

VOZ, MEMÓRIA E LITERATURA
NARRATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Elaborado por Sônia Magalhães
Bibliotecária CRB9/1191

V977 Voz, memória e literatura : narrativas sobre a violência na América Latina /
2015 Rosane Maria Cardoso (organizadora). – 1. ed. – Curitiba, Appris, 2015.
371 p. ; 21 cm

Vários autores
Inclui bibliografias
ISBN 978-85-8192-704-6

1. América Latina – História. 2. Violência – América Latina. 3. Literatura.
I. Gouveia, Andréa Barbosa.

CDD 20. ed. – 980

Editora e Livraria Appris Ltda.
Rua General Aristides Athayde Jr., 1027 – Bigorriho
Curitiba/PR – CEP: 80710-520
Tel: (41) 3203-3108 - (41) 3030-4570
<http://www.editoraappris.com.br/>

EDITORA
Appris

Rosane Maria Cardoso
Organizadora

VOZ, MEMÓRIA E LITERATURA
NARRATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

EDITORA
Anpris

Curitiba - PR
2015

Editora Appris Ltda.
1ª Edição - Copyright© 2015 dos autores
Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98.

Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores.

Foi feito o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nºs 10.994, de 14/12/2004 e 12.192, de 14/01/2010.

FICHA TÉCNICA

EDITORIAL	Sara C. de Andrade Coelho Augusto V. de A. Coelho
ASSESSORIA EDITORIAL	Camila Dias Manoel
COMITÊ EDITORIAL	Edmeire C. Pereira - Ad hoc. Iraneide da Silva - Ad hoc. Jacques de Lima Ferreira - Ad hoc. Marli Caetano - Análise Editorial
DIREÇÃO - ARTE E PRODUÇÃO	Adriana Polyanna V. R. da Cruz
DIAGRAMAÇÃO	Kétlin Scroccaro
CAPA	Andrezza Libel de Oliveira
REVISÃO	Marta Zanatta Lima Gislaïne Stadler
WEBDESIGN	Carlos Eduardo H. Pereira
GERENTE COMERCIAL	Eliane de Andrade
LIVRARIAS E EVENTOS	Dayane Carneiro Estevão Misael
ADMINISTRATIVO	Selma Maria Fernandes do Valle

COMITÊ CIENTÍFICO DA COLEÇÃO LINGUAGEM

DIREÇÃO CIENTÍFICA **Maria Aparecida Barbosa (USP)**

CONSULTORES	Alessandra Paola Caramori (UFBA)	Leda Cecília Szabo (Univ. Metodista)
	Alice Maria Ferreira de Araújo (UnB)	Lidia Almeida Barros (UNESP- Rio Preto)
	Aurora de Jesus Rodrigues (UBC)	Lucia Maria de Assis (UNITAU)
	Célia Maria Barbosa da Silva (UnP)	Maria Margarida de Andrade (UMACK)
	Darcília Marindir Pinto Simões (UERJ)	Maria Luisa Ortiz Alvares (UnB)
	Eliana Meneses de Melo (UBC/UMC)	Marieta Prata de Lima Dias (UFMT)
	Gisele Fernandes Lourdes Domith (UFMG)	Maria Vicentina Paula Amaral Dick (USP)
	Guiomar Fanganiello Calçada (USP)	Maria do Socorro Silva de Aragão (UFPB)
	Ieda Maria Alves (USP)	Maria de Fátima Mesquita Batista (UFPB)
	Jeni Silva Turazza (PUC/SP)	Maurizio Babini (UNESP- Rio Preto)
	Juliana Santana Cavallari (UNITAU)	Nelly Carvalho (UFPE)
	Karine Marielly Rocha da Cunha (UFPR)	Rosiane Cristina Gonçalves Braga (UFMT)

*Hay quienes imaginan el olvido
como un depósito desierto, una
cosecha de la nada y sin embargo
el olvido está lleno de memoria.*

Mario Benedetti

AGRADECIMENTOS

Ao PPGL – Leitura e Cognição e ao Departamento de Letras da UNISC, pelo apoio;

A Catiussa Martin, Daiane Lopes, Elisandra Lorenzoni Leiria e Julie Henker, pelo trabalho sério e incansável de leitura, revisão e formatação dos textos.

Aos autores que, sem exceção, aceitaram prontamente ao convite de participarem desta rede de discussão que pensamos estar iniciando e que queremos estender a todos que se interessam pelo tema.

APRESENTAÇÃO

Desde sua origem, a história da América Latina tem estado vinculada à violência, em função de saques contínuos e dos chamados processos civilizatórios em todo território. Somado a esse contexto, ditaduras militares, ações de guerrilha e altos índices de criminalidade atinentes à vida urbana parecem ratificar determinada imagem de violência à região. Tal entendimento constitui parte do patrimônio e da herança que são transferidos de uma geração à outra. Na América hispânica, a violência não é uma alternativa frente à qual o indivíduo possa ser indiferente, “es la estructura misma en que me hallo (...) es la prueba de que yo existo”, segundo Ariel Dorfman (1972, p. 15).

No entanto, refletir sobre as raízes dos fenômenos violentos na América Latina é decisivo para a compreensão da problemática. Juan Marino (2004) destaca o condicionamento histórico da desigualdade, exercido pelo “poder simbólico diferencial” das culturas. Conforme o pesquisador, a ligação forçada entre o mundo europeu e as sociedades pré-colombianas, no caso específico da América Latina, têm influência direta no que se refere à lacuna social e à configuração do dualismo de classes, não só econômico como também simbólico geral. Portanto, a região latino-americana emerge no cenário histórico nos séculos XVI e XVII com uma nítida “formação cultural de classe”, dual e antagonica, que apresenta desdobramentos dramáticos por seu caráter excludente.

Marino sustenta a existência de quatro ciclos históricos de violência na constituição do continente. A primeira fase envolve as lutas indígenas agrárias, cujo paradigma clássico é a Revolução Mexicana, em que grupos agrário-indigenistas e de escravos fazem um levante armado em busca, basicamente, da reconquista da terra e de políticas que recuperem seus direitos morais, desmantelados pelos europeus. O teórico ressalta que as derrotas sofridas por essas massas

levaram, praticamente, ao extermínio físico dos povos indígenas e à transformação religiosa dos que sobreviveram, fato que lhes impediu de reagir e seguir com o conflito. Contudo, “a semente da violência estava lançada” (MARINO, 2004, p. 5).

Depois de consolidadas as entidades nacionais, o autor identifica uma segunda fase de conflitos, caracterizados por grupos marginais ou periféricos ao sistema social que realizam um processo de mobilização “moral” contra os governos. “Em sua forma mais pura, encontramos os “cangaceiros” do Nordeste no Brasil e os “bandoleiros” da Colômbia, caracterizados por sua marginalidade com relação ao contexto social maior” (MARINO, 2004, p. 5). Nas duas primeiras fases apresentadas pelo pesquisador, ainda não há um corpo ideológico que forneça sustentação a uma identidade social dos movimentos de oposição ao poder. Entretanto, contribuem para o amadurecimento das forças contra o sistema, impulsionando o ciclo de violência seguinte.

O terceiro ciclo de constituição de uma América Latina violenta se constitui pelos “movimentos revolucionários marxistas”. Ocorre, então, a formação de um caráter político e a busca da legitimidade mediante movimentos contrários aos sistemas atuais. Representam uma contestação de classe muito mais profunda, tendo como maior estímulo e como paradigma o triunfo da Revolução Cubana. Frente ao contexto mundial capitalista e ao desprestígio das ideologias marxistas, decorrente do fracasso do socialismo soviético, essa forma de reestruturação da América Latina fracassa e abre uma nova etapa com futuro indeterminado. A democracia eleitoral inicia-se postulando uma via de acesso ao poder e ao exercício da autoridade que busca a eliminação do dualismo social. Porém, na fase em questão, evidencia-se um crescimento sem precedentes da violência (MARINO, 2004). A violência urbana, já agravada na América Latina pelo dualismo histórico, potencializa-se por meio da organização do crime.

Os Estados, debilitados pela crise da década de 1980 e pressionados pelo neoliberalismo a partir dos anos de 1990, acabam reduzindo algumas das funções básicas para a população – infraestrutura, escolas, saúde - que se traduz em educação precária, urbanização descontrolada e uma sensação de abandono. O Estado, ao reduzir seu papel em favor da abertura do mercado para a concorrência internacional, impulsiona a globalização financeira e acaba por aumentar ainda mais as desigualdades sociais. Outro resultado do processo descrito é o afastamento do Estado de certas regiões e comunidades mais carentes de recursos, o que abre espaço para que grupos subversivos tomem o poder, como ocorreu na guerrilha colombiana, por exemplo, e em outros países latino-americanos. Surgem, então, poderes paralelos ao Estado que, geralmente, estão relacionados ao tráfico de drogas e que impõem seu domínio utilizando-se de extrema violência.

De certa forma, representar a violência é simbolizar nossa identidade latino-americana. Para Dorfman (1972), a angústia gerada pela condição violenta e complexa está dada com dimensões evidentes na narrativa contemporânea hispano-americana, representando possibilidades de reconstrução de uma condição sempre presente. Nessa perspectiva, a temática é incorporada de forma contundente na literatura e oportuniza a reflexão sobre como o sujeito se enfrenta com o contexto violento e como se constitui a partir da problemática. Entretanto, o teórico salienta que se torna fundamental refletir sobre as diversas formas como o tema se apresenta e como o homem americano enfrenta tal problema.

Não há um discurso universal sobre violência, pois cada sociedade possui normas, valores morais, critérios jurídicos e mesmo disposições pessoais para defini-la. Dessa forma, avaliar o que é violência dependerá dos critérios que regem os grupos sociais: “cada sociedade está às voltas com a sua própria violência

segundo seus próprios critérios e trata seus próprios problemas com maior ou menor êxito” (MICHAUD, 2001, p. 14).

A complexidade de definir um conceito de violência torna-se ainda maior pelo fato de que nem sempre é possível perceber a essência do ato violento; não é possível demarcar claramente as razões que encobrem certas práticas violentas presentes na sociedade. Isso acontece, geralmente, em situações de guerra, em que os valores ideológicos ou econômicos são mais importantes que a preservação da vida. Nesse contexto, por exemplo, o ponto de vista do assassinato pode mudar de sentido, sendo que o ato violento de matar deixa de ser um crime para se converter num ato de heroísmo.

O paradoxo do reconhecimento da violência torna possível a manipulação e a prática de dominação entre desiguais. É nesse contexto que a violência política, sutilmente, coloca-se como “um instrumento de luta e um meio eficaz de combater a injustiça social, possibilitando, ao mesmo tempo, a ascensão ao poder político de novas classes sociais” (ODALIA, 1983, p. 51). Geralmente, esse tipo de violência busca a tomada de poder e, em nome disso, usa o argumento da defesa de certos grupos sociais e da proclamação da justiça igualitária. Provavelmente, essas ações serão vistas por alguns grupos como atos de coragem e bravura. Portanto, ainda que o conteúdo semântico universal da palavra violência, estabelecida por sua origem latina *violentia*, remeta a um “caráter bravio, força” não podemos ser tentados a aceitar o reducionismo da definição do termo somente como uma questão de agressões que deixam marcas. Salientamos que a coerção e a intimidação por meio do discurso e o ato de manipular as memórias também configuram atos violentos.

Os estudos de Karl Kohut (2002) reforçam a ideia da violência como elemento definidor da ficção latino-americana do século XX e acrescentam a decisiva contribuição da sensibilidade dos escritores diante da problemática. Para o autor, a grande maioria dos fenômenos violentos do referido período tem sua contrapartida

na literatura. Cita, entre eles, o romance da revolução mexicana, da ditadura, da guerrilha, da violência na Colômbia, na Venezuela e no Peru. Kohut também ressalta que a temática da violência não está presente com a mesma força nas obras literárias da América Latina em geral, pois sua forma de representação pode variar de acordo com o país ou com a época histórica.

De fato, quando se fala de literatura latino-americana, é preciso questionar de que literatura se está tratando. Da literatura dos conquistadores – espanhóis, portugueses, franceses, holandeses, ingleses e, mais tarde, o caso do Caribe – que escrevem sobre a América da perspectiva europeia. Ou da literatura latino-americana dos jesuítas, que foram expulsos do continente em 1767 e passaram a constituir uma espécie de consciência de América na Europa. Ou, ainda, de literaturas indígenas que, em vários países latinos, já não são minorias.

Este livro reúne artigos de autores brasileiros e hispânicos, cujo maior objetivo é refletir sobre a narrativa contemporânea e abordar o fenômeno da violência na América Latina e seus efeitos sobre os sujeitos. O objetivo central do texto, portanto, mais do que identificar atos de violência perpetrados por ditaduras, narcotráfico, conflitos armados internos e a vida urbana, remete ao homem que os vivencia. Nesse sentido, a discussão sobre a memória é fundamental, considerando que a narrativa atual frequentemente se vale dela para perceber o homem que narra a si e a história de seu país.

A realidade social é complexa, contraditória e repleta de conflitos. Nesse contexto, a elaboração de memórias sobre determinado evento estabelece relações com diferentes e complexos níveis – histórico, social, político, simbólico, cultural e pessoal – que se influenciam e se entrelaçam de maneira simultânea. A socióloga Elizabeth Jelin (2012) propõe três premissas centrais para pensar sobre as presenças e sentidos atribuídos ao passado de crise e supressão da dignidade humana que atravessaram alguns países

da América Latina. A primeira premissa proposta pela autora se volta para o entendimento das memórias como processos subjetivos ancorados em experiências e marcas simbólicas e materiais; a segunda consiste em pensar as memórias como objetos de disputas e conflitos, considerando que os produtores de sentidos estão envolvidos em relações de poder; e a terceira premissa busca historicizar as memórias, reconhecendo que existem mudanças históricas nos sentidos do passado (JELIN, 2012, p. 36).

A argumentação de Jelin se baseia na lógica de que, primeiro, é preciso entender as memórias como processos subjetivos, constituídos mutuamente com as relações sociais, com as políticas e com a história, e que fixam parâmetros de identidade. Quem tem memória e recorda são os seres individuais, sempre inseridos em grupos sociais específicos. Contudo, o que se recorda e o que se esquece está intimamente relacionado a vivências pessoais mediadas por laços sociais conscientes ou inconscientes, por crenças, por padrões de comportamento, sentimentos e emoções. Desse modo, a pesquisadora coloca mais ênfase nos quadros sociais da memória do que na memória coletiva, alertando sobre o perigo de que esta seja entendida como uma entidade própria, que pode se cristalizar e separar-se dos indivíduos, pois entende que: “[...] la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (JELIN, 2012, p. 37).

Dessa forma, a memória é entendida como processos de construção que permitem aos distintos atores sociais alçar suas vozes e participar das batalhas de sentidos do passado. Ao compreendermos as memórias como objeto de disputa, passamos a considerar o sujeito como agente de transformação simbólica capaz de incorporar novas interpretações ao que passou (JELIN,

2012). Contudo, os novos sentidos atribuídos ao ocorrido violento podem ser influenciados pelas relações de poder estabelecidas pela hegemonia que estão sempre presentes nos conflitos. Assim, constituem-se as tentativas de confiscar as memórias subalternas e impor um discurso oficial: “Se trata de una “lucha por “mi verdad”, con promotores/as y emprendedores/as, con intentos de monopolización y de apropiación” (JELIN, 2012, p. 25).

No início do século XXI, percebe-se que distintos governos, em diferentes âmbitos, procuram encarar o passado por meio da promoção de ações relacionadas à justiça e ao reconhecimento da violência política e suas vítimas. Jelin (2012) destaca que, na maioria das vezes, estão implícitas nas posturas governamentais propostas de esquecimentos ou de reconciliação, ao colocarem a ênfase do processo na construção de um futuro democrático, sem levar em consideração as feridas do passado.

Outras formas de impor e de se apropriar das memórias, utilizadas por atores preocupados em manter a estabilidade das instituições democráticas envolvem a instalação de monumentos, memoriais, organização de eventos e utilização de símbolos. A proposta é repleta de ambiguidade, pois está implicada por uma seletividade que leva ao silêncio e também porque enfatiza o excesso de registro e de comemoração que esvazia a capacidade de refletir e inferir consequências para o futuro (JELIN, 2012). Portanto, “pretenden imponer ‘sus’ memorias. [...] hay intentos de ‘domesticar’ las luchas, proponiendo políticas de memorias tranquilizadoras” (JELIN, 2012, p. 19). Para fugir da concepção pretensiosa que procura convencer os sujeitos de que existe uma única solução e um único modelo para se resolver os problemas, a pesquisadora propõe a aproximação com análises que retomam a construção de uma autoridade e legitimidade social, as quais incorporam experiências passadas e expectativas futuras, consideram os sentimentos dos atores

envolvidos, os contextos de ação e orientam nosso agir a se colocar no lugar do outro constantemente.

O enfoque proposto considera que o caráter das memórias é construído e pode mudar os significados do ocorrido, dos silêncios e esquecimentos que fazem parte da história e estabelecem novas expectativas para o futuro. Reconhece, portanto, a influência das mudanças históricas na elaboração dos sentidos sobre o passado, assim como a transformação do lugar atribuído às memórias em diferentes sociedades, culturas, lutas políticas e ideológicas (JELIN, 2012). Desse modo, as novas gerações e os novos atores sociais têm a possibilidade de mudar as interpretações do que já passou e tentar impedir que o passado seja esquecido, pois “el sentido del pasado está en un presente, y en función de un futuro deseado” (JELIN, 2012, p. 46). O esquecimento, o silêncio, os “buracos” da memória são parte do tenso processo de lutas políticas e sociais, e a disputa sobre os sentidos do passado, muitas vezes, pode se colocar contra o esquecimento: “lembrar para não repetir”.

A pergunta que perpassa as páginas deste livro se volta para as formas de representação da violência em obras da literatura latino-americana contemporânea. Nessa perspectiva, considera-se a ficção, em sua proposta estética, como possibilidade de discutir as relações entre o sujeito e as memórias da violência, pautando as discussões por olhares plurais que problematizam as várias realidades da América Latina. Assim, além de estabelecer o debate sempre polêmico sobre sociedade e estética, o diálogo proposto por este livro escrito por várias mãos busca romper com verdades unilaterais instituídas pela memória oficial, além de trazer reflexões sobre os modos de escritura que vêm se firmando no cenário literário latino-americano, repensando os cânones e a imagem da América Latina na literatura.

Os dezesseis artigos, em suas reflexões críticas e teóricas, dedicam-se aos temas que seguem:

Alex Morillo apresenta a obra de Enrique Rosas Paravicino, autor que, segundo Morillo, pertence à geração de escritores que assumem como projeto estético a recriação do heterogêneo cenário peruano, o que permite que sua escritura seja considerada a partir de um discurso literário migrante.

Ana Leunda discute cultura, violência e subjetividade em *Lituma en los Andes*, obra de 1993 de Mario Vargas Llosa. Leunda indaga a ordem da vida cotidiana traçada pelo romance, focalizando, através das personagens centrais, a percepção do autor/criador sobre as relações entre o Estado e os senderistas, entre as personagens e entre o racional e o mitológico.

Anselmo Alós aborda a violência de gênero no Peru, a partir *No se lo digas a nadie*, livro de estreia de Jaime Bayly. A obra traz as recordações de um jovem da alta burguesia limenha, cuja constituição da identidade homossexual, ao longo dos anos, revela os preconceitos vigentes nas instituições, ao mesmo tempo em deixa perceber os problemas políticos do país.

Bruno López Petzoldt reconstrói a trajetória do escritor Bernardo Neri Farina que, além de tratar da representação da violência de determinada época no Paraguai, investiga detalhes dos mecanismos de poder e de repressão, cujo impacto segue instigando estudos a respeito, do ponto de vista interdisciplinar, mas também, como nos interessa, como presença literária significativa.

Tendo como contexto histórico o Conflito Armado Interno vivido pelo Peru entre os anos de 1980 e 2000, o momento posterior a ele, relacionado aos trabalhos da Comissão da Verdade e Reconciliação desse país e à divulgação do Relatório Final, em 2003, **Carla Dameane P. de Souza** busca refletir sobre as imagens, no sentido de memória em seus formatos visuais e mnemônicos, como desencadeadoras de versões sobre eventos de violência.

Carla Zanatta Scapini analisa uma vertente ainda pouco contemplada no campo da narrativa sobre a violência. A partir

de *Cela forte mulher*, do jornalista Antonio Carlos Prado, defende a necessidade de compreender quem são aqueles que cometem crimes, através da perspectiva dos transgressores.

Carmen Perilli pensa o luto em expressões artísticas peruanas do pós-guerra. A voz dos testemunhos permite ver as marcas profundas deixadas pelo conflito na região Oreja de Perro, cuja população foi devastada pela guerra interna. O espaço da tragédia se configura como um mundo particular, fechado, uma totalidade, evocando, segundo a autora, a narração oral e mítica.

Catiussa Martin e **Daiane Lopes** discutem o teor testemunhal da narrativa recente de escritores peruanos como forma de processar o trauma resultante da violência sofrida nos anos de terror da guerra entre o Estado e o grupo Sendero Luminoso. No processo narrativo, misturam-se misticismo, cultura regional e a trajetória histórica que conta sobre o modo como é marcado determinado grupo social. Com isso, as autoras reportam ao sentido da atual literatura peruana que se solidariza com as muitas vítimas de violência no contexto da América hispânica.

Enrique Rosas Paravicino comenta o romance mais recente do escritor cubano Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, que aborda o assassinato de León Trotski e as novas conformidades sociais e políticas que afetam todo o mundo ocidental. Paravicino traça uma profunda análise da estética de Padura que se volta, mais uma vez, para a amálgama de realidade histórica com ficção, criando um jogo onde formula crítica ao processo político cubano.

Jaime Báez discute a denominada “literatura da violência” na Colômbia, assim como a insistência do tema na narrativa colombiana contemporânea, a partir do viés da complexidade histórica-crítica do país. Com isso, analisa com profundidade o conceito de “violentologia”, contemplando a trajetória literária e detendo-se em Evelio Rosero.

Como se constitui um ditador? Essa é a pergunta lançada por **José Manuel Camacho Delgado** sobre a peça chave dos Estados autoritários. A partir dessa figura, o estudioso avalia a narrativa de ditadura na América Hispânica e a representação e os desdobramentos da imagem do ditador em romances.

Luana Porto, através dos contos de Marcelino Freire e de Beatriz Bracher, defende que textos literários contemporâneos apresentam uma leitura de práticas de violência em diferentes cenários sociais. Em linhas gerais, podemos reconhecer que muitos autores contemporâneos têm buscado compreender o contexto social brasileiro e propor reflexões sobre ele, o que possibilita pensar a literatura brasileira em sua articulação com a vida social numa perspectiva crítica da sociologia da literatura formulada por Antonio Candido, para quem interessa observar em que medida a arte é uma expressão da sociedade, voltada para a representação e problematização de problemas sociais.

Melissa Gonçalves Boëchat toma como objeto dois ensaios feitos por fotógrafos argentinos: *Ausencias*, de Gustavo Germano, e *Buena memoria*, de Marcelo Brodsky, além de abordar o livro *Hoy*, do poeta também argentino Juan Gelman. Através deles, o horror vivido por pessoas comuns transforma-se em narrativa nas imagens de autores que revisitam e reescrevem algumas das mais duras e tristes páginas da história de nosso continente.

Romulo Monte Alto, ao propor uma viagem pelos territórios da memória, leva os leitores à obra de Fernando Cueto, focalizando *Ese camino existe*, em que elabora um minucioso processo de linguagem com vozes que convergem e divergem na apresentação de memórias sobre o conflito interno peruano. O artigo de Monte Alto é seguido por entrevista com o autor estudado.

O artigo de **Rosane Maria Cardoso** e **Elisandra Lorenzoni Leiria** discute o processo narrativo para contar a batalha de memórias que se estabelece a respeito do conflito armado no Peru. Ao trazer à

baila as vozes periféricas, muitos autores recorrem a um estilo detetivesco que se aproxima da novela negra a fim de desvendar o que está além da história oficial, pautada por interesses específicos.

No último artigo deste livro, **Victor Vich** faz emergir, de certo modo, o cotidiano durante “La guerra sucia”. Algo simples, como escutar determinada música, poderia significar suspeita de fazer parte do grupo terrorista. A partir dessa premissa, Vich comenta o impacto da canção *La flor de Retama*, música que, apesar de criada muito antes do conflito, passou a representar uma espécie de hino dos rebeldes, o que provocou uma onda repressora por parte do Estado.

Com este livro, esperamos estabelecer uma rede de discussões sobre a narrativa contemporânea na América Latina, da perspectiva da violência e da memória. Privilegiamos a voz de sujeitos narradores que (se) debatem (ante) a história oficial, com o que foi apagado dela, fazendo emergir vozes periféricas e variadas.

Rosane Maria Cardoso
Organizadora

REFERÊNCIAS

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP, 2012.

KOHUT, Karl. Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, v.59, n.1, doi: 10.3989/aeamer. 2002. Disponível em: <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/202>. Acesso em: 13/05/2013.

MARINO, Juan M. F. Ciclos históricos da violência na América Latina. *Perspectiva*. v.18, n.1. Jan./Mar. São Paulo. 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392004000100005>. Acesso em: 13/05/2013.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 2001.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid. Cátedra, 2008.

SUMÁRIO

1
EL SIGNO MÍTICO DEL DESPLAZAMIENTO: PEREGRINACIÓN Y DESTIERRO EN MUCHAS LUNAS EN MACHU PICCHU Y EL GRAN SEÑOR, DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO25

Alex Morillo Sotomayor

2
ORDEN DE LA CULTURA, VIOLENCIA Y SUBJETIVIDAD: UNA APROXIMACIÓN A LITUMA EN LOS ANDES, DE MARIO VARGAS LLOSA53

Ana Ines Leunda

3
UM PASSEIO NOT SO INNOCENT POR LAS CALLES LIMEÑAS: VIOLÊNCIA, ETNICIDADE E MARICONERÍA EM JAIME BAYLY73

Anselmo Peres Alós

4
STROESSNER DESPUÉS DE STROESSNER: LOS PECADORES DEL VATICANO DE BERNARDO NERI FARINA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE, LA TELEVISIÓN Y LA LITERATURA DEL PARAGUAY CONTEMPORÁNEO105

Bruno López Petzoldt

5
A MEMÓRIA DO CONFLITO ARMADO INTERNO DO PERU (1980-2000) EM IMAGENS VISUAIS E SUA RELAÇÃO COM TESTEMUNHOS LITERÁRIOS REAIS E FICIONAIS..... 132

Carla Dameane P. de Souza

6

ÉTICA E RESPEITO NA NARRATIVA DO CÁRCERE: REPENSANDO A CELA FORTE..... 167

Carla Zanatta Scapini

7

LOS OJOS DE LOS MUERTOS: FICCIONES EN LA POSTGUERRA PERUANA..... 189

Carmen Perilli

8

LOS AVATARES DE LA UTOPIÍA EN *EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS*, DE LEONARDO PADURA..... 203

Enrique Rosas Paravicino

9

O TEOR TESTEMUNHAL NA NARRATIVA PERUANA:UM ESTUDO *DE LA HORA AZUL* 217

Catiussa Martin

Daiane Lopes

10

LA LITERATURA DE "LA VIOLENCIA" COMO PERÍODO Y LA VIOLENCIA COMO TEMA: HACIA UNA CRÍTICA A LA NEUTRALIZACIÓN IDEOLÓGICA Y AL PROBLEMA DE LA VIOLENCIA COMO COLOMBIANIDAD 231

Jaime Andrés Báez León

11

VERDUGOS, DELFINES Y FAVORITOS EN LA NOVELA DE LA DICTADURA..... 259

José Manuel Camacho Delgado

12	CIDADE E VIOLÊNCIA SOCIAL EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE E BEATRIZ BRACHER.....	291
-----------	---	------------

Luana Teixeira Porto

13	SILÊNCIO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS ARGENTINAS: POESIA EM IMAGENS.....	307
-----------	--	------------

Melissa Gonçalves Boëchat

14	UMA VIAGEM AOS TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA: UMA LEITURA DE ESE CAMINO EXISTE, DE FERNANDO CUETO	317
-----------	---	------------

Romulo Monte Alto

ANEXO	ENTREVISTA COM FERNANDO CUETO SOBRE ESE CAMINO EXISTE, REALIZADA ATRAVÉS DE CORREIO ELETRÔNICO (05/02/2013):.....	331
--------------	--	------------

15	VIOLÊNCIA E MEMÓRIA: A NARRATIVA COMO INVESTIGAÇÃO	337
-----------	---	------------

Rosane Maria Cardoso

Elisandra Lorenzoni Leiria

16	FLOR DE RETAMA, CANCIÓN DEL SENDERO	351
-----------	--	------------

Víctor Vich

SOBRE OS AUTORES	361
-------------------------------	------------

EL SIGNO MÍTICO DEL DESPLAZAMIENTO: PEREGRINACIÓN Y DESTIERRO EN *MUCHAS LUNAS EN MACHU PICCHU* Y *EL GRAN SEÑOR*, DE ENRIQUE ROSAS PARAVICINO

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad Científica del Sur

1 Enrique Rosas Paravicino en la tradición literaria peruana contemporánea

Desde el campo de la literatura, nuestras reflexiones críticas y teóricas deben apuntar a la revaloración de escritores cuya producción, poco estudiada dentro del medio académico local, no tienen la difusión que su trascendencia y representatividad ameritan. Este es el caso de Enrique Rosas Paravicino (Cuzco, 1948), cuyas obras dan cuenta de un tejido cultural heterogéneo. Las ficciones de Rosas son reveladoras en la medida que amplifican e intensifican la exploración de la realidad, asumida como una fuente rica e interminable de sentidos, propios de referentes culturales disímiles.

Desde las crónicas de viaje en torno al “nuevo mundo” americano, pasando por las crónicas coloniales, el discurso indigenista, hasta lo que actualmente concebimos como literatura nacional, lo heterogéneo se erige en el referente constitutivo donde se produce la convergencia y la interrelación de diversos códigos socioculturales. Esa premisa podría ramificarse en dos acepciones más para su mayor comprensión: de esta forma, sobre la base de una heterogeneidad social – la sociedad como el espacio de la convivencia entre sujetos e imaginarios dispares – se construye una heterogeneidad cultural – la producción discursiva que

plasma las complejas significaciones de dicha convivencia (CORNEJO, 1980, p. 22-27; 1982, p. 73)¹.

De este modo, Rosas pertenece a la generación de escritores que asumen como proyecto estético la recreación del escenario heterogéneo peruano. Siendo un autor contemporáneo, creemos conveniente ubicarlo dentro de una tradición literaria que actualiza el tratamiento de dicho escenario a la luz de un nuevo discurso: el discurso literario migrante. Este discurso, abordado teóricamente en un primer momento por Antonio Cornejo Polar, ofrece una lectura más profunda o, si se quiere, más "sintonizada" con las dinámicas y tensiones de la realidad heterogénea reciente.

Precisemos aún más los conceptos en cuestión. Como sabemos, la migración es el fenómeno social que transformó el imaginario peruano desde mediados del siglo XX. Consistió en el desplazamiento de la población, generalmente del ande, hacia espacios urbanos en vías de modernización, en los cuales se vislumbraba la realización de una idea de progreso. Tal desplazamiento trajo consigo repercusiones económicas, sociales, políticas y culturales. En esta última repercusión ubicamos a los textos literarios, y a las obras de arte en general, que se constituyeron, progresivamente, en el signo que exploró sensiblemente dicho fenómeno. Para Cornejo Polar, la migración constituye "el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina" (CORNEJO, 1996, p. 837). En efecto, la migración fue un acontecimiento incisivo y determinante en la medida que actualizó las categorías de centro y de periferia con las que se ha venido concibiendo la imagen de la realidad peruana desde la época colonial.

Cornejo Polar reconoce como el intérprete del fenómeno migratorio al sujeto migrante. La heterogeneidad, de esta manera, en tanto efecto del desplazamiento, se constituye en la condición interna de este sujeto y, por extensión, de su producción discursiva, literaria o no. Entre los múltiples desplazamientos que existen, el crítico peruano se ocupa del que más ha poblado el discurso literario peruano: el recorrido que

¹El crítico literario peruano Raúl Bueno redefine la ramificación propuesta por Cornejo Polar en términos de una heterogeneidad "básica" o "primaria", frente a una heterogeneidad discursiva, respectivamente (BUENO, 1996, p. 30-31).

va del campo – vinculado estrechamente con sentimientos de plenitud, pureza e “identidades primordiales” – a la urbe – identificada con sentimientos de hostilidad y con un desenlace vital forzoso. La discursivización de este desplazamiento posee una retórica particular caracterizada por el desgarramiento, la nostalgia y el extrañamiento (desde los yaravíes de Melgar hasta la obra de Vargas Llosa, pasando por la poesía de Vallejo y la narrativa de Arguedas); pero también se caracteriza por una “fuerza triunfal” (Leoncio Bueno, Cronwell Jara y la poesía de Arguedas). Como vemos, de esta variedad de registros se puede inferir que no existe un único desplazamiento, ni una sola retórica. Finalmente, Cornejo Polar sostiene que la condición heterogénea del discurso literario migrante no se resuelve en una dialéctica, en su concepción hegeliana de transformación de los opuestos en una forma superior – y acaso conciliadora – de síntesis, puesto que en lugar de homogenizar los referentes disímiles explora la riqueza de sus interacciones².

Enfocándonos en la tradición literaria andina contemporánea, advertimos que sus integrantes han asumido un rol sociocultural desde su condición migrante, con producciones que recrean escenarios, personajes, temáticas, lenguajes, visiones y posturas propias de tal horizonte dinámico. Escritores como Óscar Colchado Lucio, Félix Huamán Cabrera, Gregorio Martínez, Julián Pérez, Eduardo González Viaña, Zein Zorrilla, Macedonio Villafán, entre otros, son gestores de discursos heterogéneos que se apropian de múltiples códigos culturales para resignificarlos tensionalmente hasta forjar una propuesta estética que les proporciona una identidad vital y discursiva.

En el caso de Rosas, su constante labor en la recreación de un discurso ficcional donde tanto lo histórico como lo mítico son referentes imprescindibles, lo consolida como uno de los exponentes más importantes de la literatura andina contemporánea. Su inclusión en esta tradición es explicada mejor por el escritor y crítico literario peruano Miguel Gutiérrez, quien nos dice que Rosas “nos muestra una realidad en que la indianización –la cultura y los valores del mundo indígena– alcanza y penetra a todos los grupos y capas sociales, convirtiéndose

² Cornejo Polar escribe: “[...] el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico” (p. 841).

en un substrato que incorpora y transforma todos los elementos que la modernidad occidental aporta.” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 47-48). Por su parte, el crítico literario peruano Juan Carlos Galdo destaca la importancia que tienen los discursos históricos y míticos en la obra de Rosas, porque con estos se lleva a cabo la incorporación crítica (siempre demandante de respuestas) del referente extratextual. En una reflexión donde también revalora la producción de otro fundamental representante de la literatura andina contemporánea, como Óscar Colchado Lucio, precisa lo siguiente: “Obras como las de Colchado y Rosas actualizan el significado de la diversidad cultural, evidenciando la precariedad del discurso de lo homogéneo asociado con la “modernidad.” Esto es, confirman el carácter heterogéneo y contradictorio de la tradición literaria peruana” (GALDO, 2000, p.108).

En esta investigación exploraremos dos novelas del autor, *El Gran Señor* y *Muchas lunas en Machu Picchu*³. En *EGS* se narran diversas historias que convergen en una acción eje: la peregrinación. Durante este desplazamiento, a modo de ofrenda, emergen una serie de temporalidades, desde las más remotas hasta las más actuales, todas ellas marcadas por una religiosidad intensa que gira en torno a la celebración del Qoyllur Riti, en el Cusco. Por su parte, en *MLMP* se apela a un factor crucial para la conservación y la renovación del imaginario andino: la memoria. De este modo, el autor apela a una gran capacidad inventiva donde el conocimiento histórico, la visión mítica y el sentir religioso se entrelazan para reconstruir la incursión española y el destierro de la última civilización que habitó Huiñamarca, Victos o Machu Picchu⁴. Desde nuestra perspectiva, ambos textos son relevantes porque profundizan sobre nuestra compleja heterogeneidad sociocultural al aproximarnos a la construcción de una identidad colectiva situada tensionalmente entre un pasado no resuelto y un presente conflictivo; nos muestran, además, la violencia como una experiencia de sentido recurrente y determinante

³En el caso de la primera obra, todas las citas corresponden a la coedición del Centro Bartolomé de las Casas y Lluvia Editores (2006), y su mención será abreviada como *MLMP*; en cuanto a la segunda, las citas corresponden a la edición de San Marcos (2000) y será nombrada como *EGS*.

⁴Tal y como se explica en *MLMP*, la primera denominación posee una significación mítica ligada a la naturaleza, remitiéndonos al “vínculo entre la piedra y la eternidad”; la segunda era, en realidad, un código ligado a un sentido estratégico de resistencia y desvío, por parte de los indígenas; mientras que la tercera es el nombre del cerro sobre el cual se construyó la ciudad y con el que se le conoce actualmente.

para esta construcción⁵. Por este motivo, metaforizan una acción distintiva de la literatura migrante: el desplazamiento, entendido como un recorrido desde el cual el caminante teje su cosmovisión.

2 Visión mítica: resistencia cultural del imaginario andino

La heterogeneidad que signa literariamente Rosas se erige sobre un imaginario concreto, el andino. Reflexionar, en tal sentido, sobre la simbología mítica de este imaginario y la relación que establece con otros modos de significación, como la ideología, nos permitirá apreciar con mayor detalle su despliegue en las dos novelas del autor que abordaremos más adelante. Apelaremos, en primer lugar, a las investigaciones realizadas por el antropólogo mexicano Abilio Vergara Figueroa.

En un artículo titulado “Imaginario, simbolismo e ideología”, Abilio Vergara analiza las relaciones de complementariedad y de contradicción entre el concepto de imaginario y algunos de sus componentes, tales como la ideología y el símbolo. La relación entre imaginario e ideología es explicada de la siguiente manera: la ideología “es un elemento, un momento y una forma (elaborada) del imaginario” (VERGARA, 2007, p.124). El imaginario, entonces, es asumido desde su constitución unitaria – una imagen de pretensión totalizante, mas no homogénea, conformada por diversos elementos –, temporal – un proceso conformado por etapas o momentos – y expresiva – una construcción que adopta una forma concreta. El imaginario es mucho más amplio y más antiguo que la ideología. Esta, por su parte, tiene un carácter normativo, sincrético y dominante debido a los sectores sociales que lo impulsan (p. 128). Así

⁵ El sociólogo peruano Félix Reátegui establece una distinción entre las nociones de muerte y violencia, constituyentes de un mismo fenómeno de voluntades contrapuestas enfrentadas por el poder: “La muerte en el páramo andino o en esquina limeña es una historia personal, a lo sumo familiar. La violencia que concebimos con espíritu de generalidad –violencia que imaginamos para apropiarnos mentalmente de ella– sólo podría haberle ocurrido a una comunidad abstracta, una que no tiene biografía sino historia y para la cual la experiencia no existe como drama sino como proceso” (REÁTEGUI, 2006, p. 430). Siguiendo lo propuesto por Reátegui, analizaremos los fragmentos narrativos asumiendo que la representación de una muerte concreta corresponderá a un dominio figurativo que remite al dominio temático de la violencia. Por otro lado, sobre la violencia como eje temático en la narrativa peruana de los siglos XIX y XX, Efraín Kristal asegura que ha sido representada como el síntoma de una crisis social entre diversas clases que tienen en lo indígena un punto de confrontación. Su instrumentalización, continua el crítico literario peruano, se ha articulado desde posturas ideológicas paternalistas para ejercer poder sobre sectores débiles o indefensos (KRISTAL, 2004).

mismo, nos dice Vergara, el imaginario es una dimensión donde pugnan diversas formas de poder. De este modo, el imaginario también es un espacio de disputa y de resistencia. En suma, esta relación revela una dinámica cíclica, en la medida que la ideología es

un referente normativo frente al que se pone y evalúa cualquier idea, pensamiento, acción [...] busca verificar y resguardar sus contornos, sus principios, sus reglas, mientras que el imaginario [...], en su actividad imaginal busca horadarlo, corroerlo, obligarlo a mutar, aunque sea con pequeñas astucias, con el humor, con la displicencia, luego con otras elaboraciones más sistemáticas que (ya) se vuelven, nuevamente, ideología" (p. 125, cursivas el autor).

La violencia en las dos novelas se despliega como una referencia temática que nos demanda una ampliación de nuestra perspectiva crítica. En efecto, si desde esta misma criticidad asumimos que lo estético es un producto cultural, el cual, en su sensibilidad, en su alcance incalculable para el lector, en su fuerza reveladora desde lo metafórico, vuelve más aprehensible lo real, entonces lo que pondremos en práctica es una interpretación de la obra con la que es posible advertir que la violencia signada en los textos opera desde dos formas ideológicas de registro histórico: a) la radical y fundamentalista de Sendero Luminoso en *EGS* y b) la eurocéntrica del sujeto colonizador en *MLMP*. Los agentes de ambas ideologías impusieron e imponen todo tipo de jerarquizaciones, son trasgresores de órdenes establecidos, actúan bajo una lógica excluyente y paternalista donde el *otro-antagonista* (el capitalista imperialista para uno, el indígena para el otro) debe ser subordinado y exterminado. Estas ideologías se instalaron en el imaginario andino y se desplegaron en él hasta generar una franca tensionalidad. La tensión, en efecto, yace en la fuerza desbordante, dinámica y "centrífuga" del imaginario andino que termina por desarticular o descentrar la naturaleza "centrípeta", estática de dichas ideologías impuestas que tienen en la muerte su mejor argumento. El imaginario, frente a ello, permanece, se vivifica en sus posteriores realizaciones transculturales.

La relación entre imaginario y símbolo es, esencialmente, de complementariedad. El imaginario necesita del símbolo para

adoptar una forma, una expresión, para fijarse en un sistema social de comunicación. Lo simbólico requiere, a su vez, de una apertura imaginaria que dinamice sus proyecciones de sentido⁶. El imaginario excede al símbolo, porque elabora imágenes que este solo fija parcialmente. Así, aquel se erige en una atmósfera, un contexto “moldeado por el símbolo que a su vez es moldeado – y corroído o potenciado – por el imaginario” (p. 132). El imaginario, para Vergara, no se reduce a una situación o “producto” definido, consumado. Se constituye, más bien, en un proceso que se caracteriza por su “cualidad articuladora”, de ahí su dinamismo y su “inestabilidad ‘creadora’”. En suma, la materialización simbólica del imaginario da cuenta de un “espacio imaginal” donde los significados se relativizan y surge un “diálogo comunicativo recreador” compuesto de contradicciones y convergencias (p. 133-134).

Por otro lado, lo simbólico necesita de la memoria para su realización: “sin memoria no hay reconocimiento y sin imaginación se instalaría la quietud” (p. 110). A través de la memoria nos desplazamos hacia el pasado y construimos “identidades adscriptivas”. Así, la memoria actúa como un “dispositivo” de anclaje de todo aquello cuyo sentido merece prevalecer y en el que se cree. Esta mirada hacia atrás adopta la forma de un recorrido narrativo que encuentra en los referentes históricos y míticos sus mayores y privilegiadas fuentes de significación. De esta manera, el universo simbólico que encontramos en obras como la de Rosas se constituye en un recurso de anclaje y de apertura, al mismo tiempo, en torno al imaginario andino, que de por sí resulta complejo e inabarcable. En este punto, es necesario preguntarnos lo siguiente: ¿una visión historicista, retrospectiva, puede revelar nuestra condición de sujetos en el futuro? La apropiación del pasado encuentra en la historia esencial que nos depara la memoria colectiva andina, de sustrato

⁶ Vergara escribe: “Es a partir del trabajo simbólico que podemos acceder a los imaginarios de una sociedad, puesto que el simbolismo no solamente supone una actividad imaginaria matriz, sino que también opera como factor de creación imaginal permanente: activa los mecanismos de la imaginación y le provee de los recursos para que se *muestre*. De esta forma, el símbolo «conecta» lo individual a lo social y lo socializa, conformándolo a su vez” (p. 135, cursivas del autor).

oral⁷, un fundamento identitario que el proyecto estético del autor se propone rescatar y vivificar.

Si el imaginario andino, entendido así, configura y, a la vez, excede a las ideologías que la habitan y a las simbologías que la materializan, nos preguntamos aquí si tendrá otro rasgo distintivo fundamental. Desde nuestra perspectiva, es lo mítico en tanto una experiencia matriz y reveladora de sentido. Para abordar las implicancias de la significación mítica en ambas obras, acudiremos, previamente, a los postulados de Claude Levi-Strauss, Yuri Lotman, Tomas Pavel, Algirdas Greimas, Mircea Eliade y Lubomir Dolezel, principalmente.

Un primer rasgo de toda realidad mitificada, a decir de Thomas Pavel, es que posee dos niveles ontológicos: uno de carácter profano, que viene a ser la realidad inmediata del mortal con todas sus limitaciones; y uno de carácter sagrado, un espacio privilegiado habitado por los dioses y los héroes, una dimensión que es asumida como superior, en la medida que está más dotada de verdad. Los dos niveles aludidos, continua Pavel, se constituyen hasta hoy en un rasgo inherente de la organización cultural del hombre. Ambas dimensiones se dinamizan en función de la incursión de lo sagrado en lo profano para desentrañar la compleja realidad de aquel. Inherente también es el proceso de mitificación a partir del cual los seres y los hechos de la dimensión profana son “elevados” a la dimensión sagrada para que puedan ser mejor contemplados y, en tal sentido, mejor comprendidos. Mitificar, por lo tanto, implica poner en perspectiva algo para que se vuelva “familiarmente verdadero”, “eminentemente visible” (PAVEL, 1997, p. 176).

⁷La actualización intensa de lo mítico en el discurso ficcional nos lleva a preguntarnos sobre las implicancias de su fijación escrita. Para investigadores como Óscar Quezada, esta fijación revela una “enunciación sensible” cuyas resonancias nos remiten al *lugar original* de lo mítico, a saber, la experiencia de la oralidad: “[...] hay otro modo de *dar razón* de las cosas ligado a un enunciación sensible, afectiva, dicente, ‘física’, que ha seguido operando básicamente en la tradición oral. Todo lo que ella diga no podrá ser verificado mediante la experiencia metódica racional y resultará meramente mítico” (QUEZADA, 2007, p. 143, cursivas del autor). Una conciencia mítica cree en la magia de la palabra y de la imagen, porque cree en la unidad entre la palabra y las cosas: “la imagen tiene la misma fuerza que cualquier existencia física. No *representa* al individuo, es el individuo mismo [...] El hombre mítico está como poseído por esa magia. Después de todo, la palabra es imagen acústica realizada materialmente de muchas maneras” (p. 77, cursivas del autor). Concebir la palabra como una “imagen acústica” es una forma de atender el llamado de la trascendencia de la transmisión oral y de su fijación en la memoria, *vía y fuente* esenciales, respectivamente, en la permanencia de lo mítico.

La temporalidad cíclica es otro rasgo fundamental del sentido mítico. Yuri Lotman nos explica que el carácter circular de una narración mitificada implica la anulación del despliegue lineal en términos de un principio y de un fin rotundos. Esto se percibe con mayor claridad en el devenir existencial del hombre mítico, cuyo paso de una etapa a otra trae consigo el tránsito de una versión anterior a una versión renovada. Así, el devenir vital se consolida en una cadena de renacimientos. Por ello, la muerte misma nunca supone una consumación definitiva, ni mucho menos una dimensión que se opone a la vida. La consumación del cuerpo es una oportunidad para la transfiguración del ser en otras representaciones, lo que incluso trae, como consecuencia, la convergencia de espacios y tiempos en la narración (LOTMAN, 1996, p.131).

La visión mítica esencializa al hombre integrándolo profundamente a la naturaleza y al cosmos. De esto se desprende, como un tercer rasgo, que dicha visión se concretiza en la confrontación, vale decir, opera como una reacción, un posicionamiento desde donde se resiste culturalmente contra la visión moderna extremadamente pragmática y utilitarista que genera una franca deshumanización. En efecto, como sostiene Lubomir Dolezel, la actualización del sentido mítico en las propuestas estéticas modernas revela "la precariedad de la condición humana". La literatura, en estos términos, se erige en el signo que testimonia dicha deshumanización y demanda la restitución de un orden y una condición perdidos (DOLEZEL, 1999, p. 276-278).

La relación con la naturaleza es un cuarto rasgo que determina la diferencia entre una y otra visión. Lo que desencadenó la racionalidad moderna instrumental fue un cambio de actitud frente a la naturaleza: el hombre ya no se sentía parte ella, pues la comenzó a ver solo como un medio de productividad. Aquí cabe recordar lo que señala Mircea Eliade en torno al sentido mítico de la naturaleza. Eliade sostiene que la naturaleza se constituye en el *espacio puro* que custodia y transmite lo sagrado. De este modo, la emergencia de lo sagrado *acontece* cuando lo sobrenatural (lo pleno, lo absoluto) se refleja en lo natural, liberando o *desatando* la esencialidad del ser, antes soterrada por inadvertida. La sacralidad, como estado cercano y, más aún, propio de las

personas, regenera cualquier condición, proporciona una nueva integridad. Actualmente, el hombre se encuentra prisionero en escenarios modernos de un escepticismo francamente deshumanizante, por eso mismo debe acudir al lugar, a la fuente de la que alguna vez surgió para retornar a la experiencia de lo sagrado (ELIADE, 1967, p. 119).

Un quinto rasgo importante tiene que ver con las transformaciones que ocurren en el mundo mítico. Greimas afirma que las transformaciones comprometen la naturaleza y la función de las presencias míticas animadas o "susceptibles de animación". La condición genuina de los seres míticos, signados por la transformación, es el sincretismo. Desde esta perspectiva, la gran metáfora del hombre en este escenario es la de un recipiente sacralizado que alberga en su corporalidad la energía del mundo, o la de un prisma que recepciona y refracta la luz de toda la existencia. De este modo, cada nueva transformación desencadena nuevas atribuciones para el ser mítico y para su entorno. Así tenemos tránsitos de persona a animal, entre animales, de objetos inanimados a seres animados, etc. (GREIMAS, 1973, p. 220-227).

Otro rasgo medular es la ritualidad, esencia de lo mítico, que propicia la integración del hombre al universo. Este hombre ritualizado ya no se siente distanciado de las otras presencias, se sabe parte de ellas, por eso no las manipula ni las descarta cuando las cree inservibles. Construye su identidad recreándolas, interpretándolas como portadoras de sentidos que inciden hondamente en su existencia. En la serie de acontecimientos míticos narrados las presencias involucradas están siempre animadas: todo elemento tiene vida, por ende porta intención, señala un recorrido, es influyente, transmite su forma de existir a todo lo demás. La ritualidad, entonces, se materializa en un momento de profunda correspondencia cósmica. El cuerpo se deja acontecer en una sucesión de transformaciones que signan una y otra vez dicha correspondencia. Como sostiene Lotman, el hombre mítico se vale para fijar sus experiencias de una "representación dramática ritual" (LOTMAN, 1996, p.132).

La presencia y la articulación de estos rasgos nos permiten hablar de una racionalidad sistemática que configura lo mítico. Una racionalidad que, a decir de Lévi-Strauss, posee un carácter heterogéneo en la medida

que da cuenta de la “divergencia” o la “discontinuidad” de todo aquello que acontece en la realidad del hombre (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 15)⁸. Cuando la experiencia mítica es representada, esto es, cuando se vuelve mitología, cobija una cosmovisión que posiciona al hombre frente a su realidad. De este modo, la mitología lleva en sí el germen de la apertura y de la transformación, y crece en el fértil campo del referente vital de los nuevos hombres que lo acogen. En efecto, el hombre resignifica hoy el sentido mítico para hallar, reafirmarse, en un sustento de carácter esencial y permanente. Desde esta perspectiva, nuestra opción es hablar de una visión mítica. Nos apoyaremos a partir de ahora en esta última denominación para referirnos a la experiencia del ser que configura una significación que lo integra al mundo. Consideramos que la noción de visión es más acertada para hablar de lo mítico, porque tanto lo racional como lo afectivo configuran esta experiencia que, apenas es evocada, emerge e impregna todos los momentos del devenir mundano.

En *EGS* y en *MLMP*, la visión mítica no solo es evocada para profundizar en la riqueza heterogénea y transcultural de los espacios representados, sino también para restituirlos frente a las ideologías de la muerte que intentan transgredirlo, degradarlo. En ambos textos, los personajes conviven con lo mítico, tejiendo durante la peregrinación al Qoyllur Riti y el destierro de Machu Picchu una rica versión de la cosmovisión andina.

3 La peregrinación en EGS: primer signo mítico del desplazamiento

La peregrinación es un recorrido de fe, un acontecimiento que conecta al hombre con la dimensión sagrada que da sentido a su realidad

⁸ Santiago López Maguñá concibe lo mítico como una forma de racionalidad a la que le corresponde una captación semántica que aspira “a un nuevo sistema, a un nuevo saber que, una vez instalado, se torna referencial y deductible [...] permite establecer equivalencias y solidaridades, formar sistemas analógicos y metafóricos, fundar el sentido y la significación” (LÓPEZ, 2009). En la misma línea, Óscar Quezada afirma que lo mítico, en su esencia, en su origen, supone una forma de racionalidad, por ello no se debe entender el mito y el logos como dos estados autónomos y diferenciados, ni mucho menos considerar una supuesta evolución del primero hacia el segundo. Desde su naturaleza racional, el mito opone el *cosmos* –el “territorio habitado”– al *caos* –el “espacio desconocido e indeterminado”– (QUEZADA, 2007, p.108).

inmediata. Esta premisa encierra la visión de mundo de los personajes que construyen la trama de *EGS*. El centro de adoración en esta historia es el nevado de Ausangate en el Cusco, un centro que se erige en un punto de convergencia de diversos grupos humanos, los cuales en caravanas, cuadrillas o comitivas van tornando visible un escenario heterogéneo dinámico.

Los agentes que migran a este centro, usualmente referidos como “advenedizos” o “afuerinos”, son revestidos de una significación religiosa, convirtiéndose en “peregrinos”, “novenantes” o “adoradores”. Otra denominación que merece una mención aparte son los “Chaskis del Señor”. El uso de la palabra *chaski* en la novela denota una apropiación del referente incaico⁹ con el que se alude a los “pabluchas”, una suerte de custodios del orden que trasladan un bloque de hielo como ofrenda desde la cordillera hasta la catedral del Cusco. Estos peregrinos realizan un desplazamiento doblemente sagrado, puesto que no solo llevan a costas la ofrenda – prueba irrefutable de un sentir religioso –, sino además son los intermediarios o mensajeros entre la divinidad de la cordillera y la divinidad cristiana. En tal sentido, la visión mítica de los pabluchas reúne, entreteje, en su acto ritualesco, en su tránsito impregnado de sacralidad, los imaginarios andino y occidental, de modo que la pervivencia de tales imaginarios se logra desde una experiencia concreta transcultural impulsada por la necesidad vital de posicionarse en el mundo¹⁰. La conciencia religiosa de los adoradores se actualiza y se despliega sobre una realidad espiritual compleja y desbordante, provista de resistencias frente a la ideología de violencia y de la muerte senderista, como veremos más adelante.

La peregrinación, en tanto una simbología mítica del desplazamiento, genera la transformación del sujeto: sus acciones y sus discursos – su integridad – está *atada* a un saber y a un sentir que lo renuevan, esto es, lo curan y lo purifican de la degradación de los tiempos modernos que restan espacio a las experiencias sensibles y esenciales. En ese sentido,

⁹ En efecto, el chasqui era el mensajero oficial del imperio incaico. Su rol social era fundamental, puesto que recogía y transmitía las noticias que sucedían más allá de las fronteras de la Ciudad Sagrada.

¹⁰ El crítico literario norteamericano Mark R. Cox afirma, a propósito de la literatura peruana sobre la violencia desde la década del ochenta, que junto a la utilización de nuevas técnicas narrativas y la presencia de un referente narrativo más amplio, se plasma constantemente una doble racionalidad, la científico-occidental y la mítica-andina (COX, 2004a, p. 10), siendo los escritores andinos los que más se han preocupado en el tratamiento de dicha dualidad (COX, 2004b, p. 68).

el desplazamiento no solo es físico, sino también interior. Sin embargo, cabe resaltar que la visión mítico-religiosa no solo aglutina o acumula lo heterogéneo. En realidad, los tránsitos impregnados de sacralidad dan vida a un horizonte cultural forjado en un *tinkuy*, en una interacción tensional. En otras palabras, a Rosas no le basta con referir la existencia de una convivencia cultural, explora sobre todo los mecanismos dinámicos de apropiación y de resistencia que sustentan el posicionamiento de las voces que ascienden y descienden el nevado.

La obra fija dicha tensionalidad recreando la confrontación de fuerzas de sentido divergentes que se concretizaron desgarradoramente en la realidad peruana a partir del conflicto armado que la fragmentó desde las últimas décadas del siglo veinte hasta el día de hoy. Como sabemos, el imaginario andino, con toda la miticidad que la enriquece, fue constantemente instrumentalizado por la ideología subvertora y radical de los terroristas. Citamos un primer pasaje de la novela en el que se aprecia esta instrumentalización a partir de la discusión que sostienen algunos militantes senderistas sobre el modo de insertarse en la festividad para cometer el atentado que tenían planeado contra algunas autoridades. Así narra uno de los subversivos momentos antes de la incursión:

Fue Máximo, en su condición de mando supremo del Comité Regional, quien nos misionó el encargo de filtrar esta festividad de esencia campesina. Nos encargó además levantar un informe completo sobre los pormenores de la concentración. “Pero ni se dejen fascinar por la maravilla de las danzas y de la tradición”, nos advirtió esa tarde Máximo. Él, que hace dos años ya estuvo aquí, en condición de observador había visto la posibilidad de dotar a estas masas de una nueva y fértil conciencia. “Esa profunda convicción religiosa hay que trocarla por una sólida conciencia de clase” (ROSAS, 2000, p.48).

Los personajes que se identifican con el accionar subversivo apelan a un mecanismo de apropiación con el que pretenden transformar la experiencia esencialmente afectiva, espiritual de la creencia arraigada por una “revolución” racional. Intentan reemplazar la “convicción religiosa” de los peregrinos, aparentemente improductiva, por una nueva y

fértil conciencia social que evalúe las ideas y el accionar de la sociedad, liberándola de sus propias carencias y desigualdades, todo ello impulsado desde un compromiso histórico asumido como impostergradable³¹. No obstante, para los terroristas filtrarse en la festividad supone una empresa riesgosa, pues “la maravilla de las danzas y de la tradición” tiene el poder del deslumbramiento, lo que significaría la desestabilización del hermetismo de su ideología. Por ello, la fe transculturada en una explosión de formas, movimientos y colores es vista como un factor distractor o contrarrevolucionario. En este punto es preciso resaltar el alcance del sentido mítico en el discurso ideológico radical, el cual se reviste de una codificación ritualesca, tal y como advertimos en Sergio, uno de los militantes infiltrados en el santuario, cuando reflexiona sobre la muerte: “La muerte es una forma superior de consagración del Revolucionario” (p. 123). El hecho de que el terrorista conciba la muerte como una entrega absoluta que lleva al hombre-ofrenda a una instancia superior, es una clara señal de que la ideología se ha mitificado, y en consecuencia se ha tornado porosa, se ha descentrado. Y esto porque, en oposición a una lógica excluyente, la visión mítica defiende una perspectiva totalizadora en la que el hombre sintoniza con las demás presencias que lo rodean.

La peregrinación, inmersa en la naturaleza colectiva de la religión andina, permite la convergencia de diversos sujetos que dejan de lado su condición individual para convertirse en un solo Gran Cuerpo, cuya presencia no tiene sentido si no expresa polifónicamente las intenciones que lo lleva a realizar el recorrido: liberarse de la carga que supone la culpa inherente del hombre y apropiarse de la “sensación de gozo emanada del interior de los templos”. De este modo, el carácter ceremonioso del lenguaje (“un decir para”) es decisivo, porque da cuenta de una enunciación que migra a través del tiempo para activarse en las versiones, los rumores, las especulaciones, los ecos que edifican el instante

³¹ El crítico literario peruano Gustavo Faverón ha señalado que en la narrativa sobre la violencia es constante la recreación de una lectura mítica de la realidad que vincula el conflicto armado con algunas ideas propias del imaginario andino identificadas con la transformación, tales como el *Inkarri* o el *Pachacuti*: “Es arduo imaginar un fenómeno que haya podido interpretarse en los Andes como un *pachacuti* con más ruda claridad que el surgimiento de Sendero Luminoso y la respuesta estatal [...] «Incendiar la pradera», el mil veces repetido lema maoísta, podía con facilidad enmascarse de un espíritu mítico andino: sólo acabando con todo lo preexistente se abre la tierra para el advenimiento de lo nuevo” (FAVERÓN, 2006, p. 12-13). El préstamo, aunque es un tipo de apropiación, revela también una tensa superposición de intencionalidades en la que prevalece, después de todo, la riqueza del sentido mítico.

único de la invocación de los personajes. Así lo podemos constatar con la llegada de los adoradores al santuario en plena festividad de la Cordillera, quienes convierten este lugar en un recinto poblado de ruegos y de imploraciones hacia la divinidad sincrética. Nombres como “Gran Señor”, “Cristo de la Rinconada”, “Señor de la Cordillera”, “Patrón Jurado”, demuestran el registro multi-referencial de sus narradores, en el que un uso no priva de fuerza y vigencia al otro.

La estructuración del sentido mítico es desplegada en la narración cuando nos muestra la oposición y la complementariedad entre una dimensión sagrada –el mundo de lo alto – y una dimensión profana – el mundo de lo bajo –, de modo que mientras la primera dimensión nos remite a una instancia deseada de expiación y de purificación, la segunda nos remite a un entorno donde la violencia, en sus múltiples acciones y discursividades, determinan el destino de las personas. De lo anterior se deduce que la significación religiosa del desplazamiento reviste simbólicamente el horizonte de los personajes: el ascenso por el nevado de Ausangate va colmando de sacralidad al novenante en la medida que se desplaza hasta las alturas donde se ubica el templo cristiano y mora la divinidad andina de la cordillera. Este acto de elevarse material y espiritualmente es una búsqueda de sentido que incrementa la fe a causa de la cercanía con la experiencia restauradora: abajo yace el caos – lo desdibujado por el desgarramiento –; arriba se habita en el cosmos – el ordenamiento ideal del mundo. El ascenso, por lo tanto, supone el desprendimiento de un estado opresor, doliente, predispuesto a la degradación y al castigo, en pos de un estado liberador, reivindicatorio y renovador.

La visión mítica de la que se vale la novela revela, también, los desfases de la modernización. Este desfase es el detonante de un repertorio de jerarquizaciones provocado por los mismos personajes, quienes se signan mutuamente con la marca del atraso. La historia del peregrino Lizandro Jordán encarna muy bien esta modernidad conflictiva. Jordán es un minero acaudalado proveniente del Cusco que emigró a la selva donde hizo fortuna y se enamoró de una mujer de la zona. La mirada discriminadora que recae sobre esta relación por parte del juez Castelo es claramente subalternizante: “El juez

se sorprendió de que Lizardo, en verdad, la quisiera a esta *chu'ncha hereje y pintarrajeada*, como pensaba de Merceditas" (p. 180). Como podemos apreciar, a Merceditas se le atribuye apelativos que aluden a una mala combinación de su esencia natural (calificada peyorativamente como *chuncha*) y la superficialidad de sus hábitos (la imagen hiperbólica del maquillado). Ante los ojos del letrado, ella es el signo de la alienación, la versión negativa del nativo civilizado. En suma, la visión mítica sanciona el desfase de lo moderno exhibiéndolo y colmando de sentido precisamente sus fisuras.

Empapados de modernidad, personajes como Lizandro traducen en términos míticos una identidad perfilada como sincrética, toda vez que reposa sobre la base de referentes culturales andinos y selváticos: "Yo sólo quiero decir de ella hoy dos palabras, dos cositas que me han convertido en eso que ahora soy: un Atahualpa de monte, con mando sobre los ríos y con poder sobre el Paititi" (p. 181). Lizandro no solo se une con la mujer, sino también con su hábitat. Así, la posesión amorosa que ostenta el personaje se torna totalizadora, atribuyéndose control y poder sobre el medio natural. Pesa a este discurso de dominio, la naturaleza, cuyo despliegue polisémico manifiesta lo sagrado, siempre se erige en la obra en el espacio puro y superior¹², mientras que el poder de los hombres yace en su condición de intérpretes del "espectáculo" natural, anhelando reconocer en este el "rastros", la "pureza" y la "ventura" de las divinidades que adoran¹³.

¹² Retomando las reflexiones de Santiago López, nos dice que la lectura mítica sobre la naturaleza es entendida en los términos de un Otro superior para el hombre, bajo la forma de fuerzas destructoras "cuyos poderes se aplican o se vierten en actuaciones que se juzgan gratificadoras o punitivas de acuerdo al modo de relación que los hombres establecen con ellos" (LÓPEZ, 2009). Por su parte, Quezada sostiene que estos fenómenos naturales son huellas del sentido mítico porque se muestran "como algo organizado que se capta como significación e incita a hacer significar" (QUEZADA, 2007, p. 177). En suma, la naturaleza, mitificada, es una referencia concreta que instaura y transforma el orden, motivo de vida o de muerte, *portador y dador* de sentido.

¹³ En otras entregas de Rosas la simbología mítica del desplazamiento y de la naturaleza es evidente. Es el caso del cuento titulado "Por la puerta del viento". Su protagonista, Nivardo Portugal, padre político de Edmundo, un terrorista muerto recientemente, narra los motivos que provocaron la muerte de su hijo, lamentándose por el hecho de trasladar desde el Cusco hasta su pueblo el féretro con el que lo enterraría. Dicho testimonio da cuenta de un conjunto de interpolaciones temporales y espaciales, dado que desde el recorrido en tiempo presente se evoca una serie de recuerdos que van construyendo la trama. La naturaleza aquí también materializa la visión mítica, pues se manifiesta en la forma de un viento misterioso y legendario que trae consigo la desgracia: "El caso es que todo empezó con el viento. Un viento que venía de muy atrás, desde siglos oscuros y tormentosos. A su paso los cerros comenzaron a desperezarse. Los hombres prestaron sorprendidos el oído al viento. Y al cabo de intensos días de escuchar varias voces y gemidos, que venían no se sabe de dónde, se mostraron muy inquietos como presagiando un cataclismo. Los activistas hicieron lo demás" (ROSAS 2006b, p. 246). El viento es el origen

La exhibición y el desmontaje del influjo modernizador es aún más palpable cuando se describe la festividad tradicional, progresivamente alterada debido a la concurrencia de los “mercachifles” y las “bandas de metal”, la alteración se evidencia también en los cambios que ocurre en la vestimenta de los peregrinos y en el transporte que utilizan¹⁴. Veamos el siguiente fragmento que corresponde al testimonio de apertura de la segunda parte del libro donde se narra la construcción de una carretera que une Cusco y Ocongate:

No demoró mucho la carretera en pasar por Mahuayani. Con este progreso el santuario creció en importancia. Se alzó sobre la roca un templo de mejor prestancia. Entonces empezaron a llegar no sólo peregrinos de Paucartambo y Quispicanchi, sino de otras tantas provincias. Bailarines de diversas regiones comenzaron a frecuentar el lugar. Después llegaron comparsas del extranjero. Poco a poco la fiesta dejó de ser exclusiva de los indios. Hoy en día van los ciudadanos con igual carga de penas que descargar (ROSAS, 2000, p. 110-111).

El incremento de visitantes al Santuario, el establecimiento de un gran “campo ferial” en sus inmediaciones y la construcción de un nuevo templo son los índices de una significación más compleja del peregrinaje. Tal complejidad se explica a partir de la incursión de la modernidad que difumina los límites entre la ancestralidad y el progreso. La carretera es el gran símbolo de esta modernidad que, a su vez, nos permite hablar de la intersección de un tiempo histórico y un tiempo mítico o, en todo caso, de una miticidad actualizada constantemente en el devenir de una masa ferviente cada vez más heterogénea, emparentada en el dolor y en la necesidad de exculpación. Asimismo, estos índices nos muestran cómo una característica propia de la ritualidad mítica es resignificada bajo el rótulo de lo moderno: la ofrenda que signa su intensidad en la materialización que la sostiene.

del caos, es el ente trasgresor de la armonía, el equilibrio y la quietud, y el propagador de las “voces y gemidos” que anuncian la llegada de un movimiento alzado que “expandía su fuego”.

¹⁴ Pese a la desvirtualización de la festividad aludida en la novela, su esencia transcultural sigue siendo representativa dentro del imaginario andino, tal y como lo entiende la historiadora peruana María Rostworowski: “Los rituales y celebraciones de Qolluritti, en la región del Cusco son los que mejor han conservado las costumbres andinas. Posiblemente la distancia, el aislamiento, la gran altura de las montañas, el frío y la nieve facilitaron mantener las creencias indígenas” (ROSTWOROWSKI, 2008).

En la novela, no solo se hace referencia al Qoyllur Riti, festividad que, como ya hemos explicado, consiste en el desplazamiento hacia el santuario ubicado en la Cordillera. Tal experiencia religiosa se complementa con otra de gran importancia denominada el Corpus Cristi, festividad cuyo punto de confluencia y desarrollo es la Catedral ubicada en la plaza de armas del Cusco. Con la segunda, advertimos no solo el tránsito y el encuentro de fervientes, sino también de divinidades, puesto que congrega, en una suerte de "sesión", a todos los santos de la ciudad que formarán parte de la procesión que recorrerá la plaza central. El verdadero impacto transculturador se desata cuando acuden a la festividad las huacas o "bultos de los antiguos", las divinidades provenientes del imaginario andino. A esto le sumamos el otro tipo de peregrinaje aludido al final de la obra por el sacerdote Triveño, quien confiesa a otros dos peregrinos, la pareja de esposos Alberto e Isolda, que el acto ofertorio no es privativo del mundo de los vivos, pues los muertos, que conforman un gran número de seguidores, incluso mucho mayor, también acuden a la cita religiosa. La peregrinación, desde esta perspectiva, es un acto liminal donde los vivos se desplazan "con música y comparsas" y los muertos lo hacen "en silencio".

Todas estas referencias trabajadas en *EGS* fundamentan la articulación del imaginario andino desde una visión mítica que se presenta como una construcción dinámica en la que los adoradores se rigen por concepciones dualistas, totalizadoras, esencializadas en la naturaleza, enlazadas a tiempos inmemoriales y actualizadas en procesos transculturales.

4 El destierro en *MLMP*: segundo signo mítico del desplazamiento

En *MLMP*, el itinerario de la memoria traslada al lector hasta la construcción y el progresivo desarrollo de la ciudad sagrada de Huiñamarca, la salida de sus últimos habitantes, el destierro hacia el Cusco y, posteriormente, el entierro de la cabeza del inca Túpac Amaru en el nevado de Ausangate, por parte de una comitiva de los desterrados

encabezada por Astor Ninango, protagonista de la novela. Paralelamente a este conjunto de sucesos, se narra la ocupación del Cusco por parte de los españoles y las constantes resistencias de los incas en medio de parciales triunfos y fracasos.

Para recrear el grado cero de la transculturación del imaginario andino, se apela a la superposición de los tiempos y a las variaciones de las voces narrativas en segunda o en tercera persona, del mismo modo los personajes intervienen contando desde su propia versión cada uno de los sucesos. Resaltamos, además, la intensa y rica complicidad entre las fuentes históricas y mitológicas sobre las que se erige la narración. En cuanto a la segunda fuente, advertimos una continua intertextualidad con las versiones míticas de El Dorado, el mito del Inkari y el mito de Ollantay.

La primera simbología mítica en esta obra reviste al *Intipuncu*, una edificación que sirve de *signo liminal* para el peregrino, pues señala la separación entre la ciudad de Huiñamarca o Machu Picchu y todo aquello que se encuentra alrededor, protegiendo precisamente su sacralidad de las manos de los invasores: "Aquí empezaba la zona sagrada para los que venían, así como terminaba para quienes volvían en éxtasis al mundo exterior. Desde esta alta mampostería miramos por última vez la bienamada ciudad. Ella aparecía abajo, extendida a nuestros pies, apenas como una mujer de oro disuelta en niebla" (ROSAS, 2006a, p. 11-12). El narrador, en esta cita, refiere un desplazamiento desde el espacio interno sagrado, con el cual se identifica estrechamente, hacia el espacio externo degradado, primero por la guerra atroz desatada entre Huáscar y Atahualpa, y luego por la incursión violenta de los españoles. Ambos nefastos sucesos convergen en una era oscura que los desterrados denominan la "edad del Murciélago". Desde esta perspectiva, el desplazamiento puede ser interpretado como un destierro que encierra en su realización una significación mítica, toda vez que el lugar desde el cual se parte es relacionado con la fertilidad, la belleza y la luminosidad (la mujer de oro), códigos de una estrategia animista cuyo intenso entramado da cuenta de un dominio parcialmente descifrable (la disolución y la niebla). En la frontera, solo se tiene acceso a la antigua morada desde el acto de la contemplación. Esto, desde luego,

produce el desgarramiento del contemplador, quien apela a lo mítico para no perder el arraigo: ese sentir que lo centra, lo estabiliza y con el que tendrá que resistir frente la violenta mundacidad del colonizador.

La ciudad, sin embargo, no sufre un vaciamiento o abandono total, pues al mismo tiempo es una “estancia privativa de los antepasados y de sus maneras de pasar la eternidad” (p. 218). De esta forma, la ciudad es liminal también porque en ella se supera la habitual manera de concebir el ciclo existencial del hombre. La muerte, en ese sentido, vendría a ser una modalidad de la existencia. El estrecho vínculo entre las dimensiones de la vida y la muerte, aparentemente antagónicas, revela una relación de complementariedad a partir de una visión que, con sus intervalos o niveles de manifestación, se torna mítica en la medida que cohesiona, integra lo usualmente disperso y excluyente. El narrador refiere que fueron los arquitectos fundadores quienes infundieron a la urbe su naturaleza liminal y transitoria, pues simultáneamente al acto de su construcción ya se ideaba el fin de su función como refugio momentáneo de los vivos. Así, cada alma que la habitó, cada visita peregrina que la adoró, cada una de las denominaciones que la moldearon desde tiempos remotos – “Ciudad Sagrada”, “Ciudad Secreta”, “Ciudad Numinosa”, “Ciudad Mística”, “Ciudad de los Ritos”–, signó de miticidad las alturas de Machu Picchu.

La llegada de los españoles al reino del Tawantinsuyo produce una serie de movilizaciones dentro del imperio incaico. Este contexto convulsionado genera, en un primer momento, un incremento de los peregrinos a la Ciudad Sagrada y, en un segundo momento, el destierro de sus últimos ocupantes, lo cual se encontraba *cifrada* no solo en el vaticinio de sus arquitectos, sino también en los designios del “Radiante Civilizador”:

Bien, el tiempo se acabó. Ya no más Ciudad Sagrada en la montaña, ni esperanza de que desde aquí reconstruirían la patria de los incas; el último astrónomo ha quedado sepulto en su sarcófago y vosotros, hijos míos, seguiréis andando por los caminos que os señalé. Así habló otra vez en medio de las voces revueltas y los oscuros aguaceros que bajaban de la cordillera. Nosotros acatamos esa disposición y reanudamos el camino hacia el Sureste, rumbo al Cusco (p. 40, cursivas del autor).

La divinidad andina incursiona en la dimensión profana para rediseñar el destino de los pobladores. Su corporalidad es la voz que recae y retumba en medio de las otras voces que habitan la ciudad. Una vez presentificada, autentifica la nueva identidad del habitante, quien a partir de ahora vivirá *en* el desplazamiento, llevará su cultura a cuestras, irá abriéndose camino y, en ese tránsito, alimentará el imaginario que porta con nuevas experiencias culturales. Desde esta perspectiva, consideramos que también se puede hablar de una sacralización del desterrado, en la medida que custodia y transmite la visión mítica, riega de sentido mítico el mundo en cada nuevo escenario alcanzado. Por lo tanto, si bien el destierro lleva inherente el sentido de la desposesión, cuando es revestido de miticidad se convierte en una operación de apropiación, vale decir, de preservación y transmisión del saber. De alguna manera, el desterrado cuando migra de tiempos y espacios está fundamentando su correspondencia con un orden cósmico: proviene de un espacio particular, pero su destino es el universo, la no-frontera.

Son diversos y significativos los recorridos en la novela que refuerzan la noción de desplazamiento como una acción-eje que porta un sentido mítico. Tenemos, por ejemplo, el viaje que realiza el inca Pachacútec al cañón de Toroncoy, debido a un presagio que se le reveló en sueños y que significaría a la postre la fundación de Huiñamarca; la búsqueda que emprende Astor Ninango de su padre desaparecido hasta Paucartambo; el viaje de exploración del inca Túpac Yupanqui a la Polinesia; la hambruna desatada en el altiplano del Collao que obligó a la población, liderada por el "Profeta Negro" Raurac Sallo, a un peregrinaje marcado por el padecimiento y el ritualismo hacia el Cusco; el cerco al Cusco llevado a cabo por Manco Inca para expulsar a los españoles y restaurar el imperio y la huida de las jóvenes vírgenes del culto al sol, las denominadas "ajllas", desde el Cusco hasta Huiñamarca, ante el aviso de la llegada de los españoles. En todos estos recorridos, la memoria se erige en el soporte que fija lo ocurrido desde dos versiones: a) la enunciación de los personajes principales y b) los "rumores", las "narraciones lejanas" que prolongan, actualizan y complementan las historias. Provenientes de todos los tiempos, estas voces tejen un discurso cuyo carácter polifónico, polisémico y multi-referencial se debe a una dinámica de convergencia y

despliegue, de reunión y dispersión de lo referido. En suma, el discurso resultante se erige en una gran versión viva que rescata y reconstruye aquellas otras versiones alojadas en el pasado, presentificándolas con la fuerza de un testimonio o un posicionamiento frente al mundo.

Por otro lado, la emergencia de la memoria necesita de una condición especial, a saber, la lucidez: "La lucidez es una enfermedad de los dioses, susceptible de ser contagiada a los brujos y a los narradores de historias" (p. 108). Toda enfermedad provoca que el ser padezca hasta su transformación. Ya en transición, asume un estado delirante, toda vez que experimenta la alteración de su normalidad. El estado de la lucidez, en consecuencia, marca la existencia de los narradores, dotándoles de una sabiduría que acontece extraordinariamente en el relator (por contagio divino) mediante la palabra. De lo anterior podemos deducir que el sentido mítico no solo está en la historia propiamente dicha, sino también en la competencia a la hora de evocarla, incluso en el estado latente de la información, pues lo que no logra enunciarse en el momento de la revelación no es un mensaje perdido, es más bien un resto significativo en tanto posible. Por todas estas consideraciones, la memoria es figurada en la novela con un contorno poroso por el que sale y entra el torrente desbordante de los recuerdos:

Abres un forado en la memoria y los recuerdos se desembalsan incontenibles. Tapas ese agujero con mucho esfuerzo y los recuerdos se coagulan por breves días. Hoy mismo, a la luz de esta vela de sebo de llama, sientes venir atropelladas las voces de muchos años atrás, desde otros días y noches lejanos que parpadean vívidos en las rendijas de la memoria (p. 147).

Creemos que la memoria signa el destierro como una resistencia cultural que desenmascara las intenciones del otro foráneo. Este revelamiento tiene la particularidad de relativizar la atribución privativa de lo civilizado por parte del occidental. De esta manera, la naturaleza noble y sagrada de una población conformada por sacerdotes, ñustas, astrónomos, adivinos, orfebres, arquitectos, vírgenes, tejedores y amautas es la prueba más fehaciente de una alta cultura que tiene en su esencia mítica y en su legado histórico unas huellas imposibles de disolver, por

más trasgresor que sea el accionar del invasor. Lo sagrado andino, en su condición atemporal (continuo presente), cíclica, totalizadora e infinita, tiende a desbordar la mundanidad de la empresa conquistadora.

Una forma particular de resistencia cultural a partir de la memoria ocurre cuando esta enhebra una historia diferente de la que se difunde desde la razón eurocéntrica del sujeto colonizador²⁵. Una referencia concreta al respecto tiene que ver con la creación de la escritura que, según la narración, ocurrió cuando el padre de Astor Ninango observaba minuciosamente las estrellas – en cuanto a sus formas, posiciones y tamaños – contrastando lo observado con los elementos que conforman la naturaleza; de ese modo, el plano cósmico y el plano natural confabularon en el origen otro de la escritura. Posteriormente, muerto el padre, al protagonista se le revela la doble trascendencia de esta escritura inca: una, la más restringida, tiene que ver con un sistema específico de fijación y transmisión a través de un conjunto de códigos; la otra, mucho más compleja, se encuentra mimetizada con el espacio y la materia de la urbe, pues la ciudad es vista como una gran codificación, una “escritura de piedra” que guarda sigilosamente los mensajes de sus creadores y de sus habitantes a la espera de ser desentrañados por nuevas voces.

Uno de los momentos cruciales en la obra es la muerte del último heredero de la dinastía inca, Túpac Amaru, por el carácter profético que lleva consigo este episodio. En el calendario solar consultado por Astor Ninango, este acontecimiento significaba “el temido e inevitable encuentro de los tiempos o el cruce de las edades de la muerte y del renacimiento. Y lo más perturbador era que la ejecución del inca coincidía numéricamente con el fin del ciclo de vida de la ciudad Oculta...” (p. 72-73). Esta cita describe claramente un proceso metonímico de causas y efectos: tras la muerte del Inca, garante y mediador del cosmos, se impone el caos – lo desgarrado y lo desconocido –, generándose un *pachacuti* o inversión del mundo. Esta perturbación de alcances cósmicos es la que desencadena el eminente abandono de la ciudad de Huiñamarca. En ese instante, Astor Ninango entiende que su cuerpo se desplaza pero la memoria retiene, por ello asume el

²⁵Para una explicación más detallada de la razón eurocéntrica como fundamento del sistema de poder colonizador sobre América, véase QUIJANO, 2000.

rol del portador del saber y de la historia de una civilización destinada al sacrificio: "Me resigné, únicamente, a memorizar su velada historia, la vida mística y sosegada que cobijó entre sus muros y escalinatas. Y constaté, de pronto, que su historia tenía la aspereza de la sangre derramada en la mesa de piedra del sacerdote sacrificador" (p. 73). El valor sacratísimo de la ciudad llega a su máxima expresión mediante la simbología ritualésca de una ofrenda consumada ("la sangre derramada"). El desterrado sacrifica el arraigo, y con ello torna la desposesión en búsqueda orientada por el sentido mítico:

Desde hoy la ciudad ya no es nuestra, es ya de los *ancestros*. Tenemos que cederles el lugar sagrado que por mandato divino les corresponde. Es eso lo que indica en clave el Gran Calendario Astronómico. Inclusive en estos momentos ya estamos residiendo aquí en forma prestada. Los objetos que eran nuestros ya no lo son más; pertenecen a los venerables *herederos*. ¡Que nadie toque nada! Todos los edificios, plazas, aposentos, escalinatas, jardines y fuentes debemos dejárselos intactos a los que nos sucederán en la posesión de los bienes. Que nadie se lleve siquiera un cántaro, menos un trozo de piedra o flor alguna de sus huertos, que si no, estaríamos apropiándonos de bienes legados a los sucesores. Sólo la memoria sigue siendo nuestra. La memoria y esta obligación de preservarla a cualquier precio allí donde nos lleve la voluntad del Radiante Inmortal; sea bajo el viento bravo, sea en el sol abrasador; en la libertad de las punas o en la esclavitud de las minas (p. 74-75).

En esta cita, vemos cómo el destierro para desatarse primero cifra minuciosamente el desprendimiento de todo aquello que hasta ese momento les pertenecía. Lo que en el pasado inmediato, apenas pronunciado, era lo propio, lo familiar, es ahora lo ajeno, lo prohibido y lo distante. El tono imperativo de la voz configura esta escisión del ser que, gracias al anclaje de la memoria, recordará lo vivido sacramentalmente. A los desterrados solo les queda, entonces, enfrentar la enranca, destino que no les permitirá dar cuenta del paradero de su alma en el "lago de la muerte". Así lo confirma el diálogo entre Astor Ninango y su nieta María Palla, cuando se nos muestra el verdadero tiempo de la narración, a saber, un presente en el que ya podemos

reconocerlos como almas en pena atadas aún a aquel desprendimiento¹⁶.

El destino de los pobladores provenientes de Huiñamarca es el Cusco, donde se alojan clandestinamente. Al ingresar, perciben los olores, las sombras y las voces de los muertos que la habitan, producto del exterminio de los españoles. Un grupo seleccionado, liderado por Astor Ninango, tiene la misión de llevar la cabeza de Túpac Amaru al nevado de Ausangate, una de las huacas consagradas al dios Huiracocha. Tal y como hemos afirmado en la sección anterior, la peregrinación a dicho nevado, que siglos después adoptará el nombre de Qoyllor Riti, forma parte de la historia narrada en *EGS*, lo que evidencia otro punto de contacto importante entre ambas novelas. Aún más, cuando Astor Ninango y sus comisionados llegan a la cima del nevado para enterrar la cabeza del Inca bajo los rigores de la ritualidad, notamos que la vestimenta – como recurso de identificación para el funcionario militar, el músico o el danzante –, la música y el baile son factores mítico-religiosos tan relevantes ahí como en *EGS*. En suma, el desenlace del destierro en *MLMP* se enlaza con el inicio de *EGS*, puesto que en medio de la multitud pobre conformada por los sobrevivientes del recorrido – entre los que se encontraban mitayos, comuneros yanaconas, alpaqueros de todas las edades y géneros – la voz de Astor Ninango sugiere la idea de “institucionalizar” una peregrinación cada año “con la apariencia de adorar a alguna de esas tantas cruces que los españarris han alzado en las apachetas” (p. 243). Institucionalización que implica la permanencia y el revestimiento de la fe, instaurando una ritualidad de naturaleza transcultural¹⁷.

¹⁶ En otros pasajes de la novela apreciamos también referencias a desplazamientos errantes y a almas en pena. Cuando, por ejemplo, Astor Ninango inicia su viaje en busca de su padre se cruza con el alma de un viajero Chimú que murió tiempo atrás en su travesía por llegar a Huiñamarca.

¹⁷ En el cuento titulado “Camino de suerte”, Rosas también explora el signo mítico del desplazamiento ubicando la narración en el mismo contexto peregrinatorio del Qoyllor Riti. En él se narra la historia de Emiliano Florián, un terrorista que cae abatido en pleno enfrentamiento. Al mismo tiempo, se cuenta el voto de hermandad y de compromiso entre Samuel Florián y Edilberto Tapia, quienes llegan al Santuario para adorar al Señor del Templo de la Cordillera. Samuel, hermano del terrorista difunto, encuentra a Rosario, su sobrina huérfana, bajo el cuidado de Edilberto. Esto explica cómo el voto es una forma de agradecimiento y de lealtad, un pacto simbólico transcultorador entre dos hombres, a pesar de que viven en tierras diferentes y distantes (uno proviene de la costa y el otro de la sierra) y de que sus apellidos “suenen diferente”.

5 Conclusiones

La visión mítica encarnada en el imaginario andino no es solo un componente más de la propuesta que encierran ambas obras: es su estructura, su fundamento estético o, para ser más integrales, cultural. Creemos que lo mítico y lo histórico, conjugados, urdiendo cosmovisión, replantean los alcances de la ficcionalización. En tal sentido, ¿qué tan porosa puede resultar esta, qué tanto se puede enriquecer cuando es configurada a partir de una discursividad más compleja?

Sí, se torna porosa, pero para resignificarse y, con ello, lograr impregnarse de un modo más intenso, más profundo del imaginario que le da vida. Las marcas textuales y paratextuales que encontramos en ambas novelas son numerosas para dar cuenta de tal resignificación. En *EGS*, por ejemplo, aparece la siguiente nota que antecede a la narración: "Algunos personajes verídicos de estas historias han sido cambiados de nombre y filiación a fin de facilitar un mejor abrazo entre la realidad y la fábula". Son constantes, además, las inserciones de fragmentos presentados como "testimonios" o de canciones, como la de los *Qollas* que, a modo de epígrafe, inicia la tercera parte de la novela y en la que se hace referencia al desplazamiento que se recrea: "Mis compañeros de viaje del año pasado, / ¿dónde están hoy? / Algunos están bajo tierra/ y otro en pueblos extraños" (ROSAS, 2000, p. 201). Por su parte, *MLMP* tiene un anexo con otro tipo de mensaje o advertencia: "Los sucesos narrados en este libro tienen su base en la siguiente relación histórica", a la que le sigue una lista cronológica donde, efectivamente, se reseña los acontecimientos más importantes de la historia incaica.

En ambos casos, ¿qué efecto se busca generar con estas marcas?, ¿acaso se quiere transmitir la convicción de que la ficcionalidad literaria, como vía de conocimiento y de sensibilidad, nos retorna más anclados a la realidad? Recrear es fijar lo disperso, lo que se cree olvidado, lo que se margina, lo que es negado por esencial; por eso mismo recrear es un signo de miticidad. En *EGS* y *MLMP* se ficcionaliza para crear en el fecundo horizonte de la cultura andina.

Referencias

- BUENO, Raúl. Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina". In: MAZZOTTI, José Antonio; AGUILAR, U. Juan Zevallos (compiladores). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. p. 21-45.
- CORNEJO, Antonio Polar. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- _____. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. In: _____ . *Sobre literatura y crítica literaria latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982. p. 67-85.
- _____. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. In: *Revista Iberoamericana*. vol. LXII, n. 176-177, 1996. p. 837-844.
- COX, Mark R. Cincuenta años de narrativa andina (prólogo). In: COX, Mark R. (comp.). *Antología: cincuenta años de narrativa andina. Desde los años 50 hasta el presente*. Lima: San Marcos, 2004a. p. 7-12.
- _____. Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política. In: COX, Mark R. (comp.). *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, 2004b.
- DOLEZEL, Lubomir. El mito moderno. In: _____ . *Heterocósmica*. Madrid: ARCO/ LIBROS, 1999. p. 262-278.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1967.
- FAVERÓN, Gustavo Patriau. El precipicio de la afiliación. In: FAVERÓN, Gustavo Patriau (editor). *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalmanga, 2006. p. 9-38.
- GALDO, Juan Carlos. Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Oscar Colchado Lucio. In: _____ . *Lexis: Revista de lingüística y literatura*. vol. 24, n. 1, 2000. p. 93-108.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico. In: _____ . *Entorno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Fragua, 1973, p. 219-290.
- GUTIÉRREZ CORREA, Miguel. *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: San Marcos, 1999.
- KRISTAL, Efraín. La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998. In: COX, Mark R. (comp.). *Pachaticray (el mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, 2004. p. 57-66.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. Lo crudo y lo cocido. México D. F.: FCE. 1982.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. *Unos apuntes sobre la racionalidad mítica*. Disponible en: <http://santiagolopezmaguina.blogspot.com/2008/05/unos-apuntes-sobre-la-racionalidad.html>. Consultado el 15 de abril a las 17:00 horas. 2009.

LOTMAN, Yuri. Literatura y mitología. In: _____. *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996. p. 129-142.

PAVEL, Thomas. Las fronteras de la ficción. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teoría de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. p. 171-179.

QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar. *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica semiótica*. Lima: UNMSM-UL. 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (compilador). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.

REÁTEGUI CARRILLO, Félix. Violencia y ficción: mirar a contraluz. In: FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (editor). *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006. p. 429-449.

ROSAS PARAVICINO, Enrique. *El Gran Señor*. Lima: San Marcos, 2000.

_____. Camino de suerte. In: COX, Mark R. (comp.). *Antología: cincuenta años de narrativa andina. Desde los años 50 hasta el presente*. Lima: San Marcos, 2004. p. 113-118.

_____. *Muchas lunas de Machu Picchu*. Lima: CBC-Lluvia Editores. 2006a.

_____. Por la puerta del viento. In: FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (editor). *Toda la sangre*. Lima: Matalamanga, 2006b. p. 241-259.

ROSTWOROWSKI, María. Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes. In: CURATOLA PETROCCHI, Marco; MARIUSZ, Ziolkowski (eds.). *Adivinación y oráculos en el mundo antiguo*. Lima: IFEA/ PUCP, 2008. p. 181-204.

VERGARA FIGUEROA, Abilio. Imaginario, simbolismo e ideología. In: *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*. Año II, n. 2, 2007. p. 109-146.

ORDEN DE LA CULTURA, VIOLENCIA Y SUBJETIVIDAD: UNA APROXIMACIÓN A LITUMA EN LOS ANDES, DE MARIO VARGAS LLOSA

Ana Ines Leunda
Universidad Nacional de Córdoba

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Jorge Luis Borges

1 Inquietudes, a modo de introducción

El epígrafe de Borges nos invita a pensar en la paradoja que se esconde detrás de todo orden, pues éste no existiría sin un desorden que sólo a través de cierto patrón de regularidad es leído como orden. En este sentido, el desafío para nosotros es diseñar estrategias que nos permitan reconocer leyes regulatorias de períodos para pensar tensiones entre órdenes y desórdenes.

A su vez, la misma cita nos invita a pensar en la experiencia del viajero, ya no uno eterno, sino un sujeto concreto, un transeúnte que hace uso de la biblioteca y, por lo tanto, la recorre, podríamos decir, la vivencia. En cada libro se retoman voces dispares para construir un mundo creíble que se diferencia de otros mundos (otros libros), también verosímiles, que dialogan con el lector. Es decir, cada mundo de ficción también traza órdenes singulares que se articulan y se tensan con las regularidades de la cultura.

En tal sentido, Silvia Barei (2008), propone la existencia de un mecanismo retórico que articula lenguajes dispares y que funciona en distintos niveles (los volúmenes, los estantes, los recorridos de nuestra biblioteca). Desde esta perspectiva, de manera similar a los tropos análogos, los lenguajes de la cultura (como la ciencia o el arte) trazan regularidades que pueden ser leídas como naturales, pero que son particulares de cada período de la biblioteca, es decir, de la cultura.

A su vez, como en un bucle de retroalimentación, el sujeto produce textos (caminar eligiendo libros ya es uno³) que son parte de la cultura y, al mismo tiempo, la cultura es un texto de textos complejamente organizados (LOTMAN, 1996) que también condiciona la existencia de cierto modelo de subjetividad. Reformulando la inquietud inicial, el interrogante que nos guía es cómo estudiar los órdenes y desórdenes de la cultura en textos que simultáneamente son generados *por* y generadores *de* subjetividades.

Una primera respuesta afirma, como es sabido, que no es posible estudiar la cultura, sino en todo caso, fragmentos de ella, a partir de un recorte particular. En esta oportunidad, nos interesa indagar la novela latinoamericana y más específicamente focalizar en *Lituma en los Andes* (1993), de Mario Vargas Llosa, en tanto texto complejo organizado por una conciencia creadora que se ubica en la frontera entre la ficción y la cultura de la cual forma parte. Vale aclarar junto a Lotman (1996, p.65) que:

Llamaremos conciencia creadora al dispositivo intelectual capaz de dar *nuevos* mensajes. Consideramos mensajes nuevos los que no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún algoritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje. En calidad de tal mensaje inicial puede actuar tanto un texto en cualquier lengua, como un texto en una lengua-objeto, es decir, la realidad considerada como texto.

Además, creemos relevante señalar que ya Bajtín (1989) utiliza la figura de la conciencia creadora, en su caso para hablar específicamente de la novela. El autor-creador o conciencia-creadora no es

³Michèl de Certeau (1996) en "Andares de la ciudad" de *La invención de lo cotidiano* aborda de manera sugerente la idea de pensar los recorridos de los transeúntes como textos de la cultura.

ningún tipo de narrador, de hecho, no es una voz ya que “es invisible e inaudible, pero se percibe y organiza desde el interior como una actividad que ve, oye, se mueve y recuerda” Bajtín (1989, p.74). En nuestros términos, podríamos decir que es la conciencia que ordena el mundo novelado, decide quién dice qué, cómo y cuándo. Esta conciencia es una manera de entender el problema de la autoría, como señala Arán estudiando a Bajtín, el autor no cubre las otras voces y tampoco disimula la suya, es decir:

Trabaja activamente para establecer un contrapunto del que emerge precisamente su idea artística, que no es una *verdad*, sino un punto de vista sobre el mundo, una concepción particular del mundo de los otros, que es el propio mundo [...] El autor *se muestra* de modo indirecto, mostrando a otro que a su vez se expone sin saber que es mirado (ARÁN, 1998, p. 57).

La Retórica de la Cultura, que se nutre tanto de Lotman como de Bajtín (BAREI, 2006, 2008), nos ayuda a pensar en este género como parte de uno de los cuatro órdenes retóricos o lenguajes complejos que regulan la dinámica de la información cultural: el arte, la ciencia, los mitos y la vida cotidiana. La novela, fragmento del orden artístico, posee gran potencia para el estudio de la cultura, pues retoma voces-otras, órdenes retóricos disímiles, que son rearticulados por la conciencia creadora que construye un mundo complejo, puesto que condensa gran cantidad de información que circula en el poliglottismo cultural.

El caso elegido resulta inquietante ya desde el nivel argumental, pues convoca la presencia no de una cultura sino de dos comunidades que habitan el Perú: indígenas e hispanohablantes. En tal sentido, nuestro diálogo con el texto artístico se torna movilizador, ya que nos insta a desplazar nuestro foco hacia la frontera entre culturas que habitan el actual territorio peruano.

El argumento remite a las vivencias de Lituma, un cabo que viaja desde Piura, la costa peruana, a la sierra para resolver una serie de desapariciones de personas. La primera presunción que tienen el protagonista y su subalterno, Tomás Carreño, es que la causa del enigma está en la acción de Sendero Luminoso, la guerrilla que actuó clandestinamente

en la zona durante la segunda mitad del siglo XX y de manera particular en la década de 1980 y principios de 1990.

Acorde a lo antedicho, buscaremos indagar el orden de la vida cotidiana que traza esta novela focalizando en el protagonista y su subalterno en conexión con:

- 1) la modelización del Estado y la guerrilla;
- 2) las relaciones parentales/fraternales de los personajes y;
- 3) los lenguajes científico y mitológico.

Con eso, esboza algunos órdenes/desórdenes que podemos reconocer en este texto artístico creado por una subjetividad, la del autor-creador, que se posiciona en el entramado de la cultura de la cual también formamos parte.

2 Vida cotidiana y Sendero Luminoso: la excepción como regla

La novela se inicia con la denuncia de la esposa de uno de los desaparecidos ante el subalterno Carreño: tiene miedo y quiere saber qué pasó con su marido. Es el tercer personaje que se esfuma sin razones aparentes, ningún cuerpo ha sido encontrado. Esta situación delinea una experiencia diaria ligada a la duda y al sufrimiento. Tanto los personajes que buscan la verdad (Lituma, en primer lugar) como los allegados a los desaparecidos (la denunciante, por ejemplo) padecen, en primer lugar, porque la muerte es una posible resolución al enigma y, en segundo, porque cualquiera puede ser el cuarto o quinto de la lista. Hay sospechas sobre las causas, pero las elucubraciones no logran resolver el misterio, cuestión que acentúa la tensión de cada día:

Esos tres desaparecidos no se habían escapado de sus familias, ni habían huido robándose ninguna maquinaria del campamento. Habían ido a enrolarse a la milicia de los terrucos [...] Pero si los senderistas ya estaban ahí y tenían cómplices entre

los peones, ¿por qué no habían atacado el puesto? ¿Por qué no los habían ajusticiado ya, a él y a Tomasito? Por sádicos, tal vez. Querían romperles los nervios antes de hacerlos añicos con cargas de dinamita (VARGAS LLOSA, 1993/1997, p. 35)²

En este mundo de ficción, Sendero Luminoso puede pensarse como un gran monstruo: una alteridad extremadamente ajena de los protagonistas, que sólo deja ver los efectos de su accionar y la exhibición de cuerpos muertos. Para el cabo y su adjunto no sólo es difícil sino imposible enfrentar a la guerrilla con éxito: “La revolución tenía un millón de ojos y un millón de oídos”, aunque una sola cabeza: el “presidente Gonzalo” (p. 76).

Explicando algunos rasgos del complejo movimiento, Santiago Roncagliolo (2005) afirma que Abimael Guzmán adoptó el alias de presidente Gonzalo durante la lucha armada clandestina que se llevó a cabo en Perú, fundamentalmente entre la década de 1980 y principios de 1990. En 1992 fue capturado y cumple cadena perpetua en una cárcel de máxima seguridad.

No es posible sintetizar de manera concluyente los rasgos de un movimiento heterogéneo, aunque vale esquematizar algunos aspectos. El grupo operó en la clandestinidad no sólo en las décadas señaladas sino durante medio siglo en el Perú. Guzmán, un catedrático formado en filosofía, parte en la década del '60 a recibir instrucción en la China comunista y recién en el año 2000 se conforma la “Comisión de la Verdad y la Reconciliación”, creada con el objetivo de evaluar el fin del proceso de conflicto guerrillero en Perú.

De manera similar al maoísmo, Sendero fomentó el culto al líder, aunque, a diferencia de Mao, lo hizo cuando aún no estaba consolidado el apoyo popular a la insurrección. Al mismo tiempo, se opusieron activamente a cualquier otra organización política, aun cuando fuera de tendencia de izquierda, y así enfrentaron tanto al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru como a la figura del Che Guevara.

Roncagliolo (2005) explicita que ambas aristas (el culto al líder y el rechazo por cualquier otro movimiento político) hablan de un grupo cuyo accionar estuvo marcado por rasgos fundamentalistas. Se mataba

²Todas las citas se realizarán sobre este volumen, a continuación indicaremos sólo las páginas entre paréntesis.

a cualquier posible “enemigo”, cualquier hipotético opositor, aunque fuera un campesino quechua hablante que carecía de agua corriente. A su vez, hubo una profunda violencia en el modo de actuar senderista que no sólo ligado al uso de coches bomba o cortes masivos de luz, que también llevaron a cabo, sino fundamentalmente por el ahorro de municiones que generó matanzas sistemáticas cuerpo a cuerpo con machetes, piedras o las propias manos.

En marzo de 1983, sus columnas masacraron a 69 pobladores, entre ellos 18 niños, de Lucanamarca, una aldea que se había rebelado contra ellos. Para no desperdiciar balas, la matanza se realizó con machetes y piedras. Muchos de los campesinos demoraron en morir. Y no todos los senderistas eran lo suficientemente diestros. En algunos cadáveres se hallaron más de cincuenta heridas de machete (RONCAGLILO, 2005)

La novela retoma esta singular y extrema violencia del movimiento construyendo una atmósfera profundamente tensa en la que viven los personajes. Por ejemplo, relata estas muertes sistemáticas, especie de “limpieza” a través del asesinato colectivo, que en algunos casos eran llevados a cabo con la participación de los vecinos. Dice el narrador:

Los ajusticiaron poniéndolos de rodillas y apoyándoles la cabeza en el broquel del pozo de agua. Los tenían bien sujetos mientras los vecinos, pasando en fila, los chancaban con piedras que recogían de la construcción, junto a la casa comunal. La milicia [senderista] no participó en las ejecuciones. No se disparó un tiro [...] ¿se debía acaso desperdiciar en ratas y escorpiones las municiones del pueblo? (p. 79)

Enfatizando el sin sentido y la crueldad de los hechos, en la novela también se narra el “ajusticiamiento” de una pareja franceses, Albert y la petit Michèle (p. 17-25), muertos a golpes por pasear como turistas, y de una ecologista europea y un ingeniero (p. 117-122) asesinados por llevar a cabo un proceso de reforestación con subsidios holandeses. La conciencia creadora también retoma el carácter clandestino del grupo que actuaba de manera sorpresiva

y podía tener miembros infiltrados en cualquier sitio. Su accionar es implacable y periódico. Su amenaza, una constante.

Ya lo señalaron las cavilaciones de Lituma citadas más arriba, la posibilidad de que este grupo actúe es suficiente para que la vida cotidiana esté signada por el terror. Situación que en la novela se modeliza como una vivencia estoica, tal como se deduce del comentario de Carreño: "Sendero ya está tocándonos la puerta. A nosotros, los terrucos, no nos van a enrolar en su milicia. Nos harán picadillo, más bien. A veces pienso si a usted y a mí no nos han mandado aquí al puro sacrificio" (p.16).

Estos guardias civiles, como miembros del aparato estatal, son particularmente correctos: no se rebelan, no huyen y se limitan a sufrir su impotencia para hacer frente al caos organizado que implica Sendero Luminoso. Su situación es por demás precaria: las armas son claramente insuficientes, cobran una miseria, habitan una choza con catres y el escritorio sólo es una madera con dos caballetes.

El gobierno es ineficiente ante la situación. El mapa de la zona es singularmente caótico, además, porque otros guardias civiles y militares actúan de manera diferente a los protagonistas: saquean las pobres casas, torturan y desaparecen a quienes presuntamente hayan apoyado a los insurrectos:

Los parientes de los nueve presos se desplazaron hasta Puquio y las autoridades no supieron darles la menor pista. En ningún puesto policial, ni en las oficinas del comando político-militar figuraba que hubiese llegado un grupo de detenidos procedentes de Andamarca. En cuanto al joven alférez apodado Rastrillo [a cargo de las detenciones] probablemente había cambiado de destino, puesto que no era ninguno de los oficiales presentes y puesto que en Puquio nadie lo conocía (p. 86).

De este modo, se advierte que las desapariciones con que se inicia la novela hacen eco no sólo en las muertes ocurridas a manos de Sendero Luminoso, sino también en las llevadas a cabo por el Estado Nacional, cuestión que adquiere un nuevo matiz de tinte realista en el contexto de la cultura peruana. De hecho, la Comisión de la Verdad³

³Incluye también el accionar del grupo Túpac Amaru y de las Fuerzas Armadas del Perú entre los años 1980-2000.

calcula que existen 69280 muertos de los cuales solamente 22507 están identificados. Se estima que Sendero Luminoso fue el responsable de la muerte de 31330 personas, es decir, un poco menos de la mitad. No obstante estos datos, en la novela se muestra una constante del accionar violento de Sendero y sólo un caso, el citado, donde se señala la ilegalidad del Estado. Sobre este aspecto del conflicto, Roncagliolo brinda un dato relevante que nos permite conocer el modo de accionar de las Fuerzas Armadas que se opusieron a Sendero:

El general Luis Cisneros, ministro de Defensa [peruano], anunció desde el principio en la Cámara de Diputados, que su intervención implicaría matanza indiscriminada. A Cisneros lo apodaban *El Gaucho* porque había hecho su carrera en la Argentina de Videla, de donde tomó los métodos (RONCAGLIOLO, 2005).

Vale detenernos en este matiz del conflicto que remite al gobierno de facto que tuvo como figura emblemática al dictador Jorge Rafael Videla. Recordemos que en 2013 murió en prisión a donde fue condenado por numerosos delitos de lesa humanidad llevados a cabo durante su presidencia de facto entre 1976 y 1981. Estuvo a la cabeza de la dictadura más cruenta de la historia argentina que implicó la práctica sistemática del secuestro, la tortura, la muerte y la desaparición de personas. Se calcula que hay 30000 “desparecidos”, término usado por el mismo Videla para aludir a los torturados y asesinados sin que el estado explicité dónde están sus cuerpos.

En la actualidad, se sabe que el robo de la identidad de los cuerpos muertos (muchos enterrados en fosas comunes y clandestinas sin identificación) se extendió también al robo de bebés de madres que dieron a luz durante su cautiverio. La Fundación Abuelas de Plaza de Mayo a través de un equipo de genetistas y psicólogos ha recuperado en la actualidad 107 nietos de los aproximadamente 500 aún sin identidad restituida⁴.

La actuación del Estado peruano que habría llevado a cabo “los métodos de la Argentina de Videla” y las cifras de la Comisión nos hablan de un país con un doble terrorismo actuando conjunta-

Puede visitarse la página oficial de esta Comisión: <http://www.cverdad.org.pe/paginao1.php>.

⁴Puede visitarse la página oficial de Abuelas de Plaza de Mayo: <http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>.

mente: uno, el de Sendero y otro, el de las fuerzas armadas y civiles. No estamos pensando en los fines de “justicia” que perseguían, a su modo, cada uno de estos dos grupos, sino en los medios violentos al extremo de rayar el genocidio que llevaron a cabo para conseguirlos. De hecho, creemos que el fin pierde su sentido en un proceso de crueldad masiva que parece omitir la relevancia de la experiencia vivida por los sujetos implicados. Es decir, en ambos casos nos encontramos con proyectos cuyos “daños colaterales” son tan drásticos que invalidan cualquier objetivo o motor de la acción.

Como ya hemos anticipado, la novela recorta focalizando, insistiendo una y otra vez en la (i)responsabilidad de los senderistas y se mitiga el accionar del estado. En el único caso mencionado no se nombra lo vivido por los detenidos ni se enfatiza el padecimiento familiar.

En lo que respecta a nuestros guardias civiles, Lituma no tiene ninguna mancha en su haber. Sin embargo, Tomasito arrastra algunas culpas, pues él sí ha sido participado en procesos de tortura junto al teniente Pancorvo. Así, una noche relata:

-Pescamos a uno y no quería abrir la jeta: “Deja de mirarme y hacerte el santito como si no entendieras”, le decía el teniente. “Te advierto que si empiezo a *tratarte* hablarás como una lora”. Y lo tratamos.

-¿Cuál era el tratamiento? –preguntó Lituma.

-Quemarlo con fósforos y encendedores- explicó Carreño. [...] era lentísimo. La carne se le cocinaba, empezó a oler a chicharrón. Yo no estaba al tanto todavía, mi cabo. Me vinieron arcadas y casi me desmayé. [...] Resulta que ni era terruco, sino retrasado mental. No hablaba porque no podía. No sabía hablar. (p. 69)

Esta alusión a la tortura por parte del Estado, marcada de manera negativa en la novela, aparece, aún así, mitigada, pues Carreño siente culpa y se redime llevándose a vivir al mudo con él. En este sentido, el foco en los protagonistas implica narrar las vivencias de dos guardias civiles con ciertas incapacidades y defectos, pero sin ninguna mala intención. Cuestión que una vez más recae en la acentuación del horror

vivido a causa del accionar de Sendero Luminoso. Así lo reafirma un profesor danés: "El error es nuestro, por tratar de entender esas matanzas con la cabeza. Porque no tienen explicación racional" (p. 178).

En la novela, la tortura llevada a cabo por Tomasito y la desaparición de los nueve detenidos está muy lejos del nivel de violencia monstruosa que lleva a cabo la acción de Sendero Luminoso. Esto nos permite comenzar a advertir el modelo de mundo, el orden de valores que construye la novela, es decir, el ángulo desde donde se configura el accionar del grupo como principal responsable del constante desorden padecido por los protagonistas.

3 La familia, matices en el desorden cotidiano

Lituma y Carreño comparten la soledad de la sierra y el clima de tensión ante una muerte inminente: "Y lo más probable es que a los dos nos lleven a la tumba con los uniformes puestos, Tomasito [dice Lituma]. ¿No te cansas a veces de esperarlos? No piensas a veces «que vengan de una vez y que termine esta maldita guerra de nervios»?" (p. 160). Durante las noches, el único entretenimiento es escuchar al adjunto relatar porqué está en ese lugar: ha matado por amor y su padrino lo ha enviado a esa zona riesgosa para que pague sus culpas. Este relato dentro del relato corre paralelo, o más bien en forma de bucle, acercándose y se alejándose a la experiencia cotidiana en Naccos.

A través de esta narración sabemos que Tomasito virgen, a los veintidós años, ha estado trabajando en la localidad de Tingo María, cuidando al Chancho, un narcotraficante que tiene varias "queridas". Una de ellas es Mercedes, mujer oriunda de Piura, de quien se enamora ciegamente. No han hablado, pero él la ha visto y se ha quedado prendado. Por ello, no puede resistir que en medio de la pasión entre ella y su jefe éste le pegue, de modo que ingresa a la habitación y lo mata a quemarropa.

La violencia que supone el asesinato es no sólo mitigada sino incluso justificada por el amor incondicional de Carreño a la piurana.

El diminutivo, usado en varias oportunidades tanto para el nombre como para el apellido, junto a su virginidad enfatizan cierta inocencia o ternura de aquél que es movido por amor: “Con tal de tenerla siempre a mi lado, yo por ella hubiera robado y matado otra vez- se le quebró la voz a Carreño-. Cualquier cosa. ¿Y quiere que le diga algo más privado? Nunca más me tiraré una hembra. No me interesan, no existen. Si no es Mercedes, ninguna” (p. 277). La voz que se quiebra es un gesto de emoción que insiste en señalar los intensos y buenos sentimientos de quien, no obstante ello, es un asesino sin remordimientos.

Ella se queja una y otra vez ante él, pues la ha metido en un lío legal innecesario: no lo quiere y estaba mejor con el Chancho:

Quién te nombró mi custodio, quién te pidió defenderme ¿Yo acaso? Te has fregado y me has fregado a mí también, sin tener culpa de nada (p. 34).

Me levanté solita, nadie me ayudó. Y estaba saliendo, hasta que te me cruzaste en el camino. Me empujaste otra vez al hueco, Carreñito (p. 192).

Sin embargo, él nunca revisa su modo de actuar y sordo afirma una y otra vez: “Te juro que nunca te pasará nada-. Yo te salvaré siempre, como anoche” (p. 186). Le regala 4000 dólares que tenía ahorrados, para que ella no llore (p. 224) y Mercedes huye con el dinero, una vez obtenida la libreta electoral que necesitaba (p. 256). Tomás no piensa en vengarse como le sugiere un amigo, sino sólo en volver a salvarla. Fantasea con hacerla encarcelar para poder aparecer ante ella como un héroe y solucionarle los problemas (p. 280). Como se ve, para el autor-creador el amor-pasión por un lado, es aquel en el que el hombre actúa *en vez de* la mujer y no *con* ella y, por otro, está marcado por la idealización: no importan los sucesos ni las conversaciones, el personaje no cambia y está bien ese modo (petrificado) de actuar.

En este mismo orden de valores, el padrino de Carreño, un alto comandante que vive de burdel en burdel, se modeliza como figura ligada al mero placer carnal que contrasta con el amor incondicional de su ahijado. Cuando lo reprime por el asesinato, afirma:

-¡Matar por amor en estos tiempos! Carajo, para que te exhiban en una jaula de circo. ¿Y a mí me dejarías probar ese culo, para ver si valía la pena hacer la cojudez que hiciste?

-A mi mujer no la presto a nadie, padrino. Ni siquiera a usted, por más respeto que le tenga.

-No creas que porque te hago bromas te he perdonado – dijo el comandante-. Tu gracia con el Chancho a mí puede costarme el hermoso par de huevos que me dio Dios (p. 252).

Hay un orden de las relaciones cotidianas ligadas a las pautas de género: la sexualidad masculina es un valor en sí mismo que representa el padrino con sus chistes grotescos, Carreño que elige “no prestar a su mujer” y el mismo Lituma, que se excita sexualmente una y otra vez con el relato de su amigo y le agrada el comandante: “Cómo me hubiera gustado conocer a tu padrino- lo interrumpió Lituma admirado. Qué tipo, Tomasito” (p. 278).

De acuerdo con las elucubraciones del cabo, es probable que el padrino sea en realidad el padre de su adjunto. La posibilidad cobra fuerza de certeza cuando Tomás recuerda que su madre trabajó como sirvienta durante años en la casa del comandante, que era su patrón. Estas relaciones que incluyen aspectos de clase y de género podrían ser leídas según las relaciones de poder implícitas en el vínculo, pero en la novela son simplemente comentadas sin ningún atisbo de crítica.

La idea de un padre ausente nunca genera enojo en el hijo putativo o algún tipo de reclamo, por el contrario, expresa sólo respeto y agradecimiento ante él: “Estoy arrepentido de haber quedado mal con usted, al que tanto lo debemos yo y mi madre –balbuceó el muchacho. Y sacando fuerzas añadió-: pero perdóneme padrino por lo del Chancho no lo estoy. Lo mataría de nuevo si resucitara” (p. 251).

Hay una naturalización de las relaciones de poder que rigen las dicotomías hombre/mujer, en la que el hombre es el sexo fuerte y la mujer, el débil. El padrino es un comandante que ejerce el poder de clase y de género ante las mujeres del burdel y ante la sirvienta. Tomás muestra un matiz diferente de este mismo orden de valores, pues en

su modo de amar la opinión de Mercedes no cuenta en absoluto. El autor-creador sella su apoyo a este orden cuando brinda un final feliz al lector: la última escena de la novela es el arribo de la piurana que, luego de haber abandonado a Carreño, recapacita y va a buscarlo a la inhóspita sierra de Naccos.

4 La ciencia y el mito: órdenes de la cultura y subjetividades

Tomás Carreño habla español y quechua, ha nacido en la sierra, pero según Lituma, la tierra natal del subalterno debería ser Piura, es decir, debería ser un costeño como Mercedes y él mismo: "Por tu manera de ser merecerías haber nacido en la costa. Y hasta en Piura, Tomasito" y reafirma el narrador "Sin su compañía la vida en estas soledades habría sido tenebrosa" (p. 13). Para el protagonista, la sierra es el lugar de la ausencia, no hay mujeres deseables y falta vida, los desaparecidos están, finalmente, muertos. En el lugar, lo presente es el desorden y el sufrimiento: los Senderistas (el enemigo monstruoso), los indígenas (con quienes no se puede comunicar) y el territorio geográfico (clima excesivamente frío, lluvioso, con derumbes, etc.).

Piura es, por contraste, el lugar del calor, de las muchachas de ojos grises y verdosos (como Mercedes) y de amigos de andanzas en burdeles⁵, quienes seguramente habrían también admirado al padrino. Lituma se ha desplazado de una zona a otra, permitiendo construir un mundo de opuestos: él es digno de su tierra "quiere ser el John Wayne de las películas [...] El justiciero solitario" (p. 202). Conserva en la sierra su cordura de costeño: "Usted guarda la cabeza fría en este manicomio, mi cabo" (p. 281).

No obstante su bondad, juicio y buenas intenciones, su conocimiento es limitado. Recibirá los datos que necesita para resolver el caso del profesor danés antes aludido, a quien se califica de "sabio" (p. 169). Es el personaje a través del cual el orden de la ciencia occidental (la His-

⁵ Vale mencionar que el protagonista también aparece en otras obras del autor como *La casa verde*, nombre del prostíbulo de Piura y de La Chunga, obra de teatro

toría y la Antropología) ingresa en la novela para explicar el funcionamiento de las distintas comunidades indígenas de la sierra.

Según él señala, todos los pueblos del pasado eran brutales, los incas no convivían pacíficamente con las comunidades sometidas a su imperio. Sus opositores, como los huancas, tampoco eran mejores, por ejemplo, realizaban sacrificios humanos: “eran unas bestias ¿algún pueblo de la antigüedad pasaría el examen? ¿Cuál no fue cruel e intolerante desde la perspectiva de ahora?” (p. 178).

Como se puede deducir de las palabras del profesor, las comunidades indígenas que en el presente habitan la sierra si mantienen costumbres ancestrales, conservan un pasado anacrónico ya superado. Enfatizando el rasgo de atraso y barbarie que implicaría sostener creencias o hábitos precolombinos, Lituma advierte cuál es la causa de las desapariciones de Naccos: no han sido causadas por los senderistas, sino por los mismos trabajadores. Al estar rompiendo cerros sagrados para dar paso a la carretera, realizan sacrificios humanos en beneficio de los dioses de las montañas.

Para la conciencia creadora, las culturas precolombinas son símbolo de violencia, conocerlas interesa a modo de curiosidad de coleccionista, pero nunca como portadoras de valores útiles para el presente. El mito justifica la brutalidad. En cambio, la ciencia es capaz de entenderla y explicarla: “¿Así que los chancas y los huancas sacrificaban gente cuando iban a abrir un camino?” (p. 179), pregunta Lituma. El profesor responde: “No lo hacían por crueldad sino porque eran muy religiosos [...] para que no hubiera derrumbes [...] Hay que entenderlos. Para ellos no había catástrofes naturales” (p. 180).

El orden mítico es irracional, no tiene valor de verdad, por el contrario, la historia ayuda a Lituma a develar el misterio de los desaparecidos. Una vez solo Lituma exclama: “¡Jijunagrandísimas!- rugió entonces, con todas sus fuerzas- ¡serranos de mierda! ¡Supersticiosos, idólatras, indios de mierda, hijos de la grandísima puta! (p. 203).

Está claro que no hay nada para aprender de estas comunidades indígenas, pues son absurdos idólatras y nada más. No conmueven al yo, no lo transforman. En todo caso, lo ayudan a confirmar que el

orden del mundo occidental de la costa (Piura) es el único válido. Pero, además, hay una conexión que traza el autor-creador entre la violencia de los pueblos precolombinos y la de Sendero Luminoso, sugiriendo que aquella podría ser la causa de ésta:

Yo me pregunto –murmuró el ingeniero rubio, completamente abstraído, hablando para sí mismo- si lo que pasa en el Perú no es una resurrección de toda esa violencia empozada. Como si hubiera estado escondida en alguna parte y, de repente, por alguna razón, saliera de nuevo a la superficie (p. 178)

Ante un problema tan complejo como el de Sendero Luminoso en Perú, la novela propone una respuesta hipotética: habría una violencia esencial de raíz precolombina que aparecería en la superficie de la historia peruana una y otra vez. Las comunidades indígenas que habitan la actual sierra peruana y el grupo Senderista constituyen problemas en la novela: ambos son grupos que detentan pobreza y violencia. Llama la atención esta manera de entender el problema que considera que la violencia occidental es ínfima comparada con la de los indígenas y senderistas.

De este modo, la conciencia creadora ordena un mundo de ficción que termina siendo una opinión ante el mundo: no hay zonas borrosas, sino precisos delineamientos que marcan cuál es la cultura que ha accedido a la verdad y cuál aún no comprende que para mejorar debe sumársele.

Los personajes adhieren a este orden: son justos o injustos, cada carácter delineado, cada vínculo configura un prototipo de subjetividad. El foco está en Lituma y sus búsquedas por la verdad y la justicia, a su lado está el adjunto enamorado y en la mina (significativamente llamada “La Esperanza”) se ubica el profesor danés, los ingenieros y los mineros que los apoyan. El narcotráfico, la corrupción, la desaparición y tortura de personas por parte del estado y los guardias civiles, que incluyen el accionar de Carreño, son aspectos que están muy lejos de hacer pasar a Tomasito, su padrino e incluso al Chancho mismo, al otro lado de la franja donde habita “la violencia empozada”, aquella de la barbarie irracional de los indígenas idólatras y de los violentos de Sendero Luminoso.

5 Últimas inquietudes, a modo de cierre

El autor-creador de una ficción puede elegir entre múltiples variables a la hora de construir las vivencias de sus personajes. Recorre la biblioteca de una manera singular, escogiendo aquí y allá porciones de información que van construyendo un andar, un texto, un orden del mundo.

Cada fragmento de lenguaje seleccionado va siendo articulado para crear sentidos que, como partes del lenguaje complejo del arte, nunca son obvios o limitados al pensamiento lógico-racional. La responsabilidad del autor es clave en este sentido, pues ante la falta de necesidad, encontramos el margen de libertad del autor-creador, subjetividad que habla *desde* y *hacia* la cultura.

Como hemos visto, la primera singularidad de *Lituma en los Andes* (1993) es que configura un orden de la vida cotidiana ligado a la excepción: un grupo guerrillero hostiga la zona donde viven confinados los protagonistas. El lenguaje de Sendero Luminoso y su presidente Gonzalo impregna con su violencia los espacios y los tiempos, produciendo sujetos angustiados que evidencian un nerviosismo profundo y permanente. No obstante el sufrimiento padecido, hay un estoicismo y corrección en Lituma y Carreño que los hace no cometer excesos durante su estancia presente en Naccos.

Aunque por los eventos pasados que protagoniza, Tomasito podría ser calificado de torturador y asesino, estos aspectos son modelizados con fuertes atenuantes. Sabemos que ha sido inducido a quemar a fuego lento a un posible senderista, pero no fue idea suya y siente el rechazo en el estómago. Además, al comprender que el atormentado era un mudo retrasado mental se arrepiente al punto de darle un hogar junto a él. La muerte del Chancho, por su parte, está justificada por el amor devocional hacia Mercedes. Contrario a nuestra opinión, para la conciencia creadora pareciera que es más importante el fin que mueve a los personajes, que el medio para lograrlo: encontrar a los guerrilleros, en el primer caso, y lograr el vínculo con la mujer amada, en el segundo.

El rango de la víctima también resulta significativo: si el torturado hubiera sido un senderista y no un mudo, no hubiera sido tan grave el

exceso. En el otro caso, el asesinado es el Chanco, un narcotraficante vinculado a una prostituta a quien no ama. Rasgos negativos que facilitan que el homicidio en sí no sea cuestionado nunca en la novela. Por ello, parece modelizarse en la novela una escala de seres (más o menos) humanos que justifican en mayor o menor medida la posibilidad de que sean torturados o muertos. En este sentido, hay una violencia que no está *empozada* y que es parte del accionar de los personajes, legible entre las líneas del orden que construye (y acepta) el autor-creador.

Los errores del Estado, representados en las Fuerzas Armadas y Civiles, son deslices de individuos descarriados. El Estado en la novela es ineficiente, pero no hay Terrorismo en él como podría deducirse que hubo, según la equiparación de Cisneros y Videla explicitada por Roncagliolo. El ángulo está claramente construido para que en el caos haya un gran responsable: Sendero Luminoso.

Otro tipo de violencia más sutil y entrelazada de manera inextricable con la subjetividad de los personajes aparece de la mano de las relaciones parentales y fraternales. Cada personaje se ubica en un lugar de la escala sexista (machista) del mundo de ficción: el padrino amante de burdeles es un hombre simpático que Lituma admira y Carreño respeta a pesar de ser, presuntamente, su hijo putativo. La ausencia de críticas implica la aceptación de este orden de relaciones en las que no es criticable que el patrón “embarace” a la sirvienta, es decir, insiste en consolidar desigualdades de clase y de género.

A su vez, el orden científico (histórico, antropológico y económico) sirve para legitimar una modelización de las culturas indígenas ligadas a la esencialidad: son atrasadas, inferiores e idólatras, en el pasado y en el presente. La historia es usada para explicar *racionalmente* de qué manera una sucesión de pueblos ligados a la irracionalidad del mito debería occidentalizarse para mejorar. Está claro que entre Sendero y los indígenas, ninguno es elegible, a menos que se amalgamen al único orden cultural que puede salvarlos de la barbarie en la que viven.

Ahora bien, como ya puede advertirse, este orden oculta un desorden, pues niega la voz de la otredad que para salvar sus problemas debe sumarse a los valores sexistas, clasistas y racistas de una con-

ciencia creadora, cuya estructura axiológica vale la pena desordenar. Hay una escala de medida que clasifica a los personajes en inferiores y superiores que pierde de vista la violencia implícita en el mismo instrumento de medida. En tal sentido, se advierte una posición occidental-centrada de la conciencia creadora que boga por conservar jerarquías de clase, raza y género a la hora de configurar la frontera intercultural.

Finalmente, sólo nos resta aclarar que no hemos buscado señalar cuál es el orden del mundo correcto que el autor debería o no construir (la ficción desborda cualquier pretensión de restricción moralista). Nuestra indagación ha tenido límites mucho más acotados y simples, hemos querido señalar algunos dibujos que traza el espacio vacío del laberinto novelesco, marcar las tensiones latentes en un orden pretendidamente certero, pero que acaso sólo esté encorsetando la complejidad intersubjetiva e intercultural del actual Perú. En tal sentido, hemos querido subrayar lo que dice lo no dicho, el desorden detrás de un orden que elige ubicar la violencia en el monolito de lo monstruoso al tiempo que mitiga, escamotea e incluso justifica múltiples violencias que no excluyen el silencio de quienes no entran en el escalafón occidental.

Referencias

ARÁN, Pampa. *La estilística de la novela en M.M.Bajtin*. Córdoba: Narvaja Editor, 1998.

BAREI, Silvia. *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, 2006.

_____. Pensar la cultura: perspectivas retóricas. In: BAREI, Silvia. AHUMADA, Ernesto Pablo Molina. *Pensar la cultura: perspectivas retóricas I*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2008.

BAJTÍN, Mijail. El plurilingüismo en la novela. In: _____. *Teoría y estética de la novela*. Traducción: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *Estética de la creación verbal*. Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1971/1999.

DE CERTEAU, Michel. Andares de la ciudad. In: _____. *La invención de lo cotidiano*. Traducción de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996/2000. (Volumen 1: *Artes de hacer*).

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura, del texto*. Traducción: Desiderio Navarro. Valencia: Frónesis-Cátedra, 1996.

RONCAGLILOLO, Santiago. El loco más peligroso de América. In: _____. *La cuarta espada*. Publicado en la versión online del periódico *El País*. Disponible en http://elpais.com/diario/2005/10/10/espana/1128895201_850215.html. Visitado en junio de 2013.

VARGAS LLOSA, Mario. *Lituma en los Andes*. Buenos Aires: La Nación, 1993/1997.

UM PASSEIO NOT SO INNOCENT POR LAS CALLES LIMEÑAS: VIOLÊNCIA, ETNICIDADE E MARICONERÍA EM JAIME BAYLY

Anselmo Peres Alós^{1*}

Universidade Federal de Santa Maria

Yo prefiero quedarme tranquilo en el clóset. Si crees que tu misión es inmolarte por la causa de unos cuantos maricas y travestis [...] te felicito, me quito el sombrero y te deseo toda la suerte del mundo, pero no me pidas que salte contigo al precipicio.

(Alfonso, personagem de *No se lo digas a nadie*)²

Se é verdade que outros escritores latino-americanos, tais como Manuel Puig e Caio Fernando Abreu, extraíram da cultura de massas e dos meios de comunicação de largo alcance (como o rádio e o cinema) o sumo para suas poéticas autorais, também é verdade que o peruano Jaime Bayly é um dos escritores de seu país que mantém a relação mais estreita (e, porque não afirmar, mais *profícua*) com o mundo midiático e com os meios de comunicação. Da mesma forma, o cinema e o *rock* foram de grande impacto nos esquemas narrativos adotados por Bayly: a franqueza, o uso constante das marcações de diálogo e a sua capacidade para criar situações verossímeis são algumas de suas virtudes mais notórias como escritor. Bayly é, ainda, um dos escritores que poucos pudores teve ao assumir o impacto de sua biografia pessoal em seus escritos, confundindo, muitas vezes, os limites entre a ficção e a realidade.

^{1*} Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas da UFSM.

² "Se crês que a tua missão é inmolarte pela causa de umas bichinhas e de uns travestis [...] te dou minhas felicitações, tiro o chapéu e te desejo toda a sorte do mundo, mas não me peças que salte contigo ao precipício" (BAYLY, 2003, p. 141). Todas as traduções das citações de obras em língua estrangeira apresentadas neste estudo são de minha responsabilidade.

No se lo digas a nadie foi o seu romance de estreia. Desde então, publicou mais nove romances, o que assinala uma profícua carreira literária³. Cabe mencionar também a trajetória de apresentador televisivo de Jaime Bayly, uma vez que ela impacta em sua produção literária tanto internamente (em vários romances do autor, o protagonista bissexual cultiva a mesma profissão que o escritor, o que é retratado com requintes de autoironia) quanto externamente, dado que o escritor consegue divulgar massivamente sua obra graças ao reconhecimento que tem, perante o público leitor, como *el niño terrible de la televisión peruana*.

Organizado em três partes, o romance de Bayly conta a história de Joaquín Camino, filho da alta burguesia da capital peruana, desde a descoberta de sua sexualidade, ainda na infância, até a completa constituição de uma identidade homossexual, na idade adulta. As recordações de uma dolorosa e traumática infância vivida continuam a “ecoar” na vida adulta do jovem limenho. Tanto o rechaço por parte da família, depois que o protagonista assume publicamente sua condição homossexual, quanto as mais diversas reverberações dos discursos heteronormativos reproduzidos por instituições como a Igreja, a Escola e a moral da família patriarcal são problematizados nessa trajetória. Ainda que o romance seja uma narrativa heterodiegética⁴ a postular o distanciamento entre a voz narrativa⁵ “anônima”, que articula os fatos

³No se lo digas a nadie (1994); Fue ayer y no me acuerdo (1995); Los últimos días de ‘La Prensa’ (1996); La noche es virgen (1999); Los amigos que perdí (2000); Aquí no hay poesía (2001); La mujer de mi hermano (2002); El huracán lleva tu nombre (2004); Y de repente, un ángel (2005); El canalla sentimental (2008); El cojo y el loco (2009); Morirás mañana (2010); El misterio de Alma Rossi: morirás mañana II (2011) e Escupiran sobre mi tumba: morirás mañana III (2012). No se lo digas a nadie e La mujer de mi hermano foram adaptados para o cinema.

⁴Gérard GENETTE [s.d.], em seus estudos sobre a estrutura do discurso narrativo, caracteriza o narrador em três modalidades: o narrador heterodiegético (isto é, aquele que se localiza completamente fora do universo ficcional da narrativa, e que conta a história com recurso à onipresença, à onividência e à onisciência, como um pequeno demiurgo a criar um mundo simultaneamente ao ato de narrar); o narrador homodiegético (ou seja, aquele que participa da história que está contando, via de regra como um personagem de segunda ou terceira mão, e que testemunhou os eventos que está relatando) e, finalmente, o narrador autodiegético (vale dizer, aquele que, ademais de ter testemunhado a história que está contando, figura como protagonista principal da narrativa. Ele pode ser relacionado ao discurso autobiográfico, desde que se tenha em mente que aqui, quando se fala em possibilidade autobiográfica, ela supõe tão somente a sobreposição de narrador e protagonista, mas não de autor; em outras palavras uma autobiografia ficcional configura, também, uma narrativa autodiegética).

⁵Quando utilizo “narrador”, estou referindo-me à identidade de quem que narra os acontecimentos de um determinado texto narrativo; já quando utilizo o termo “voz narrativa”, o que busco evidenciar é a materialidade linguística do discurso do narrador, pensado como um constructo de linguagem e materializado nas estruturas formais presentes no romance. Apóio-me aqui nas reflexões teóricas de Mieke Bal (1997) e Genette ([s.d.]), com a intenção de deixar explícito que as interpretações construídas através deste método baseiam-se na materialidade linguística do discurso narrativo.

apresentados, e o ponto de vista de Joaquín, a focalização cumpre o papel de dar profundidade ao impacto do discurso homofóbico dirigido ao protagonista, uma vez que o focalizador dominante do romance está associado com o olhar de Joaquín, em especial no que diz respeito à problemática do “assumir-se” homossexual frente aos pais em uma sociedade tão conservadora quanto a peruana.

Os problemas que Joaquín enfrenta por ser um sujeito de sexualidade desviante surgem já na primeira infância. Enquanto o pai reage com asco e violência à possibilidade de que o filho seja um *maricón*, sua mãe, Maricucha, vê a homossexualidade do filho como uma condenável transgressão aos preceitos morais e religiosos de “La Obra” (*i. e.*, a *Opus Dei*, uma das fações mais conservadoras da Igreja Católica). Em contrapartida, outras figuras adultas importantes para o jovem Joaquín encontram-se envolvidas em vivências marginais, ou mesmo clandestinas, de suas sexualidades. É o caso dos monitores de acampamento da *Opus Dei* que molestam garotos por ocasião dos retiros de férias, ou das aventuras extraconjugais vividas por seu pai, Luis Felipe, nos bordéis e nas viagens a Miami.

Na segunda parte do romance, é apresentada a juventude de Camino, suas angústias e a trajetória que leva à constituição de sua própria identidade sexual. Cabe destacar como pontos principais nesse sentido o *affair* vivido com Gonzalo, namorado de Rocío, uma de suas melhores amigas, ou *la vida loca* compartilhada com o colega de faculdade Alfonso, ou ainda a viagem a Madrid com Juan Ignacio que não mede esforços para sufocar seus próprios impulsos homossexuais. Finalmente, na última parte do romance, tomam lugar a autoafirmação da identidade sexual frente à família, a busca por um companheiro e a desconfortável situação diaspórica vivida no eixo Miami-Lima. A voz narrativa sofre diferentes modulações, de acordo com esses três recortes temporais, de maneira que se pode perceber o impacto das instâncias heteronormativas sobre o protagonista na infância, na adolescência e na idade adulta. Isso evidencia, em termos de narratologia, o fato de que a focalização dominante é dada pelo protagonista, a despeito da voz narrativa supostamente heterodiegética:

A voz que narra não pode ser confundida com a consciência que focaliza, pois, enquanto no plano textual este narrador que se declina na primeira pessoa será sempre um narrador interno, a focalização não necessariamente será interna: ela pode oscilar entre interna e externa à medida que o focalizador delegue a focalização para outros personagens, através do discurso direto. O que se quer aqui explicitar é que a perspectiva do focalizador não é necessariamente a mesma do narrador, mesmo quando este narrador é um narrador-protagonista⁶.

Nos capítulos que compõem a primeira parte, diferentes discursos institucionais regulam a “verdade” do corpo de Joaquín. Ao ser transferido para o Colégio Markham, Camino faz amizade com Jorge Bermúdez, seu colega de classe. Este lhe propõe uma “brincadeira” que consiste em que Joaquín seja escravo de Jorge e lhe obedeça em tudo. O jogo parece inocente e *gracioso*, e Joaquín imediatamente concorda em participar. Como primeira ordem, ele deve pegar uma borracha no bolso do amigo. No entanto, ele percebe rapidamente que não há nenhuma borracha, ao tocar no pênis do colega:

– No hay ningún borrador – dijo [Joaquín], y sacó la mano bruscamente.

– Claro que hay – dijo Jorge, sonriendo – . Lo acabas de tocar.

– Eso no es un borrador.

– Tócalo de nuevo, esclavo.

De nuevo, Joaquín metió una mano al bolsillo de Jorge.

– Ahora juega con mi borrador, esclavo – dijo Jorge.

Joaquín acarició el sexo de Jorge. Él sabía muy bien que no estaba tocando un borrador⁷.

Para que o narrador tenha conhecimento de que Joaquín manipulava os genitais de Jorge deliberadamente, sabendo exatamente

⁶ ALÓS, 2010, p. 848-849.

⁷ Utilizo aqui a noção de aparelho ideológico tal qual formulada por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (1974).

do que se tratava, é necessário que esteja articulado um processo de focalização interna. Poderia ainda ser dito que o narrador tem acesso à maneira através da qual o rapaz percebe os eventos narrados. Isso cria uma cumplicidade entre a organização dos eventos enunciados pela voz narrativa e a maneira pela qual Joaquín toma consciência do ocorrido. Assim, como ele não vê nada de errado ou condenável em brincar com a genitália de Jorge, o narrador também não manifesta qualquer tipo de juízo condenável a esse fato.

Ainda dentro do acordo da “brincadeira” de senhor e escravo, Jorge ordena a Joaquín que esvazie os pneus do carro do Inspetor Moulbright, responsável pelo controle disciplinar dos alunos, e em que diversas oportunidades já havia aplicado “corretivos” (golpes de régua nas palmas das mãos) em Jorge. Joaquín acaba sendo pego e ambos acabam na sala do inspetor, de maneira a esclarecer quem foi o responsável pelo que se passou. Frente às ameaças, Jorge Bermúdez não hesita e atribui a culpa a Joaquín que, para proteger seu amigo, assume a responsabilidade pelo ato. Não satisfeito com isso, e para garantir sua saída completamente isento de culpa do caso dos pneus, Jorge delata Joaquín por *mariconería*. Conhecedor do princípio heteronormativo cultivado pelo aparelho ideológico escolar⁸, Jorge consegue sair ileso da confusão ao levantar um problema muito mais grave aos olhos da instituição: o comportamento “imoral” e “pecaminoso” de Joaquín:

– Lo que pasa es que Camino es un maricón, mister Moulbright
– dijo Jorge.

– Moulbright sonrió, como si le hubiesen dado una buena noticia.

– ¿Ah, sí? – dijo – . ¿Cómo es eso?

– Camino varias veces me ha querido manosear en la clase – dijo Jorge⁹.

⁸ Utilizo aqui a noção de aparelho ideológico tal qual formulada por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (1974).

⁹ – Acontece que [Joaquín] Camino é um viado, senhor Moulbright – disse Jorge.

– Moulbright sorriu, como se houvessem dado uma boa notícia.

– Ah, mesmo? – disse – . Que história é essa?

– [Joaquín] Camino várias vezes tentou me tocar na aula – disse Jorge” (BAYLY, 2003, p. 32).

Moulbright dirige-se a Joaquín Camino, perguntando-lhe se a acusação feita por Jorge é verdadeira: “tiene usted una degeneración de esse tipo”¹⁰, ao que responde Camino: “es cierto que lo he tocado a Bermúdez, mister Moulbright, pero fue porque él me lo pidió”¹¹. Bermúdez protesta que isso não é verdade, Moulbright lhe dá crédito e Joaquín é punido. Importa salientar aqui o papel da escola no policiamento das sexualidades, bem como a simultânea resistência manifesta pelos alunos. O fato de conhecer o funcionamento heteronormativo¹² do aparelho escolar não apenas permite que Jorge Bermúdez subverta esta lógica ao praticar jogos sexuais com o colega, como também lhe garante um “abono” para fugir do controle institucional¹³, ao lançar mão da acusação contra Joaquín Camino.

A maquinaria escolar, todavia, permite manipulações de poder mais perversas que o jogo de acusação realizado por Jorge Bermúdez ao longo do romance. Moulbright libera Jorge, mas retém Joaquín em sua sala com a intenção de lhe aplicar uma disciplina “personalizada”: “– Los actos de mariconería son castigados severamente en este colégio – continuó Moulbright –. No hay peor falta que un alumno pueda cometer do que incurrir en degeneraciones homosexuales”¹⁴. Ao mesmo tempo em que afirma, como porta-voz da instituição escolar, a abjeção com relação às práticas homossexuais, Moulbright utiliza sua posição de poder com relação a Joaquín Camino. Em troca de seu silêncio com relação à “viagem” delatada por Jorge Bermúdez, o Inspetor Moulbright obriga Joaquín a prestar-lhe favores sexuais. Ao mesmo tempo em que se masturba, o inspetor de disciplina aplica palmadas nas nádegas de Joaquín: “se había bajado la bragueta. Estaba masturbándose. Joaquín le dio la

¹⁰ “[...] você tem mesmo esse tipo de degeneração?” (BAYLY, 2003, p. 33).

¹¹ “[...] é verdade que eu toquei em [Jorge], senhor Moulbright, mas foi porque ele me pediu isso” (BAYLY, 2003, p. 33).

¹² A noção de heteronormatividade dá conta de um dispositivo social de regulação, no qual a premissa é a de que a base das relações no espaço público é a presumida heterossexualidade dos cidadãos. O termo foi criado por Michael WARNER (1991), em uma dos textos fundadores da teoria queer. O conceito retoma a ideia de heterossexualidade compulsória, apresentada por Adrienne Rich (1980). Cathy J. COHEN, por sua vez, define heteronormatividade como o conjunto de práticas e de instituições “que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e ‘naturais’ dentro da sociedade” (2005, p. 24).

¹³ Conferir, a respeito do funcionamento das premissas heteronormativas no aparato das instituições escolares, o artigo “Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão” (ALÓS, 2011a, p. 421-429).

¹⁴ “– Os atos de viagem são castigados severamente neste colégio – continuou Moulbright –. Não há pior falta que um aluno possa cometer do que demonstrar degenerações homossexuais” (BAYLY, 2003, p. 33).

espalda. Moulbright siguió palmoteándole o trasero. No bien terminó, le dijo a Joaquín que ya podía irse”¹⁵.

Das questões importantes devem aqui ser assinaladas. A primeira delas diz respeito à focalização: a narração dos eventos, de maneira econômica e direta, reflete a percepção de Joaquín, na medida em que não implica em nenhum juízo acerca do comportamento hipócrita de Moulbright, o que fica a cargo do leitor. A segunda relaciona-se com uma constante que se repetirá ao longo do romance: o fato de que as relações eróticas entre homens, mesmo que socialmente censuradas e proscritas, são mostradas como algo do cotidiano, sendo até mesmo *desejadas*, ainda que não reconhecidas. Na medida em que tais relações são negadas, silenciadas e, ao mesmo tempo, *banalizadas*, impossibilita-se que se lhes atribua algum significado. É deste mecanismo social, que contraditória e simultaneamente cultiva e condena as relações eróticas entre homens, que se explica o título do livro: não há problemas em que um homem expresse o seu carinho (ou a sua libido) por outro homem, contanto que *no se lo digas a nadie* [não conte a ninguém].

Uma vez que o romance se passa na capital peruana, em plena década de 1990, e o protagonista pertence à alta burguesia urbana, cabe perguntar: há realmente a necessidade de se viver a homossexualidade de forma clandestina? Não haveria uma rede social – algo como uma subcultura gay – que possibilitasse outras maneiras menos dolorosas de se negociar as vivências homossexuais na esfera pública, na sociedade limenha? Um fator importante para o estabelecimento das *dobles vidas* entre os jovens da elite limenha é dado pela leitura que Robert Ruz faz ao refletir sobre o impacto da obra de Jaime Bayly na sociedade peruana. De acordo com a interpretação de Robert Ruz para *el baylyboom*:

A reading of Bayly's text requires a sensitivity to the economic structuring of homosexual relations, thought not to the fact that in Lima the family tends to retain economic as well as psychological functions (it is commonplace for unmarried men to live

¹⁵“Ele havia aberto a bragueta. Estava masturbando-se. Joaquín lhe deu as costas. Moulbright continuou aplicando-lhe as palmadas no traseiro. Nem bem terminou, disse a Joaquín que já podia ir-se embora” (BAYLY, 2003, p. 34).

at home) and that few gay venues available in the city are too expensive for most¹⁶.

Ao se observar a dinâmica dos relacionamentos mantidos por Joaquín com outros homens, os quais mantêm suas práticas homossexuais na clandestinidade, ficam evidentes os motivos pelos quais esses relacionamentos estão fadados ao fracasso. Diferentemente de Joaquín, que encara positivamente sua condição sexual e não a vê como algo que o emascula, para os outros personagens o fato de se levar publicamente uma vida homossexual equivale à perda do *status* social de cidadão correto, de “pessoa de bem”. A descoberta da homossexualidade por parte de seus pais, ao final da primeira parte do romance, marca uma importante mudança tanto no plano da história quanto no arranjo narrador/focalizador, uma vez que é aí que Joaquín é interpelado por uma identidade declinada na orientação sexual. O evento que desencadeia essas mudanças ocorre em uma noite de verão, quando Joaquín sai de sua cama e deita-se com seu irmão mais novo. Repentinamente, depois de tocar o corpo de seu irmão, Joaquín abre os olhos, depara-se com o quadro da Virgem Maria na parede, e retorna para sua cama. Seu irmão, Fernando, conta o ocorrido para Maricucha, o que desperta a ira tanto dela quanto de Luis Felipe:

– Asqueroso – gritó Maricucha, y le dió una bofetada a Joaquín [...]

– ¡Un hijo maricón! – murmuró Luis Felipe, haciendo un gesto de desprecio – Hubiera preferido un mongolito, carajo¹⁷.

Depois de ser espancado pelo pai, Joaquín rouba uma das joias da mãe e foge de casa. A fuga marca uma importante reviravolta para o protagonista, já que percebe não ser possível a sua permanência em um núcleo familiar patriarcal, dada a sua orientação sexual e a ojeriza que a mesma desperta tanto em sua mãe quanto em seu pai. Enquanto o pai é

¹⁶ “Um leitor do texto de Bayly demanda uma sensibilidade para a estruturação econômica das relações homossexuais, assim como para o fato de que, em Lima, as famílias têm a tendência de reter simultaneamente as funções econômica e psicológica (é lugar-comum para os homens solteiros viver na casa dos pais) e que os poucos lugares de socialização gay disponíveis na cidade são extremamente caros para a maioria dos jovens” (RUZ, 2003, p. 22).

¹⁷ “– Asqueroso – gritou Maricucha, e deu uma bofetada em Joaquín[...].

– Um filho viado! – murmurou Luis Felipe, fazendo um gesto de desprezo. – Preferiria ter um filho retardado, caralho!” (BAYLY, 2003, p. 94)

o representante da masculinidade hegemônica¹⁸ (branca, heterossexual e economicamente privilegiada), que se sustenta em bases masculinistas e homofóbicas, Maricucha, com sua dedicação à ala feminina da *Opus Dei*, é a porta-voz da moral religiosa, que relaciona o par opositivo abstinência/concupiscência com o par virtude/pecado. No momento em que decide fugir de casa, Joaquín realiza um ato simbólico de deslocamento rumo ao umbral e ao limiar do socialmente inteligível, espaço no qual se tornará possível um gesto de resistência aos regimes heteronormativos sintetizados, de maneira explícita, pelas figuras de Luis Felipe e Maricucha.

A partir da segunda parte do romance, a ênfase é dada nas diferentes tentativas de Joaquín em articular uma relação emocionalmente profunda com outros homens, bem como as negociações que realiza, no campo social, com vistas a constituir e legitimar uma identidade a partir de sua orientação sexual. Merece destaque o papel das *doble vidas* mantidas por vários dos amantes de Joaquín. Isto é, a condução de uma vida heterossexual na esfera pública em paralelo com uma vida homossexual clandestina, na esfera privada, estará presente como *modus socialis operandi* de vários parceiros do protagonista, tais como Alfonso e Gonzalo. Alfonso é um jovem estudante de Direito da Universidad Católica, mais interessado em festas, cocaína e *rock and roll* do que nas aulas de teoria jurídica. Expulsos da universidade na mesma ocasião, ele e Joaquín tornam-se amigos e, em seguida, amantes. Ao contrário de Joaquín, Alfonso vê sua *adicción por los chicos* como uma fase momentânea de sua vida, a ser superada assim que encontrar uma esposa e casar-se. Gonzalo, por sua vez, é o namorado de Rocío, uma das melhores amigas de Joaquín e acaba envolvendo-se com Joaquín Camino e, em uma noitada regada a álcool e cocaína, trata de seduzi-lo, passando a viver um *affair* clandestino. Tanto Alfonso quanto Gonzalo mostram-se conformados com as condições heteronormativas impostas pela moralidade e pelos valores da classe social à qual pertencem. Alfonso adota uma postura de “enrustimento”, na qual não apenas leva uma vida dupla (marcada por um rol de parceiros sexuais clandestinos), mas também resiste a identificar-se como *gay* ou homossexual:

¹⁸ A noção de uma masculinidade hegemônica, cunhada e reelaborada por Robert Connel (1995, 1997 e 1998) é importante para os estudos de gênero, na medida em que visibiliza a compreensão de que há uma maneira hegemônica de se viver a masculinidade, mas também há maneiras subalternizadas, em função de maior ou menor potencialidade para subverter a matriz heteronormativa

– Algún día voy a dejar las drogas y los chicos, y me voy a tener que casar – dijo Alfonso, contemplando desde allá arriba las luces de la noche limeña.

Joaquín lo miró y vio en su rostro un gesto de resignación.

– Pero mientras se pueda, hay que disfrutar la vida – añadió Alfonso¹⁹.

A postura de Joaquín Camino, aparentemente complacente com os privilégios de pertencer à elite branca em um país cuja maioria é de ascendência indígena, revela-se sintomaticamente subversiva quando se estabelece um paralelo com as posturas de Alfonso, ou mesmo de Gonzalo. Ao pedir a Gonzalo para que este conte a Rocío sobre o *affair* em que estão envolvidos, ouve como resposta o seguinte: “no seas huevón, Joaquín, una hembra nunca debe enterarse de esas cosas. Esas cosas quedan entre hombres”²⁰. Como estratégia para asseverar que o narrador apresenta os eventos delegando a focalização ao protagonista Joaquín Camino, solapando a suposta neutralidade da voz narrativa heterodiegética, serão cotejados dois momentos que são, também, bastante significativos para a discussão acerca da subversão do regime heteronormativo no romance: o diálogo travado com Alfonso, no capítulo “Amistades peligrosas”, e os eventos narrados no capítulo “Sábado en la noche”, no qual Joaquín Camino toma parte, juntamente com dois outros amigos, de uma violenta investida homofóbica contra duas travestis em pleno *trottoir*. Nestas duas passagens do romance, é possível analisar o ideologema²¹ da homosociabilidade como um ponto importante para a estruturação do enredo. Cumpre destacar que estes dois eventos evidenciam a não-equivalência entre as categorias *homossexualidade* e *homosociabilidade*.

¹⁹ “– Algum dia abandonarei as drogas e os rapazes, e terei de me casar – disse Alfonso, contemplando lá do alto as luzes da noite limenha.

Joaquín olhou para e ele e viu em seu rosto um gesto de resignação.

– Mas enquanto for possível, temos de desfrutar a vida – acrescentou Alfonso” (BAYLY, 2003, p. 131).

²⁰ “[...] não sejas babaca, Joaquín, uma garota nunca deve estar inteirada desse tipo de coisa. Essas coisas ficam entre homens” (BAYLY, 2003, p. 244).

²¹ “A enunciação de um artefato cultural é também o lugar no qual um sujeito se projeta textualmente como significante, como princípio articulador de valores. O sujeito da enunciação, enfim, configura-se como articulador de um ideologema [...]: uma função intertextual que pode ser lida a partir de sua materialização nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais” (ALÓS, 2010, p. 859).

Se em “Amistades peligrosas” a homosociabilidade ampara as vivências sexuais clandestinas de Alfonso e Joaquín, em “Sábado en la noche” ela funciona como um princípio catalisador a fomentar investidas de violência homofóbica contra travestis²².

Ainda no capítulo “Amistades peligrosas”, o longo diálogo travado entre Joaquín e Alfonso mostra-se sintomático do investimento político que o protagonista percebe no *outing*, isto é, na atitude de “assumir-se”, de “sair do armário”. Joaquín e Alfonso se conhecem ao serem expulsos da Faculdade de Direito, e a partir daí passam a se encontrar com frequência para beber, fumar maconha, consumir cocaína e falar mal dos pais e da sociedade limenha, em uma atitude anárquica que questiona a intervenção do poder sobre as vidas pessoais. Em um dado momento, confessam que se sentem mutuamente atraídos. Em meio ao frenesi causado pelo uso da maconha e da cocaína, Alfonso decide gastar o dinheiro deixado por seu pai para passar as férias indo com Joaquín para o balneário de Punta Sal. Uma noite, acreditando que não estavam sendo observados, ambos vão para a piscina, onde se beijam e são flagrados por um segurança, sendo em seguida expulsos do hotel por comportamento indecoroso. O diálogo em que os personagens discutem acerca das implicações de se viver a homossexualidade no contexto peruano segue esses acontecimentos, e se passa durante a viagem de regresso à Lima:

¿Tú te atraverías a contarles a tus viejos que eres homosexual? – preguntó Joaquín, en el avión de regreso a Lima.

– Ni hablar, estás loco, me harían un escándalo del carajo – dijo Alfonso.

– Pero si los quiere, debería ser franco con ellos.

– Al revés, justamente porque los quiero prefiero que nunca lo sepan. Si se enteran, los haría muy infelices.

– Algún día se van a enterar por otro lado, Alfonso, y eso sería peor, porque quedarías como un mentiroso.

²² A homosociabilidade, entendida como sociabilidade entre homens, é diferenciada da homossexualidade por Eve Kosofsky Sedgwick em *Between men: English literature and male homosocial desire* (1985).

– No creo que se enteren, Joaquín. En Lima hay un montón de gente que lleva una doble vida. Es cuestión de saber hacerla bien.

– ¿Pero no te sentirías más tranquilo si les cuenta la verdad?

– No. En este país hay ciertas cosas que no se deben hablar, y nuestra debilidad por los hombres es una de esas cosas. En el Perú puedes ser coquero, ladrón o mujeriengo, pero no te puedes dar al lujo de ser maricón²³.

No momento em que Alfonso afirma que “no Peru podes ser cocainômano, ladrão ou mulherengo, mas não podes te dar ao luxo de ser uma bicha louca”, observa-se a refração da hegemonia dos discursos homofóbicos, os quais negam uma existência social legítima para os sujeitos homossexuais. A própria opção lexical de Alfonso, ao utilizar palavras como “viado” ou “bicha louca”²⁴, reforça o fato de que o discurso homofóbico integra o rol dos pressupostos constituintes do *script* da classe social dominante em Lima, colaborando para a manutenção do mito de uma heterossexualidade “natural” e normativa. A convivência de Alfonso com relação às expectativas advindas de sua classe também está manifesta no momento em que revela seu desejo de, em um futuro próximo, casar-se (possivelmente com uma esposa submissa) e ter filhos, mantendo encontros sexuais fortuitos com outros homens na clandestinidade do adultério. Em contrapartida, para Joaquín é inadmissível a possibilidade de um casamento heterossexual meramente para responder aos anseios de seus pais e ao “pacto heteronormativo” previsto pelas convenções sociais de sua classe:

²³ – Atrever-te-ia a contar aos teus pais que és homossexual? – perguntou Joaquín, no avião de regresso a Lima.

– Nem pensar, estás louco! Fariam um escândalo do caralho – disse Alfonso.

– Mas se quer bem aos teus pais, deveria ser franco com eles.

– Pelo contrário, é justamente porque os amo que prefiro que nunca saibam. Se eles descobrem, eu os faria muito infelizes.

– Algum dia eles vão descobrir através de alguém, Alfonso, e isso será pior, porque vais passar por mentiroso.

– Não creio que descubram, Joaquín. Em Lima há um montão de gente que leva uma vida dupla. É uma questão de saber levar as coisas.

– Mas não te sentirias mais tranquilo se lhes contasse a verdade?

– Não. Neste país há certas coisas das quais não se deve falar, e nossa debilidade pelos homens é uma dessas coisas. No Peru podes ser cocainômano, ladrão ou mulherengo, mas não podes te dar ao luxo de ser uma bicha louca” (BAYLY, 2003, p. 140).

²⁴ No original em espanhol, os termos equivalentes utilizados pelo autor são *maricón* e *maricas*, ademais da variante declinada no feminino, *maricona*.

– Tú no me entiendes, pues. Yo no estoy en contra de la homosexualidad. Lo que te digo es que lo hagas por lo bajo, que no hagas un escándalo, que no jodas tu reputación.

– Es que yo no podría casarme para cuidar mi reputación y para contentar a mis viejos, Alfonso. Me sentiría una rata, un manipulador. No podría mirarme en el espejo todas las mañanas.

– El matrimonio tiene sus ventajas, hombre. Si nunca te casas, vas a terminar solo, amargado, como esos viejos verdes que van al Haití a ver se si llevan a uno de esos actores de medio pelo que se pasean por Miraflores. Piensa: debe ser rico llegar a tu casa y que tu esposa te prepare una buena comida, que tengas tus camisas planchaditas, que te corte las uñas y te eche talquito en los huevos, que tus chibolos juegen contigo y te hagan cagar de la risa. Porque déjate de cojudeces, Joaquín, la vida familiar es un deshuevo. Yo de todas maneras quiero tener unos cachorritos para verlos crecer²⁵.

Uma das características desse longo trecho é a utilização do discurso direto. A utilização do discurso direto, sem a mediação do narrador, permite que os valores atribuídos a um determinado personagem emerjam a partir de sua própria fala, sem que o narrador comprometa-se como uma consciência implicada nas reverberações ideológicas expressas pelas palavras do personagem. Cabe ressaltar que a articulação do discurso direto não impede que uma determinada focalização, articulada em um outro momento do romance, permeie os enunciados articulados. Mais especificamente, o que se quer dizer é que a cumplicidade entre o narrador e o protagonista, esboçado na primeira parte do romance, estende-se também para a segunda parte, mesmo que não haja uma interferência direta da voz narrativa. O antecedente da censura homofóbica sofrida pelos dois companheiros no hotel em Punta Sal dinamiza

²⁵ – “Tu não me entendes. Eu não estou contra a homossexualidade. O que te digo é que a pratiques por baixo dos panos, que não faças disso um escândalo, que não fudas com a tua reputação.

– É que não não poderia casar apenas para manter minha reputação e para alegrar meus pais, Alfonso. Eu me sentiria uma ratazana, um manipulador. Não poderia olhar-me no espelho pelas manhãs.

– O matrimônio tem suas vantagens, homem. Se nunca te casas, vais terminar sozinho, amargurado, como esses velhos sujos que vão ao Haiti a ver se conseguem um desses atores medíocres que passeiam por Miraflores. Pensa: deve ser gostoso chegar à tua casa e que a tua esposa te prepare uma boa comida, que tenhas as tuas camisas passadinhas a ferro, que te corte as unhas e que te passe talco nas bolas, que tuas crianças brinquem contigo e que te façam cagar de tanto rir. Portanto, deixa de demências, Joaquín, que a vida familiar é uma distração agradável. Eu, de qualquer jeito, quero ter uns filhotes para ver crescer” (BAYLY, 2003, p. 140).

ainda mais os aspectos políticos da postura pró-*outing* de Joaquín. Para ele, o ato de assumir-se publicamente como homossexual é equivalente a um levante revolucionário, na medida em que a visibilidade homossexual possibilitaria uma mudança nas estruturas sociais heteronormativas:

- Y cuando tienes ganas de estar con un hombre, ¿qué haces?
- Sales a dar una vuelta, te levantas a alguien, te meten un viaje y listo. Es como cuando tu carro empieza a fallar: lo llevas al taller, le hacen su afinamiento, su lavado y engrase y ya está, te lo dejen sedita.
- Me parece horrible que los hombres estén ahí solamente para que te hagan un cambio de aceite de vez en cuando, Alfonso. A mi me gustaría tener una pareja, vivir con él.
- Eso es imposible en ese país, Joaquín. Fíjate lo que nos acaba de pasar en Punta Sal. Si quieres vivir con un hombre y hacer una vida de pareja, vas a tener que largarte del Perú. El Perú no es Dinamarca, compadre.
- Yo sé, yo sé, pero si todos somos unos covardes y seguimos metidos en el clóset, las cosas nunca van a cambiar.
- Yo prefiero quedarme tranquilito en el clóset. Si crees que tu misión es inmolarte por la causa de unos cuantos maricas y travestis que están tomando su chelita en la calle de las pizzas, te felicito, me quito el sombrero y te deseo toda la suerte del mundo, pero no me pidas que salte contigo al precipicio.
- En el fondo te cagas de miedo, Alfonso.
- No es que tenga miedo, Joaquín. Es que no soy un suicida como tú²⁶.

²⁶ “– E quanto tens vontade de estar com um homem, o que vais fazer?”

– Sair para dar uma volta, trepar com alguém, fazer uma viagem, e pronto. É como quando teu carro começa a dar problema: leva-o à oficina, e lhe fazem o conserto, o lavam e o engraxam, e está terminado, te deixam o carro novinho em folha.

– Parece-me horrível que os homens estejam aí somente para que te façam uma troca de óleo de vez em quando, Alfonso. Eu gostaria de ter um companheiro, e de viver com ele.

– Isso é impossível nesse país, Joaquín. Olha só o que acabou de nos acontecer. Se queres viver com um homem e ter uma vida de casal, terás de abandonar o Peru. O Peru não é a Dinamarca, compadre.

– Eu sei, eu sei, mas se todos somos uns covardes e seguimos enfiados no armário, as coisas nunca vão mudar.

– Eu prefiro ficar tranquilito no armário. Se crês que a tua missão é imolar-te pela causa de umas bichinas e de uns travestis que estão tomado a sua cervejinha na rua das pizzas, te dou minhas felicitações, tiro o chapéu e te desejo toda a sorte do mundo, mas não me peças que salte contigo ao precipício.

– No fundo te cagas de medo, Alfonso.

– Não é que eu tenha medo, Joaquín. É que não sou um suicida, como tu és” (BAYLY, 2003, p. 140-141).

Alfonso, a seu turno, considera extremamente improvável que a visibilidade realmente tenha tal potencial para alavancar alguma mudança social. Incomoda a Alfonso o fato de renunciar a seus privilégios de classe ao assumir tal postura enquanto “umas bichinhas e uns travestis [...] estão tomando sua cervejinha na rua das pizzas”. O argumento final de Alfonso desvela o peso do estigma da homossexualidade: ao afirmar que “não sou um suicida, como tu és”, compactua com a lógica heteromormativa que define os corpos dos homens homossexuais como abjetos e não-humanos, uma vez que a homossexualidade assumida em público equivale ao suicídio social. O enrustimento de Alfonso – isto é, sua decisão por “ficar tranquilito no armário” – manifestaria então uma postura reacionária e anti-produtiva do ponto de vista político? O posicionamento sustentado por Joaquín, com sua defesa da visibilidade homossexual (implicada no *coming out of the closet*, isto é, no “sair do armário”), seria a proposta mais acertada? Não de todo. Com certeza, a modulação discursiva pró-*outing* é a dominante do romance, uma vez que a focalização articulada pela voz narrativa privilegia a perspectiva do protagonista Joaquín Camino. Contudo, as idéias de Alfonso permitem uma leitura enviesada, da qual é possível extrair outras reflexões complementares às políticas de visibilidade.

Alfonso não mantém sua sexualidade em segredo única e exclusivamente como maneira de manter os privilégios assegurados aos homens heterossexuais em uma sociedade patriarcal e heteronormativa; há também, em suas palavras, uma importante problematização das políticas afirmativas que vêm no *outing* a solução para a discriminação e a violência homofóbicas. A filósofa Judith Butler, ao refletir sobre o funcionamento da dinâmica do *closet* (ou ainda, da lógica do enrustimento), destaca que:

For being “out” always depend to some extend on being “in”; it gains its meaning only within that polarity. Hence, being “out” must produce the closet again and again in order to maintain itself as “out”. In this case, outness can only produce a new opacity; and *the closet* produces the promise of a discourse that can, by definition, never come²⁷.

²⁷“Assumir-se” sempre depende, em certa extensão, de ser ‘enrustido’; ‘sair do armário’ ganha o seu significado apenas dentro desta polaridade. Assim, ‘assumir-se’ produz o ‘enrustimento’ reiteradamente, como a própria condição de

Ao se analisar as palavras de Alfonso à luz da afirmação de Judith Butler, é possível pensar nessa “política do armário”, da qual Alfonso é adepto, não apenas como uma solução conformista para manter os privilégios da heterossexualidade. Em certa medida, o que Alfonso expressa é um olhar crítico com relação ao *outing* e às políticas de visibilidade das identidades sexuais, um olhar que não deixa de ter certa parcela de pertinência. Dentro de uma lógica desconstrutiva, em todo binarismo conceitual há o estabelecimento de uma hierarquia, na qual o primeiro termo é valorizado em detrimento da desvalorização e negatização do segundo. Esta noção, cujo nascedouro é a filosofia desconstrutiva de Jacques Derrida, tem pautado as reflexões de diversas correntes contemporâneas do pensamento político e da crítica cultural.

É à luz dessas idéias que merece ser lido o momento no qual Joaquín Camino recebe do pai seu presente pelo aniversário de treze anos. As “casas de encontro” ocupam um espaço no qual a socialização se dá exclusivamente entre homens. Dentro das estruturas do patriarcado, o bordel é o lugar no qual mais evidente fica a objetificação da mulher: as prostitutas são reduzidas à condição de corpos sexuados, objetos do desejo masculino, mercadorias ou, ainda, *mero valor de troca entre homens*. Decidido a tornar seu filho um homem a qualquer preço, Luis Felipe leva Joaquín a um prostíbulo para que este perca a virgindade e seja iniciado no mundo dos homens. Ou ainda, de maneira mais esquemática, tal como expresso nas palavras do próprio Luis Felipe, para “comer uma *chuchita*²⁸ gostosa”²⁹ pela primeira vez:

– ¿Cuál es tu problema, chibolo? – preguntó ella – ¿Te gustan las pichulas?

– No, no – dijo Joaquín, sorprendido – por qué crees eso?

– No, por nada, papito, por nada. Pero si te gustan las pichulas, no te preocupes, déjate llevar por el instinto nomás. Si no, vas a sufrir por las puras.

possibilidade do ‘assumir-se’. Neste caso, o ‘assumir-se’ pode apenas produzir uma nova opacidade; e o ‘armário’ [ou o ‘enrustimento’] produz a promessa de um discurso que pode, por definição, nunca acontecer” (BUTLER, 1993, p. 309).

²⁸ Termo vulgar e grosseiro utilizado no espanhol coloquial falado no Peru para se referir à vagina.

²⁹ BAYLY, 2003, p. 65.

– Gracias, Flora.

– Si quieres, regresa otra vez y tratamos de nuevo, chibolito. Yo por carne blanca y tiernecita, trabajo gratis.

– Él se sentó en la cama y se puso los zapatos.

– Te ruego que no le contes a mi papá, ¿ya? – dijo, amarrándose los pasadores – por favor, no se lo digas a nadie, Flora³⁰.

Ironicamente, é no momento em que Luis Felipe leva seu filho para o bordel, um dos espaços mais heteronormativos das sociedades patriarcais, que Joaquín Camino trava contato, pela primeira vez, com alguém que não julga de maneira depreciativa seu desejo por outros garotos. O diálogo com a prostituta Flora abre uma nova possibilidade de valoração para a homossexualidade. Cabe destacar também que a instauração da identidade sexual de Joaquín se dá tanto pela enunciação performativa de sua parte, quanto pela interpelação de sua sexualidade através do discurso de Flora. É ela quem nomeia, e com algum traço de positividade, a identidade sexual de Joaquín. A interpelação do jovem por esta identidade *marica* se estabelece definitivamente ao chegar em casa, quando ele se masturba pensando em um colega de escola e, logo após o gozo, identifica-se, ainda que parcialmente, com Flora:

Lo primero que hizo Joaquín al entrar a su cuarto fue quitarse la ropa y meterse a la ducha. Parado bajo un chorro de agua caliente, tocó su sexo, lo enjabonó, lo hizo crecer. Luego cerró los ojos y se masturbó pensando en un chico del colegio. El chico se llamaba Billy. Era rubio, fuerte, muy bueno en los deportes. Joaquín lo había visto desnudo un par de veces en el camarín del colegio. Sintiendo el chorro de agua caliente en la espalda, las piensas relajadas, el sexo firme, Joaquín se imaginó a Billy

³⁰ – “Qual é o teu problema, rapaz? – perguntou ela – . Tu gostas de pichulas?

– Não, não – disse Joaquín, surpreendido – por que pensas isso?

– Não, por nada, paizinho, por nada. Mas se tu gostas de pichulas, não te preocupes, deixa-te levar pelo instinto. Caso contrário, vais sofrer horrores.

– Obrigado, Flora.

– Se quiseres, volta um outro dia e tentamos de novo, rapazinho. Eu, por carne branca e maciazinha, trabalho de graça.

– Ele sentou-se na cama e colocou os sapatos.

– Imploro-te que não contes nada ao meu pai, pode ser? – disse, amarrando os sapatos – por favor, não conte a ninguém, Flora” (BAYLY, 2003, p. 64).

sudoroso en el camarín, se imaginó bajándole el pantalón corto, bajándole el suspensor, chupándosela, echándose boca abajo para que Billy se la metiése, se imaginó a Billy moviéndose atrás suyo, mordién-dole la espalda. Si, papito, hazme cosas ricas, dijo, mordién-dose los labios. Terminó. *Abrió los ojos. Se rió solo pensando que había hablado como Flora*³¹.

Antes de se julgar apressadamente as vivências clandestinas da homossexualidade, é importante ressaltar o papel da contradição na constituição tanto de Gonzalo e Alfonso, quanto do próprio Joaquín Camino. Não se pode perder de vista que *la doble vida* é a única condição possível de existência social para estes dois personagens. O que pode parecer uma postura leviana para os herdeiros das políticas afirmativas pós-Stonewall estadunidenses é, ao mesmo tempo, uma performance relativamente subversiva no contexto das moralidades elitistas de Lima. Jaime Bayly, com seu romance, subverte e questiona o capital cultural heteronormativo das elites peruanas. Ou ainda, pensando nos termos de Raymond Williams (1977), o romance de Bayly colabora na constituição de novas *estruturas de sentimento*, interferindo diretamente no campo das negociações simbólicas, as quais impactam a legitimidade social atribuída às subjetividades subalternizadas.

Esse tipo de contraponto ideológico é justamente o que empresta à obra de Bayly sua força crítica, desmantelando mitos sociais com relação à sociedade peruana. Sua linguagem coloquial e o uso constante dos diálogos, longe de diminuir o valor da obra – como afirmam alguns de seus críticos – apontam para o fato de que é no cotidiano microscópico das relações sociais que se instaura o violento confronto entre sexualidades hegemônicas e subalternizadas. O narrador, de uma suposta neutralidade por situar-se fora do enredo de *No se lo digas a nadie*, ao ter sua voz combinada com a focalização dominante, dada

³¹“A primeira coisa que Joaquín fez ao entrar em seu quarto foi tirar a roupa e enfiar-se no chuveiro. Parado embaixo de um jato de água quente, tocou seu sexo, o ensaboou, o fez crescer. Em seguida fechou os olhos e masturbou-se pensando em um garoto do colégio. O garoto chamava-se Billy. Era loiro, forte, muito bom nos esportes. Joaquín o havia visto desnudo algumas vezes no vestiário do colégio. Sentindo o jato de água quente nas costas, as pernas relaxadas, o sexo rijo, Joaquín imaginou Billy suado no vestiário, imaginou-se baixando suas calças, baixando-lhe o suporte, chupando-o, abaixando a boca para que Billy o penetrasse. Imaginou Billy movendo-se atrás dele, mordendo-lhe as costas. Sim, paizinho, faz-me coisas gostosas, disse, mordendo-se os lábios. Gozou. Abriu os olhos. Riu-se sozinho, pensando que havia falado como Flora” (BAYLY, 2003, p. 68-69, ifos meus).

pelo protagonista Joaquín Camino, põe em xeque sua isenção ao acumpliciar-se de maneira visível com o *locus* do protagonista da narrativa.

Sob o ponto de vista das teorias narratológicas clássicas³², o romance de Jaime Bayly articula um narrador extradiegético que somente ao final do romance se mostrará “acumpliciado” com a perspectiva de Joaquín Camino. Contudo, ainda que tal acumplicimento somente possa ser explicitado no final da narrativa, é possível, ao longo do romance, observar a sintonia entre o narrador extradiegético e o protagonista Joaquín Camino através da maneira pela qual são apresentados os outros personagens, bem como suas crenças e valores. Merecem destaque, nesse sentido, os personagens Luis Felipe e Maricucha, genitores do protagonista.

Luis Felipe é descrito como um homem que busca compulsivamente o reconhecimento público através da ostentação do poder financeiro e da masculinidade. Maricucha, em contrapartida, é apresentada como uma mulher frustrada no casamento, e que se entrega completamente aos preceitos morais da *Opus Dei*. Estes dois personagens podem ser considerados como os “porta-vozes” de dois grandes discursos da sexualidade: o da heteronormatividade masculinista, por parte do pai, e o que relaciona o sexo ao pecado e à devassidão, ao qual sua mãe está afiliada. Pode-se considerar estes dois personagens como a síntese das duas grandes forças sociais contra as quais Joaquín terá de se debater em sua busca pela legitimidade de sua orientação sexual. Nestes termos, o espaço privado do lar paterno não deve ser entendido em oposição ao espaço público; o espaço domiciliar, em *No se lo digas a nadie*, não é apenas o cárcere privado ao qual estão destinados os cidadãos de segunda categoria (ou mesmo aqueles alijados de toda e qualquer cidadania), em oposição ao âmbito do espaço público, no qual os sujeitos em posse de plena e reconhecida cidadania debatem suas ideias. No romance de Jaime Bayly, a casa dos pais é um microcosmo, a antessala da *ágora*, e neste microcosmo se reproduzem, em escala reduzida, as formações discursivas³³ que oprimem Joaquín, e que o oprimirão por ocasião de sua entrada no espaço público.

³² LANSER, 1986; LANDA, ONEGA, 1995; BAL, 1997.

³³ Utilizo aqui o termo no sentido formulado por Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (2000).

Esse “ingresso” no mundo público, no qual se dão as relações sociais, é reiteradamente adiado, já que para Joaquín não resta outro lugar que *o umbral da ágora*, um espaço de liminaridade, fora do espaço social legitimado pelas regras heteronormativas. A escolha pelo espaço domiciliar como célula-mater da sociedade e, ao mesmo tempo, como microcosmo no qual estão contidas as mesmas forças sociais que operam no macrocosmo social, possibilita compreender os discursos de Luis Felipe e Maricucha de maneira amplificada. Isto é, Luis Felipe e Maricucha não falam meramente como sujeitos de suas próprias vozes e cosmovisões, mas como os porta-vozes de instituições marcadamente ideológicas e de sabida eficiência no controle dos corpos e das subjetividades sexuais: de um lado, os valores do patriarcado branco das elites peruanas, representados pelo pai; de outro, os valores sacralizados pela ala mais conservadora da Igreja Católica, a *Opus Dei*, representados pela mãe.

Uma vez que para Luis Felipe o exercício da masculinidade hegemônica é o pressuposto para o exercício do poder, a homossexualidade do filho implica no aceite de uma simbólica *emasculação*, a qual o torna inapto para a cidadania plena e o livre exercício do legado de autoridade representado pelo pai. Mais do que a orientação sexual do filho, o que perturba Luis Felipe é a confissão pública da homossexualidade, pois, quando vivida clandestinamente, tal condição não é impeditiva para que um filho seja sucessor do legado paterno, de acordo com o imaginário nacional peruano expresso no romance de Bayly. Dado que os interesses de classe de Luis Felipe estão legitimados por um ideário patriarcalista, no qual se destaca a valorização da masculinidade hegemônica e da heterossexualidade, Joaquín rompe com as bases fundamentais do poder patriarcal ao declarar-se homossexual, condição proscrita no âmbito público. É nesse sentido que a homossexualidade torna-se a condição da liminaridade social de Joaquín, o qual se encontra condenado a uma cidadania de segunda categoria na homofóbica e patriarcal sociedade peruana.

Maricucha, ao cumprir o *script* de mulher devota a rezar permanentemente, garantindo assim o perdão dos pecados e a salvação de todas as almas da família patriarcal, encarna o ideal de uma representação marianista do feminino, bastante forte não apenas no Peru, mas em pra-

ticamente todas as culturas nacionais latino-americanas. O marianismo consiste em se tomar o ícone cristão da Virgem Maria, bem como todos os valores nessa imagem concatenados (pureza, santidade, submissão e temência a Deus) como modelo arquetípico de identidade feminina a ser seguido pelas mulheres “de bem”. O marianismo tem um importante papel na constituição identitária de Maricucha: ao ver toda manifestação ou interesse sexual como pecado, esta se coloca como a patrulheira da virtude dos membros de sua família, quase que uma procuradora de Deus a negociar a salvação das almas do esposo e dos filhos.

Ao se interpretar a liminaridade das escolhas pessoais de Joaquín e seu embate com os valores representados pelos pais, sua busca por experiências sexuais (e, mais tarde, a fuga de casa e a drogadição) devem ser lidas como metáforas oposicionistas, ou ainda, como a maneira simbólica de afastar-se do patriarcalismo racista e elitista do pai, bem como da falaciosa moral cristã, denunciada nos abusos que os padres e seminaristas cometem com os jovens sob seus cuidados. Enquanto para Luis Felipe a *mariconería* do filho é vista como falta de caráter e de *hombridade*, para Maricucha ela implica em pecado. Aliás, para ela, a possibilidade do pecado é a grande ameaça que ronda o filho, para o qual Maricucha tem uma aspiração secreta: o sacerdócio. Cumpre assinalar também que Maricucha não é feliz em seu casamento com Luis Felipe, a despeito das condições financeiras e do *status* social que goza: “a veces no veo las horas de que el Señor me lleve al cielo. [...] La vida terrenal es desilusión tras desilusión tras desilusión”³⁴. Assim, seu apego à fé e à “vida celestial” que a aguarda depois da sua morte fornece também algo de amparo às desditas de sua vida.

Como o acólito da masculinidade hegemônica, Luis Felipe incita em Joaquín posturas de desconfiança e violência com relação ao outro. É necessário estar sempre alerta e disposto a provar a própria *hombridade* publicamente, seja em confrontos físicos com outros colegas de escola, seja na objetificação e no abuso das mulheres. Neste sentido, a masculinidade heterossexual e hegemônica é *inscrita no corpo* a partir de um árduo processo de caráter performativo.

³⁴ “[...] às vezes não vejo a hora em que o Senhor me leve para o céu. [...] A vida terrena é desilusão atrás de desilusão atrás de desilusão” (BAYLY, 2003, p. 71).

Há que se *aprender a ser homem*. A necessidade de um corpo forte e embrutecido, forjado nas brigas com outros garotos e nos exercícios físicos (tais como a natação e o futebol), se dá na medida em que isso *legítima e legibiliza* a identidade heterossexual masculina no próprio corpo. Na esteira desse argumento, pode-se interpretar a constituição física de Joaquín (magro, delicado, pouco dado à prática de esportes) como uma postura de resistência à inscrição desse modelo de masculinidade, representado pelo pai, em seu próprio corpo. Logo que Joaquín muda de escola, no princípio do romance, este o interpela a ostentar uma masculinidade de índole violenta como valor positivo frente a seus outros colegas. As evasivas desculpas do filho, ao argumentar, de maneira tímida, que “es que no soy bueno mechando, papi”³⁵, fomentam a postura homofóbica de Luis Felipe, que vê no falsete da voz do filho os primeiros indícios de efeminação: “— ¿Qué? Habla fuerte, carajo. A los hombres la voz nos sale de los cojones. Tú pareces que hablaras por el poto, muchacho”³⁶.

Ao revés das projeções de Luis Felipe, que deseja ver no filho um prolongamento de si mesmo e do poder patriarcal que representa, as aspirações de Maricucha são as de que seu filho torne-se um casto sacerdote: “yo lo sé lo que tú quieres, mami. Tú quieres que yo sea sacerdote”³⁷, declara o jovem Joaquín, mostrando-se conhecedor do destino que lhe é auspiciado pela mãe. O exercício de uma sexualidade fora do padrão heterossexual mostra-se como um desafio não apenas aos papéis de gênero assumidos e performativizados pelo pai e pela mãe, mas se estendem como crítica a instituições sociais que, mais além da heteronormatividade e da lógica de uma sociedade gendrada, tais como a Igreja, o classismo e o patriarcado branco, regulam e normativizam as práticas dos jovens das classes abastadas.

Ainda que o narrador não denuncie nem a si mesmo, nem a Joaquín Camino como *antirracistas*, a descrição das arbitrariedades regidas pelos imperativos do imperialismo branco em Lima permite ler,

³⁵ “[...] “é que eu não sou bom de briga, papai” (BAYLY, 2003, p. 18).

³⁶ “O quê? Fala grosso, caralho! A nós, homens, a voz sai dos bagos. Tu, por tua vez, parece que falas pelo cu, garoto” (BAYLY, 2003, p. 18).

³⁷ “[...] eu sei o que tu quieres, mamãe. Tu quieres é que eu seja sacerdote” (BAYLY, 2003, p. 12).

através da crueza de algumas descrições, uma modalização discursiva avessa ao racismo institucionalizado. Discorda-se aqui da asseveração enunciada por alguns críticos, como Robert Ruz, ao afirmar que a posição privilegiada de Jaime Bayly em seu ofício de escritor – o pertencimento à elite econômica e racial peruana – o tornaria insensível a problemas graves dentro da sociedade limenha, tais como a discriminação dos indígenas pela minoria branca:

It can be argued that Bayly's texts achieve little in terms of class or race issues or sexual politics. In terms of class, Bayly writes from a very specific, privileged position and members of his class in Lima already have considerable freedom of sexual choice by virtue of their economic power. In terms of race, Bayly continues to trend of the Peruvian mass media, such as advertising or television, in which fair skin and hair are extolled as beauty³⁸.

A afirmação feita sobre o tratamento dado por Bayly à questão da raça em seu romance parece ser um pouco mais delicada e complexa do que a afirmação de Ruz faz supor. Ao se levar em consideração uma postura política que aposta na paródia e na ironia, há pelo menos dois momentos em que a questão do racismo é apresentada. Uma delas é a cena na qual Luis Felipe, retornando de uma caçada com Joaquín em El Aguerrido, atropela um *cholo*³⁹ que parecia alcoolizado:

– Joaquín volteó, asustado. No pudo ver al tipo que acaban de atropellar. Todo estaba demasiado oscuro.

– Mejor paramos, papi – dijo.

– ¿Estás huevón? – dijo Luis Felipe – . Yo no voy a recoger a ese cholo borracho. Ya deve estar muerto además. Lo tendríamos que llevar a la clínica y nos joderíamos con su familia. Tratarían de sacarme plata los pendejos. Que se joda por imbecil el cholo

³⁸ "Poderia ser argumentado que o texto de Bayly preocupa-se pouco com as questões de classe, ou de raça, ou de política sexual. Em termos de classe, Bayly escreve a partir de uma posição privilegiada e muito específica, e os membros desta mesma classe em Lima já possuem considerável liberdade em termos de possibilidades alternativas de se viver a sexualidade em virtude de seu poder econômico. No que tange às questões de raça, Bayly perpetua a tendência da cultura de massa peruana, tal qual feito pela publicidade e pela televisão, na qual a pele branca e os cabelos claros são continua e reiteradamente elogiados como belos" (RUZ, 2003, p. 33).

³⁹ Termo utilizado no espanhol coloquial falado no Peru para se referir a um descendente indígena de classe subalterna.

Mesmo com os protestos de Joaquín, o qual insiste para que o pai dê assistência ao indígena atropelado, ele se nega a descer do carro. A referência ao racismo manifesto na fala de Luis Felipe, e as tentativas do jovem de demovê-lo a auxiliar o homem atropelado, indicam uma postura crítica com relação ao racismo do pai. Muito mais do que o receio por complicações com a lei, é o racismo que comanda a atitude de Luis Felipe. Já nas primeiras páginas do romance, ele faz a seguinte declaração: “debían fusilar em masa a todos los índios y tirarlos al río Rímac, carajo – dijo – . Así saldría adelante el Perú”⁴¹, declara Luis Felipe.

Não há intervenções por parte do narrador, ou mesmo monólogos do protagonista ou de outros personagens, dedicados à problematização da questão racial no romance. Todavia, isso não significa dizer que a questão não está abordada nesse texto literário. Essas cenas, explícitas ao denunciarem a existência do racismo na sociedade limenha, por si só, já indicam um olhar crítico sobre a questão, uma vez que o contexto no qual tais descrições aparecem é o de uma crítica à hipocrisia das elites peruanas. Na medida em que a focalização é dada por um branco também subalternizado (por conta de sua sexualidade), não será exagero ler, nas descrições dos comportamentos racistas do pai, uma crítica a essas posturas racistas. É surpreendente a clareza dos princípios racistas e patriarcalistas subjacentes no ufanismo de Luis Felipe. Em uma conversa com Joaquín, Luis Felipe expõe claramente sua visão de como as coisas devem ser para que se alcance a ordem e o desenvolvimento no Peru:

– Bueno, como te venía diciendo, ¿cuál es el problema del Perú? La cosa es bien clara, hijo, meridianamente clara. El problema es que los blancos y los cholos se odian, pero también se necesitan. Vamos

⁴⁰ ⁴⁰– Joaquín virou-se, assustado. Não pode ver ao sujeito que acabaram de atropelar. Tido estava demasiadamente escuro.

– Melhor pararmos, papai – disse.

– Estás louco? – disse Luis Felipe –. Eu é que não vou recolher este cholo bêbado. Além disso, já deve estar morto. Teríamos de o levar ao hospital e estaríamos fudidos ao ter de explicar à família o que aconteceu. Tratariam de arrancar-me dinheiro, esses sacanas. Que se foda por ser imbecil esse cholo babaca” (BAYLY, 2003, p. 92).

⁴¹ “[...] deberían fusilar em massa a todos esses índios e lançar os corpos ao rio Rímac, caralho – disse –. Assim andaria para a frente o Peru” (BAYLY, 2003, p. 13).

a ver si me entiendes: los blancos no queremos a los cholos, hablamos mal de los cholos, nos alejamos de los cholos, ¿me sigues?

– Ajá.

– Pero la pendejada es que los blancos no podemos vivir sin los cholos, Joaquín. Porque entonces, ¿quién va a trabajar para nosotros, quiénes son nuestros obreros, nuestra mano de obra? Tienen que ser los cholos, pues. ¿Y quiénes son nuestras empleadas, nuestras cocineras, nuestras lavaderas? Tienen que ser las cholas, pues⁴².

Em sua ufanista declaração, em nome da manutenção das diferenças sociais no Peru, Luis Felipe manifesta pleno conhecimento do *modus operandis* da maquinaria patriarcal que, a partir da divisão social do trabalho por gênero e por raça, perpetua a hegemonia branca, elitista, masculinista e heterossexual. As palavras de Luis Felipe evidenciam também que a hegemonia dessa elite não é mero resultado das “diferenças naturais” entre homens e mulheres ou entre indígenas e brancos, mas que tal estado de coisas é fruto de um longo processo de expropriação e subalternização dos não-brancos e dos não-homens. Se as mulheres (entendidas como não-homens) são corpos a serem domesticados, desfrutados e colonizados pelos sujeitos masculinos, os homossexuais (também “não-homens” dentro da lógica patriarcal) devem ser excluídos e rechaçados. A legitimação de práticas eróticas que não sejam heterossexuais ameaça esse arranjo social, uma vez que admitir a existência dos homossexuais (como sujeitos sociais legítimos) coloca em risco a naturalização das relações sociais tal qual efetivada pelo patriarcado. Ao final do romance, Joaquín decide abandonar seus pais e fixar residência em Miami, como modo de fugir das patrulhas ideológicas de Lima. Consegue, finalmente, estabelecer uma relação estável com Peter, um estadunidense que trabalha como carregador de

⁴² “– Bom, como eu ia dizendo, que é o problema do Peru? A coisa está muito clara, filho, meridianamente clara. O problema é que os brancos e os cholos odeiam-se mutuamente, mas também se necessitam mutuamente. Vamos ver se tu me entendes: nós brancos não gostamos dos cholos, falamos mal dos cholos, afastamo-nos dos cholos, estás acompanhando?

– Ahãh.

– Mas o problema é que nós brancos não podemos viver sem os cholos, Joaquín. Porque então, quem vai trabalhar para nós? Quem são nossos trabalhadores, nossa mão-de-obra? Ora, tem que ser os cholos. E quem nossas empregadas, nossas cozinheiras, nossas lavadeiras? Têm de ser as cholas, ora” (BAYLY, 2003, p. 298-299).

malas em um hotel em Miami. O descaso de Joaquín para com a sua identidade nacional é sintomático de um mal-estar geral que angustia os jovens peruanos no final do século XX: “para mi generación, el patriotismo es una broma de mal gusto”⁴³, desabafa.

O ceticismo de Joaquín estende-se mais além das questões de pertença nacional. Em seu monólogo final, a articulação entre voz narrativa heterodiegética e focalização interna dá-se explicitamente. Neste momento, concretiza-se textualmente a superposição entre a perspectiva do narrador, o qual se mantém isento na maior parte do romance, e a perspectiva de Joaquín Camino. O narrador “cita” deliberadamente os pensamentos de Joaquín, os quais, dedicados à sua mãe, tomam a forma de uma oração profana, na qual o personagem pede a compreensão de Maricucha:

Ahora Joaquín también estaba llorando. Lloraba porque tenía ganas de decirle a su madre “tienes que entender que soy homosexual, mamá, siempre fui homosexual, probablemente cuando estaba en tu barriga ya me estaba haciendo homosexual, pero no por eso soy mala persona, no por eso dejo de quererte, si sólo pudiera entender que no soy maricón para fregarte, para vengarme de ti, que soy homosexual porque ésa es mi naturaleza y porque yo no la puedo cambiar, y por favor, no veas mi homosexualidad como un castigo de Dios, no la veas como algo terrible, porque no lo es, míralo más bien como una oportunidad para entender mejor a la gente, para entender que las cosas no siempre son blancas y negras, comprende, por favor, mamá, que al final lo único importante es que yo también te quiero, te quiero muchísimo, adoro tus caprichos y tus cucafaterías, pero yo no puedo dejar de ser quien soy, no puedo ni quiero dejar de ser quien soy, y tengo que aprender a quererme y a respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual sin que por eso se me ponga roja la cara, y sin que me sienta sucio, cochino, una mala persona, porque no lo soy, soy tu hijo, te quiero, soy homosexual y soy una buena persona, y si Dios existe, él te contará algún día por qué le provocó hacerme homosexual”⁴⁴.

⁴³ “[...] para a minha geração, o patriotismo é uma piada de mau-gosto” (BAYLY, 2003, p. 296).

⁴⁴ “Agora Joaquim também estava chorando. Chorava porque tinha vontade de dizer à sua mãe ‘tens de entender que sou homossexual, mamãe, que sempre fui homossexual, provavelmente quando estava na tua barriga já estava fazendo-me homossexual, mas não é por isso que sou uma pessoa má, não é por isso que deixo de te amar, se ao menos pudesses entender que não sou viado apenas para te enfrentar, para me vingar de ti, que sou homossexual

A heteronormatividade é denunciada como um regime político que legitima, ao mesmo tempo, a normatização do desejo heterossexual e a divisão binária dos gêneros. Da mesma maneira, é lícito afirmar que os três romances em questão posicionam-se, em maior ou menor grau, contra a *homonormatividade*, isto é, uma maneira elitista, normativizante e neoliberal de se vivenciar a homossexualidade. De acordo com Ángel Moreno Sánchez e José Ignacio Pichardo Galán:

La homonormatividad se configura a través del cambio de significado de las prácticas sexuales de las personas que las realizan así como los contextos sociales y culturales en las que se enmarcan. Estos cambios de significado se basan comúnmente en la recreación hiperbólica, que desde la hegemonía heterosexual, se realiza de esas prácticas cuando las llevan a cabo personas homosexuales. Se asegura la hegemonía heterosexual y se constituye la homonormatividad hipervisibilizando y seleccionando ciertos comportamientos realizados por un grupo específico de personas calificadas como homosexuales. El pensamiento homonormativo asocia, desde la hegemonía heterossexista, los comportamientos homosexuales a una clase social y a un estilo de vida determinados⁴⁵.

Em *No se lo digas a nadie*, fica muito evidente o alinhamento de diferentes posturas fóbicas e discriminatórias (como o racismo, a misoginia, a homofobia e o classismo) em torno de um interesse comum: a manutenção dos privilégios sociais de uma pequena parcela da população. Sob a rubrica da “verdadeira cidadania peruana” e do “progresso da nação”, usurpa-se das mulheres, dos indígenas, dos homossexuais e das classes econômica-

e que essa é a minha natureza e porque eu não a posso mudar, e por favor, não vejas a minha homossexualidade como um castigo de Deus, não a vejas como algo terrível, porque ela não é, olhe-a mais como uma oportunidade para entender melhor as pessoas, para entender que as coisas não são sempre brancas ou negras, compreenda, por favor, mamãe, que ao fim e ao cabo a única coisa importante é que eu também te amo, te amo muitíssimo, adoro teus caprichos e tuas carolices, mas não posso deixar de ser quem eu sou, e tenho de aprender a amar-me e respeitar-me, e a não trair a minha orientação sexual, e a dizer às pessoas que sou homossexual sem que por isso fique com as faces vermelhas, e sem que eu me sinta sujo, porco, uma pessoa má, porque não o sou, sou teu filho e te amo, sou homossexual e sou uma boa pessoa, e se Deus existe, ele te contará algum dia por que lhe passou pela cabeça de me fazer homossexual” (BAYLY, 2003, p. 357).

⁴⁵ “A homonormatividade configura-se através da troca de significado das práticas sexuais das pessoas que as realizam, assim como os contextos sociais e culturais nos quais se dão tais práticas. Essas trocas de significado baseiam-se comumente na recriação hiperbólica que, a partir da hegemonia heterossexual, é realizada dessas práticas quando levadas a cabo por homossexuais. Assegura-se assim a hegemonia heterossexual e se constitui a homonormatividade, hipervisibilizando e seleccionando certos comportamentos realizados por um grupo específico de pessoas qualificadas como homossexuais. O pensamento homonormativo associa, a partir da hegemonia heterossexista, os comportamentos homossexuais a uma classe social e a um estilo de vida previamente determinado” (MORENO SÁNCHEZ; GALÁN, 2006, p. 152).

mente menos favorecidas o direito de participação política plena no imaginário nacional. Cabe salientar que os ideogramas da exclusão estão a serviço da manutenção dos privilégios detidos pelos setores hegemônicos no que diz respeito à raça, à classe social, às práticas sexuais e aos papéis de gênero. Seguindo tal raciocínio, a postura cínica de Joaquín com relação aos espasmos de patriotismo de Luis Felipe revela uma postura de resistência e de subversão. Seu pai, pelo contrário, mesmo sendo vítima de ameaças telefônicas realizadas pelos “terroristas” indígenas, não abre mão de residir em sua terra natal: “a mi nadie me bota de mi país [...] Que se vayam los rosquetes. Yo me quedo”⁴⁶. Maricucha, por sua vez, aceita de maneira resignada o destino que o *script* social limenho lhe reservara: o de submissa e virtuosa guardiã do lar e da família. Mesmo ela estando em uma posição subalternizada na hierarquia de gênero, manifesta sua cumplicidade com o *status quo* e o seu orgulho de ser peruana:

– No hables así de tu país, de tu gente – dijo Maricucha –. Hablar mal de tu país es como hablar mal de tu familia.

– Mamá, por favor, no seas huachafa – dijo él, riéndose –. El patriotismo es la peor de las huachaferías.

– Yo no sé por qué mis hijos me han salido tan antiperuanos – murmuró ella, y suspiró.

– Yo no soy antiperuano, mami, pero me molesta vivir en Perú porque es un país medio salvaje – dijo él⁴⁷.

Importa observar aqui a lógica perversa da *mentalidade hetero*⁴⁸. Mesmo Joaquín não consegue operacionalizar seu raciocínio crítico fora de uma lógica do *ou isto, ou aquilo*: para criticar a opressão sofrida pelos homossexuais em seu país, ele operacionaliza um juízo que envolve o par opositivo *civilização vs. barbárie*, tomando por “civilização” o contexto

⁴⁶ “[...] ninguém vai me colocar para fora do meu país [...] Que partam os mariquinhas. Eu fico” (BAYLY, 2003, p. 297).

⁴⁷ “– Não fale assim do teu país, da tua gente – disse Maricucha –. Falar mal do teu país é como falar mal da tua família.

– Mamãe, não sejas de mau-gosto, por favor – disse ele, rindo-se –. O patriotismo é a pior de todas as demonstrações de mau-gosto.

– Eu não sei por que meus filhos me saíam tão anti-peruanos – murmurou ela, e suspirou.

– Eu não sou anti-peruano, mamãe, mas me incomoda viver no Peru porque é um país meio selvagem – disse Joaquín” (BAYLY, 2003, p. 327).

⁴⁸ WITTIG, 2002, p. 21-32.

estadunidense *gay friendly* de Miami. Entretanto, ao reduzir diferenças culturais a uma questão de civilidade ou selvageria, Joaquín aciona a mesma lógica binária que subordina a homossexualidade à heterossexualidade que está na raiz do pensamento homofóbico. A posição privilegiada do personagem Joaquín nas hierarquias sociais da sociedade peruana com relação à classe e à raça, em contraposição com sua posição subalterna nos regimes hegemônicos de masculinidade e expressão sexual evidencia, em última análise, que a reprodução de estereótipos e das desigualdades, muitas vezes, recebe a contribuição dos próprios sujeitos marginalizados, os quais reproduzem a lógica da exclusão.

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*. *Estudos Feministas* (Florianópolis/UFSC), v. 18, n. 3, p. 837-864, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v18n3/v18n3a11.pdf>>. Acesso em: 12 de outubro de 2012.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

_____. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*. *Estudos Feministas*, Florianópolis (UFSC), vol. 18, n. 3, 2010, p. 837-864. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v18n3/v18n3a11.pdf>>. Acesso em: 10 de abril de 2012.

_____. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis (UFSC), vol. 19, n. 2, 2011a, p. 421-449. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n2/v19n2a07.pdf>>. Acesso em: 09 de agosto de 2011.

_____. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB), v. 38, 2011b, p. 73-93. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/6682/5394>>. Acesso em: 21 de setembro de 2012.

_____. Literatura comparada ontem e hoje. *Organon* (UFRGS), v. 27, n. 52, 2012, p. 17-42. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33469/21342>>. Acesso em: 22 de março de 2013.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1974.

BAL, Mieke. *Narratology*. 2nd Edition. Buffalo: The University of Toronto Press, 1997.

BAYLY, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Planeta, 1994.

_____. *Fue ayer y no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral, 1995.

_____. *Los últimos días de 'La Prensa'*. Barcelona: Planeta, 1996.

- _____. *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *Los amigos que perdi*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Aquí no hay poesía*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *La mujer de mi hermano*. Barcelona: Planeta, 2002.
- _____. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 2003 (Colección Pocket Books).
- _____. *El huracán lleva tu nombre*. Barcelona: Planeta, 2004.
- _____. *Y de repente, un ángel*. Barcelona: Planeta, 2005.
- _____. *El canalla sentimental*. Barcelona: Planeta, 2008.
- _____. *El cojo y el loco*. Barcelona: Alfaguara, 2009.
- _____. *Morirás mañana*. Barcelona: Alfaguara, 2010.
- _____. *El misterio de Alma Rossi: morirás mañana II*. Barcelona: Alfaguara, 2011.
- _____. *Escupiran sobre mi tumba: morirás mañana III*. Barcelona: Alfaguara, 2012.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. London: Routledge, 1993.

COHEN, Cathy J. Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics. In: JOHNSON, E. P. and HANDERSON, M. G. (Eds.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 21-51.

CONNEL, Robert. *Masculinities*. Berkeley: The University of California Press, 1995.

_____. La organización sexual de la masculinidad. In: VALDÉZ, Teresa y OLAVARRÍA, José (editores). *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago de Chile: Ediciones de Mujeres, 1997. p. 31-48.

_____. El imperialismo y el cuerpo de los hombres. In: VALDÉZ, Teresa y OLAVARRÍA, José (editores). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO, 1998. p. 76-89.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [s.d.].

LANDA, Susana and ONEGA, José (Eds.). *Narratology*. Longman: London, 1995.

LANSER, Susan. *The narrative act*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics*. London and New York: Methuen, 1985.

MORENO SÁNCHEZ, Ángel y PICHARDO GALÁN, Juan Ignacio. Homonormatividad y existencia sexual. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Volume 1, número 1. Enero-febrero de 2006. p. 143-156.

PAREDES, Martín y ZAVALA, Ricardo. Permiso para escribir. *QUEHACER*. Número 134 (Lima, enero/febrero, 2002). Disponible em: <<http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh134mp.htm>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2006.

- PLANT, Sadie. *Mulher digital*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.
- MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Claudia Barcellos (organizadoras). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. I, n. 5, 1980, p. 631-60.
- RUZ, Robert. Queer theory and Peruvian narrative of the 1990's. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Volume 12, number 1, 2003, p. 19-36.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- _____. *The epistemology of the closet*. Berkeley: The Un. of California Press, 1990.
- WARNER, Michael. Introduction: fear of a queer planet. *Social Text*, n. 29, 1991, p. 3-17.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.
- WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 2002.

STROESSNER DESPUÉS DE STROESSNER: *LOS PECADORES DEL VATICANO* DE BERNARDO NERI FARINA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN EL CINE, LA TELEVISIÓN Y LA LITERATURA DEL PARAGUAY CONTEMPORÁNEO

Bruno López Petzoldt

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

1 Introducción

En los albores del nuevo milenio el periodista y escritor Bernardo Neri Farina (1951) publica en Asunción *El último Supremo: La crónica de Alfredo Stroessner* (2003) en cuyo prólogo afirma que el trabajo “no pretende[...] convertirse en biografía. Está, además, lejos de una labor de Historia propiamente. Es una crónica periodística un poco más larga que las comunes, alimentada con una buena cantidad de datos y con ciertas pretensiones de ensayo” (NERI FARINA, 2003, p. 23). Más tarde, debuta en el ámbito de la ficción con la colección de ocho cuentos *Los pecadores del Vaticano: Cuentos políticos* (2006). Así, la pluma periodística e histórica del autor paraguayo ahonda la investigación de la materia en el marco de la ficción, puesto que aquellos cuentos también recrean el período 1954-1989 correspondiente al régimen dictatorial del general Alfredo Stroessner. Es llamativo que el tema tan profundamente investigado por el autor parece inagotable y además le impone el gesto ficcional para continuar examinándolo desde otros ángulos. Porque resulta más provechoso enfocar la continuidad en el proceso de escritura sobre la dictadura, antes que insistir en el aparente cambio de género. Y desde el punto de vista de los lectores, prosigue también la lectura –y la memoria– sobre la dictadura, más aún,

ambas obras—*El último Supremo* y *Los pecadores*—se complementan sugestivamente. Desde otra perspectiva, también el proceso de construcción y resignificación (de la memoria) del *stronismo* sigue su curso a través de diferentes modalidades del recuerdo.

De modo que además de la representación de la violencia que caracteriza una determinada época del Paraguay, los cuentos del volumen *Los pecadores* también prosiguen la investigación de las entrañas más íntimas de un sombrío mecanismo de poder y represión cuyo funcionamiento, a más de dos décadas de su extinción, sigue motivando una nutrida bibliografía interdisciplinaria. A pocos años de la caída del régimen se argumentaba por ejemplo que “the more than three decades of the practically all-embracing political protagonism of General Stroessner have not yet found a globalizing scientific explanation” (RIQUELME, 1994, p. 29). Quizá la ficción contribuya con el proceso de investigación y permita revelar aspectos vedados a otro tipo de aproximaciones, como lo sugiere el destacado escritor Helio Vera (2004, p. 10) cuando razona que “es a través de la Literatura, que todavía espera la gran novela sobre el stronismo [...], a través de la cual podamos reconstruir, mejor que con el más sesudo análisis histórico, un tiempo dominado por la figura del general Stroessner.” Por su parte, Neri Farina sostiene que *El último Supremo* le ha llevado casi dos décadas de investigación, “de recopilar datos sueltos, artículos periodísticos, valiosísimos testimonios personales, folletos, panfletos, revistas, semanarios y todo tipo de documentos” (NERI FARINA, 2003, p. 24). Y en coautoría con otro especialista de la materia, el médico y analista político Alfredo Boccia Paz, Neri Farina publica el volumen *El Paraguay bajo el Stronismo: 1954-1989* (2010) que integra la colección *La Gran Historia del Paraguay* (Asunción: El Lector). En suma, no caben dudas respecto a las hondas raíces que nutren los cuentos de *Los pecadores del Vaticano*, obra que, como se verá en este trabajo, retoma en la ficción y la memoria colectiva algunos temas inicialmente trazados en los capítulos de *El último Supremo*.

En la primera parte de mi trabajo presento —de modo general—un importante contexto cultural del Paraguay contemporáneo marcado por múltiples representaciones de la memoria colectiva a través de varios

medios. En la segunda parte extraigo una de las obras literarias que se inscriben en aquel significativo contexto y abordo el cuento “Los pecadores del Vaticano”, que lleva el título del volumen de ficción de Neri Farina antes aludido, con el objetivo de examinar las estrategias narrativas que reconstruyen en la obra la violencia de la longeva dictadura paraguaya. Resulta imprescindible, pues, contextualizar rápidamente el volumen de cuentos del escritor y asimismo observar, aunque sea de modo somero, el panorama cultural del Paraguay actual a fin de comprender las circunstancias que enmarcan e impulsan la masiva evocación crítica del controvertido gobierno de Stroessner en el cine, el ensayo, la literatura y la televisión del país. Porque la obra de Neri Farina participa en un amplio proceso de recordación y toma de conciencia que se manifiesta en Paraguay respecto a su pasado reciente y no tan reciente.

Aleida y Jan Assmann remarcan que la memoria no surge únicamente *en* una persona, sino que sobre todo entre las personas (ASSMANN; ASSMANN, 1994, p. 114). Es a través de la comunicación (artística, mediática, oral, etc.) que se despliega la memoria colectiva de determinados asuntos. Por tanto – como lo había investigado el sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) –, no se trata de un mecanismo psíquico e individual exclusivamente, sino que la memoria también constituye un fenómeno social en el cual participan decisivamente los medios de comunicación y la literatura. Y por lo que respecta al así denominado *stronismo*, se verá que en Paraguay se desarrolla una singular memoria colectiva *entre* las generaciones de adultos que han vivido la época de la dictadura y las generaciones de jóvenes nacidos en la época de la transición para quienes el *stronismo* representa, hoy por hoy, un capítulo al cual acceden –o no– a través de la escuela, la Historia, la literatura, los medios de comunicación y la memoria.

2 Memorias colectivas en el Paraguay del nuevo milenio

La sociedad paraguaya atraviesa el umbral del nuevo milenio mirando hacia adelante y hacia atrás al mismo tiempo, puesto que desde el

fin de siglo se aguarda la difundida celebración del Bicentenario de la Independencia del país en 2011. A raíz de las expectativas del histórico evento, eclosiona la memoria colectiva paraguaya en busca de las más recónditas raíces de su pasado colonial e independiente. Además, por primera vez en la historia cultural del país, esta caudalosa memoria se manifiesta en múltiples expresiones paralelas y convergentes en la literatura, la joven cinematografía del país, la televisión e Internet. Este robusto corpus de textos literarios ensayísticos y ficcionales, programas de televisión y películas de cine, así como también otros productos audiovisuales, impulsan el caudal de una multifacética memoria transmidiática sin precedentes en Paraguay. Serán necesarios varios estudios para examinar las relaciones intertextuales e intermediales entre estas manifestaciones.

Por este caudal evocador de memorias navegan significativas obras de literatura publicadas dentro y fuera del Paraguay tales como, por ejemplo, *Doce cuentos de la Guerra del Chaco* (2000), cuya selección y organización están a cargo de Carlos Coello y Helio Vera; *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (2001), de Augusto Roa Bastos, Alejandro Maciel, Omar Prego Gadea y Eric Nepomuceno; *El Rubio* (2007), de Domingo Aguilera, *La Casa Blanca* (2009), de Helio Vera, *El siglo perdido* (2010), de Neri Farina, la más reciente novela de Alcibiades González Delvalle: *Un viento negro* (2012) o la primera novela del político Carlos Mateo Balmelli, *La pasión de Lucrecia* (2013) entre otras. A su vez, la emergente cinematografía del país estrena el largometraje de ficción *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina, obra que se remonta con poesía audiovisual a la época de la Guerra del Chaco. La misma cineasta también estrena, precisamente en la Plaza de la Democracia en Asunción, su más reciente cortometraje *Viento Sur* (2011), el cual hace eco con la anteriormente aludida obra *Un viento negro*, de González Delvalle: más allá de la semejanza en los títulos, al igual que la novela, el filme de Encina también encara el régimen de Stroessner: “Me preocupa la falta de memoria que tenemos”, afirma la realizadora en una entrevista refiriéndose a la época de la dictadura (Encina, en: *Diario Última Hora*, Asunción, 2/12/2011). Por su parte, Gustavo Delgado dirige el ambicioso largometraje de ficción *Libertad* (2011), que se remonta a los años de la Independencia Nacional. Y la realizadora del

filme documental *Cuchillo de palo* (2010), Renate Costa, se propone filmar “el presente para recuperar un pasado que nos permita entender un poco mejor el lugar de dónde provenimos y poder aceptar lo que somos” (cfr. “Motivación” en: *Pressbook Cuchillo de palo*). La directora de cine echa nueva luz a un oscuro capítulo del régimen de Stroessner y revela que su película “nace como reacción y necesidad de enfrentarse con la rabia y el dolor al constatar la ignorancia ante la evidencia, como necesidad de filmar para hacer existir y como compromiso con la realidad” (ibíd.). Costa concluye que “todos tenemos que aprender a convivir con nuestros fantasmas” (ibíd.). Algo similar se propone el realizador de televisión Bruno Masi cuando afirma que su documental *Independencia y vida* (2010) “retrata la historia de nuestro país y los efectos de esa historia en la realidad actual de los paraguayos. Es una profunda reflexión sobre cómo somos y por qué somos como somos” (Masi, en: *Diario Última Hora*, Asunción, 20/05/2010).

Algunos años antes, en 2004, exactamente a los cincuenta años de la asunción al poder del general Stroessner, la televisión estrena por otro canal el documental *Stroessner Secreto* (Bruno Masi Centro de Comunicación) en cuya investigación colabora Bernardo Neri Farina. Cuando se reproducen en la película antiguos fragmentos de los discursos oficiales de Stroessner –transmitidos por la televisión en aquella época–, su imagen aparece con ciertos efectos digitales que tienen la función de destacar el carácter histórico del material de archivo y asimismo sugerir la antigüedad de las imágenes. Además, en varios momentos de la película aparece, en blanco y negro, un antiguo proyector de cine que proyecta las imágenes (del recuerdo). Estos y otros llamativos procedimientos audiovisuales remarcan el proceso de la recordación en un presente dado, puesto que no solo reproducen la imagen de Stroessner, sino que también enfatizan el recuerdo de su imagen, vale decir, ponen de relieve el marco de la memoria.

En 2011, el año del Bicentenario, la Televisión Pública de Paraguay estrena *35: 1954-89*, capítulos con asustadores testimonios sobre múltiples violaciones de los derechos humanos cometidas durante más de tres décadas del régimen dictatorial en el país. Otro programa de televisión sugestivamente titulado *El día que volvieron* (2011), emitido por

un canal abierto, revive en el nuevo milenio a históricas celebridades nacionales tales como el Mariscal Estigarribia, Eligio Ayala, Bernardino Caballero o el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, simbólicamente entrevistados en un estudio de televisión por el conocido periodista y autor paraguayo Benjamín Fernández Bogado.

En este panorama superficial realizado a vuelo de pájaro – que se puede extender – llama la atención que la memoria colectiva paraguaya del nuevo milenio se manifiesta ostensiblemente a través de varios soportes mediáticos audiovisuales, fílmicos y literarios los cuales entretejen una heterogénea red de símbolos cuyo tronco común está arraigado en el gesto de la recordación. Si bien algunas obras se estrenan o se publican después del volumen *Los pecadores*, hay que tener en cuenta que en la recepción de los cuentos de Neri Farina confluyen actualmente las memorias reconstruidas en varios contextos mediáticos. Y como ya he mencionado, aquellos cuentos participan en un diálogo más amplio a través del cual se despliega la memoria de la dictadura paraguaya cuyo improrrogable estudio intermedial respecto a múltiples manifestaciones aún está pendiente.

Pero el síntoma de una emergente memoria colectiva no se manifiesta en el plano local en Paraguay únicamente, sino que también en el panorama internacional se produce hacia el fin de siglo un *memory-boom* el cual se extiende al siguiente, como por ejemplo lo observa García Canclini: “llegamos a una época de vasta reflexión sobre la memoria. Se vuelve a repensar el Holocausto, las dictaduras del Cono Sur en América Latina y otros países están redescubriendo qué hacer con su pasado” (CANCLINI, 2007, p. 97). Asimismo, se sostiene que “hemos asistido a una suerte de explosión o auge –como objeto de investigación de diferentes disciplinas, como materia sujeta a debates públicos o mediáticos, como fondo de diversas elaboraciones artísticas– de la memoria” (GERHARDT, 2006, s/p). La revista *Memory Studies*, creada en 2008, denomina sin ambages en su propio nombre el campo de investigación interdisciplinario que se propone estudiar “the social, cultural, cognitive, political and technological shifts affecting how, what and why individuals, groups and societies remember, and forget” <http://mss>.

sagepub.com/. Es así que la histórica celebración del Bicentenario de la Independencia del Paraguay coincide en el ámbito internacional con el creciente interés social así como también científico respecto a la investigación de factores que intervienen en la motivación, la configuración y el impacto de un fenómeno que Halbwachs había prefigurado en sus estudios como *mémoire collective*.

Entre los factores globales que impulsan el auge internacional de las investigaciones sobre la memoria y las culturas de recordación en las últimas décadas, Astrid Erll (2011, p. 35s.) subraya(1) la progresiva desaparición de la generación sobreviviente al Holocausto y a la Segunda Guerra Mundial, (2) las transiciones de los regímenes autoritarios a la democracia en varios países y (3) la instauración de comisiones de verdad que se ocupan de indagar el oscuro pasado de naciones arrolladas por crueles dictaduras. La autora también destaca (4) el papel fundamental de la revolución digital y las transiciones tecnológicas de los medios de comunicación e Internet.

Estos síntomas también se manifiestan en el Paraguay de fin de siglo en el umbral hacia el nuevo milenio signado por las celebraciones del Bicentenario en 2011. Y entre los motivos más nítidamente evocados por la memoria colectiva paraguaya se destaca, pues, el régimen de Stroessner, quien asume el poder en 1954 y cae derrocado la madrugada del tres de febrero de 1989. Sin dudas es posible afirmar que "sus casi 35 años de mandato dejaron una marca indeleble en la psique del país" (NICKSON, 2011, p. 265). Carlos Martini (2003, p. 21) advierte en el mismo tono: "En nuestra desmemoria diaria, el stronismo y Stroessner parecen parte de una bruma que las nieblas del ayer van cubriendo con la tonalidad de lo definitivamente superado. Nada más engañoso en relación a las huellas del stronismo." Y en la televisión, en *Stroessner Secreto* se afirma que "su [A. S.] recuerdo subyace en la memoria colectiva de la gente, incluso su porte, su estilo y sus métodos dejaron una huella por la que caminan los nuevos políticos" (min. 03:50). En Paraguay también se establece una Comisión de Verdad y Justicia (CVJ) que, entre 2004 y 2008, investiga sistemáticamente las violaciones de los derechos humanos cometidas principalmente durante el régimen

dictatorial de Stroessner. Esta comisión publica en 2008 el denominado Informe Final en cuyas páginas se presentan los resultados de las pesquisas así como también se elaboran propuestas a fin de prevenir en el futuro violaciones tales como las analizadas en el documento. Por otra parte, en 2011 aparece en Internet el *Museo Virtual de la Memoria y la Verdad sobre el Stronismo* (MEVES: www.meves.org.py), en donde está disponible *on-line* el Informe Final de la Comisión de Verdad y Justicia (CVJ). En la plataforma multimedia MEVES están disponibles galerías de fotografías, materiales audiovisuales, testimonios y una sección especializada con actividades para docentes y alumnos. Más recientemente, el diario asunceno ABC Color publica en noviembre de 2012 –a cien años del nacimiento del dictador– el nutrido suplemento especial “Memorias del Stronismo”.

Se ha dicho que la desaparición de testigos históricos ha impulsado múltiples procesos de recordación en el globo. Pero en el Paraguay del siglo XXI sobreviven numerosas víctimas y testigos de la dictadura. En cambio, lo que promueve decisivamente en el país una corriente de memoria concentrada en Stroessner y el legado de sus métodos de gobierno es, entre otros factores, una emergente generación de jóvenes que *no* ha vivenciado la época de la dictadura: “Ha crecido una nueva generación a la que la palabra *stronismo* le significa poco”, advierte por ejemplo Boccia Paz (2008, p. 11). Para expresarlo de otro modo, a comienzos del nuevo milenio –hacia el Bicentenario– cumple la mayoría de edad una generación que nace en la época de la llamada transición democrática y que toma conciencia crítica de las convulsiones del siglo XX paraguayo. Es revelador lo sostenido por Neri Farina en la presentación de su trabajo *El último Supremo*:

Este documento será útil primordialmente para los jóvenes, aquellos que no conocieron a Stroessner y creen que su nombre y la ejecutoria de su régimen gubernamental fueron apenas una anécdota más en el largo anecdotario en que se convirtió la historia política del Paraguay (NERI FARINA, 2003, p. 23).

Al año siguiente de la publicación de *El último supremo*, sale de la imprenta el *Diccionario usual del stronismo* (BOCCIA PAZ, 2004) que

reúne representativos vocablos de variados ámbitos más allá de lo estrictamente político. Es muy significativa la publicación de un diccionario que guarda la memoria del *stronismo* a través de la revisión y la recuperación de ciertas palabras y nombres característicos del período. Prologa esta obra la voz del escritor Helio Vera cuyos pensamientos desarrollados allí sintetizan el impacto del *stronismo* en la memoria de quienes fueron sus testigos, entre los cuales se incluye él mismo. Dice Vera en el prólogo: "Pronunciar las palabras perdidas es una manera, casi mágica, de retornar a ese territorio olvidado, que el autor nos invita a recorrer nuevamente. Ese reencuentro con nuestros propios fantasmas nos permite reconquistar la memoria" (VERA, 2004, p. 12). Por otra parte, estas reflexiones de Vera muy bien podrían introducir también los cuentos de *Los pecadores del Vaticano*:

Para quienes, como yo, vivieron durante la larga vigencia del stronismo, desde 1954 hasta 1989, este Diccionario [...] tiene la virtud de agitar las aguas dormidas de la memoria. Diré más. Puede producir el efecto diabólico de instalarnos ante un escenario donde, bajo una intermitente luz cenital, desfilan hechos, personajes y situaciones que creíamos olvidados. Bajo esa claridad huidiza, revive una época que influyó decisivamente en el destino del Paraguay, hasta otorgarle una fisonomía completamente nueva. Si fue mejor o peor que la anterior, es materia de otra discusión; lo único indiscutible es que fue muy diferente. Durante ese lapso ocurrieron hechos que marcaron a fuego nuestras vidas, las que tenemos como personas y como miembros de una colectividad. Pero de pronto, bruscamente, en una noche percutida por los cañonazos, todo terminó, y el stronismo comenzó a entrar en el pasado (VERA, 2004, p. 9).

Este muy breve panorama muestra que, en Paraguay, numerosas publicaciones rescatan el *stronismo* a fin de preservar –sobre todo revisar– su memoria, al mismo tiempo que se asocia el régimen con el riesgo del olvido, o se lo presenta como potencial "territorio olvidado". A propósito es muy sugerente la publicación *Contra el olvido: la vida cotidiana en los tiempos de Stroessner*, del periodista y escritor González Delvalle, que aparece hacia el fin de siglo en 1998. Al año siguiente le

responde otro autor, Leandro Prieto Yegros, que titula su libro *Contra la mentira: la verdad sobre la vida en tiempos de Stroessner* (1999). Así, es posible concebir numerosas publicaciones –ficcionalas o no– como reacción que no sólo se proponen la explícita recuperación de la memoria de aquélla época, sino que además –como se verá por ejemplo en mi lectura del cuento de Neri Farina– ponen de relieve el mismo acto de recordar: no sólo el *stronismo* recobra importancia en la producción literaria y audiovisual contemporánea del país, sino que, además de ello, conscientemente se reflexiona sobre el significado social e histórico que tiene el proceso de su recordación. Por lo que respecta a *Los pecadores del Vaticano*, entre los para textos hay que destacar la “Guía de trabajo” que ocupa las últimas páginas del libro y que se dirige claramente a jóvenes estudiantes: se plantean allí actividades generales y se proponen preguntas relacionadas a cada cuento en particular. Entre las actividades se sugiere examinar, por ejemplo, a qué época pertenecen los relatos. Esta reveladora guía también subraya, pues, la inscripción del volumen en un momento y una particular “cultura de recordación” o *Erinnerungskultur* (ERLL, 2011) comprometida con la toma de conciencia del pasado reciente. Con las palabras de Helio Vera escritas en el prólogo del *Diccionario* de Boccia Paz, puede afirmarse que los cuentos de Neri Farina también “abren una ventana a un mundo que ya se nos olvida”. Es precisamente esta frontera borrosa entre lo nítidamente recordado y lo difusamente olvidado que impulsa la recreación de ecos de una época que, sin ninguna duda, persiste en la cultura paraguaya.

3 Los pecadores del Vaticano

La narración literaria tiene importantes paralelismos con la recordación individual o colectiva. Como la narración, todo recuerdo implica un proceso de selección. Apoyándose en Ernst Cassirer Erll (2011, p. 174) subraya que el recuerdo está íntimamente relacionado a un proceso de creación y de construcción. Porque no es suficiente –razona la autora– la mera selección de elementos aislados extraídos de un pasado histórico, sino que los elementos convocados se reorganizan en un determinado

recuerdo. Erll (2011, p. 175) relaciona asimismo ciertas operaciones de la narratología con el proceso de la recordación, puesto que en el análisis de textos narrativos se diferencian generalmente los procesos de selección de elementos a partir de un eje paradigmático, por una parte, y los procesos de combinación a través de los cuales se configura la narración sobre un eje sintagmático, por otra. De manera análoga, la memoria individual o colectiva también selecciona un número limitado de elementos a partir de una inmensa variedad (disponible) de impresiones, experiencias, datos o hechos. Es el proceso de selección que revela también lo que, en un momento dado, se considera importante actualizar o recordar. En ocasiones, lo descartado es tan importante como lo recordado. En la memoria intervienen también procesos de configuración que reorganizan los elementos convocados según principios narrativos los cuales determinan un relato coherente. A su vez, las técnicas empleadas en la configuración narrativa de los elementos extraídos de la memoria adquieren importantes dimensiones de sentido. En base a estas reflexiones, a continuación serán rastreados los modos en que aparecen ciertos elementos del régimen de Stroessner en el cuento de Neri Farina así como también serán examinadas las técnicas narrativas que construyen el relato.

El cuento "Los pecadores del Vaticano" narra la violenta detención ilegal y posterior desaparición de un muchacho porque, casualmente, comparte la habitación con la prostituta favorita de un suboficial de policía que le había "ordenado" a la mujer no recibir jamás hombres a partir de cierto horario. El uniformado sorprende al joven, lo captura en el acto e inmediatamente lo hace desaparecer. Pero más allá de la trama, el relato recrea diversas singularidades de la época del régimen que permaneció más de tres décadas en el poder. Neri Farina combina elementos muy concretos que posibilitan una rápida e indudable localización espacio temporal de la historia narrada en la era de Stroessner, sin nombrarlo nunca al dictador. Además, los procedimientos narrativos a través de los cuales se vehicula la historia tienen un potencial de significación propio.

"Los pecadores del Vaticano" se divide en ocho partes numeradas (1-8). En la primera, como la secuencia inicial de una película de

ficción –la llamada “exposición”–, un narrador heterodiegético anónimo introduce la historia con descripciones panorámicas de los ambientes y sus habitantes, éstos también anónimos. Al inicio del cuento se lee: “Era un burdel por demás ordinario, como todos los de la zona aledaña al puerto de Asunción” (LpV, p. 20). Estas palabras remiten al capítulo XV de *El último Supremo*, que reza: “La lujuria en los tiempos de El Rubio [apodo de A. S.]” (pp. 291-296). Llama la atención que el estilo periodístico del trabajo transita en aquella sección del libro hacia un tratamiento poético de lo que se presenta como una “geografía capitalina [...] sembrada de foquitos rojos que se encendían con cada anochecer para anunciar el imperio de los sentidos” (NERI FARINA, 2003, p. 292). Algunos párrafos más abajo incluso mencionan el local que más tarde servirá de escenario para el cuento que estudio en estas páginas:

A otros estratégicos escondrijos amatorios les ponían nombre en concordancia con su ubicación geográfica en la ciudad. Una muy ocurrente y festejada “razón social” fue la de El Vaticano, impuesta a un desvencijado y sórdido, pero meritorio panal donde libaban primerizos picaflores en los húmedos, experimentados e infatigables receptáculos de otoñales meretrices. Tal pontificio nombre se debía al simple hecho de encontrarse el quilombo de marras al lado de Roma, es decir, del Cine Roma, en Haedo (entonces Coronel Martínez) casi Colón (NERI FARINA, 2003, p. 292, las negritas son del autor N. F.).

Una voz anónima explica en el cuento de manera semejante el porqué del nombre del burdel. Y respecto a la “zona aledaña al puerto”, aludida al inicio del relato, también existen referencias concretas en *El último Supremo*, que dedica una singular sección al llamado “puerto del amor”:

En la zona ribereña lindante con el río Paraguay, en la época de éxtasis del puerto asunceno la llegada de buques mercantes argentinos, brasileños y europeos propiciaba el empavesamiento del pupilaje puteril en la cuadra. [...] De esos pobres pero gratos agujeros, iluminados algunos sólo por la insegura lumbrera de una vela de sebo, brotaban cada noche, en sincopada conjunción, bramidos, gruñidos, ronquidos guturales, risitas

súbitas, siseos sordos, delgados hilos de gritos enhebrados en la garganta, exclamaciones jubilosas, imprecaciones, juramentos, anatemas, ponderaciones obscenas, heréticas apelaciones a Dios y a la Virgen e impúdicas encomendaciones a ángeles, arcángeles, querubines, santas y santos; frases soeces, el ritmo galopante y frenético de la respiración lanzada a la abierta llanura de la voluptuosidad, y después el resoplido anhelante en la meseta de llegada (NERI FARINA, 2003, p. 293).

A más tardar cuando el párrafo siguiente informa que sólo a pocas cuadras de aquel lugar se encontraba el muy temido Departamento de Investigaciones de la Policía de la Capital, a donde iban a parar los presos del régimen de Stroessner, es posible conjeturar que, muy probablemente, aquellas páginas, su contenido y estilo, anticipan el argumento del cuento "Los pecadores del Vaticano". Y por otra parte, obsérvese que en el cuento, desde la primera frase, ocurre una superposición de recuerdos, puesto que no se evoca únicamente la memoria de una época—el *stronismo*—, sino que la intertextualidad anteriormente expuesta también "recuerda" un proceso de recordación anterior desarrollado —por el mismo autor— en otro texto. Más adelante volveré sobre este aspecto autorreferencial que considero fundamental.

En la primera parte del cuento, que simula un tiempo y una fachada de tranquilidad y paz, al anonimato del narrador se suman ciertos vocablos que acentúan el nebuloso anonimato de los personajes, cuya clara identificación se niega a través de expresiones tales como, por ejemplo, "los muchachos", "los jovencuelos de la periferia", "la clientela", "alguien", "un ser también anónimo", "nadie", "adustos señores de paso rápido", "algunos", "otros" o "un aliento femenino". Se reproducen murmullos y voces desconocidas sin especificación del hablante, como por ejemplo cuando se menciona que "alguien" solicita una propuesta de nombre para la casa de citas y "otro" sugiere "El Vaticano", por causa de la cercanía al mencionado cine Roma. Otras voces murmuran una leyenda: "el mejor lugar para comenzar a ser hombre". Sin embargo, este narrador—al igual que los antiguos colaboradores del régimen que se está evocando— está muy bien informado acerca de las actividades más íntimas de los ciudadanos, aparente-

mente ocultas pero vigiladas cuidadosamente. Más aún, los procedimientos narrativos de la primera parte del cuento que aparentemente encubren informaciones, en el fondo las descubren, y al mismo tiempo recuerdan ciertas prácticas del régimen de Stroessner:

La estructura represiva estaba centrada en la Policía de la Capital y contaba con una compleja trama de informantes, delatores y uniformados que mantenían perfectamente vigiladas todas las actividades públicas o privadas que desarrollaba la población (BOCCIA PAZ; PALAU AGUILAR; SALERNO, 2008, p. 18).

Neri Farina (2003, p. 212) complementa: "La obsesión del régimen stronista era ejercer un absoluto control sobre todas las actividades ciudadanas, hasta las más íntimas." Hay que resaltar que no sólo los elementos del contenido del cuento evocan la dictadura, sino que en ello colabora decisivamente la particular configuración narrativa: el discurso del oculto narrador-informante parece que sigue las pautas de un sigiloso informe sobre ciertos movimientos y voces ciudadanas.

En la segunda parte del cuento se especifica vagamente un marco temporal así como también se introduce a los protagonistas: "Noche de sábado", detalla el narrador en una única oración, que suena como una condena. A continuación abre un paréntesis en el desarrollo de lo acontecido la anunciada noche y caracteriza a los jóvenes protagonistas retratados como una estancada generación encerrada en sí misma y sin horizonte ni pretensiones: "no necesitaban mucho para ser felices: estar juntos, reírse de sí mismos y de los demás; cine de barrio y fútbol dominguero", así como también "caminar por el centro y mirar" (LpV, p. 22). Se menciona además que daban "varias vueltas a Palma y Estrella [calles del centro asunceno]" (LpV, p. 25), "visitaban alguno de los lupanares cercanos" (LpV, p. 23), admiraban el generoso tamaño del miembro de uno de los integrantes del grupo o "se masturbaban frenéticamente para ver luego quién eyaculaba más lejos. Era un juego para ellos divertido y lo repetían dos o tres veces por competencia hasta quedar exhaustos" (LpV, p. 25).

La puntual referencia del otrora gran Cine Roma de Asunción en la primera parte del cuento, y la alusión a "botellas de *Naranjín*, un

tubo de pastillas *Frescale* y unos cigarrillos *Chesterfield* sueltos” (LpV, p. 22) en la segunda, representan por ejemplo característicos elementos del mundo histórico extra literario que operan como eficaces resortes con un enorme potencial de desempolvar la memoria de los lectores familiarizados con la época de la dictadura. Particularmente el desaparecido Cine Roma representa en Paraguay una tradicional institución que despierta el recuerdo de memorables ceremonias del Séptimo Arte mundial en la capital del país. Era un destacado “cine de estreno” y “cine de centro” que proyectaba, con cierto atraso, significativos estrenos internacionales. El cuento también hace referencia al Mariscal Francisco Solano López. Más concretamente, se recuerda la manera exagerada en que el poeta Juan E. O’Leary (1880-1969) representa a Solano López en sus textos históricos:

En una muestra de sorprendente erudición autodidacta, le endosó a su primo Inocencio el apodo de O’Leary, apellido del historiador panegirista del Mariscal López. Cuando se le preguntó por qué, simplemente respondió: -Es demasiado bola [mentiroso]; el pescado que él pesca es siempre el más grande, la chica que le mira es la más linda, su club es el más campeón, su jugador es el más crack, su perro es el más valé, su hermano le ganó en moquete a Kid Pascualito. Es muy bola” (LpV, pp. 24-25).

Para comprender este particular modo de evocación de O’Leary en el fragmento, es necesario aclarar sudiscutido papel en el contexto histórico del *stronismo*, según lo interpreta, por ejemplo, Boccia Paz:

[...] Inició la campaña de reivindicación de la figura histórica del Mariscal López y sobre ese tema fue autor de una profusa producción bibliográfica en la que, muchas veces, llevado por el apasionamiento nacionalista, presentaba a sus personajes como seres ideales, sin errores humanos. Fue el historiador preferido de la historiografía stronista que lo enaltecía como “vibrante cantor de las glorias nacionales”. Como stronista fue el gran propagandista del slogan “Stroessner, segundo reconstructor del país” [...] (DICCIONARIO USUAL DEL STRONISMO, 2004, s.v. “O’Leary, Juan E.”, pp. 144-145).

No es mi intención y tampoco es el momento de evaluar el trabajo de O'Leary. Lo que me interesa destacar aquí, es que el cuento (del siglo XXI) duplica el proceso de recordación, dado que el narrador no sólo alude a O'Leary y su papel durante la dictadura (del siglo XX), sino que la referencia intertextual a sus textos recuerda asimismo la desmedida magnificación en el modo de recordación de un polémico héroe nacional (del siglo XIX). Concretamente, el cuento de Neri Farina recuerda cómo se recordaba algo, hecho que, nuevamente, pone de relieve el acto de recordar. Como se ha dicho, la intertextualidad al inicio del cuento también opera en este sentido, puesto que representa un procedimiento que llama la atención sobre repetidos y superpuestos procesos de recordación individual y colectiva.

Por cierto, el ceremonioso aplauso al general de ejército y presidente de la república Alfredo Stroessner era común y corriente durante su mandato: "a lo largo de su régimen se edificó un fuerte culto a su personalidad" (NICKSON, 2011, p. 279). Ciudades, aeropuertos y barrios llevaban su nombre. Al respecto recuerda Nickson (2011, p. 279) "el despliegue de su fotografía en todas las oficinas públicas; la peregrinación anual a la residencia presidencial de miles de acólitos en el día de su cumpleaños [...]; y el uso extensivo de la propaganda en los medios que lo alababan hasta el exceso." Así, es posible captar otra ironía que encierra el cuento de Neri Farina: la referencia al modo en que O'Leary glorifica al Mariscal refleja indirectamente, pues, al propio Stroessner y la manera en que se le rendían pleitesías. Más aún: "Stroessner fue retratado como el sucesor natural del más importante líder militar de la etapa nacionalista, el presidente Francisco Solano López" (NICKSON, 2011: 286). Por tanto, en un marco ficcional que recrea la era *stronista*, la mención del Mariscal también despierta la memoria de aquella forzada asociación con el entonces jefe de Estado. Pero hay más: según informa el *Diccionario usual del stronismo* (s. v. "Mariscalato"), hubo una campaña emprendida con el objetivo de "obtener la ascensión de Stroessner al grado de Mariscal de la Nación" (p. 124). Según la misma fuente, en 1965 se sanciona una ley correspondiente, pero fue vetada por Stroessner.

En la tercera parte del cuento el narrador prosigue finalmente la narración de los sucesos de la noche del sábado. Nuevamente se abre

el párrafo con las palabras “Aquella noche de sábado [...]” (LpV, p. 25), las que retoman el curso de la narración, el cual se había desviado para trazar (recordar) las biografías de los personajes. El narrador menciona el proyecto de los muchachos de juntar algún dinero para visitar “El Vaticano”, a probar suerte.

Las primeras frases de la cuarta parte del cuento introducen un nuevo personaje y parecen extraídas de un informe policial que reproduce los datos averiguados de un individuo o “sujeto”, como se nombraban entonces a los sospechosos del régimen:

Romualda Benítez era conocida como Rummy en el ámbito prostibulario. Iba por los 35 años de edad y ya ni se acordaba (o no se quería acordar) cuándo ni cómo se había iniciado en el oficio [...]. Tenía cinco hijos de padres diferentes, desconocidos todos. Los vástagos estaban al cuidado de la abuela allá en el bajo (LpV, p. 27).

Anteriormente se observó la superposición y duplicación de recuerdos, ahora hay que destacar la –tal vez voluntaria– falta de memoria del personaje. Y el estilo lacónico que ventila detalles íntimos de una ciudadana remite a la sintaxis de un reporte, que lo sabe todo, que lo averiguó todo hasta el último detalle. Por otra parte, la narración de los acontecimientos de la noche de sábado se atrasa nuevamente. Ahora se recuerda la triste biografía de Rummy y su iniciación en la prostitución a fin descubrir los gastos de su humilde familia. Hasta este momento no han sido revelados aún elementos que aludan explícitamente a los abusos cometidos por el régimen de Stroessner. Pero Rummy conoce al suboficial de policía Milner Ortiz en “El Vaticano”:

Se enteraría luego que el tal Ortiz tenía fama de salvaje y padecía, según sus propios camaradas, de una severa adicción a torturar a los presos que caían en la sede policial. Así fueran políticos, rateros o simples borrachos. Disponía de carta blanca para ello. Se decía incluso, en voz baja, que había liquidado a más de uno en inclementes sesiones de ablandamiento. Eso le importó muy poco a Rummy. Los policías son así, pensó (LpV, p. 28-29).

Este muy significativo fragmento no sólo alude a la habitual tortura impune, sino que la manera disimulada en que Rummy accede a estas informaciones, que circulan de boca a boca, así como también “las voces bajas”, recuerdan el miedo de la población y el peligro que representaba en aquella época alzar la voz contra las arbitrariedades del régimen. Más significativa aún es la abierta insensibilidad y naturalidad de Rummy respecto a los sistemáticos quehaceres policiales cuyo oscuro trasfondo histórico explica Nickson:

[...] el uso de la tortura era la norma, fue eficaz para inculcar un clima de miedo en la gran mayoría de la población. La práctica común de redadas, junto con los ubicuos pyrague [informantes] y los rumores de radio so’o, animó esa arraigada cultura del miedo, desconfianza y autocensura [...] en la población (NICKSON, 2011, p. 282).

El sistema represivo del régimen tuvo un papel central en el mantenimiento del control social durante el stronato. Sin embargo, en un aspecto importante este difería del de los «regímenes de excepción» en la región del Cono Sur: no se crearon unidades policiales paralelas ni milicias clandestinas. Por el contrario, las graves violaciones de los derechos humanos fueron realizadas por las mismas estructuras formales y visibles del Estado. No se montaron centros de detención ni de tortura clandestinos, sino que la tortura se realizó en los mismos cuarteles de la policía, y los presos de larga duración fueron detenidos en comisarías policiales (NICKSON, 2011, p. 281).

En el cuento, Ortiz se entusiasma con Rummy y el narrador informa que su “condición de policía evitaba que la madama y el encargado molestaran a la pareja por permanecer adentro más de lo corriente. Ortiz venía una o dos veces por semana” (LpV, p. 29). No obstante, el suboficial le ordena a Rummy no recibir jamás a ningún cliente después de las once de la noche. Ortiz también “averigua” la dirección de la madre de Rummy semanalmente le envía a la familia una caja de víveres (presumiblemente mediante el desvío de fondos del Estado). Pero la connotación –stronista– del vocablo “averiguar” recuerda también las pesquisas realizadas por los secuaces del régimen al acecho de informaciones confidenciales sobre las

actividades u opiniones de un ciudadano, en ocasiones “demorado para averiguaciones”, como se justificaba por aquella época. Es representativa también la insólita “orden” de Ortiz así como también su invasión en el ámbito privado y doméstico de una ciudadana a fin de forzar una relación de dependencia económica, arbitrariedades que transgreden grotescamente las competencias de las fuerzas del Estado.

Al inicio de la quinta parte del cuento se lee el currículum de Ortiz que se dispara en un tono hostil, muy diferente al modo en que habían sido trazadas las biografías de Rummy y la de los muchachos protagonistas. Este estilo telegráfico, que descarga como un arma de fuego las palabras-muniones que resumen la penosa trayectoria personal y profesional del personaje, suena como una amenaza que alerta sobre la “autoridad” de Ortiz. Probablemente, este estilo y tono de mando incluso reproduzcan la manera de hablar o de mandar del propio Ortiz:

Milner Ortiz. Hijo de ramera y de un falo de paso. Carne de calle hostil. Ratero por hambre. Piel de carona. Tambor de mazazos. Aura de pependencias. Desafectado de afectos. Sin más cobijo que una comisaría inhóspita. Preso repetido. Mutante de recluso a conscripto en una seccional policial. De conscripto a agente por no hallar otro destino. Violencia recóndita. Golpe fácil. Atormentador implacable. Verdugo diestro. Emisario frecuente de la muerte. Milner Ortiz. Moreno por fuera, oscuro por dentro. Suboficial temido. Investigador certero (LpV, p. 30).

Es así que Ortiz escala al cargo público que ocupa, mientras que en otro cuento paradigmático del volumen *Los pecadores*, el afanoso estudiante protagonista de “Hay que entender el asunto” egresa de una universidad con las mejores condiciones para asumir responsabilidades en órganos públicos y privados. Pero la institucionalizada corrupción impide la entrada de sujetos honestos, tratados en el cuento como delincuentes. Rummy representa para Ortiz “tal vez un reencuentro inconsciente con su madre idealizada. Un involuntario incesto tratando de recapturar la memoria extraviada de su progenitora a la que buscó amar con desesperación en medio del odio a su circunstancia” (LpV, p. 31). Es importante remarcar la explícita referencia a una “memoria

extraviada" en busca de un lejano origen desvanecido: un elemento del presente (Rumy) catapulta la memoria del perverso personaje, "oscuro por dentro", al vientre materno. Es muy llamativo que precisamente el problema de la memoria se manifiesta, en mayor o menor grado, en varios cuentos del volumen, como por ejemplo en "Una noche en la embajada" cuyo protagonista es un grosero ministro desmemoriado preocupado en recuperar su frágil memoria.

En la sexta parte del cuento se entrecruzan trágicamente los destinos de los personajes caracterizados en las secciones anteriores. Rumy desacata "la norma" de las once de la noche impuesta por el suboficial, dado que "Ortiz nunca venía los sábados. Tal vez fuera casado y las noches sabatinas las destinada a su familia" (LpV, p. 32). En el burdel, el sábado de noche, los muchachos encuentran a Rumy y le revelan que un integrante del grupo de amigos salió sorteado para entrar con ella al cuarto:

Entró Ramón y el resto se quedó esperando afuera. Pasaba gente que salía de la última función del Cine Roma. [...] De pronto, la camioneta colorada frenó ante El Vaticano y la frenada sacó a Aristides y sus amigos del ensimismamiento. Caperucita roja, murmuró apenas Locario (LpV, p. 33-34).

Otra vez el medroso murmullo de una voz baja nombra un significativo elemento histórico que evoca crueles represiones ilegales de la dictadura *stronista*. Tan habitual y recurrente como las sesiones de cine, y tal vez con un impacto semejante a ciertos géneros de ficción cinematográfica –no parece casual la llegada de la camioneta colorada prácticamente como continuación de la película que acaba de terminar en el cine–, aparece en el cuento la temida "caperucita roja", que Boccia Paz define en su diccionario con estas palabras:

Denominación corriente de las camionetas celulares de la Policía de la Capital, de marca Chevrolet, pintadas de ese color y que causaban pánico cuando irrumpían en locales donde se realizaban reuniones opositoras, estudiantiles o gremiales. Escuchar la frase "¡Viene la caperucita!" erizaba los pelos e instaba a una huida inmediata. Con la caída del régimen los autos policiales dejaron de

ser pintados de ese color y la expresión perdió el sentido (Diccionario usual del stronismo, 2004, s. v. "Caperucita roja", pp. 46-47).

Prosigue el narrador del cuento: "Ortiz abrió de un estirón las puertas traseras del móvil y lanzó en su interior el cuerpo esmirriado e indefenso de Ramón. Arístides y sus compañeros fueron obligados a empujones por los cuatro policías restantes a ingresar al burdel y no mirar lo que acontecía" (LpV, p. 35). La súbita intervención de Ortiz y su vehículo rojo –como salidos de una película de cine– desmontan la débil fachada de paz trazada en la primera parte del cuento. El ingreso del muchacho y su brutal desplome en el móvil equivalen a la irrecuperable pérdida de derechos e incluso de la identidad, puesto que "Ramón" pasa a ser inmediatamente un "cuerpo" más, que desaparece en la siniestra *caperucita* sin dejar rastros. "Luego de que un último policía subiera, *Caperucita Roja* se escabulló atropellando la noche" (LpV, p. 35), expresa el narrador personificando lo que, a su vez, despersonifica al joven inocente incapaz de adivinar el absurdo motivo de su cacería. Además, la reveladora amenaza de "no mirar", es decir, de desentenderse con lo que está pasando en la calle –y en el país– constituye el reflejo de una época sellada por el miedo al aparato represor del régimen: "la gente se sumergió en su propio miedo que lo transformó en silencio incluso ante los atropellos más terribles", recuerda Neri Farina (2003, p. 183). Obsérvese claramente que la feroz captura del joven Ramón no se produce a raíz de su activa participación en protestas o actividades opositoras al gobierno, sino que es el fruto de una desafortunada casualidad que lo enfrenta, de manera completamente involuntaria, con el desmemoriado Ortiz: "No ya tan sólo pensar diferente a Stroessner significaba ser considerado enemigo: tener cualquier tipo de problema con algún personero del régimen, hacía presagiar días difíciles", recuerda Neri Farina (2003, p. 194). El "sorteo" de Ramón y el azar de la visita imprevista del suboficial, "que nunca venía los sábados", traducen la irracionalidad de injustificados abusos contra cualquier ciudadano sospechoso de "desobedecer" supuestas "reglas".

En la séptima parte del cuento, los familiares del desaparecido Ramón recurren en vano al influyente "presidente de seccional" para encontrar a su hijo, pero ni siquiera aquella emblemática autoridad con-

sigue imponerse en la sede policial a fin de averiguar algún detalle sobre el desaparecido Ramón. Hay que recordar, pues, que el “presidente de seccional era una autoridad nacional, según se especificaba en los libros de texto escolares. Su anuencia era ineludible para el nombramiento de docentes en las escuelas locales o de cualquier tipo de funcionario público en su zona de influencia” (NERI FARINA, 2003, p. 215). Por tanto, su reveladora aparición en el cuento pone en escena otro antiguo estandarte de poder ampliamente difundido en el país: “Su [Partido Colorado] extensa red de seccionales [coloradas] también se empleó como mecanismo para la administración del sistema de patronazgo del régimen” (NICKSON, 2011, p. 290).

La última parte del cuento abre con la recurrente frase “noche de sábado”. Esto sugiere que el tiempo prácticamente no transcurre en la era de la dictadura, o lo hace en círculos alrededor del inexorable *statu quo*. La continua suspensión de la narración de los acontecimientos de la noche del sábado, reiteradamente demorada, suspende el paso del tiempo que a su vez parece detenerse o perderse. El tiempo da vueltas como así también dan “varias vueltas” los protagonistas del cuento por las calles Palma y Estrella del centro de Asunción. La muy recurrente “noche de sábado” alude también a la sistemática recurrencia de los excesos que acechan todos los días y las noches: *capercitas*, arrestos ilegales, torturas brutales, desapariciones, informantes, amenazas, todo tan habitual y recurrente como las sesiones del cine Roma. Y todo detrás de una pálida fachada de paz y progreso y fútbol dominguero como ficciones que se proyectan en las pantallas del cine. La última escena del cuento parece atentamente vigilada por algún informante, que observa y anota: “Alumbrado parco en la esquina de Río de la Plata y Lisboa. *Burro, Ka’iro’y, Ysó, Maceta, Panta, Tito y Locario*. Silencio copioso” (LpV, p. 37). Nombrados por sus apodos más íntimos, el grupo recuerda al amigo ausente cuya desaparición la toman por definitiva, sobre todo, incuestionable. “Los policías son así”, había pensado Rummy con un sencillo razonamiento que sintetiza una alarmante percepción social de las oscuras prácticas que en el cuento de Neri Neri Farina representan procedimientos comunes que no pueden ser denunciados, al contrario, deben ser callados, más aún, olvidados. Es el humor que

destella un poco de luz en las penumbras de calles que llevan nombres de lugares lejanos del Paraguay, Lisboa, Río de la Plata, como involuntarias proyecciones mentales de los protagonistas encerrados en su propio país y en un tiempo estancado que sencillamente no transcurre. En un castellano mezclado con la lengua guaraní, uno de los muchachos consulta si acaso alguna vez volverán a frecuentar la casa de citas:

-Nde, Burro, no-no vamo ir ma pio en el Vaticano.

-Jamás.

-¿Y si nos llama el Papa? –soltó Toribio.

La risa opulenta fluyó de las gargantas. Una risa completa pero corta. La ahogó de inmediato la memoria caudalosa del ausente (LpV, p.37).

Continuamente se hace referencia en el cuento a diferentes modalidades de memoria individual, colectiva e histórica, que se proyecta al plano de la expresión a través de procedimientos narrativos que ponen de manifiesto el acto de recordar. Y con relación al humor, escribe Saro Vera (1996, p. 115): “El paraguayo domina lo trágico con la risa. De lo contrario lo trágico lo dominaría a él y lo anularía”. Pero la broma justo al final del cuento, inmediatamente extinguida por la memoria, también puede ser interpretada como un necesario e impostergable horizonte que impone la obra ante el estancamiento del tiempo: “La visita de Juan Pablo II al Paraguay, del 16 al 18 de mayo de 1988, es considerada por muchos el inicio formal de la caída de Stroessner” (BOCCIA PAZ; NERI FARINA, 2010, p. 91). Neri Farina interpreta en *El último Supremo* (2003, p. 363), donde se reproduce el histórico discurso proferido por Karol Wojtyla en Asunción, que la visita del Papa al Paraguay de Stroessner “fue el último gran hito con claras señales de una inexorable extinción del sistema imperante”. Además, el mismo autor formó parte de la comitiva periodística que, desde Roma, acompañó al pontífice en su gira por Uruguay, Bolivia, Perú y Paraguay (cfr. BOCCIA PAZ; NERI FARINA, 2010, p. 134). No parece casual la cifrada mención del Papa la cual puede interpretarse, pues, como un símbolo que impone

el cuento para sugerir –o anhelar– la definitiva caída del régimen dictatorial. Representa una señal con miras a la transición hacia a una era en la cual el *stronismo*, tal vez derrocado políticamente en tanto que “sistema imperante”, aún sobrevive en la cultura y la memoria colectiva del Paraguay, en su historia y su ficción.

4 Conclusión

El cuento de Neri Farina abre el diálogo para recordar y sobre todo reflexionar sobre la memoria del *stronismo*, la cual surge entre determinadas generaciones en un decisivo contexto nacional e internacional concentrado, a su vez, en la investigación de las circunstancias culturales, sociales y políticas que intervienen en los diferentes procesos y modos de recordación. Su relato no sólo evoca simplemente la dictadura de Stroessner, sino que además pone en escena la memoria individual, colectiva e histórica en el contenido y la expresión a través de procedimientos narrativos que ponen de relieve el acto de la recordación, como por ejemplo la intertextualidad que recuerda la memoria de otros textos. En el relato polifónico del narrador del cuento confluyen el tono y la sintaxis de antiguos informes policiales e informantes del régimen. Se reproducen asimismo las “voces bajas” y los murmullos de una ciudadanía vigilada e intimidada por autoritarismos irracionales y abusos del poder retratados en el cuento como prácticas absolutamente cotidianas e incuestionables por parte de una sociedad paralizada por el miedo. Muy pronto se viene abajo una quebradiza fachada de paz y fútbol dominguero que se traza en las primeras partes del cuento, cuyo narrador selecciona el eje paradigmático de la memoria muy representativos elementos (*caperucita roja*, *presidente de seccional*, *cine Roma*, *Frescale*, “*los policías son así*”, etc.) los cuales permiten una indudable contextualización de la historia en la era *stronista*, puesto que representan símbolos con un muy alto número de potenciales recordadores. Sobre el eje sintagmático de la narración, aquellos elementos se configuran en un relato cuya estructura temporal circular sugiere que siempre es sábado en el Paraguay de Stroessner: los acontecimientos

de aquella noche trascienden la singularidad y se convierten en rutina indiscutible. El tiempo y la narración del cuento se detienen constantemente, se estancan. Los procedimientos narrativos que tematizan los procesos de recordación y que además vehiculan una historia que, a su vez, también remite al problema de la memoria, tal vez respondan –como lo sugieren por ejemplo las ideas de Antonio Cândido respecto a la fundamental “*ligação entre as condições sociais e as obras*” (CÂNDIDO, 1965, p. 10) – al amplio contexto paraguayo signado por la memoria colectiva anteriormente expuesto y que aún aguarda estudios intermediales a fin de examinar las redes y los vínculos entre múltiples manifestaciones y reescrituras de la memoria (del *stronismo*) en el arte y los medios de comunicación. Desde este punto de vista, el cuento de Neri Farina –incluida la “Guía de trabajo” de su libro– lleva claros reflejos dialógicos de los procesos sociales que promueven en el Paraguay del nuevo milenio una significativa reevaluación de su historia e identidad a la luz de doscientos años de vida independiente.

Referencias

Obras literarias:

AGUILERA, Domingo. *El Rubio*. La Ínsula de los Libros, 2007.

COELLO Villa, Carlos; Vera, Helio (eds.). *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

GONZÁLEZ Delvalle, Alcibiades. *Un viento negro*. Asunción: Servilibro, 2012.

MACIEL, Alejandro; NEPOMUCENO, Eric; PREGO, Omar; ROA BASTOS, Augusto. *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

MATEO Balmelli, Carlos. *La pasión de Lucrecia*. Asunción: Suma de Letras, 2013.

NERI FARINA, Bernardo. *Los pecadores del Vaticano. Cuentos políticos*. Asunción: El Lector, 2006.

NERI FARINA, Bernardo. *El siglo perdido*. Asunción: Servilibro, 2010.

VERA, Helio. *La Casa Blanca*. Asunción: Santillana, 2009.

Cine y televisión:

35: 1954-89 Programa de televisión. Producción General. Centro de Información y Recursos para el desarrollo (CIRD) con la cooperación del Ministerio del Interior. Dirección: Leo Nachajón, (2011).

Cuchillo de palo. Documental. Guión/dirección: Renate Costa, 2010.

El día que volvieron. Entrevistas dramatizadas en estudios a personajes históricos de la República del Paraguay. Guión original del historiador Dr. Herib Caballero Campos. Obra realizada con el apoyo de la Secretaría Nacional de la Cultura y la Comisión Nacional del Bicentenario del Paraguay. Canal 9/Fusion, 2011.

Hamaca Paraguaya. Largometraje de ficción. Guión/dirección: Paz Encina, 2006.

Independencia y vida. Documental. Bruno Masi Centro de Comunicación, 2010.

Libertad. Largometraje de ficción. Guión/dirección: Gustavo Delgado, 2011.

Stroessner Secreto. Documental. Bruno Masi Centro de Comunicación, 2004.

Estudios:

ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan. "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis", In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (eds.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, p. 114-140.

BOCCIA PAZ, Alfredo. *Diccionario usual del stronismo*. Asunción: Servilibro, 2004.

BOCCIA PAZ, Alfredo. *2 de febrero de 1989: ¿Qué hacías aquella noche?* Asunción: Servilibro, 2008.

BOCCIA PAZ, Alfredo; NERI FARINA, Bernardo. *El Paraguay bajo el Stronismo: 1954-1989*. Asunción: El Lector, 2010.

BOCCIA PAZ, Alfredo; PALAU AGUILAR, Rosa; SALERNO, Osvaldo. *Paraguay: los Archivos del Terror. Papeles que resignificaron la memoria del stronismo*. Asunción: Servilibro, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

ERLL, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa, 2007.

GERHARDT, Federico. Ana Luengo: La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea (Reseña), en: *Olivar* [online], La Plata, v. 7, n. 7. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782006000100019&lng=es&nrm=iso>. Última consulta: 14/09/2013.

GONZÁLEZ DELVALLE, Alcibiades. *Contra el olvido: la vida cotidiana en los tiempos de Stroessner*. Asunción: Intercontinental, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memoria coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

MARTINI, Carlos. Una mirada al ayer y sus huellas en el presente, en: NERI FARINA, B.. *El último supremo*. Asunción: El Lector, 2003.

NERI FARINA, Bernardo. *El último supremo: La crónica de Alfredo Stroessner*. Cuarta edición. Asunción: El Lector, 2003.

NICKSON, Andrew. El régimen de Stroessner (1954-1989). In: TELESKA, Ignacio. (ORG.). *Historia del Paraguay*. Asunción: Santillana, 2011.

PRIETO YEGROS, Leandro. *Contra la mentira: la verdad sobre la vida en tiempos de Stroessner*. Asunción: Editorial Cuadernos Republicanos, 1999.

RIQUELME, Antonio Marcial. Toward a Weberian Characterization of the Stroessner Regime in Paraguay (1954-1989). In: *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 1994.

VERA, Helio. Prólogo. In: BOCCIA PAZ, A: *Diccionario usual del stronismo*. Asunción: Servilibro, 2004, pp. 9-12.

VERA, Saro. *El paraguayo: un hombre fuera de su mundo*. Asunción: El Lector, 1996.

Prensa:

DIARIO ÚLTIMA HORA. Paz presentó Viento Sur, un filme contra el olvido. Asunción, viernes 2 de diciembre de 2011. Disponible en: <http://www.ultimahora.com/paz-presento-viento-sur-un-filme-contra-el-olvido-n485558.html> (última consulta: 02/03/2015).

DIARIO ÚLTIMA HORA. Bruno Masi estrena documental sobre la Independencia. Asunción, jueves 20 de mayo de 2010. Disponible en: <http://www.ultimahora.com/bruno-masi-estrena-documental-la-independencia-n323527.html> (última consulta: 02/03/2015).

Internet:

Cuchillo de Palo. <http://www.cuchillodepalo.net/> (última consulta: 15/09/2013).

Libertad. <http://www.libertad-lapelicula.com/> (última consulta: 15/09/2013).

MemoryStudies. <http://mss.sagepub.com/> (última consulta: 15/09/2013).

Museo virtual memoria y verdad sobre el stronismo – MEVES. <http://www.meves.org.py/>(última consulta: 15/09/2013).

<http://www.abc.com.py/especiales/memorias-del-stronismo/> (última consulta: 15/09/2013).

A MEMÓRIA DO CONFLITO ARMADO INTERNO DO PERU (1980-2000) EM IMAGENS VISUAIS E SUA RELAÇÃO COM TESTEMUNHOS LITERÁRIOS REAIS E FICCIONAIS

Carla Dameane P. de Souza
Universidade Federal da Bahia

Aleida Assmann (2011) informa-nos que foi durante a Renascença que surgiu o debate sobre a importância da imagem como meio de armazenamento da memória, em relação aos documentos escritos, os quais, naquele momento, eram considerados o exclusivo “*medium* da memória” (ASSMAN, 2011, p. 235). Esse debate, relativo à relevância de uma ou outra forma de arquivo importantes, por exemplo, para o pensamento da História das mentalidades, relacionava-se com determinadas metas da política cultural. Assim, tal discussão alcançava, positivamente, a esfera do campo da investigação da História que, até então, tinha nas escrituras o melhor meio de acesso ao passado e posterior elaboração dos discursos históricos. Peter Burke (2004) traz à baila, em *Testemunho ocular: história e imagem*, o contexto em que as imagens passam a ser tratadas pelos historiadores como uma evidência histórica, não apenas como fonte, mas como “indícios do passado no presente” (BURKE, 2004, p. 16). Apoiando-se em contribuições teóricas de pesquisadores como Gustaff Renier (1898-1962) e Francis Haskell (1928-2000), Burke levanta questões em torno da ampliação do horizonte de metodologias inaugurado pela utilização das imagens como dispositivo para a imaginação da História, já que se admite que elas são capazes de registrar “atos de testemunho ocular” (BURKE, 2004, p. 17). Se, ao longo de seu livro o autor chama atenção para uma série de problemas relacionados ao tratamento das imagens como evidência histórica, deixa para o leitor um apontamento que coincide com aquele

deixado por Assmann, o de que, “ao contrário dos textos, as imagens são mudas e sobre-determinadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto” (ASSMANN, 2011, p. 237).

Consideradas as sinalizações teóricas e críticas de Assmann e Burke, a concepção deste trabalho está orientada por questões que se referem: ao tratamento da imagem como um potente meio de armazenamento da memória – seja em sua modalidade visual (no nosso caso a fotografia e o desenho) ou puramente condensada enquanto lembrança-imagem (imagens mnemônicas) –, sua contribuição para a posterior imaginação e escrita da História e sua função de alavanca para a elaboração de testemunhos literários reais e ficcionais. Em Paul Ricoeur (2007), encontram-se as postulações que distinguem imaginação de memória. Ele explica que na imaginação é possível enxergar um “irreal”, uma imagem fabulada, pois a realidade se encontra em suspenso. Por outro lado, na memória existe um “real” anterior à imagem. Contudo, o autor aponta ser um traço comum tanto na imaginação, quanto na memória “a presença do ausente” (RICŒUR, 2007, p. 61), e afirma ser possível estabelecer uma linha que as una, isto é, no caso de operações historiográficas do passado, que tornem identificáveis essas conexões entre memória e imaginação. Trata-se da “lembrança-imagem” (RICŒUR, 2007, p. 61).

Tendo como contexto histórico o Conflito Armado Interno vivido pelo Peru entre os anos de 1980 e 2000, o momento posterior a ele, relacionado aos trabalhos da Comissão da Verdade e Reconciliação¹ desse país e à divulgação do Relatório Final, em 2003, pretendo refletir a respeito de que maneira as imagens, como arquivos de memória, podem desencadear uma série de perspectivas para a imaginação da História do CAI² e oferecer à sociedade o acesso às inúmeras versões sobre eventos de violência e morte. Além disso, tenho por objetivo refletir

¹ Sobre ela, o seu ex-presidente, Salomón Lerner Febres comenta: “[...] fue una organización estatal independiente, sin atribuciones judiciales, e integrada por doce ciudadanos elegidos sin criterio de representación, que trabajó durante veintiséis meses para cumplir un mandato legal muy complejo y abarcador: investigar los crímenes y violaciones de derechos humanos cometidos entre 1980 y 2000; contribuir a que se haga justicia penal; brindar una explicación de los factores que hicieron posible el conflicto; determinar las secuelas dejadas por este en la población peruana; hacer recomendaciones de reparaciones para las víctimas; hacer recomendaciones de reformas institucionales, y dejar iniciado un proceso de reconciliación” (FEBRES, 2011).

² A partir de agora utilizarei a sigla CAI sempre que me referir ao Conflito Armado Interno (1980 – 2000).

como as imagens de memória em seus formatos visuais e mnemônicos auxiliam no processo de reconstituição de situações em que foram cometidas infrações aos Direitos Humanos; de que forma as imagens podem auxiliar no processo de elaboração de memórias pessoais marcadas pelo trauma; e como as imagens são utilizadas na luta contra as políticas de esquecimento e para que se façam valer os direitos das vítimas e dos sobreviventes, no campo da justiça.

No que se refere às investigações posteriores ao CAI,³ a CVR – Peru⁴ buscou reunir os testemunhos de milhares de vítimas, bem como de pessoas que estiveram envolvidas com os grupos armados, tanto os de esquerda, quanto os das forças oficiais do Estado peruano. Através de audiências públicas, os testemunhos de sobreviventes de chacinas, atendidos, sequestros, abusos sexuais entre outros crimes, bem como os de pessoas envolvidas como autores/promotores desses delitos, foram arquivados e avaliados, servindo para determinar a intensidade do conflito e a quem caberia a “responsabilidade” pela violência que agrediu o país durante aqueles anos. Com sua intervenção junto à sociedade, a CVR – Peru atuou de maneira eficaz no que diz respeito às inquirições e, sobretudo, em relação às testemunhas sobreviventes, pois “rescató sus palabras y las convirtió en verdad pública innegable”⁵ (FEBRES, 2007). Nessa ocasião, a necessidade de ouvir os sobreviventes de episódios marcados pela violência, durante as audiências públicas, conferia às sessões uma atmosfera favorável a manifestações de traumas individuais. Tratou-se, aqui, do lugar do testemunho como um “sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua impossibilidade de dizer” (AGAMBEN, 2008, p. 146). Por esses termos, seria o testemunho ainda “uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147). As testemunhas, no contexto das audiências, puderam “falar por quem

³De acordo com o Relatório Final, o número de vítimas fatais do CAI é de 69.280 pessoas, sendo que 75% delas tinham como língua materna o quéchua ou outras línguas indígenas, 79% viviam no campo, e, desse montante, 56% se ocupavam de trabalhos agropecuários. Cf. COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010.

⁴Passo a utilizar a sigla CVR – Peru sempre quando fizer referência à Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru.

⁵ “[...] resgatou suas palavras e as converteu em verdade pública inegável”. As traduções do espanhol para o português são de autoria e responsabilidade da autora.

não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147), e elas falaram por aqueles que viveram o acontecimento e a violência até o seu final. Seu testemunho foi também aquele que faltava, no sentido em que propõe Agamben (2008, p. 43) sobre os sobreviventes que “como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta”, o dos mortos. Daí que, no lugar das palavras e de um discurso que pudesse apresentar a dimensão dos fatos, muitas vezes somente as lembranças, em forma de imagens mnemônicas, possibilitaram que muitas das testemunhas desenhassem, dentro de suas limitações emocionais, um texto verbal constituído de referências aos aspectos relacionados ao espaço/lugar onde se viveram episódios de violência e a seus respectivos detalhes. Estes aparecem como fragmentos de um acontecimento já vivido, mas nunca consolidado porque nunca esquecido por aqueles que o viveram, em sua totalidade, como um trauma⁶.

Para pensar e articular essas questões, este artigo pretende apresentar e discutir, principalmente, três obras: 1) a novela *Adiós Ayacucho* (1986), de Julio Ortega; 2) a adaptação de *Adiós Ayacucho* realizada pelo grupo Yuyachkani⁷, estreada em 1990; e 3) o livro de testemunhos literários e visuais *Chungui, violencia y trazos de memoria* (2009) assinado por Edilberto Jiménez⁸. O objetivo de trazer à discussão essas três obras se dá pela importância que cada uma delas confere à apresentação de discursos literários reais e ficcionais relacionados com o tema da violência durante e posteriormente ao CAI. Na forma como os artistas transpuseram e ampliaram o seu olhar e a sua imaginação sobre os acontecimentos, a partir do testemunho oral e condensado em imagens

⁶ Considero aqui a afirmação de Assmann sobre as imagens que “surtem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. Isso vale principalmente para experiências traumáticas e pré-conscientes.” (ASSMANN, 2011, p. 237).

⁷ A expressão quéchua “Yuyachkani” pode ser traduzida pelas expressões ‘eu estou pensando’, ‘eu estou recordando’ ‘eu estou lembrando’ e ‘eu sou o meu pensamento’. O grupo, fundado em 1971 é dirigido por Miguel Rubio Zapata e é formado atualmente pelos seguintes componentes: Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas e Amiel Cayo.

⁸ Em 2012, apresentei duas comunicações sobre essa obra, em eventos acadêmicos: “O testemunho colaborativo em Chungui violencia y trazos de memoria (2009) de Edilberto Jiménez: desenhando a memória coletiva” no Congresso Brasileiro de Hispanistas, promovido pela Associação Brasileira de Hispanistas, realizado na Universidade Federal da Bahia entre 3 e 6 de setembro de 2012; e “Chungui violencia y trazos de memoria (2009), de Edilberto Jiménez: uma história ilustrada dos crimes perpetrados contra os direitos humanos no Peru (1980-2000)”, no Colóquio Internacional Crimes, Delitos e Transgressões, realizado pelo núcleo de estudos Crimes, Pecados e Monstruosidades na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais de 3 a 5 de outubro de 2012.

visuais, as obras oferecem ao leitor e espectador a possibilidade de expandir a sua percepção sobre os fatos narrados. Do mesmo modo permitem traçar um recorte que, baseado em eventos isolados de violência, repercute uma tentativa ética e estética de tornar presente na agenda atual a lembrança de acontecimentos históricos que marcaram, decididamente, a História do Peru dos séculos XX e XXI.

1 Três imagens para falar de um adeus

1.1 Aquele que se foi

O *Wayno*, citado pelo cronista Guamán Poma de Ayala em sua *Nueva coronica y buen gobierno* (1615) e em outras crônicas coloniais, é um gênero musical característico da região serrana do Peru. Segundo o *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro* (2006), no período pré-hispânico o *Wayno* constituía a junção de várias artes: “fue la poesía, canto, música y danza, en parejas, que se interpretaba en reuniones colectivas o familiares”⁹ (YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 172). Adaptado para estar presente nos encontros cotidianos dos habitantes dos Andes peruanos, o *Wayno* sobreviveu como manifestação cultural reagindo, positivamente, às mudanças ocorridas ao longo de séculos de dominação colonial, de modo que hoje recebe várias etiquetas de classificação, conforme os elementos reunidos em torno de sua composição. Esses elementos podem estar relacionados ao idioma, ao tema e aos sujeitos que o compõem e o cantam (sua sexualidade, estado civil, a cidade ou vila onde vivem, etc.). Assim, existem *Waynos* indígenas, cantados em quéchua, *Waynos* cholos, também cantados em quéchua, mas com expressões do idioma castelhano, e *Waynos* mestiços, cantados em castelhano com algumas expressões em quéchua.

Indagado por Javier Morales, durante uma entrevista cedida à revista *Nudos y Laberintos* (2009), Julio Ortega confirma a hipótese do entrevistador de que o título de sua novela *Adiós Ayacucho* teve como

⁹ “foi a poesia, canto, música e dança, em pares, que eram interpretadas em reuniões coletivas e familiares”.

referência um conhecido *Wayno* ayacuchano “Adiós pueblo de Ayacucho”¹⁰, cuja composição se atribui a Juan de Dios Medina Pareja (Cf. YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 178). Canção/poema cujo tema central reside na despedida do sujeito lírico de sua terra natal, algumas de suas estrofes nos deixam a imagem de alguém que está partindo por razões externas a sua vontade “ciertas malas voluntades / hacen con que yo me retire”¹¹ (YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 178) e lamenta profundamente a incerteza sobre um futuro retorno: “si aún viviera regresaré / si muriera ya no podré”¹² (YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 178). Além do diálogo com o *Wayno* mestiço, Ortega também explica, tanto nessa entrevista quanto nas notas introdutórias da segunda edição de *Adiós Ayacucho* (2008), que o tema da novela aparece quando ele se surpreende ao ver a foto de um dirigente campesino morto em uma reportagem publicada na edição 30 (julho-agosto) da revista limenha *Quehacer*¹³, em 1984. A partir dessa imagem, em que aparece o cadáver destroçado de um ser humano, o escritor empreende uma narrativa em primeira pessoa, na qual o personagem ficcional Alfonso Cánepa dá início a uma peregrinação, desde Ayacucho até Lima, com vistas a recuperar as partes que faltam do seu corpo, contar a sua versão sobre os fatos vividos e reclamar por justiça.

Poucos anos depois da publicação da primeira edição da novela, o coletivo teatral Yuyachkani, de Lima, tem a ideia de adaptar *Adiós Ayacucho*¹⁴ para o teatro como uma proposta de trabalhar com o tema da violência política, incluindo questões relativas à peregrinação de familiares de desaparecidos e vítimas do conflito. Essas famílias, partindo de regiões interioranas do Peru, migravam à capital do país para cobrar atos de justiça dos governantes que faziam vista grossa ao fato de que

¹⁰ Uma versão desse *Wayno* pode ser encontrada no vídeo “Adiós Pueblo de Ayacucho”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VTQSYXeUc1Y>>. Acesso em 25 jan. 2013.

¹¹ “algumas más vontades / fazem com que eu vá embora”.

¹² “se ainda viver eu voltarei / si estiver morto já não poderei”.

¹³ Cf. ORTEGA, 2008, p. 10. A edição citada por Ortega trazia um dossiê especial sobre o caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta nas páginas 4 e 5 da revista *El Caso Oropeza*: Edición Extraordinaria. Reportagem realizada por José María Salcedo.

¹⁴ Narração teatral de Julio Ortega adaptada por Miguel Rubio Zapata e posto em cena por Augusto Casafranca e Ana Correa. O vídeo do espetáculo está disponível na videoteca online do Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Eng&Artist=yuyachkani&Menu=HIDVL>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

estava ocorrendo uma verdadeira matança de campesinos no interior do país. A ideia de adaptar o texto literário para o teatro foi levada adiante pelo grupo como a terceira parte do projeto *Migração e Marginalidade*, que teve início em 1982 com a estreia da peça *Los músicos ambulantes*.

Na novela de Ortega, a partir de uma estratégia de enunciação carregada de ironias e de um humor sarcástico, é possível desvelar uma série de narrativas que indicam formas de preconceitos contra os grupos étnicos e sociais peruanos. Esse recurso irônico foi preservado na montagem de Yuyachkani. Desse modo, o diretor Miguel Rubio Zapata e o ator Augusto Casafranca encontraram uma estratégia dramática capaz de garantir o tom trágico da história, cuja narrativa possui raízes na vida real, sem abandonar o estilo irônico do testemunho ficcional como recurso literário. Os artistas instauraram um processo de construção da subjetividade de Cánepa, o qual se apoia na aparição de um personagem cômico andino, que dá à tragédia real um figurino de farsa¹⁵, e na construção de um texto espetacular, que recorre à dança como uma forma de inscrição visual. O personagem cômico escolhido foi um *Q'olla*, dançarino da companhia *Capac Q'olla*, uma das mais importantes na festa da Virgem del Carmen, padroeira da cidade de Paucartambo, em Cusco¹⁶. Apesar do humor que caracteriza o discurso de Alfonso Cánepa, é interessante chamar atenção para o modo como esse personagem é consciente de que fora vítima de atos que, como nos explicam os relatórios da CVR – Peru¹⁷, infrin-

¹⁵ De acordo com Miguel Rubio Zapata, ele e Augusto Casafranca iniciam um período de estudo e observações sobre personagens cômicos presentes em companhias de danças tradicionais da região andina. Essa procura teve como finalidade encontrar uma presença cômica capaz de oferecer e dividir com outra presença o corpo do ator. É nesse percurso que Casafranca assume trazer para dentro do espetáculo uma presença que é própria das festas patronais andinas, herdeiras de uma tradição pré-europeia e de uma situação de conflito envolvendo diferentes sujeitos culturais.

¹⁶ Mesmo que o Alfonso Cánepa como personagem literário seja ayacuchano, a escolha pelo dançarino de uma comparsa oriunda de outro estado da região – teria origem em Paucarqolla, Puno – não causa estranhamento ou dispersão do núcleo da identidade de Cánepa. Na encenação do *Capac Q'olla*, estão agregados elementos que têm a ver com a história local de Paucartambo, mas, ao trabalhar com os elementos culturais dessa região de forma associada, ator e diretor ampliam também as características que se relacionam com a identidade cultural desse sujeito andino vítima dos conflitos civis e que não aparecem de forma tão evidente na novela de Ortega. Como nos informam os relatórios da CVR – Peru, Ayacucho foi núcleo de atividades violentas desde o início da guerra interna. Contudo, outros estados da zona serrana, como é o caso de Apurímac, Puno e Cusco, também tiveram índices expressivos de agentes e vítimas do conflito.

¹⁷ “A Comissão da Verdade e da Reconciliação pôde estabelecer que o deplorável caso do cidadão Jesús Manuel de Oropeza Chonta exemplifica a situação experimentada por aquelas pessoas que desenvolveram atividades políticas sindicais ou comunais democráticas no contexto do conflito e sofreram infundadas acusações sobre sua

giram vários de seus direitos fundamentais. Em seu testemunho, após perceber que está morto, ele diz:

Me estuve allí, recordando, y fui agarrando en cólera, pero esta vez la furia era por mí mismo. Estaban matando por todas partes, se sabía, y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado. Pero a mí me habían hecho pedazos. Medio quemado, con una pierna de menos, no podría ir muy lejos¹⁸ (ORTEGA, 2008, p. 19).

Os desdobramentos ficcionais que resultam de uma experiência visual acrescentam ao estilo narrativo de *Adiós Ayacucho* a densidade emotiva e reflexiva de quem o escreveu frente a um episódio real de violência e transgressão dos Direitos Humanos. Essa impressão de horror e de questionamentos é preservada pelo escritor ao alçar essa primeira impressão do olhar, que vê uma foto de guerra, para um exercício literário capaz de abarcar, de maneira crítica, muitos aspectos sociais e culturais relacionados a uma espécie de “mentalidade histórica” presente no momento em que ocorriam assassinatos, como o daquele campesino que aparece na foto, em todo o Peru, mas, principalmente, em algumas regiões do país.

Sobre a disseminação de fotos na mídia e na indústria cultural que apresentam situações de crimes e crueldades, em situações de guerra, Susan Sontag (2003) chama atenção para o fato de que muitas vezes as pessoas se sentem obrigadas a olhar esse tipo de foto sem se sentirem obrigadas a “assimilar efetivamente o que elas mostram” (SONTAG, 2003, p. 80). No caso da imagem fotográfica que acompanhava o dossiê sobre a morte daquele campesino, vemos que ocorre, por parte de Ortega, um exercício de profunda assimilação sobre o que ela está mostrando. Na medida em que a imagem estimula a escrita de um testemunho ficcional, logra alcançar proporções discursivas as quais

suposta filiação em organizações subversivas por parte de seus eventuais opositores – como recurso expeditivo para eliminar suas diferenças – as quais foram acolhidas indevidamente pelas autoridades públicas, afetando gravemente funções institucionais encomendadas a estas pela Nação” (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010, p. 141).

¹⁸ “Estive ali recordando e fui entrando num estado de cólera, mas desta vez a fúria era por mim mesmo. Sabia-se que estavam matando por todas as partes, e alguns detidos apareciam no fim do mês em fossas comuns, com seus corpos torturados. Mas a mim me haviam feito em pedaços. Meio queimado, sem uma de minhas pernas, não poderia ir muito longe”.

multiplicam o choque inicial causado por ela naquele sujeito que a viu de outra maneira, que não por um “interesse lascivo” (SONTAG, 2003, p. 80). Julio Ortega responde de maneira racional e consciente ao impacto visual que aquela foto desperta. O escritor relaciona a experiência de sofrimento e morte do outro ao exercício reflexivo que agrega questões como as causas dessa violência e sobre um panorama bastante urgente que, naquele ano de 1984, denunciava de modo metonímico a ocorrência de ações de violência que alcançariam, nos próximos quinze anos, uma intensidade ainda maior. Graças à projeção ficcional que o escritor realiza, a partir da apropriação da experiência da morte daquele sujeito, cujo substrato material residia em seu cadáver fotografado, o leitor é convidado a experimentar essa morte como sua, na escrita, ao mesmo tempo em que oferece a esse índice visual a qualidade de um “testemunho que falta” (o do campesino morto), mas que se reinventa e encontra um modo de exprimir-se na ficção.

1.2 Aquele que retorna

A proposta da CVR – Peru promoveu o deslocamento de pessoas num sentido contrário ao das antigas emigrações, se consideramos que ao descentralizar o comando de seus trabalhos, que esteve dividido em cinco Sedes Regionais (Lima, Huanunco, Huancayo, Huamanga e Abancay), priorizou-se o fato de as audiências públicas serem realizadas em zonas que, além de terem sido palco das ações violentas, eram mais acessíveis à população afetada comparecer. Na medida em que agenciou discussões sobre os eventos ocorridos com a finalidade de inscrever os relatos e as histórias locais dos afetados pela violência, além de ampliar as versões sobre essa história, a CVR – Peru deu um passo positivo no sentido de incluir o sujeito andino, seu espaço de origem e lugar de enunciação, no imaginário de uma comunidade nacional.

Foi durante a campanha informativa da CVR – Peru “Para que não se repita” e também nas audiências públicas, organizadas pela comissão, que os integrantes do grupo Yuyachkani percorreram, entre

os meses de agosto e setembro de 2001, comunidades e cidades da região serrana. Conforme relata Rubio Zapata (2008, p. 55), eles percorreram Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanka, Vilcashuamán, Huanta e Huancayo e, graças à iniciativa do SER (Serviços Educativos Rurais), seu grupo pôde acompanhar as atividades da CVR nessas regiões e apresentar *Adiós Ayacucho, Antígona* (2000)¹⁹ e a ação cênica *Rosa Cuchillo* (2001)²⁰.

Levada ao teatro pelo grupo Yuyachkani, a narrativa de Ortega alcança um tipo de experiência estendida em relação ao seu alcance e recepção por parte de um público leitor e agora também espectador de um drama de guerra. A imagem de um sujeito despedaçado, o qual não possui mais do que a sua morte para testemunhar o que sofreu, é reduplicada por Yuyachkani quando Augusto Casafranca se propõe o desafio de reconstruir esse sujeito que manifesta a necessidade de falar por si mesmo. Logo, ao recompor a sua identidade durante a encenação, de maneira simbólica esse personagem encontra a possibilidade de exigir justiça para si mesmo e para seus familiares.

No enredo de *Adiós Ayacucho* (novela e adaptação teatral), Cánepa consegue chegar até Lima. Quando o drama é encenado em teatros, nesse momento da peça, já destituído do traje do dançarino *Qapaq Q'olla*, o corpo de Cánepa aparece reconstituído e pronto para encontrar o presidente da República e lhe entregar sua carta trazendo um pedido de justiça. Quando lido no contexto das audiências públicas da CVR, para um grupo de pessoas que reivindicavam o mesmo que Cánepa, esse pedido relativiza o espaço da ficção no qual se encontra o enunciador da carta. Na montagem, o ator relata-nos esse momento

¹⁹ Inspirada no clássico de Sófocles e adaptada livremente por José Watanabe, *Antígona* de Yuyachkani é protagonizada por Teresa Ralli e tem como princípio a aproximação do mito grego clássico de Antígona, presente na tragédia do dramaturgo grego, com a realidade peruana relacionada à história recente do Peru. O espetáculo teve sua estreia em fevereiro de 2000 e foi levado a várias comunidades peruanas, tais quais Sicuani (Cusco), Abancay (Apurímac), Huanta (Ayacucho), Trujillo (La Libertad) e Chimbote (Ancash), como apoio às campanhas de informação sobre a CVR – Peru. Cf.: <<http://www.yuyachkani.org/obras/antigona/antigona.html>>. Acesso em: 30 abril 2012.

²⁰ Adaptação livre do romance *Rosa Cuchillo* (1996) de Óscar Colchado Lucio, a ação cênica *Rosa Cuchillo*, de Yuyachkani, foi criada para ser posta em cena em Mercados Andinos. Protagonizada por Ana Correa, Rosa Cuchillo invade o cotidiano e surpreende os espectadores instaurando no espaço público uma teatralidade que envolve a fábula, a dança, a música, imagens oníricas e hiper-realistas, buscando promover um novo olhar para a história vivida pelo seu país nas duas décadas (1980-2000). Teve estreia em novembro de 2001 e foi encenada nas Audiências Públicas da CVR nas cidades de Huamanga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huanuco, Lima, Huancavelica e Puno. Cf.: <<http://www.yuyachkani.org/obras/rosacuchillo/rosa.html>>. Acesso em: 23 abril 2012.

através de ações físicas que o ajudam a ocupar o ambiente teatral e público como se ocupasse um espaço que, na inscrição urbana, é aquele que dá lugar a uma multidão de anônimos entre os quais se incluem vendedores ambulantes, policiais, mendigos, loucos e também os familiares de desaparecidos que “buscaban unos a otros en las fotos de sus muertos”²¹ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 115).

Figura 1– Ana Correa e Augusto Casafranca como *Qapaq Q’olla* em cena de *Adiós Ayacucho*: Foto de Fidel Melquiades em *El cuerpo ausente* (performance política) (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 54).



Figura 2 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho*: Foto de Fidel Melquiades em *El cuerpo ausente* (performance política) (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 44).



Outro momento do texto literário e teatral que merece destaque é a apropriação do mausoléu de Francisco Pizarro. A cena assume uma função importante como estratégia de conclusão da novela, porque, estando nessa tumba, o personagem Cánepa propõe uma reconstrução

²¹ “procuravam uns aos outros nas fotos de seus mortos”.

da memória coletiva e a tentativa de se encaixar numa memória nacional que têm, nesse mausoléu, um de seus representantes “oficiais”. Menos que uma analogia aos processos de emigração, da ocupação de Lima pelos sujeitos andinos, penso num processo de redefinição do espaço no campo do poder, do direito de esse sujeito ter voz e representatividade nos discursos oficiais.

O mausoléu de Pizarro trata-se, para Cánepa, de um jazigo temporário, visto que a criança que o acompanha diz “cuando sea presidente buscaré tus huesos”²² (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 118), uma promessa que se relaciona às questões de justiça para as vítimas desaparecidas durante o conflito e a possibilidade de retorno dos restos mortais para o seu lugar de origem. Em referência a Cánepa, personagem ficcional de *Adiós Ayacucho*, e principalmente ao sujeito real fotografado, Jesús Manuel Oropeza Chonta²³, na fala dessa criança está prevista, desde o fim da década de 1980 e princípios da de 1990, a futura criação e atuação da CVR – Peru. Além dela, também há nesse país outros órgãos que trabalham pela defesa dos Direitos Humanos, como a Equipe Peruana de Antropologia Forense (EPAF), a Comissão de Direitos Humanos (Comisedh) e a Coordenadora Nacional de Direitos Humanos (CNDDHH). Mesmo quando o apoio do Estado não é tão efetivo como poderia ser²⁴, essas entidades destinam-se à realização de projetos e programas de reparação (apoio psicológico, social) às famílias das vítimas, além de se dedicarem às investigações dos desaparecimentos

²² “quando eu for presidente virei buscar seus ossos”.

²³ Segundo a CVR, o enterro de Jesús Manuel Oropeza Chonta foi em Utecc no dia 13 de agosto de 1984, ocasião em que inúmeras pessoas estiveram presentes em seu funeral que teve acompanhamento de músicas e cantos andinos. Cf. Tomo VII. Capítulo 2 – Casos Investigados por la CVR: 2.13. “La Tortura y ejecución extrajudicial de Jesús Oropeza (1984)”. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010, p. 129-141).

²⁴ Numa recente crônica jornalística sobre os 30 anos do massacre em Lucanamarca, episódio durante o qual 69 campesinos são assassinados por membros do Partido Comunista do Peru, Sendero Luminoso, *Pablo Vilcachagua Cancino conta a história de um sobrevivente do massacre, Edmundo Camana. Quando Camana estava sendo atendido no Hospital de Huamanga, logo depois do acontecido, Óscar Mendrano, fotógrafo da Revista Caretas, fotografa o sobrevivente que teve seu crânio atingido por um machado. Essa imagem, na qual Camana aparece com parte do rosto enfaixado e somente um de seus olhos encara a lente da câmera, anos depois, torna-se uma das imagens símbolo da mostra de fotografias do CAI “Yuyanapaq para recordar”*, organizada em 2003 pela CVR – Peru. *Edmundo Camana passou anos esquecido e carregando sequelas físicas e psicológicas daquele massacre, vindo a falecer de forma não completamente esclarecida, no Hospital Militar, em Lima. Apesar de se tratar de uma história muito complexa, a crônica de Vilcachagua Cancino dá a entender que as reparações do Estado Peruano às vítimas sobreviventes do CAI não foram e não são eficientes. Leia a crônica na íntegra: VILCACHAGUA CANCINO, Pablo. “Lucanamarca, 30 años después. La agonía de Edmundo Camana”. *LaRepública.pe. Crônica jornalística publicada em 05 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.larepublica.pe/05-04-2013/lucanamarca-la-larga-agonia-de-edmundo-camana>>*. Acesso em: 05 abril 2013.*

de pessoas no contexto do CAI, às atividades de localização de fossas comuns e de identificação de restos mortais.

A ideia inicial de Julio Ortega, de despertar o dirigente campesino morto, recuperar sua linguagem e suas palavras (ORTEGA, 2008) culmina na projeção coletiva que assume sua narrativa e também durante as encenações da adaptação teatral. No teatro e principalmente no contexto das audiências públicas da CVR – Peru, a presença desse sujeito amplia o significado do acontecimento teatral e a experiência dos artistas e do público.

1.3 Aquele de quem nos lembramos

Formado em Economia, Jesús Manuel Oropeza Chonta foi presidente da comunidade de Utecc (sua comunidade natal) e militante do Partido Socialista Revolucionário (PSR). Em 1984, era secretário de comunidades campesinas da Confederação Nacional Agrária (CNA) e vice-presidente da Liga Agrária Maria Prado de Bellido, em Lucanas. Tinha 33 anos quando foi detido pela guarda civil em Puquio, capital da província de Lucanas, Ayacucho, em 27 de julho. Após seu desaparecimento ser comunicado às autoridades, em 10 de agosto, seu corpo foi encontrado abandonado nas imediações de Andamarca. Segundo as investigações, o dirigente campesino havia sido executado, mutilado e queimado²⁵.

Foi buscando e cruzando informações sobre o testemunho ficcional de Julio Ortega, sobre outros documentos relacionados com a imagem que desencadeia a narrativa de *Adiós Ayacucho* e sobre o processo de montagem teatral desse texto literário que cheguei ao conhecimento, por meio do Relatório Final da CVR – Peru, de que Jesús Manuel Oropeza Chonta havia deixado um filho órfão. Uma vez que entre os meses de julho de 2011 e março de 2012 estive rea-

²⁵ No Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação, há um subcapítulo dedicado ao caso de Oropeza Chonta. Nele se ressaltam desde aspectos referentes à sua atuação como dirigente da comunidade camponesa de Utecc na cidade de Lucanas, estado de Ayacucho, até detalhes sobre as investigações sobre seu desaparecimento e morte nas mãos dos policiais da Guarda Civil. Cf. Tomo VII. Capítulo 2 – Casos Investigados por la CVR: 2.13. “La Tortura y ejecución extrajudicial de Jesús Oropeza (1984)”. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010, p. 129-141).>. Acesso em: 20 jan. 2012.

lizando um estágio de Doutorado no Peru, na Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco²⁶, cogitei a possibilidade de estabelecer algum contato com esse rapaz, realizar uma entrevista e conhecer um pouco mais sobre sua história. Recorri à internet e a outros meios de comunicação com a finalidade de encontrar Jesús Oropeza Romucho²⁷ e tive acesso ao seu perfil divulgado numa rede social, dando início a uma abordagem sem obter sucesso. Aparentemente constrangido quando eu fazia perguntas sobre o seu passado e sobre a história de sua família, o rapaz se esquivava do assunto. Entretanto, em uma dessas abordagens, foi surpreendida por Jesús. Triste, ele estava de luto devido à morte de um primo, e a agonia, desencadeada por essa perda, levou-o a lembrar-se de outra morte, a de seu pai.

Foi nessa situação de luto que Jesús falou pela primeira vez sobre o CAI e sobre as dificuldades que englobam tudo o que se refere a essa lembrança. Ele me contou sobre as poucas recordações que possui de seu pai, assassinado quando ainda era uma criança. Educado pela sua mãe que deixou Ayacucho logo depois de se tornar viúva, Jesús contou que possui uma relação complicada com sua família paterna, mas me confessou: “mi abuela me mira y siempre me llora, es que soy la persona que siempre le recuerda a su hijo; siempre me llama Jesuco, ‘Jesús Oropeza vive en ti’, me dijo un día y siempre me llama ‘hijo’”²⁸.

²⁶ Durante esses oito meses, recebi da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) uma bolsa Capes PDEE (Programa de Doutorado no Brasil com Estágio no Exterior).

²⁷ A quem agradeço pela generosidade em compartilhar sua experiência e a de sua família, no que se refere aos fatos que envolvem à memória de seu pai e também por permitir que eu utilizasse neste artigo fotos pessoais de sua família.

²⁸ Transcrição da entrevista cedida por Jesús Oropeza Romucho, em 2 de outubro de 2012; “minha avó olha-me e sempre chora, é que sou a pessoa que sempre lhe lembra seu filho, sempre chama-me Jesuco, ‘Jesús Oropeza vive em ti, me disse um dia e sempre me chama ‘filho’”.

Figura 3 – Foto de família: Jesús Manuel Oropeza Chonta com seu filho, Jesús Oropeza Romucho, em Lima (1983).



O contato estabelecido com Jesús Oropeza Romucho tornou-me um pouco mais próxima de um debate bastante atual em relação ao momento posterior ao CAI e à divulgação do Relatório Final da CVR – Peru. Esse debate tem a ver com a elaboração da memória sobre o conflito e a responsabilidade que implica esse processo de elaboração. Que história deixar às gerações que não viveram esse episódio diretamente? Ou que, como no caso de Jesús Oropeza Romucho, são sujeitos cujas vidas estão intimamente atravessadas pelas consequências da violência sofrida?

A imagem daquele homem assassinado de forma tão bárbara serviu de incentivo para uma das narrativas mais conscientes sobre o que acontecia no Peru, no começo da década de 1980. Ao mesmo tempo, trata-se de um fato rigorosamente investigado e apurado pela CVR – Peru, que oferece um capítulo exclusivo para descrever o que havia acontecido a Jesús Manuel Oropeza Chonta: sua história pessoal,

sua atuação política, os motivos que o levaram a ser considerado *persona non grata* por alguns grupos sociais da região, a maneira como foi morto e quais pessoas foram as responsáveis por esse crime²⁹. Tais informações foram coletadas através das testemunhas e dos acusados envolvidos no caso e também por meio do trabalho apurado dos peritos forenses. A “verdade” que a CVR – Peru informa à sociedade, como um direito que esta possui de saber as circunstâncias sobre a morte de seus cidadãos, diz respeito, no caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta, a:

la situación experimentada por aquellas personas que desarrollaron actividades políticas sindicales o comunales democráticas en el marco del conflicto y sufrieron infundadas acusaciones sobre su presunta pertenencia a organizaciones subversivas por parte de sus eventuales opositores - como recurso expeditivo para eliminar sus diferencias -, las cuales fueron acogidas indebidamente por las autoridades públicas, afectando gravemente las funciones institucionales encomendadas a éstas por la Nación³⁰. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010, p.41).

Esse tipo de documento esclarece, sem dúvida, uma série de questões para muitas pessoas, principalmente para os familiares das vítimas fatais e dos até hoje desaparecidos. Eduardo González (2013) manifesta a opinião de que “en medio de la brutalidad autoritaria o de la opresión estructural, las sociedades están exigiendo que la transparencia y el conocimiento sean inherentes a una concepción sólida de la ciudadanía”³¹(GONZÁLEZ, 2013). Certamente, deixar um relatório que informa e descreve os detalhes relacionados a uma guerra interna é uma forma de responder à sociedade quanto aos seus questionamentos

²⁹ A Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru determina em seu relatório final que Jesús Manuel Oropeza Chonta foi vítima de múltiplas violações de seus direitos humanos cometidas por agentes do Estado, entre os quais: detenção arbitrária, desaparecimento forçado e execução extrajudicial. Cf. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010),

³⁰ “a situação vivida por aquelas pessoas que desenvolveram atividades políticas sindicais ou comunitárias democráticas durante o conflito e sofreram infundadas acusações sobre o seu devido pertencimento a organizações subversivas por parte de seus eventuais opositores - como recurso necessário para eliminar suas diferenças -, as quais foram apreendidas indevidamente pelas autoridades públicas afetando gravemente as funções institucionais encomendadas a estas pela Nação”.

³¹ “no meio da brutalidade autoritária ou da opressão estrutural, as sociedades estão exigindo que a transparência e o conhecimento sejam inerentes a uma concepção sólida de cidadania”.

a uma verdade. Verdade esta em que reside a possibilidade de reconstruir a memória nacional e, ao mesmo tempo, as memórias individuais quase sempre rasuradas pelo significado que os acontecimentos recordados e registrados nesses arquivos possuem em suas vidas pessoais.

Figura 4 – Lembrança de família. Cartaz confeccionado pela Comunidade Campesina de Utec em homenagem a Jesús Manuel Oropeza Chonta.



Figura 5 – Foto de família.



Enterro de Jesús Manuel Oropeza Chonta em Utec, Lucanas, Ayacucho (1984).

Para Jesús Oropeza Romucho, conhecer e saber quais circunstâncias se relacionam com a morte de seu pai o auxilia no processo de aprendizagem de sua história pessoal e da história de seu país. Mas conhecer a história de seu pai está para além de saber como e por que ele foi assassinado. O CAI foi um episódio nocivo para muitos peruanos, e foi durante esse contexto que sua família foi parcialmente desfeita. A Jesús foi negado o direito de conhecer e crescer acompanhado por essa presença. De tal maneira, essa aproximação da verdade é sempre algo que está acontecendo paralelamente ao modo como ele tenta aproximar-se de uma memória familiar e entender sua própria história pessoal.

Jesús Oropeza Romucho vive as lembranças do pai através de imagens fotográficas, por meio das quais reúne detalhes íntimos, e de uma gravação sonora, na qual ele aparece sendo estimulado pelo progenitor a emitir algumas palavras. Apesar de os primeiros estímulos para que adquirisse a linguagem tenham vindo de seu pai, ele teve poucas

oportunidades de respondê-los. Em sua vida adulta, falar do passado, vivenciá-lo através de fotos e do diálogo com seus familiares tornou-se um meio pelo qual reflete sobre a sua própria experiência no mundo, sobre os esforços de sua mãe para educá-lo, sua relação com a família paterna e suas angústias diante de questões existenciais e práticas. Jesús é professor de computação e se preocupa com a situação da educação no Peru, posicionando-se de maneira crítica nos debates. Contudo, falar dessa figura paterna é um desafio diante do qual enfrenta uma questão problemática: a ausência de uma sequência sólida de lembranças faz com que permaneça em silêncio, cabendo às fotos de família uma função fundamental para a construção, em estilhaços, de uma memória familiar, das recordações não vividas por ele, mas que são importantes e necessárias no processo de procura e encontro com sua própria identidade. Nessas imagens de família, está conservada a imagem de seu pai, um homem que possuía uma postura política firme em defesa da qual se tornou mártir da Comunidade Campesina de Utecc. São essas imagens que preenchem o presente e o vazio deixado por sua ausência e através delas Jesús Oropeza Romucho pensa e imagina o que foi outrora vivido.

2 Desenhar e mostrar: uma história ilustrada da violência em chungui

2.1 Onde os jornalistas não chegam

O tratamento das imagens como arquivo de memória fez-se presente em um importante projeto de resgate e elaboração da memória coletiva no Peru, concomitantemente à divulgação do Relatório Final da CVR – Peru. “Yuyanapaq: para recordar” é o título de uma exposição permanente que tem lugar no sexto andar do Museo de la Nación, em Lima. Essa mostra constitui um relato visual do CAI e é composta por quase duas centenas de registros fotográficos que foram recopilados durante as investigações realizadas pela CVR – Peru. Trata-se de registros visuais anteriormente divulgados na época do CAI pela indústria cultural (veículos de comunicação como jornais e revistas peruanas). São fotos que

fazem parte de arquivos oficiais das Forças Armadas e de outras instituições do Estado, bem como de coleções pessoais de fotógrafos (foto-periodistas) de guerra. Segundo Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez (2010), a intenção da CVR – Peru em reunir e mostrar novamente essas imagens consistia em chamar a atenção da sociedade peruana para sua incapacidade de ver o sofrimento dos outros durante o conflito. Essa indiferença teria contribuído para a proliferação e intensidade da violência vivida ao longo daqueles anos. Para esses autores, a mostra teve como objetivo inicial permitir que o público refletisse sobre a maneira em que “el ‘fracaso de ver’ había contribuido al fracaso de una moral colectiva en el pasado”³² (POOLE; ROJAS PÉREZ, 2010, p. 4).

Em meu modo de ver, a iniciativa de organizar uma mostra fotográfica como é “Yuyanapaq: para recordar” inaugurou, em 2003, e segue possibilitando um diálogo com as novas gerações. Isso na medida em que desperta o interesse dos jovens e adolescentes para o exercício de conhecer a história de seu país e, por que não, de repensar a si mesmos como parte dessa memória e parte de uma mesma nação cuja diversidade é apresentada nesse mosaico visual de dor e sofrimento compartilhados. Se os jovens e adolescentes peruanos acompanham o debate sobre o seu passado recente e participam dele, tal discussão seria assunto para outro artigo. Todavia, é certo que a profundidade das querelas que envolvem esse tema não os alcança de forma tão evidente, devido ao fato de que a lembrança do CAI, muitas vezes, não chega até eles como algo próximo. Aprender a ver e a lembrar através das fotos, pelo menos para os jovens que podem ter acesso a essa exposição em Lima, diz respeito à tentativa de agenciar a manutenção da memória coletiva e nacional contra o sintoma de uma amnésia, para que conflitos (respaldados pela intolerância étnica, social e ideológica) não se repitam.

O esforço da CVR – Peru em apresentar uma espécie de história visual da guerra interna, em consonância com o seu Relatório Final, não findou em si mesmo ou na pretensão de alcançar a complexidade que abarca um evento histórico nacional como foi o CAI. Do trabalho de investigação e recompilação de testemunhos realizados pela CVR – Peru, uma

³² “o fracasso de ver’ havia contribuído para houvesse o fracasso de uma moral coletiva no passado”.

série de outras imagens de memória multiplicaram-se (e multiplicam-se até hoje) por meio de sua reprodução, a partir da intervenção de artistas visuais contemporâneos³³ e também da divulgação de novas imagens que seguem como importantes aportes para o trabalho de elaboração da história desse conflito. Foi nesse contexto, mas num momento prévio aos trabalhos da CVR – Peru que Edilberto Jiménez, o antropólogo, tornou-se um interlocutor de testemunhas da violência, em Chungui e, posteriormente, em toda a Região das Fazendas (Oreja de Perro)³⁴, realizando um trabalho visual duplamente importante, tanto do ponto de vista artístico, como também da perspectiva ética.

Edilberto Jiménez visitou Chungui pela primeira vez em 1996, como membro da equipe profissional do Centro de Desenvolvimento Agropecuário (CEDAP) e condutor do programa de rádio *Rimaykusunchik*³⁵. Após ser recebido pela comunidade com festa e música, sua presença passa a ser constante, pois, com a finalidade de difundir informações sobre como vivia e se organizava aquela população, ele presenciava as dificuldades e participava das discussões e atividades relativas ao cotidiano dos moradores. Foi nesse ambiente de colaboração que ele se tornou uma figura familiar e rompeu, pouco a pouco, com o medo que as pessoas demonstravam de conversar sobre os acontecimentos violentos, dos quais haviam sido testemunhas. Desse modo, o silêncio sobre a violência em Chungui só chega definitivamente ao fim quando uma delegação dessa cidade, constituída pelo prefeito, realiza uma denúncia formal ao Congresso da República do Peru. A denúncia tornou pública a informação sobre a existência de 40 fossas comuns e o registro de mais de 200 desa-

³³ Falo aqui de artistas como Mauricio Delgado, Jorge Miyagui, Natalia Iguíñiz, Lici Ramirez, entre outros, cujas obras se encontram disponíveis no *MVAM: Museo Virtual de Arte y Memoria*. Disponível em: <<http://www.museoarteporlasmemorias.pe>>. Acesso em: 20 set. 2012. Individualmente, esses artistas têm realizado importantes exposições de trabalhos visuais em torno do contexto posterior ao CAI e da elaboração da memória desse conflito. Ver também o ensaio “Ciencias Forenses, memoria y desarrollo: una perspectiva peruana”, de José Baraybar y Jesús Pena. Acompanham esse trabalho duas mostras fotográficas, de Domingo Giribaldi del Mar e Marina García Burgos, sobre a comunidade de Putis. O projeto todo está disponível no site da *E-misferica: Revista do Hemispheric Institute*, Número 7.2. Detrás/Después de la Verdad. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e72-putis-intro>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

³⁴ “Orelha do Cachorro”. Segundo Edilberto Jiménez, para os moradores de Chungui não é usual a expressão Orelha do cachorro como nome que dá referência à região das Fazendas “Zona de Hacienda”. O nome Oreja de Perro foi dado a essa região pelos militares em alusão ao mapa do estado de Ayacucho, cuja forma assemelha-se a um cachorro sentado. Toda essa região próxima a Chungui corresponderia à orelha desse cachorro. Cf. JIMÉNEZ (2009, p. 87-129)

³⁵ “Conversemos”.

parecidos³⁶. Envolvido nesse debate, Jiménez ouviu de diversas pessoas relatos que o deixam comovido e, no intuito de responder, ativamente, a essa comoção, o antropólogo inicia o seu trabalho registrando os relatos dos moradores. Logo, solicita a ajuda dos comitês de autodefesa, para que ele pudesse visitar outras comunidades da região com o objetivo de conhecer mais histórias e registrar mais testemunhos. O material recolhido foi entregue à CVR/Peru, e Jiménez passou a ser membro tanto dessa comissão quanto da Comisedh.

Em *Chungui: violencia y trazos de memoria*, um livro que pode ser chamado de uma História ilustrada dos crimes perpetrados contra os direitos humanos no Peru durante o seu conflito político (1980-2000), aparecem os relatos orais recolhidos por Jiménez e suas respectivas representações visuais³⁷. Esses testemunhos formam parte de uma macronarrativa, pois adquiriram um valor de fonte histórica e jurídica e se referem a fatos reais testemunhados direta e indiretamente pelos sujeitos enunciativos. Além de traduzir a oralidade para a escrita, o idioma quéchua para o castelhano, Jiménez atuou diretamente sobre as recordações das testemunhas, traduzindo lembranças-imagens, recordadas oralmente, para lembranças-imagens visuais.

Entre os relatos sobre a violência em Chuingui, aparecem também informações culturais. No tópico “El cantar y el bailar con Laqta Maqta” (JIMÉNEZ, 2009, p. 125), o autor nos fala sobre os *Llaqta Maqta* (jovem da cidade), que se trata de um gênero musical tradicional na região. Esses *Taquis*³⁸, assim como os *Waynos*, acompanham, desde as antigas gerações, os encontros sociais da população (festivais juvenis, matrimônios, batizados, festas religiosas, aniversários, comemorações em geral) relacionando-se, diretamente, com o modo de convivência que agrega os moradores à comunidade e que “antes de la violencia se prac-

³⁶ Lembre-se que o trabalho de identificação de fossas comuns e de desaparecidos do CAI segue ainda como uma tarefa cotidiana para a Equipe de Antropologia Forense do Ministério Público. Em 25 de janeiro de 2013, por exemplo, foram entregues à população de Chungui os restos mortais de 78 mortos devidamente identificados. Cf. TORRES VARILLAS, Nilton. Por fin el descanso merecido. In: *LaRepública.pe*. Disponível em: <<http://www.larepublica.pe/02-02-2013/por-fin-el-descanso-merecido>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

³⁷ Os desenhos de Edilberto Jiménez também foram levados a exposições internacionais. Em 2004, foram expostos em Nuremberg e, em 2005, em Tóquio.

³⁸ Segundo Jiménez Borja (1946, p. 122), no Peru antigo, *Taki/Taqui* significava dançar e cantar, como duas ações que se realizam simultaneamente.

ticaba con mayor fuerza en los meses de la helada, en la preparación del chuño (papa seca deshidratada por exposición al hielo)³⁹ (JIMÉNEZ, 2009, p. 125). Um dos *taquis* recompilados por Jiménez, de nome *Siwarwaycha* (Picaflorcito)⁴⁰, traz os seguintes dizeres:

Siwarwaychay, siwarwaychay
alachaykita pristaykuway siwarwaycha,
alachaykita pristawaptiki, alachaykita pristawaptiki
Lima llaqtaman yaykuykuman, siwarwaycha,
palaciullata yaykuykuyan, siwarwaychay
siwarwaychay.

Lima llaqtaman willarimuyman
Palaciullaman rimarimuyman, siwarwaychay
presidentiwan rimarimuyman, siwarwaychay,
ductor alanwan parlamuyman, siwarwaychay
siwarwaychay.

Chaypicha, chaypicha willarimuyman
vidalla kausasqanchikta, siwarwaychay,
chaypicha, chaypicha willarimuyman
justicialla qaypananchikpaq, siwarwaychay,
siwarwaychay

Fuga

Karu llaqtapin tiyani
Chungui llaqtapin tiyani
karu laqtalla kaptincha
periodistapas chayanchu
congresistapas qamunchu

Qanchi riupas waqansi
Chungui mayuwan tupaspa

³⁹ "antes da violência era praticado com mais frequência durante os meses de inverno, na preparação do chuño (batata seca e desidratada devido a sua exposição ao gelo)."

⁴⁰ Beija-florzinho. Uma versão desse *Llaqta Maqta* pode ser encontrado na página oficial de Chungui. "Chungui: Cultura e identidade". Disponível em: <<http://www.chungui.info/musica/sihuarhuay.mp3>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

chaynama llaqtallay waqan
manaña pipas yuyaptin⁴¹.
(JIMÉNEZ, 2009, p. 129)

Esses versos relatam a maneira indiferente como os chunquinos são tratados pelas autoridades, num momento posterior ao conflito e à divulgação dos excessos de violência cometidos ali. Canta-se e baila-se a necessidade de contar o que aconteceu e pedir por justiça, ainda que os sujeitos enunciadorees estejam metamorfoseados na pele de um pequeno beija-flor. Isolados geograficamente, devido a sua localização e às dificuldades de acesso por falta de estradas, a região onde se encontra Chungui é um lugar para o qual seus habitantes (muitos deles sobreviventes da violência) reivindicam, além dessas reparações, mudanças estruturais e sociais que possam dar fim à pobreza, ao analfabetismo, às doenças e ao atraso consequentes de anos de abandono, garantindo qualidade de vida e cidadania plena para os moradores.

2.2 Aconteceu assim como está desenhado

No que se refere à violência indiscriminada que caracteriza o CAI, Chungui destaca-se por ali terem-se cometido crimes exemplares contra os Direitos Humanos⁴². É curioso, entretanto, que os crimes que ocorreram em Chungui não foram registrados por fotógrafos no momento em que aconteciam. Desse modo, ao pensar no excesso de

⁴¹“Meu beija-florzinho, meu beija-florzinho, / empresta-me suas asinhas, meu beija-florzinho / se suas asinhas me emprestar, si suas asinhas me emprestar / na cidade de Lima eu posso entrar, meu beija-florzinho / no palácio do governo posso entrar, meu beija-florzinho, / meu beija-florzinho. / Entrando na cidade de Lima / entrando no palácio do governo / posso conversar com o presidente, meu beija-florzinho / posso conversar com o doutor Alan, meu beija-florzinho. / Ali, ali mesmo, eu contaria / tudo que estamos passando em nossa vida / ali, ali eu contaria / para alcançar a justiça, meu beija-florzinho / meu beija-florzinho. / Vivo num povoado distante / vivo na comunidade de Chungui / certamente por estar distante / os jornalistas não chegam, / nem os congressistas chegam. / Dizem também que o rio Qanchi chora / ao se encontrar com o rio de Chungui / assim chora a minha vila / quando ninguém se lembra”. A tradução do quéchua para o português foi feita pela autora com base nos seus conhecimentos do idioma e também tendo em vista a tradução ao espanhol feita por Jiménez (2009, p. 129).

⁴²De acordo com o Relatório Final da Comissão da Verdade, em Chungui e nos territórios asháninka, os conflitos alcançaram os maiores índices de violência. Cf. Informe Final da Comisión de la Verdad y Reconciliación. Primera Parte: Capítulo 2. Historias representativas de la violencia. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2010),

imagens de violência divulgadas pela imprensa na época do conflito, percebe-se que as imagens sobre violência em Chungui só aparecem anos depois, a partir dos testemunhos dos sobreviventes.

Durante o processo de produção de *Chungui: violencia y trazos de memoria*, Jiménez devolve às testemunhas, muitas delas falantes do quéchua, analfabetas ou que possuem dificuldades para ler e escrever, suas imagens como um formato de escritura legível, amparada por outros códigos que não o da letra. No documentário *Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana*, de Luis Felipe Degregori, aos 20 minutos o autor das imagens visuais conta como os esboços dos desenhos, correspondendo aos relatos, eram muitas vezes supervisionados pelas testemunhas que lhe diziam: “así como estás dibujando, así ocurrió”⁴³. Como se estivessem reconstituindo cada um dos crimes, as testemunhas voltavam aos locais onde havia fossas comuns e lugares onde ocorreram os delitos. Foi nessa situação de *vis memoriae*⁴⁴ que Jiménez registrou os relatos e os transpôs para outro código de escritura. Mas, além de colaborar nesse duplo processo de arquivamento, Edilberto Jiménez, que é de uma família de artistas dedicados à confecção de retábulos⁴⁵, encontrou um espaço para a criação associada ao trabalho tradutor.

Os desenhos confeccionados por Jiménez referem-se aos testemunhos de camponeses das diversas cidades que compõe a região de Chungui, na província de La Mar. Em alguns deles o antropólogo destaca os muitos aspectos que caracterizavam o relacionamento entre aquelas pessoas e de que maneira essa atmosfera de confraternização foi afetada devido à chegada e permanência do Partido Comunista do Peru-Sendero Luminoso (PCP-SL) e das Forças Armadas da República do Peru (FFAA).

⁴³ “assim como você está desenhando, foi assim que aconteceu”.

⁴⁴ Para Aleida Assmann (2011) a ideia da mnemotécnica romana, *ars memoriae*, entendida como “arte”, possui relações com os processos de armazenamento e pretende, sobretudo, atuar contra o tempo e o esquecimento “cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas” (ASSMANN, 2011, p. 34). Diferente dela, a *vis memoriae* seria uma memória em “potência”. Estaria mais relacionada com a recordação involuntária que, sem dispor de métodos de armazenamentos artificiais (como é o caso da mnemotécnica) sempre podem ser acessadas pela memória.

⁴⁵ Conferir a exposição virtual “Universos de Memoria. Retablos de Edilberto Jiménez sobre la Violencia Política”. In Galería Virtual Carlos Iván Degregori. Instituto de Estudios Peruanos. Disponível em: <<http://www.iep.org.pe/cid/galeria-cid/>>. Acesso em 12 de janeiro de 2013.

Segundo Nelson Manrique (1989), a proposta revolucionária do PCP-SL, durante a sua guerra popular, em vez de romper com uma dinâmica cultural representada pelo dualismo hegemônico/subalterno, resultado do processo colonial, estabelece outra forma de autoritarismo sobre as comunidades campesinas. Os membros do partido não levaram em consideração os fatores étnicos e se colocaram no lugar do dominador⁴⁶. Em meados de 1983, esse partido apresentou-se às comunidades de Chungui de forma agressiva e autoritária. Alguns de seus membros invadiram e ocuparam os territórios em forma de assalto, eliminaram as autoridades políticas, impuseram-se como uma nova autoridade e estabeleceram outras regras de convivência entre as pessoas. O novo estatuto imposto pelo PCP-SL baseava-se na cooperação, na vigilância e castigo contra aqueles que manifestassem oposição contra sua política ideológica.

Figura 6



DIJERON: "DEBEN OBEDECER A LOS RESPONSABLES"

Lugar: Chillihua, Chungui.
Data: 1984.

Testemunho de H. J. In: JIMÉNEZ, 2009, p. 156-157.

Figura 7



ASEGINATO DE NIÑOS EN HUERTAHUAYCCO

Lugar: Comunidade de Chapi, Chungui.
Data: 1985.

Testemunho de R. R. I. In: JIMÉNEZ, 2009, p. 228-229.

⁴⁶ Cf. MANRIQUE, 1989, p. 168.

Em alguns dos relatos, entre eles “Dijeron: deben obedecer a los responsables” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 156-157) e “Asesinato de niños en Huertahuaycco” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 228-229), as testemunhas narram como estiveram sob ameaça do PCP-SL⁴⁷. O partido punia com rigor e crueldade aqueles que não concordavam em seguir as novas regras impostas, determinava o extermínio de animais e até de crianças como medida preventiva para evitar que os integrantes do partido fossem descobertos. Assim, realizavam execuções a partir de um julgamento popular que se baseava, sobretudo, num código moral estabelecido, internamente, entre os militantes de forma antidemocrática. Na figura número 6, pode-se observar quais recursos visuais são utilizados para compor a atmosfera de tensão nesse momento em que membros do PCP-SL interceptam os camponeses em Chillihua. No limite da folha de papel, o desenhista divide os grupos em dois. Ele preenche o fundo com olhos humanos, retomando uma das falas da testemunha H. J., segundo a qual os 30 companheiros do PCP Sendero Luminoso que chegaram à comunidade

Obligaban a todos a unirse al Partido y dijeron que solo los ricos odiaban al Partido y teníamos que matar a los ricos. El Partido tenía mil ojos y mil oídos, nadie podía burlarse del Partido de los Pobres. Hablaban maravillas y advertieron que los enemigos del pueblo eran los corruptos, violadores, rateros, brujos, y debían ser aniquilados⁴⁸ (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 156-157).

Essa cena desenhada apresenta meticulosamente os detalhes que aparecem no discurso da testemunha que é alguém presente na imagem. Além dos “mil olhos” do Partido que vigiam a todos, estão de um lado, caracterizados por levarem armas de fogo, os militantes, homens e mulheres compondo uma perspectiva vertical junto aos olhos. No centro da imagem um “companheiro” apresenta os ideais do Partido e mostra para os camponeses uma espécie de folheto didático onde está

⁴⁷ Ver também os testemunhos literários e visuais: “Le dieron más de 20 Chicotazos” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 160-161), “Nos obligaron matar nuestros perros, tambien matamos nuestras gallinas” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 148-149), “Mi esposa y mi tío ya estaban presos” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 140-141) e “Los Senderistas segaron Yerbabuena” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 196-197), entre outros.

⁴⁸ Obrigavam a todos se unirem ao Partido e disseram que somente os ricos odiavam o Partido e que tínhamos que matar os ricos. O partido tinha mil olhos e mil ouvidos, ninguém podia desmoralizar o Partido dos pobres. Falavam maravilhas e advertiam que os inimigos do povo eram os corruptos, estupradores, ladrões, bruxos, e que eles deviam ser aniquilados.

desenhada, assim como na bandeira levantada por um dos militantes, a foice e o martelo símbolos do comunismo. Do outro lado estão os camponeses reunidos atentos a tudo o que é dito nessa reunião. Aquele que deve ser o responsável pela comunidade aparece em posição de joelhos, comportamento que sinaliza a adoção das diretrizes do PCP-SL e sua obediência a elas.

Na figura número 7, temos a apresentação visual de um massacre que aconteceu em Huertahuaycco. A testemunha R. R. I. conta para Jiménez como foi que, para impedir que fossem descobertos pelos militares da FFAA, os chefes militantes do PCP-SL, obrigaram as mulheres a assassinarem seus filhos que, ao chorarem de fome, sede ou enfermidade, produziam ruídos podendo facilitar que o grupo fosse encontrado em seu esconderijo ou quando tentavam fugir das comunidades, após abandoná-las. Quando as mães se negavam a matar os próprios filhos, os senderistas o faziam: "Las mamás no podían detenerlos porque también les amenazaban con matarlas. Solo lloraban de miedo, otras se tapaban los ojos mientras que a sus bebés los mataban"⁴⁹ (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 228-229). Essa situação de opressão, crueldade e desespero aparece na imagem de forma bastante detalhada. É possível observar que, em meio aos corpos de crianças no chão, aparecem cenas de luta entre as mães, que defendem seus filhos da morte, e os militantes que os querem matar. Há uma cena em que uma mulher está tentando estrangular seu filho, em outra a mãe suplica para que o soldado não atire nela e no bebê que é trazido numa manta em suas costas. Mas é impressionante que em meio a tanta desolação e barbárie, do lado esquerdo do desenho Jiménez deixa a imagem de uma mãe que está amamentando seu filho enquanto observa o que se passa ao redor.

⁴⁹ "As mães não podiam detê-los porque eles os ameaçavam de matá-las. Somente choravam de medo, outras tapavam seus olhos enquanto matavam seus bebês".

Figura 8



COMO EL DÍA ERA LA NOCHE

Lugar: Comunidade de Oronqoy, Chungui
 Data: 1985
 Testemunho de M. L. H. In: JIMÉNEZ, 2009, p.
 234-235.

Figura 9



CORTABAN SUS MANOS Y OREJAS
 PARA DAR CUENTA AL SEÑOR GOBIERNO

Lugar: Oronqoy, Chungui.
 Data: 1985.
 Testemunho de C. C., T. B. y R. O. In: JIMÉNEZ, 2009,
 p. 242-243.

A partir das figuras 8 e 9, é possível observar que o estado de terror e medo, instaurado pelo PCP-SL, não é amenizado quando as FFAA chegaram a Chungui, mas, sim, intensificado. Com a função de combater as ações revolucionárias nesse território, de acordo com Carlos Iván Degregori (2009), os militares e soldados do exército reproduzem os mesmos mecanismos autoritários e violentos dos militantes senderistas, com intuito de submeter a população campesina ao seu poder. Ainda de acordo com Degregori, com uma postura prepotente e discriminatória, eles utilizavam os mesmos insultos contra os campesinos, repetiam os mesmos métodos de castigo e condenavam e executavam adultos e crianças. Nos relatos “Como el día era la noche” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 234-235) e “Cortaban sus manos y orejas para dar cuenta el señor gobierno” (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 242-243), por exemplo, são narrados diversas prisões e assassinatos extrajudiciais, nos quais as vítimas foram submetidas a um tratamento degradante.

A figura de número 8 confere visualidade ao testemunho de M. L. H., que relata sobre o extermínio de um grupo de pessoas que, após terem caminhado de um lugar a outro, encontraram a residência de uma senhora que lhes ofereceu pernoite. Às 4h da madrugada o grupo

percebe que a casa está cercada por militares que começaram a atirar com armas de fogo e lançar granadas contra a residência, indiscriminadamente. A testemunha conclui seu relato dizendo que:

Los chinchis han matado a toditos asegurando la puerta con una correa, luego dispararon y lanzaron granadas, la gente no pudo escapar. Luego, prendieron luces de bengala, como el día era la noche, y después quemaron la casa con todos allí dentro⁵⁰ (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 234).

Na representação visual, o teto da casa é substituído pelas chamas, no meio das quais Jiménez retrata as vítimas (observe que algumas delas são mulheres e crianças) e sua luta por tentar escapar do incêndio, sem chance de sucesso, já que é possível ver pelo desenho que, tal como descreve a testemunha, a porta está fechada com um cadeado. De forma bastante evidente, aparecem os militares uniformizados e o momento em que eles atiram contra a residência cheia de civis. Os militares também são facilmente identificados por seus uniformes e pelo que estão fazendo na situação que Jiménez reproduz na figura 9. A cena apresenta visualmente os testemunhos de C. C.; T. B. e R. O. Essas testemunhas narram como os soldados assassinavam e tratavam as suas vítimas: “después de matar, cortaban sus manos y orejas para dar cuenta a sus superiores y dicen que también era un orgullo para ellos tener una mano, una oreja, como trofeo en sus cuartos y por eso cortaban a sus muertos”⁵¹ (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 242).

De acordo com Vergara (2009), ambos os grupos que ocuparam a região de Chungui, utilizaram a crueldade como arma política e como estratégia de demonstrar, de forma hiperbólica, o poder que possuíam diante de suas vítimas. Essa postura atroz define-se também por um comportamento inumano relacionado ao desprezo inquestionável que cada um dos grupos possuía pelos seus “inimigos”. De forma particular, a população civil de Chungui se viu acossada mas disposta a sobre-

⁵⁰ “Os militares mataram a todos trancando a porta com um cinto, depois dispararam e lançaram granadas, as pessoas não puderam escapar. Depois, eles acenderam fogos de artifício, como o dia era a noite, e depois queimaram a casa com todos ali dentro”.

⁵¹ “depois de matar, cortavam as suas mãos e orelhas para prestar conta aos seus superiores e diziam também que era um orgulho para eles ter uma mão, uma orelha, como troféu em seus quartos e por isso mutilavam seus mortos.”

viver entre duas investidas armadas, os representantes da ideologia do PCP-SL, e as FFAA do Peru que lutavam em defesa do Estado.

As imagens de *Chungui*: violência y trazos de memória se diferem da representação fotográfica porque foram reproduzidas a partir do olhar de quem, ainda que estivesse presente naquelas situações rratadas como meros espectadores, esteve emocionalmente envolvido no acontecimento, seja no caso em que as testemunhas são militares ou militantes do PCP-SL, ou quando são sobreviventes de chacinas. Foram crimes cometidos contra grupos de pessoas que se conheciam ou eram da mesma família. Uma referência concreta a esse tipo de imagem de memória traduzida para imagem visual é a que Jiménez oferece ao testemunho de um orfão do CAI, V. H. Q., no relato “Mi papá no pudo escapar”.

Figura 10

“

A mi mamá la asesinaron en Suyruruyoc en 1986. Desde entonces mi papá y yo vivíamos solos, huyendo de un lugar a otro por temor a los militares y a los ronderos. Yo vi a los ronderos que venían con sus cuchillos y granadas, le dije a mi papá: ‘¡Mira están viniendo!’, y corrí y me escondí detrás de unos arbustos de totora. Mi papá no pudo escapar, por la carga que llevaba a cuestas, nuestra ropa y frazadas.

Fue detenido, sus manos atadas, su cuerpo pateado, después su nariz y su cuello fueron cortados. Luego estos hombres de la Defensa abandonaron el cuerpo de mi padre cubierto de sangre. Después salí calladito de mi escondite, me acerqué a mi padre y levanté su cabeza, le hablé pensando que estaba vivo, él todavía me miró y luego se murió en mis brazos mientras yo estaba llorando a su ladito”.

Lugar: Comunidad de Huallhua, Chungui.
Data: 1985.
Testemunho de V. H. Q. In: JIMÉNEZ, 2009, p. 250.

Figura 11



MI PAPÁ NO PUDO ESCAPAR

Lugar: Comunidad de Huallhua, Chungui.
Data: 1985.
Testemunho de V. H. Q. In: JIMÉNEZ, 2009, p. 250-251.

A testemunha, que na ocasião era uma criança, conta como ela e o pai, que já haviam sofrido a perda da mãe / esposa, buscavam

sobrevivência e fugiam como podiam, tanto dos militares quanto dos Ronderos⁵². Entretanto, em uma dessas fugas os dois são surpreendidos por um grupo de homens que faziam a ronda. O menino consegue se esconder por detrás de uns arbustos, enquanto o pai, com dificuldades para se locomover, pois levava consigo os pertences dos dois, é capturado. Do seu esconderijo ele assiste às torturas sofridas pelo pai, que é amarrado, violentado e tem seu pescoço cortado. Só quando os assassinos vão embora, ele pode se aproximar cheio de esperanças de encontrar o pai vivo, que, no entanto: “me miró y luego se murió en mis brazos mientras yo estaba a su ladito”⁵³ (*apud* JIMÉNEZ, 2009, p. 250).

Com sensibilidade diante do testemunho desse rapazinho, Jiménez opta por desenhar e ressaltar sua última recordação, quando esteve ao lado do pai em seus últimos instantes de vida. Na imagem, os Rondeiros aparecem ao fundo, com suas armas em punho. A paisagem panorâmica e a pouca vegetação são comprimidas pelos fortes e intensos raios de sol, sob os quais V. H. Q. chora a sua tragédia. Mais que a violência descrita, a imagem expressa a pontencialidade do instante em que o filho busca, em sua memória, no momento do relato, o último olhar de vida, o último contato físico que teve com o pai.

3 Considerações finais

Em *Adiós Ayacucho* (novela e peça teatral), a foto do cadáver de Jesús Manuel Oropeza Romucho, reproduziu-se numa discursividade que expandiu a perspectiva da experiência de morte individual, abrindo as portas para uma reflexão de amplitude coletiva. A imagem visual funciona como alavanca do testemunho ficcional que alimenta um desejo ético, por parte de Julio Ortega e do grupo Yuyachkani, de construir um discurso que se expresse como se fosse a voz de todas as vítimas, todos

⁵² Homens que faziam parte dos Comitês de Autodefesa das comunidades. Os Ronderos podiam ou não colaborar com as FFAA e realizavam as rondas campesinas, isto é, ficavam de prontidão vigiando se havia algo suspeito em lugares estratégicos, principalmente durante os anos de CAI.

⁵³ “olhou-me e depois morreu em meus braços enquanto estava ao seu lado”.

os mortos e desaparecidos daquele conflito, bem como de suas famílias, que esperam ações de justiça e reparação. No caso das imagens de Edilberto Jiménez, trata-se de condensar uma experiência coletiva, isto é, o sofrimento e a morte compartilhados entre as vítimas fatais, a partir da percepção subjetiva de uma testemunha ocular, que oferece uma imagem de memória para que, a partir dela, se elabore uma imagem visual. As representações visuais dos testemunhos literários de *Chungui*: violência y trazos de memória, encenam, livres de qualquer metáfora, a crueldade dos crimes cometidos contra os Direitos Humanos durante a época do CAI, a partir da experiência dos sobreviventes. Onde os jornalistas não chegaram para fotografar, registrar e denunciar os crimes que aconteciam à luz do dia, as imagens de Jiménez surgem para nos contar o que quase ninguém viu. A não ser os próprios sobreviventes, somente por meio das imagens de Jiménez é que podemos imaginar e nos aproximar um pouco da multidimensionalidade dos acontecimentos vividos por aquelas pessoas, seres humanos que foram exterminados e automaticamente descartados e esquecidos pelo próprio sistema que deveria lhes garantir uma vida plena.

Este trabalho foi escrito com a esperança de que crimes como os que ocorreram durante o CAI, no Peru, não sejam esquecidos nem se repitam em nenhum outro lugar do mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.

Chungui, horror sin lágrimas... una historia peruana. Diretor Luis Felipe Degregori. Castelhana/Quéchua. 62 minutos. Peru, 2010.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. *Informe final*. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%2oVIII/CONCLUSIONES%2oGENERALES.pdf>>. Acesso

em: 20 fev. 2013.

DEGREGORI, Carlos Iván. Edilberto Jiménez una temporada en el infierno. In: JIMÉNEZ, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED, 2009, p. 18-35.

FEBRES, Salomón Lerner. *Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*. Disponível em: <<http://blog.pucp.edu.pe/item/11958/comision-de-la-verdad-y-reconciliacion-del-peru>>. Acesso em: 11 mar. 2011.

GONZÁLEZ, Eduardo. La verdad es el mejor cimiento de la democracia. In: *Semana*. Colombia, 24 de março de 2013. Trad. de Jesús Cuéllar Menezo. Disponível em: <http://www.semana.com/opinion/articulo/la-verdad-mejor-cimiento-democracia/337902-3>>. Acesso em: 24 mar. 2013.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. La fiesta y la danza en el antiguo Perú. In: *Revista del Museo Nacional*, tomo XV. Lima, p. 122-159, 1946.

JIMÉNEZ, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED, 2009.

MANRIQUE, Nelson. La década de la violencia. In: *Márgenes: encuentro y debate*. Lima, n. 5, p. 137-182, 1989.

MORALES, Javier. Veintidós años después de Adiós, Ayacucho de Julio Ortega. Entrevista con Julio Ortega". In: *Nudos y laberintos: revista de crítica literaria*. Peru. Disponível em: <http://nudosylaberintos.blogspot.com.br/2009/01/entrevista-julio-ortega-por-javier_29.html>. Acesso em: 21 dez. 2012.

ORTEGA, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos/Grupo Yuyachkani, 2008.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. *Nueva corónica y buen gobierno*. Edição e Prólogo de Franklin Pease G. Y. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005. (3 Volumes).

POOLE, Deborah; ROJAS PÉREZ, Isaías. Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. In: *E-misferica: Revista do Hemispheric Institute*. n. 7.2. Detrás/Después de la Verdad, 2010. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

REVISTA QUEHACER. Lima: Universidad Continental. v.30, jul-ago, 1984.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. 2 ed. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. 3. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERGARA, Abílio. La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. In: JIMÉNEZ, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED, 2009, p. 36-67.

YARANGA VALDERRAMA, Abdón. *Diccionario de organología andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima: Biblioteca Nacional do Peru, Fondo Editorial: Paris 8 Université Vincennes, 2006.

ÉTICA E RESPEITO NA NARRATIVA DO CÁRCERE: REPENSANDO A CELA FORTE

Carla Zanatta Scapini

Universidade Federal de Santa Maria

Eu caminho em direção às mulheres imantadas, as vejo como uma sala escura, sinto-me atraído por não saber o que tem nela e a melhor maneira de entrar não é necessariamente acendendo a luz. (...) Até hoje eu não sei direito o que elas são. Só sei que para tentar conhecê-las é preciso navegá-las, entrar no mar gelado e escuro de seus jogos de sedução. Sem medo de tubarão.

Cela forte mulher

Dentre todas as formas de violência que nosso corpo experimenta e que cada vez mais invadem nossa retina através da telinha, me interessa uma delas em especial, talvez a menos explorada nos canais que fazem, das imagens heroicas de perseguições a bandidos, a sua mina de ouro. Estou pensando, aqui, naquela violência mais sutil e sorrateira que implica diretamente e necessariamente silenciamento, exclusão e apagamento do outro, que se dá a partir da construção de uma hegemonia cultural que marginaliza outros modos possíveis de pensar e sentir o mundo, através do ocultamento da voz daquele que ocupa a posição mais frágil em uma relação antagônica.

Não raro, essa forma de violência cultural está associada as suas facetas mais brutais e explícitas, tais como a violência doméstica, social e humana. Parece difícil estabelecer uma relação linear e causal entre elas, mas é importante observar o jogo que estabelecem os diferentes tipos de violência para construir um quadro complexo de marginalização, no que diz respeito aos grupos sociais que têm de construir uma árdua luta para que seus pontos de vista e visões de mundo possam

entrar em debate e disputa com as versões dominantes. Penso nessa complexa relação, entre a violência enquanto silenciamento e outras formas de violência, partindo da premissa de que, muitas vezes, o sujeito que sofre desrespeito aos seus direitos humanos mais básicos também é aquele cuja voz e visão de mundo são silenciadas.

As origens da preocupação com o silenciamento de outras versões possíveis para a reconstituição da verdade e da história remontam a meados do século XX, quando parte das ciências sociais e humanas desenvolve uma espécie de virada intelectual. Desconfiados da abrangência da universalidade de uma história construída sob o ponto de vista apenas dos sujeitos que possuem o poder da expressão e da divulgação da palavra, alguns intelectuais passam a entrar em contato com os sujeitos marginalizados para que eles também contem a sua versão daquilo que foi vivido. Antropólogos, etnólogos, historiadores culturais, entre outros, vão em busca dos próprios protagonistas de histórias marginalizadas, a fim de tornar possível a tomada de conhecimento das mesmas por aqueles que não fazem parte do grupo excluído, como uma forma de compreender melhor a complexidade dos problemas que constituem a sociedade tal como ela se apresenta. É um modo de visualizar e compreender a heterogeneidade, as diferenças de ordem social e cultural, as assimilações não uniformes, os conflitos sociais, culturais e religiosos, bem como de entender as origens causadoras da exclusão, da marginalidade, da violência.

Obviamente, isso ocorre não apenas por uma vontade solidária ou por uma necessidade de extrair aquilo que o mundo do subalterno ajuda a compreender sobre aquele em que se situa o intelectual. Essa virada parte de uma compreensão de que ambos os universos, o marginalizado e o hegemônico, fazem parte de uma mesma dinâmica de constituição social. A busca do intelectual pelas histórias de vida de sujeitos oriundos das margens não é um movimento de mão única, pois são os subalternos que, ao fazerem-se notar por suas organizações coletivas, suas reivindicações e por seus meios alternativos de comunicação, tornam emergente a necessidade de um olhar mais amplo sobre a realidade.

Parte da construção da história engloba, agora, fontes de conhecimento outras, tais como a memória viva e o ponto de vista de sujeitos que experimentaram situações limites. Assim, o gênero entrevista veio a ser o principal mediador entre o intelectual letrado e o sujeito que possui espaços muito reduzidos de se comunicar para além de seu grupo social de pertença. Alguns intelectuais colaboram com o sujeito marginalizado por meio de uma forma outra de escrita e comunicação, além da legitimação que seu nome e sua posição possam emprestar para a história narrada, e o sujeito marginalizado empresta a sua experiência, sem a qual a reconstituição da história estaria prejudicada.

É do gênero entrevista, portanto, que se originaram muitas narrativas testemunhais escritas pelos intelectuais, como o resultado da experiência com o outro. O gênero testemunho, nesse caso, adquire um papel fundamental na narração das vivências que antes não constituíam história, pelo menos não a partir do ponto de vista do próprio sujeito que participou dos acontecimentos relatados. É nesse sentido que vários testemunhos, mesmo redigidos pelos mediadores letrados, são construídos linguisticamente em primeira pessoa, imitando a forma de transcrição. Outros são escritos pelo próprio punho do sujeito que viveu os fatos narrados, ou porque sua condição é a de sujeito letrado e culto¹ ou porque se apropriou da palavra em busca da tomada para si da cultura escrita. O que se encontra em foco, em qualquer um desses casos, é a necessidade de se resgatar tanto a voz daqueles que experimentaram os eventos narrados quanto a visão de mundo que ela implica.

Esses relatos são, sempre, histórias de violência social, física, cultural, humana, cometida contra sujeitos excluídos de alguma maneira. E o testemunho se presta a dar o ponto de vista daquele que sofreu a violação à sua humanidade. As resoluções de linguagem são inúmeras

¹ A condição do sujeito que vive alguma situação de marginalização dificilmente é linear e simples. Podem estar vivendo uma condição de marginalização e relatá-la sob a forma de testemunho, mesmo que sua origem social e econômica não seja marginalizada. É o exemplo do testemunho de Humberto Rodrigues (*Vidas do Carandiru*), um presidiário que conta a sua experiência subalterna na prisão, sendo, no entanto, um narrador de classe média, graduado e letrado. Luiz Alberto Mendes, em *Memórias de um sobrevivente*, narra a sua história de origem pobre do subúrbio de São Paulo e as experiências vividas no cárcere, buscando incluir as histórias daqueles cuja vivência é semelhante à sua. No entanto, L.A. Mendes distancia-se de seu grupo social de origem à medida que seus estudos e leituras na prisão o vão destacando como um sujeito letrado e culto, que escreve sua autobiografia no português formal e com uma linguagem extremamente estetizada.

tanto quanto o são os livros publicados nesse gênero, mas damos destaque, aqui, àqueles que conseguem resgatar uma história marginalizada, mas sem, com isso, tornar o discurso absolutamente monológico, ou tomar a versão reconstruída como a verdade absoluta.

Narrativas testemunhais com esse teor de comprometimento social se apoiam em uma função que é a de conferir voz a esses sujeitos justamente para dar a versão que constitui o outro lado da história, tornando esta última mais complexa. Não se trata de narrativas necessariamente dicotômicas, representando sujeitos bons no embate com sujeitos maus. O interessante em algumas dessas obras é que não há um julgamento fácil entre o certo e o errado, mas o respeito pelas visões de mundo que constituem um modo de vida outro, que ajuda a compreender melhor a composição da realidade não só daquele grupo como da sociedade em que ele está inserido.

É por esse viés que entram a maioria das *narrativas brasileiras de presidiários comuns*, escritas ou pelos próprios presos ou por voluntários mediadores. Suas histórias se propõem a ser um modo de entrarmos em um universo outro e também significar outro horizonte de referência, não por um simples *voyerismo*, mas porque o mundo da cadeia representa, metonimicamente, a contundente problemática da violência e do crime na sociedade brasileira, uma vez que são os próprios protagonistas de atos violentos os que estão sendo representados em uma espécie de micro-sociedade (a penitenciária).

As obras carcerárias não se constituem como uma resposta simples ao problema do círculo vicioso da violência e do baixíssimo índice de recuperação daqueles que passam por uma instituição corretiva. Tais narrativas² são, antes, uma maneira de vermos mais de perto o mundo marginal de sujeitos que participaram ativamente da esfera do crime, sem que percamos de vista que suas necessidades, anseios, modos de ver o mundo também fazem parte do jogo das relações que estabelecemos com o outro. Esses testemunhos acerca do cárcere são

² Alguns exemplos dessas narrativas que representam o universo do cárcere e os sujeitos que se encontram atrás das grades são as obras dos autores Hossmani Ramos, Bruno Zeni, Luiz Alberto Mendes, Drauzio Varella, Antonio Carlos Prado e Humberto Rodrigues. Neste artigo, apenas analisarei a perspectiva adotada sobre o cárcere na obra *Cela forte mulher*, de Antonio Carlos Prado.

uma luta contra o apagamento de uma das linhas de força que constituem a problemática da violência como um todo, sendo capazes, ao menos alguns desses textos, de sistematizar múltiplas perspectivas que se apresentam sobre o assunto.

A necessidade de compreender quem são aqueles que cometem crimes, por que praticam atos violentos e quais seriam as alternativas para a violência se torna tanto mais complexa quando a narrativa conta a história da perspectiva dos transgressores. Essa mudança de foco, que dá voz àquele que cometeu algum delito e que cumpre pena por isso nos obriga a sair da perspectiva dicotômica de quem olha para o outro como algo simplesmente a ser eliminado e a adotar uma postura que, antes de tudo, respeite-o como um ser humano, para só então começar a construir algumas respostas.

Essa é a perspectiva adotada por uma das narrativas carcerárias brasileiras que será particularmente analisada aqui. *Cela forte mulher*, cujo autor é o jornalista Antonio Carlos Prado, constrói um olhar sobre o universo do cárcere que respeita o modo como as mulheres presas entendem o universo que as cerca, mas sem forçar qualquer espécie de vitimização, destacando-as em suas particularidades humanas, seja nas qualidades ou nos defeitos que apresentem. A narrativa é construída à força de um trabalho meticuloso com a linguagem, que busca se distanciar de formas engessadas de julgamento moralizante e colocar no lugar um olhar mais aguçado sobre as contradições, os desejos, as pulsões, os gestos e as ações de sujeitos que conhecem microscopicamente o mundo do crime.

As tensões que constituem a formalização discursiva da obra conseguem representar as contradições inerentes à própria temática abordada. A construção desse testemunho requer, primeiro, que, de alguma forma, se reconheça a existência das presidiárias e o seu direito à voz e à própria versão (à revelia de uma sociedade que tenta anular a sua existência), mas, ao mesmo tempo, solicita que não esqueçamos que se trata de um tipo especial de vítima social, que, em algum momento, já foi o algoz.

Esse caráter paradoxal, que torna a realidade representada mais rica e necessariamente mais complexa, é recriado através dos recursos

estéticos, que convidam o leitor a entrar na narrativa desprovido de seus preconceitos e sensível para escutar, ver e sentir uma forma de percepção outra, que pode ser muito diferente da sua. No que diz respeito a esse aspecto, é interessante observar de que maneira a narrativa cria uma visão mais humana sobre as mulheres representadas sem a pretensão de dar uma fórmula que resolva a questão da criminalidade e sem, também, um paternalismo que anule os problemas e a totalidade da questão.

O olhar do narrador sobre o objeto de sua narração, isto é, as mulheres encarceradas, constitui uma força contundente no que diz respeito aos sentidos almejados na narrativa, uma vez que a sua postura ética e solidária é o avesso mesmo das ações destrutivas que compõem o universo do crime. A busca pelas características humanas, tão apagadas sob o rótulo de presidiário e de bandido, faz da voz narrativa um exemplo que sugere por onde poderia começar um modo de proceder que é a própria antítese das condutas de violência, começando-se pela capacidade de ver, ouvir e respeitar o outro.

É essa postura que a narrativa encoraja através do ponto de vista do narrador, exigindo-a também do leitor, na medida em que este só poderá apreender todos os sentidos da obra se adentrar o universo representado da prisão, com o intuito de, ao invés de estabelecer julgamentos morais, estar aberto para entender que tipo de sensibilidade e subjetividade constitui os sujeitos encarcerados. Isso porque a própria obra parte de uma perspectiva outra, obrigando o leitor a uma posição incômoda, diferente do jogo a que socialmente está habituado, e, por isso, mais enriquecedor enquanto possibilidade de conhecimento.

Em muitas passagens, pode-se observar uma intenção inerente à formalização discursiva da obra que remete a um receptor interessado na vida do outro. Trata-se de diversos momentos da narrativa em que se faz alusão à possibilidade ou impossibilidade de compreensão dos motivos que levam alguns sujeitos a transgredir e a cometer um crime. Sendo a narrativa em primeira pessoa e sendo o narrador uma figura que representa o voluntário Antonio Carlos Prado na sua aguçada observação dos comportamentos cotidianos das presas, bem como da forma

como elas encaram a memória de seus delitos, a busca por compreender a subjetividade imanente a elas representa um interesse próprio do narrador, cujo olhar se mantém atento às possíveis descobertas que se possa fazer em torno disso. Esse interesse, por sua vez, é herdado pelo leitor, já que a necessidade de determinadas respostas é o que orienta a leitura da narrativa do início ao fim. Isso pode ser observado nos dois trechos a seguir, na voz de Antonio Carlos Prado:

Com o capa dura na mão, lá fui eu à penitenciária. Na cabeça, uma pretensão: vou ajudar as presas a se ressocializarem (ai, ai, ai) e vou entender de uma vez por todas (ai,ai,ai) as causas que levam uma mulher à criminalidade.[...]Hoje, seis anos depois, sei que consegui um pouco das duas coisas. É claro que os meus ais tiveram de ser e continuam sendo multiplicados por mil. O que só me faz bem. [...] As presas roubam as lágrimas de vítimas para saciarem a sua sede. E dela há quatro tipos: a sede que se droga e mata porque é pobre e o estômago manda comer; a sede que mata por prazer e sem sentimento de culpa porque ela, a sede, simplesmente tem sede de matar; a sede que mata porque o sentimento de abandono sem fim não consegue deixar de ter sede de agredir; e a sede que mata sem saber que tem sede porque ouve voz que manda matar. Dessas quatro formas de sede se compõem as cadeias de mulheres (PRADO, 2003, p. 50, p. 187).

Na relação entre essas duas passagens, dada a distância entre elas na narrativa, observa-se a permanência de um mesmo objetivo ao longo do percurso narrado. Na primeira, explicita-se a pretensão do narrador-personagem, que representa o voluntário Antonio Carlos Prado, de entender os motivos que levam uma mulher ao crime e de ajudar as presas a se ressocializarem. Sua intenção de compreender quais as forças motrizes do mundo criminal é inerente ao discurso de toda a narrativa, uma vez que o olhar que seleciona, combina e organiza o texto está dirigido por essa indagação tanto explícita na voz do narrador-personagem quanto implícita na forma como são conduzidos os diálogos entre voluntário e presas, os quais ocupam grande espaço no livro.

Assim sendo, o desejo de conhecer o tipo de relação com o crime que as presidiárias apresentam ao narrarem suas histórias para Prado

que está em meio a elas e se interessa por suas vidas é impulsionado por uma pergunta, às vezes direta, às vezes subjacente, acerca das razões sociais, psicológicas e até mesmo biológicas que possibilitaram o seu ingresso em uma vida de transgressões. Essa é também a indagação latente na segunda passagem, extraída dos momentos finais da narrativa, em que se pode observar uma espécie de balanço de todas as informações que o narrador reuniu em torno das mulheres encarceradas, no qual se estabelece algo como uma tipologia comportamental que possibilita a classificação de determinadas causas do envolvimento das detentas com o crime.

No entanto, sem maiores explanações, esse intento classificatório parece pouco fecundo, havendo mais silêncios que propriamente respostas. Mas é aí, nos silêncios dessa passagem, que reside a riqueza da narrativa. Isso porque o modo como as presas encaram a vida no crime e a experiência no cárcere é de tal forma complexa, que não se deixa reduzir facilmente a esse tipo de formatação estanque, embora isso ocorra, na narrativa, como uma intenção cognitiva, por parte do narrador-personagem e do leitor, de entender aquilo que se configura como o outro, o diferente.

O nível do discurso em que se pretende construir didaticamente um conhecimento sobre esse outro, normalmente, falha. “Não consigo entender”, ou “desista de entender” é o tipo de expressão que vez por outra perpassa o texto. Isso porque, para apreender a subjetividade desses sujeitos tão irredutíveis a interpretações do ponto de vista de alguém que não possui os códigos para se aproximar de visões de mundo extremamente diferentes e diversas, a narrativa precisa, obrigatoriamente, lançar mão de um tipo de escrita mais indireta, mais sensível, que consiga carregar as contradições observadas naquele universo, portanto uma escrita literária, em que a função estética se encarregue de dar à luz uma outra sensibilidade.

Por isso, as lacunas da segunda passagem citada têm essa aparência de vaguidão porque, naquele momento, a escrita se torna mais próxima de um discurso didático. A tentativa de explicação chega ao seu limite. É claro que isso não significa pobreza literária nessa passagem,

uma vez que, estando nas últimas páginas do livro, seus silêncios podem ser preenchidos com o que se representa em toda a narrativa, isto é, as histórias particulares de cada uma das presas que compõem o grande painel construído em torno às mulheres encarceradas.

Essa sensibilidade outra, criada por uma estreita relação de um ser humano com o crime, apresenta códigos por vezes intraduzíveis por aquele que não faz parte do grupo, como é o caso do narrador. Em muitos momentos, a figura do narrador, que a tudo poderia ter o direito de interpretar, tem de renunciar a essa postura interpretativa e colocar-se na posição daquele que somente observa para, a partir do modo como apresenta esse outro, conseguir recriar a sua singularidade sem que ela seja interceptada por concepções externas e desajustadas.

Não se trata de um ponto de vista essencialista por parte do narrador, que acreditaria que assim poderia chegar aos sujeitos puros e livres de intervenções, porque as próprias indagações que a personagem do voluntário faz às presas já se constitui em uma interferência e em um direcionamento da maneira como estas se apresentam. Além disso, a narrativa, na forma como seleciona e combina os diversos elementos, é a intervenção máxima de um olhar que apresenta, do seu ponto de vista, a vida dos outros. Porém, um recurso narrativo é usado com extrema recorrência na obra, na tentativa de driblar as interferências do narrador e deixar que circule de maneira aparentemente livre a percepção que as presas têm de si, da vida que levaram e levam no crime e das jaulas que as cercam. Tal estratégia, que permite que o outro seja apresentado de forma aparentemente direta, se constrói nos extensos e frequentes diálogos e monólogos em que a voz das figuras femininas representa uma forma de atualizar a sua presença sem mediação. Essa postura ética que cuida para que o outro, em sua complexidade humana, não seja transformado em puro objeto do olhar interpretativo daquele que não faz parte do grupo pode ser observada na passagem a seguir:

- Estamos aliviadas, alegres até, porque todas nós já mandamos buscar.

Eu já sabia que “buscar” significava ir atrás de alguém para matá-lo. [...]

- Vocês mandaram matar.

- Isso mesmo. Os corpos já foram tombados. No meu caso, foi um homem que havia matado com sete tiros o meu irmão. Uma prima minha já o despachou. No caso da Florinda e da Verinha, foram mulheres que assassinaram os seus filhos para se vingar das chacinas que as duas cometeram no passado. Uma amiga delas também já matou as vagabundas, morreram com o dobro de tiros. Somando as duas, setenta e oito balas!

- Mas isso não leva a nada, Arimateia. Fica todo mundo matando todo mundo, é chacina atrás de chacina para vingar chacina. É um moto-perpétuo. Assassinato puxando assassinato!

- Moto o quê?

- Esqueça.

- Mandamos buscar. O luto acabou rapidinho. (PRADO, 2003, p. 24).

O fragmento acima é um diálogo entre a figura de Antonio Carlos Prado e uma das presidiárias, começando pela voz dela. Na representação dessa conversa, há uma diferença explícita entre determinados códigos que marcam a fala de um e de outro, não se constituindo apenas como uma disparidade linguística, mas, sobretudo, como uma divergência de pontos de vista, de visões de mundo. Duas expressões apresentam um domínio marcado, não intercambiável, de modo que as concepções calçadas nesses registros linguísticos não alcançam nenhum tipo de negociação. Isso se passa tanto com o termo “moto-perpétuo”, do vocabulário do voluntário, quanto com a expressão “buscar”, utilizado pela presa. O voluntário aprendeu na prisão o que significa a palavra “buscar”, mas não consegue compreender o ato. A presidiária não sabe o significado de moto-perpétuo, e o voluntário renuncia facilmente a dar qualquer explicação, porque a comunicabilidade, no sentido da verdadeira compreensão do que se diz, é quase impossível.

A representação da convivência dessas duas formas divergentes de se olhar para o círculo vicioso das chacinas, sem que necessariamente um

ponto de vista interfira no outro, alcança um efeito interessante no que concerne à aparência de fidelidade às formas de pensar, agir e falar das presas. O recurso do diálogo já contribui para isso, uma vez que as palavras das presas e seu modo de falar e se portar linguisticamente frente ao outro se apresentam como se fossem em primeira mão, sem mediação alguma. É nessa voz aparentemente imediata que se representa um tipo de relação tão particular com a violência que, no caso da passagem acima, não está ao alcance da compreensão daquele que não pertence ao grupo carcerário.

A singularidade que compõe o olhar subjetivo da presa no que concerne à ordem de mandar matar torna-se mais evidente quando se visualiza todo o capítulo do qual o fragmento acima foi extraído. Sob uma técnica de contraste com a passagem citada, os fragmentos que antecedem o diálogo aqui transcrito mostram algumas presas recebendo notícias, da boca do voluntário, sobre familiares que foram assassinados em um determinado domingo. Nesse dia, Prado passa todo o tempo acompanhando as inconsoláveis parentes, cuja dor parece não ter fim. No dia seguinte, acontece esse diálogo em que a presa informa que o luto acabou, revelando o motivo para tão instantânea recuperação emocional.

Observa-se, aqui, um código fechado que se encontra fora do alcance do narrador-personagem A. C. Prado. Este código carrega consigo algo que é fundamental na construção dos sentidos dessa narrativa, uma vez que aparece como o aspecto central em todos os episódios narrados. Trata-se da percepção subjetiva, extremamente particular, que as figuras femininas representadas no texto possuem do universo violento em que estão inseridas. Há uma relação prática na forma como lidam com os assuntos do crime que amortece o impacto destes no ato da leitura e representa uma naturalização dos mesmos, atitude esta na qual se concentra a atenção da narrativa como uma fonte para se chegar ao conhecimento da sensibilidade dessas mulheres enquanto protagonistas de atos criminosos e condenadas, por causa deles, a permanecerem presas em instituições corretivas.

Na passagem em que se representa o diálogo da presa Arimateia com o voluntário, a rapidez com que a figura feminina vai listando as ações de vingança, sem elaborar qualquer reflexão sobre elas, ressalta justamente

a naturalidade com que lida com aquilo que seria uma prática extrema: o assassinato. Há uma tensão fortíssima entre a monstruosidade do ato e a falta de qualquer escrúpulo para se referir a ele. Para isso contribui, ainda, o ponto de exclamação que encerra o relato das chacinas feito pela presa, logo após dizer “setenta e oito balas!”, o que só reforça o modo como esse sujeito se apresenta totalmente à vontade com aquele universo.

Sendo assim, que sentidos são possíveis em tais passagens? Simples espetacularização da violência, na medida em que, na narrativa, não predomina um olhar interpretativo nem por parte do narrador, nem por parte das presas a cada vez que essa forma naturalizada de se lidar com o mundo do crime aparece? De fato, não é nada cômodo para qualquer leitor dessa obra que tenha se deixado seduzir pela necessidade declarada do voluntário em compreender qual o quadro *biopsicossocial* das mulheres detentas. Isso porque não se chega a uma compreensão do tipo causa-efeito dos motivos que levam uma mulher a transgredir. Cada uma das histórias que compõem esse painel múltiplo de personagens diversas que constitui a totalidade da narrativa, embora com alguns traços comuns entre uma e outra, acaba agregando um aspecto distinto, variável, paradoxal, que torna muito redutora a tentativa de apreensão dos sujeitos sob uma determinada classificação, como acontece em uma passagem do final do livro, já citada aqui.

Há uma procura pela “psicologia” do criminoso, por certo mapeamento do seu comportamento, mas o que se acaba encontrando é o ser humano, em toda a sua multiplicidade e irreducibilidade. Não é à toa que a técnica predominante no livro é o contraste, afinal de contas, é da contradição que se faz o ser humano, contradição esta que, na obra, parece ser levada ao extremo justamente por estar ligada a sujeitos que vivem no limite de suas existências e resistências.

Cada história que compõe o conjunto bem articulado de fragmentos em que a obra se apresenta é construída em torno do motivo pelo qual a detenta está cumprindo pena na prisão. Ainda que não seja este o assunto principal do evento narrado, em algum momento o leitor será lembrado do tipo de delito que este sujeito já cometeu ou ainda tem vontade de cometer. A narrativa, em nenhuma das histórias, deixa esquecer de que os

sujeitos representados são transgressores. Dessa forma, quando se conta o cotidiano, as venturas e desventuras das mulheres presas, ao mesmo tempo em que se deixa registrado o seu potencial violento, alcança-se um efeito extremamente interessante, apreendido antes pela sensibilidade que pela razão. Melhor: a compreensão só se dá pela apreensão sensível. Isso porque o resultado da junção entre as histórias de vida das presas e seus históricos de transgressão se constitui, normalmente, como um paradoxo, como um modo de se relacionar com o mundo que não pode ser explicado, senão mostrado por meio da construção da linguagem. É o que se pode observar na passagem abaixo, cujo episódio a que corresponde é todo ele construído por meio de atitudes antitéticas, dos quais se buscou resgatar alguns exemplos:

-Vamos sarar os bichinhos.

[...]

Era um sábado em que os gatos e os pombos que vivem ao redor da caixa d'água, construída logo na entrada da penitenciária, não estavam de bom humor – os gatos atacaram os pombos, dois deles ficaram bastante machucados. Mas quis o destino que a presa Eulália passasse pelo canteiro onde as aves estavam feridas.

[...]

Com o cuidado e a concentração que lembravam uma devotada veterinária, ela foi ajeitando a massa de ovo e pão na asa quebrada de um dos pombos.

[...]

No domingo, cheguei à penitenciária e apanhei com a guarda que chefiava o plantão a chave do cadeado do portão de ferro que dá acesso às salas de aula. Uma delas, a que servia de UTI para os pombinhos, alguém já abrira. Eulália estava sozinha nela, ao lado dos pombos, sentada numa carteira. Falava baixinho enquanto rabiscava no verso de um papel laminado de um maço de cigarros. O seu olhar era duro, os seus lábios me pareceram mais finos. Me aproximei e ouvi:

- O Xará já era. O Artur, Deus já carregou. Do Paulão e do Zé eu vou atrás, da mana da Rita também...

- O que é isso, Eulália? Deu para falar sozinha?

- Estou repassando a lista das pessoas que vou matar quando sair da cadeia. Vou atrás de um por um desses filhos da puta que me traíram. Olhe como os pombinhos estão bem! (PRADO, 2003, p. 61-62).

No fragmento acima, é fundamental observar, ainda que alguns trechos tenham sido omitidos, como a disposição da linguagem é responsável por criar essa dimensão paradoxal da personagem feminina. Esta é marcada, desde o início, como a “presa Eulália” que, ao mesmo tempo em que carrega este rótulo negativo também é capaz de cuidar de certos seres vivos (dos pombos e, também, dos gatos). Mas esse momento de consternação não deixa que a detenta seja assimilada por uma imagem que facilmente a caracterize como alguém de boa índole, uma vez que, logo em seguida, ela é apresentada criando uma lista de suas futuras vítimas. Assim, o contraste dos sentimentos e das atitudes só alcança essa dimensão pela maneira como a passagem é construída, pelo modo como um elemento intercalado ao outro não permite que o sujeito seja reduzido impropriamente a uma qualidade ou a um defeito.

Além disso, é importante notar a sintaxe que recria a fala da presa: curta, direta, resoluta. Um tipo de escrita que acaba sugerindo a forma como a presa se relaciona com o mundo. Essa sintaxe, juntamente com as fronteiras bem delimitadas das passagens que contrastam entre si, acrescentando-se o olhar distanciado do narrador, que não mergulha no subconsciente da figura feminina, resulta em um senso prático que não permite que tais paradoxos sejam traduzidos como um conflito interior da personagem Eulália: ela é decididamente uma transgressora e decididamente sensível ao sofrimento dos animais. Uma coisa não ameniza a outra, criando belamente a figura de um sujeito que sobrevive enquanto sujeito de si a qualquer tentativa de apreendê-lo cognitivamente.

É esse residual humano o que se representa também na passagem abaixo, em que a presa Scarlet, personagem mais marcante e presente

da narrativa, dialoga com o voluntário Antonio Carlos Prado. Ali, pode-se observar um tipo de sensibilidade muito particular sobretudo na forma como ela se relaciona – linguisticamente - com o interlocutor. O tom utilizado nessa relação é traduzível apenas pela recriação artística da voz dessa figura feminina, cujos traços subjetivos acabam tomando o centro do episódio narrado. Em um dia qualquer em que a seleção brasileira está jogando, encontram-se, na cela de Scarlet, ela mesma e o voluntário. Ao mesmo tempo em que assistem à partida de futebol, a personagem feminina conta sobre a sua vida de sequestradora e sobre o tipo de sentimentos que desenvolvera em torno dessa espécie de crime:

- [...] Já fiz sequestro somente para pagar alguns policiais. Quer bala?

- Não.

-Leve para chupar depois. Quer banana?

[...]

- Mas isso não justifica o crime.

- Não. Eu sequestrava porque gostava. Sou o que sou. Mas se sair daqui não volto a sequestrar. Me ajuda a pintar a cela na semana que vem?

- Ajudo.

- Telefone para minha mãe, mande um beijo para ela e para a minha filhinha. Pegue as notas dela desse bimestre.

- Telefone todas as semanas, trago notícias, por que não faria isso agora?

- É só um lembrete... mandei uma carta para o Show do Milhão no SBT.

- Acho que você não pode participar estando presa.

- Eu inscrevi você, Prado. Se a carta for sorteada, é você que vai. E não dê fiasco.[...] (PRADO, 2003, p. 29).

A passagem acima foi extraída do final de um episódio em que há uma narração, pela voz de Scarlet, dos sequestros cometidos por ela. Toda a narrativa vai sendo entrecortada por interlocuções que nada tem a ver com o relato dos crimes e que mostram a personagem em seu comportamento cotidiano, permitindo a representação de sua personalidade, de seus traços subjetivos que afloram nessa maneira particular de se relacionar com seu interlocutor.

Não é demais lembrar que todos os elementos que compõem a narrativa estão conectados por uma relação intencional de necessidade de criação de sentidos. Sendo assim, por que o cuidado de Scarlet em deixar o seu interlocutor bem servido e à vontade em sua cela aparece exatamente no mesmo momento em que a personagem está narrando suas experiências de ordem violenta? Isso serve justamente para criar um atrito entre uma atitude e outra, lembrando, a todo o momento, através das intervenções do tipo “quer bala?”, que há delicadeza e consideração para com o outro mesmo em um sujeito condenado por violar os direitos de outros seres humanos, aspecto paradoxal que também está contido na representação da presa preocupada com a saúde dos pombos.

Ao mesmo tempo, outro elemento que contribui para a construção de uma subjetividade peculiar é o modo como a presa se dirige ao voluntário, isto é, o tipo de tonalidade contida em sua voz. Pode-se observar que, apesar do cuidado em ser uma boa anfitriã, Scarlet não possui o refinamento de modalizar as suas palavras: todos os verbos dirigidos a Prado se encontram no imperativo. Assim, ao passo que o cativa com a boa educação de quem recebe uma visita querida, também o enreda em sua teia de ordens que não deixam espaço para receber um “não” justamente pela cumplicidade criada pela afabilidade de determinados gestos que apresenta naquele mesmo momento.

A passagem passa a recriar o tipo de relação que a presa estabelece com o outro, o jogo de poder e de dominação nela envolvidos, o que acaba revelando a força de sua personalidade e todo o potencial humano contido em cada gesto ou ato de fala representado. O bom humor com que o narrador-personagem recebe as imperativas de Scarlet, conferindo, ao final da passagem, um tom de anedota, mostra

que é esse caráter humano, em seu aspecto irreduzível a qualquer interpretação simplificadora, o elemento central para o qual se voltam os holofotes do episódio narrado.

Há um certo encantamento do narrador pelas particularidades humanas encontradas em cada detalhe, sobretudo pelo tipo de dominação sutil e sedutora que caracteriza um tipo de comportamento feminino. A insistência do olhar narrativo sobre a delicadeza de determinados aspectos que não puderam ser corrompidos pelo mundo do crime, que não permitem que o rótulo de bandidas seja o suficiente para compreender as figuras femininas representadas na obra, abre para o leitor um caminho que conduz antes aos contornos complexos das subjetividades múltiplas de sujeitos que já cometeram crimes do que à apreensão simplória do que constituiria “os/as bandidos/as”, mostrando que esses sujeitos são complexos e heterogêneos como todos os seres humanos o são.

Em alguns momentos da narrativa o narrador explicita para onde se dirige o seu interesse:

Consigo assim entrever uma fresta de beleza na tragédia dessas mulheres. Do chão não passa.

Minhas retinas estreitam-se como um *zoom* no detalhe de um *piercing* delicado, em cílios com rímel, em cortes com pontos nas sobrancelhas, em estrelinhas coloridas que às vezes enfeitam nas noites de sábado o azul do esmalte das unhas dos pés de algumas presas. Planetário projetado no chão. Meus olhos estreitam-se em correntinhas douradas que nos fins de semana decoram tornozelos negros. Mas minhas retinas também se alargam numa grande angular para a tragédia de vida dessas mulheres dos meus olhos. Esse vaivém do meu olhar, esse entreabrir a porta para ver só um pouquinho, depois escancará-la, fechá-la novamente, entreabri-la outra vez, todo esse movimento, esse exercício de paixão que se supõe enervante, constrói a minha calma. (PRADO, 2003, p. 53-54).

No início do fragmento, o narrador já condiciona o olhar do leitor para certa beleza que ainda resiste frente a todo desejo de vingança,

a todo histórico brutal e sanguinário, a todo sentimento de abandono e a toda possível degradação. Trata-se de um resquício humano que se encontra em destaque na narrativa, por meio, sobretudo, de uma linguagem capaz de recriar a sensibilidade contida em cada gesto. Na passagem transcrita anteriormente, o narrador revela os caminhos que constrói para chegar a essa visão microscópica capaz de captar detalhes que talvez jamais seriam notados não fosse a sensibilidade desse olhar narrativo de captá-los e transformá-los em parte fundamental do relato das histórias das mulheres encarceradas. A justaposição de pequenos detalhes, acompanhados de adjetivos capazes de lhes conferir um tom delicado, bem como a metáfora que homenageia linguisticamente a feminilidade contida na minúcia (um *planetário projetado no chão*) são recursos de linguagem que constroem, por eles mesmos, a delicadeza contida no gesto de enfeitar-se. A própria formalização do discurso aponta para a beleza daquilo que está sendo recriado na obra. Da mesma forma, os pronomes possessivos utilizados pelo narrador, em um tom visivelmente carinhoso daquele que adotou o universo que narra, possuem uma força de atração no ato da leitura que só reforça a empatia para com a beleza da sensibilidade particularmente feminina construída pela linguagem que ganha uma dimensão estética.

A representação da complexidade que constitui o ser humano, da sua sensibilidade particular, por meio de uma linguagem construída artisticamente já é, por si mesma, uma grande realização da obra *Cela forte mulher*, pois é capaz de devolver àqueles que ocupam apenas um rótulo na sociedade (o de bandido) o seu legado humano, do qual faz parte, também, as suas ações criminosas. Recriando a experiência das mulheres detentas, através da representação de seu dia-a-dia, de suas preocupações, de suas alegrias, de seus temperamentos, de sua forma de se relacionar, a narrativa possibilita ao leitor a tomada de conhecimento da existência desse outro, o que se apresenta como uma luta contra a insensibilidade no que concerne ao desrespeito aos direitos humanos deste último.

Essa preocupação ética, que se traduz em uma linguagem esteticamente elaborada para sensibilizar, está contida também, de forma concentrada, em um discurso mais referencial, direcionado para uma

acurada reflexão acerca dos sujeitos narrados e do universo que os cerca, ou seja, o do crime e o da instituição prisional. Trata-se de uma construção caracteristicamente ensaística que ocupa alguns trechos da obra, seja em capítulos inteiros, seja diluída na narrativa das histórias particulares das presas. Pode-se observar que a obra assume para si a tarefa política de colocar em debate as questões da violência de uma perspectiva que compreenda as possibilidades de reeducação e ressocialização dos sujeitos encarcerados, mesmo que não aponte nenhuma solução definitiva, repelindo, com o apoio de todo o conjunto da narrativa, a possibilidade de se pensar no assunto da violência como uma simples questão de eliminação daqueles que cometem crimes.

A dimensão ensaística também se coaduna com a formação profissional do escritor Antonio Carlos Prado, jornalista, que traz para algumas passagens da obra o tipo característico de redação de jornal, voltada para informar e, muitas vezes, para construir um debate em torno do problema abordado. Nesse momento, o narrador assume a posição do jornalista e aborda as histórias que conta na obra como um material propício à análise, investigação e compreensão do assunto tratado. É o que se pode observar no fragmento a seguir, onde se discute as possibilidades tanto de reeducação e ressocialização das detentas quanto da redução do círculo vicioso da violência:

[...] os adeptos da teoria do ser criminoso ficam olhando sempre o que essa mulher foi quando delinuiu. Não olham a pessoa da criminosa, olham apenas o fato delituoso. O fato não muda mais, é uma história escrita. A autora do fato, a dona da história, muda, sim, porque a sua atuação física e psíquica é dinâmica. [...] Nesse quadro são justamente as imantadas, elas que são consideradas as mais perversas porque trazem a intenção estrategicamente dissimulada e enrustida, elas que são refratárias a tratamento, as que ficam mais desassistidas psicologicamente nas instituições. Porque não há para as imantadas uma explicação médica imediata nem medicamentos à mão, elas são consideradas casos perdidos. [...] As cadeias femininas deveriam ser transformadas em clínicas com acompanhamento direto de profissionais das áreas de psicologia, da psiquiatria, da infectologia, da ginecologia, da clínica geral e da endocrinologia. [...] O Estado paga a conta

e a sociedade gera filhos psíquica e fisicamente mais saudáveis. A maioria das presas que eu conheço ou é mãe ou manifesta o desejo de tê-lo algum dia. Se as penitenciárias das mulheres fossem transformadas em clínicas, a saúde social como um todo sairia ganhando do joanete à cabeça. E por enquanto são só dez mil joanetes e cinco mil cabeças. (PRADO, 2003, p. 167).

O caráter argumentativo se revela, acima, como uma forma discursiva que remaneja a função estética da obra para uma função marcadamente social, uma vez que *Cela forte mulher* dialoga com outros discursos acerca do problema da violência e da criminalidade e, sobretudo, do sujeito transgressor. Passagens da narrativa que apresentam essa linguagem ensaística, cuja estrutura se perfaz nas formas de crítica, por um lado, e sugestão, por outro, estão dirigidas para uma finalidade concreta de apresentar um ponto de vista voltado para transformar a forma como comumente se encara a problemática da reeducação e ressocialização do presidiário no Brasil, justamente aquele sujeito que em algum momento ocupou o lugar de protagonista de atos violentos e que pode continuar ocupando ao sair da prisão.

Dessa forma, a narrativa funciona também como um conjunto de dados que podem suscitar a reflexão do leitor acerca dessas questões. O narrador, ao construir o balanço crítico ilustrado pelo fragmento anterior, ainda presta um serviço social às detentas (e à sociedade, provavelmente), no sentido de mostrar algumas possíveis alternativas, na sua opinião, para a interceptação do moto-contínuo da criminalidade e da violência, que não sejam a simples supressão dos sujeitos transgressores. Para isso, usa uma linguagem clara e objetiva, mostrando essa intenção de veio político-ideológico.

No entanto, ainda que o relato das histórias particulares das presas representadas na narrativa se coadune com as opiniões expressas nos fragmentos de ordem ensaística e sirva, também, a essa função social de despertar o debate, não há uma acomodação completa entre as passagens tanto de modo narrativo quanto dissertativo. Embora, como um bom redator, o narrador se esforce por aparar todas as arestas da narrativa em trechos onde busca tirar algumas conclusões que sirvam como conhecimento empírico voltado para uma práxis em torno da problemática da

violência, algo sobra na narrativa como uma força poderosa de resistência a qualquer adequação da complexidade do ser humano e de sua complexa arte de viver a um discurso que possa apreendê-la por completo.

Trata-se da referida sensibilidade de cada uma das mulheres representadas na narrativa, isto é, de algumas formas particulares de perceber o mundo que não cabem em uma linguagem tão somente referencial, exigindo outro tipo de formalização discursiva: a estética. Na maior parte da obra, a narrativa se ocupa em recriar a dimensão perceptiva das presas, o lugar de onde olham, as formas de perceber e entender o mundo, mesmo incompreensíveis para quem não possui o mesmo horizonte em vista. Convida o leitor a acompanhar de muito perto as histórias e o cotidiano de cada uma das personagens, sem lhes dar satisfações sobre relatos, gestos e comportamentos que poderiam aterrorizá-lo, porque o que de fato importa é a recriação da vida que permeia os corredores, os pátios e as celas das penitenciárias femininas, a representação de um conteúdo humano que, criado pelo texto, já não pode ser dominado por ele tamanha a sua força vital:

Elas têm olhos de vidro, vidro claro, vidro azul, vidro verde, vidro castanho, vidro negro, as mulheres imantadas têm olhos de vidro duro de bola de gude [...]. Olhos e bocas e mãos. Das imantadas emana uma tentação, um convite mudo: entrar em suas vidas. Gostar de suas vidas. Custe o que custar. E custa muito. (PRADO, 2003, p. 17)

Além das passagens que servem mais especificamente a uma função declaradamente social, talvez seja aí, na construção de linguagem de orientação estética, que a narrativa preste um serviço ainda mais fundamental às presas, no sentido de recriar todo o seu potencial humano, de resgatar a sua existência como sujeitos dotados de emoções e sentimentos. A narrativa, nesse sentido, oferece resistência ao silêncio, ao descaso e ao apagamento do sujeito que constitui uma das partes fundamentais do problema aparentemente insólvel da violência. E o livro por si mesmo possui uma carga axiológica, pois a postura que afirma é a do respeito incondicional pelo outro, um exemplo que funciona como o avesso mesmo da barbárie.

Referências

MENDES, Luis Aberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PRADO, Antonio Carlos. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto, 2003.

LOS OJOS DE LOS MUERTOS: FICCIONES EN LA POSTGUERRA PERUANA

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán-CONICET

Comeré si me cantas/Y riegas esa memoria que se seca/No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera.

Claudia Llosa, *La teta asustada*.

Madre violencia/tú haces grandes cosas que nosotros no entendemos/y aunque todos oyen tu voz/no pueden detenerte.../o es en la realidad/ quien no tenga una delgada oscura y húmeda espalda no/sabe qué es el Perú- y no ha perdido nada.

Dalmacia Ruis Rosa , Amalia / Foto-poema de amor lumpen .

En la Alameda de la Memoria en Jesús María (Lima) se encuentra la escultura “El ojo que llora”, un conjunto monumental que evoca a las víctimas de la guerra interna peruana. La artista holandesa Lika Mutal, residente en Perú desde hace 40 años, construyó un monolito de granito negro donde, de una piedra en forma de ojo encontrada en Paracas, surgen gotas de agua que dan en la fuente principal. Once círculos de mármol morado lo rodean. Las piedras con 27000 nombres de víctimas se encuentran a los costados de los senderos. Como la muestra fotográfica Yuyanapaq es la contrapartida visual del Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación¹.

¹ *Yuyanapaq*, que en lengua quechua significa “para recordar”, es un espacio de conmemoración que, utilizando la fotografía como herramienta de conocimiento y recuerdo, muestra pruebas irrefutables del horror vivido durante el periodo de 1980-2000, constituyéndose así en un Informe Final Visual de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Las 250 imágenes que la componen constituyen el aporte de más de 90 archivos provenientes de medios de prensa escrita, fotógrafos independientes, agencias de noticias internacionales, instituciones militares, instituciones de derechos humanos, ONG, la Iglesia y álbumes familiares.

Se trata, como señala Mabel Moraña (2011), de una intervención hermenéutica que intenta dar cuenta de las memorias heridas y las transforma en memorias narrativas. En ese sentido conjuga no sólo las tensiones del pasado reciente sino las de la violencia fundacional. La escultura ha dado lugar a un intenso debate, inclusive a agresiones, en especial debido a la inclusión de nombres de miembros de Sendero Luminoso. “El ojo llora sangre”, señala Mukal a raíz de la pintura que se vertió en el agua. Quién está autorizado para hablar y cómo lo debe hacer son preguntas que intervienen en la polémica que rodea una guerra delirante donde las víctimas fueron los más débiles, los indígenas.

La narrativa sobre la guerra se modula de acuerdo a distintas tradiciones culturales de una nación desgarrada por sus contradicciones internas. En la conjunción del doble colonialismo, externo e interno, la violencia fundacional se repitió en la construcción de la república. En paradójico gesto, la legitimación simbólica de la nación se centra en un sujeto – el indígena – al que expulsó de su diseño de futuro.

En el teatro que despliega la violencia de nuestro tiempo, la post-modernidad conecta con el arcaísmo, la otredad penetra las fronteras del yo, invades sus espacios reales y simbólicos, y deja al descubierto los puntos ciegos de la razón instrumental y las líneas de fuga de la globalidad (MORAÑA, 2011, p.128).

El espesor de la narrativa de la guerra interna peruana de los 80 revela la presencia de distintas tradiciones culturales. Algunas de las obras han obtenido una consagración en el mercado cultural global en una época ávida de “pretéritos presentes”². En democracia las instituciones y la sociedad civil se abocan a la reconstrucción de las memorias de la guerra en medio de debates sobre los 80. Determinar responsabilidades resulta central para restaurar vínculos sociales devastados. Los imaginarios textuales se nutren de relatos testimoniales que actúan como mecanismos productivos de las ficciones donde la re-presentación histórica se subordina al impacto en subjetividades de individuos y comunidad.

² Andreas Huyssen asevera “Desde la década del 80 del siglo XX, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes; ese desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo debe ser explicado en términos históricos y fenomenológicos” (HUYSEN, 2001, p.9)

El pasado reciente actualiza el complejo proceso histórico de configuración de una nación signada por la esquizofrenia histórica, en la conjunción del doble colonialismo, externo e interno (SCORZA). La violencia de las fundaciones se perpetúa en el diseño de la nación moderna, que, de modo paradójico, se legitima en un sujeto al que expulsó de su futuro. Los lazos entre nación y familia aparecen en las ficciones de postguerra, como lo señalé en la lectura de Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Iván Thays y Daniel Alarcón. En este momento me interesan las figuraciones del duelo en la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays (2008) y en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa (2009). Dos obras que pertenecen a un momento de “internacionalización”. La primera fue finalista del Premio Herralde de Novela en España y la segunda recibió el premio Oso de Oro de Berlín y fue nominada al Goya de España y al Oscar en Hollywood.

Las tramas ponen en escena el trabajo del duelo, marcando contigüidades entre individuo, familia y nación. Los protagonistas son víctimas, pero, sobre todo, herederos de una tragedia social que se dice como tragedia personal. Elizabeth Jelin, al referirse a las luchas de la memoria, habla de la convergencia de tres planos en los relatos testimoniales: el de la subjetividad, el institucional y el simbólico³.

Iván Thays y Claudia Llosa escogen modos y medios diferentes para inscribir geografía, sexualidad y raza. Los dos colocan en primer plano el duelo en ficciones que obedecen a una estética realista⁴. Freud afirma que el duelo puede o no llevar a la melancolía, cuyo último grado es la locura. Cuando el trabajo de duelo se realiza de modo acabado es sustituido por el trabajo del recuerdo. En cambio la melancolía condena a la repetición, a la no salida. Los sujetos

³En primer lugar, está el plano de la subjetividad, donde lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. En el nivel institucional y político, las “cuentas con el pasado” —en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional— se ligan normalmente a urgencias éticas y demandas morales, pero también a urgencias prácticas y consideraciones estratégicas. Está también el plano simbólico, las representaciones y narraciones que se construyen sobre el pasado (así como los huecos y dificultades de representar lo “irrepresentable”), tratando de darle sentido en su relación con los dilemas del presente y los horizontes de expectativas futuras (JELIN, 2006, p. 11).

⁴Al indagar los significados del término duelo se puede jugar con la homonimia. Duelo (proveniente del latín *duellum*) significa combate y mientras que duelo (derivado de *dölus*, dolor) refiere a dolor, lástima, aflicción o sentimiento. Pensar el duelo como un combate del sujeto consigo mismo; un duelo con los fantasmas.

luchan consigo mismos, para conectarse con el afuera pero sólo lo logran cuando salen del mundo interior⁵.

En el duelo, el mundo, aunque desierto y empobrecido, interpela al sujeto. En la melancolía, el yo devastado pierde relación con el mundo y queda complicado con el objeto del duelo por el conflicto de ambivalencia entre la lamentación y el reproche. El paso al recuerdo no se refiere sólo al tiempo, exige tiempo, el tiempo de duelo. Paul Ricoeur (2008) señala que estas situaciones tienen que ver con el otro, el otro de la novela familiar y el otro de la situación histórica. “Es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva” (RICOEUR, 2008, p.107). De la fragilidad de la memoria deviene la fragilidad de la identidad. Una fragilidad que tiene que ver con la confrontación con el otro, al que se siente como amenaza desde siempre. Se puede hacer uso y abuso del deber de memoria que se convierte en un imperativo donde no puede estar ausente en la noción de trabajo. La idea de deuda y duelo son inseparables de la de herencia. Pagar la deuda supone someter la herencia a inventario.

1 El duelo por el hijo

El uso de la ficción autobiográfica coloca al sujeto en el centro de *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays, una novela de textura genérica híbrida que mezcla crónicas, cartas, diarios, diálogos, testimonios, entrevistas. La historia de vida del narrador condiciona la referencia atravesada por textos literarios y cinematográficos. El duelo por la muerte del hijo opaca el duelo nacional por las víctimas de la guerra la nación. Agobiado por el fantasma (al que se suma el abandono de Mónica, su mujer), el narrador mira las “tediosas jornadas” de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación en la televisión, transformado

⁵ A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza). Trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento (FREUD, 1981, p. 2091).

en cínico espectador de la tragedia nacional. Sus reflexiones apuntan a la imposibilidad de transmitir la verdad sin la mediación del artificio:

Incluso para hacer un testimonio de esa naturaleza había que actuar un poco. O mejor dicho, sobre todo cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquella debe saber fingir, Sólo mediante una representación convincente podemos acercarnos al hecho objetivo, real, del terror y la crueldad (THAYS, 2008, p. 17-18).

No hay lenguaje transparente, la verdad depende del espectáculo: "Sólo mediante la representación convincente podemos acercarnos al hecho objetivo, real, del terror y la crueldad" (THAYS, 2008, p. 18). El valor del testimonio se reduce a su condición de "artefacto humano, el alambicado armazón de la maldad, instalado entre aquellas anécdotas y expuesto ante nuestros ojos" (Ibidem, p 17).

Los testigos, aún tratándose del horror, pierden eficacia al incurrir en la repetición ya que todo contenido está sometido a la forma y limitado por el lenguaje. El cronista escribe un artículo, que motiva su envío como corresponsal a Ayacucho, en un viaje de doble recorrido exterior e interior⁶. Oreja de Perro, el pueblo andino devastado por la guerra interna, configura un mundo, que recuerda a la Comala de Juan Rulfo. El topónimo asocia lugar y animal y liga, en curiosa sinécdoque, oreja y perro. El circunstancial "un lugar..." evoca la narración oral y mítica.

El pueblo donde el pasado es huella, inscripción, silencio recibe la primera visita presidencial de su historia. Aunque todos tienen una historia nadie quiere hablar ni escuchar. Los ruidos de esas historias invaden al narrador melancólico. La ventana de la pensión lo separa del mundo y su mal-estar lo mantiene a distancia del grupo. Escribe cartas, anota recuerdos, reconstruye la historia familiar, trata de no olvidar. Rechaza la vitalidad casi obscena del fotógrafo de policiales Scamarone, su obligado compañero. El fantasma filial lo asedia: "Concluí que o bien los espectros nos imitaban con oscuro sentido del humor, o bien esos fantasmas no eran sino proyecciones de nosotros, los demorados estilos que dejaban nuestros cuerpos en forma paralela" (THAYS, 2008, p. 20).

⁶Una de las novelas de Iván Thays se denomina *Viaje interior*.

La historia se desdobra en varias historias: la historia del protagonista, la historia de Mónica, la historia de Scamarone, las *stories* de los corresponsales, las historias de los testigos del juicio. El relato especular es la historia del hombre que perdió la memoria y olvidó el accidente donde murieron la mujer y el hijo. Encarna la posibilidad de borrar todo registro del pasado y librarse de la memoria. Como dice la enfermera que cuida al accidentado: "No tienes por qué lamentarte por la amnesia. La memoria es una espía. Tú has logrado librarte de ella, has conseguido extraviar a tu espía" (Ibidem, p.81). Sin embargo no puede tomar ese atajo ya que "El antónimo ideal de la memoria debe ser la imaginación, fantasear, hacer ficción, no la amnesia" (Ibidem, p.178).

En el "no saber" o no querer saber establece la distancia entre adentro y afuera; entre poner el cuerpo y poner la mirada o la escucha. En *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008), los sentidos reaccionan frente a olores y sabores desagradables. Las descripciones de la comunidad campesina remiten a las novelas indigenistas; animales, moscas y perros, habitan en la basura y rondan el pueblo sucio, degradado y maloliente. La vida humana reducida al estado animal: "Quizá lo más lamentable, lo enfermizo, de todos los animales es que terminan pareciéndose a nosotros por más horribles y distintos que sean. Que seamos nosotros. Nuestra vida, la síntesis de una serie de conductas animales" (Ibidem, p. 68). Los antropólogos confunden "un cementerio con un zoológico". Los omnipresentes perros están heridos flacos y hambrientos⁷. Recuerdan a los perros sacrificados por Sendero Luminoso al inicio de la guerra, el nombre del pueblo puede ser leído como premonitorio. Sin embargo los perros son los animales con más fina escucha.

La metáfora animal se vincula al animal como ese gran otro con el que se identifica el hombre. Sin embargo en el texto sólo resulta nítida la identificación entre indígenas y animales, advirtiendo de la distancia con el mundo del autor⁸. Oreja de Perro es "tierra seca marcada por enormes huellas de zapatos y pequeñas pezuñas de perros" (THAYS,

⁷ Los perros son animales muy importantes para las comunidades andinas. No es casual el uso de ellos en la mitología de Sendero Luminoso.

⁸ El hombre está 'después' del animal, en los dos sentidos del término. Lo sigue. Este 'después' de la secuencia, de la consecuencia o de la persecución no está en el tiempo, no es temporal: es la génesis misma del tiempo (DERRIDA, 2006, p. 36)

2008, p. 149). “Y perros, sus perros largos y flacos, orbitando alrededor de sus dueños” (Ibidem, p. 180). En las fotos de Scamarone los perros se comen los sesos de los muertos en una escena dantesca⁹. Los indígenas están reducidos a la existencia biológica, allí está su vulnerabilidad. El narrador también se ha transformado en un animal vulnerable.

Dos mujeres antagónicas “inscriben dos modos de aproximarse a la memoria colectiva del dolor y a la representación de la alteridad” (CASTAÑEDA, 2008). Maru, antropóloga limeña de clase alta, que trabaja para la Comisión de la Verdad y Reconciliación y Jazmín, periodista independiente ayacuchana, desconcertante en su desparpajo sexual. La antropóloga cree en la posibilidad de reconstrucción de la historia y en la reparación por la justicia. Desde fuera de la comunidad tiene un discurso militante, ha sido testigo de la muerte de una mujer por hablar en quechua.

La mirada del protagonista resalta la alteridad de Jazmín a la que identifica con lo bajo lo indígena-feo, pequeño y oscuro: “El contorno de su cara es redondo y algo picado, como una de esas galleta de agua, más redondo que ninguno que haya visto antes incluso en la sierra” (Ibidem, p. 34). La joven embarazada proviene de Accomarca una región identificada con una gran fosa. Ha heredado la dolorosa historia de su madre secuestrada y asesinada por la policía cuando ella tenía 11 años. Inferimos que su embarazo es producto de la violación por un militar. A pesar de sus sufrimientos apuesta al futuro que adivina en las cartas. Lleva su hijo el vientre en contraste con el narrador que debe aceptar la pérdida del suyo. Los destinos de ambos se cruzan sólo por un instante. Tomás pertenece al pasado que persigue a la mujer: “No me extraña, Tomás tiene la virtud de convertirnos a todos en paranoicos. Hace que nos sintamos mal por lo que sea. Es como si su simple presencia nos cuestionara todo el tiempo” (Ibidem, p. 61).

Cuando el cronista regresa se reincorpora a la vida cotidiana pero el viaje ha modificado su relación con los muertos. Thays no esconde su exterioridad a la guerra andina y se aproxima de modo cuidadoso a sus

⁹ Si la vida humana remite a sus inscripciones sociales y simbólica, la “vida desnuda” indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida “meramente” orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal (GIORGI, 2007).

personajes, a los que da voz escasamente. Preserva la distancia, tiende puentes en no saber, se reconoce en la tragedia. La mediación de Jazmín le permite acercarse a un mundo cuya lengua no comprende y cuyo silencio le resulta agresivo. Con esos materiales el narrador construye su ficción, una ficción que otorga sentido a los relatos e instaura un orden que la realidad no tuvo. Esto permite al sujeto superar la melancolía y aceptar la pérdida, asumiendo la existencia del otro. En el trabajo de duelo construye el recuerdo y admite la herencia del hijo y/o de la comunidad.

2 El duelo de Antígona

La teta asustada se inicia con el melancólico relato en quechua de la indígena moribunda. Un relato reforzado por la música, la voz y el primer plano del oscuro rostro materno. El cuerpo de la madre, pura presencia, aun a las puertas de la muerte, enuncia un mandato: la memoria de la guerra. Desde el inicio la cámara se coloca en el lugar de la mujer y del indígena. Detrás está la figura de Claudia Llosa, la directora y Magaly Noel la protagonista.

Fausta ha contraído su enfermedad a través de la mirada y posee un único don, el canto y un mandato, la memoria. Es el monstruo, ajeno a la vida familiar del tío, en cuya cotidianeidad se mezcla modernidad y tradición. En medio del mundo *kitsch* de las bodas, la muchacha insiste en antiguos rituales fúnebres que obligan a devolver el cuerpo a la tierra. Las últimas palabras entregan (a la hija y al espectador) la única versión directa de los hechos de la guerra, en una trama realista. La protagonista y testigo, se hace cargo de recuperar la imagen histórica del pasado brutal de violación y muerte¹⁰. El cuerpo insepulto se convierte en un peso insoportable y la descomposición inevitable, acelera la necesidad de devolverlo a la tierra.

El relato repone la historia con la memoria oral, de modo tetánico y entrega a Fausta el peso de los agujeros de la memoria: "Quizás algún

¹⁰ El hermano reitera la historia una sola vez casi avergonzado, en el hospital. Las mujeres que amortajan el cadáver también aluden a las antiguas costumbres. Los jóvenes de la familia se mantienen ajenos.

día/Tú sepas comprender, /Lo que lloré, /Lo que imploré de rodillas, /A esos hijos de perra, /Esa noche gritaba/Los cerros remedaban/Y la gente reía". Habla del dolor de la violación, de la humillación del cuerpo ante la hija "recién parida"; del violento asesinato del marido: "No les dio vergüenza/No les dio pena mi hija / Los viera por dentro". Los soldados la violaron y le hicieron tragar el pene del marido. El relato enfrenta al espectador con la narración de la violencia del pasado y su cadáver¹¹.

El precepto es terminante, "viviré si me recuerdas y recuerdas lo que viví". Está expresado de modo poético en el canto: "Comeré si me cantas/Y riegas esa memoria que se seca/No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera". El miedo a morir es sinónimo de perder la memoria. El canto que hereda implica también una misión: mantener viva la memoria del otro-la madre, la familia y la comunidad, sólo así salvará su identidad.

El proyecto realista de Llosa juega con la contigüidad natural/ sobre natural y con mitos e imagerías. Maneja silencios y sonidos que le permiten otorgar autonomía a la figura central. Signada por la enfermedad mítica, no logra desprenderse del cuerpo ni del discurso de la madre. El guión aprovechó la recolección de historias sobre la guerra peruana realizada por Kimberly Theidon, una antropóloga estadounidense que, al indagar la violación sistemática de mujeres durante la guerra en Ayacucho, traduce el nombre de la creencia según la cual la madre pasa al hijo la tristeza a través de la leche¹². También otorga significación simbólica es la papa, fruto nacional, que protege la vagina y conserva la virginidad. Se puede afirmar que Fausta está enferma de un pasado que, en cierto modo, le es ajeno. Está sumida en la melancolía acentuada por la canción que reitera una y otra vez.

¹¹ No es que el cadáver *signifique* la muerte, es la muerte misma, por eso es el más repugnante de los deshechos, el que la vida soporta con esfuerzo. Abjecto e insoportable en tanto muerte infectando la vida, el cadáver (de *cadere*, caer, precisa Julia Kristeva), es lo que 'ha caído irremediamente, lo que expone sin disimulo el límite de nuestra condición de vivientes', De ese límite es preciso desprenderse. Cerrar los ojos, no mirar, expulsar ese objeto porque no se puede ser, no se puede seguir *siendo* con la intrusión del límite en el presente. (AMADO, 1999).

¹² En una entrevista que le hace Paola Ugaz, Theidon habla del tema: "Fue el nombre que le puse al traducirlo del quechua. Es lo que la gente dice, "leche de rabia", "leche de miedo", que la violación fue un hecho generalizado durante la guerra interna "Uno de los problemas es que el verbo violar no se usa en quechua; se usa "fastidiar", "molestar", "abusar", etc. En los inicios, me empezaron de hablar de abusos, pero en tercera persona, como hablando de otra comunidad a la distancia; pero poco a poco, cuando trabajé en Vilcashuamán, donde hubo bases militares, me decían "violaron a todas nuestras niñas". Ahí me di cuenta de que era un problema masivo. En términos de violación grupal se trataba del Ejército, pues las mujeres narran experiencias de grupos de 20 personas que las atacaron. En cambio Sendero Luminoso era diferente: ellos entraban a "reclutar" a las chicas y luego decían "tú estás aquí, vas a estar con él". Pero la estrategia de las Fuerzas Armadas era la violación en grupo".

La mitología andina se entreteje con la historia y provee imágenes y canciones que crean un clima casi mágico. La imagen contiene la idea de representación y reproducción de los objetos de la realidad, como también de la analogía de las cosas, y “hablar de imagen será hacerlo de un soporte de la comunicación visual en que se materializa un fragmento del universo perceptivo, y que presenta la característica de prolongar su existencia en el transcurso del tiempo” (ZUNZUNEGUI, 1989, p. 22). Aunque la imagen es el elemento básico del discurso cinematográfico, hay una gran heterogeneidad de sus materias de expresión –colores, palabras, ruidos, música. Esta materia expresiva del cine constituye una compleja construcción significativa, constituida por un conjunto de funciones narrativas dirigidas por una entidad enunciativa -el director-, y producidas por un aparato técnico -la cámara.

Llosa trabaja a partir de una doble mirada, marca los contrastes a través de sonidos y colores. Manchay es una suerte de desierto arenoso donde los migrantes han construido una existencia de carácter doblemente especular: con la comunidad de origen y con la ciudad. Lima aparece como un espacio bullicioso y colorido. Fausta debe salir a la ciudad a buscar dinero para el traslado y el entierro. Su viaje al hospital sólo muestra la dificultad de la comprensión intercultural. En la casa grande se encierra en el silencio y utiliza el canto para comunicarse con la madre muerta. Cuando Aída, la patrona, la descubre e intenta robarle la canción, decide intercambiar las notas por perlas. Aída, de nombre resonante que remita a la alta cultura, se comporta como un *pishtaco*³³. Aunque la muchacha le entrega la canción, la mujer no quiere pagar su deuda.

El mundo limeño está dividido entre dos casas: la del tío materno y la de la patrona, dos espacios opuestos. Fausta recorre el trayecto entre estos lugares con gran temor. El pueblo es el lugar lejano. La joven se encuentra entre mundos, flota en una suerte

³³ “Posterior a la conquista, el mito del *pishtaco* es una interpretación muy ingeniosa de las relaciones desiguales del poder entre el mundo imperialista y el mundo indígena. En un nivel simbólico y económico el extraer la grasa es similar (antecediéndolas) a la teoría marxista de la plusvalía y a la teoría de la dependencia (Ansión y Sifuentes 75). Los campesinos proveen materia prima (su grasa) para los productos y para fines de los extranjeros. Estos se benefician mientras que los indígenas pagan con un alto precio: sus vidas. La grasa simboliza las materias primas proporcionadas a los países dominantes, la dependiente posición económica del Perú, y el poco valor puesto en la vida humana de las personas de origen indígena” (Cox).

de espacio sin raíces. Los Andes, lugar de memoria de la madre, es un recuerdo ajeno; la ciudad es el presente incomprensible. Está al margen de las fiestas sean las bodas familiares o los conciertos de la patrona. No puede avanzar, el peso del cuerpo muerto se lo impide, un cuerpo que lleva dentro y que crece con la papa. El cuerpo de Fausta es un campo de batalla del que no puede salir. La canción encierra las claves de la narración: el pacto de los músicos con la sirena; los granos que deben entregarle a cambio del canto, la probable muerte en el mar¹⁴. Según Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda:

En la cultura andina existe la creencia de que algunos músicos pactan con las sirenas como si lo hicieran con el diablo; ellas les afinan los instrumentos o les otorgan un don a cambio de su alma. El tiempo de vida de los músicos es contado por la sirena en granos de quinua que el sujeto tentado le entrega. Cuando acaba el conteo, acaba la vida del músico y la sirena se lleva su alma al fondo del mar (o al infierno. Resulta interesante vincular estas significaciones con la sirena como figura mitológica ambigua. (MILLONES; HIROYSU, 2004, p. 107-108)

Señala Blanchot, citado por Daniel Link (2009), que, en la tradición occidental "Las Sirenas: parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos al navegante a ese espacio, en donde cantar comenzaría verdaderamente" (LINK, 2009, p.19)¹⁵.

El nombre de Fausta la liga a la mitología literaria. Como el Fausto de Goethe la muchacha celebra distintos contratos. Aída, de alguna manera es el diablo, el monstruo, con quien celebra un pacto explícito, debe entregar perlas por notas. El contrato con el jardinero es implícito y está en el orden de lo no-dicho. La atrae con su lengua y la despierta a las sensaciones, deseos e instintos, permitiéndole

¹⁴ "Dicen en mi pueblo que los músicos/hacen un contrato con una sirena/si quieren saber cuánto tiempo durará/ durará el contrato con esa sirena//De un campo oscuro tienen que coger/un puñado de quinua para la sirena/ y así la sirena se quede contando/dice la sirena que cada grano significa un año./Cuando la sirena termine de contar/ se lo lleva al hombre y le suelta al mar.//Pero mi madre dice, dice, dice// que la quinua difícil de contar es/ y la sirena se cansa de contar /y así el hombre para siempre/ ya se queda con el don".

¹⁵ La primera aparición de las sirenas como ilustración está en la crónica de Guamán Poma de Ayala

cruzar el puente entre mundos. A Aída sólo le interesa la canción. En cambio el jardinero se acerca través de la lengua y de los sentidos. Aída busca dominar a la joven y apropiarse de la canción, el hombre la conquista con afectos, la cuida y le explica que la música persiste aún cuando se rompa el piano. La rescata del “castillo” de la bruja lo que permite la transformación de la papa en semilla. Su presencia le ayuda a abandonar el estado de enfermedad. En el mapamundi del Reino de las Indias las sirenas son seres marinos ubicados en el océano que rodea la tierra descubierta. Las sirenas son fantasmas, “monstruos” que están en el entre-lugar de lo imaginario: “El canto de las sirenas es pura llamada”, “el grato vacío de la escucha”, la indiferencia entre exterior e interior, entre el ser y la nada, entre llamada y relato, entre creencia y deseo, entre fuga y encierro: un umbral de seducción, nunca un límite de comprensión” (LINK, 2009, p.29).

Fausta se rebela contra Aída, apropiándose de las perlas. El viaje del cadáver la lleva al mar. Si el cuerpo muerto quedará en la infinitud de la tierra en el pueblo al que nunca vemos, el cuerpo vivo de la hija se enfrenta a la infinitud del agua y renace. Extrae el tubérculo del cuerpo, se desprende de la papa (prolongación del pene del padre que la madre debe comer salpimentado) que, como el cuerpo de la madre, vuelve a la tierra para florecer en flor y falo.

La distancia entre el ojo detrás de la cámara y el personaje no se explicita. La figura de la actriz y cantante Magaly Noel ayuda a la intensa identificación. Así como la patrona usa la canción y la voz de Fausta también Llosa usa las voces indígenas y las repone de otro modo, en otro lugar. La narración escenifica la separación entre el mundo indígena y el mundo blanco, entre el mundo urbano y el mundo rural. El lugar del enunciado no coincide con el lugar de enunciación. El final feliz que muestra la integración de Fausta no alude al destino de la memoria.

En estas ficciones, la nación sigue imaginándose sobre el modelo de la familia. Una familia que ha sido quebrada y no se sabe si se restituirá. Los dos textos cierran con interrogantes sobre el pasado y abren el futuro. La novela de Thays es mucho más abierta. Llosa, en cambio insinúa un final feliz. En Iván Thays el protagonista se sumerge

en ese mundo de muertos que es *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) donde se libera de la melancolía en la que lo sume su fantasma personal, al encontrarse con los fantasmas colectivos. Fausta, en cambio, como Antígona debe desprenderse del cuerpo de su madre, enterrarlo de acuerdo a normas ancestrales. En el viaje hacia la tierra de origen se encontrará con lo abierto. Ninguna de las dos ficciones representa, de modo directo, la guerra. La eficacia está en las múltiples alusiones que colocan la referencia en el orden de la ausencia que se hace presente. Si el testimonio está en el orden de una poética de la presencia, la ficción nombra la ausencia. No esconde el intermediario o compilador. En esto se diferencian la ficción de Thays que asume una ficción autobiográfica del texto de Llosa donde la cámara se centra en Fausta. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras. Debido a su propósito reivindicador, el testimonio es, inexorablemente, una historia *re-creada, inventada*. La literatura y el arte se hacen cargo de los sentimientos, del enfrentamiento consigo mismo y, en ese sentido, del duelo y la melancolía.

Referencias

AMADO, Ana. Ver y oír el desastre: notas sobre cine memoria y representación. Jornadas Monstruos y monstruosidades. Buenos Aires: IIEGE, 1999.

COX, Mark. *De pishtacos y bricheros. Siete culebras*. Revista Andina de Literatura, Nro. 9, p. 14-15, 1996.

CASTAÑEDA, Luis Hernán. Un lugar llamado Oreja de Perro de Iván Thays. Revista de Literatura Hispánica, INTI, 2008.

FREUD, Sigmund. *Duelo y melancolía en Obras Completas*: Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

GIORGI, Gabriel et al. *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos aires: Paidós, 2007.

HUYSEN Andrea. *En busca del tiempo futuro*: Después de la Gran División. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

JELIN, Elizabeth. *Las luchas por las memorias*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Nro. 4, Tucumán, 2006.

LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MORAÑA, Mabel. El ojo que llora: Bio-política, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy en América Latina. In: REIS, Livia; FIGUEREDO Euridice (org). *Integração e Interlocução*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2011.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

THEIDON Kimberly. *Cómo aprendimos a matar a nuestro prójimo*: Memoria, violencia y reconciliación. Disponível em: <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/133/pag58.htm>. Acesso em: 10/02/2014.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.

LOS AVATARES DE LA UTOPIA EN *EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS*, DE LEONARDO PADURA

Enrique Rosas Paravicino

Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

En su reciente novela *El hombre que amaba a los perros* (Tusquets 2009), el cubano Leonardo Padura aborda el asesinato de León Trotski, por mano del sicario catalán Ramón Mercader. Con una estructura argumental basada en una minuciosa documentación, el libro contiene episodios del exilio de Trotski en Alma Atá, Prinkipo, Oslo y México, tanto como del adiestramiento del homicida en la Unión Soviética, para cumplir tan execrable misión. En otro escenario y otra época, Iván Cárdenas Marturell, un oscuro intelectual cubano, tiene la suerte de encontrarse con Mercader en una playa de su país. A partir de este hecho, Cárdenas decide escribir su versión sobre tan sonado hecho político-criminal, iniciativa que le motivará, además, a reflexionar sobre la situación de su país, en el tiempo de los nuevos desafíos que trae la Era Digital.

La novela de Padura aparece en un contexto de formación de la sociedad global, por voluntad de las élites políticas y económicas del capitalismo internacional. La caída del muro de Berlín y la implosión de la URSS son episodios que resintieron seriamente a la gran utopía de justicia social, la cual iba a concretarse dentro de una democracia universal, libre de enajenación individual y colectiva, según la proyección visionaria de Carlos Marx. Desde el primer capítulo en que un gigantesco y devastador huracán se arremolina en el cielo del Caribe, para asolar la isla de Cuba y sus extremos marítimos, la novela hace hincapié en la terrible precariedad del ser humano, ya sea ante los rigores de una naturaleza bíblicamente hostil, como ante los actos perniciosos que derivan de autoritarismos desprovistos de sedimentación histórica

y de consenso colectivo. Habitante de esa isla y ciudadano del primer orden socialista de América, el novelista nos refiere – en clave ficcional y mediante los recursos técnicos y libertades del género – que los orígenes de la crisis finisecular del socialismo mundial se remontan a muchas décadas atrás y se manifiestan públicamente cuando Joseph Stalin y León Trotski (los dos más prominentes líderes bolcheviques después de Lenin) sostienen la conocida lucha por el poder, con el resultado que hoy constituye parte de la memoria política del siglo XX: el encumbramiento victorioso del primero, y el fracaso, y luego destierro y (posteriormente) trágica muerte del segundo. (Sería innecesario recapitular aquí la vasta literatura rusa en torno a la edificación de la URSS, por lo que sólo centraré mi enfoque en los valores del texto narrativo de Padura, en tanto novela de amplio espectro histórico).

El hombre que amaba a los perros (EHAP) consta de un tiempo narrativo extenso; va desde la primera estación del destierro de Trotski, en la soledad glacial de Alma Atá, en 1928, hasta los años más recientes de la revolución cubana, cuando la crisis económica golpea al país y cuando la solidaridad moral de los pueblos resulta insuficiente para contrarrestar el bloqueo norteamericano. Tres son las historias que constituyen la trenza argumental de la novela. Primero, la que registra los últimos doce años de vida de Liev Davidovich Bronstein, consagrado con el seudónimo de León Trotski durante la Revolución Rusa, gesta en la que además dirigió la forja del Ejército Rojo y la guerra contra las fuerzas blancas coaligadas con las potencias de aquella época. Segundo, la captación política de Ramón Mercader en el crucial escenario de la Guerra Civil Española, y su consiguiente adiestramiento para perpetrar el asesinato de Trotski, bajo las instrucciones del agente soviético Nahum Eitingon (*Kotov*). Tercero, la historia de Iván Cárdenas Marturell (alter ego del sujeto discursivo en el sentido bakhtiniano), cuya vida cuasi marginal lo lleva a conocer en persona a un tal Ramón López, que no era sino el vilipendiado Ramón Mercader, para entonces, ex convicto de varias prisiones de México. (No es intención mía resumir el argumento de una novela que conjeturo ya leída, pero, por una cuestión de claridad, es conveniente incidir en ciertos episodios de la era Stalin, alusivos a la trama del libro).

Si bien después de la muerte de Lenin (1924), el enfrentamiento público entre Stalin y Trotski debió traducirse – desde la óptica de una pedagogía de masas – en un debate político de elevado contenido doctrinario y propagandístico (como lo hubieran aconsejado Marx y Engels), sin embargo, la disputa por el poder pronto se vio impregnada de epítetos e incriminaciones personales. En el calor de la confrontación, en 1926, el autor de *La Revolución Permanente*, al verse expulsado del Politburó, le espetó a Stalin, en plena reunión del Comité Central, el calificativo de “sepulturero de la Revolución” que, de acuerdo a los biógrafos de Trotski, sería el desencadenante de la saña persecutoria del líder georgiano contra su fogoso rival. Luego de este desborde retórico (usual en un polemista ardoroso como Trotski), el pelirrojo Georgi Piatkov, según el narrador omnisciente de EHAP, “...le había dicho con aquella costumbre suya de hablarle al oído a sus interlocutores: “¿Por qué, por qué lo has hecho?... Él nunca te perdonará esa ofensa. Te la hará pagar hasta la tercera o cuarta generación” (PADURA, 2011, p.45) En efecto, la derrota política de Trotski empezó a definirse dramáticamente desde su expulsión del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), del que fuera uno de sus más conspicuos fundadores. Más adelante, en sus primeras cavilaciones de desterrado asoma una incertidumbre que pone en cuestión su propio accionar político:

¿Por qué debía luchar ahora, si ya la Revolución llevaba diez años en el poder? La respuesta se le iba haciendo cada día más clara: para sacarla del abismo pervertidor de una reacción empeñada en asesinar los mejores ideales de la civilización humana. Pero ¿cómo? Ésa había sido la gran pregunta, y las respuestas posibles se le cruzaban, en un fárrago de contradicciones capaces de paralizarlo en medio de su extraña lucha de comunista marginado contra otros comunistas que se habían apropiado de la Revolución. (PADURA, 2011, p. 32).

Desde los días de la Revolución Francesa, ha devenido, como una certeza tácita, el convencimiento de que las revoluciones terminan devorando a sus propios gestores. Los casos dramáticos de los protagonistas de aquella gesta antimonárquica ilustran esta tendencia de inmolación. Más tarde, siguiendo ese mismo curso, cual una confirmación de

la regla, la Revolución de Octubre también acató ese designio sombrío y, además de fagocitar a Trotski, terminó cegando las vidas de Beria, Yagoda, Zinoviev, Bujarin, Molotov, Kamenev, Zhdánov, Kaganóvich y Voroshilov, entre muchos de los integrantes del histórico Comité Central bolchevique. "Su muerte, planificada hacía muchos años en un Despacho del Kremlin, ahora se hallaba entre las prioridades de Stalin, pero no, como decían algunos, por temor a los juicios sobre su persona que Liev Davidovivh vertía en la biografía en proceso: Stalin se sentía por encima de las palabras ¿Por qué entonces?" (PADURA, 2011, p.592). En EHAP, el propio agente Eitingon, al final, después de haber sido liberado de la prisión (por estar incurso en uno de los tantos procesos de la década de 1940), termina evaluando las purgas en los siguientes términos:

...él (Stalin) sospechaba de todos ellos, porque era un hombre enfermo de desconfianza y de miedo, de mucho miedo (...) En esa época entendí que la crueldad de Stalin obedecía no sólo a la necesidad política o al deseo del poder: también se debía a su odio a los hombres, peor todavía, a su odio a la memoria de los hombres que le habían ayudado a crear sus mentiras, a putear y a reescribir la historia (PADURA, 2011, p. 687).

De todas esas muertes, la de Trotski adquiere un signo más trágico y tiene mayor resonancia política y policial, por la aureola legendaria de la víctima, por la fría operatividad del asesino, por el entramado internacional de la conspiración (la orden vino de Moscú, su ejecutor resultó ser español, y el escenario fue Coyoacán, México), en fin, por la resquebrajadura inevitable que generó en el proyecto universal de creación del nuevo orden socialista. A partir del hecho, la división entre *stalinos* y *troskos* se transformaría en una desgarradura política insalvable, con efectos perniciosos que mermarían la potencia de lucha de las organizaciones políticas de vanguardia. Es más, aquella utopía puesta a caminar en octubre de 1917, con la posibilidad de abrir una vía alternativa de desarrollo de la humanidad, de pronto con el asesinato de Trotski, sufre una fractura que repercute en la conciencia de millones de ciudadanos en el mundo. *Kotov*, el cerebro organizador del crimen, en el diálogo recapitulador que tiene con Mercader, después de haber padecido él

mismo la despiadada persecución de Stalin, tras concluida la segunda guerra mundial, dice en la tercera parte de la novela: "Al viejo (Trotski) había que dejarlo que se muriera de soledad o que en su desesperación metiera la pata y él solo se cubriera de mierda. Nosotros lo salvamos del olvido y lo convertimos en mártir" (PADURA, 2011, p. 727).

Ciertamente, más que mártir, Trotski aparece retratado en la novela en todas sus facetas humanas, desde el tenaz revolucionario hasta el tierno jefe de una familia desdichada. Durante el destierro, junto a su esposa Natalia Sedova, su trabajo intelectual y político sigue siendo tesonero; ha recibido con estoicismo las noticias de los asesinatos de sus hijos por obra de los agentes del Kremlim, tanto así como de muchos de sus partidarios y colaboradores. De los cuatro hijos que tuvo, sólo lo acompaña al final Siev, quien logró escapar apenas del acoso implacable de los sicarios stalinistas. Su amor por los animales es encomiable: sus últimos días se ve gratificado por la compañía de "Adex", un borzoi siberiano que lo acompañó en todas las estaciones del exilio. Hay quienes creen ver en este Trotski reinventado a un Quijote luchando contra molinos de viento. Más justo sería decir que el ex comisario de la guerra se mantiene lúcido y dueño de esa inteligencia penetrante, revelada al mundo durante los episodios de la Revolución de Octubre. Este rasgo se evidencia, dado el caso, en el encuentro y tratos que tiene con André Breton, gracias a la iniciativa de los pintores mexicanos Diego Rivera y Frida Khalo. El novelista tiene la habilidad de cotejar ambas inteligencias en una serie de diálogos que es, a la vez, un intercambio de puntos de vista entre el gurú surrealista y el jerarca radical, caído en desgracia:

Breton era el contendiente agudo que tanto le complacía al exiliado. Persuadirlo de algo de lo que no estuviese convencido entrañaba un reto y le había recordado al parvus de su juventud, cuando hablar de marxismo se convirtió en una obsesión para él. Entonces buscando reforzar sus argumentos, Liev Davidovich le recordó al surrealista los destinos de Maiakovski y Gorki (...) e insistió en que no se debía admitir ninguna restricción, nada que pudiera generar que se aceptasen las desnaturalizaciones que una dictadura podía imponer al creador con el pretexto de la necesidad histórica o política: el arte tenía que atenerse a

sus propias exigencias y sólo a ellas. (...) La creación durante la época de Stalin, pensaba, quedaría como la expresión de la más profunda decadencia de la revolución proletaria y nadie tenía derecho de condenar al arte de una nueva sociedad al riesgo de repetir esa experiencia frustrante... "Para el arte la libertad es sagrada, su única salvación. Para el arte todo tiene que ser todo", concluyó (PADURA, 2011, p. 467).

En la narrativa cubana contemporánea, la presencia de Trotski, como tópico literario, no es un episodio reciente. En efecto, ya Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1967) procesó el tema Trotski, en modalidad de parodia, con textos atribuidos a seis compatriotas suyos, donde el registro lingüístico, impregnado de una buena dosis de humor zumbón, ocupa un lugar preminente. Recordará bien el lector que en el capítulo "La muerte de Trotski", referida por varios escritores cubanos, son convocados a la "galería de voces", José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Cada uno brinda su versión acerca del asesinato en la casa de Coyoacán, según su concepción de la política y del arte literario. Carpentier, por ejemplo, se desliza en minuciosas descripciones barrocas, y Guillén, a su vez, yuxtapone la poesía, el drama y una prosa de cepa caribeña, en su afán de constituirse polifónico:

CORO (Aragón, Eluard, Siqueiros, Sholojov y Brecht acompañan a Guillén):

¡Stalin!

¡Gran capitán!

Que te proteja Xangó

Y te cuide Jemajá... (GUILLÉN, 1967, p. 268)

Distante del entonado humor de Cabrera Infante, a su vez Padura, bastante circunspecto cuando se trata de un crimen que afecta la ética de una utopía hecha credo político (de millones de personas), asume, no el tono de la tragedia griega, sino la entretenida composición de la novela policial. Porque en efecto, la estructura, tensión, cadencia y conflictividad

del libro siguen las pautas de este género moderno consolidado por Gastón Leroux y Conan Doyle. Pero, como ficción (en el sentido de Foucault), EHAP es una novela que propone una tesis política, con personajes involucrados en pasiones políticas, en un vasto escenario de grandes cambios y convulsiones políticas, con un *leitmotiv* sustentado en el valor de la dignidad humana, por encima de las consideraciones ideológicas.

En esa amalgama de realidad histórica e ingrediente ficcional, el juego de apariencias acata el mando de un tinglado siniestro. El poder político ya no está en manos del buró, del comité central o del partido único (aunque el discurso oficial pareciera evidenciar consensos democráticos), está en manos de un único líder todopoderoso, cuya voluntad inapelable decide los destinos individuales y colectivos. “Métete en la cabeza de una puta vez: (dice Kotov) tú no piensas, solo obedeces; tú no actúas, solo ejecutas; tú no decides, solo cumples; tú vas a ser mi mano en el cuello de este hijo de puta, y mi voz va a ser la del camarada Stalin, y Stalin piensa por todos nosotros...” (PADURA, 2009, p. 361). A esto es lo que el novelista denomina la perversión de la utopía, una desviación teñida de sangre, de la que él, ciudadano de la Cuba socialista, no se enteró en sus años de escolaridad, porque era un tema vedado en la enseñanza oficial, al punto que generaciones enteras de cubanos no supieron quién era Trotski, aunque su asesino haya vivido y muerto en la isla, con una identidad cambiada. “...muy poca gente en el país tenía alguna idea de quién había sido Trotski y las razones de su caída política, la persecución que sufriría y la muerte que le dieron; menos aún eran los que sabían cómo se había organizado la ejecución del revolucionario y quién había cumplido ese mandato final;...” (PADURA 2009:545) Distinto y variado fue el tratamiento del caso en Occidente y las regiones periféricas de su influencia, donde en buena medida el hecho se prestó al propósito de acentuar la guerra cainita en el seno de las vanguardias populares, como sucedió en diferentes países de América Latina. No obstante, el caso Trotski, desde temprano fue incorporado al nivel de la estética del crimen, con una narrativa que incide en complots, espionaje, agentes secretos y con el personaje arquetípico de este mundillo subterráneo: un esbirro frío y letal, capaz de desatar, él solo, las amarras del apocalipsis nuclear. La película de Joseph Losey, “El asesinato de Trotski”

(1972), es una evidencia de dicha estética, con un reparto de roles actoriales muy interesante: el papel de Ramón Mercader lo desempeña Alain Delon; el de Silvia Ageloff, la destacada Romy Schneider; y de Trotski actúa el inglés Richard Burton. Que el filme no haya alcanzado el debido éxito, es un asunto que corresponde a los tejemanejes crematísticos de la industria cinematográfica.

En el texto de Padura, a su vez, los actantes acatan esa regla de oro del género: de constituirse en elementos estructurantes de la trenza argumental, por cuanto en su mayoría son personajes sacados de los archivos políticos, de la crónica roja y de cierta documentación epistolar. Es el caso de Ramón Mercader, sicario stalinista, que antes de ser tal, fue combatiente republicano en la guerra civil española. Sus reclutadores soviéticos lo adiestraron como 'brazo ejecutor' sobre la base de una firme convicción doctrinaria. Para cumplir su misión, Ramón Mercader tuvo que viajar miles de kilómetros en busca de su víctima; en ese trayecto cambió de identidad varias veces; simuló ser un canadiense con el nombre de Frank Jacson, inmigrante sueco con la identidad de Jacques Mornard (también fue Tom, Grigoriev y Roberts); un *dandy* aparentemente ajeno a cualquier motivación política. Como parte de su plan, sostuvo un romance fingido con Sylvia Agelott, la trotskista estadounidense cercana al entorno doméstico de Trotski; ella le ayudó a ganarse la confianza del exilado, su esposa y la de sus guardaespaldas; en fin, desempeñó brillantemente el papel de extranjero inocuo que se inventó, para introducirse en el escritorio del ex comisario de la guerra y luego, en el instante fatal, clavarle el pilot en el cerebro. Tras cometer el homicidio creyó haber cumplido una alta misión política en beneficio del proletariado universal. Hasta que mucho tiempo después, tras dos décadas de prisión en diferentes cárceles de México, y luego de otros años de silenciosa vida en Moscú, su mentor *Kotov* le revelaría, entre licores y bocadillos, que el crimen de Trotski no obedeció a los fines estratégicos del socialismo, sino únicamente al odio irrefrenable de Stalin. En efecto, en los diálogos de la tercera parte del libro (con Ramón Mercader y otros), luego de haber padecido el infierno de las prisiones (acusado de conspirador), la voz de Eitingon sobresale para evaluar el periodo stalinista, en cuanto a purgas y ejecuciones se refiere. Él es la memoria viva del periodo más cruento; el que conoce a

cada personaje de la Revolución, el que había participado en las reuniones más confidenciales de *Koba* (Stalin), en fin, el cerebro que planeó y dirigió minuciosamente la muerte de Trotski en México. Su evaluación es auto-crítica. Y, tras largos años de humillaciones y carcelería, no tiene reparos en hacerla frente a su ex pupilo Ramón Mercader. Es más, manifiesta una y otra vez su arrepentimiento por las acciones criminales en nombre de una utopía que, según él, fue pervertida por la sed de poder omnímodo y por un autoritarismo de nuevo cuño, ejercido desde el poder.

Mención singular merece la vida de Iván Cárdenas en el proceso social cubano de inicios del siglo XXI. La atmósfera de esta historia narrada desde una perspectiva vivencial, es propia de la complejidad política que vive la isla en las últimas décadas. Constituye la parte más ficcional de la novela, enlaza y coordina a las otras dos, e impregna en el libro el sello de la visión latinoamericana, más concretamente, el sustrato caribeño. “En Iván reuní muchas historias de vidas cubanas (declara el autor), muchas historias reales que a lo mejor no les ocurrieron a un individuo, pero les ocurrieron a muchos individuos; de ahí el carácter simbólico del personaje” (CAFÉ FUERTE, 2010). La serie de experiencias de la que es protagonista Cárdenas se inscribe en el proceso colectivo de la experiencia socialista. Pero no de la etapa más floreciente de la revolución, sino de sus años más críticos, cuando la Unión Soviética había colapsado como sistema y, en consecuencia, esta caída repercutiría seriamente en la economía de la isla y en el destino de miles de sus habitantes. Investido de la ventaja del narrador testigo, Cárdenas relata la serie de privaciones materiales a que se ve sometido en esta dura etapa:

Como era previsible (señala),? una de las primeras consecuencias de la debacle nacional había sido el cierre por falta de papel, tinta y electricidad de la revista de medicina veterinaria, donde, desde hacía siglos, yo fungía como corrector. Al igual que decenas de trabajadores de la prensa, desde linotipistas hasta jefes de redacción, yo había ido a parar a un taller de artesanía donde se suponía que nos dedicaríamos, por un tiempo muy indefinido, a realizar tejidos de macramé y adornos de semillas barnizadas que, todo el mundo lo sabía, nadie podría ni se atrevería a comprar (PADURA, 2011, p. 24).

En su fuero íntimo tiene, empero, la singular experiencia de haber conocido a Jaime López, el hombre que amaba a los perros, que no es otro, sino Ramón Mercader, el magnicida, afrontando sus años finales en La Habana. Este secreto lo induce a Cárdenas a escribir un libro singular, el cual contendría la historia de López. En ese propósito – y determinado además por sus padecimientos, entre ellos la muerte de Ana, su esposa, y por su condición de intelectual amateur y marginal – se muestra crítico de la realidad social y política que le toca vivir. Tal actitud la manifiesta con frecuencia en los diálogos y reflexiones que formula, en su condición de narrador testimoniante. Acerca del poder y la condición social concreta del hombre, por ejemplo, refiere lo siguiente:

Lo cierto era que leyendo y escribiendo sobre cómo se había pervertido la mayor utopía que alguna vez los hombres tuvieron al alcance de sus manos, zambulléndome en las catacumbas de una historia que más parecía un castigo divino que obra de hombres borrachos de poder, ansias de control y pretensiones de trascendencia histórica, había aprendido que la verdadera grandeza humana está en la práctica de la bondad sin condiciones, en la capacidad de dar a los que nada tienen, pero no lo que nos sobra, sino una parte de lo poco que tenemos” (PADURA, 2009, p. 538).

Tras el notable éxito que siguió a la publicación del libro, Leonardo Padura, en ese clima de acogida general, ha ido respondiendo a diversas entrevistas en varios países, aparte de escribir artículos tanto sobre su novela como sobre la situación de Cuba. En sus declaraciones, se aprecia el tono y el pensamiento de Iván Cárdenas, su hermano gemelo en la novela. Es otra de las ventajas que otorga el género al escritor, la de representarse velada o abiertamente en la composición novelística, para poder diluir sus ideas en la gama de conceptos del libro. Así, en una de las entrevistas, expresa el siguiente punto de vista: “Creo que Cuba es un país que vive un cansancio histórico. La gente está cansada de sentir o que se le diga que está viviendo un momento histórico y quiere vivir una normalidad. Esto ha generado además un desgaste moral bastante serio en la sociedad cubana” (CAFÉ FUERTE, 2010).

Conviene destacar que Padura formula estas críticas desde el interior del proceso cubano, como un ciudadano que se siente parte del

proceso socialista y, como tal, se considera en la obligación de señalar, con intención constructiva, los yerros del sistema y la necesidad de introducir cambios sustantivos. De esa manera, está lejos de aquellos intelectuales de la década del setenta, que pregonaron en tono macartista su “desencanto del socialismo”, como fue el caso de Mario Vargas Llosa.

Hecha esta precisión, conviene destacar que, desde aquel trágico suceso de 1940, el mapa político del planeta ha cambiado objetivamente. Este fenómeno se produjo de manera vertiginosa e inesperada. Tras concluida la guerra fría, hoy, en pleno apogeo del dogma neoliberal, y luego del repliegue de las fuerzas progresistas del mundo, la pugna entre stalinistas y trotskistas va en curso de fosilizarse, conforme evoluciona la sociedad contemporánea global. Precisamente, el texto de Padura está escrito desde una distancia temporal que le confiere serenidad y amplitud al enfoque. Mirko Lauer cree ver en ese propósito “... un largo arco de relación entre el horror soviético y las playas tropicales (LAUER, 2011)”, alusión velada a varios problemas internos que encara el régimen de Raúl Castro. Más apropiado sería decir que el libro es el recuento de una gran utopía que, cuando dio sus primeros pasos, tratabilló y resbaló ante las contingencias de la historia. Esto, porque la ruta emprendida no siempre estaba ajustada al derrotero que señalaron sus fundadores. Es más, según Lévi-Strauss no es posible encasillar la historia en una relación de grandes leyes de desarrollo, por muy rigurosas que éstas fuesen. “Los acontecimientos son imprevisibles mientras no se hayan producido” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p.173), concluye el antropólogo francés, subrayando la imposibilidad humana de fijar el curso de los futuros eventos históricos.

El hombre que amaba a los perros, al moverse entre la verdad histórica y la verdad poética, consigue sintonizar el ritmo de un suceso crucial del siglo XX, cual es la muerte de Trotski y sus graves implicancias en la voluntad colectiva de transformación del mundo. Es la ventaja de la literatura sobre la filosofía y las ciencias sociales: la posibilidad de poder reconstruir la historia no exactamente como fue, “sino como debieron o pudieron haber sucedido”, según la difundida precisión hecha por Aristóteles (FORGUES, 1986, p.66).

Retrato político y novela policial a la vez, el texto de Leonardo Padura se presta a una variedad de lecturas y esto se debe esencialmente a la multiplicidad de voces que contiene, y a las diferentes perspectivas de sus personajes, desde la serie de roles que cumplen y desde sus convicciones, anhelos, luchas y experiencias sociales. Es una percepción remozada de la historia contemporánea, más concretamente del proceso político del siglo XX y de su recargada agenda de proyectos colectivos. Padura se muestra crítico de dogmas que, dada su aplicación esquemática, devienen en el surgimiento de problemas inéditos y de situaciones sociales previsibles.

Uno de los epígrafes que encabeza el libro reza así: "La vida (...) es más ancha que la historia", juicio de Gregorio Marañón. Desde la mirada del escritor que domina con fluidez las claves de lo real y lo ficticio, y desde el criterio de un lector advertido que termina de leer *El hombre que amaba a los perros*, en efecto 'La vida es más ancha que la historia...' y también más plástica y más sugerente y más rica en facetas para el discurso novelístico, tanto como para la reafirmación de valores éticos, políticos, estéticos, desde la perspectiva de un humanismo que va de la mano con el proyecto histórico de la gran transformación. En la nota final (de gratitudes y reconocimientos) el novelista expresa en tono confesional: "...quise utilizar la historia del asesinato de Trotski para reflexionar sobre la perversión de la gran utopía del siglo XX, ese proceso en el que muchos invirtieron sus esperanzas y tantos hemos perdido sueños, años y hasta sangre y vida" (PADURA, 2011, p. 763). Es posible que tal utopía pueda ser reverdecida, si se asume avanzar con resuelta energía en la construcción de un nuevo orden mundial, basado en principios de justicia y democracia real, esto es, más allá de la ley del valor capitalista que hoy rige con voluntad de dominación global. Pero, en esa perspectiva, es necesario examinar críticamente los errores del pasado, para no repetir perversiones inherentes a la condición del *homo homini lupus*. Desde el lado de la ficción reinventiva, la novela de Padura se ofrece como una contribución significativa a ese esfuerzo colectivo. La apuesta por la dignidad del hombre prevalece en sus páginas, por encima de las contingencias políticas e históricas. Es, sobre todo, un texto de vívida resonancia política, en una estructura de sinfonía clásica,

con voces y ritmos que acatan una ópera compuesta para instrumentos y grados de tonos múltiples, donde el *compositor / autor* puede repetir solazado aquello que Paúl Valery dijo de la obra artística: “Yo he escrito una ‘partitura’ pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás.”

Referencias

CAFÉ FUERTE: Entrevista con Leonardo Pasura, en *Café fuerte*, 2010. Fecha de consulta: 16/05/2013. <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3>

FORGUES, Roland: *El fetichismo y la letra (Ensayos sobre literatura hispanoamericana)*. Lima: Ed. Horizonte, 1986.

INFANTE CABRERA, Guillermo: *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix barral, 1967.

LAUER, Mirko: Amores perros. En *La República*, Lima 30 de diciembre de 2011. p. 6.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *De cerca y de lejos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

PADURA, Leonardo: *El hombre que amaba a los perros*. Buenos Aires: Tusquets editores, 2011.

O TEOR TESTEMUNHAL NA NARRATIVA PERUANA: *UM ESTUDO DE LA HORA AZUL*¹

*Catiussa Martin*²

*Daiane Lopes*³

Universidade de Santa Cruz do Sul

1 Da narrativa de testimonio à narrativa de teor testemunhal

A literatura apresentada pelos escritores peruanos tem sido marcada, em especial, pela relação existente entre violência, trauma e o teor testemunhal, situações com intensidade a partir de 1990. As narrativas advindas dos conflitos internos têm recebido inúmeros prêmios e críticas positivas por se valerem da palavra como instrumento de denúncia em relação às barbáries vivenciadas. Características místicas, regionais e históricas se mesclam ao representar testemunhos sobre o trauma gerado pela guerrilha interna. A condição humana é mencionada a partir do sofrimento, do estado de medo e da perda da dignidade. Importa, nesse sentido, o caminho atravessado pela atual literatura peruana, que se solidariza com milhares de outras vítimas do contexto hispano-americano e faz com que o teor testemunhal apresentado se reflita na recepção das obras.

Nessa perspectiva, o amplo corpus dessa literatura torna a denominação “contemporânea” discutível, por ter a hibridização como prin-

¹ As considerações aqui levantadas já foram apresentadas em eventos, de forma preliminar, tendo em vista que fazem parte da pesquisa que vem sendo desenvolvida pelas autoras, intitulada *Violência e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea*, no PPGL/Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul/RS.

² Mestre em Letras – Leitura e Cognição/UNISC; integrante do grupo de pesquisa *Violência, memória e subjetividade*; bolsista FAPERGS.

³ Mestre em Letras – Leitura e Cognição/UNISC; integrante do grupo de pesquisa *Violência, memória e subjetividade*; bolsista PROSUP-CAPEs.

principal característica. Na realidade, “las variedades literarias no se cortan puntualmente y no siempre son estrictamente secuenciales.”⁴ (TICONA, 2003, p. 154). As modernizações na literatura peruana são, também, reflexos das evoluções econômicas e políticas vivenciadas no país, e as dicotomias existentes no Peru são, de certa forma, o retrato de sua história. Se, conforme afirma Manky (2007, p. 92), uma abordagem simplista diria que há “un Perú moderno y uno tradicional”, cada grupo de características estaria atrelado a tal divisão: “riqueza, occidentalidad, novedad; pobreza, andinidad, antigüedad⁵.” Considerando essa separação, a literatura peruana expressa em sua arte o espaço de lutas que propiciou tal configuração. Além disso, a luta aqui não deve ser entendida apenas no âmbito social e político, mas na própria tentativa de os inúmeros escritores se consolidarem enquanto produtores culturais.

O artista tem o poder de criar imagens que sedimentam as experiências vivenciadas pelo povo. Apesar de possuir características próprias, a literatura não é um produto autônomo. Ela apresenta significâncias sobre determinado imaginário social, assim como nele acaba interferindo: “Sin ser un producto autónomo respecto de otras esferas, tiene características propias. Además como cualquier sistema significativo realizado, no es pasivo: no solamente se manifiesta, sino que *construye* diferentes imaginarios.”⁶ (MANKY, 2007, p. 92).

Na variedade que oferece a literatura peruana contemporânea podemos advertir, então, uma importante produção textual que tem como referência a guerrilha interna. Essa temática é, muitas vezes, questionada, pois é compreendida por parte da crítica como uma forma de apelo mercadológico. Literalmente, a violência vende. Além disso, oferece ao público a perspectiva exótica da América Latina.

A tendência em abordar a temática da violência em obras literárias, a brutalidade das guerrilhas internas e das ditaduras militares, tem seu registro inicial em 1969, em Cuba, sob o governo de Fidel Castro,

⁴ “as variedades literárias não se cortam pontualmente e nem sempre são estritamente sequenciais.” (todas as traduções são de minha responsabilidade).

⁵ “um Peru moderno e um tradicional”, cada grupo de características do país estaria atrelado a tal divisão: “riqueza, ocidentalidade, novidade; pobreza, andinidad, antiguidade.”

⁶ Além disso, como qualquer sistema significativo realizado, não é passivo: não somente se manifesta, mas também *constrói* diferentes imaginários.

em que foi criado o prêmio Casa das Américas e a categoria *Testimonio*. Para Shaw (2005) ela despertava certa consciência revolucionária nos setores oprimidos e apresentava interesse político de esquerda. Além disso, segundo Marco (2004), o prêmio atribuía ao governo cubano o poder de embate ideológico e a intervenção na produção cultural sobre as obras do contexto hispano-americano e fornecia, na perspectiva de Penna (2003), um modelo de *política identitária* ao dar voz a sujeitos diretamente ligados aos grupos que representavam.

As obras tinham como objetivo apresentar a versão do iletrado à cultura dominante, na tentativa de chamar a atenção também para relatos diferentes dos apresentados pelos detentores do poder. O responsável por selecionar o sujeito subalterno e de destaque no grupo em que estava inserido era sempre um intelectual letrado, encarregado de ouvir e registrar o testemunho e transformá-lo na narrativa escrita. Os textos podiam ser definidos como autobiografias com uma mistura de documentário sociológico, propaganda política e certo grau de protesto. Dentre as características, podemos destacar o narrador em primeira pessoa e a presença de interesses ideológicos tanto de esquerda quanto de direita, uma vez que, no Peru, por exemplo, as obras iniciais traziam o governo vitorioso de Fujimori. Já em 1980, as características literárias de *Testimonio* começam a mudar. As obras apresentam, além das categorias anteriores, o narrador em terceira pessoa. Nasceram da experiência direta e tomam como base reportagens e documentos históricos significativos ao período dos conflitos.

Assim, temos, nas duas etapas do *Testimonio*, o interesse pelo passado de violência e pelo teor político ao proporcionar voz a identidades e sujeitos diferentes: de um lado, os excluídos, e de outro, a elite dominante. Um dos possíveis problemas das narrativas, na perspectiva de Shaw (2005), é não apresentarem ironia, ambiguidade ou humor, aspectos necessários à alta literatura, além de privilegiar modelos identitários e expô-los como exemplos.

O caráter de denúncia reportado às obras consideradas de *Testimonio* não garantiu a sobrevivência da categoria na década de 1980. A partir de 1990, em consequência da grande midiaticização das narrativas

hispano-americanas e do espírito de solidariedade, atribuiu-se uma maior importância para o teor testemunhal, expressão cunhada por Seligmann-Silva (2003), que passa a ter o seu valor estético reconhecido, em detrimento dos interesses políticos. Salientamos que estamos nos referindo a produções literárias que apresentam uma mimese de um acontecimento traumático, motivado por razões políticas, históricas e sociais.

Com o despertar da narrativa de teor testemunhal o foco se volta às relações existentes entre a violência e o trauma, entre a realidade e a ficção. No contexto peruano, por exemplo, as atuações do Sendero Luminoso e das Forças Armadas Fujimoristas, através de um discurso que vai além da memória e da história, vão reportar à subjetividade. É a narrativa do povo, ainda se recuperando do conflito, apesar de passados mais de 20 anos. Destacam-se vozes particulares, expressando distintas dores, medos e percepções da *guerra sucia*. É na totalidade dessas vozes que se percebe o coletivo, apresentado como um mosaico e não como uma verdade oficial e confortadora.

Os autores, então, veem na literatura a oportunidade de estabelecer outra relação com o leitor através da tentativa de aproximar as identidades traumatizadas, uma vez que, ao narrar os fatos, os sentimentos são compartilhados e podem contribuir, possivelmente, para a integração do indivíduo na sociedade. A narrativa também engloba o vínculo de um sujeito plural produzido pela subjetividade do testemunho.

Ao pensar sobre essas questões que estão baseadas no entendimento da narrativa de teor testemunhal que parte de um trauma, nos deparamos com a dificuldade do embate ideológico sobre o evento e a lembrança dolorosa. Por vezes, é transportado à literatura o “real” fragmentado, subjetivo, penoso e solidário que contribui para o ponto ficcional da realidade estética. O “eu”, ao ser narrado, é recriado pelas percepções que constituem o sujeito, pelo evento e pela sociedade com a qual compartilhamos o presente.

Vale ressaltar, ainda que brevemente, o eterno embate entre o ficcional e o não ficcional. Narrar um evento, autobiográfico ou não, sempre conduzirá à ficcionalização, na medida em que sempre se narra a partir da

própria perspectiva. Narrar pressupõe criar. No entanto, ressaltando a percepção de Shaw, o texto que se constitui a partir de uma pretensão literária, ainda que parta de fatos, somente se legitimará como obra artística se alcançar um elevado valor estético. O discurso nascido da subjetividade poderá, muitas vezes, garantir essa elaboração artística ao texto.

Contrapondo verdade e ficção, a literatura de teor testemunhal fica na zona de fronteira entre a representação de diversos discursos ideológicos e suas concepções e vivências de mundo, que propiciam o resgate de memórias e de histórias traumáticas através de recursos literários. Diante disso, podemos justificar o fato de a literatura peruana representar a crueldade vivenciada no país e praticada por bandos terroristas, como o Sendero Luminoso, assim como pelas Forças Armadas, nos anos de 1980. Os textos narrativos, então, se constituem enquanto ficções que expressam testemunhos e resgatam a memória do trauma, ou seja, demonstram subjetividades e sentimentos particulares.

A arte torna-se o suporte para a memória coletiva que, apesar de apresentar situações particulares, não é desmembrada de uma totalidade. Essa literatura emerge dos próprios conflitos sociais em que a voz silenciada de um povo é expressa através de um escritor que desenvolve o seu texto baseado na narrativa da violência e do trauma. Nesse sentido, os discursos dos narradores se configuram de maneira heterogênea e demonstram os dois lados de um Peru fraturado por suas desigualdades sociais. De um lado, a voz das elites, de outro, a dos oprimidos.

Enfim, a atual literatura peruana abriga em si a subjetividade e a memória de um povo. Expressa sentimentos, emoções e é um instrumento de resgate de um passado que ainda influencia o presente e lança questionamentos quanto ao futuro. Na realidade, o passado, ainda não terminado, retoma o sofrimento e a crueldade vivenciada. A literatura se torna, assim, um registro dos trabalhos da memória, em uma constância entre a necessidade e as dificuldades do lembrar e do esquecer: “desde el sentido común, pensamos que a medida que pasa el tiempo, el pasado está más alejado, y que la gente tiende a

olvidar. Pero a veces, el pasado puede ser renuente al olvido y puede volver y actualizarse de manera diversas”⁷ (JELÍN, 2012, p. 16).

A aquisição de importantes prêmios é a comprovação de que os leitores precisam resgatar os acontecimentos como forma de evitar o esquecimento sobre o período de violência. O passado é, então, presentificado e refletido nas ações de um povo que se reconfigura continuamente. A estética é, assim, um instrumento que interliga o mundo refletido na literatura de teor testemunhal com a memória do real do trauma.

2 Subjetividades e memórias na narrativa de la hora azul

Um dos escritores que ressalta o trauma sofrido pela população peruana ao longo e após os conflitos internos é Alonso Cueto com a obra *La hora azul*, lançada em 2005 e ganhadora do prêmio *Herralde de Novela*. A narrativa apresenta um teor testemunhal sobre a violência no país. Cueto instiga o leitor a investigar, juntamente com o protagonista da obra, a situação do povo que sofreu com a guerrilha interna e suas consequências. Não deixa de salientar, no entanto, que essa população marginalizada, composta quase essencialmente por camponeses de origem indígena, ainda possui forças para continuar vivendo.

Na obra, Cueto narra a história de Adrián Ormache, um jovem advogado de classe média, pai de família, que possui uma vida confortável em Lima. Temos um narrador personagem que vai contando ao leitor sua trajetória de perturbação no resgate de sua identidade. Adrián toma conhecimento do envolvimento de seu pai, que era militar, em inúmeras violações dos direitos humanos durante a guerrilha. Começa a investigar e descobre que a jovem com quem o pai havia se envolvido, Miriam, prisioneira no conflito, estava viva. Na busca pela sobrevivente, o protagonista vai desvendando outro Peru, diferente do que conhece na protegida alta classe limenha.

⁷ Desde o sentido comum, pensamos que a medida que passa o tempo, o passado está mais distanciado, e que tendemos a esquecer. Porém às vezes, o passado pode ser relutante ao esquecimento e pode voltar e atualizar-se de diversas maneiras.

Para Vich (2009), o texto se constitui com a intenção de nomear a necessidade que o país possui em revelar uma verdade oculta, mostrando, assim, a dimensão menos conhecida da crueldade política. O romance é, então, a concentração de situações que descrevem os 20 anos de violência política e a revelação de inúmeros episódios escondidos pela instituição militar. O próprio encontro entre Adrián Ormache e Miriam é a simbologia da grande desigualdade social ainda vivenciada pelos peruanos. Assim, apesar de tomar conhecimento dos fatos, Ormache acaba repetindo as ações do pai, uma vez que exerce certo tipo de poder sobre Miriam, inclusive no campo sexual. Para Vich, é o seu próprio sentimento de culpa pelas atrocidades cometidas pelo pai que promove a atração pela mulher, o que, de certa forma, acaba transformando sua visão de sociedade e aumentando seu tormento:

En este sentido, la problemática de la novela se vuelve un poco más clara. Podríamos decir que luego de la muerte del padre, el lugar del poder queda vacío y entonces la novela narra cómo un nuevo sujeto se prepara para ocuparlo. Desde este punto de vista lo que cambia es un cierto movimiento masculino: el padre la secuestra, luego Adrián la acosa. En ambos casos, Miriam siempre parece ser un objeto al que se le impone el deseo del otro⁸. (VICH, 2009, p. 239).

O texto de Cueto também apresenta a proposição de uma reconciliação nacional. Apesar de o “poder” fazer com que os explorados interiorizem e se conformem com a colonização, uma das formas para a instauração da paz é o amor entre o explorador e sua própria vítima. A esmola, para Vich (2009), é uma das maneiras de se promover tal aproximação. A ajuda financeira que Ormache oferece à Miriam e a seu filho, Miguel, é o que faz com que ela se sinta na obrigação de agradecer a ele através da entrega sexual, que, no enredo, é a representação do poder. O ato de caridade é tido como a possibilidade de diminuição da culpa, o que também reforça

⁸ Neste sentido, a problemática da novela fica um pouco mais clara. Poderíamos dizer que após a morte do pai, o lugar de poder fica vazio e então a novela narra como um novo sujeito se prepara para ocupá-lo. Deste ponto de vista o que muda é um certo movimento masculino: o pai a sequestra, logo Adrián a persegue. Em ambos os casos, Miriam sempre parece ser um objeto ao que se impõe o desejo do outro.

o caráter de superioridade e de uma nova maneira de posicionar-se em relação a seu país.

A indiferença apresentada por Adrián é justificada diante da impossibilidade de realização de um ato que promova a mudança. As poucas ações que realiza exprimem uma atividade individual, que o modifica. Apesar de não ter medo de encarar a realidade, personificada na figura da personagem Miriam, Ormache possui poucas possibilidades de ação perante a ela. Podemos notar que a coletividade continua agindo como se nada tivesse acontecido, basta repararmos no contato entre ele e sua família, que mantém sua estrutura intacta. Por isso, *La hora azul* solidifica o testemunho sobre as manifestações de poder no Peru. Demonstra que a fragmentação do país acaba sendo aceita na medida em que há a concordância de que nenhuma ação coletiva possa ser realizada para a modificação da realidade. O leitor não sabe se Adrián se liberta da culpa, nem como será sua relação futura com Miguel, após a morte da mãe. Aliás, a própria morte de Miriam acaba sendo a solução para que a união entre duas classes tão desiguais não ocorra.

Nesse sentido, na perspectiva de Vich (2009), Cueto revela um lado pouco conhecido da violência política envolvendo as Forças Armadas e os guerrilheiros. Salienta que a obra sustenta o conhecimento de uma “verdade subjetiva” enquanto uma revelação que pode despertar um sentimento solidário e um processo de reconciliação nacional, além de desvelar separação e distância entre as classes sociais, como já explicitamos. Ao narrar o transtorno psicológico que sofre Adrián, o autor faz com que o leitor perceba, também, a necessidade que a personagem possui de contar suas perturbações para conseguir encontrar-se consigo mais uma vez. Já em Miriam, encontramos as dificuldades que a vítima de um trauma apresenta para conseguir narrar sua história, uma vez que pouco fala.

Para justificar o relato de violência que compõe o texto e que demonstra tanto a memória coletiva quanto a memória individual, anunciada pela narração subjetiva das personagens, deteremos-nos, primeiramente, em uma voz que foi silenciada na narrativa. A própria posição ocupada por Ormache, símbolo da opressão no enredo, acaba não dando espaço para que a fala dos oprimidos fosse considerada.

Entretanto, apesar de essa voz não ser tão valorizada pelos opressores no contexto narrativo, é, para o leitor, aquilo que mais o surpreende, uma vez que apresenta uma espécie de pano de fundo para o desenrolar dos fatos. A narração, realizada por Adrián Ormache em primeira pessoa, relaciona a voz do opressor com o poder exercido na trama. Para Vich (2009), esse seria o indício de que a personagem teria a consciência de que seu poder também é linguístico. Até mesmo, é o próprio narrar de Adrián que acaba afirmando sua fantasia de ser escritor.

A não compreensão da voz subalterna por Ormache, ou melhor, do silêncio de Miriam, pode ser um indício de que a figura do pai, que tanto a explorou, estaria se fazendo presente na pessoa do filho. Apesar de tentar acessar o silêncio de Miriam, o advogado não consegue entender que, talvez, seja esse um recurso que a faça falar mais do que muitas palavras: “Si no vas a hablarme, no sé para qué sales – le dije –. Mejor te hubieras quedado en la casa. A la próxima me consigo otra chica que me hable por lo menos, no una muda como tú”⁹. (CUETO, 2005, p. 248).

Talvez o silêncio entre mãe e filho – Miriam e Miguel – seja a possibilidade de recriação de todo o sofrimento que Cueto deixou ao público leitor. Ainda de acordo com Vich (2009), esse não-falar ou este falar pouco das personagens poderia ser a própria resposta, o testemunho de toda a crueldade e o terrorismo vivenciado pela população peruana.

Além disso, o autor afirma que “no se trata solamente de que el subalterno no hable en esta novela, sino que además ‘acumula su no hablar’ y ello se convierte en el signo de un pasado todavía actuante y de un presente lleno de heridas no resueltas”¹⁰ (VICH, 2009, p. 240). A simbologia de um passado ainda presente só é permitida através da memória. São as marcas de uma vivência interiorizada e que podem ser recuperadas a qualquer instante com a ativação de lembranças. Ricouer (2007) salienta que “a lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental”. No caso da obra, é como se a interiorização dos aconteci-

⁹ Se não vais falar-me, não sei para que saís – lhe disse -. Melhor tivesses ficado em casa. Da próxima vez consigo uma garota que fale pelo menos, não uma muda como tu.

¹⁰ “não se trata somente de que o subalterno não fale nesta novela, mas que além disso ‘acumula seu não falar’ e isso se transforma no signo de um passado ainda atuante e de um presente cheio de feridas não resolvidas.”

mentos compusesse as personagens. Como se a assimilação do passado configurasse suas ações e, inclusive, justificasse esse “não-dizer”.

A percepção do outro pode ser um fator contribuinte para o questionamento da própria identidade. Na medida em que Adrián vai descobrindo os outros, representados por Miriam e pelo filho Miguel – que talvez fosse seu meio irmão, fato que não é descoberto no enredo –, ia também se redescobrando. Ela, em contrapartida, reconhecia na figura dele o passado que se revelava como presente e que, de certa forma, instituíra uma ameaça à sua própria identidade, que, aos poucos, era ressignificada. Esse confronto com outrem passa a ser percebido, conforme aponta Ricoeur, como

um perigo para a identidade própria, tanto a nós como a do eu. Certamente isso pode constituir uma surpresa: será mesmo preciso que nossa identidade seja frágil a ponto de não conseguir suportar, não conseguir tolerar que outros tenham modos de levar sua vida, de se compreender, de inscrever sua própria identidade na trama do viver-juntos, diferentes dos nossos? Assim é. São mesmo as humilhações, os ataques reais ou imaginários à autoestima, sob os golpes da alteridade mal tolerada, que fazem a relação que o mesmo mantém com o outro mudar de acolhida à rejeição, à exclusão. (Ricoeur, 2007, p. 94-95).

Ricoeur argumenta, também, que todas as comunidades históricas nascem de uma relação com a guerra e que os mesmos acontecimentos podem significar glórias para alguns e humilhação para outros. Nessa perspectiva, comprovamos que há o entrecruzamento entre a memória individual e a memória coletiva na medida em que se pode “lançar pontes entre os dois discursos sustentados de um lado e de outro” (Ricoeur, 2007, p. 107). Na realidade, a memória coletiva, vista pelo autor como uma coletânea de traços que marcaram o curso da história de um grupo, fará parte da memória subjetiva de um indivíduo:

Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de posseção privada,

para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. (Ricoeur, 2007, p. 107).

No entanto, essa possessão privada é composta, ainda, por aquilo que os inúmeros outros agregam em nossa experiência de viver. É possível reconhecer na experiência do outro um pouco de quem realmente somos. Isso, em *La hora azul*, foi proposto através da narração do lado mais cruel da violência política, praticado pelas próprias Forças Armadas:

Los oficiales botaban los cuerpos de los muertos en un barranco de basurales para que los chancos se los comieran y los familiares no pudieran reconocerlos. Una vez tres soldados mataron a un bebe delante de su madre y luego la violaran junto al cuerpo del hijito. No me sigas contando, pidió.¹¹ (Cueto, 2005, p. 88).

A última frase da narrativa revela que ela também foi contada a alguém. Uma forma de proliferação da memória coletiva é o narrar, seja ele de forma oral, seja de forma escrita. Se Miriam e Miguel cultivavam o silêncio, a perpetuação das lembranças cruéis se garantiu por aqueles que narraram os episódios vivenciados. No trecho a seguir, o sofrimento é contado através de um distanciamento no tempo. Mesmo assim, a narrativa é capaz de fazer refletir a subjetividade daqueles que sofreram o ato, bem como a própria interioridade daquele que escuta ou que lê o testemunho. Obviamente, a experiência vivenciada por outro é agregada em nossa bagagem de conhecimento cultural: "(...) a las mujeres se les tiraba y ya después a veces se les daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía"¹². (Cueto, 2005, p. 37).

Na obra, as experiências particulares são narradas por pessoas alheias aos acontecimentos, mas que presentificam os fatos com suas maneiras particulares de contá-los. A memória é uma capacidade de acessá-los e de, assim, vivenciá-los na dor dos outros e que, de certa forma, no ato da narrativa passa a ser a sua. Observemos um fragmento do texto

¹¹ Os oficiais botavam os corpos dos mortos em um barranco de lixo para que os porcos os comessem e os familiares não pudessem reconhecê-los. Uma vez três soldados mataram um bebê diante de sua mãe e logo a violentaram junto ao corpo do filhinho. Não sigas contando, pediu.

¹² (...) violentavam as mulheres e depois, às vezes, lhes davam à tropa para que as violentasse e depois lhes metiam bala, essas coisas fazia.

que demonstra a tentativa de Ormache de encontrar Miriam. Para tanto, viaja a Ayacucho e tenta conseguir informações com um padre da região:

El hombre sacudió la cabeza. Su padre y su madre murieron, dice que no quisieron dar su comida de la bodega a los senderistas, dice que los senderistas se llevaron a su hermano para obligarlo a pelear con ellos.

Después los senderistas asaltaron el puesto policial aquí también. Allí lo mataron a su otro hermano. No han vuelto a saber de ellos nunca. No saben nada de Miriam. La casa sigue cerrada. Ya casa fantasma parece. No saben nada de la familia de Miriam tampoco³³. (Cueto, 2005, p.176).

Através da conversa que Ormache tem com o padre, percebemos que narrar, capacidade inerente ao ser humano, pode ser considerado em seu poder terapêutico:

—¿Cómo puede hacer para consolar a esta gente, padre?

—Ya no quieren consuelo, señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, eso nomás quieren y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y los sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo, señor.

[...] Así podemos seguir viviendo, pero llorando siempre, eso sí.
³⁴(Cueto, 2005, p. 177).

Como vimos, o ato de contar sobre as atrocidades vivenciadas é uma maneira de continuar vivendo. Lembrar, para este povo, simboliza o desejo de que aquilo não mais aconteça. O próprio ato de ser ouvido se converte em consolo diante da impossibilidade de exigir e de se fazer mudança. Assim,

³³ O homem sacudiu a cabeça. Seu pai e sua mãe morreram, diz que não quiseram dar sua comida da bodega aos senderistas, diz que os senderistas levaram seu irmão para obrigar-lo a brigar com eles. Depois os senderistas assaltaram o posto policial aqui também. Ali mataram seu outro irmão. Não voltaram nunca a saber deles. Não sabem nada de Miriam. A casa segue fechada. A casa já parece fantasma. Também não sabem nada da família de Miriam.

³⁴ —¿Como pode fazer para consolar a esta gente, padre?

—Já não querem consolo, senhor. Mas querem falar, querem contar-me suas coisas, isso e nada mais e por isso eu os ouço. Ouço e eles falam e os sigo ouvindo e quando eles se vão eu fico só e choro tudo o que posso, senhor. Assim podemos seguir vivendo, mas chorando sempre, isso sim.

(...) para relatar sufrimientos, es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar ... Hay coyunturas políticas de transición ... en que la voluntad de reconstrucción es vivida como contradictoria con mensajes ligados a los horrores del pasado. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios"³⁵ (Jelín, 2003, p.35-36).

A violência narrada por Cueto faz da obra *La hora azul* uma espécie de texto documentário de teor testemunhal que enfatiza um cruel período da história do Peru. A partir dele, refletimos sobre as noções de individual e de coletivo e sobre a influência que ambos exercem, inclusive mutuamente. As diferentes vozes que são apresentadas na novela analisada passarão a fazer parte da memória de cada leitor que com ela tiver contato.

Referências

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

JELÍN, Elizabeth. Memorias y luchas políticas. In:_____. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*: memoria y violencia política en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

_____. *Los trabajos de la memoria*. 2 ed. Lima: IEP, 2012.

MANKY, Omar. La lucha por nominar: los significados de "lo andino" en la narrativa peruana contemporánea. *Debates en Sociología*. Pontificia Universidad Católica del Perú, n. 32, p. 91-108, 2007.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova* – Centro de estudos de cultura contemporânea, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67312435004>>. Acesso em: 05 dez. 2014.

PENNA, João Camilo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alan François [et al.].

³⁵ (...) para relatar sofrimentos, é necessário encontrar do outro lado a vontade de escutar ... Há conjunturas políticas de transição ... em que a vontade de reconstrução é vivida como contraditória com mensagens ligados aos horrores do passado. No plano das memórias individuais, o temor a ser incompreendido também leva a silêncios. Encontrar a outros com capacidade de escutar é central no processo de quebrar silêncios"

Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom*. Posbom. Posmodernismo. 8. ed. Madrid: Cátedra, 2005.

TICONA, Juan Alberto Osorio. Literatura peruana contemporánea. *Revista de Educación, Cultura y Sociedad*. Lambayeque, n. 5, p. 154-159, oct. 2003.

VICH, Víctor. Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto. In: HIBBETT, Alexandra; UBILLUZ, Juan Carlos; VICH, Víctor. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.

LA LITERATURA DE “LA VIOLENCIA” COMO PERÍODO Y LA VIOLENCIA COMO TEMA: HACIA UNA CRÍTICA A LA NEUTRALIZACIÓN IDEOLÓGICA Y AL PROBLEMA DE LA VIOLENCIA COMO COLOMBIANIDAD¹

Jaime Andrés Báez León
Pontificia Universidad Javeriana

1 Introducción

La definición de un concepto tan complejo como violencia es siempre un reto. La palabra sugiere inmediatamente no sólo un problema filosófico o ético sino también un problema político. En ese sentido, la delimitación del significado de violencia se beneficiaría de la utilización de saberes cruzados. Eso es, en una buena medida, lo que ha ocupado a muchos de los clásicos estudios del problema de la violencia (los escritos de Benjamin, Arendt y Agamben, por mencionar sólo algunos de los casos más citados).

Uno de los trabajos fundadores de esta reflexión en el contexto de la modernidad es el ensayo escrito por Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, en 1921, (Benjamin, 2012). Como lo han señalado algunos estudiosos (Mier Garza, 2012), este trabajo surge en un ambiente de agitación política conflictivo. Se conjugan en esta época: el surgimiento del nazismo, la represión por parte del estado a los movimientos obreros, los problemas económicos que tenía Alemania después de la primera guerra mundial, entre otros. De esta manera, la reflexión de Benjamin está inevitablemente fechada.

¹ Secciones de este texto forman parte de un trabajo mayor que trata algunos de los problemas de la crítica literaria colombiana del siglo XX, particularmente la crítica producida desde los años 1960 hasta 1980.

Pero es esa marca histórica, como suele suceder con Benjamin, la que quizás le ha dado la mayor lucidez y actualidad para el ensayo. Las intuiciones del pensador, posteriormente comentadas, cuestionadas, revaloradas etc., siguen siendo las primeras ideas que vale la pena considerar cuando se asume la tarea de la definición de violencia. Preguntas como ¿Es la violencia un medio o un fin en sí misma? ¿Cuántos tipos de violencia hay? ¿Existe alguna violencia autorizada o “legítima”?, suelen ser aún el punto de partida para la reflexión de este complejo problema.

Algunas proposiciones típicamente benjaminianas siguen siendo muy sugestivas. Un ejemplo puede ser:

La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia. Es <<filosofía>> de dicha historia porque ya la idea que constituye su punto de partida hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos. Una visión que se reduce a considerar lo más inmediato, a lo sumo intuirá el ir y venir dialéctico de la violencia en forma de violencia fundadora del derecho o conservadora del derecho (Benjamin, 2012, p. 37).

Aquí se muestra lo importante que es ir más allá del recuento histórico (datos cronológicos) al momento de hacer la crítica de la violencia. Sin embargo, esta crítica no puede descontar la historia, porque la reducción a lo más inmediato limitaría la reflexión y la crítica misma a lo que se considera la violencia².

Es decir, antes que partir de la definición de conceptos tan complejos como “violencia” y “literatura”, que en cualquier caso implicaría una historia o una suerte de genealogía, parto en primera instancia de una consideración desde presupuestos dados en cierta manera de hacer la historia de la narrativa colombiana. Dentro de esta vía, se habla siempre de un periodo: “la narrativa de La Violencia”, “la literatura de La Violencia” o “la novela de La Violencia”. Puede ser que tal periodización, si es que puede llamarse a eso una periodización sin entrar en debates,

² Algunas de estas ideas han sido repensadas en el contexto de los procesos políticos latinoamericanos (ver la obra de Enrique Dussel). Frente a este complejo panorama, el propósito del siguiente ensayo no puede ser aportar este ingente y complejo trabajo; no porque el aporte no sea necesario, sino porque la perspectiva escogida para la presente aproximación es otra.

puesto que también es una división temática, sea conflictiva en su consideración de la historia política colombiana. Aún así algunos de esos materiales siguen siendo útiles para una reflexión sobre las relaciones entre la literatura y la violencia en Colombia, no solo como período sino temática que aparece en la actualidad.

Estas relaciones (entre narrativa y violencia en Colombia) son muy particulares, sobre todo por el desarrollo del proceso social. La violencia, en el contexto del conflicto político-social colombiano, no es un tema equiparable a otros y por eso su estudio genera varias contradicciones presentes en una buena cantidad de textos críticos que se han producido sobre el asunto. Así, el propósito central del siguiente trabajo es: resumir el estado de la cuestión en lo que respecta a la consideración de la novela de “La violencia” como período y después explicar la relación con la aparición de la violencia como tema en la actualidad, lo que implica aprovechar algunos elementos de estos textos históricos útiles para el análisis de las obras literarias. El ejemplo aparece al final de este trabajo, aunque por razones de extensión se trata apenas de una aproximación a la novela *Los ejércitos*, de Evelio Rosero.

Para lograrlo, propongo la comprensión de esta relación ente violencia y literatura en dos momentos que están a su vez divididos en varias partes. El primero es una sucinta explicación del uso del término “narrativa de La Violencia” o “Novela de la Violencia” para organizar un período de la historia de la literatura colombiana y algunos problemas presentes en esa organización. El segundo, como ya lo he anunciado, tiene que ver con la posibilidad de analizar al menos una obra literaria que trata del problema de la violencia. Entre el primer y el segundo momento planteo una transición que trata de comprender algunas de las dificultades que aparecen cuando se analiza la relación entre las obras literarias y violencia en tanto tema y proceso social. En el primer momento, podré explorar un par de textos críticos publicados el 2006 y el 2007, aunque no necesariamente desarrollaré el corpus de novelas que en ellos se mencionan y tampoco me es posible en tan poco espacio regresar al corpus crítico que en ellos se mencionan.

2 La literatura de “la violencia” o la novela de “la violencia” como un movimiento o período de la historia colombiana

Uno de los problemas importantes para la organización de la historia de la literatura colombiana tiene que ver con la periodización de la historia de la narrativa del país. La periodización y el análisis histórico siguen siendo útiles para el estudio de las obras literarias y aunque hoy en día existe una discusión sobre la utilidad de tales modelos, ésta no busca acabar con el análisis histórico sino más bien cuestionar sus presupuestos con el fin de optimizarlo. En la medida en que sigue siendo útil organizar el material histórico de la narrativa, comprender la función del público y de las obras de determinados periodos, la discusión sobre el esquema previo que partía del supuesto orden cronológico-histórico resulta muy fructífera.

Tal es el caso del periodo comúnmente denominado “narrativa de la Violencia”. En el contexto de la crítica colombiana es común referirse a este período que va desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los años setenta, las fechas exactas varían según el investigador³, y que se denomina como “La Violencia”. La literatura producida en este período tiene una crucial importancia para entender las obras de autores consagrados que, sin hacer parte del fenómeno de manera directa, crean novelas o cuentos que pueden ser leídos como una crítica a las obras producidas durante este momento de la historia colombiana. Autores preocupados por Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o Héctor Rojas Herazo han regresado a la narrativa de “la Violencia”⁴ para reconocer en estos grandes narradores cierta relectura de la tradición.

En un artículo publicado en el año 2006, el profesor Oscar Osorio

³El artículo que resume bien este problema lo escribió Osorio (2006) y además existe un texto exhaustivo escrito por Trujillo (2007) que resume de manera interesante todos los problemas que han tenido los historiadores al momento de organizar la historia narrativa del país. En el apartado VI del trabajo, Trujillo da cuenta del problema existente alrededor de la denominación del periodo “literatura de la Violencia” y señala las ventajas y desventajas que de tal denominación podrían concluirse.

⁴El problema implícito en la denominación de la literatura o de la narrativa de la violencia en términos de grafía es explicado con sensatez por Oscar Osorio. Reproduzco una de las notas de su artículo: “Violencia, con inicial mayúscula, remite al conflicto desarrollado en Colombia entre el año 1946 y 1967, aunque los historiadores y analistas no se ponen de acuerdo sobre la fecha de inicio y de finalización. Marcaremos con la inicial mayúscula la violencia referida a este periodo y la literatura que sobre el mismo se produce. En los estudios que nos ocupan se marca de distinta manera el llamado a este período: Violencia, La violencia, La Violencia, la “violencia”, etc. Lo propio ocurre para referirse a la literatura de la Violencia. Sólo cuando citemos directamente dichos trabajos respetaremos la grafía que use el autor.” (Osorio, 2006, p. 87). Para este trabajo me he quedado con la grafía “La Violencia” que espero no cree más ambigüedades de las existentes.

resume de manera crítica siete estudios que se han escrito, algunos todavía no publicados, sobre el tema de la narrativa de “la Violencia” en Colombia. Osorio (2006), comprende bien que la falta de diálogo entre los investigadores ha generado un desacuerdo entre las diferentes formas de aproximación al período. No existe un acuerdo en las fechas (se dice, por ejemplo, que empieza en los años 46 ó 51 y que termina en el 67, 71 ó 75) y mucho menos en los criterios que permiten clasificar a una obra narrativa como de “La Violencia”. Lo que implícitamente se sabe, en términos de la organización tradicional de la narrativa en el país, es que se trata de obras que aparecen después de la muerte de Gaitán y que tenían particularmente intereses documentales o testimoniales más que estéticos. Pese a eso, se supone que esta narrativa lleva a cabo la transición del modelo de la novela de denuncia regionalista, al indigenismo de países como Perú o Ecuador, a una novela con preocupaciones mucho más “estéticas” cercana a las obras de Gabriel García Márquez.⁵

Por su parte, Patricia Trujillo advierte, en su texto publicado en el año 2007, que “La novela de la Violencia es quizá, a pesar de la discusión sobre los límites del periodo (si comienza en 1948, en 1946 o en 1951), la clasifican temática y periódica más constante en las historias de la novela colombiana del siglo XX.” (p. 103). Trujillo (2007), contrasta esta denominación con otras formas de periodización que han probado también los distintos críticos colombianos y muestra que, en perspectiva, el período sigue siendo altamente problemático. Así, con respecto a la valoración de las novelas pertenecientes al período que han llevado a cabo los críticos literarios, Trujillo apunta un interesante argumento al que regresaremos más adelante.

Por ahora podría decirse que es evidente cómo, al no existir un acuerdo en las fechas, el corpus de obras también será muy variable. Sin

⁵ Osorio (2006) reseña una interesante comparación que ya está presente en la tesis de licenciatura que escribió Gustavo Álvarez Gardeazabal (autor, a su vez, de una novela que ha sido tradicionalmente asociada con este problema, *Cóndores no entierran todos los días*): se trata de la posibilidad de analizar la novela de “la Violencia” comparándola con la novela de la revolución mexicana. En efecto, algo que compartirían los dos fenómenos, al margen de sus profundas diferencias, es que son vistos como un proceso de modernización de técnicas narrativas (aunque las implicaciones van más allá de la técnica); así, ciertos fenómenos históricos condicionaron las formas de narrar de los respectivos países transformándolas. Las obras producidas durante las dictaduras chilena, argentina o peruana, las dictaduras de la segunda mitad del siglo XX, podrían ser también, guardando las distancias, equiparables a este problema colombiano.

embargo, por lo menos algunas obras de autores considerados importantes en la tradición de la narrativa colombiana siempre son estudiadas bajo el supuesto de este proceso histórico: novelas de Mejía Vallejo, García Márquez, Álvarez Gardeazábal o autores menos conocidos fuera del país como Pedro Gómez Corena o Daniel Caicedo. Osorio (2006) hace un juicioso resumen de los diferentes estudios para mostrar las variaciones del corpus, aunque no necesariamente señala otros trabajos no literarios sobre el problema de La Violencia en Colombia. Su artículo, sin embargo, no muestra los matices que el trabajo de Trujillo (2007), señala: la ensayista muestra cómo existe un acuerdo parcial con respecto al valor de ciertas obras de ese período y ese acuerdo se mantiene desde la historia de la literatura de Javier Arango Ferrer hasta el *Manual de literatura* u otras historias enciclopédicas de finales del siglo XX.

1.1 “Violentología” y la postura de Gabriel García Márquez

La idea de que existe un período de “La Violencia” no es exclusiva de los estudios de narrativa en el país. En Colombia, el estudio de la violencia es uno de los elementos fundacionales de la sociología. Uno de los clásicos sobre el tema es *La violencia en Colombia*, escrito por Orlando Fals Borda, German Guzmán Campos y Eduardo Umaña Luna⁶. Este libro es uno de los intentos más ambiciosos por explicar un fenómeno que, por su duración y complejidad, ha inquietado a los estudiosos de la cultura

⁶ Este libro se publicó en el año 1962, pero ha tenido numerosas re-ediciones e, incluso, textos dedicados a cuestionar la actualidad y la efectividad del trabajo. Es esta capacidad de re-edición y re-interpretación la que, para muchos, define la noción de Clásico. La facultad de sociología fue la primera de Latinoamérica según Fals Borda escribe en la octava edición de *La violencia en Colombia* “cuando en un acto de confianza y de clara visión las altas directivas del Consejo Académico de la Universidad Nacional decidieron en 1959 crear la Facultad de Sociología, la primera de Latinoamérica, esta tuvo ante sí varios caminos para enderezar sus actividades. Uno de ellos, quizás el más fácil, se reducía a absorber, repetir y digerir la ciencia sociológica como se contiene en innumerables libros y en las sabias enseñanzas de grandes maestros, para dispensarla a los estudiantes en conferencias escritas que estos habrían de aprender de memoria, adiestrándose así más para hacer lucubraciones mentales que para pensar y aguzar el propio criterio. Otro camino más fatigoso y lleno de espinas era el de tratar de crear una escuela sociológica sembrada en las realidades colombianas, mediante la observación y la catalogación metódica de los hechos sociales locales, aunque sin perder de vista la dimensión universal de la ciencia” (Fals Borda, Guzmán, Umaña, Tomo I, 1977, p. 11). Esta cita muestra hasta qué punto está vinculado el problema de la violencia con la idea de unos estudios sociales más “colombianos” que extranjeros. Para quien estuviera interesado en una sociología pre-bourdiosiana en el país, este problema podría ser fructífero.

colombiana. Explicar la violencia, tratar de entender sus causas y sus consecuencias, ha sido una tarea que los especialistas de las ciencias sociales del país han asumido durante varias generaciones. El impacto del libro mostró que este fenómeno social servía para caracterizar algunas de las particularidades propias del desarrollo político-histórico de Colombia y, por lo tanto, también ha funcionado como un “telón de fondo” para quienes han intentado interpretar los movimientos culturales del país.

La palabra “Violentología” o “Violentólogo” sirve entonces para señalar un campo de estudio sociológico y antropológico que, en el contexto colombiano, ha ido avanzando por caminos intrincados, complejos y, la mayoría de las veces, valiosos. Curiosamente, aunque el estudio de la novela de “la Violencia” se ha servido de estos trabajos, aún no se ha visto una óptima retroalimentación entre uno y otro campo. Esto sucede porque en la tradición de investigación literaria colombiana es ya un lugar común diferenciar entre esta “violentología” y el estudio de la literatura de “La Violencia” al parecer, sin explorar apropiadamente la lógica de esta diferencia.

Esta idea aparece en un temprano texto de García Márquez, un breve ensayo titulado “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia en Colombia”. En este texto, que reapareció publicado en la revista *La Calle*, en octubre del año 1959 y, posteriormente, en la Revista *Mito* de Bogotá en el año 1960; el famoso novelista colombiano crítica a las obras producidas durante la época de la violencia con el argumento de que su valor testimonial no es necesariamente su valor estético. Los novelistas de “La Violencia”, puestos en “la línea de fuego”, utilizaron la novela para denunciar las injusticias cometidas por fuerzas paramilitares, gamonales o, incluso, el mismo campesinado. Ellos pensaban que la novela era más efectiva mientras más sangre mostrara; la idea era conmover y llamar a la acción por las injusticias cometidas. Para plantear su argumento, García Márquez los compara con Camus quien, a pesar de vivir los horrores de la Segunda Guerra Mundial, ha decidido tomar distancia de los acontecimientos. Para él, el logro estético de una novela como *La peste* es que, precisamente, se ha evitado la denuncia directa de las injusticias del momento histórico aunque eso no quiere decir que la violencia de la Segunda Guerra Mundial, de manera indirecta, no aparezca en su texto.

Una de las mejores novelas de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, puede leerse como respuesta “literaria” a todo el problema de la literatura de la violencia como lo han sugerido Ángel Rama, Marta Canfield (1988) y, como lo señala Trujillo (2007) en su texto ya citado, también por Luis Restrepo en el artículo sobre el tema publicado en la *Nueva historia de Colombia*, en 1989.

Citar este trabajo de García Márquez (que también sirve para desmitificar la idea del novelista irreflexivo y poco académico que él mismo se encargó de difundir entre los demás) se convirtió en un lugar común dentro de los estudios de la narrativa de “la Violencia” en el país. Como bien lo resume Osorio (2006), en su artículo, los diferentes analistas avanzaron siempre sobre la misma idea señalando en la narrativa de la violencia una etapa de valor más o menos testimonial y, posteriormente, obras en donde la violencia aparece como un “telón de fondo” o se muestra de “manera indirecta” como un motivo más dentro de un proyecto estético mucho más complejo.

Para Osorio (2006), perpetuar este modelo es problemático porque el esquema se hace demasiado reductivo. Según su artículo, es posible plantear un nuevo esquema que, al ser más amplio en fechas y en su consideración de “lo estético”, permitiría incluir obras que muestran la verdadera dinámica implícita en la narrativa de “la Violencia” en el país.

Por su parte, Trujillo (2007), señala también cierto acuerdo existente entre la evaluación estética que se ha hecho de las novelas de “la Violencia”, sin embargo, su exposición es más detallada. Para ella el primer juicio aparece ya en Antonio Curcio Altamar y luego se extiende desde Javier Arango Ferrer hasta otros autores que serían, tal vez sin saberlo, sus seguidores. Lo interesante que aporta Trujillo (2007), es que parece sugerir que parte de esta discusión acerca de la novela de la violencia en el país es problemática precisamente por las maneras en las cuales se ha construido la historia literaria en Colombia. De esta manera, más que proponer un nuevo esquema, Trujillo estaría apuntando a una reformulación de todo problema de la periodización de la novela en Colombia, en la medida en que sugiere que sería posible pensar también en otras maneras de periodización de la narrativa de los años 50 y 60.

Para Osorio (2006), el replanteamiento de las fases del proceso de la novela de la violencia en Colombia debe darse de la siguiente manera:

Como hemos visto, los estudios que intentan hacer una mirada general de dicha novelística señalan su evolución desde una literatura modelizada por la inminencia del hecho histórico (“literatura de urgencia” le llaman algunos críticos) hasta una producción de gran alcance estético. Una evolución que se hace más evidente, que produce más obras de valor estético literario y menos de valor documental, a medida que avanza el tiempo. Sin embargo, esto es una tendencia y no un hecho absoluto. Hay obras tempranas de gran mérito literario y obras tardías con escasos hallazgos estéticos. [...] Aunque algunos críticos, ateniéndose al tipo de determinación histórica o literaria que modeliza las novelas, han propuesto dos y tres grupos (fases para algunos), nosotros proponemos cuatro grupos para el estudio de la novela de la Violencia en Colombia: 1. El hecho histórico prima sobre el hecho literario. Se trata de textos testimoniales y/o de denuncia, en los que la inmediatez de los sucesos, el dolor reciente o la rabia viva, y la urgencia del testimonio difumina la intención literaria. [...] 2. Hay un distanciamiento del hecho histórico (generalmente a la luz de interpretaciones de carácter sociológico) y una mayor búsqueda literaria. [...] 3. El hecho literario se impone sobre el hecho histórico. Algunas de ellas hasta el punto en que este último queda difuminado. [...] 4. Hay un equilibrio entre lo literario y lo histórico. Novelas con grandes virtudes literarias y con gran valor documental, que vuelven directamente sobre el fenómeno histórico y sus expresiones cruentas, pero desde una concepción estética. [...] (Osorio, 2006, p. 105-106).

Algo importante en este nuevo esquema de Osorio (2006), es que permitiría salir de la tradicional posición en la cual se asume que las novelas escritas en la época de “la Violencia” por los testigos de los eventos violentos son necesariamente menos logradas estéticamente que las obras que las precedieron. Osorio (2006), entiende que asumir esta tendencia podría simplificar excesivamente el proceso histórico que se encuentra detrás de las novelas escritas durante el período. Él es

también lo suficientemente realista como para afirmar que su proyecto de retomar, bajo esta nueva perspectiva, los estudios de la narrativa de “la Violencia” en Colombia es urgente, pero sobrepasa las capacidades de un investigador individual.

Por otra parte, la propuesta de Trujillo es especialmente atractiva, en la medida en la cual no se limita solamente a la novelística de los años 50 y 60:

Sería necesario, a la hora de escribir una historia crítica de la novela colombiana del siglo XX, hacer una reflexión previa que considere la pertinencia o no de clasificaciones anteriores, como en el caso de una historia de la poesía, pero que además reflexione sobre qué tan importantes fueron determinadas tendencias temáticas en un periodo dado; que plantee problemas literarios que atraviesan buena parte del siglo, como el abandono gradual del realismo; que evalúe qué tan grande fue el impacto de ciertos hechos políticos y sociales sobre la producción de novelas; y que mida también el impacto de novelas canónicas como *La voragine* y *Cien años de soledad* en la narrativa posterior. Todas estas consideraciones serían un paso previo a una propuesta de periodización de la novela colombiana en el siglo XX. Por supuesto, es muy probable que una sola historia no alcance a sopesar todas estas cuestiones, pero una combinación lo suficientemente compleja de varias de ellas permitiría contemplar la producción novelesca, tanto desde el punto de vista de la influencia de ciertas obras, como desde el punto de vista del papel que ha jugado o ha querido jugar la novela en los procesos históricos del siglo (Trujillo, 2007, p. 105).

Ambos profesores, con apenas un año de diferencia, coinciden en que el trabajo de la revaloración y reorganización del problema de la narrativa de “la Violencia” debe llevarse a cabo en el futuro a través de varias miradas⁷.

⁷Estos dos trabajos son apenas una muestra. Es posible que se hayan publicado y presentado nuevas miradas que se acercan y probablemente re-evalúan el proceso de la literatura de la Violencia en el país. En este texto, sin embargo, me interesa apenas dar una visión comprensible de este problema.

2 La violencia en la narrativa actual: una aproximación temática

Ahora bien, más allá del problema implícito en la organización de un período de la historia de la narrativa colombiana, es obvio para muchos que la violencia en Colombia está lejos de haber terminado. Esto sucede porque después de “la Violencia” partidista de mediados del siglo, el narcotráfico, el paramilitarismo y las luchas guerrilleras han seguido azotando al país. De hecho, la enumeración e igualación de estos elementos, en el contexto actual, implica ya un compromiso político. Esto hace parte de la historia política del país. De esta manera, los gobiernos y, en general, muchos de los colombianos usualmente equiparan a estos diferentes agentes. Así se neutraliza la diferencia ideológica que existe detrás del proceso de violencia colombiano. Sin embargo, lo más importante es no olvidar que aunque la violencia se ha mantenido es, como una constante de la historia político social colombiana, la causa de una desigualdad social que persiste hoy en día y no necesariamente una esencia que define nuestra identidad.

Un ejemplo de cómo, mientras se hace análisis de la violencia cómo tema contemporáneo, se entra en el problema de la relación entre la identidad de los colombianos y la persistencia de los actos violentos aparece en un trabajo de la profesora Alejandra Jaramillo titulado “Nación y Melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”. En este trabajo, Jaramillo (2007), aborda el problema de la violencia en la novela desde una perspectiva temática. Así, y luego de una argumentación cuestionable,⁸ la autora sugiere con su lectura de *Delirio* de Laura Restrepo, que la novela es:

[...] Un ejercicio juicioso de reparación del dolor social y personal en cuanto que del delirio pasamos a entender que la novela misma es un acto de recomposición de la vida, tanto de su

⁸ No creo conveniente abordar el problema de la violencia partiendo del debate sobre la identidad de los colombianos. Como lo he sugerido anteriormente, la violencia no es necesariamente sinónimo de colombianidad, en cambio, se ha aplazado en el país es una solución para la desigualdad económica, lo cual se ve precisamente en la persistencia de la violencia. Esto no quiere decir que basta con solucionar esta desigualdad para que la violencia desaparezca o que no va a desaparecer como acto violento si no se desarticula la desigualdad. La dialéctica de estas dos situaciones tiene elementos mediadores más complejos.

protagonista, como de su familia y su entorno social; que ante todo logra traer del silencio las memorias más ocultas y más necesarias para poder sobrevivir a la locura. El texto, visto así, como estrategia narrativa de recuperación y reorganización de la información imprescindible para ayudar a Agustina, su protagonista, a reencontrarse con la realidad cotidiana y sobrevivir a los embates de su mundo melancólico infantil, es un ejercicio autobiográfico a muchas manos que se erige como un trabajo de sanación, una “suerte de terapia colectiva” de recuperación y, por ende, de elaboración del dolor que ha llevado a su personaje principal a caer en el delirio” (Jaramillo, 2007, p. 329-330).

Creo que es muy ambicioso pretender que las obras literarias sean ejercicios reparatorios o “terapias colectivas”, sobre todo en la situación contemporánea. Además, esta idea podría no ser muy útil políticamente, principalmente para víctimas de la violencia que quieren reparaciones que vayan más allá de productos literarios o culturales.

El problema es que el estudio de Jaramillo, así como algunos otros trabajos contemporáneos, parte de la idea de que la literatura y, en general, la cultura, son reproducciones de una “identidad” colectiva. En el caso de la literatura de la violencia esto es problemático sobre todo porque cuando se pretende que las obras literarias sean reparatorias o trasformen la identidad del país, la “colombianidad”, se está ignorando que hoy en día los productos de la industria cultural tienen probablemente en sus manos la dirección de esta “colombianidad”⁹. Esto sucede porque actualmente el uso del término “identidad” se acerca mucho más a las ideas de la publicidad y del diseño gráfico¹⁰ que al papel que, por ejemplo, jugó la literatura en la segunda mitad del siglo XIX, para no hablar de la literatura colonial. Hoy en día la literatura es una actividad

⁹ En general existe todo un problema de fondo cuando se plantea la posibilidad de encontrar “la identidad” en los productos culturales. Jaramillo afirma: “Entendemos la identidad como un elemento moldeable, fragmentado, inestable, plural, y no como una estructura estable, esencial a cada cultura.” Antes ha afirmado: “Podemos decir que la violencia como una experiencia cotidiana ha marcado la manera en que los colombianos y las colombianas, de varias generaciones, se reconocen como sujetos individuales y como colectividad. La regularidad de la pobreza y la guerra en Colombia ha llevado, en algunos casos, a la perversa idea de que existe una esencia violenta o una traza genética violenta en sus ciudadanos, lo cual niega las posibilidades de construcción de una sociedad más pacífica” (Jaramillo, 2007, p. 320). Aunque esto supondría que se distancia de la idea de “colombianidad” estable lo cierto es que el concepto estático de “melancolía” que sugiere como clave para analizar las obras colombianas contemporáneas no tiene la movilidad que supuestamente ella está buscando.

¹⁰ En los trabajos con fines fundamentalmente comerciales se utiliza el anglicismo *Branding* para hablar de la construcción de una “identidad” en términos de marca comercial.

con menos posibilidades de impacto inmediato “colectivo”, sobre todo si se la compara con las grandes empresas de la industria cultural. En ese sentido, pretender igualar todos los productos culturales, con las excusas de que son expresión “de la violencia” o la “melancolía” de un país en crisis, no es lo mejor. Sin embargo, es interesante como Jaramillo afirma que la literatura puede pelear en términos comerciales con otros productos culturales reproductores de “identidad”:

Esta premisa nos llevó a varias preguntas: ¿qué tipo de elaboración del dolor se lleva a cabo a través de las decisiones que el criterio del “mercado”, como parámetro para la masificación de productos culturales, impone? ¿Quién y por qué adquiere el poder de manejar los bienes simbólicos que representan y cuestionan las identidades? Y, ¿qué tipo de elaboración del dolor promueven dichos productos culturales? Así, elegimos analizar algunas de las novelas más representativas de los recurrentes síntomas que a lo largo de nuestro estudio encontramos, y que adicionalmente cumplieran con la condición de haber sido altamente masificadas. Esta decisión respondió a que estamos convencidos de que el poder resignificador de los bienes culturales es tan alto, que quien tiene la posibilidad de ser masificado adquiere un lugar determinante en la construcción de identidades colectivas. Por ende, estas novelas elegidas para nuestro análisis detallado lograron un impacto social transformador. Es decir, que si bien la literatura y otras expresiones artísticas cumplen una labor de representación de la sociedad también los hace de transformadores de la identidad. Por tanto, entre más ciudadanos y ciudadanas tengan contacto con dichos bienes mayor es su impacto resignificador-transformador. (Jaramillo, 2007, p.320).

No obstante estas provocadoras afirmaciones, la pregunta aquí, para mí, es si el arte está llamado o no a pelear la construcción (o reproducción) de la “identidad cultural” a los productos de la industria cultural, o si, en cambio, la misión del arte en el momento actual es otra. Está claro que la capacidad crítica de las obras literarias no necesariamente se mide por su capacidad de masificación. Con esto no quiero decir que el arte tenga que carecer de público, sino que sería peligroso, más si se está hablando de un tema con contradicciones políticas tan complejas como

la violencia, que se asuma que inmediatamente las capacidades de masificación favorecen la función transformadora de la literatura.

La idea de vincular a la violencia con la definición de la identidad nacional estaba ya presente desde el libro *La violencia en Colombia*. Estaba claro que el problema de la pervivencia de la violencia implicaba una ampliación de la concepción misma de violencia. Esta concepción nos lleva en otra dirección distinta a la de la discusión literario historiográfica que he esbozado siguiendo a Osorio (2006) y a Trujillo (2007). Para las aproximaciones de los años 60, la violencia era no solo el acto violento en sí mismo o los agentes que lo realizan, sino comprendía todo un proceso que estaría detrás de esos actos y agentes. Así lo veía un analista “clásico” como Guzmán Campos:

La violencia no es Paterrana, Chispas, Tarzán, Desquite o Sangrenegra ni la masacre de la Italia. La violencia es un estado antisocial, una latencia que se intensifica o decrece pero que se oculta en el subfondo de grupos humanos donde se activan las motivaciones de periodicidad hasta cuando adquieren las condiciones necesarias para su extroversión. [...] La violencia tiene, pues, irremediamente una dimensión humana. Hay que buscarla en el espíritu y en el corazón de los hombres. A veces puede presentarse como un fenómeno epidémico de contaminación colectiva con modalidades de acción o de omisión pero siempre con inocultables pretextos de predominio político. (Fals Borda, Guzmán, Umaña, Tomo II, p. 441, 1977)

Es interesante ver como los “violentólogos” planteaban que el problema de la violencia suponía algo más que el acto violento y los agentes, lo cual los acercaban, a la cuestión de la “identidad” “hay que buscarla en el espíritu, en el corazón de los hombres”. En primer lugar, como se ve en la cita, para los “violentólogos” el problema de la violencia es básicamente un problema social-antropológico. Sin embargo, como ya se ha dicho, ese asunto tiene su origen en una diferencia económica muy marcada, que es la que ha configurado y re-configurado, a través de la historia, los distintos intereses de los varios agentes en conflicto. Por lo tanto, la solución del libro de los años 60 y 70 “todo plan sensato para erradicar la violencia, debe iniciarse por la base inclu-

yendo a los marginados del monte que quieran libertarse del crimen, a la 'generación del monte', convenciéndolos de la necesidad de una formidable cruzada para su propia integración”(Fals Borda, Guzman, Umaña, Tomoll, 1977, p. 451), sería insuficiente si no se toman medidas que puedan hacer menos radicales esas diferencias sociales y económicas. Sobra decir que es inquietante sentir el eco de toda esta discusión, descrita hace tanto tiempo, sobre todo por la situación actual que está atravesando Colombia.

Las preguntas que surgen entonces son ¿cómo acercarse a una discusión sobre el tema de la violencia sin adscribir esta a procesos reparatorios, necesarios en el espacio del dialogo del conflicto pero no necesariamente satisfactorios si se dan en productos culturales? Y ¿cómo trabajar el problema de la violencia en Colombia como tema en la literatura sin adscribirlo a una cuestión de identidad?

Existe una conexión entre las dos preguntas, puesto que podría pensarse que si la narrativa deja de ser reproductora de identidad y se convierte más bien en productora o transformadora, es lo que quisieran perspectivas como la de Jaramillo (2007) anteriormente citadas, entonces entraría a jugar cierto papel reparatorio. Pero ya he dicho que también es posible hacer otro tipo de aproximación.

Si, en términos generales, se ha comprendido que la violencia transforma la vivencia de la realidad cotidiana colombiana en su totalidad, puede entonces decirse que es un proceso presente no sólo en las novelas del período histórico de “la Violencia” o en las novelas que lo tocan directamente como “acto violento” de grupos armados, como la que pienso abordar al finalizar este trabajo, sino también en otras obras literarias que tratan de recrear las experiencias de las personas que viven en Colombia y que no necesariamente narran estas acciones de manera directa. En ese sentido, la violencia como proceso social es un elemento mediador más de la experiencia social total sobre la cual se construye la obra literaria.

Así, al estudiar las obras literarias que tratan de crear experiencias estéticas directamente dentro del marco de las acciones de los grupos subversivos, como sucede con *Los ejércitos* de Evelio Rosero (2007), lo

significativo no es que se vea en la novela un ejemplo contemporáneo de la novela de la violencia, pues su valor no depende necesariamente de que se narre este problema, sino también de la manera especial cómo se narra puesto que esto marcaría la diferencia respecto de otras novelas que trabajan este tema.

3 El problema de la violencia como temática en una novela reciente: los ejércitos de evelio José Rosero

Esta obra ganadora de los premios Tusquest de novela en 2006, además del Independent Foreign Fiction Prize (2009) en Reino Unido y el ALOA Prize (2011) en Dinamarca parece ser, no sólo por su título y su tema, sino principalmente por su calidad estética, la mejor obra con la cual puedo mostrar otro ejemplo de cómo se hace el análisis de relaciones entre la violencia, ya no como un periodo de la literatura sino más bien como un tema, presente en la narrativa colombiana. Me parece importante aclarar esto porque usualmente, cuando se afirma que los criterios comerciales no responden necesariamente a la calidad estética de la obra, se tiende a creer que se están defendiendo inmediatamente las obras sin público. En este trabajo lo que intento mostrar es, sin embargo, que los criterios comerciales, confundidos en algunos casos con la idea de representación de la identidad, dependerían precisamente mucho más de elementos mediadores del mercado, como el *Branding*, que de las mismas capacidades críticas de las obras literarias. Y algo fundamental es que esta capacidad crítica existiría más allá de la cuestión de la distribución comercial de la obra.

En el caso de esta novela de Rosero (2007), la crítica literaria colombiana no se hizo esperar. La mejor reseña sobre la novela, quizás también el mejor resumen de su argumento, la escribió David Jiménez Panesso y fue publicada en el año 2011 en la revista electrónica *Razón pública*. En ella se encuentra bien explicado el valioso contrapunteo que propone la narración entre erotismo y violencia. Más adelante regresaré

sobre este contrapunto en el texto. Por ahora basta decir que Jiménez señala como el autor de la novela crea hábilmente un espacio imaginario, un pueblo llamado “San José”, que le permite mostrar todas las contradicciones propias de las poblaciones campesinas de Colombia que han sido afectadas por el conflicto.

Eso quiere decir que la recreación del pueblo se hace desde la perspectiva del narrador en primera persona. Desde sus primeras obras, Rosero se ha caracterizado por un hábil uso de este tipo de narrador. Sus novelas tempranas¹¹ nos muestran la capacidad que tiene para describir los sentimientos y la mirada del niño o del loco, sensibilidades que, por su propia naturaleza, nunca es fácil mostrar en la literatura. Uno de los pasajes más impresionantes, en este sentido, lo consigue en una valiosa novela titulada *El incendiado*, en donde la narración de un partido de fútbol en un colegio, hecha por un joven estudiante aficionado a la *Ilíada* se convierte en algo monumental:

[...] ya había hecho su pase y edificado su ataque, ¿recuerdas?, si no era porque Sánchez y el Enanito estaban pendientes el tal Gús se nos desmarcaba y goleaba, pues a despecho de las órdenes del Tártaro debimos bajar a ayudar a los defensas, a colaborarles, qué papel hicimos, hermano, qué deshonor deportiva, ese Gús y el tal Fercho y el Chefo eran una tripleta tenaz, de oro, parecían un solo hombre con tres cabezas y seis piernas, masticadores de chicle, coordinaban magnífico, para qué, innegable, sólo veinte minutos de juego y golazo, desde el sector central (...) feliz, aunque aturdido, más feliz que las nenitas espiándolo, su corpacho hacía eses, debía tener nublada la vista, el bueno del árbitro detuvo el partido para revisarle las cejas, Coci negó con la cabeza, como en el box, “estoy bien” dijeron débiles sus labios moviéndose amoratados, se llevó las manos a la cabeza y recordé a Homero, mire a Coci,

¹¹ La primera novela de Rosero se llama *Papá es bueno papá es Santo*, aunque fue publicada mucho después de *Mateo solo*, que usualmente es referida como su primera novela. *Papá es bueno...* es una valiosa obra que permite comprender la influencia de autores como Kafka o Rulfo, por el ambiente más que por el narrador, sobre el colombiano y ya muestra las impresionantes habilidades que tiene Rosero para narrar un mundo desde la mirada del personaje. A esta obra seguirían la trilogía también ganadora de premios *Primera vez*, compuesta por *Mateo solo* (1982), *Juliana los mira* (1985) (como dato curioso podemos anotar que la novela fue terminada en España el mismo día de la toma del palacio de Justicia en Bogotá: 6 de noviembre de 1985) y *El incendiado* (1988). Además de estos trabajos, Rosero ha publicado una buena cantidad de cuentos y novelas, incluyendo relatos infantiles. Si bien no creo que toda su obra sea valiosa me parece que hace falta hacer una revisión en conjunto de sus principales narraciones.

yo vidente, yo profético, vi cómo le hirieron la cimera del penachudo casco, y cómo la bronceína lanza enemiga, clavándose en su frente, atravesó el hueso, y cómo las tinieblas cubrieron los ojos del Coci-guerrero que cayó como una torre en el duro combate [...] (Rosero, 1988, p. 110-113).

Aquí los motivos infantiles, como la afición al fútbol y la rivalidad entre los diferentes cursos en el colegio, se combina con el lenguaje de la *Ilíada* de manera afortunada porque, desde el comienzo de la novela su propio narrador, quien es uno de los personajes principales — uno de los gemelos que estudia en el colegio Agustiniانو Norte, siempre se ha caracterizado como un muchacho obsesionado con la obra de Homero y con contar historias. Esta novela intenta, en eso podría recordar vagamente al *Retrato del artista adolescente*, mostrar cómo va creciendo el lenguaje y la capacidad de narrar en un niño que tiene no más de 14 años cuando comienza la historia y quizás más de 36 cuando esta termina. La capacidad de construir el mundo desde el interior del personaje y hacerlo verosímil es una de las mejores habilidades de Evelio Rosero como narrador.

En el caso de *Los ejércitos* sucede algo similar. Las que han cambiado son, en todo caso, las actitudes del personaje. Ya no se trata de un niño o de un adolescente, sino todo lo contrario: un hombre maduro, profesor e, incluso, una suerte de “librepensador moderno”. Esto es fundamental para entender la novela porque la narración de las situaciones del pueblo, que está afectado por el conflicto violento, se da a través de esa mirada crítica del personaje. En la construcción estética de esta interioridad se evidencia que la novela no está únicamente preocupada por hacer una denuncia o una descripción de los sucesos violentos con miras a una modificación de la situación real, o a un “análisis sociológico”. Todo lo contrario, estos son personajes narradores que tienen sus propios problemas y un carácter muy bien construido desde su “interioridad”, lo cual les permite posteriormente narrar los sucesos, en este caso los sucesos propios del conflicto armado, de una manera muy especial. Esto es algo que la crítica ha señalado acertadamente. El profesor Ivan Padilla, apoyado en Husserl y otros autores importantes, señala esta característica como “Novela fenoménica”:

Al decidirse por una novela de dimensión fenoménica y focalizar el relato desde el interior, Rosero busca no solo permitirle a su lector conocer los pensamientos, los sentimientos y las sensaciones de su personaje, sino también ofrecer una visión total del conflicto armado en Colombia. Al ausentarse del relato como narrador-autor, o simplemente como una voz que focaliza desde el exterior el mundo representado, y unificar la información a través de una sola subjetividad, se tiene de primera mano, la intimidad del personaje, las causas del problema tratado, el estado anímico, la vivencia del tiempo, etc. En *Los ejércitos*, esta elección es importante para entender el significado estético e ideológico del texto (Padilla, 2012, p. 125)¹².

Siguiendo esta idea, Padilla (2012) consigue mostrar que los problemas que otros críticos como Jaramillo podrían señalar como de carácter identitario-representativo, realmente se transforman en motivos estéticos e ideológicos que la obra plantea para conseguir sus objetivos, en este caso: hacer una crítica contundente a la realidad del país. Padilla (2012) señala cómo en la novela las instituciones como la iglesia o la escuela se ven afectadas por el proceso violento y también explica como los personajes, particularmente lo que él ha caracterizado como la “mirada moderna del narrador”, terminan llegando a conclusiones que necesariamente los llevan al miedo, la incertidumbre y la desesperanza. Para Padilla (2012), Rosero se ha preocupado principalmente por:

ir más allá de las apariencias sensibles de las cosas, no le interesa describir los hechos ni el caso particular de un municipio del territorio nacional. Al renunciar a puntos de vista y estrategias narrativas que crean la ilusión de objetividad, buscando desaparecer del relato, Rosero logra representar, de primera mano, sin detenerse en el carácter síquico del asunto, no tanto la

¹² Al comienzo del texto, Padilla (2012) hace generalizaciones nocivas acerca de la diferencia entre la literatura “de la violencia” tradicional (descrita como problema histórico en la primera parte de este trabajo) y, además, hace afirmaciones cuestionables como “su autor decide abandonar las estrategias narrativas tradicionales (narrador omnisciente, narrador observador en tercera persona, primera persona del narrador protagonista, o una voz narrativa impersonal que a menudo concede la palabra a sus personajes, entre otras practicadas en sus novelas anteriores)” (Padilla, 2012, p. 124). El narrador que más ha usado Rosero, por lo menos así sucede en la trilogía y en su primera novela, es el narrador en primera persona. Cómo ya lo he dicho, pese a esto, en todo caso no está en los objetivos del ensayo de Padilla aproximarse en extenso a la obra general de Rosero o al problema de la violencia en particular, este artículo es uno de los trabajos más completos e interesantes escritos sobre la novela de Rosero. También está disponible en internet.

situación de un pueblo en el fuego cruzado de varios “ejércitos”, sino las impresiones que la barbarie deja en la conciencia de sus habitantes (Padilla, 2012, p. 148).

Así podríamos decir, si recordamos lo que habíamos señalado previamente cuando citamos el estudio sobre la violencia en Colombia, que la novela de Rosero trata precisamente sobre “el proceso de la violencia” más allá del acto violento mismo que describe. Esto le permite, si así se quiere leer, crear símbolos definitivos que concentran las sensaciones más impactantes que deja la guerra en la cotidianidad. Esa es precisamente esa “dimensión humana” de la violencia de la que habían hablado los sociólogos en los años 70. Y esto es lo que causa la terrible sensación de desolación.

En efecto, lo más contundente en la novela es precisamente esa profunda desolación en la cual deja sumergido al lector una vez se ha terminado de leerla. Los pasajes de la toma por parte de los ejércitos al pueblo son impactantes. Si al comienzo de la novela el motor erótico estaba montado sobre el voyerismo del personaje, la manera como “deseaba” a su vecina la brasilera, al final de la obra incluso esa actividad es condenada porque la violencia materializa esos deseos de posesión en la violación de un cuerpo sin vida, como se ve en un pasaje definitivo que nunca será suficientemente citado:

Olvidándome de todo, sólo buscando a Geraldina, me sorprendí avanzando yo mismo hacia ellos. Nadie reparó en mi presencia; me detuve, como ellos, otra esfinge de piedra, oscura, surgida en la puerta. Entre los brazos de una mecedora de mimbre estaba –abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver, expuesto ante los hombres que aguardaban, ¿por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso con lo que soñabas?[...] (Rosero, p. 202, 2007).

La razón por la cual este es uno de los pasajes más citados de la novela es porque la violación de Geraldina por parte de los soldados

cierra la historia concentrando todos los motivos que la han recorrido de manera constante. El profesor ahora, cuando el pueblo ha sido destruido y cuando ha perdido a su esposa, se hace culpable del deseo por Geraldina, que al comienzo de la novela le había dado ánimos y quizás algún tinte alegre a la narración de su vida aburrida en "San José". De cierta manera, su propia posición de autoridad se diezma completamente cuando afirma "¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?", como si no sólo estuviera en juego el hecho mismo de su deseo por la mujer sino también su propia actividad docente. Así se consolida la idea del maestro que ya no puede enseñar nada y estas preguntas sin respuestas, a la manera de algunas narraciones de Coetzee, nos dejan como bien lo explica Padilla (2012), en su ensayo, en el vacío de la incertidumbre.

Hay otro pasaje de la novela que también sirve para mostrar esa transformación de las relaciones humanas cuando ocurre la violencia. Antes de la escena citada del final, la narración se va intensificando porque en el pueblo corre el rumor de que al profesor lo han asesinado mientras dormía. Esto va creando un efecto que recuerda en cierta medida a Rulfo porque rodea de cierto aire fantasmal a la figura del narrador y los seres del pueblo. El narrador lo repite todo el tiempo y los otros personajes se lo preguntan constantemente:

<<Profesor>>, me dijo al oído, <<a usted no lo mataron mientras dormía>> Claro que no pude decir cuando me repuse de la pregunta. Y trate de reír: <<no ves que estoy contigo>>. Y, sin embargo, nos quedamos mirando unos segundos, como si no nos creyéramos. <<Y quien iba a matarme>>, le pregunte, y por qué?>><<Eso me contaron>> respondió. No se veía borracho, o drogado. (Rosero, 2007, p. 178).

Después de que el narrador visita a chepe, en la última etapa de la toma de los ejércitos a "San José", y luego de que confirman que los policías se han ido de la estación y están abandonados a su suerte, el narrador empieza a buscar en donde esconderse. Es una de las situaciones más difíciles de la novela, pues Rosero está narrando directamente los estragos de la guerra sobre la sociedad civil.

En ese momento se encuentra frente a la casa de Célmiro y sucede el siguiente diálogo:

[...]-¿Qué sucede allá afuera, Ismael? Escuché disparos y gritos, ¿es que están bailando en las calles?

-Están matando, Célmiro

-Y a ti, ¿te pusieron a bailar?

-Seguramente

-Lo mejor es que te vayas a tu casa, no puedo moverme. Tengo paralizada la mitad de mi cuerpo ¿no lo sabías?

-No.

-¿Tampoco sabías qué hicieron los desgraciados de mis hijos? Me dejaron aquí tirado. Me han puesto al lado una olla de arroz y de plátano frito, una paila con hígado y riñones, y luego me dejaron aquí tirado. Eso sí, juntaron mucha carne, para que yo coma, pero ¿qué haré cuando se acabe? Los desgraciados.

-Abre por lo menos la ventana. Yo me meto por la ventana. Nos defenderemos.

-¿y defendernos de quién?

-Te dio que están matando a la gente.

-Con toda razón me abandonaron.

-Abre esa ventana, Célmiro.

-¿No te he dicho que no puedo moverme? Una trombosis, Ismael, ¿sabes lo que es eso? Soy más viejo que tú. Mírate, al fin y al cabo: en plena calle, y bailando.

-Abre.

-Apenas puedo estirar este brazo derecho, agarrar un pedazo de carne, ¿qué haré cuando sienta necesidades?

-Ya vienen, disparan por todas partes.

-Espera.

Pasa un tiempo y escucho que algo se cae, del otro lado.

-Carajo -escucho a Célmiro.

-Qué pasa.

-Se acaba de caer la sartén con los riñones. Si se mete un perro a esta casa no podré espantarlo. Se lo comerá todo.

Está llorando o maldiciendo. (Rosero, p.184, 2007).

En este diálogo aparecen varios elementos dramáticos fascinantes. Por un lado está la idea del “diálogo de sordos”, pues aunque Ismael le dice a Célmiro que no están bailando él parece no entender claramente, o no escuchar, y esto obviamente crea cierto malentendido que nos remite indirectamente a la danza de la muerte y que crea una situación en donde la comicidad desaparece para convertirse en un gesto horripilante. Algunas obras de Beckett, sobre todo algunas de sus obras teatrales, crean un efecto similar en el lector-espectador. Por otro lado, y siguiendo los motivos señalados por Padilla (2012), el diálogo muestra hasta qué punto se degeneran las relaciones filiales durante estos procesos violentos. El padre paralizado, abandonado a su suerte por los hijos que tienen que salvar su vida, se convierte si así se quiere ver, en un símbolo de la desesperanza de la sociedad en una situación como la que ha vivido Colombia durante tantos años. La alusión a los riñones, a la imposibilidad de ir al baño a hacer “sus necesidades” no deja de mostrar de manera muy sutil como la misma violencia inunda como mierda a los diferentes personajes del pueblo. Esa suciedad es también fundamental como motivo en mucha literatura sobre el tema¹³.

En general, Rosero consigue en *Los ejércitos* crear una novela tomando como punto de partida los actos violentos de las fuerzas en conflicto en Colombia, aunque no hace del texto una crónica de denuncia. Esto sucede porque la narración de estos eventos desafortunados responde a los propósitos arquitectónicos de la propuesta general de la

¹³ Canfield (1993) ha señalado el motivo coprológico en *El coronel no tiene quien le escriba* en su ensayo.

novela. El narrador en primera persona con su particular sensibilidad, el motivo de la danza de la muerte, la idea de los muertos que están narrando la novela, la ironía del maestro que ya no puede enseñar: todo esto es indicio de una “conciencia literaria” que hace de *Los ejércitos* una de las mejores novelas publicadas en los últimos diez años. Jiménez (2011) admira el contrapunto entre violencia y erotismo que no deja de recordar la famosa dupla de Eros y Thanatos, Padilla (2012) señala la condición de novela fenoménica en la línea que el final de su texto quiere afiliar al realismo crítico. A lo que apuntan los dos autores, sin embargo, es a lo mismo: la construcción estética de la novela.

Estas dos perspectivas me sirven para sustentar lo que hasta ahora he tratado de mostrar como el análisis de la literatura sobre la violencia, desde la perspectiva que propongo; el análisis no requiere únicamente mostrar cómo la violencia de la realidad es reproducida en las obras literarias sino que, además, esa “reproducción” se da, por decirlo de alguna manera, dentro de la obra que tiene muchas veces su propia historia y, si es una buena obra literaria, la creación de esta propia historia implica cierta construcción y, en las virtudes de esa construcción, no me parece que se encuentre inmediatamente una restitución de la violencia de la realidad (a la manera de Jaramillo, por ejemplo) sino quizás, precisamente, la reclamación contra el mundo que le dio vida a la misma obra. De hecho, la misma neutralidad que he mencionado anteriormente, la igualación de paramilitares, militares y guerrilleros aparece en la novela y se convierte en una fuerte crítica al orden imperante de la realidad colombiana.

No podría entonces criticarse a una novela como la de Rosero el hecho de ser negativa o melancólica en exceso, no podría decirse que ella misma implica una reparación por un proceso que no ha terminado, ni tampoco afirmar que es buena porque da una imagen auténtica o no de la colombianidad. Cualquiera de estas evaluaciones olvidaría lo más evidente, para decirlo con el título que se ha traducido un libro de Frederic Jameson (1981) al español¹⁴, en una afirmación que ha hecho carrera hasta casi vaciarse de sentido y que, sin embargo, en el caso

¹⁴ El traductor ha tomado la clásica afirmación de Benjamin que en español le pareció más sonora que el título original del libro en inglés. Es una pena que la edición de este valioso texto de Jameson esté plagada de erratas.

de la literatura colombiana sigue siendo completamente actual: todo documento de cultura es un documento de barbarie.

Para finalizar, quisiera regresar a algo que Jiménez señala en su reseña sobre *Los ejércitos*:

Esta es una novela profundamente política, pero la política casi nunca está en el primer plano, de manera explícita. Hay poca discusión ideológica, pocos pronunciamientos sobre el significado histórico de la guerra, sobre la legitimidad de los propósitos de la guerrilla o de los paramilitares. En esto, la novela no establece distinciones conceptuales ni dedica un solo renglón a justificar a unos o a otros. El hecho mismo de que esté narrada desde la perspectiva de las víctimas deja en la sombra a los ejércitos. Aquí hay hombres y mujeres que sufren o gozan, más lo primero que lo segundo, sin afanarse por descifrar las razones políticas que validan, o pretenden validar, las acciones armadas. Ni siquiera el profesor está interesado en ese tipo de reflexiones. Quizá la posición del novelista al respecto, no expuesta como argumento racionalizado sino a través de breves y simples expresiones de los personajes, se resume en la palabra vida, cuyos sinónimos tal vez sean placer, sensualidad, libre expansión. Pero la fuerza de esas palabras está en relación con la fuerza aun mayor de sus contrarias, que son las que ocupan casi todas las páginas de esta obra (JIMÉNEZ, 2011).

Puede verse que, en esta cita, el crítico literario retoma un motivo presente en la tradición de análisis de la novela de “la Violencia” en Colombia. Como lo he mostrado en el primer apartado de este texto, con la ayuda de los análisis de Osorio (2006) y Trujillo (2007) sobre la novela de “la Violencia”, es evidente que la evaluación de las obras que tratan sobre este tema en Colombia no puede partir únicamente del valor documental o de su “compromiso”. Eso quiere decir que, pese a los importantes matices señalados por Osorio (2006) y que ya hemos citado, sus cuatro maneras de aproximación, podríamos seguir favoreciendo el método indirecto que señalaba García Márquez al momento de acercarse a un tema que, por su propia naturaleza, implica ya un compromiso ideológico y político³⁵. Tal vez esto sucede porque la lite-

³⁵ Obviamente toda novela implica un compromiso ideológico y político, por ejemplo una novela como *La luz*

ratura, siendo material ideológico y político es también, y quizás principalmente, una práctica estética.

La ventaja de las aproximaciones de Jiménez (2011) y Padilla (2012) es que no buscan en la literatura una suerte de “terapia colectiva”, así como tampoco esperan que una obra tenga que ser necesariamente la afirmación de un mundo feliz y tranquilo, “no-melancólico”, para que se transforme “la identidad cultural” de los colombianos. Si bien tienen distintas posiciones metodológicas, esto es interesante en la medida en la cual se ve que no se trata de hacer que la literatura sea inmediatamente un reflejo de los procesos culturales, los dos ensayistas comparten el interés por entender la crítica que la obra hace sobre la realidad que le da vida. En ese sentido, son perspectivas de crítica más realistas.

Referencias

BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia. In.: ARIAS, Diego Lizarazo (Cord.). *Diálogos en torno a la reflexión de la violencia en Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p. 10 – 38. Disponible en: <<http://version.xoc.uam.mx>>. Acceso: 08 nov. 2013.

CANFIELD, Marta. Gabriel García Márquez: El amor en los tiempos del cólera. En *Manual de Literatura Colombiana*. Tomo II. Procultura. Planeta. Bogotá, 1988. p. 335-349.

GUZMÁN, Campos German; FALS BORDA, Orlando; UMAÑA, Eduardo Luna. *La violencia en Colombia: Estudio de un proceso social*. Tomo I y Tomo II. Bogotá: Punta de Lanza, 1977.

GONZÁLEZ, Tomás. *La luz difícil*. Colombia: Alfaguara, 2011.

JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

JARAMILLO, Alejandra. Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia de 1995 a 2005. *Revista Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. n. 724, p. 319-330, mar./abr. 2007. Disponible en: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/101/103>>. Acceso en.: oct. 2013.

JIMÉNEZ, David. Reseña Los ejércitos. *Razón pública*. Abr. 2011. Disponible en: <<http://razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/1980-los-ejercitos.html>> Acceso: oct. 2013.

JOYCE, James. *Retrato del artista adolescente*. [S.l.:] Editorial Lumen, 1976.

MÁRQUEZ, Gabriel García. Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. *Revista Tabla Redonda*,

difícil (2011) de Tomás González, que parecería alejada por su temática de este problema, también implica obviamente una posición ideológica fuerte. Pero es evidente que si el tema de la novela es en sí mismo el conflicto, como pasa en *Los ejércitos*, el tratamiento es necesariamente diferente.

Caracas, n. 5-6, p. 19-20, abr./may. 1960.

_____. *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre Editor, 1961.

MIER GARZA, Raymundo. Walter Benjamin: la crítica de la violencia como iluminación de la justicia. In.: ARIAS, Diego Lizarazo (Cord.). *Diálogos en torno a la reflexión de la violencia en Benjamin*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p. 51 – 82. Disponible en: <<http://version.xoc.uam.mx>>. Acceso: 08 nov. 2013.

OSORIO, Oscar. Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Revista Poligramas*. n. 25, p. 86-108, jun. 2006.

PADILLA, Iván. Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza. *Literatura: teoría, historia, crítica*. v. 14, n. 1, p. 121 – 158, ene./jun. 2012.

RESTREPO, Luis Antonio. Literatura y pensamiento 1958 – 1985. In.: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.

ROSERO, Evelio José. *El incendiado*. Bogotá: Planeta, 1988.

_____. *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquest, 2007.

TRUJILLO, Patricia. Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX. *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional, 2007.

VERDUGOS, DELFINES Y FAVORITOS EN LA NOVELA DE LA DICTADURA¹

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla

Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno.
Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*

1 Sic semper tyrannis

El dictador es la pieza más importante en la maquinaria represiva de los estados autoritarios, pero no es la única. La figura del *favorito* suele acompañar al dictador dentro y fuera del ámbito literario, y es el responsable de prolongar la tiranía más allá de las esferas inmediatas del poder. El *favorito*, llamado también *delfín*, es siempre el hombre fuerte del régimen, garantizando el ejercicio del poder cuando el dictador permanece en la sombra. El *favorito* es quien materializa las torturas, realiza un minucioso seguimiento de los sospechosos y mantiene el orden con el rigor exigido para evitar cualquier forma de disidencia. Su labor de informador lo convierte en un auténtico “sabueso” capaz de olfatear posibles levantamientos y hostilidades contra el régimen establecido. Además de ser el informador y el hombre de confianza del dictador, el *delfín* adopta en las dictaduras militares hispanoamericanas una actitud verdaderamente sanguinaria, realizando los trabajos más sucios en la política represiva contra cualquier conato subversivo. Son personajes temidos y en cierto sentido “mitologizados” de los que apenas hay información, precisamente porque su labor la desarrollan

¹ Este artículo fue anteriormente publicado en la Revista *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, Universidad de Toulouse, 2003, nº 81, págs. 203-228, ISSN: 0008-0152. Está publicado en este libro con la devida autorización del autor y con algunas modificaciones bibliográficas.

en la más absoluta oscuridad, tratando de mantener cierto grado de anonimidad en sus comportamientos para preservar la efectividad de sus métodos. Las informaciones sobre estos verdugos de las dictaduras son muy escasas y contradictorias; están siempre sujetas a la manipulación constante de una maquinaria represiva que actúa sin ningún tipo de escrúpulos. Desde los propios círculos concéntricos del poder absoluto se trata de dar un carácter sobrenatural y una dimensión mítica a este ejercicio brutal del poder que se sirve de todos los métodos a su alcance para mantener “el orden establecido”.

Delfines y *favoritos* tienen un acceso privilegiado a la figura del dictador. Pueden hacer las veces de secretarios, confidentes, asesores, escribientes, celestinos, acólitos o simplemente acompañantes de presencia grata. Son los casos literaturizados de Patiño en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, de Romualdo en *Un día con su Excelencia* del chileno Fernando Jerez, del Doctor Peralta en *El recurso del método* de Carpentier o de Tadeo Requena en *Muertes de perro* de Francisco Ayala. No obstante, estas figuras pueden asumir en determinados momentos la responsabilidad de reprimir con todos los métodos disponibles cualquier forma de subversión. Es entonces cuando *delfines* y *favoritos* se convierten en *verdugos*.

Por paradójico que resulte, el verdugo es un obrero de la represión, un trabajador excepcionalmente cualificado en los métodos más sofisticados de la intimidación y la tortura, cuya dedicación, austeridad y abnegación le convertirán en un auténtico “modelo profesional”: una suerte de eremita que vive por y para su dictador, que no necesita prebendas políticas ni materiales, y que acaba parodiando, en el mundo literario, el arquetipo de la santidad. Se lo dice al viejo Patriarca de García Márquez una de las voces informantes de la novela: José Ignacio Sáenz de la Barra, el verdugo, llevaba “una vida de santo”².

Verdugos, *delfines* y *favoritos* son personajes reales antes que literarios y su comportamiento disparatado dentro del mundo de la ficción es sólo un pálido reflejo de lo acontecido en la realidad de estos países latinoamericanos. Conforme se ha ido produciendo la creciente y progresiva

² Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Madrid, Mondadori, 1987, pág. 227.

democratización de países como Argentina, Chile, Uruguay o Paraguay, asistimos a la desarticulación y al conocimiento de poderosas infraestructuras represivas cuyo funcionamiento no se limitaba sólo a las fronteras nacionales, sino que en muchos casos extendían sus redes de influencia a otros países igualmente dictatoriales. Los diferentes procesos judiciales abiertos a finales de la década de los 90 han puesto de manifiesto una estrechísima colaboración entre las diferentes dictaduras del cono sur americano. Podría hablarse en algunos casos de una suerte de “pandictadura latinoamericana” que tuvo su momento de esplendor en los años 70 y 80. Desapariciones, raptos, violaciones, ejecuciones, extradiciones y un sinfín de irregularidades jurídicas han convertido a muchos de estos países en verdaderos esperpentos de la civilización.

El testimonio de algunos de los artífices de la represión, como es el caso de Adolfo Scilingo en Argentina o el proceso seguido contra Humberto Gordón, el brazo ejecutor de Pinochet y director de la CNI (Central Nacional de Inteligencia), ha venido a situar la realidad muy por encima de la ficción. Los horrores cometidos en la temida Escuela de Mecánica de la Armada, entre 1976 y 1983, o los llamados *vuelos de la muerte*, cuyo único fin era arrojar al mar a los supuestos disidentes del régimen dictatorial para hacerlos desaparecer comidos por los tiburones terminaron dándole la razón a los métodos expeditivos empleados por el viejo Patriarca de García Márquez. Las propias “caravanas de la muerte” organizadas por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) chilena o los largos tentáculos ejecutores del SIM (Servicio de Inteligencia Militar) de la dictadura de Trujillo, en la República Dominicana (1930-1961), eliminando a adversarios políticos y haciendo desaparecer a personajes de gran relevancia más allá de las fronteras dominicanas³, ha terminado por convertirse en uno de los lugares comunes

³ El caso más llamativo de desaparición de un personaje disidente es el caso de Jesús de Galídez, doblemente exiliado; primero de la dictadura franquista y más tarde de la de Trujillo, escribió una tesis doctoral que lleva por título *La era de Trujillo* (Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1956). Galídez desapareció en el metro de New York sin dejar rastro alguno. A este personaje, que aparece de forma circunstancial en *La fiesta del chivo* (2000) de Vargas Llosa, Manuel Vázquez Montalbán le dedicó su novela *Galídez* (1990). El mismo autor publicó en 1997 *Quinteto de Buenos Aires* en la que su detective Pepe Carvalho se sumerge en el mundo de los desaparecidos, los niños adoptados por los mandos militares y la lucha de las madres de mayo de la dictadura argentina. Puede completarse esta visión con el trabajo del abogado, periodista e historiador Eduardo Luis Duhalde, *El estado terrorista argentino* (Barcelona, Argos Vergara, 1983) quien fue perseguido por la Junta Militar comandada por Videla y tuvo que exiliarse en España en 1976.

de la “novela de la dictadura”⁴. La violencia, la extorsión, el chantaje, el nepotismo, la censura, son algunos de los elementos cotidianos en un sistema que hace de la represión su bandera ideológica. Para ello, el dictador se rodea de toda una serie de sátrapas y “compadritos” con los que comparte las actuaciones y los comportamientos más desmesurados e hiperbólicos que acaban convirtiéndose en un verdadero catálogo de disparates. Así lo ha recogido Conrado Zuluaga en su obra *Novelas del dictador y dictadores de novela*⁵:

Hernández Martínez asesina 10.000 campesinos acusándolos de comunistas; Justo Rufino Barrios hace de su sicario una tea humana; Tiburcio Carías acaba con sus opositores hasta la tercera generación; Trujillo secuestra, en Estados Unidos, escritores y los hace desaparecer para siempre; Somoza asesina a traición al líder revolucionario Sandino; Juan Vicente Gómez confina en las prisiones a sus enemigos, que mueren devorados por los mismos gusanos que generan sus llagas al estar atados a grillos de más de cien kilos; Melgarejo asesina a su ayuda de cámara por celos, un viernes santo, mientras la procesión pasa bajo su ventana; Francia tiñe de rojo los blancos muros de Asunción con sus fusilamientos; Ubico se deleita con las fotografías de los torturados y en República Dominicana existen fosos de tiburones y perros adiestrados para castrar, y sicarios como Sanabria y Sixto Pérez en Centroamérica...⁶.

La figura del dictador ha sido considerada por García Márquez como el verdadero “animal mitológico” que ha producido América Latina. En uno de sus artículos periodísticos el escritor colombiano hacía un inventario de las excentricidades del dictador hispanoamericano, cuyo lado mágico le ofrecía enormes posibilidades a la hora de confeccionar a su viejo patriarca:

⁴Para una caracterización de esta modalidad narrativa véanse los trabajos de Julio Calviño, *La novela del dictador en Hispanoamérica* (Madrid, I.C.I., Ediciones Cultura Hispánica, 1985) y Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)* (México, U.N.A.M., 1989).

⁵Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977.

⁶La cita corresponde a la página 120. También resultan muy interesantes los datos que aporta Germán Arciniegas en su obra *Entre la libertad y el miedo*, Bogotá, Planeta, 1996. Este libro fue editado por primera vez en 1952, siguiendo los usos de la redacción periodística, y desde muy pronto fue prohibido, incinerado y decomisado en numerosos países hispanoamericanos.

Durante casi diez años leí todo lo que me fue posible sobre los dictadores de América Latina, y en especial del Caribe, con el propósito de que el libro que pensaba escribir se pareciera lo menos posible a la realidad. Cada paso era una desilusión. La intuición de Juan Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití, había hecho exterminar los perros negros en el país, porque uno de sus enemigos, tratando de escapar de la persecución del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, cerro a la República del Paraguay como si fuera una casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo (...) Anastasio Somoza, en Nicaragua, tenía en el patio de su casa un jardín zoológico con jaulas de dos compartimentos: en uno, estaban las fieras, y en el otro, separado apenas por una reja de hierro, estaban encerrados sus enemigos políticos. Martínez, el dictador teósofo de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país, para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer, para averiguar si no estaban envenenados⁷.

Estos datos, y los muchos que han aportado las diferentes disciplinas que se han acercado al fenómeno del totalitarismo hispanoamericano, sirven para fijar un material procedente de la historia y cuyo "saqueo" ha servido para articular buena parte de las novelas de la dictadura. No obstante, no son ellos con sus excentricidades los responsables del orden, sino sus *delfines* y *favoritos*. Son ellos los que planean las situaciones, manipulan el entorno, aseguran el patrimonio económico del dictador, dan cohesión a los diferentes ministros del ramo y en muchos casos son los alcahuetes y celestinos encargados de ofrecerles al dictador la relajación necesaria para tan duro trabajo. Son gestores, sicarios, acompañantes, confesores, intrigantes, o simples secretarios, demostrando en todo momento una extraordinaria versatilidad en las funciones que desempeñan. Sin embargo, los casos que llaman nuestra atención corresponden a aquellos *favoritos* capaces de

⁷ "Algo más sobre literatura y realidad", en *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 121.

desplegar una inusitada capacidad para el terror y la violencia, llegando a erigirse en auténticas amenazas para sus propios dictadores.

La abnegación con que desempeñan su labor, la austeridad de sus vidas, el desinterés con que se mueven en el engranaje represivo, la eficacia de sus métodos para “alcanzar la verdad” o la inteligencia perversa y chispeante de la que hacen gala, les convierte en auténticos modelos del terror, en cuya construcción literaria encontramos referentes literarios de procedencia diversa y variopinta. Criaturas satánicas y luciferinas, sátrapas sanguinarios, santos de las tinieblas, eremitas de la tortura o mártires del poder absoluto son algunos de los modelos utilizados para el arquetipo literario del verdugo. Es importante señalar que estos personajes suelen presentar rasgos muy próximos a las prácticas satánicas o diabólicas y para ello el escritor se vale de la parodia o la inversión de modelos tales como el santo, el ermitaño o el mártir. De esta forma el *verdugo* se presenta como un personaje alejado de los placeres mundanos y las necesidades materiales, marcado siempre por la austeridad y la sencillez en sus hábitos cotidianos, ejerciendo de forma incansable la misión encomendada por el todopoderoso dictador, y dando su vida en muchos casos por la gran obra de la dictadura. Por paradójico que resulte el verdugo puede ser recreado siguiendo arquetipos que van del tirano al santo y del santo al mártir.

2 El ángel de la muerte de miguel ángel asturias. Las tentaciones de cara de ángel en El señor presidente

Miguel Ángel Asturias consiguió con su novela *el señor Presidente* instaurar las características básicas de este metagénero narrativo y trazar la tipología de sus respectivos personajes. Así ocurre con el dictador-mágico al que se le conoce con el nombre genérico de Señor Presidente y así ocurre también con su favorito: Miguel Cara de Ángel.

En el mundo sórdido de la dictadura del Señor Presidente, con sus personajes periféricos y mutilados que se mueven como sombras temerosas por las páginas de la novela, destaca con luz propia Miguel Cara de

Ángel, del que se dice de forma recurrente que “era bello y malo como Satán”. En medio del feísmo y los elementos escatológicos que dan una dimensión infernal al ámbito de la dictadura, Cara de Ángel pone el contrapunto: él se diferencia del entorno por medio de su belleza casi “sobrenatural”, más parecido a un ángel que a un hombre, y dotado siempre de unos exquisitos modales que le convierten por momentos en un príncipe de la muerte.

A lo largo de la novela, Cara de Ángel adopta diferentes modelos o arquetipos que trazan su caída en desgracia. En su evolución como personaje asistimos a una verdadera inflexión que lo arranca violentamente de su situación de favorito dentro del engranaje de la dictadura para convertirlo en una víctima del régimen, más cercano a la figura del mártir religioso que a la del preso político. Todo lo relacionado con el personaje tiene conexiones evidentes con el mundo religioso. Su nombre, su aspecto angelical, su condición luciferina, su participación implacable y efectiva dentro del mundo sórdido que dirige el Señor Presidente viene anunciado por el texto que sirve de pórtico a la novela y que señala la instauración de un mundo infernal, presidido por Luzbel y las fuerzas del mal:

...¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbré de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbre..., alumbre..., alumbra..., alumbra, lumbré de alumbre..., alumbra, alumbre...!⁸

Por medio de este juego fonético, considerado por el propio Asturias como una *jitanjáfora*⁹, asistimos a la recreación del sonido de las campanas que tocan a muerto. La presencia de Luzbel, como ver-

⁸Cito por la edición de Lanoël-d'Aussenac, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 115. A partir de ahora las páginas aparecen en la propia cita.

⁹“La jitanjáfora me asalta como un demonio burlón con sus sonidos que son elementos de ese mundo disuelto que anda entre los mundos reales. En la jitanjáfora se unen, sean por percusión, antagonismo, contraste, elementos que en la realidad carecen de contactos. Y es así como el poeta, por medio de la jitanjáfora, descubre analogías, similitudes, simpatías...” (Citado por Navas Ruiz, F.C.E., 1978, pág. 28).

dadero Señor en este mundo de tinieblas, confiere al texto de Asturias un marcado sentido religioso, aunque sea desde un punto de vista negativo. En esa lucha entre el Bien y el Mal, Miguel Cara de Ángel tiene un protagonismo decisivo, convirtiéndose en una víctima del propio sistema que lo ha creado.

Su aparición en la novela está siempre llena de sorpresa y fascinación entre quienes contemplan su belleza. Asturias presenta a su ángel de la muerte en medio de un basurero (cap. IV), símbolo de la inmundicia y suciedad que se origina en el sistema dictatorial. Allí coincide con el *Pelele*, criatura huérfana y desprotegida que en medio de su locura busca a una madre inexistente y con un leñador que cree estar ante una aparición:

El leñador volvió la cabeza y por poco se cae del susto. Se le fue el aliento y no escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que le hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las manos finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.

¡Un ángel... -el leñador no le desclavaba los ojos-, un ángel -se repetía-..., un ángel! (pág. 135).

Esta fascinación es recurrente a lo largo de la obra y siempre está ligada a su belleza inexplicable y al misterio de sus ojos satánicos. Quien va a ser el amor de su vida, la joven Camila, contempla temerosa a “aquel hombre cuyos ojos negros despedían fosforescencias diabólicas, como los de los gatos” (pág. 237) y se alegra al separarse “de aquel individuo repugnante a pesar de ser bello como un ángel” (pág. 237).

De forma deliberada el narrador da muy poca información sobre Cara de Ángel, pero su condición de favorito del Presidente le convierte en un personaje implacable y con pocos escrúpulos a la hora de ejecutar cualquier forma de represión. Sabemos muy poco de su pasado y casi nada de su presente, aunque podemos reconstruir algunos segmentos biográficos siguiendo su propio pensamiento, cuando el personaje se

encuentra en pleno proceso de conversión: “¡Fui director del instituto, director de un diario, diplomático, diputado, alcalde, y ahora, como si nada, jefe de una cuadrilla de malhechores!...¡Caramba, lo que es la vida! *That is the life in the Tropic!*” (pág. 182). Es la progresión natural para alguien que ha sido instrumento ciego del poder y ha ejecutado con verdadera eficacia su condición de esbirro del tirano y azote de su pueblo¹⁰. Por ello, el hermano del general Canales siente verdadera angustia “en presencia de aquel precioso arete del Señor Presidente” (pág. 211) que sólo puede traerle complicaciones con el dictador. Otro personaje, doña Chon, intuye la presencia del *favorito* por “pura corazonada y por los ojos de Satanás” (pág. 275).

A pesar de esta presencia constante en la novela, su poder parece desarrollarse en la sombra, en las redes de espionaje que tiene establecidas para sofocar cualquier disidencia política a pesar de que él mismo será víctima y verdugo al mismo tiempo¹¹. Y también en los infiernos inenarrables que construye para los enemigos del régimen. Es en estas cárceles y calabozos de pesadilla en donde el *Mosco* es torturado hasta la muerte (capítulo II), al igual que ocurre con el secretario del Presidente (capítulo V) o con Genaro Rodas:

Los carceleros volvieron sobre sus pasos arrastrando la afligida carga, seguidos del capataz. En el rincón del suplicio le embrocaron sobre un petate. Cuatro le sujetaron las manos y los pies, y los otros le apalearon. El capataz llevaba la cuenta, Rodas se encogió a los primeros latigazos, pero ya sin fuerzas, no como cuando hace un momento le empezaron a pegar, que revolcábase y bramaba de dolor. En las varas de membrillo húmedas, flexibles de color amarillento verdoso, salían coágulos de sangre de las heridas de la primera tanda que empezaban a cicatrizar. Ahogados gritos de bestia que agoniza sin conciencia clara de su dolor fueron los últimos lamentos (pág. 249).

¹⁰ La toma de conciencia de su condición de brazo ejecutor del poder se produce cuando se enamora de Camila, la hija del general Canales: “Estoy cooperando a un crimen -se dijo-; a este hombre lo van a asesinar al salir de su casa (...) Muy otro era el sentimiento que llevaba a Cara de Ángel a desaprobare en silencio, mordiéndose los labios, una tan ruin y diabólica maquinación. De buena fe se llegó a consentir protector del general y por lo mismo con cierto derecho sobre su hija, derecho que sentía sacrificado al verse, después de todo, en su papel de siempre, de instrumento ciego, en su puesto de esbirro, en su sitio de verdugo” (pág. 180).

¹¹ Sobre los complejos sistemas de espionaje que garantizan el poder del Señor Presidente véanse los capítulos X (“Príncipes de la milicia”) y XXIII (“Parte al Señor Presidente”).

Las propias torturas físicas y psicológicas que se describen en el capítulo XLI ("Parte sin novedad") sirven como reflejo del mundo represivo sobre el que se mueve impunemente Cara de Ángel. Sin embargo, en la evolución del personaje se va a producir un hecho verdaderamente importante que marca un punto de inflexión en su trayectoria: su enamoramiento de Camila, la hija del general Canales, el enemigo público número uno del Señor Presidente.

El narrador nos presenta a una Camila inquieta y soñadora, habitante de un mundo idílico que nada tiene que ver con la realidad sórdida de la dictadura²². Cara de Ángel sucumbe ante sus encantos y queda atrapado para siempre en las redes de su ternura. Su mundo puro e inmaculado contrasta con el mundo infernal que ha construido el *favorito*. Es así como Cara de Ángel toma conciencia de su realidad miserable y en un acto de conscripción que tiene una clara lectura religiosa, busca su redención a través de la santidad amorosa. El ángel de la muerte se transforma en ángel de la vida en una de las pocas referencias esperanzadoras de la novela. Su nueva situación sentimental le lleva a hacer el bien donde antes sólo tenía cabida el mal. Así por ejemplo intercede en favor de una anciana que ha viajado desde muy lejos "por el deseo de hacer bien para que Dios se lo devolviera a Camila en salud" (pág. 284). Tras localizar al hijo de ésta, "la viejecita quedóse contemplando a su bienhechor como a un ángel" (pág. 285). Y en el mismo capítulo XXV intenta salvar al mayor Farfán, uno de los personajes más siniestros de la novela, quien ha caído en desgracia:

-Es usted bondadosísimo...

-No, mayor, no debe agradecerme nada; mi propósito de salvar a usted está ofrecido a Dios por la salud de una enferma que tengo muy, muy grave. Vaya su vida por la de ella.

-Su esposa, quizás...

La palabra más dulce de *El Cantar de los Cantares* flotó un instante, adorable bordado, entre árboles que daban querubines y flores de azahar.

²² Para una caracterización de Camila véase el apartado que le dedica Gerald Martin en su ensayo "El Señor Presidente: una lectura contextual", F.C.E., 1978, págs. 95-102.

Al marcharse el mayor, Cara de Ángel se tocó para saber si era el mismo que a tantos había empujado hacia la muerte, el que ahora, ante el azul infrangible de la mañana, empujaba a un hombre hacia la vida (pág. 288).

El enamoramiento cubre toda la existencia del *favorito*. Su casamiento *in extremis*, contrariando la voluntad implícita del dictador, es un acto temerario que va a ser interpretado como desacato y alta traición. Pero el *favorito* no piensa en ningún momento en las implicaciones de su matrimonio; se casa porque le han dicho que es la única forma de arrancar a Camila de las garras de la muerte:

Pues yo tengo la clave; provocaremos el milagro. A la muerte únicamente se le puede oponer el amor, porque ambos son igualmente fuertes, como dice *El Cantar de los Cantares*; y si como usted me informa, el novio de esa señorita la adora, digo la quiere entrañablemente, digo con las entrañas y la mente, digo con la mente de casarse, puede salvarla de la muerte si comete el sacramento del matrimonio, que en mi teoría de los injertos se debe emplear en este caso (pág. 327).

En efecto, Cara de Ángel parece vencer a la muerte con la fuerza y la intensidad de sus sentimientos, siguiendo el ideario amoroso del *Cantar de los Cantares*. El personaje sucumbe ante un amor que le lleva a adorar a Camila como si fuese una criatura sagrada en cuyo cuerpo se ofician los ritos más sagrados del hombre. Camila se convierte en altar sagrado, en lugar de culto, en destino de peregrinación en donde el antiguo verdugo quiere limpiar sus culpas y pecados. Miguel Ángel Asturias equipara así conceptos como amor y religión y hace de su personaje un auténtico devoto del mundo de Camila. Su pasión amorosa será la causa de su sacrificio político. Más tarde dejará de ser un mártir de la amada para convertirse en mártir de la dictadura¹³.

El tirano todopoderoso no va a perdonar esta doble traición de su *favorito* y va a manipular su entorno para que éste se hunda

¹³ Hay muchos puntos de contacto entre el recorrido amoroso de Cara de Ángel y la concepción del amor cortés tan de moda en la literatura medieval española, al punto de que el enamorado vive permanentemente en una *cárcel de amor*. Véase a este respecto el libro de Alexandre A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680* (Madrid, Cátedra, 1986), especialmente su capítulo Iº: "El lenguaje religioso del amor humano" (págs. 25-59).

para siempre en el lógamo de la desgracia. Cara de Ángel certifica que su autoridad dentro del régimen se resquebraja de forma inexorable; por ello, cuando es enviado en una extraña misión diplomática a Washington, siente un gran alivio al “alejarse de aquel hombre” (pág. 380). Su viaje en tren hacia el puerto es un viaje hacia la muerte, un símbolo de la caída en desgracia, un icono de la fatalidad con que el destino incierto se ceba en determinados hombres. El verdugo se va a convertir en una víctima del dictador, transformado al final de la novela en una reencarnación de Tohil, el dios maya-quiché de la guerra y el fuego que exige sacrificios humanos. Por medio de un sorprendente juego fonético, Asturias convierte el ritmo machacón del tren en una representación simbólica de la muerte:

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguí la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver... (pág. 381).

Finalmente quien viaja a Washington no es Cara de Ángel, sino su doble: otra criatura siniestra que suplanta al primer *favorito* y que perpetúa de forma cíclica el brazo ejecutor (y torturador) de la dictadura¹⁴.

Las tentaciones redentoras y la santidad amorosa del personaje lo convierten definitivamente en un mártir¹⁵. Su destino será sufrir todo tipo de tormentos físicos y psicológicos, equiparando en un plano simbólico la pasión del amante con la pasión de Cristo. La vida del personaje se convierte

¹⁴ El texto dice así: “Un individuo con la cara disimulada en un pañuelo surgió de la sombra, alto como Cara de Ángel, pálido como Cara de Ángel, medio rubio como Cara de Ángel; apropióse de lo que el sargento arrancaba al verdadero Cara de Ángel (pasaporte, cheques, argolla de matrimonio -por un escupitajo resbaló dedo afuera el aro en que estaba grabado el nombre de su esposa-, mancuernas, pañuelos...) y desapareció enseguida” (pág. 383). Aunque Asturias utiliza el tema del doble para suplantar al *favorito*, lo cierto es que este recurso es muy habitual en las dictaduras y tiranías, reales o ficticias, y en todas las épocas, desde Nerón a Francisco Franco. García Márquez lo utiliza en *El otoño del patriarca* en la figura de Patricio Aragonés.

¹⁵ Para una configuración del arquetipo literario del mártir véase el estudio de Hippolyte Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruselas, 1966.

en el último tramo de su existencia en un *vía crucis*. Pero a diferencia de otras formas de peregrinación que tienen un sentido purificador, su camino tortuoso únicamente conduce a la muerte y a la aniquilación absoluta, tal y como se produce en el capítulo XII de la novela (“Parte sin novedad”).

Este capítulo es uno de los momentos álgidos de la narrativa de Asturias. En él, el *favorito* ha perdido su nombre, su identidad, su personalidad, su belleza, su orgullo, todo aquello que en algún momento lo había definido como personaje dentro de la obra, y en su lugar lo que encontramos es al preso nº 17. Su vida en la cárcel transcurre durante un periodo indeterminado de “días, meses, años” que representa el tiempo estancado de la dictadura y el de la propia muerte. El preso nº 17 sufre entonces un proceso progresivo de *animalización*. Comerá en las mismas letrinas en las que hace sus necesidades; intentará sobrevivir al olor nauseabundo que todo lo invade a su alrededor y que es también un reflejo de la putrefacción de su propio cuerpo. Cara de Ángel ansía mantener su identidad grabando su nombre enlazado al de Camila en un corazón atravesado por una flecha de Cupido. Las paredes de la mazmorra se llenan lentamente de garabatos, símbolos y mensajes de amor de un tiempo pretérito y feliz que constituye una salida idílica al mundo claustrofóbico en el que se descompone día a día.

Asturias recrea el mundo escatológico de la prisión sin omitir detalles escabrosos. El cuadro que dibuja está presidido por una oscuridad absoluta (“La luz llegaba de veintidós en veintidós horas hasta las bóvedas”) que parece potenciar aún más los malos olores de las comidas y los propios excrementos. Las paredes filtran una humedad constante que se parece a la “sangre de los alacranes” y los ruidos del subsuelo se confunden con los llantos y gritos de los reos: “Dos horas de luz, veintidós horas de oscuridad completa, una lata de caldo y una de excrementos, sed en verano, en invierno el diluvio; ésta era la vida en aquellas cárceles subterráneas” (pág. 397).

Sólo la ilusión de Camila y el deseo de reencontrarla alimenta la vida del personaje. Cara de Ángel sobrevive en un submundo que es al mismo tiempo *cárcel de amor* y cárcel política y en muchos sentidos sus padecimientos emparentan con los infiernos terribles descritos

en la literatura mística y con las pocilgas imaginadas por Francisco de Quevedo en *Las Zahurdas de Plutón*, tal y como ha señalado Giuseppe Bellini¹⁶. El *ex-favorito* puede sobrevivir a las torturas físicas, pero no a las psicológicas. Las confidencias del falso preso llamado Vich, informándole que Camila es la amante del dictador arrastrará al personaje hacia una muerte fulminante. Derribado el mito de Camila, Cara de Ángel sucumbe ante las artes represivas de la dictadura de las que él mismo fue partícipe. Nada puede redimir el mundo asfixiante y claustrofóbico concebido por Asturias, pero al lector le queda al menos el consuelo de la libertad absoluta del lenguaje como antídoto frente a toda forma de tiranía.

3 José Ignacio Sáenz de la Barra, el santo de las tinieblas de García Márquez

García Márquez ha negado en todo momento la influencia de Miguel Ángel Asturias en la elaboración de su novela *El otoño del patriarca*. Michael Palencia-Roth sostiene que "la novela del patriarca parece estar escrita en contra del modelo presentado en *El Señor Presidente*"¹⁷. No obstante, el parecido entre Miguel Cara de Ángel y José Ignacio Sáenz de la Barra resulta más que evidente y coinciden en un punto esencial: ambos forman parte y son víctimas de los círculos concéntricos del poder absoluto¹⁸.

José Ignacio Sáenz de la Barra se presenta en la novela, en el capítulo 5, después del asesinato de Leticia Nazareno y de su hijo Enmanuel, devorados por una jauría de perros hambrientos. El patriarca, implorando a su madre muerta, hace todo lo posible por "encontrar el hombre que me ayude a vengar esta sangre inocente, un hombre providencial que él había imaginado en los desvaríos del rencor y que buscaba

¹⁶ Véase su ensayo "Tres momentos quevedescos en la obra de Miguel Ángel Asturias" en *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma, Bulzoni Editore, 1989, págs. 123-145.

¹⁷ Gabriel García Márquez. *La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 178.

¹⁸ El análisis exhaustivo de este personaje y las conexiones de *El otoño del patriarca* con el mundo religioso pueden verse en mi libro *Césares, tiranos y santos en El otoño del patriarca. La falsa biografía del guerrero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997.

con una ansiedad irresistible (págs. 204-205)”¹⁹. Aparece entonces José Ignacio Sáenz de la Barra, un dandy matarife capaz de asustar con su crueldad al protagonista de la novela. Aunque su retrato literario puede ponerse inmediatamente en relación con toda una pléyade de tiranos reales que han ejercido la tortura indiscriminada para lograr sus objetivos²⁰, Sáenz de la Barra está construido en la ficción con los rasgos hiperbólicos propios del realismo mágico.

El personaje aparece siempre por el palacio presidencial vestido de forma impecable, con una elegancia natural que provoca admiración y asombro en su entorno. Su porte sólido, su tez color de hierro, “el cabello mestizo con la raya en el medio y un mechón blanco pintado, los labios lineales de la voluntad eterna, la mirada resuelta del hombre providencial que fingía jugar al cricket” (pág. 205), le conceden cierto estigma luciferino, de belleza mortal, en la misma línea que Miguel Cara de Ángel. El personaje es contratado con el objetivo de descubrir a los conspiradores del régimen que han asesinado a la familia del patriarca. Convertido entonces en una variante singular del detective policial, Sáenz de la Barra comienza sus detenciones e interrogatorios con métodos verdaderamente implacables que lo convierten en el torturador más famoso y terrible de cuantos han pasado por el “vasto reino de pesadumbre”.

Sus pesquisas policiales se inauguran con el envío macabro de “un costal de fique que parecía lleno de cocos” y que en realidad era el “primer abono del acuerdo, seis cabezas cortadas con el certificado de defunción respectivo” (pág. 207). A estos primeros *enemigos* decapitados le sigue una lista interminable de súbditos que tienen la desgracia de resultar sospechosos. Así que “siguieron llegando en aquellos tenebrosos costales de fique que parecían de cocos” (pág. 208) las cabezas de sus supuestos enemigos naturales; “había firmado por novecientas dieciocho cabezas” (pág. 208) cuando “soñó que se veía a sí mismo convertido en un animal de un solo dedo que iba dejando un rastro de huellas digitales en una llanura de cemento fresco” (pág. 208).

¹⁹ *El otoño del patriarca*, Madrid, Mondadori, 1987. A partir de ahora cito en el mismo texto.

²⁰ Seymour Menton lo relaciona directamente con el dictador boliviano Gustavo Villarroel. Véase su artículo “Ver para no creer: *El otoño del patriarca*” en *Gabriel García Márquez* (Peter Earle editor), Madrid, Taurus, 1982, pág. 209. No obstante, muchos de sus rasgos son coincidentes con el personaje de Johnny Abbes, el verdugo del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, al que dedicamos el apartado final de este ensayo.

La multiplicación geométrica de las cabezas amenaza con convertir el reino del patriarca en un territorio despoblado, donde sólo tienen cabida él y su matarife. Un mundo perfecto para el tirano y su verdugo: "Sáenz de la Barra le había hecho notar que por cada seis cabezas se producen sesenta enemigos y por cada sesenta se producen seiscientos y después seis mil y después seis millones, todo el país, carajo, no acabaremos nunca, y Sáenz de la Barra le replicó impasible que durmiera tranquilo general, acabaremos cuando ellos se acaben, qué bárbaro" (pág. 209).

Para conseguir sus objetivos Sáenz de la Barra convierte "el inocente edificio de mampostería colonial donde había estado el manicomio de los holandeses" (pág. 226) en la "fábrica de los suplicios", instalada muy cerca del palacio presidencial. En aquella guarida del terror Sáenz de la Barra instala "las máquinas de tortura más ingeniosas y bárbaras que podía concebir la imaginación" (pág. 226) y se entrega de forma obsesiva al cumplimiento de su misión, "todo sin cobrar un céntimo mi general" (pág. 227). Siguen llegando tantos talegos de cabezas cortadas que al patriarca no le parece "concebible que José Ignacio Sáenz de la Barra se embarrara de sangre hasta la tonsura sin ningún beneficio porque la gente es pendeja pero no tanto" (pág. 229).

La austeridad de su vida, así como su entrega absoluta al trabajo es motivo de frecuentes comentarios que llegan al patriarca. A pesar del aislamiento del tirano, éste se entera de que Sáenz de la Barra vive "esclavizado en la fábrica de suplicios hasta que lo tumbaba el cansancio sobre el diván de la oficina donde dormía de cualquier modo" (pág. 227). No tiene además "mujer conocida ni se dice que sea marica ni tiene un solo amigo ni una casa propia para vivir, nada mi general" (pág. 227). El informante concluye en tono lacónico con la siguiente sentencia: "[Sáenz de la Barra lleva] una vida de santo" (pág. 227).

Sáenz de la Barra es también "el hombre más valiente" que conoce el patriarca en su larga vida, al punto que es capaz de ganarle en las partidas de dominó e incluso de hablarle en un tono franco y descarado. Así, cuando el patriarca le reprocha la violencia con que lleva a cabo sus pesquisas policiales, éste le contesta que "aquél era un negocio de hombres,

general, si usted no tiene hígados para verle la cara a la verdad aquí tiene su oro y tan amigos como siempre, qué vaina, por mucho menos que eso él hubiera hecho fusilar a su madre, pero se mordió la lengua, no es para tanto, Nacho, dijo, cumpla con su deber” (pág. 208). Tampoco se arredra cuando el patriarca le prohíbe que con su inseparable perro, Lord Köchel, en el palacio presidencial: “deje ese perro fuera, le ordenó, pero Sáenz de la Barra le contestó que no, general, no hay un lugar en el mundo donde yo pueda entrar que no entre Lord Köchel, de modo que entró” (pág. 209).

Siguiendo un recorrido paralelo al del propio Cara de Ángel, Sáenz de la Barra también siente la tentación del poder. Llega incluso a suplantar al patriarca en la mayor parte de sus funciones, dándole un trato personal que en modo alguno le hubiese permitido el patriarca a cualquiera de sus súbditos:

Sáenz de la Barra lo convencía siempre no tanto con argumentos como con su dulce inclemencia de domador de perros cimarrones [el patriarca] se reprochaba a sí mismo la sumisión al único mortal que se atrevió a tratarlo como a un vasallo (pág. 210).

El patriarca no llega a comprender que tal sumisión responde al poderoso carisma y a la extraordinaria personalidad que en todo momento exhibe Sáenz de la Barra: “Yo no sabía qué hacer ante aquel rostro indestructible” (pág. 206), dice el patriarca a modo de confesión, fascinado y perplejo ante el “encanto irresistible y el ansia tentacular de aquel bárbaro vestido de príncipe” (pág. 207). Esta situación de privilegio lo convierte en “dueño absoluto de un imperio secreto dentro de su propio imperio privado” (pág. 206) y le da alas para llevar a cabo su sistema de represión en la fábrica de los suplicios.

Sáenz de la Barra participa plenamente de los rasgos que definen al héroe clásico: la fuerza, la sabiduría y el carisma²¹. Su fortaleza no es tanto física como mental, lo que se traduce en una capacidad extraordinaria para el trabajo, la investigación y, por supuesto, para las torturas. En el mundo ardiente del Caribe, Sáenz de la Barra jamás suda, jamás descompone su figura y siempre permanece invulnerable ante la fatiga

²¹ E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1984, 4. reimp., capítulo IX “Héroes y soberanos”, págs. 242-262.

y el desaliento. Incansable e invulnerable en el ejercicio de su profesión, permanece “esclavizado en la fábrica de suplicios hasta que lo tumbaba el cansancio sobre el diván de la oficina donde dormía de cualquier modo pero nunca de noche ni nunca más de tres horas cada vez” (pág. 227). Su extraordinaria fuerza mental le convierte en una criatura carismática con una idiosincrasia poderosa que se impone continuamente a la personalidad del patriarca. Es más, este último parece un personaje de guiñol ante la extraordinaria personalidad de su verdugo. Su fuerza interior se impone una y otra vez ante la creciente debilidad del patriarca quien “aceptaba sus fórmulas con una mansedumbre que lo sublevaba contra sí mismo” (pág. 226).

Tanto por su carisma como por su fuerza física (o mental) y sus conocimientos, Sáenz de la Barra puede considerarse como una versión sesgada y esperpéntica del ideal heroico. Así, lejos del arquetipo del héroe clásico o mitológico, cuya principal misión consiste en garantizar la paz y el bienestar de los ciudadanos²², Sáenz de la Barra se dedica en cuerpo y alma al exterminio de la población. El orden que pretende instaurar no contempla salidas ni permite fisuras, y mucho menos disidencias. La paz que persigue se parece mucho a la paz de los cementerios. Además de la *fortitudo* de este extraño personaje heroico, al patriarca le llama enormemente la atención su extraña sabiduría, su conocimiento insólito y extravagante de cosas aparentemente inútiles para el ejercicio de la tortura:

[Sáenz de la Barra] sin más fortuna que sus 32 años, siete idiomas, cuatro marcas de toro al pichón en Dauville (...) tenía una paciencia sin esquinas, sabía todo, conocía setenta y dos maneras de preparar el café, distinguía el sexo de los mariscos, sabía leer música y escritura para ciegos (págs. 205-206).

Su *sapientia* y el conocimiento que atesora no pueden resultar más inútiles. No se necesita identificar el sexo de los mariscos para el ejercicio de profesión tan macabra. Sin embargo, conoce los métodos de represión empleados en los regímenes dictatoriales a lo largo de la historia. Sabe cómo hacer hablar a un preso, cómo forzar la confesión

²² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*.: Psicoanálisis del mito, México, F.C.E., 1959.

de un detenido y doblegar la voluntad de todo aquel que quiera, incluido el propio patriarca. Es además el hombre con más y mejor información de todo el país: "Nada sucedía en el país ni daban un suspiro los desterrados en cualquier lugar del planeta que José Ignacio Sáenz de la Barra no lo supiera al instante a través de los hilos de la telaraña invisible de delación y soborno con que tiene cubierta la bola del mundo" (pág. 227).

Ahora bien, José Ignacio Sáenz de la Barra se proyecta en la novela más allá del simple verdugo (o tirano) en su configuración narrativa. La clave para interpretar su recorrido literario la da una de las voces informantes de la novela cuando afirma que el verdugo "lleva una vida de santo" (pág. 227). Su configuración literaria sigue por tanto el modelo de los santos y mártires procedentes de la literatura hagiográfica²³, aunque invirtiendo su sentido. Si el patriarca es en sí mismo una versión paródica del Mesías²⁴, la gente que le rodea participa en mayor o menor medida de este contexto sagrado. Así, su madre es una recreación satírica de la Virgen María²⁵, Rodrigo de Aguilar servido en bandeja de plata recuerda la "última cena"²⁶, el genocidio de los 3.000 niños de la lotería puede relacionarse con Herodes y la matanza de los inocentes²⁷ o la expulsión de los religiosos recuerda a la expulsión de los jesuitas. Desde esta concepción literaria, Sáenz de la Barra es para el patriarca una especie de apóstol de la muerte, un ángel exterminador cuyos niveles de crueldad exhibidos resultarían hiperbólicos en cualquier otro contexto, pero no por desgracia en el de la historia hispanoamericana.

A lo largo de la historia la santidad es un ideal humano como lo es el heroísmo o la sabiduría²⁸. Los santos son generalmente los héroes de la literatura hagiográfica y, por tanto, son ellos quienes atesoran el verdadero conocimiento y la interpretación más

²³ Véase el estudio de Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sarpe, 1985; especialmente su primera parte, "Dios, el demonio, santos y hombres", págs. 43-170.

²⁴ Michael Palencia-Roth, op. cit., pág. 219. También en *Césares, tiranos y santos...*, op. cit., págs. 277-286. Véase el brillante trabajo de Gemma Roberts, "El poder en lucha con la muerte: *El otoño del patriarca*" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, abril-junio de 1976, LXXIX, nº 2, págs. 279-298.

²⁵ Lydia D. Hazera, "La desmitificación del patriarca", en *Gabriel García Márquez: en el punto de mira*, Madrid, Editorial Pliegos, 1985, págs. 199-206.

²⁶ Isabel Rodríguez-Vergara, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, 1991, pág. 58.

²⁷ Martha Canfield, "El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1986, nº 137, pág. 1.050.

²⁸ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, op. cit., pág. 242.

acertada del mundo. El santo aparece siempre descrito como un ser humilde, bondadoso, que lleva una vida austera y ecuánime. No conoce los excesos, y su mayor ideal es alcanzar el bien supremo. Para ello se entrega de forma absoluta y obstinada a un fin: perfeccionar cada una de las virtudes que definen su personalidad y alcanzar así el momento álgido de la vida, la ascensión al Cielo. La grandeza de su alma y la nobleza de sus pretensiones suele corresponderse con un reparto de su belleza corporal. No hay santo ni santa que no sea hermoso y que de alguna forma deslumbrase a sus conciudadanos con su extraordinaria juventud y el vigor de su cuerpo²⁹. Sabido es que la maldad está relacionada con lo feo y lo grotesco, sobre todo desde el periodo romántico³⁰, mientras que el bien supremo suele estar localizado en cuerpos que tienen una belleza sublime.

Este requisito se hace necesario para que el santo ponga a prueba su castidad. Sería absurdo plantear la apetencia física referida a personajes que no ofrecen ningún encanto sexual. Por ello, los autores suelen construir estos personajes atribuyéndoles rasgos seductores que provocan las más desahoradas pasiones entre quienes les rodean. Santos y santas se ven asediados con todo tipo de celadas amorosas, pero su abnegación y dedicación exclusiva al perfeccionamiento de sus virtudes les salvaguardan del pecado. En muchos casos, esta dedicación en cuerpo y alma a las labores del bien tiene como resultado un final trágico: el santo (o la santa) muere ajusticiado. El santo se convierte entonces en mártir.

Estos breves apuntes sobre literatura hagiográfica son necesarios para definir a un personaje tan peculiar como Sáenz de la Barra. Dedicado en cuerpo y alma a las labores propias de un verdugo, pasa los días y las noches practicando sin descanso todo tipo de torturas en la *fábrica de los suplicios*. Este personaje sorprende continuamente por su tenacidad, la abnegación con que se dedica al trabajo, la firmeza de sus decisiones y la voluntad férrea que muestra en todo momento en el cumplimiento de

²⁹ Quintino Cataudella, "Vite di Santi e Romanzo" en *Letterature Comparate. Problemi e Metodo* (Studi in onore di Ettore Paratore), Bolonia, Pátron Editore, 1981, págs. 931-952.

³⁰ Véase el estudio clásico de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, reeditado en Barcelona, El Acantilado, 1999.

sus funciones. ¿Por qué lo hace entonces?, ¿por qué tortura sin descanso a cambio de nada? En realidad Sáenz de la Barra persigue establecer un nuevo orden de poder dentro del poder del patriarca. Su error consistirá en creer que puede suplantar al poderoso dictador, como ya lo intentaron con anterioridad el general Rodrigo de Aguilar y su propia esposa, Leticia Nazareno. Pero además, este personaje funciona dentro de la novela como un ángel exterminador. Él es el “alter ego” del patriarca. En la medida en que el dictador funciona como Mesías, Sáenz de la Barra adopta el papel de apóstol de la muerte, de defensor a ultranza del sistema de poder establecido por el patriarca. Por paradójico que resulte, su santidad consiste en aniquilar todo aquello que atenta contra su *Señor* y en defender la *causa justa* de su reinado.

La castidad es una de las pruebas que definen al santo. Ya dijimos que tales personajes están contruidos con rasgos seductores para propiciar situaciones de apetencia y de deseo sexual. Ante los requerimientos del demonio, quien suele engalanarse con bellas vestiduras y adoptar formas femeninas exultantes, el santo debe vencer cualquier tentación y despreciar la carne, huir de su constante provocación, permanecer impasible ante las trampas del Maligno. A esta actitud ampliamente difundida en la literatura hagiográfica se le conoce desde la Edad Media como *solitudo carnis* (‘El desprecio del cuerpo’)³¹.

Sáenz de la Barra se adapta perfectamente a este esquema heredado de la tradición literaria. Su físico, sus modales, su porte aristocrático provocan auténtica fascinación entre quienes le conocen y sin embargo no se concede ningún tipo de licencia en este sentido. Su desprecio de los placeres del mundo es absoluto, la dicotomía entre su cuerpo y su alma es irreconciliable, lo que provoca la explosión de cólera del patriarca:

Nacho, decía, explíqueme más bien por qué no ha comprado una mansión tan grande como un buque de vapor, por qué trabaja como un mulo si no le importa la plata, por qué vive como un recluta si a las mujeres más estrechas se les aflojan las costuras por meterse en su dormitorio, usted parece más cura que los curas (pág. 233).

³¹ Vito Fumagalli, *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1990.

No sólo a las mujeres se les aflojan las costuras y deliran por hacer el amor con Sáenz de la Barra. El propio patriarca ve en su verdugo un ideal de belleza, una criatura superior con una hermosura arrasadora. Son muchos los ejemplos que sitúan al patriarca en una actitud ambigua en cuanto a sus apetencias sexuales³². Llega a decir de él que era “el hombre más hermoso y con mayor dominio que vieron mis ojos” (pág. 206). Este bárbaro vestido de príncipe con ademanes místicos permanece impasible ante los reclamos del mundo. En su vida ha renunciado a los placeres para consagrarse al ideal monástico de perfeccionar el Reino de Dios en la tierra: el reino del patriarca. Su celibato (“no tenía mujer conocida ni se dice que sea marica”) y su enclaustramiento en la fábrica de los suplicios recuerdan mucho la vida monacal, la austeridad de los monjes, la dedicación exclusiva al trabajo y la búsqueda del bien. Todo ello lógicamente tratado en clave paródica. El personaje es asesinado por no renunciar a sus obligaciones contraídas con el patriarca. Aparece después de una noche de turbulencias políticas “macerado a golpes, colgado de los tobillos en un farol de la Plaza de Armas y con sus propios órganos genitales metidos en la boca” (pág. 235). Es así como se completa la parodia de todo un modelo: quien había vivido como un *santo*, muere convertido en un *mártir*.

4 Las formas complejas de la violencia en *la fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa. El saqueo histórico de Johnny Abbes García

La violencia es un elemento recurrente en *La fiesta del chivo*³³. Está presente en el plano psicológico de los individuos y en el socio-

³² Veamos algunos: 1) “[El patriarca] se descubrió a sí mismo fascinado por el hombre más deslumbrante y altivo que habían visto mis ojos, madre” (pág. 205); 2) “pues era el hombre más valiente que habían visto mis ojos, madre (...) y yo no sabía qué hacer ante aquel rostro indestructible (...) aquella fragancia de sales de baño del cuerpo inmune a la ternura y a la muerte del hombre más hermoso y con mayor dominio que vieron mis ojos (...) se me ocurrió sonreír persuadido de que no habría podido ocultar su pensamiento ante aquel hombre deslumbrante” (pág. 206); 3) “... quedé a merced del encanto irresistible y el ansia tentacular de aquel bárbaro vestido de príncipe” (pág. 207); 4) “... sólo obedecía a la maestría imperceptible del hombre más gallardo pero también el menos complaciente que habían visto mis ojos (...) Sáenz de la Barra lo convenció siempre, no tanto con argumentos como con su dulce inclemencia de domador de perros cimarrones” (pág. 209).

³³ Madrid, Alfaguara, 2000. En adelante cito en el mismo texto siguiendo esta edición.

lógico de la realidad dominicana. Es un elemento clave en la tragedia individual que vive Urania Cabral, protagonista de la novela, y en la tragedia colectiva que soporta el pueblo dominicano. Al igual que ocurre en las obras analizadas con anterioridad, el dictador, en este caso Rafael Leónidas Trujillo, es el responsable último de los males que aquejan a la sociedad, pero es otro el responsable de materializar la violencia. Es el *verdugo* quien ejecuta las órdenes, practica las torturas y somete a los posibles opositores y disidentes por medio de una sofisticada tecnología del terror. Se trata además de un personaje procedente de la realidad. Su nombre: Johnny Abbes García.

Johnny Abbes García tuvo una carrera fulminante dentro del régimen de Trujillo, al punto que se convirtió desde muy pronto en el responsable máximo del temido SIM (Servicio de Inteligencia Militar), un organismo de control de la vida civil y militar que usó todo tipo de artimañas para evitar cualquier forma de oposición al régimen. Los testimonios que dan cuenta del Jefe del SIM resultan estremecedores y espeluznantes. Dibujan a una criatura despiadada en el uso de la tortura, con una imaginación ilimitada para hacer sufrir, una carencia total de escrúpulos y de sentimientos humanitarios y una capacidad enorme para trabajar sin descanso al servicio de Trujillo. Uno de los biógrafos del *Generalísimo*, citado por Vargas Llosa en su novela (pág. 76), Robert D. Crassweller, describió a Abbes García como un ser diabólico, con una inteligencia perversa y una “genuina devoción por la maldad en todo aquello que encerraba alguna crueldad”³⁴. Para Crassweller, Abbes García fue el personaje encargado de cerrar violentamente todo un ciclo político y de llevar el terror hasta sus últimas consecuencias³⁵. Era un ser “depravado, perverso, ambiguo en todos sus actos, fuente de infinita malicia y violencia, especie de lunática irrea-

³⁴ Robert D. Crassweller, *Trujillo. La trágica aventura del poder personal*, Barcelona, Bruguera, 1968, pág. 341. Véase especialmente su capítulo “Crisis en América Central: el advenimiento de Johnny Abbes”, págs. 340-352.

³⁵ “En la estación de la decadencia y la adversidad, aparece el notorio Johnny Abbes García, otro hombre de acción violenta, mucho peor que los otros, un hombre singularmente apropiado para presidir la decadencia y el colapso de la Era Trujillo. Durante 1957, Johnny Abbes vino a colocarse como por ensalmo en un lugar preponderante del régimen dominicano. Allí permaneció todo el tiempo que vivió Trujillo; fue el más cercano de los consejeros, el promotor y ejecutor de una serie de planes de acción perversos y fatídicos, en un doble papel de éminence grise y de pistolero” (Crassweller, op. cit., pág. 340).

lidad, fue a la vez símbolo y presagio de los años finales de la Era³⁶. Un testigo de excepción, el general Arturo Espaillat, antiguo director del SIM y hombre de confianza de Trujillo hasta el advenimiento de Abbes, lo retrata como “inteligente, enérgico y sin entrañas, convirtió el SIM en un aparato temido y odiado tanto por civiles como por militares. Por primera vez, la República Dominicana padeció una brutalidad organizada a escala masiva. Floreció la infame ‘Cuarenta’, una casa de tortura³⁷. Y no sólo La Cuarenta, sino también La Victoria, El Kilómetro Nueve, y otros espacios donde ejerció la represión sin límites, convirtiendo los últimos años del régimen trujillista en un verdadero infierno, tal y como dejó escrito el ex embajador norteamericano en la República Dominicana, John Bartlow Martin³⁸.

Johnny Abbes, hijo de padre norteamericano de ascendencia alemana y madre dominicana, nació en 1924. En su juventud fue comentarista deportivo en los diarios *El Caribe* y *La Nación*, colaborando también en las emisiones radiofónicas. Fue precisamente el general Arturo Espaillat quien le encargó varios asuntos de espionaje relacionados con el *antitrujillismo* centroamericano. En todos los casos en los que intervino demostró tener una extraña habilidad no sólo para hacer desaparecer a los enemigos del régimen, sino también para arruinarles la reputación. Todas estas operaciones fueron realizadas con escasos recursos económicos y con una limpieza absoluta en los métodos empleados, sin dejar rastros, ni pistas que condujeran hasta la larga sombra del tirano. Tanta efectividad y discreción acabaron convirtiéndole en el predilecto del Jefe, su mano derecha, el único civil encargado de la seguridad del Estado con facultades especiales para

³⁶ Crassweller, op. cit., pág. 343.

³⁷ Arturo Espaillat, *Trujillo: anatomía de un dictador*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1963, pág. 57. Espaillat fue durante varios años el máximo responsable de la seguridad dominicana. Graduado en la Academia de West Point, se convirtió en un verdadero experto en técnicas de intimidación, de espionaje y contraespionaje. Conocido popularmente como *Navajita*, era un hombre alto y delgado, culto y discreto, capaz de controlar hasta en sus mínimos detalles la seguridad del país. En esta obra, de carácter fuertemente autobiográfico, se jacta de su sangre fría y de algunos crímenes cometidos que le llevaron a ganarse la confianza del Generalísimo. Todas las sospechas apuntan a que fue el responsable del secuestro y desaparición de Jesús de Galíndez, tal y como recoge Vargas Llosa en su novela y Manuel Vázquez Montalbán en *Galíndez*.

³⁸ John Bartlow Martin, *El destino dominicano. La crisis dominicana desde la caída de Trujillo hasta la guerra civil*, Santo Domingo, 1975. Véase especialment el capítulo III, “La época de Trujillo”, págs. 34-62.

controlar al propio ejército dominicano³⁹. Un hombre implacable que vive por y para Trujillo y que en poco tiempo acabó convirtiéndose en la figura más odiada dentro y fuera de la dictadura⁴⁰. Tal y como se plantea el *Benefactor* en la novela, “¿No era obvio que el coronel Johnny Abbes García debía reemplazar a Navajita a la cabeza del Servicio de Inteligencia? Si él hubiera estado al frente de ese organismo cuando el secuestro de Galíndez en New York, que dirigió Espailat, probablemente no hubiera estallado aquel escándalo que tanto daño hizo a la imagen internacional del régimen» (pág. 88). Uno de los personajes que participan en la conspiración, Salvador Estrella Sadhalá, caracterizado por su profundo sentido religioso y por concebir el tiranicidio como una forma de acabar con la Bestia, liberando así al país de la presencia del Maligno, se refiere a Abbes como un personaje estigmatizado dentro y fuera de las filas trujillistas:

Muerto Trujillo, sería una verdadera felicidad acabar con el jefe del SIM. Sobrarían voluntarios. Lo probable era que, enterado de la muerte del Jefe, desapareciera. Habría tomado todas las precauciones; tenía que saber cuánto lo odiaban, cuántos querían vengarse. No sólo opositores; ministros, senadores, militares lo decían abiertamente (pág.125).

En realidad, Abbes García fue utilizado como pararrayos humano, como antes lo habían sido otros personajes odiados del régimen. Lo dice uno de los personajes de *La fiesta del chivo*:

El coronel puede ser un demonio; pero al Jefe le sirve: todo lo malo se le atribuye a él y a Trujillo sólo lo bueno. ¿Qué mejor servicio que ése? Para que un gobierno dure treinta años, hace falta un Johnny Abbes que meta las manos en la mierda. Y el cuerpo y la

³⁹ Arturo Espailat recoge este proceso que lleva a Abbes a convertirse en el hombre de confianza del Jefe, pero cuya actitud al frente de la máquina represiva del estado fue uno de los factores que contribuyó al magnicidio: “Un antiguo sabueso seguidor de pistas dominicano, Johnny Abbes García, demostró gran habilidad y exactitud informando a Trujillo del desarrollo de la conspiración guatemalteca. Impresionado por la exactitud de la profecía, Trujillo hizo a Johnny teniente coronel, y le colocó a cargo de las fuerzas de seguridad de la República Dominicana. Un hombre que podía penetrar en un complot extranjero de asesinato tan concienzudamente, con seguridad sería todavía más fidedigno en su propia tierra. Pero Trujillo estaba equivocado. Las subsiguientes tácticas represivas de Johnny alejaron a Trujillo de su pueblo, del mundo, y especialmente de los oficiales y políticos que finalmente le asesinaron” (op. cit., págs. 143-144).

⁴⁰ Lauro Capdevila considera que con Abbes García Ciudad Trujillo se convirtió en la *capitale sinistrée* del Caribe. En *La dictature de Trujillo (République Dominicaine, 1930-1961)*, París, L'Harmattan, 1998, pág. 208.

cabeza, si hace falta. Que se queme. Que concentre el odio de los enemigos y, a veces, el de los amigos. El Jefe lo sabe y, por eso, lo tiene a su lado. Si el coronel no le cuidara las espaldas, quién sabe si no le hubiera pasado ya lo que a Pérez Jiménez en Venezuela, a Batista en Cuba y a Perón en Argentina (pág. 54)⁴¹.

A diferencia de los personajes creados por Asturias o García Márquez, Vargas Llosa tuvo que ajustarse al perfil mediocre y nauseabundo del personaje real. De esta forma, el todopoderoso jefe del SIM aparece como una criatura fofa y de aspecto repugnante, muy lejos del "porte, la agilidad, la marcialidad, la virilidad, la fortaleza y apostura que debían lucir los militares" (pág. 53) por orden expresa de Trujillo, obsesionado siempre con la limpieza, el orden y la buena presencia de las fuerzas armadas y de sus más estrechos colaboradores. Aparece como una "figurita pequeña, panzuda, algo contrahecha" (pág. 274), lejos de la belleza exultante de un Miguel Cara de Ángel o de un José Ignacio Sáenz de la Barra. La cara de Abbes resulta "mofletuda y fúnebre, con bigotito recortado" y del cuello le cuelga "una papada de gallo capón" (pág. 53). El narrador insiste en detalles como la "mano blanda como una esponja, húmeda de sudor" (pág. 54) que siempre ofrece con una frialdad absoluta a sus interlocutores. Así mismo la percibe Agustín Cabral: "le alcanzó una mano blanda, casi femenina" (pág. 274). "Tenía una vocecita arrastrada y rehuía la mirada de su interlocutor. Sus ojitos pequeños, oscuros, rápidos, evasivos, estaban continuamente moviéndose y como divisando cosas ocultas a los demás. De rato en rato, se secaba el sudor con un gran pañuelo rojo" (págs. 55-56). Ese pañuelo rojo y lleno siempre de sudor llama la atención de quienes le rodean. "*¡Qué raro ese pañuelo rojo del coronel!*, se plantea Amadito, uno de los conspiradores, Había visto pañuelos blancos, azules, grises. *¡Pero, rojos! Vaya capricho*" (pág. 56)⁴². El pañuelo rojo de Abbes es más que un capricho, es "una enseñanza rosacruz. El rojo es el color que me conviene. Usted no creerá en los rosacruces, le parecerá una supers-

⁴¹ Esta misma opinión la corrobora Arturo Espaillat, op. cit., pág. 55.

⁴² La "prueba de lealtad" como la llaman los militares trujillistas obliga a Amadito a asesinar a un hombre acusado de falsos cargos. Cuando se ha ejecutado el crimen, Abbes García, especialista en todo tipo de torturas psicológicas que afectan incluso a sus propios colaboradores, le informa que acaba de asesinar al hermano de la novia con quien no pudo casarse por culpa de Trujillo. En ese momento, la "cara fofa de Abbes García se distendió en una risita irónica, mientras se secaba la cara con su pañuelo color fuego" (pág. 61).

tición, algo primitivo” (pág. 275) le confiesa a Agustín Cabral. Y le confiesa también que de joven se había especializado en el rosacrucismo, aprendiendo a “leer el aura de las personas” (pág. 275)⁴³.

El propio Trujillo opina de él que es “un sapo de cuerpo y alma” y “el ser más glacial que había conocido en este país de gentes de cuerpo y alma calientes” (pág. 79). Al dictador le sorprende las múltiples leyendas y rumores que circulan sobre el pasado oscuro de su *favorito*: cómo de niño se divierte pinchándole los ojos a los pollitos o cómo se gana algún dinero robando cadáveres del cementerio para vendérselos a los estudiantes de medicina o su supuesta homosexualidad y sus amores con un hermano natural del jefe, el Nene Trujillo (pág. 82). Abbes García es además un enemigo frontal de Estados Unidos y de la propia Iglesia, por lo que sus relaciones son extremadamente difíciles con Joaquín Balaguer, sempiterno presidente dominicano y hombre muy cercano a la curia eclesiástica. El propio Balaguer queda asombrado cuando descubre al futuro jefe del SIM disfrutando con un “libro de torturas chinas, con fotos de decapitados y despellejados” (pág. 85).

Aunque la descripción física de Abbes García dista mucho de la presencia inquietante de los verdugos de Asturias y de García Márquez, coincide con ellos en elementos que resultan fundamentales, como son la lealtad hacia el dictador, el absoluto desinterés por todo lo material, la abnegación con que desarrollan el trabajo o la contundencia con que practican las torturas. Así, Abbes García muestra en todo momento una fidelidad absoluta hacia Trujillo: “Yo vivo por usted. Para usted. Si me permite, soy el perro guardián de usted” (pág. 95). Y Trujillo sabe que Abbes García está condenado de por vida a seguir sus pasos, tal y como reconoce en una conversación:

Usted, sí, no tendría más remedio que caer conmigo. Donde vaya, lo espera la cárcel, o que lo asesinen los enemigos que tiene por todo el mundo.

⁴³ Los Rosacruces son una orden dedicada a la búsqueda de la sabiduría esotérica. Los rosacruces combinan elementos procedentes del hermetismo egipcio, del agnosticismo, del cabalismo judío y de otras creencias y prácticas ocultas. Este movimiento se desarrolló en Alemania a principios del siglo XVII tras la publicación de dos textos (*Fama Fraternitatis* y *Confessio Rosae Crucis*) atribuidos a un viajero conocido como Christian Rosenkreuz. El símbolo de los rosacruces es una combinación de la cruz y de una rosa, que está en el origen del nombre de la orden.

- Me los he hecho defendiendo este régimen, Excelencia.

- De todos los que me rodean, el único que no podría traicionarme, aunque quisiera, es usted -insistió Trujillo, divertido-. Soy la única persona a la que puede arrimarse, que no lo odia ni sueña con matarlo. Estamos casados hasta que la muerte nos separe (págs. 81-82).

Y más tarde él mismo da esta información al senador Cabral: "Yo no puedo tener amigos -replicó Abbes García-. Perjudicaría mi trabajo. Mis amigos y mis enemigos son los del régimen" (pág. 276). Trujillo utiliza a Abbes como amenaza incluso para sus más estrechos colaboradores. Al senador Henry Chirinos le advierte que si lo descubre robando lo pondría en manos del *verdugo*, "te llevaría a La Cuarenta, te sentaría en el Trono y te carbonizaría, antes de echarte a los tiburones. Esas cosas que le gustan a la imaginación calenturienta del jefe del SIM y al equipito que ha formado" (pág.155). La efectividad del jefe del SIM provoca la asfixia del propio Trujillo, rodeado siempre de los famosos *caliés* y sin que nadie pudiese acercarse a menos de un metro de distancia, en una actitud que recuerda el círculo de tiza del coronel Aureliano Buendía (pág. 368).

Al coronel Abbes García no le interesa el dinero, ni las mujeres, ni tiene ambiciones políticas. Sólo él puede hablarle con total libertad al Jefe, en cualquier sitio y a cualquier hora. Su única obsesión es el cumplimiento perfecto de la labor que le ha sido encomendada, reproduciendo en la realidad un modelo de *verdugo* que más tarde recrearía García Márquez en la figura de José Ignacio Sáenz de la Barra. De esta forma, la casa de las torturas en la que pasa la mayor parte de su tiempo no es más que un lugar sórdido, lleno de malos olores, en el que se respira una inquietante violencia ambiental. En su visita a La Cuarenta, Agustín Cabral queda sorprendido por "la desnudez monacal de la oficina, las paredes sin cuadros ni carteles" (pág. 274), sin sillas en que sentarse. Un lugar siniestro que huele a sangre, orines y excrementos, en el que su responsable trabaja día y noche, sin descanso, sin necesidad de dormir (pág. 83), como el propio Trujillo⁴⁴.

⁴⁴ La ausencia de sueño y la capacidad ilimitada para el trabajo son elementos recurrentes en la configuración del

A lo largo de *La fiesta del chivo* Vargas Llosa ha creado una atmósfera inquietante y saturada de violencia a través de un sinfín de datos referidos siempre al SIM y a su jefe. Pero quizás el momento más intenso de la novela se produce al final, cuando la conspiración para matar a Trujillo y sustituirlo en el poder ha fracasado parcialmente y Abbes García se hace dueño de la situación. En el hospital en el que tratan de curar al moribundo Pedro Livio, tras ser herido en el mismo atentado, Abbes apaga sus cigarrillos contra su rostro. Por orden suya son torturados hasta lo inimaginable a cuantos van cayendo en las redes de los *caliés*. El narrador se recrea especialmente en la descripción de las torturas que ejecutan los hombres de Abbes contra Pupo Román, el jefe del ejército, quien debía encargarse de nombrar un gobierno provisional tras el magnicidio. A Pupo Román lo aniquilan centímetro a centímetro, le cosen los párpados, le arrancan los testículos y se los hacen comer y al final de cuatro meses interminables es acribillado por Ramfis Trujillo, el hijo mayor del dictador.

El heredero de Trujillo, el sempiterno Balaguer, se plantea que “la verdadera batalla no debería librarla contra los hermanos de Trujillo, esa pandilla de matones idiotas, sino contra Abbes García. Era un sádico demente, sí, pero de una inteligencia luciferina” (pág. 450). Balaguer destituye al jefe del SIM de todos sus cargos, le concede un pasaporte diplomático con destino a Japón y lo obliga a llevar en adelante un exilio dorado por diferentes lugares del mundo, hasta desembarcar en Haití. Allí trabaja al servicio del presidente Duvalier, Papa Doc, contra quien comenzó a conspirar en favor de uno de sus yernos. Una amiga de Urania Cabral vio

descender de dos camionetas a una veintena de Tontons Macoutes e invadir la casa de sus vecinos, disparando. Diez minutos, nada más. Mataron a Johnny Abbes, mataron a la mujer de Johnny Abbes, mataron a los dos hijos pequeños de Johnny Abbes, mataron a las dos sirvientas de Johnny Abbes, y mataron también a las gallinas, los conejos y los perros de Johnny Abbes. Después, prendieron fuego a la casa y se fueron (pág. 517).

dictador y de otros personajes relacionados con el poder (jefes, caciques, caudillos, líderes, etc.) dentro y fuera de la ficción. Recuérdense los casos literarios del patriarca de García Márquez o de Pedro Zamora en *El llano en llamas* o los casos reales de Alberto Fujimori y de su favorito Vladimiro Montesinos.

Como si se tratase de una maldición bíblica, esta nueva Bestia sufre su particular apocalipsis. Estigmatizado para siempre en la historia del Caribe y rodeado de un halo maldito que Vargas Llosa ha sabido aprovechar en su novela, Abbes García resucita desde sus cenizas para alertarnos sobre los peligros que entrañan los regímenes autoritarios, en momentos en los que están saliendo a la luz las aberraciones cometidas por las dictaduras latinoamericanas. Por paradójico que resulte, es este personaje siniestro y perverso, un monstruo arrancado de la realidad, quien mejor ha sabido construir ese infierno que amenaza a todo hombre libre en cualquier época y en cualquier lugar.

Referencias

Beck, Aaron T., *Prisioneros del odio. Las bases de la ira, la hostilidad y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2003.

Camacho Delgado, José Manuel, *Césares, tiranos y santos en El otoño del patriarca. La falsa biografía del guerrero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1997.

----- "El general sí tiene quien le escriba. Dos novelistas y un tirano" en *Metapolítica. Política y Literatura*, México, febrero del 2002, volumen 6, nº 21, págs. 92-104.

----- *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, 2006.

----- "Los muertos hablan: revisión del trujillato en el *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán" en *Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria*, Medellín, Universidad de Medellín, 2006, nº 36, vol. 18, págs. 17-28.

----- "La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico" en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2008, vol. III, págs. 295-318.

----- "Miguel Ángel Asturias" en *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008, págs. 211-219.

----- "El dios Tohil y las tiranías ancestrales en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias" en *Studi di Letteratura ispano-Americana*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, vol. 41-42, págs. 75-87.

----- "Vladimiro Montesinos o la santidad del ofidio en *Grandes miradas*, de Alonso Cueto" en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, octubre-diciembre de 2012, Nº 241, Vol. LXXVIII, págs. 805-818.

Canetti, Elias, *Masa y poder*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Castilla del Pino, Carlos (editor), *El odio*, Barcelona, Tusquets Ensayo, 2002.

Cataudella, Quintino, "Vite di Santi e Romanzo" en *Letterature Comparete. Problemi e Metodo* (Studi in onore di Ettore Paratore), Bolonia, Pátron Editore, 1981, págs. 931-952.

- Coon, Lynda L., *Sacred Fictions. Holy women and hagiography in Late Antiquity*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E, 1984.
- Delehaye, Hippolyte, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruselas, 1966.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003.
- Garzón, Baltasar y Vicente Romero, *El alma de los verdugos*, Barcelona, RBA Libros, 2008.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Mayer, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, 1999.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

CIDADE E VIOLÊNCIA SOCIAL EM CONTOS DE MARCELINO FREIRE E BEATRIZ BRACHER

Luana Teixeira Porto
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - Frederico Westphalen

1 Palavras iniciais

Theodor Adorno (1982), em sua *Teoria estética*, expõe uma perspectiva teórica e crítica sobre forma artística elaborada a partir de suas concepções filosóficas acerca das experiências de barbárie no século XX, como a Segunda Guerra Mundial, as quais são pensadas em suas relações com a arte. Nesse sentido, Adorno reflete sobre sociedade totalitária e suas formas de alienação social, opressão política e esquecimento num discurso crítico que associa representação artística a fatos sociais. Para ele, a arte é uma forma de expressão do sofrimento e da barbárie e constrói um testemunho da cultura e da história da opressão, já que a arte é “porta-voz histórico da natureza oprimida” (ADORNO, 1982, p. 275). Em outras palavras, a visão adorniana acentua que as obras de arte configuram uma “historiografia inconsciente” de episódios históricos e, como explica Márcio Seligmann-Silva, como “historiografia da dor, a arte e a literatura permitem ir além da mudez a que o conceito a reduz; elas falam daquilo que o véu encobre” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 119). Ao dar o seu testemunho¹, a literatura pode denunciar a história da opressão, sem, contudo, tornar-se panfletária ou ter minimizado seu potencial estético.

¹ A expressão “testemunho” é empregada em sentido geral, não fazendo referência à literatura de testemunho como forma de expressão artística.

Estendendo a leitura das proposições do filósofo e compartilhando o posicionamento de Seligmann-Silva (2009) sobre a “atualidade” de Adorno ao situá-lo como um crítico interessante para pensar o contexto artístico deste século, o século XXI – embora as discussões do filósofo tenham sido produzidas sobre episódios do século XX –, podemos entender que textos literários contemporâneos apresentam um testemunho, ou uma leitura, de práticas de violência em diferentes cenários sociais. Se considerarmos a literatura brasileira e estudos de pesquisadores interessados em desvendar as relações entre arte e contextos de violência social, como Jaime Ginzburg (2012), por exemplo, podemos postular que, ao longo da história da literatura brasileira, a presença da temática da violência tem sido constante, o que possibilita narrar a história da literatura no Brasil sob a ótica da violência, olhar crítico que pressupõe um rompimento com a “tradição nacionalista idealista, com a submissão ao colonialismo, a historiografia evolutiva e a noção de progresso” (GINZBURG, 2012, p. 13).

Com base nesses apontamentos iniciais, buscamos examinar textos da literatura contemporânea brasileira que problematizam situações de violência social e que podem “testemunhar” traços que têm singularizado as relações sociais na contemporaneidade, sem fazer jus a um estilo literário que banalize a violência como tema narrativo. Para isso, fazemos antes uma breve contextualização da expressão literária de base narrativa, já que os objetos de análise são contos brasileiros publicados no século XXI.

Tanto o romance quanto o conto brasileiro contemporâneo têm apresentado forma variada, que passa por uma escritura linear, explora a fragmentação da narrativa e chega à experimentação da linguagem. No caso específico do conto, a diversidade formal não se concretiza apenas na comparação entre autores, já que há escritores que se servem da estética do fragmento e da linearidade em suas composições, muitas vezes reunidas em uma mesma obra. Caio Fernando Abreu, por exemplo, que escreveu contos dos anos 1960 aos 1990, insere-se no rol de contistas que ora optam por uma escritura marcada por uma narração com início, meio e fim definidos, ora adotam a narração “aos

pedaços”, afastando-se de um discurso logicamente organizado, o que, de forma alguma, compromete a coerência interna e externa das produções. A coletânea *Morangos mofados*, de 1982, ilustra com precisão esse traço do autor: contos como “Os sobreviventes”, “Eu, tu, ele” e “Morangos mofados” situam-se na linha das narrativas fragmentadas, enquanto “Terça-feira gorda”, “Sargento Garcia” e “Aqueles dois” ficam sob o signo da linearidade.

No caso do romance, em alguns autores é possível identificar coordenadas formais em comum nos textos em prosa. Como exemplo dessa tendência, citamos o caso da narrativa de Sérgio Sant’Anna: tanto em sua narrativa romanesca quanto em sua contística, o autor costuma permear o discurso de seus narradores com uma fragmentação de linguagem. Esta, no caso do romance do autor, segundo Porto (2011), está ligada a uma montagem de unidades soltas, que não se subordinam a uma sequência linear com definição clara de início, meio e fim na narrativa, como sinaliza a estrutura de *Confissões de Ralfo*. A independência dos capítulos dos romances e sua aparente desconexão, nessa perspectiva, imprime ao leitor a tarefa de recompor as partes para identificar a unidade romanesca, como explica a autora.

Em termos temáticos, também constatamos uma diversidade na prosa contística e romanesca brasileira contemporânea, embora se perceba uma aproximação estreita em muitas obras entre a produção literária e condicionamentos sócio-históricos. Em linhas gerais, podemos reconhecer que muitos autores contemporâneos têm buscado compreender o contexto social brasileiro e propor reflexões sobre ele, o que possibilita pensar a literatura brasileira em sua articulação com a vida social numa perspectiva crítica da sociologia da literatura formulada por Antonio Candido (2002), para quem interessa observar em que medida a arte é uma expressão da sociedade e é *social*, voltada para a representação e problematização de problemas sociais.

Os textos literários constroem uma leitura da sociedade, de um momento histórico, de uma forma de pensar e agir socialmente. Nesse sentido, a possibilidade de representação social na literatura é ampla. Grupos minoritários e suas dificuldades de inserção e aceitação

social (negros, pobres, mulheres, homossexuais, índios, entre outros), repressão social e política em contextos autoritários, imigração, exílio, subjetividades em crise, violência social e simbólica são alguns dos temas recorrentes na prosa brasileira contemporânea. Este último tema, de modo especial, tem sido objeto de reflexão de pesquisadores interessados em desvendar as relações entre sociedade, violência, literatura, incluindo ainda obras artísticas de outra natureza, como o cinema. Nessa perspectiva, merecem destaque trabalhos críticos de estudiosos como Jaime Ginzburg, Karl Erik Schollhammer, Tânia Pellegrini e Regina Dalcagnè, os quais, com base em pontos de vista crítico e objetos de análise diferentes, acentuam a presença da violência na arte brasileira e de uma articulação entre forma estética e problematização da violência.

A representação da violência é intensa na literatura contística contemporânea. Escritores como Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Sérgio Sant'Anna, Marcelino Freire, Marçal Aquino e Beatriz Bracher construíram narrativas curtas que acenam para a violência como um dos traços que singularizam o sujeito e o espaço social no contexto brasileiro, seja através de uma violência simbólica que caracteriza, muitas vezes, as relações pessoais e as relações entre civis e Estado, seja a violência social, que atinge não só a integridade do sujeito, mas também a estrutura social, revelando a necessidade de haver uma discussão sobre o papel da arte e a necessidade de construção de políticas de enfrentamento de práticas de violência. Nessa perspectiva, alguns questionamentos parecem pertinentes: Como a violência está sendo representada na narrativa curta contemporânea? Em que espaço essa violência abordada nos contos é desencadeada? Os textos artísticos posicionam-se de forma a incitar um enfrentamento da violência ou optam por representá-la como algo banal, que faz parte de uma sociedade do espetáculo que sente prazer com a dor e o sofrimento alheios?

Considerando isso, este texto discute interpretações e/ou problematizações acerca da violência proposta por contos brasileiros, acentuando a reflexão sobre as relações entre sociedade, espaço urbano e violência, já que esta e sua representação manifestam-se de forma prioritária em contos cujo enredo desenvolve-se em contextos cita-

dinos. O objetivo deste estudo é investigar relações, expressas em contos literários em prosa produzidos no século XXI, entre literatura e violência para ampliar o debate acerca dos diálogos entre literatura e sociedade no Brasil. Além disso, buscamos identificar de que forma o conto brasileiro do século XXI aborda práticas de violência enraizadas ou surgidas na cultura brasileira a fim de discutir o sentido e a função social das narrativas curtas que problematizam a violência no contexto histórico-social-político-cultural do Brasil. Para isso, examinamos de modo especial uma narrativa de Beatriz Bracher publicada no livro *Meu amor*, de 2009, e um texto de Marcelino Freire publicado em *Angu de sangue*, de 2000. Dessas obras são tomados como objeto de investigação três contos. Para subsidiar as reflexões acerca dos contos dos escritores, é importante explicar acerca das relações entre violência e espaço urbano na literatura brasileira.

2 Literatura, violência e espaço urbano no Brasil

As relações entre violência e literatura, no campo dos estudos literários, têm sido evidenciadas de modo mais intenso a partir dos anos 1990 pelos trabalhos acadêmicos voltados para a chamada “literatura de testemunho”, que pode ser associada aos estudos sobre a literatura latino-americana e às reflexões sobre a *shoah*, expressão usada para substituir o termo holocausto. A literatura de testemunho possui traços miméticos, embora também se reconheça que a palavra pode representar a realidade, propondo “hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária que tem sido designada pelo conceito de *testemunho*.” (MARCO, 2004, p. 1).

Estudos sobre literatura de testemunho focalizam, de modo especial, as relações entre literatura e história, dando ênfase a episódios históricos marcados pela violência, como os das ditaduras militares. No entanto, o exame de textos literários que abordam experiências de violência pode ser ampliado, tendo-se em vista que interpretações e/ou problematizações acerca da violência propostas pelos textos literários

ultrapassam a marcação de determinados eventos históricos. Nessa perspectiva, existe uma discussão que trata da presença da violência na produção ficcional brasileira contemporânea e da forma como textos literários brasileiros problematizam a violência, identificando se os autores têm se posicionado, em termos estético-sociais através de uma perspectiva crítica de enfrentamento da prática violenta ou de uma postura passiva e desinteressada diante da violência.

Tal discussão, levantada por Jaime Ginzburg (2012), propõe estudar a história da literatura brasileira sob a perspectiva da violência, o que toma como referência a premissa de que a sociedade brasileira formou-se através de processos sócio-históricos que incluíram diversas práticas de violência, como genocídios, massacres, políticas opressoras, chacinas. Em outras palavras, não se pode desvincular a história brasileira da violência e sua interferência nas condições de produção e de recepção das obras literárias.

Ainda nessa perspectiva de associar produção artística e contexto social, Tânia Pellegrini (2005) destaca que a violência é uma prática constitutiva da cultura brasileira e que as obras artísticas, independentemente de sua natureza, abordam a violência “como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial” (PELLEGRINI, 2005, p. 134). Dessa forma, a autora explica que, ao longo da história literária brasileira, a violência foi explorada através de diferentes matizes, tanto na prosa quanto na poesia, e esteve relacionada a diversos temas, como a conquista do Brasil, a ocupação da terra brasileira pelos portugueses, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras, entre outros.

Karl Erik Scholhammer (2000) também compartilha a ideia de que a violência é uma marca fundadora da cultura brasileira e afirma que o tema é recorrente na literatura moderna do Brasil, o que não permite compreender a presença intensa dessa temática como uma

“extravagância de gosto duvidoso ou aberração” (SCHOLHAMMER, 2000, p. 236). O autor acrescenta ainda que, ao longo da transformação econômica e social pela qual o Brasil passou, surgiu uma literatura que assumiu a busca por expressar, através da escrita artística, a complexidade de uma experiência que cresce tendo como pano de fundo a violência, em cenários, segundo o pesquisador, nos quais é representada na literatura: interior, campo, sertão, cidade. Nessa linha de reflexão sobre os contextos em que a literatura a problematiza, Pellegrini (2005) identifica que a violência na literatura brasileira produziu a chamada “literatura regionalista” e a “literatura urbana” e, guardadas as devidas diferenças entre as duas correntes, elas têm em comum o fato de marcarem a “convivência agônica entre civilização e barbárie.” (PELLEGRINI, 2005, p. 136). Em outras palavras, a violência caracteriza de modo intenso os mais diversos espaços do contexto brasileiro

Nas narrativas brasileiras modernas, nas quais o cenário privilegiado é a cidade, o espaço urbano é apontado como uma expressão concreta da dessimbolização da violência fundadora da cultura brasileira, o que acarreta o questionamento da própria ideia de urbanidade, pois, de um lado, a cidade é mostrada pelos escritores como um espaço de organização e racionalidade e, por outro, como um lugar propício para a vivência de situações-limites, conforme explica Scholhammer (2000). Para o estudioso, os escritores conseguem comunicar a violência urbana ou tentam comunicá-la e, ao fazer isso, criam uma forma de ressimbolizá-la, destacando a cidade como o espaço para a procura da literatura por uma nova expressão, que acentue o seu traço duplo: ser ao mesmo tempo sinônimo de organização e de caos: “A experiência urbana se dá simultaneamente como inscrita pela lógica estrutural da cidade como fator de controle dos conflitos sociais e como expressão visível deste caos que brota e se prolifera à margem da ordem”. (SCHOLHAMMER, 2000, p. 252)

A cidade, enquanto espaço onde ocorrem diversas práticas de violência social, é o cenário das narrativas e, na contemporaneidade, muitos contistas servem-se dele não só para apontar as suas contradições, mas também para sinalizar que a cidade, devido a diferentes fatores, como

multiculturalismo, repressão sexual, opressão política, desigualdade e marginalidade sociais, torna-se um contexto convidativo para práticas de intolerância e de violência, as quais passam a ser problematizadas em narrativas curtas, como as de Beatriz Bracher e Marcelino Freire.

3 Sociedade, espaço urbano e violência no conto de Beatriz Bracher e Marcelino Freire

Beatriz Bracher transita entre a literatura e o cinema, arte em que atua como roteirista. Lançou seu primeiro livro, *Azul e dura*, em 2002, mergulhando na produção de narrativas longas. Também é autora dos romances *Não falei*, de 2004, e *Antônio*, de 2007. Já *Meu Amor* é a primeira inserção da autora na produção e publicação de contos. Publicada em 2009, a coletânea de narrativas curtas reúne textos publicados em diferentes veículos de comunicação, entre os anos de 2004 e 2008; é composto por sete partes, sendo que nas seis primeiras a escritora apresenta contos, e, na última, um poema intitulado "My Love", que também dá origem ao título da obra escrito em língua portuguesa.

Em estudo crítico sobre os contos de Bracher, Anélia Montechiari Pietrani (s.d.) tece o seguinte comentário sobre *Meu amor*: "Deparar-se com um livro escrito por mulher cujo título é *Meu amor* é instigante, pois nos sugere, por um lado, extrema ousadia pela titulação e, por outro, a simplicidade da escolha" (PIETRANI, s.d, p.5). Embora o título da obra ainda possa aludir a relações amorosas, não se pode afirmar que essa é a tônica da obra, visto a diversidade temática que apresenta. Como explica Pietrani, "as curtas narrativas de Bracher levam o leitor a refletir sobre os tantos sentimentos que advêm da literatura que lê a vida: o abandono, a violência, o erotismo, a solidão, a dor, simples desdobramentos de sentidos no simples sem-sentido do mundo." (PIETRANI, s.d, p. 5) Enfim, as narrativas da autora são marcadas por uma diversidade temática que expõe o leitor a dramas e incertezas da vida cidadina, cenário das

histórias que a escritora criou.

Os contos “João” e “Ficção”, inseridos na terceira parte da obra, por exemplo, são narrativas que permitem compreender o texto da autora como uma leitura de um contexto social hostil em que a violência se configura como traço marcante e em que o amor, ironicamente, é ausente ou frágil e impotente para construir relações de afeto e de harmonia. “João” é escrito em primeira pessoa por um narrador-protagonista que conta a sua própria história de vida passada do tempo da escola no primeiro ano do ensino médio até a detenção do então jovem aluno na antiga FEBEM². Ao se autodefinir como sujeito consciente da precariedade da vida e dos sofrimentos que provocara a sua mãe, triste e desolada por ver um filho em situação de “cárcere” com fins educativos, o narrador-protagonista, João, declara-se com uma pessoa levada, pelas circunstâncias, ao mundo do crime: “não pensei esse caminho para mim” (BRACHER, 2009, p. 47). Para ele, a prática delituosa é uma consequência das amizades com “vizinhos do lado esquerdo” e das vivências que teve, das quais a sua passada pela escola só traz lembranças negativas, assim como a sua leitura do país em que vive somente remete à desesperança e ao desassossego.

Aluno de uma escola onde os estudantes eram pobres e na qual havia uma professora que assumia um discurso rotineiro que acentuava a condição de pobreza dos discentes e o estudo como a única forma de ascensão social, João destaca ter construído uma imagem desses espaços de aprendizagem como local sem função social e formativa que mereça reconhecimento. O educandário, para ele, é um lugar desprezível: “Agora eu me lembro da escola e não sei mais; é insatisfatória do primeiro ao último tijolo, à última letra do teclado dos computadores da sala de informática.” (BRACHER, 2009, p. 47) A insatisfação generalizada de João em relação ao educandário intensifica-se, no plano do discurso do narrador, à medida que ele rememora a atitude da professora, cujas palavras e olhar permanecem vivos em sua mente e o visitam e assombram mesmo

² Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, atualmente denominada CASA – Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. O objetivo da instituição é a ressocialização educativa de jovens em situação de crime e marginalidade.

passado o tempo de permanência no colégio.

Agora, já em fase de reabilitação na FEBEM e depois de ter tentado fugir, sem sucesso, João busca compreender o efeito do discurso da professora em sua vida. Na perspectiva do protagonista, que apresenta a professora segundo sua imagem e visão, não dando o espaço para o surgimento da voz dela nem para a sua leitura dos fatos (já que todo o texto é narrado em primeira pessoa), a professora, ao destacar que “quem é pobre deve aproveitar mais a escola do que os outros, que para gente pobre a única chance está nos estudos” (BRACHER, 2009, p. 47), imprimia uma visão de mundo voltada para a segregação: de um lado, pobres, de outro, ricos; de um lado, ignorantes e sujos, de outro, sábios e limpos. Por se reconhecer como pobre, via-se ignorante e sujo e, por isso, João tinha vergonha de estudar, embora fosse bom aluno e alcançasse resultados satisfatórios nas avaliações.

Esse sentimento de repulsa a uma condição, apontada pela professora como inferior, fazia ainda com que João nutrisse um desejo de morar no exterior, onde não pudesse ser chamado de João, e, sim, de “Uélinton” (BRACHER, 2009, p. 50). Tal desejo manifesta ainda a consciência do narrador-protagonista em relação à violência simbólica do discurso em uma sociedade que recrimina os sujeitos em situação de marginalidade e rotula-os como menores em relação aos outros, os não-pobres, os não-ignorantes, aqueles que terão chances de ter uma vida mais digna. Pertencendo ao espaço urbano que favorece a segregação, João não alimenta expectativas de ter um futuro diferente daquele da criminalidade, apesar de saber que tem bom potencial discursivo – suas redações são consideradas satisfatórias pela professora, dado que poderia tirá-lo, de alguma forma, da marginalidade –, pois a cidade em que vive, ao mesmo tempo em que dispõe de escolas e boa educação, não possibilita o acesso de todos a uma educação “satisfatória”. O saldo para aqueles que são pobres é a criminalidade e a perpetuação da imagem e do olhar da professora que, assim como a sociedade em geral, contribui para a exclusão social e para a limitação das possibilidades de reversão de situações de violência, porque ela também exerce a violência, mesmo que simbólica.

Dessa forma, tal como propõe Scholhammer (2000), o cenário

urbano mostra-se dual, e viver no ambiente citadino é, para os marginalizados, estar condenado a uma vida permeada de adversidades. Além disso, pode-se notar que, ao representar a leitura de um jovem criminoso que apresenta, através da escrita, o mundo em que vive e os descompassos existentes num Brasil que separa pobres e ricos, ignorantes e sábios, a narrativa de Bracher acentua o papel da literatura na leitura da sociedade. O texto da autora acena para o papel da literatura na interpretação ou no questionamento de problemas sociais, cujas causas podem até ser mais bem explicadas em tratados sociológicos ou antropológicos, mas são também enfrentadas no plano da arte.

Além disso, devemos considerar que a narrativa de Bracher se constrói com um narrador-protagonista masculino que sinaliza claramente a sua motivação para atos violentos. Para João, cometer crimes é uma forma de responder às provocações da sua antiga professora, de quem guarda rancor e de quem, se pudesse, vingar-se-ia. Embora João se autodefinha como um sujeito bem-resolvido no mundo do crime, a autora demonstra cuidado especial ao caracterizá-lo, pois o apresenta como um ser frágil e vulnerável, especialmente em relação às personas alheias, que exercem influência sobre ele e que o inserem na criminalidade. Ao mesmo tempo em que João mostra-se cruel e violento, sofre da crueldade que assola os sujeitos na cidade moderna: João é mais uma vítima de um espaço condicionado pela violência, que, mesmo sendo simbólica, organiza os destinos de quem a experiencia e configura-se como uma espécie de autoafirmação da subjetividade de seres imersos em contextos hostis e truculentos.

Na medida em que a autora cria um narrador-protagonista, que é autor de sua própria história e que a examina com base nas circunstâncias que a criaram, propõe uma perspectiva crítica que aciona a percepção da violência na cidade como algo naturalizado, mas que precisa ser combatido, já que os sujeitos violentos, como João, sonham em viver em outro espaço, menos cruel, e assim alcançarem uma dignidade que não lhes é oferecida no espaço brasileiro. Sonhar com outra terra, onde o João se transforma em Uélinton, é uma maneira de mostrar, através da constituição do personagem, que violência não pode singu-

larizar o cenário brasileiro, sob pena de perdermos os nossos homens e também a chance de transformá-los. Nesse sentido, podemos pensar que a narrativa de Bracher proporciona um enfrentamento da prática violenta e de reflexão sobre as relações de causa e efeito de tais práticas em contextos hostis, como o brasileiro.

Em Marcelino Freire, a temática da violência aparece na maioria dos contos de *Angu de sangue*. O escritor, em “J.C.J”, adota como técnica narrativa o discurso indireto e indireto livre, em que as falas dos personagens não são marcadas por sinais de pontuação. O texto explora, ainda, uma linguagem próxima à oralidade e à prosa poética, servindo-se de arranjos linguísticos rimados no interior e exterior de frases. A organização de enredo e das ações desencadeadas pelos personagens é apresentada ao leitor através de pequenas descrições e narrações que se assemelham a um discurso cinematográfico. O conto constitui-se de uma sequência cronológica dos fatos, havendo uma linearidade discursiva.

A história de “J.C.J” gira em torno de um assalto cometido por um menino de rua que aborda, depois de ter cheirado cola, uma mulher dentro de um carro à procura de dinheiro, que ela não dá e que desperta a ira do garoto. O narrador, logo no início do texto, antecipa o final trágico da narrativa: “À mulher do carro ele se chega, reto e disforme em direção. Ela não sabe e abre a janela para a morte, abre a janela para dizer um palavrão (espaço para sugestão:
.....).” (FREIRE, 2000, p. 123). Notemos que este fragmento textual aponta um traço singular na prosa de Freire – o uso da poeticidade narrativa – e coloca os dois personagens em situações distintas, uma vez que, enquanto o menino mostra-se altivo e “sem piedade exposta” diante dos atos que pratica, a mulher expõe-se como ser superior, com direito a ironizar e insultar com palavrões quem a desafia.

Diante do pedido de dinheiro, a mulher responde: “Não vem, nem vem, não vem. Que não tem, não tem, não tem” (FREIRE, 2000, p. 124) e arranca o carro. É o momento em que ela provoca a reação do menino, que com uma lâmina a fere, ocasionando sangria e o olhar atento de um grupo que se forma perto do carro. Um moço assiste a tudo e se aproxima. Mas, contrariando uma perspectiva de valorização da vida e

salvação de gente, em vez de socorrê-la, invade o assento do carro, pega a bolsa e rouba da mulher dinheiro e documentos. O jovem sai andando calmamente e a mulher, apesar de ferida e roubada, reflete sobre os compromissos que perdera com os dois incidentes, como sugere o discurso do narrador que é atravessado pelos pensamentos do personagem: “Mas e minha pressa? Deus, pela quarta vez o atraso. A reunião sem ela já devia ter iniciado. Hoje seria sobre tarifas de ônibus. O governo. A poça. A bolsa. Os valores do sangue. Os bizinam.” (FREIRE, 2000, p. 125).

Enquanto alguns carros buzina em virtude do trânsito interrompido, uma velha senhora chama por socorro, mas é tarde. A mulher, esvaída em sangue, começa a entregar-se para a morte por não resistir aos ferimentos. Durante esse processo, lembra o desejo de ter tido um filho com Armandinho, e de não ter realizado a vontade da filha de comer arroz-doce por a menina “estar gorda”. Apegada durante toda a vida a valores materiais, a mulher agora sente estar morrendo. E a narrativa poetiza a morte, construindo uma imagem metafórica da despedida da vida: “Adolesce, adolesce, torna a ser criança. Lembrança branca, branca, branca. A vida esmola, mas não mais amola. A mulher descansa.” (FREIRE, 2000, p. 126).

Através dessa prosa poética, o conto destaca para o leitor duas visões de mundo em um só personagem através da ótica do narrador: de um lado, ele apresenta a mulher na condição de sujeito ativo e autônomo cultural e economicamente, o que minimiza os perigos da vida cidadina e da violência dos grandes centros urbanos; de outro, acentua um ser sensível ao revisar a vida e suas escolhas diante da iminência da morte. Dessa forma, o narrador constrói a mulher como um personagem dual: capaz de se sobrepor em alguns momentos sobre o outro, ignorando situações de marginalidade social, é também capaz de repassar a vida e avaliar com criticidade um passado permeado de trabalho e poucas emoções. O saldo, em ambas situações, é de perdas, o que acentua uma perspectiva melancólica da narrativa.

“J.C.J” ainda merece ser lido como uma narrativa que desencadeia a reflexão do sujeito vitimado pela violência, apesar de, ironicamente, o título da história atentar para o agressor. A violência que

vitima a mulher na cidade é ampliada pela violência que ela impôs a si mesma ao negar a vivência de paixões e a construção de uma família. O espaço citadino, nessa linha de raciocínio, mostra-se bastante árido. A mesma cidade que permite o desenvolvimento profissional e a formação de máquinas de produção provoca a autoaniquilação do sujeito entregue ao trabalho e cuja vida é efêmera e vulnerável à ação delituosa que aproxima o homem da morte violenta.

Dessa forma, cidade e violência são elementos que se entrecruzam na narrativa e, se perguntarmos se a história de Freire propõe uma crítica da violência nos espaços urbanos, a resposta é afirmativa. Um dos argumentos para defender tal ponto de vista alicerça-se na ideia de que a literatura, como as artes em geral, pode assumir, entre outras funções, a de gerar perplexidade diante do narrado para provocar a transformação. “J.C.J” choca pela violência dos atos e pela sensibilidade da narração, que, a um só tempo, impulsiona a percepção do impacto do assalto e da banalidade da vida (desperdiçada em virtude de uns trocados) e a visão poética de uma morte decorrente da trivialidade dos atos violentos.

Outro argumento a favor de uma contestação da violência social na narrativa relaciona-se ao tema e ao enredo do conto. Ao destacar o descaso dos outros diante do sofrimento e da vida alheios, o texto de Freire chama atenção para a impotência e indiferença dos indivíduos com relação à violência social. A abordagem dessa perspectiva é indicadora de uma ficção que se quer comprometida, ou ao menos interessada, com/por um debate sobre a violência nos cenários urbanos brasileiros. O conto, assim, revela uma questão tensa na cultura do país e sobre a qual muitos outros estudos críticos precisam ser desenvolvidos.

4 Considerações finais

Tendo em vista a leitura construída dos contos “João” e “J.C.J”, é possível considerar que as narrativas, ao abordarem as relações entre literatura, violência e cenário urbano, ainda destacam uma visão melancólica e pessimista sobre a superação das práticas de violência

e exclusão social no Brasil. Esse tipo de representação reforça ainda o papel de cada um dos autores enquanto intelectuais capazes de considerar as “relações sociais” implicadas nas condições de produção das obras, o que permite pensar os dois contos numa perspectiva de análise crítica benjaminiana. Ao ver o intelectual como produtor, Benjamin (1985) destaca o papel do escritor enquanto responsável por uma produção que mobilize o leitor, sinalizando uma maneira de pensar a arte que corrobora para a compreensão das narrativas literárias que se apresentam como um desafio à leitura. O escritor, segundo essa linha de raciocínio, assume uma postura ética e crítica quando constrói narrativas que problematizam a violência através de uma forma literária que não oculta os conflitos nem os banaliza. Há, nessa perspectiva, vastos exemplos de textos literários de diferentes escritores que indicam que a sua produção ficcional merece ser desvendada com interpretações que possam ampliar uma leitura que associe literatura e violência ao longo da história social dos séculos XX e XXI.

Sobre o conto de Freire, podemos considerar que a narrativa acentua um olhar melancólico sobre a violência social no Brasil que intensifica a ideia adorniana de testemunhar experiências de dor e assim construir uma historiografia inconsciente de episódios históricos, o que, associado ao conto de Bracher, permite pensar que os textos dos dois contistas inserem-se no rol de produções artísticas que procuram equilibrar uma tendência estética a uma tendência de seu conteúdo, mobilizando o leitor. Nessa linha de raciocínio, entendemos que, ao expor cenas de violência urbana no contexto brasileiro e representá-las de modo a propor uma atitude de reflexão crítica ao leitor, a qual sugere a percepção das fraturas sociais, as narrativas dos dois autores contribuem para contar uma história que se afasta da perspectiva do historicismo tradicional. Isso porque as histórias representadas nos textos dos contistas sinalizam que os fatos histórico-sociais não se configuram de forma harmônica e linear, mas, ao contrário, são repletos de fragmentos e discontinuidades e sua apresentação formal nos contos expressa os antagonismos sociais. Dessa forma, a historiografia inconsciente que pode ser apreendida nas narrativas dos contistas acentua não só as relações entre texto e contexto de produção e as leituras da vida social

propostas pelos textos literários, mas também uma busca por trabalhar esteticamente a forma narrativa de modo a fazer com que o seu conteúdo social esteja interiorizado na própria experiência estética.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRACHER, Beatriz. *Meu amor*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GINZBURG, Jaime. Apresentação. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp e FAPESP, 2012. p. 13-18.
- MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua nova*, São Paulo, n. 62, 2004. p. 45-68.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, 2005. Disponível em: <www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica21-Apelegirni.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. A literatura como leitora nos contos de Beatriz Bracher. In: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/anelia_montechiari.pdf>. Acesso em: 29 maio 2013.
- PORTO, Ana Paula Teixeira. *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*. 2011. 206f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- SCHOLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILÊNCIO E MEMÓRIA EM NARRATIVAS ARGENTINAS: POESIA EM IMAGENS

Melissa Gonçalves Boëchat

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

“Os livros costumam se escrever sozinhos.” Juan Gelman, escritor argentino de 83 anos de idade, assim define o ofício que carrega há décadas por opção¹. A frase, dita por ocasião do lançamento de seu livro de “poesia em prosa”, *Hoy* (2013), que não escreve motivado pelo ódio, *que nos hace daño*, e, sim, motivado pela perda, traz textos do pai que durante anos procurou por seu filho, Marcelo Ariel Gelman, e pela nora, María Claudia, então grávida de oito meses, desaparecidos em 1976 por ocasião da ditadura argentina. A neta foi encontrada 23 anos depois, Andreíta. No reencontro, resolve adotar o nome da família que não conhecia. Do filho, recebeu o corpo após o terem retirado do fundo de um rio, preso em um tonel de óleo repleto de cimento, assassinado com um tiro na nuca. A respeito do desfecho do trágico episódio, anos mais tarde, quando do julgamento de alguns dos culpados, declara, em entrevista concedida ao jornal *El País*, em abril de 2013:

Entre los culpables del asesinato de mi hijo había un general que fue condenado a prisión perpetua. Cuando dictaron la sentencia algunos jóvenes que ni siquiera habían vivido la dictadura saltaban de alegría. Pero yo no sentí nada. Ni odio, ni alegría ni nada. Y me pregunté por qué y eso me llevó a escribir, para explicarme qué había pasado, aunque, como todos los libros, empezó de una manera y siguió por otra. Quité los textos iniciales, porque eran testimoniales y eso es periodismo. Pero surgió el tono poé-

¹ Quando este artigo foi escrito, Juan Gelman ainda estava entre nós. Infelizmente este grande poeta faleceu recentemente, em 14 de janeiro de 2014 – antes, portanto, da publicação deste texto.

tico necesario para escribir un resumen de lo que sé, o creo que sé, de los 35 años que pasaron desde la muerte de mi hijo.

A mistura do tom testemunhal (que o poeta resolveu arrancar de seu texto, ainda que se note em alguns textos) a alguns silêncios propositais é, também, narrativa carregada de história. Tal ausência diz muito sobre o que é contado, bem como em qualquer forma narrativa os silêncios e falhas podem construir uma história à parte, ou até mesmo contar a verdadeira história que está oculta, que foi ocultada ou que se desejou ocultar. Motivos à parte para contar uma história, cada artista tem em sua narrativa a fórmula exata para dizer sobre a perda, sobre a angústia, sobre a dor.

Na história não tão distante sobre a ditadura em nosso continente, algumas vozes driblaram o trauma e trouxeram, em signo verbal e iconográfico, lembranças do que foi, do que poderia ter sido, do que não chegou a ser. A falta, o espaço. O vazio, a imagem que a luz não forma, a história que a palavra não conta. Ao lado de Juan Gelman, outros dois poetas de uma arte outra que não a verbal decidem escrever uma das páginas arrancadas de nossas veias abertas. Marcelo Brodsky, coincidentemente homônimo do filho de Gelman, e Gustavo Germano; ambos fotógrafos argentinos, trouxeram, em 1996 e 2008, respectivamente, suas exposições *Buena memoria* e *Ausencias* à leitura do mundo. Silenciado pela ditadura, conhecida também por “terrorismo de estado”, o horror vivido por pessoas comuns, muitas vezes difícil de ser traduzido pela veia verbal, transforma-se em narrativa nas imagens desses dois fotógrafos – autores que, frente ao silêncio da palavra, revisitam e reescrivem alguns dos mais duros e tristes trechos constituintes de nosso continente. Puro signo literário, imagem e letra fundem-se para contar o que está embargado na voz de todo um povo.

1 A letra silenciada: "estamos huérfanos de cartas que no se pueden enviar"

Juan Gelman descreve o sentimento que corre no sangue latino-americano ao escrever "M.A."², poema em que retumba a solidão e a dor de todo um (sub) continente:

*Estas visitas que nos hacemos,
vos desde la muerte, yo
cerca de ahí, es la infancia que pone
un dedo sobre el tiempo y dice
que desconocer la vida es un error.
Me pregunto por qué
al doblar una esquina cualquiera
encuentro tu candor sorprendido.
¿El horror es una música extrema?
Las penas llevan a tu calor
cantado en lo que soñaste,
las casas de humo donde vivía el fulgor.
De repente estás solo.
Huelo tu soledad de distancia
obediente a sus leyes de fierro.
El pensamiento insiste en traerte y devolvarte
a lo que nunca fuiste.
Tu saliva está fría.*

²Disponível em <http://www.juangelman.net/biografia/familia/marcelo-ariel-gelman/>, acesso em 12 de dezembro de 2013.

Pesás menos que mi deseo,
que la lengua apretada del aire.

O filho (agora sabidamente morto) pesa menos que o desejo de vida do pai. A angústia move o poeta a uma escrita que, apesar do peso da dor, faz com que a leveza da pluma se sobreponha ao ódio. Em Gelman, a palavra se faz presente, explícita, bem como a dor. Mas não se explicita em signo verbal, escrita, exposta como um corte na carne, o horror da morte, do assassinato, da falta da liberdade. A referência a tais eventos e ao momento histórico pode apresentar-se nas *leyes de hierro* às quais todos deveriam submeter-se; na *lengua apretada* que obrigava ao silêncio. Mas essas são leituras que faço eu, leitora distante, desde a ausência do que se lê – ou não se lê –, e não na ausência descrita pelo sofrimento do poeta.

Livro que saiu após a condenação de alguns dos culpados pelas inúmeras mortes na Argentina, *Hoy* (2013), também se dedica à esperança, a *la nación de sueños que sueñan todavía*. Os quase trezentos textos que compõem a obra parecem falar do presente, mas com o olhar voltado ao passado, como a imagem do condutor que, dirigindo sempre adiante, observa um passado que se afasta, apequenando-se a cada metro, observado pelo retrovisor da memória. Para Gelman, além de um trabalho de memória, a poesia *sirve para nombrar a lo que no tiene nombre*, e talvez essa seja a razão pela qual o poeta busca compreender desde a literatura aquilo que ocorre fora dela. Em um dos textos de *Hoy*, “CXLIII”³, Gelman escreve:

En el miedo a la muerte la muerte no vale la pena. Los afligidos no interesan, ni los tullidos por amor, ni el portentoso ingenio de un verano. Importa la luz recibida en forma de entrañas para verse. La sensación del cuerpo que termina no vive en rincón cerrado, crea su doble en estaciones impalpables y las alícuotas de pena sin notario. Una calandria ordena el fracaso de un fósforo apagado.

As metáforas (ou eufemismos) de Gelman – o fósforo apagado, o corpo que termina –, trançam suas mechas com as do ato fotográfico,

³Disponível em <http://www.juangelman.net/>, acesso em 12 de dezembro de 2013.

no qual também importa a luz recebida, o *verse*, a partir do qual é criado, como afirma Barthes (2008), o duplo que carrega o original para uma sobrevida na vida da imagem. O poeta não diz; a poesia, sim, mas a partir de seus silêncios. Em que espaço se encontra, então, o que se deseja fazer sentir? Far-se-á na leitura a ponte entre o dito e o não dito? E será também no não dito da imagem, ato narrativo por extensão, bem como no que se transmite pela linguagem iconográfica, com ou sem o apoio da palavra, que se completa uma história que reside no silêncio da memória de gerações de nossos países?

2 Vazio fotografado

Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, traz à tona um seminário denominado “Quando falham as palavras”, ocorrido em Nova Iorque de 19 a 21 de fevereiro de 1982, sobre a prática fotográfica durante a República de Weimar.⁴A ideia do diálogo entre as duas linguagens era o ponto central do período em questão; entretanto, a importância da imagem sobre a palavra – premissa do período em que slogans como “Esqueçam a leitura! Olhe!”, de Molzahn⁵ – é contestada pela autora, responsável por uma obra crítica que coloca a arte fotográfica em uma posição completamente diferente daquela pleiteada por outros autores, geralmente historiadores da arte, que tendem a ler a fotografia pelo viés das artes plásticas.

É, entretanto, como linguagem que o ato fotográfico se inscreve neste panorama, e é a partir dele, como um ato de criação, geracional, narrativo, que Gustavo Germano e Marcelo Brodsky recuperam o passado, revisitando-o e dando novo sentido à história que contam. Ambos se

⁴ O seminário (*When words fail*), organizado pelo International Center of Photography e pelo Goethe House em Nova York, de 19 a 21 de fevereiro de 1982, coincidia com duas exposições no ICP: *Avantgarde Photographyin Germany – 1919-1939* e *Heinrich Kuhn: Turn of the Century Master (...)*. Segundo Krauss (2002, p. 215) tal seminário pretendia discutir a máxima segundo a qual a educação se daria a partir da imagem e não da escrita, com slogans como “Esqueça a leitura! Olhe!”.

⁵ Johannes Molzahn foi um artista alemão, nascido em fins do século XIX. Dedicou-se à pintura, mas também era um curioso do desenho e da fotografia. A frase aqui transcrita foi extraída do livro *O fotográfico*, de Rosalind Krauss; entretanto, não há indicações no texto referência aqui consultado sobre a fonte de onde a mesma foi originalmente extraída.

*propõem uma tática semelhante: partem de fotografias antigas, ou seja, buscam no passado a origem de sua linguagem.*⁶ Marcelo Brodsky, em sua já mencionada exposição *Buena Memoria*, na qual apresenta quatro séries de fotografias: *Los compañeros; Nando, mi Hermano; Apariciones; e Martín, mi amigo*, toma uma antiga imagem de seus colegas de colégio e indaga sobre sua vida e seu paradeiro.

Como contar o que aconteceu, um hiato mais pesado que a própria história, apenas a partir de uma foto de escola? O autor, então, inscreve sobre a imagem, a mão, o signo verbal, e conta o que foi feito de alguns de seus companheiros de sala. A promessa de vida dada pela juventude dos rostos nas fotos é assassinada por anotações que narram o desfecho dessas pessoas: "A Claudio lo mataron en un enfrentamiento", "Alfredo es el único que milita activamente en los noventa", "Vive", "Silvia no quiere saber nada de todos nosotros. ¿Por qué será?", "Martín fue el primero que se llevaron; no llegó a conocer a su hijo Pablo, que hoy tiene 20 años. Era mi amigo" (BRODSKY, 1996). A imagem diz do passado, a palavra conta o presente. E no presente, quando a foto, entre outras, é exposta no mesmo colégio em que foi feita, o olhar dos novos jovens que a observam e a leem torna-se, também, parte constituinte dessa história, ao mesclar-se aos antigos alunos por meio do reflexo no vidro que protege as fotos originais da série *Los compañeros* (BRODSKY, 1996).

Sobre o processo de trabalho, Brodsky relata, para a exposição na Fundación CELARG – Artes Visuales:

Cuando regresé a la Argentina después de muchos años de vivir en España, acababa de cumplir cuarenta y quería trabajar sobre mi identidad. La fotografía, con su capacidad exacta de congelar un punto en el tiempo, fue mi herramienta para hacerlo. Empecé a revisar mis fotos familiares, las de la juventud, las del Colegio. Encontré el retrato grupal de nuestra división en primer año, tomado en 1967, y sentí necesidad de saber qué había sido de la vida de cada uno. Decidí convocar a una reunión de mis compañeros de división del Colegio Nacional de Buenos Aires para reen-

⁶ As imagens mencionadas neste artigo encontram-se disponíveis na internet, nas páginas oficiais dos dois fotógrafos. <http://www.gustavogermano.com/blog/> e <http://www.marcelobrodsky.com/>.

contrarnos después de veinticinco años. Invité a mi casa a los que conseguí localizar, y les propuse hacer un retrato de cada uno. (...) Más tarde se organizó un acto para recordar a los compañeros del Colegio que desaparecieron o fueron asesinados por el Terrorismo de Estado en los años negros de la dictadura. Después de veinte años, las autoridades del Colegio aceptaron por primera vez que recordáramos oficialmente en el Aula Magna a los que faltan. Fue un hecho histórico. Resolví trabajar sobre la foto grande que me había servido de fondo para fotografiar a mis compañeros de división y escribir encima de la imagen una reflexión acerca de la vida de cada uno de ellos. (...) Como parte del acto, se armó una exposición de fotos de la época, para transmitir con imágenes a los actuales alumnos del Colegio lo que había pasado. Las fotos eran algo que quedaba de los noventa y ocho compañeros, una herramienta para convertirlos en personas concretas, próximas. (...) Decidí incluir en la muestra fotográfica la foto grupal de 1er Año, modificada con mis textos y los retratos actuales de mis compañeros. Las fotos permanecieron expuestas en el Colegio durante unos días. La luz cenital del sol que atravesaba los enormes ventanales del claustro daba en la cara de los estudiantes que se detenían a observar, y producía un reflejo sobre el vidrio que protegía la foto intervenida (BRODSKY, 1996).

Intervenção da palavra na narrativa de Brodsky, duplo da imagem em um jogo passado-presente na de Gustavo Germano. Trabalhando também sobre fotografias antigas, mas trazendo-as em seu duplo para a atualidade, na qual a ausência dos desaparecidos pela ação do terrorismo de estado emoldura-se pelo vazio, e nas legendas por um ponto final, Germano constata pelo silêncio a história da ditadura em seu país. Sem o signo verbal, a imagem é ainda mais dura, mais pungente, e sua narrativa ainda mais dolorosa. Sobre a exposição *Ausencias*, Germano a compôs em três atos: *Ausencias (Argentina)*, *Ausencias (Brasil)* e *Distancias*, esta última sobre o exílio durante o horror fascista na Espanha de 1939.

Em um texto sobre a série de fotografias criada por Germano, o historiador inglês de arte John Berger escreve:

Una fotografía es un punto, un instante detenido en el tiempo. Dos fotografías son dos puntos, dos instantes detenidos en el tiempo que determinan la línea que los une, reconstruyen la historia, reve-

lan y denuncian la violencia imprescriptible del exilio. Dos puntos, dos lugares, dos momentos unidos en un gesto de memoria. (...) El elemento "sustraído" va más allá de la ausencia de una o varias personas o del cambio en el entorno que enmarca la escena, lo que falta, lo que ya no está, lo que ya no es, es la propia vida del exiliado. Un "exasperante juego de las diferencias" que pone en evidencia 70 años de vida fuera de lo que alguna vez fueron sus vidas. Lo que ha sucedido entre uno y otro instante denuncia lo que durante todo ese tiempo ha sido, y no ha sido. (BENGER apud GERMANO, 2013).

Novamente é na falta, no silêncio, que a poética narrativa se torna impregnada do evento traumático que deseja contar. É o que não está, o que não foi, o *pensamiento* [que] *insiste en traer[los] y devolver[los]/a lo que nunca [fueron]*, adaptando aqui os versos de Gelman (2013), o que grita em poesia e imagem. A matriz narrativa, então, ultrapassa o espaço fotográfico para fundir-se, em tempos diversos, plasmando o texto que Juan Gelman deseja afastar do âmbito testemunhal, para transformá-lo apenas em história, em memória, em um *retrato*.

Tive a oportunidade de mencionar o trabalho desses dois fotógrafos narradores em 2012, no "Colóquio Corpo, Arte e Tecnologia" ocorrido na Universidade Federal de São João del-Rei, mas aprofundei-me, na época, no trabalho de outro artista, Shawn Clover⁷; felizmente tive agora a possibilidade de trazer de volta, em nosso contexto latino-americano, não apenas suas escritas iconográficas, mas também o texto verbal que se faz como signo, acima de tudo, aliando-os à escrita de um poeta que fotografa com palavras e narra, a partir do silêncio e da dor, uma história que dificilmente qualquer imagem ou letra por si só seria incapaz de contar.

No trânsito, portanto, entre a imagem criada pelas palavras de Juan Gelman e a narrativa construída pelas imagens de Brodsky e Germano, percorremos aqui a memória de um período que trouxe à contemporaneidade, ao lado de outros eventos traumáticos de sua história e de seu cotidiano, a marca de violência e horror percebida pela América Latina como elementos constitutivos de sua identidade. Para Gelman (2013), devemos deixar para trás o passado e ultrapassar o

⁷ O artigo, intitulado "Literatura, imagem, arquivo, história", sairá publicado em 2014 em um livro que reúne as comunicações apresentadas durante o Colóquio, pela Editora UFMG – livro de mesmo nome do evento e organizado por Eneida Maria de Souza, Anderson Bastos e por mim.

vivido; alcançar algo mais, para além da morte, mas não desejar a eternidade, posto que esta deve ser a dor maior. O poeta afirma: *No desdeño la vida, quiero ver casarse a mis nietos, ver si me dan algún bisnieto... Pero también creo que Dios, si existe, debe estar aburridísimo de su eternidad.*

Neste pequeno momento de reflexão sobre linguagens que se complementam e que, em um processo de cocriação, tornam-se apenas uma narrativa, triste e bela história que se manteve em silêncio pela dor, e cuja exposição vem à luz pelas linguagens aqui trabalhadas por meio do próprio silêncio, cito a frase célebre de John Berger que estampou o catálogo da exposição de Gustavo Germano: “el verdadero contenido de una fotografía es invisible, no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo”. Tempo que não fecha feridas profundas, mas que, em suas cicatrizes, carrega a memória.

Referências

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Trad. do francês por Joaquim Sala-Sanahuja. 4. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BERGER, John. “Entender una fotografía”, em *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Citado no Prólogo do catálogo da exposição Ausencias.

BRODSKY, Marcelo. *Buena Memoria*, 1996. Disponível em: <<http://av.celarg.gob.ve/MarceloBrodsky/ListadeobrasMemorias.htm>>. Acesso em 1 de novembro de 2013. Acesso em: 01 de novembro de 2013.

GELMAN, Juan. *Hoy*. Argentina: Seix Barral, 2013.

_____. *Juan Gelman: se ha instalado todo un sistema para recortarnos el espíritu*. Entrevistador: Bernardo Marín. 2013. Entrevista concedida ao caderno Cultura do jornal El País, Madrid. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/28/actualidad/1367137986_327042.html>. Acesso em: 3 de novembro de 2013.

_____. Site oficial na internet. Disponível em www.juangelman.net. Acesso em 12 de dezembro de 2013

GERMANO, Gustavo. *Blog Gustavo Germano: Ausencias*, 2013. Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/blog>>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002.

UMA VIAGEM AOS TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *ESE CAMINO EXISTE*, DE FERNANDO CUETO

Romulo Monte Alto

Universidade Federal de Minas Gerais

No momento em que no Peru se comemoraram dez anos da apresentação dos resultados alcançados pela Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), criada pelo governo peruano para averiguar responsabilidades pelos crimes e violações aos direitos humanos ocorridos entre 1980 e 2000, frutos da guerra interna travada entre o grupo revolucionário Sendero Luminoso e as forças militares e paramilitares representantes do Estado, Fernando Cueto (CHIMBOTE, 1946) apresenta ao país um novo e inquietante romance sobre o assunto, *Ese camino existe* (2012) com o qual se tornou vencedor da III Bienal de Romance “Prêmio Copé Internacional 2011”. O Relatório Final da CVR tem sido, desde seu lançamento, mais precisamente no dia 28 de agosto de 2003, um território discursivo sobre o qual se enfrentam vários grupos de pressão, ligados direta ou indiretamente aos grupos protagonistas do conflito, promovendo uma batalha nada silenciosa em torno da memória dos acontecimentos daqueles difíceis anos.¹ No teatro, no cinema, na literatura, uma crescente textualidade rodeada de performances e representações tenta dar conta da rememoração — esse gesto de “avivar uma lembrança”, como bem o define Houaiss —, dos acontecimentos

¹ César Ángeles, no artigo “Cabezas clavadas del poder. El caso del escritor Hildebrando Pérez Huarancca y la memoria política en el Perú”, busca, no último livro de Mark Cox, *La verdad y la memoria: controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*, os argumentos para questionar os resultados da CVR. Segundo este norteamericano estudioso da literatura da violência no Peru, sobressai no relatório final da CVR a falta de fundamento para as acusações que recaíram sobre o escritor ayacuchano Hildebrando Pérez Huarancca, denunciado como responsável pelo massacre de Lucanamarca. Com relação aos militares, ver o livro *Complot contra los militares. Falsedades de la CVR*, de Pablo Morán Reyna (Lima: AMC Editores, 2006); ver também o texto de Frank Keskleich Torres, “Los muertos vivientes de la CVR”, com uma série de reclamos sobre acusações aos militares não apuradas; disponível em: <http://catarsisyharakiri.blogspot.com.es/2012/08/los-muertos-vivientes-de-la-cvr.html>.

vividios.² Desse modo, cabe perguntar a que vem uma obra mais sobre uma temática que, em sua simples menção, desperta olhares incômodos, por se tratar de um assunto que em sua mera evocação convoca argumentos e posturas beligerantes, quando não um silêncio velado ou uma discussão controlada pelos grandes veículos de comunicação? Basta lembrar que as editoras que começaram a publicar os autores da literatura da violência política no Peru eram, e continuam sendo em sua maioria, empresas de menor porte, como Mosca Azul, Editorial San Marcos ou Río Santa Editores.

Cueto já havia tratado do assunto em outro livro anterior, *Días de fuego* (2009), no qual reflete, desde uma perspectiva monológica, sobre o pesadelo da guerra e o lugar social dos párias no conflito, tão párias como os outros que combatem, assim como as formas como incide a violência na vida de Rentería e dos personagens que giram em torno das ações da DINCOTE – Direção Nacional Contra o Terrorismo, órgão de inteligência militar criado nos anos de 1990 –, onde o próprio autor chegou a trabalhar, antes de se dedicar à advocacia. Porém, se *Días de fuego* gira em torno da perplexidade e da paralisia, provocada por um destino no qual a genealogia da violência é reconhecível, nesta nova obra o escritor chimbotano radicaliza sua aposta na temática a partir de um olhar que circula sobre dois territórios e duas temporalidades, a do Estado e a da multidão, caminhando por um mundo que já não admite outra genealogia que as das “caravanas da barbárie”. Vejamos como se dá isso.

Na dedicatória da nova obra ao amigo e escritor Oswaldo Reynoso, Cueto não apenas reconhece seu lugar nas filas que se batem dentro do mapa atual das letras peruanas, uma ambivalente periferia frente a autores de grande êxito editorial; ao associar seu nome ao de Reynoso, assume também como sua a perspectiva do compromisso do escritor com sua cultura, com o “escrever em peruano”, como afirma na

² Numa breve referência: Mark Cox contabilizava, em agosto de 2012, mais de 300 contos e 70 romances publicados por mais de 170 escritores sobre a violência política no Peru; no teatro, vários grupos teatrais encenaram obras, especialmente o Grupo Yuyachkani, que levou *Adiós Ayacucho* (1987), de Julio Ortega, e *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado, em apresentações públicas a várias regiões do país; no cinema, vários filmes como *Días de Santiago* (2004), de Josué Méndez, *Tarata* (2009), de Fabrizio Aguilar, ou *La teta asustada*, vencedor do Urso de Ouro de Berlim 2009, de Claudia Llosa, vão elaborando um diverso e controverso dossiê na luta contra o esquecimento.

entrevista que aparece ao final deste texto. Nas palavras com as quais recebeu o prêmio Copé de romance, ele confirma o sentido desse olhar:

Há três anos, depois de incubar por 25 anos na minha mente, comecei a escrever o romance "*Ese camino existe*"; me propus a escrever um livro no qual não estivesse apenas retratado meu porto e seus personagens paralógicos, mas, especialmente, onde estivesse refletido o Peru e todas os rostos que compõem sua nacionalidade multiforme. Queria dizer aos jovens de meu país, que em uma nação – uma comunidade orientada para o futuro – não pode haver lugar para o desalento. Que por mais que diante de nossos olhos desfilem as caravanas da barbárie, da destruição e da morte, atrás delas sempre estará aberto o vasto caminho da esperança. (CUETO, 2012, p. 420, tradução nossa).³

Belas e sensatas palavras, apesar de sabermos que nenhum escritor é lido em função de sua intencionalidade, pois seu texto passa a fazer parte de regimes de significação diversos quando se expõe às expectativas dos leitores. No entanto, se desvinculamos a palavra esperança da redutora perspectiva pedagógica associada à literatura, ela pode funcionar, na verdade, como um acicate para a proposição de uma utopia textual, que toma forma na referência afirmativa do título da obra, já que o demonstrativo "esse" assinala para algo possível dentro da ordem do real. Recordamos que os demonstrativos encarnam uma categoria eminentemente dêitica da língua, daí seu caráter assinalador, indicial. Além disso, como o demonstrativo "esse" está em geral mais associado ao espaço temporal e situacional do ouvinte, do ponto de vista pragmático-discursivo, pode ser interpretada sua escolha como uma tentativa, ou um movimento, de aproximação do narrador à esfera do personagem.⁴

Esse é o primeiro dos muitos assédios que o narrador realiza sobre seus leitores ao longo do texto. A leitura tem início com uma premissa, uma garantia que se materializa na expressão que usa o infante Cubo, no penúltimo capítulo, ao tomar conhecimento do nome de um prisioneiro, que ele mesmo havia sido encarregado de enterrar um dia antes: " – Simón, Pedro é a mesma pessoa [...]. Está escrito na Bíblia. Todos somos

³ Todas as traduções posteriores, neste artigo, são de nossa autoria.

⁴ Esta reflexão devo à colega da Faculdade de Letras da UFMG, Ana Lúcia Esteves dos Santos.

uma única pessoa. E uma pessoa é uma multidão.” (p. 356)⁵. Como se despertasse com essas palavras, Cubo se lança à tentativa desesperada de salvar um garoto levado a interrogatório, deixando atrás a segurança do silêncio: “Pela primeira vez havia conseguido vencer a barreira do pânico e as palavras saíam de sua boca sem medir as conseqüências” (p. 360). Se é verdade que um cubo tem todas as faces iguais, sabemos também que somente um gesto aleatório é que revelará qual delas se mostrará ao mundo; esse gesto no infante Cubo que precisava, segundo ele, “de várias faces para estar nesta merda” (p. 22), estava sempre pendente da capacidade de emitir uma palavra. Um indivíduo que, frente à máquina de matar, realiza como um autômato as tarefas designadas, mas que subitamente desperto, convoca a multidão de corpos sem nome que enterrou, assim como os próprios nomes que diferenciavam uns dos outros, para interromper no presente do texto o duplo apagamento, morte física e esquecimento, a que foram condenados os mortos:

Cubo voltou a correr. Sentia um profundo mal estar no estômago. Seu nome era Simón. O homem que havia enterrado fazia poucas horas, de madrugada, se chamava Simón. E isso era diferente. Já não se tratava de uma cifra, de um número, mas de uma história. E não compreendia porque o fardo que tinha considerado leve até aquele momento, de repente se tornou insuportável na sua consciência. Simón. Era como se o cadáver, do fundo da terra, reclamasse um lugar entre os vivos. Como se pudesse transcender à morte. Que avisem de sua morte a sua esposa, seus filhos, seus companheiros, imediatamente. (p. 356).

O fragmento anterior reescreve o poema “Pedro Rojas”, de César Vallejo, cujo nome imaginário de um miliciano republicano faz menção ao assassinato de um grupo de socialistas, pelo exército franquista, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), na região de Miranda de Ebro. A referência a Vallejo dentro do Estádio militarizado, encarnada na prisão do estudante universitário Faustino Almendras e nos versos veiculados pela rádio Maravillas, parecia anunciar o desembarque das letras dentro do círculo da morte, dando corpo à antiga reivindicação do caráter salvífico da literatura. As letras contras as armas: bem poderia

⁵ A partir daqui, as citações se referem à mesma obra.

ser uma das utopias que se abrigam dentro do livro de Cueto.⁶ Mas, com a fuga do estudante, os olhos se voltam para os versos valejianos que, reescritos, finalizam a provocativa transmissão radiofônica da rádio: “Pedro Rojas, assim depois de morto, se levantou, beijou seu túmulo ensanguentado, chorou por Huanta e tornou a escrever com o dedo no ar: Vivam os companheiros! Pedro Rojas! Seu cadáver estava cheio de mundo...” (p. 268-269). Pedro Rojas repetia em Huanta, na voz de Cubo, o mesmo clamor por um excedente de vida ao que ainda tinha direito, assim como os mortos naquela região: “Que avisem de sua morte a sua esposa, seus filhos, seus companheiros, imediatamente.”

Uma última reflexão sobre o compromisso. O compromisso do escritor se reafirma em seu discurso ao receber o prêmio Copé, cujas palavras são muito próximas às proferidas por José María Arguedas, quando este recebeu o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, em 1968. Cueto associa sua trajetória de forma afetiva com aquele que é considerado um mártir da literatura peruana, seja como leitor ou cronista de suas andanças por Chimbote, seja pela compartilhada obsessão de narrar o país em sua totalidade. Já o compromisso do texto, acreditamos, imagina produzir mudanças não na relação das pessoas com o poder, mas com a leitura dos discursos que o poder elabora sobre os temas em circulação na sociedade. A literatura já não modifica o mundo real, se é que alguma vez chegou a fazê-lo, mas oferece imagens com as quais se pode pensar e entender melhor os eventos, que ocorreram em lugares não muito distantes da sua provável comunidade de leitores. Por exemplo, a referência ao costume religioso das comunidades serranas de realizar o *guagua papay*, o ato de velar as crianças mortas durante uma semana, repetida em vários trechos da obra, parece soar como uma sugestão à realização de uma cerimônia pública, a fim de dar enterro aos corpos que nunca foram enterrados, um dos reclamos mais escutados durante alguns depoimentos à CVR. Dessa forma, aportar um texto mais sobre um terreno onde existe uma abundância de textualidades em circulação

⁶ Utopia que, no entanto, será desarmada por Jean Franco, em seu livro *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003); ali se discute o passado e o presente desta proposição, tendo em conta especialmente os incidentes em torno da prisão do poeta cubano Heberto Padilla, em 1971, que desembocou no conhecido “Caso Padilla”, e significou o divórcio entre vários escritores latino-americanos e a Revolução Cubana.

implica ir de encontro a alguma carência pública ainda não resolvida. A isso parece ir o texto de Cueto.

Nesse romance, o narrador arrasta o leitor a uma viagem pelo interior da região do departamento de Ayacucho, seja atrás das incursões militares aos vilarejos em busca de detentos, seja seguindo os passos dos senderistas à procura de militantes. Cueto precisará mais do que “técnicas de ilusionismo e prestidigitação semelhantes aos dos mágicos dos circos ou teatros”, como afirmava Vargas Llosa em seu livro *Cartas a um joven novelista* (2012, p. 30), como uma estratégia para que o escritor consiga desenvolver o “poder de persuasão” adequado, para que o romance seja digno de crédito. Há aqui ao menos dois problemas, sendo que o primeiro tem relação com o referente: este já é um mundo desencantado, sombrio, sem mistérios ou encantos, uma realidade distante do mundo mágico criado pela narrativa dos escritores do *boom*; um mundo em que o fantástico ficou retido na descrição da violência e apenas a natureza parece continuar encantada nas descrições que a recobrem. O segundo problema reside na linguagem: como causa ou consequência de um hiper-realismo que recusa a profusão e adota uma estrita economia verbal nas descrições das mortes, com exceção dos ritos de tortura, a linguagem suprime um dos recursos mais produtivos do romance de ação, o suspense, presente nas marcas gramaticais que antecedem os crimes e as ações; não há som ou ruído dissidente, a mecânica do matar se descreve em breves linhas. Como na morte dos notáveis de Chungui e suas mulheres pouco depois:

No início, aturdidos pela surpresa, os comuneiros não compreenderam bem o que haviam escutado, mas, depois de uns segundos de indecisão, o murmúrio de assombro que brotou de suas bocas se transformou um agitado protesto. Gritaram com toda força e agitaram seus punhos no ar; tentaram entrar a força na casa comunal. Porém, um grupo de desconhecidos os atacou pelas costas com facões e acabou, em seguida, com seus reclamos e indignação. Não se escutou um único disparo. (p. 95).

[...]

Então, de imediato, as mulheres foram rodeadas e atacadas a facção pelo séquito que acompanhava de perto o camarada Rodrigo. Também nesta vez não houve disparos. Apenas uns alaridos de espanto cortando o ar antes de que os corpos caíssem retalhados ao lado da pequena praça. [...] No silêncio total, era possível escutar, suave como um sussurro, o som das folhas de uma aroeira agitadas por um leve vento. (p. 96)

Esse é um texto que se escreve com um olho na ficção e outro na realidade. O autor não precisa inventar as histórias descritas na obra; muitas delas, absurdas, figuram no Relatório Final da CVR, no capítulo “Los casos de Chungui y la Oreja de Perro”, Tomo V, capítulo 2, “Histórias representativas de la violencia”, item 2.3, páginas 85 a 119. Várias outras provêm de sua própria experiência pela região de Ayacucho, onde, segundo informa, viveu entre 1984 e 1985. Sua forma de narrar aproxima seu romance do que Josefina Ludmer no livro *Aqui América latina: uma especulação* (2013), chamou de máquinas de criar “realidadeficção”: textos, escritos no cruzamento de tempos, olhares e regimes distintos, que elaboram construtos destinados a povoar e redefinir a imaginação pública. Não apenas realidade, nem somente ficção, produtos híbridos atravessados por referências passadas e presentes, pessoais e coletivas, públicas e privadas. A sugestão de Ludmer para entrar nesses textos é através da “especulação”, uma nova forma de fazer crítico que se caracteriza pela “procura de palavras e formas”, um modo não disciplinar e disciplinado de entrar na “realidadeficção” criada pelas narrativas do novo século. Como esta, de Cueto.

Ese camino existe está dividido em doze capítulos apenas numerados com algarismos romanos, como se a economia no vocabulário que ordena o índice não fosse apenas um capricho da ordem do estilo, mas também um índice do princípio constitutivo da própria economia textual do que se pretende narrar: quanto menos palavras, menos envolvimento, logo, mais possibilidade de sobrevivência, tanto dos personagens como do próprio texto. Uma linha reta basta para dividir ao meio o relato, intercalando, de um lado, a narrativa das atrocidades e torturas seguidas de mortes, promovidas pelos quadros da Marinha de Guerra, em sua base militar no Estádio de Huanta, em Huanta, departamento de Ayacucho

(capítulos ímpares); do outro lado, os acontecimentos que começam com a descrição e tomada do povoado de Chungui, pelas mãos dos senderistas, com o assassinato dos moradores mais antigos, seguido da posterior “retirada”, na qual levam reféns a todos os moradores aptos a caminhar até o acampamento de Nova Jerusalém e sua aniquilação final (capítulos pares). De um lado e do outro, dois fracassados protagonistas, até onde se pode falar de protagonista nessa obra: de um lado o infante Cubo, em permanente balbúcio perante a rotina da morte, consciente da loucura da guerra e que encontra a razão num discurso religioso catártico, ao final, como forma de entender o que presencia; do outro, Américo Parihuana, protagonista por eliminação, por ser um dos dois que sobram vivos do bando senderista, estranhamente eleito pelo narrador para sobreviver ao cataclisma da barbárie, personagem cuja consciência apenas guarda lembranças afetivas. Dois jovens, cujas vidas sequestradas terminam se cruzando na boleia de um caminhão ao final da obra, como mostras vivas do emaranhado tecido traçado por um destino que não escolheram e frente ao qual procuraram sobreviver.

Entremos por Chungui. Entramos por um território que de forma progressiva vai sendo descrito e, ato seguido, apagado pela mão do narrador. Este é um narrador que parecia, inicialmente, recordar aquele de *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría, em sua relaxada descrição da comunidade de Rumi, os hábitos e costumes de seus moradores através das lembranças de Rosendo Maqui. Que regime de continuidade observa este narrador de agora com aquele anterior, bem como os personagens da comunidade de Chungui, que parecem meros esboços frente àqueles primeiros moradores de Rumi? Em princípio, nenhum vínculo. O *tojro* Carmelo, Amado Huiñac, Clorinda Sulca, Pedro Ocospoma, Celestino Cori, Santiago Ocospoma, Margarita Vilca, Belisario Ayaipoma, aparecem como tênues descrições de indivíduos, caricaturas de homens e mulheres incompletos, rascunhos de personagens dos quais o leitor não chega a criar memória, pois serão sumariamente suprimidos no capítulo seguinte. Chungui, que se escreve como um palimpsesto sobre aquela primigênia comunidade imaginária, que demandou 568 páginas entre sua existência e destruição, requer apenas 43 páginas para dar a conhecer sua trajetória entre a vida e a morte.

Um tempo exterior, acelerado, parece sobrevir sobre esta pacata comunidade e não apenas transformá-la, mas determinar seu ocaso. A aceleração temporal chega pela voz do narrador, ao falar sobre a desgraça que se abateu sobre Amado Huiñac e Clorinda Sulca: “Tudo caminhava muito bem para eles, e os comuneiros consideravam que era a família mais feliz de Chungui. Mas, ao parecer, o mundo não estava feito para a felicidade” (CUETO, 2012, p. 36). Uma pequena, porém, perceptível ironia atravessa o discurso que associava a comunidade serrana ao mundo da felicidade. Mais que deixar entrever sua porção de mau preságio, serpente agourenta que atravessa o texto anunciando o fim dos tempos, a narração parece antecipar seu próprio regime discursivo, fazendo um *zapping* no tempo para recortá-lo em poucas páginas, aliviando seu excedente de informação e acenando para um leitor impaciente com os detalhes e desejo de ação: o leitor contemporâneo.

Estamos no território da multidão, não do povo, dos “muitos em um”, como afirma Paolo Virno (2003). A multidão, como um conjunto de singularidades em constante dispersão, ao contrário do povo, não conflui no universal Estado, em seus símbolos e suas promessas, nem mesmo na língua comum. Chungui é um território onde a multidão é herdeira de uma língua (o quéchua) e um sentido de comunidade próprios, vindos de outras épocas históricas; também sonha fazer parte de alguma nação e reconhece na escola um dos caminhos para tal.⁷ Muito recentemente, conta o narrador, a comunidade encontrou a personificação do sonho de Rosendo Maqui. Chegou com quase setenta anos de atraso. Veio na pele de um professor primário, ascético militante de Sendero Luminoso que mergulha na vida comunal e é acolhido pelos moradores. Os aplausos que ele recebe da comunidade, depois de sua primeira aula, eram dirigidos ao Estado que, finalmente, se lembrava da região, que começava a participar de algo comum, a língua, o castelhano, pois conhecia o não-valor de sua língua de uso, o quéchua, em razão da qual muitos morreram, porque “não compreenderam bem o que escutaram” (p. 94). No território da multidão, o conhecimento virava presságio, o professor, guerrilheiro, a língua matava. Fim do ter-

⁷ Como revelam os informes da CVR, a região de Chungui era formada por muitas localidades com escassa presença oficial do Estado.

ritório: com a “retirada” promovida por Sendero Luminoso, o povoado é sequestrado, o tempo estanca numa caminhada indefinida dos novos retirantes, cujo destino final é Nova Jerusalém, o acampamento sende-rista, a nova promessa.

No território oposto, assentado dentro do Estádio de Huanta, estatal não apenas por ser o local da base militar da Marinha de Guerra, mas pelo duplo regime de hierarquia e rebeldia que gira em suas entranhas, as ações parecem se ater a um roteiro pré-definido que regula a produção das mortes. Ele começa com o veículo militar que traz a carga diária de detidos, a carceragem em condições degradantes, a passagem à sala de tortura, a morte por afogamento ou choque elétrico, a limpeza do ambiente e o conseqüente enterrro num cemitério clandestino, guardado do alto por bandos de urubus. Todo esse macabro roteiro é dirigido por um grupo de oficiais-indivíduos, que radicalizaram, seguindo seus instintos mais selvagens, a obrigação oficial de conseguir informação na guerra contra insurgente. Os papéis a representar são sugestivos: Bulldozer, Chacal, Garganta de Lata, Shogún, Escorpión, Cobra, Fantasma-górico, Zombie, Otorongo, Josaca e Salomón, nomes recebidos no teatro de guerra, operação de batismo que abre o livro na chegada dos novos cadetes. Contradizendo algumas encenações, por “meter o nariz onde não é chamado”, aparece Cubo na pele de um vacilante ator, sobre o qual recai a única consciência em estado latente dentro da obra.

Nesse palco dos acontecimentos, também campo de concentração na voz do locutor detido, um *script* improvisado organiza os ensaios, como as práticas de caratê do capitão Shogún sobre os doloridos soldados, ou suas circunvoluções com a espada de samurai em mãos; distribui macabros adereços, como o colar de orelhas decepadas do mesmo capitão Shogún ou a coleção de olhos retirados dos cadáveres do oficial Cobra; estende uma carpa onde se pode apreciar o sádico espetáculo da morte lenta dos detentos; nomeia cada ato fúnebre, como a visita que faz “Matilde” a Ordenanza, nome singular com o qual Bulldozer comunica a seu subordinado que vai matá-lo; define as performances da morte como uma câmara lenta, que parece se deliciar com as cenas previstas – cena 1: “Bulldozer pegou o cachorro

pelo pescoço e o levantou na altura dos olhos” (p. 29); a seguir virão três parágrafos em que se narra a morte lenta do pequeno animal; cena 2: “O capitão [Shogún] passou diante de Cubo caminhando devotamente, como se estivesse prestes a participar de um ritual, com a faixa vermelha amarrada na cabeça [...] como se levasse uma oferenda sagrada a um deus desconhecido” (p. 69-70); nove páginas à frente, o alucinado capitão, depois de cortar as duas orelhas de um comuneiro, irá retalhá-lo com sua espada de samurai; cena 3: “Então, com certo pesar, apertando os lábios, Chacal rodeou o locutor por detrás e começou a tirar a colcha e o paletó azul anil que vestia” (p. 368); e seguem seis páginas, em que se narra a tortura e morte do jornalista da rádio Maravilla.

A morte salta de um território a outro, pois a última encenação parece não ter sido suficiente para satisfazer seu apetite macabro. Como se um espelho mediasse entre os dois territórios, as cenas vão se superpondo como se um torneio de crueldade estipulasse a performance mais violenta. Às mortes dos notáveis de Chungui e suas mulheres retalhados por facões, seguido da queima dos corpos na antiga escola, se opõem o estupro da camarada Úrsula, a morte brutal do marido, as decepções de membros e os fuzilamentos sumários ordenados pelo capitão Shogún em sua primeira expedição. A morte a punhaladas de Perpetua Cori e do inconsciente Carmelo, com a posterior exibição do corpo destroçado do segundo na aroeira, “para que servisse de escarmento” (p. 209), se replica na morte do pastor evangélico e os seis garotos de uma localidade presumivelmente senderista, com a conseguinte explosão de uma granada sobre os corpos empilhados na frente da igreja, onde estavam presos os demais comuneiros, a mando de Escorpión. Ao gesto bárbaro do camarada Venancio de ordenar que Margarita Vilca matasse seu próprio bebê, em lugar de ser estrangulado como foram todos os demais no acampamento de Nova Jerusalém, o rastro de sangue deixado pelo batalhão comandado por Shogún, resumido pelo narrador, aponta para a economia leitora, com a descrição coletiva, de um longo percurso narrativo sobre a descrição privada de cada morte:

Uns homens desconhecidos haviam irrompido no meio do sonho e, sem maiores explicações, falando em nome da Pátria, haviam semeado o terror em suas vidas pacatas.

Seguindo este método, atuando da mesma forma irracional, o grupo de incursão ao mando do capitão Shogún passou por todos os povoados que foram aparecendo por seu caminho. Deixou mortos regados por anexos, caserios, aldeias e pequenas comunidades humanas espalhadas por essa geografia áspera, das quais nunca haviam tido notícias, porque simplesmente não figuravam nos mapas oficiais. [...] Os desconhecidos passaram, como aves peregrinas, e nunca mais voltaram a se interessar por essas comunidades perdidas na distância; no entanto, com certeza, os sobreviventes desses povoados, os órfãos e as viúvas, lembrariam deles a cada momento pelo resto de suas vidas. (p. 214).

Nunca saberemos se a camarada Úrsula era realmente uma camarada e senderista, nem por que se mostrava tão feliz em sua nova vida na base militar, depois do horror que viveu em seu próprio corpo; nunca saberemos por que os comuneiros de Chungui não conseguiram explicar aos senderistas o quanto gostavam do professor Demetrio; nunca saberemos por qual razão Margarita Vilca passou a se mostrar tão feliz com o homem que havia matado seu marido a facção semanas antes; nunca saberemos por que um comuneiro delatou a outro na carpa na base militar, nem se a denúncia feita sobre a comunidade evangélica era verdadeira ou falsa; nunca saberemos se Perpetua Cori realmente chegou a gostar de Cubo, nem por que se apresentou perante o pai com mais autoridade que ele; nunca saberemos de onde provinham as considerações tão lúcidas de um soldado limitado como Cubo, nem mesmo o que será de seu destino final; nunca saberemos por que Américo Parihuana foi escolhido para sobreviver, nem por que todos decidem que deve viver e qual destino seguirá em sua nova vida; nunca saberemos o que fazem no texto as líricas descrições euclidianas da natureza de “multicolor vivacidade” (p. 364), entremeando as emboscadas por onde circulam os bandos, nem as referências arguedianas da *lloccla* (p. 306), da mosca verde (p. 373) ou do rio Apurímac, “o rio que fala como um deus” (p. 295-296). Muitas coisas ficarão sem resposta no romance,

assim como ficaram sem resposta muitas perguntas feitas desde o término do conflito.

Se seguimos a pista que nos deixa Fernando Cueto sobre Américo Parihuana, o sobrevivente, recordamos o pássaro das alturas de que falava Arguedas no “Segundo Diário” de seu último romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), cujas cores da plumagem se diria que inspiraram as cores da bandeira peruana. A Parihuana voa livremente, segundo Arguedas, e ilumina do alto “todos os olhos”, trazendo esperança para um país que procura entender o trauma legado pela lembrança de uma guerra civil. Se Cubo, referente de um objeto que oferece a mesma face não importa de onde seja visto, sinaliza para a eterna repetição de uma história de violência e resistência, não importando de onde seja vista, será com Américo Parihuana, signifiante que junta o céu com a terra, signo e índice de um continente que insiste em recomeçar sobre os escombros de sua própria história, redescobrimdo os caminhos de sua sequestrada liberdade pelas ideologias e mitos, que podemos imaginar os múltiplos sentidos desta obra de Cueto.

Referências

ÁNGELES, César. Cabezas clavadas del poder. El caso del escritor *Hildebrando Pérez Huaranca* y la memoria política en el Perú. Disponível em: http://www.letras.s5.com/cask280413.html#_tn2. Acesso em 07 maio. 2013.

COX, Mark Cox. *La verdad y la memoria: controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huaranca*. Lima: Pasacalle, 2012.

CUETO, Fernando. *Días de fuego*. Lima: Río Santa Editores; Editorial San Marcos, 2009.

CUETO, Fernando. *Ese camino existe*. Lima: Ediciones Copé, 2012.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Madrid: Debate, 2003.

LLOSA, Vargas Llosa. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Santillana, 2012.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RELATÓRIO FINAL DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Los casos de Chungui y la Oreja de Perro. Tomo V. Historias representativas de la violencia, Perú, 2003. p. 85-119.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueño, 2003.

ANEXO

ENTREVISTA COM FERNANDO CUETO SOBRE *ESE CAMINO EXISTE*, REALIZADA ATRAVÉS DE CORREIO ELETRÔNICO (05/02/2013)

P. El título del libro es una afirmación y parece aludir a una presunta pregunta sobre la existencia de un CAMINO, tema que el libro explota, pues empieza con la descripción del camino de entrada a una aldea y termina con la escapada de Américo Parihuana, que “rodó por el camino y siguió rodando por un declive.” ¿Qué pregunta sería esa? En otros términos, ¿qué camino es ese que tu libro plantea u ofrece a sus lectores?

R. *El título del libro es una especie de metáfora. Se habla de un camino para llegar al pueblo de Chungui. Hay un camino que siguen los militares, desde que salen del estadio de Huanta, para perseguir a la columna subversiva que ha hecho una “retirada” -secuestro de todos los pobladores- en aquel pueblo. Hay un camino que siguen los senderistas para llegar a Nueva Jerusalén, la base donde, supuestamente, iniciarían una sociedad nueva. Por último, hay un camino, aguas abajo del río Apurímac, que siguen ambas huestes, acosándose y matándose, y que acaba con la captura y posterior fuga de Américo Parihuana. Pero el camino verdadero es el de la esperanza. Al final de tantas muertes y sufrimientos, al cabo de tanta barbarie, se abre ante los ojos del joven Américo, vasto e inabarcable como un lago, el camino de la libertad y de reafirmación de la vida. Américo Parihuana podría ser cualquier joven peruano que, después de dos décadas de guerra interna, encuentra antes sus ojos solamente un panorama de desolación y pesimismo; ése muchacho necesita saber que su vida tiene un derrotero y que, al final del camino, hay una promesa de esperanza para él.*

P. Tus palabras de agradecimiento en la entrega del premio dicen de tu COMPROMISO con una vocación: “ser escritor en el Perú” y “escribir en peruano”. ¿Qué significa ser escritor en el Perú hoy día? ¿Cómo concilias la vocación de escritor con la profesión de escritor?

R. *Ser escritor en el Perú de hoy es un gran compromiso. Pero no un compromiso político ni ético sino cultural. Creo que los novelistas que dedican su pluma a hacer manifiestos políticos o a transmitir lineamientos éticos, sencillamente se han equivocado de oficio. Mi compromiso con mi país es reflejar su cultura, la idiosincrasia de sus gentes, escribir en peruano. El producto humano del Perú es único, es un ser forjado por muchas razas, en él cohabitan muchas naciones, y está inmerso en un riquísimo mundo interior. Nuestras manifestaciones culturales son milenarias; aquí se encuentran los vestigios de la ciudad más antigua del mundo (Caral, a pocos kilómetros de Lima), y en todas partes del territorio los hombres han transformado la naturaleza a través del tiempo, han civilizado. Por ese motivo, un peruano, desde que nace, es arrullado por infinidad de mitos y leyendas, acunado en un lenguaje remotísimo y deslumbrante. ¿Cómo podría un escritor peruano desechar esos elementos para dedicarse a escribir de otra manera? Escribir en peruano es recoger todo ese legado, la cultura que nos han transmitido nuestros mayores, y crear mundos que reflejen nuestra forma de ser, nuestra manera de pensar y nuestros modos de hablar.*

P. ¿Crees que el deseo de reflejar todo el Perú en un texto sea algo que buscan los escritores en tu país? Ese deseo, logrado por algunos de los más reconocidos escritores peruanos como *Ciro Alegría* en "El mundo es ancho y ajeno", y *José María Arguedas* con "Todas las sangres", ¿lo imaginas como una obligación o una opción de cada escritor? ¿Qué implica para el entramado textual buscar una mirada TOTALIZADORA de un país en su recorrido?

R. *La novela total es una utopía, y no me quita el sueño, no me preocupo por ella. Y como tal, creo que ni *Ciro Alegría* ni *Arguedas* pudieron alcanzarla. Porque ¿qué es una novela total? ¿Una donde están abarcadas todas las gentes, como en un mosaico, donde están reunidos todos los espacios geográficos, como en un mapa? Si fuera así, podría decir que eso, en los países de América es sencillamente imposible. Quizá en Europa, en los pequeños países donde la nación es homogénea y el territorio tan estrecho como un distrito del Perú. Por ese motivo, *Ciro Alegría*, en *El mundo es ancho y ajeno*, apenas alcanzó a retratar un reducido espacio del Perú, un área que queda en la sierra del norte, a orillas de río *Marañón*;*

y Arguedas, en Todas las sangres, unos cuantos pueblos de la sierra del sur. Me parece, con el respeto del caso, que toda la obra de García Márquez podría reducirse a una gran novela sobre el Caribe colombiano. Pero, ¿y el resto de Colombia? En mi caso, mi "mirada totalizadora" de mi país, no está orientada a abarcar a toda su geografía ni a toda sus gentes, sino a perfilar una idiosincrasia, una forma de ser y de expresarse del peruano.

P. En tu libro, encontramos a un narrador impiedoso, que al parecer va desechando los personajes uno tras el otro, desplegando una inmensa dosis de VIOLENCIA que nos deja perplejos. Sea desde el grupo senderista, sea desde las instalaciones del Ejército, los personajes se van sucediendo bajo la mirada atónita de un lector que en un dado momento casi desiste de encontrar algún sentido para tanta violencia que asiste; o a lo mejor, se vuelve cético con el sentido de las muertes. Tu texto me recuerda una película de Tarantino, con la diferencia de que los hechos tratados están basados no en la pura ficción, sino en la triste realidad que acabó con muchas comunidades de la sierra peruana, en especial. ¿En qué te basaste para describir, inventar y/o reproducir los hechos descritos? ¿El recurso a la violencia aparece como un síntoma más de la brutalidad de la guerra o es un cometido más revelador de otras violencias que acosan la sierra y los serranos desde hace siglos?

R. *No he tenido que inventar la violencia para escribir Ese camino existe. Al contrario, ha sido la violencia, la brutalidad y la barbarie ya existentes las que me han llevado a escribir la novela de esa manera. No ha sido un recurso novelístico, es una realidad. Lógicamente, como novelista, he tenido que imaginar muchas secuencias, y dotarles de persuasión, para que aquellas escenas imaginarias sean creíbles. Sinceramente, creo que no hay guerra más despiadada y cruenta que la interna, porque no hay enemigo más resentido y encarnizado que el propio hermano. Muchas veces, cuando me reúno a tomar un café con algunos amigos, escucho que hablan de la guerra con cierta distancia, que se regodean o sienten asco desde lejos, como si la guerra hubiera sucedido en otro planeta; y pienso que solamente un hombre que ha salido de la guerra puede sopesar cuánto sufrimiento y cuánta tribulación ha dejado el enfrentamiento en su alma. A él ya no le importa cuánta admiración o cuánta repugnancia puede*

causar a los demás los relatos de la guerra; él solamente quiere no volver jamás al frente de batalla. Mientras escribía, he tratado de controlar mis recuerdos y pesadillas de aquella época que pasé en Ayacucho, he tratado que sea el escritor quien controle al testigo. Y he tratado, sobre todo, no dar un testimonio de parte, sino tener una mirada neutral del conflicto y que sean los propios lectores los que saquen sus conclusiones.

P. Retomo el papel del LECTOR en tu obra, porque me parece importante discutirlo. Euclides da Cunha, escritor brasileño que acompaña la última expedición del Ejército brasileño a Canudos, en 1897, con la finalidad de relatar los grandes hechos que en el teatro de la guerra se daban, publica su monumental obra "Os sertões" en 1902, finalizando con la denuncia de la matanza cruel de los miserables que vivían en el "arraial" (pueblo). Pero, si algo impacta en la obra de Euclides es su decisión de no narrar los últimos actos de violencia del Ejército, afirmando que dejaba de escribir porque la barbarie que allí presenciaba no encontraba palabras para describirla, que allí la Historia no entraba, negándose a la descripción de los hechos. Tu texto va en dirección contraria y te diría que quien muere, al fin y al cabo, parece ser la palabra, que a mi modo de ver, tiene su capacidad de sensibilizar disminuida, en razón de su limitado poder de representación del dolor humano. ¿Qué reacciones esperas de los lectores de tu libro, o de otro modo, cómo querías que fuera leído? ¿Crees que las heridas de la guerra interna, materializadas en las descripciones de una violencia desmedida, encuentran en tu libro una propuesta de reconciliación?

R. *Sabía de la decisión que tomó Euclides da Cunha; como escritor, he tratado de entenderla, pero no la comparto. Si todos los escritores tuvieran los mismos escrúpulos, no habiéramos tenido libros extraordinarios como La condición humana, de Malraux; El sueño del celta, de Vargas Llosa; o Grandes pechos, amplias caderas, de Mo Yan. Y es que considero que para un escritor no debe haber temas prohibidos, y que es su obligación describirlo y retratarlo todo, por más crudo y cruel que pudiera parecer. Un escritor no puede dejar de cumplir su deber por escrúpulos o por los escozores que su obra pueda causar en los lectores. Menos aún cuando lo que se pretende callar debe ser, por el contrario, denunciado para que el*

mundo lo conozca. Y es gracias a escritores que no renunciaron a su deber que el mundo tiene un testimonio más vívido y creíble del genocidio que se produjo en Indochina, de las mutilaciones y masacres que sucedieron en la selva del Putumayo, de las grandes masas humanas que murieron de hambre durante los primeros años de régimen comunista chino. En este sentido, no es cierto que la palabra deba callar para que aumente su poder de sensibilizar. Al contrario, la palabra debe gritar, aullar, explotar cuando deba hacerlo, si eso es preciso para que el ser humano sienta en carne propia la barbarie que es capaz de llegar a cometer. Por lo demás, no deseo orientar las reacciones de mis lectores, quiero más bien que ellos me lean con total libertad, libre de prejuicios, y que se hagan juicios orientados por su propio sentido común. En cuanto al Perú, sí creo que es una sociedad fracturada, con múltiples heridas, y que necesita curarse, hacerse una catarsis para dejar atrás sus traumas sociales, pero creo que para ello primero necesita mirarse al espejo tal cual es, descarnadamente, sin adornos ni florituras, y a partir de ello, de reconocerse, empezar a mirar el mundo con otros ojos, enrumbarse hacia el futuro con esperanza.

VIOLÊNCIA E MEMÓRIA: A NARRATIVA COMO INVESTIGAÇÃO

Rosane Maria Cardoso

Elisandra Lorenzoni Leiria

Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC

1 Conflito e memória no Peru

Em uma sociedade pluricultural e profundamente fragmentada como a peruana, nem todos sentiram diretamente os efeitos da violência iniciada nos anos de 1980 e coroada pelo fujimorismo até 2000. Desse modo, são variadas as interpretações sobre o terror que, sem tréguas, impôs uma ditadura sobre o terrorismo. “La guerra sucia”, portanto, constitui-se no binômio guerra e paz, ou, melhor dizendo, apaziguamento, em um contexto em que são tênues os limites entre estar em conflito armado ou sob o jugo de um governo mão-de-ferro. Igualmente, a situação estabelece o doloroso e determinante paradoxo de ser peruano. Isto é, são distintas as percepções para quem pertence à serra e para quem é da costa, para quem é “criollo”, ou andino ou campesino.

Por conseguinte, lembrar coletivamente não consiste em um conjunto passivo de lembranças, mas em uma “batalha de memórias”. Considerando que poucos presenciaram diretamente a guerra interna, a formação de memórias sobre os eventos violentos, na maioria dos casos, acontece pelo acesso a opiniões e análises de outros, que determinam a história. Assim, pessoas sem experiência direta com o terror podem elaborar e manter pontos de vista fortes a respeito do acontecido tendo como referência somente a história oficial, construída, na

maioria dos casos, a partir de determinados interesses e apresentando apenas uma versão dos fatos.

Para Víctor Vich (2009b), em nome da captação de recursos estrangeiros, o discurso imposto pela ordem política sacrifica o reconhecimento de feridas que permanecem latentes em relação ao conflito. Desse modo, alerta para o fato de que “el imperativo de reconciliarse a cualquier precio, incluso al precio de la verdad, está ligado a la prisa por subirse al tren de la globalización capitalista” (VICH, 2009, p. 10). Busca-se, portanto, mostrar a imagem de um país apaziguado e estável, instituindo-se a ideia de que as décadas de violência foram um pesadelo do qual os peruanos estão “despertando” e superando. Ao instaurar determinada versão dos fatos fica impedida a real reflexão sobre o conflito, pois as vozes periféricas se calam na rara oportunidade que teriam para contar a sua percepção dos fatos. Também se inviabiliza o debate na medida em que se ignoram as sutilezas da memória e do que seja o real.

Segundo Carlos Iván Degregori (2004) a sociedade peruana foi afetada pela instauração do fenômeno de “memória salvadora”, ou seja, “la voluntad de olvido de los “excessos” represivos del Estado”. Segundo o antropólogo, a maioria da opinião pública peruana, mergulhada num contexto de crise nacional após doze anos de violento conflito armado interno, apoiou o golpe de estado comandado por Alberto Fujimori, trocando “libertades a cambio de orden y seguridad” (DEGREGORI, 2004, p.76). Aproveitando-se desse contexto, o regime governamental propagou insistentemente a mensagem de que a violação dos direitos humanos, cometidas por agentes do Estado, foi necessária para acabar com a violência subversiva desencadeada em 1980, pelo Partido Comunista do Peru-Sendero Luminoso (PCP-SL).

A “ordem” restabelecida levou, conforme Degregori, à imposição de certa narrativa sobre os anos de violência política, a “memória salvadora”, que colocava o Estado e seus representantes como agentes pacificadores centrais, a população civil como expectadores passivos e, como “encarnación del mal”, figurava não somente o movimento subversivo Sendero Luminoso, mas todos aqueles que discordavam do discurso oficial imposto sobre o que aconteceu nos anos de conflito.

As escassas narrativas contrárias ao que estava sendo dito tornaram-se memórias silenciadas por temor e também por não disporem de um canal para se declararem. Assim, as consequências da instituição da “memória salvadora”, altamente militarizada, repercutiram por longos anos na sociedade, instaurando “uma costumbre de reprimir memórias subalternas” (DEGREGORI, 2004, p. 84).

A Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) tornou visível a dificuldade de tentar integrar as perspectivas, os sentimentos e as experiências pessoais dos diversos setores sociais da nação, em relação à chamada *Guerra Sucia*. Conforme Morris (2011) o trabalho da CVR pode ser caracterizado como um conflito entre a antiga história oficial dominante, que ignorava as memórias periféricas dos marginalizados, e uma “contra-memória” proposta pelos defensores dos direitos humanos que apresenta, como ponto central de sua elaboração, os testemunhos das vítimas.

Portanto, a memória sobre o conflito armado segue em perspectivas variadas de acordo com o grupo que luta para ter a sua versão dos acontecimentos. Sobreleva-se a tudo, no entanto, a vontade de chegar-se a um ponto de convergência a respeito. Obviamente, é uma vontade sobretudo política na busca pelo desenvolvimento do país a fim de angariar simpatia da economia externa. Para isso, há a premência em estabelecer uma história oficial que institucionalize o silêncio e suprima da memória coletiva as vozes marginais que clamam por justiça, assumindo, desse modo, a imagem de uma nação reconciliada.

Frente à realidade de esquecimentos e silêncios, Vich (2009b) considera que a cultura oferece imagens que podem ajudar a interpretar e estabelecer sentido ao passado de uma sociedade que ainda precisa compreender melhor o ocorrido. Assim, Vich considera que, pelo simbólico e pelo poder de sedução da arte, é possível contar novamente os fatos de uma maneira não linear, proporcionando um conjunto de representações que ativam diferentes interpretações e despertam a reflexão sobre dimensões negadas ou esquecidas dos conflitos violentos vividos no Peru.

Contudo, o crítico alerta para a questão de que muitas representações da violência e simbolizações do trauma repetem sua herança

colonialista oligárquica. Essas narrativas, geralmente, reproduzem passivamente um conjunto de discursos conservadores, legitimam e fazem eco a um saber cultural inconsciente que “Sendero Luminoso es una organización casi religiosa compuesta exclusivamente por fanáticos y resentidos” (VICH, 2009a, p. 11). Esse argumento tem poder persuasivo que estigmatiza e torna senso comum a violência patológica, desconsiderando sua relação com o domínio social. Por essa razão, Vich chama a atenção para o desafio de enfrentar as representações da guerra interna que parecem guiadas pelo desejo de negar determinadas “verdades”, com o imperativo de reconciliação a qualquer preço, inclusive ao preço da verdade. Na mesma linha, Degregori (2007) sustenta que nos momentos mais perversos do conflito interno, alguns escritores são afetados pelo fenômeno de cegueira coletiva. Fecham os olhos e a narrativa emudece diante da crise que sufocava a sociedade peruana.

Os primeiros textos que deram contada guerra interna na literatura datam de 1986, por mérito, quase exclusivo, de escritores andinos que sentiam a necessidade de publicar sobre a violência política, talvez por estarem culturalmente mais próximos das vítimas do conflito. Sensibilizados com a tragédia que cada vez ganhava maior proporção “dieron cuenta del drama que estaban viviendo las poblaciones seranas de indios y mestizos que quedaron atrapadas entre dos fuegos, el desatado por los grupos subversivos y el de las fuerzas armadas” (DEGREGORI, 2007, p.61).

Acerca da expressão de distintas correntes literárias no universo cultural peruano, Degregori (2007) destaca que as diferenças entre narrativa andina e criolla não são de caráter geográfico, como muitos postulam, mas sociocultural. A narrativa andina, desde seu surgimento, é condenada à situação de subalternidade, por seu insistente interesse por temas rurais e pelas pequenas cidades da serra, ou seja, pelas vozes periféricas da realidade peruana. Na perspectiva do autor, somente nos anos de 1990 os escritores passam a adotar o termo “narrativa andina” para se referir a sua produção literária como diferente da narrativa “criolla”. Os escritores dessa vertente realizam um esforço para oferecer uma imagem ampla do Peru, fazendo referência a distintos

setores sociais e abordando temas que caracterizam as manifestações culturais pertencentes ao imaginário andino, à revalorização da tradição e à violência política.

A partir dos anos de 1990, os autores “criollos”, até então mais interessados em temas urbanos, começam a trabalhar sobre a guerra e suas consequências. De acordo com Vich (2009), no final do século XIX e início do XX, ocorre o surgimento significativo de textos nos quais a representação da violência política é o tema central. Reforçando essa ideia, Mark Cox contabiliza que nos anos 2000 já era possível ter acesso a um corpus sobre a temática da violência, envolvendo cerca de sessenta escritores, mais de uma centena de contos e dezenas de romances, números aumentados significativamente ano a ano. (COX, 2004).

Tanto a narrativa andina quanto a “criolla” trazem consigo um conjunto de representações que tem a possibilidade de ativar múltiplos sentidos e discussões sobre a inquietude do ser em um contexto em que a violência se apresenta sob diversas faces ou, ainda, encontra-se soterrada na cultura e nas instituições do Estado. Na concepção de Vich (2009), a violência no Peru não está somente em explosões de pólvora e armas, mas também em imagens e palavras que a convoca e a perpetua. A experiência literária, assim, pode proporcionar a descoberta de facetas da realidade violenta através do olhar do outro, permitindo observar o drama coletivo por meio de histórias pessoais. Portanto, a narrativa peruana sobre a violência, por meio do verossímil e do simbólico, procura abarcar eventos de um mundo real, transformando esse mundo em uma nova forma, buscando resgatá-lo do senso comum, pois “nunca hay que olvidar que el sentido común es a menudo la represión común” (VICH, 2009, p. 11).

2 Alonso Cueto: investigação e memórias sobre a violência

Huyssen (2000) analisa que o debate sobre a memória de conflitos ocorre com mais força na contemporaneidade devido à sensação de perda de referente e desestabilidade das identidades causadas, entre

outras razões, pelo impacto da globalização. Para o pesquisador, a perda de raízes do contexto atual dificulta a sobrevivência de rastros do passado no presente e dilui a necessidade de futuro, originando uma “explosão da memória” que procura compensar a aceleração da vida contemporânea e servir como ponto de referência frente ao temor do olvido.

Como uma reação frente ao terror, a representação simbólica peruana das últimas duas décadas vem removendo os subterrâneos da violência, inscrevendo no modo de fazer de grande parte dos artistas e escritores o desejo de busca por memórias esquecidas ou ocultadas. Sob essa perspectiva, o escritor Alonso Cueto propõe, nos romances *Grandes miradas* (2003) e *La hora azul* (2005), reflexões a respeito do processo de (re) elaboração das memórias pessoais e coletivas do Peru.

A partir de sua primeira publicação, *La batalla del pasado*, em 1983, Cueto, nascido em 30 de abril de 1954, em Lima, vem se destacando como importante representante do âmbito cultural do Peru contemporâneo. Além de exercer a docência na Pontifícia Universidad Católica del Perú (PUCP), também escreve regularmente para jornais locais e participa frequentemente de festivais de literatura, congressos e oficinas de escrita.

Apesar de apresentar, na primeira etapa da carreira artística, obras com enfoque nos desafios da vida sentimental, são os temas políticos que desempenham um papel importante em sua obra, assim como em sua concepção de literatura. A corrupção e a crueldade do fujimorismo, encarnada na figura do chefe do Serviço de Inteligencia Nacional (SIN) Vladimiro Montesinos, são representadas no romance *Grandes miradas* (2003) marcando o início de seu interesse por explorar a violência política. Mas foi com o sucesso da representação de busca pela memória coletiva da violência de *La hora azul*, obra agraciada com o Premio Herralde em 2005, que o escritor passou a ocupar uma posição de reconhecimento no panorama literário em língua espanhola.

O ficcionista acredita que a capacidade de progresso de uma sociedade depende, em parte, da disposição para refletir sobre si mesma, reconstruir suas memórias, exibir suas feridas e confrontar-se com seu pior pesadelo. Cueto enfatiza que uma das maneiras possíveis de se

realizar esse processo reflexivo é por meio da literatura. Esse ponto de vista se evidencia nas obras em questão ao abordarem o grande abismo existente entre os órgãos do governo e o povo, pois, segundo o autor, “apesar dos avanços que tivemos nos últimos tempos, ainda existe uma separação muito grande entre as classes políticas e o resto da população” (CUETO, 2006).

Seguindo essa postura, o romancista se aprofunda no estudo dos processos que perpetuam a violência, observando a conduta dos sujeitos em relação à maneira como elaboram suas memórias e a capacidade que apresentam – ou não – para reinterpretar o ocorrido e atribuir novos sentidos ao conflito. Visando a tal propósito, Cueto se aproxima esteticamente, em *Grandes miradas* e *La hora azul*, à novela negra, modalidade de grande aceitação popular na América Latina e que, de acordo com Ed Christian (2001), apresenta estreita relação com as questões sociais, históricas e culturais da realidade nacional. Para o pesquisador, a novela negra (“hard-boiled” ou “police procedural detective fiction”) constitui-se como um subgênero propício para as considerações de caráter social por apresentar, entre outras características, o personagem investigador como principal traço distintivo. Esse investigador passa, frequentemente, de uma atitude de suspeita, questionando fatos duvidosos, para a crítica da sociedade.

Portanto, não é de se surpreender que um grupo significativo de autores contemporâneos comece a contestar a história oficial através da produção da novela negra. Sua importância é enfatizada pelo editor espanhol Miguel Ángel Matillanes, durante a *Semana Negra del 2008*¹. Ainda que seja necessário reconhecer o interesse financeiro que permeia sua declaração, o comentário de Matillanes, representante da editora Algaida, resume a importância do gênero para a representação das temáticas relacionadas com a violência:

La novela negra, aparte de ser prácticamente el único género que en la actualidad permite desarrollar novela social, es el más adecuado para abordar determinadas temáticas: el terrorismo,

¹ O festival Semana Negra foi criado por Paco Ignacio Taibo II e acontece todos os anos em Gijón. Tem desempenhado um papel essencial na propagação da novela negra. Durante os dias em que se realiza a Semana Negra, acontece uma feira do livro e vários eventos culturais.

las corrientes migratorias, la violencia contra la mujer, la corrupción en todas sus formas, la delincuencia organizada, los crímenes de Estado, y en definitiva todo el horror del hombre ante el convulso mundo del siglo XXI. A veces incluso desde unos planteamientos a los que no pueden llegar el ensayo o la divulgación (MATILLANES, 2008).

Gabriel Saxton-Ruiz (2010) reforça a ideia de que a vertente narrativa *negra* constitui uma variedade decididamente social e ressalta que, para desenvolver tais temas, utiliza a estratégia de dar mais ênfase ao processo investigativo e não tanto ao esclarecimento do delito. Desse modo, o *quem* e o *como* perdem sua importância, sendo o *porquê* que sustenta a proposta literária *negra* ao indagar sobre as causas dos conflitos e suas implicações com os males da sociedade, desvelando seu aspecto de compromisso social. Conforme Saxton-Ruiz, esse é o principal traço diferenciador entre a novela negra e a literatura policial, pois a última desenvolve a ideia de que o crime é um ato isolado dentro de uma sociedade estável em que a ordem é restabelecida no desenlace da trama graças à coragem e à inteligência de um investigador.

Opondo-se a esse constructo, o personagem investigador da novela negra, segundo Saxton-Ruiz, “habita un mundo donde rige la desconfianza hacia las autoridades y el crimen es un fenómeno omnipresente, no un caso poco habitual” (SAXTON-RUIZ, 2010, p. 91). De acordo com as circunstâncias citadas pelo teórico, o detetive da literatura *negra* está submetido ao contexto violento, encontra-se envolvido em lutas contra o poder, sendo o processo de investigação o elemento mais importante em sua tarefa de fazer justiça. A busca desse personagem, na maioria das vezes, não leva a um final apaziguador, ao contrário, apresenta suposições negativas sobre a realidade. E, ao mesmo tempo, resgata a arte de narrar, de contar uma história com recursos que atraem a um público leitor mais amplo e não somente a elite acadêmica, uma vez que o aspecto formal da *novela negra* aponta para o caráter democratizante da obra (SAXTON-RUIZ, 2010).

Um dos recursos utilizados pelo escritor para atingir tal objetivo é dividir a obra em capítulos curtos, que costumam terminar com uma situação de suspense e com indícios ou pistas do que virá. Assim, pode

fomentar no leitor a expectativa de acompanhar e testemunhar a conclusão dos acontecimentos. Tal técnica é empregada em seriados e filmes para prender a atenção do público e imprime às narrativas o caráter popular dos gêneros midiáticos. Portanto, ao aproximar suas narrativas do marco narrativo referido, Cueto apresenta uma dupla proposta: construir uma estética compromissada com a ressignificação da memória e oferecer a oportunidade a um grande número de pessoas de participar do debate e reavaliar as várias facetas do conflito interno, retirando do esquecimento parte da violência ocorrida.

Pode-se observar em *Grandes miradas* e em *La hora azul* a valorização do processo que busca as causas dos enfrentamentos entre personagens *detetives* e as instituições que detêm o poder e a diminuição em importância da solução dos mesmos, a apresentação de temas sobre a heterogeneidade nacional e a disparidade social e econômica do país, o apontamento de pistas para a construção de sentidos e para uma radiografia crítica da nação e o desenlace que intensifica a visão negativa da sociedade peruana e instaura novas dúvidas e perguntas sobre as condutas dos sujeitos em casos extremos de violência. Ambas narrativas contam a história de pessoas que arriscam tudo para descobrir a verdade, mas que, ao final, não conseguem produzir grandes mudanças nas circunstâncias impostas pelo conflito.

Outra característica da *novela negra* incorporada pelo escritor é a construção de personagens que podem cometer injustiças e crimes, não possuem convicções muito profundas, são vulneráveis, lhes falta uma ideologia e apresentam ceticismo sobre sua vida, seu futuro e sobre a visão que possuem do entorno. Contudo, juntamente com a percepção sombria de mundo, esses personagens também são sensíveis ao amor e à fé. Em função de sua proposta estética, o romancista confronta os personagens desiludidos e cínicos com situações conflitantes e explora a maneira como reagem e se constituem frente ao inesperado. O foco da narrativa não está nos atos violentos, nos crimes ou nas armas, mas nos motivos que levam os sujeitos a envolverem-se na situação de violência e como estes se narram a partir do ocorrido.

A alusão ou incorporação nas obras *Grandes miradas* (2003) e *La hora azul* (2005) de excertos de documentos oficiais e enunciações “reais” sobre as táticas de violência empregadas pelo Sendero Luminoso e pelos militares podem colaborar para acessar níveis mais profundos de significação das obras de Cueto quando observamos que, ao mesmo tempo, é apresentada a facilidade e a frequência com que se manipulam esses expedientes legais. Essa construção possibilita ao leitor o questionamento da supremacia da versão oficial do que foi escrito sobre o conflito, contribuir para retomar o diálogo sobre a história recente do Peru e convidar para o pensamento crítico sobre as diversas versões da violência política do país. Cueto imprime à narrativa um ritmo acelerado e ofegante ao construir o relato com períodos curtos, entrecortados e justapostos. Essa especificidade de narrar as ações como se fossem faladas cria uma espécie de jogo rápido de ideias, pensamentos e imagens que atraem o leitor e podem levá-lo a refletir sobre a realidade. Também contribui para o processo de reflexão a maneira como o autor evita o excesso de descrições sem análise.

O tempo cronológico mistura-se ao psicológico, da duração das vivências dos personagens. O processo subjetivo de (re)construção da memória é dinâmico, retrocedendo e avançando constantemente de acordo com as vivências, o enredo das obras desenvolve-se descontinuamente, com saltos, antecipações, retrospectivas, cortes do tempo e do espaço em que se desenvolvem as ações. Portanto, essa construção descontínua da narrativa pode representar o trabalho de elaboração e reelaboração das memórias e esquecimentos que proporciona a necessária relação entre o passado e o presente, e abre novas possibilidades de ressignificações dos conflitos. As descrições de espaços urbanos e andinos são construídas a partir das impressões pessoais dos personagens, refletindo seu estado emocional. O espaço exterior se mistura à memória e à imaginação dos sujeitos. Desse modo, o leitor pode sentir em seu próprio corpo a tensão, o desassossego, o medo e a angústia vivenciada pelos personagens.

Outro recurso presente em Cueto é o monólogo interior, como registros, em diário ou fluxo de consciência, das impressões e senti-

mentos de alguns personagens. Com o uso dessa técnica, torna-se possível mostrar a busca interior empreendida pela personagem e como o narrar sobre si pode ser entendido, no romance, como a representação da violência a partir das sensações de cada personagem e da maneira como este se constitui após ser submetido ao terror.

Sendo assim, percebe-se a coerência com a “batalha de memórias”. Cueto foge de uma memória oficial. A investigação a que se jogam seus protagonistas será gerada, naturalmente, por uma ou mais perguntas, se constituirá na busca frenética pela verdade e se concluirá na compreensão – certamente paradoxal – de que a resposta está em vários lugares, em diversos e díspares lugares e vozes.

Nelly Richard (1999) propõe a intervenção de reescrituras para que seja possível a quebra de verdades unilaterais e abertura de fissuras nos sentidos que a história fecha. Para a pesquisadora, esse processo torna-se possível quando é privilegiada a linguagem da arte e da literatura que, diferentemente do discurso científico, pode explorar zonas de conflito dos sujeitos repletas de ocultos e latências, resgatando, assim, o aspecto mais frágil e comovente da memória do desastre:

Tribunales, comisiones, monumentos, citan regularmente a la memoria [...] pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva [...] Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer a trozos de cuerpos y de verdad que faltan para juntar así una prueba que complete lo incompletado por la justicia [...] reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita su prueba y teja alrededor de ella coexistencia de sentidos (RICHARD, 1999, p. 27).

Nesse sentido, a escrita de Cueto dispõe de recursos que investigam a densidade simbólica das narrativas das personagens sobre o que sentem e como interpretam o terror. Pelo entendimento dos processos subjetivos que perpetuam a violência, o autor procura retirar do esquecimento as memórias silenciadas pelo medo e pelo poder de um discurso hegemônico que apaga as vozes periféricas. Se, por um lado, *Grandes miradas* (2003) revela imagens e percepções vinculadas a figuras do governo como se

fossem captadas pela câmara de um observador obsessivo pela verdade e que pode captar a totalidade dos acontecimentos desde um único ponto, por outro lado, *La hora azul* (2005) conta uma história familiar por meio do relato intimista do protagonista investigador.

Ambos os enredos são ambientados na cidade de Lima onde se cruzam limites fronteiriços entre classes sociais e se tramam relações que permitem que personagens vinculados ao poder e à classe dominante exerçam o controle e se apropriem das memórias do terror. Portanto, a partir de uma construção narrativa que envolve o leitor com a trama de mistério e de suspense, Alonso Cueto permite ao leitor refletir sobre a violência e oferece a possibilidade de reinterpretar a tragédia coletiva, problematizando a batalha de memórias, através do reconhecimento das suas várias facetas. Sobretudo, Cueto aponta, nas referidas obras, para a salutar necessidade de resguardar essa batalha, em detrimento a uma memória salvadora, mas ineficaz diante do que ainda se tem a dizer sobre os traumas provocados pelo conflito.

Referências

CUETO, Alonso. *Grandes miradas*. Lima: Ediciones Peisa, 2003.

_____. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.

CHRISTIAN, Ed. *The Post-Colonial Detective*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

DEGREGORI, Iván C. Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la comisión de La verdad y reconciliación. In: BELAY, Reynald, BRACAMONTE, Jorge, DEGREGORI, Iván C., VACHER, J. Jean. *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: IEP, 2004.

DEGREGORI, Luiz Nieto. Entre el fuego y la calandria. *Revista Crónicas Urbanas*, n.13, 2007. Disponível em: http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/5_FuegoCalandria.pdf Acesso em: 28/01/2014.

HUYSSSEN, Andreas. En busca del tiempo perdido: medios, política y memoria Puentes, año 1, número 2, diciembre, Buenos Aires, 2000.

MATILLANES, Miguel Ángel. Entrevista Daniel ARJONA "Panorámica del género negro." *El Cultural* 9 Jul. 2008. Web. 9 Jul. 2008. http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/502884/Panoramica_del_genero_negro

RICHARD, Nelly. La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales in: Nelly Richard.

Crítica de la memoria. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 1999.

SAXTON-Ruiz, Gabriel T. *Ambigüedades éticas y estéticas*: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política. PhD diss. University of Tennessee, 2010.

VICH, Víctor. Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto. In: UBILLUZ, Juan Carlos, HIBBETT, Alexandra, VICH, Víctor. *Contra el sueño de los justos*: La literatura peruana ante la violencia política. Lima: IEP, 2009a.

_____. Una violencia de novela. *Revista Quehacer*. Janeiro, 2009b. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/51324038/VICTOR-VICH-Una-violencia-de-novela-entrevista>. Acesso em: 28/01/2014.

FLOR DE RETAMA, CANCIÓN DEL SENDERO

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú

Ser maestro en el Perú es una forma muy hermosa de morir.

Ricardo Dolorier

1995, enero. Las siete en punto de la mañana y yo ya estaba en el colectivo que me llevaría a Huanta, ciudad que no conocía salvo por lecturas y referencias de todo tipo. Éramos cinco personas y hacía frío ese día. No bien entramos a la carretera, el conductor nos miró con solemnidad pero también con una sonrisa y puso un cassette en el radio. “Es Martina Portocarrero –nos dijo-, ahora ya podemos escucharla tranquilos”.

En ese entonces lo peor ya había pasado. En las alturas de Huanta, los campesinos comenzaban a retornar a sus comunidades y ese día yo iba a encontrarme con Pepe Coronel, quien resistió toda la época de la violencia trabajando en la zona. En ese momento, los ronderos estaba bien organizados, las familias participaban de distintos proyectos de desarrollo y varios jóvenes campesinos tenían ganas de volver a sus comunidades. Era verdad que seguían existiendo zonas peligrosas, que todavía se producían algunos atentados y que en la universidad continuaban apareciendo pintas que llamaban fervientemente a no desistir de la lucha armada, pero lo verdaderamente cierto era que, para la gran mayoría de la gente, el infierno ya había pasado y nuevos vientos comenzaban a correr por Ayacucho.

Durante los peores años del conflicto armado, escuchar las canciones de Martina Portocarrero implicaba arriesgarse a ser sospechoso de terrorismo. Así me lo comentó el conductor luego de que comenzara

a sonar la primera canción. De hecho, aquella grabación recogía un famoso concierto realizado en el Teatro Municipal de Lima en enero de 1997 que fue muy recordado porque luego del mismo la policía detuvo a Martina por una razón muy concreta: había cantado *La flor de Retama*.¹

Aunque su autor nunca fue militante de Sendero Luminoso y fue compuesta diez años antes del inicio de la guerra, esta canción se había convertido en una especie de himno de los levantados en armas. Escucharla en privado, o cantarla en público, era muy peligroso. Gracias a un amigo, yo la escuché por primera vez en Lima cuando cursaba el segundo ciclo en la universidad y recuerdo ese momento como un acto clandestino: el volumen muy bajo y las palabras de mi amigo explicándome su origen y sus particularidades. Pero ya varios años después, ese mismo día, yo vi que todos los pasajeros de aquel colectivo se la sabían de memoria y que una ligera emoción se apoderaba de sus rostros.

Esta canción recrea los violentos sucesos ocurridos en Huanta, en 1969, a razón de la promulgación de un decreto supremo que limitaba la gratuidad de la enseñanza en todo el país. Carlos Iván Degegrori (1990) asegura que se trató de un día central para entender buena parte de lo que sucedió años después. Tal decreto promulgaba que los alumnos que desaprobaban cualquier curso durante el año escolar perderían la gratuidad de la enseñanza y que deberían pagar la cuota de 100 soles mensuales al año siguiente. Rechazado por campesinos, estudiantes y por las asociaciones de padres de familia a lo largo y ancho del país, fue en Huanta donde se produjo la protesta más grande y más sangrienta. Los principales periódicos aseguraron que diez mil campesinos tomaron dicha ciudad y que la turba atacó los puestos policiales con una furia incontenible. El enfrentamiento tuvo como saldo alrededor de 50 muertos y 37 detenidos. Uno de los detenidos fue el entonces catedrático de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga Abimael Guzmán Reynoso. Tres días después

¹Las canciones y la música en general fueron muy importantes en la constitución de la comunidad senderista. Un ejemplo notable de ello puede observarse en el testimonio de Lurgio Gavián (2012), donde se observa muy bien cómo ellas cumplían un rol principal en el adoctrinamiento de los militantes y en las propias acciones de combate. Sobre este tema se ha escrito poco todavía. Puede consultarse el trabajo de Torres Arancivia (2010).

de la promulgación de tal decreto, al gobierno de las FFAA no le quedó más remedio que derogarlo.

Pero Abimael no fue el compositor de la canción, sino Ricardo Dolorier, un destacado profesor de lengua y literatura que perteneció a esa generación de maestros formados al interior de lo que se ha llamado la “idea crítica” del Perú (PORTOCARRERO; OLIART, 1989). Nacido en Huanta, Dolorier creció en dicha ciudad pero ya joven viajó a Lima para estudiar en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle. Luego de graduarse como docente, regresó a su ciudad natal y trabajó cinco años en el prestigioso colegio González Vigil. Este dato es muy importante porque los estudiantes de aquel colegio tuvieron una participación significativa en la mencionada revuelta popular.

Aunque Dolorier no estuvo presente en los sucesos que narra la canción (en 1963, había decidió regresar a Lima), muy pronto se enteró de ellos gracias a las noticias y a los testimonios que recibía de algunos amigos que regresaban a Lima. Fue en dicha universidad, hoy conocida como “La Cantuta”, donde en el mes de diciembre de 1970 compuso *La Flor de Retama*. En un inicio, la canción comenzó a sonar en algunos bares de Lima, hasta que en 1971 “el trío Huanta” la grabó en un disco que la volvió más popular. Hoy en día esta canción pertenece al patrimonio sonoro de la música ayacuchana y de la nación en general.

De hecho, ya sabemos que la música es un dispositivo fundamental en los procesos de construcción de las identidades colectivas. Ella, a partir de sus sonidos y del conjunto de las representaciones que sus letras proveen, contribuye a dar forma a las estructuras de sentimiento y, a veces, a modelar a los movimientos sociales en curso (VILA, 1996). Puede decirse que la música interpela a los oyentes en tanto les provee de diversos elementos que sirven para cuestionarse política y emocionalmente sobre la realidad que se vive. Si resulta claro que las identidades tienen un componente fundamentalmente discursivo, las canciones de este tipo parecen cumplir un rol fundamental. Comentemos entonces su propia letra:

Vengan todos a ver, ay, vamos a ver,
Vengan todos a ver, ay, vamos a ver

en la plazuela de Huanta,
amarillito flor de retama,
amarillito, amarillando, flor de retama
en la plazuela de Huanta,
amarillito flor de retama,
amarillito, amarillando flor de retama
donde la sangre del pueblo, ay, se derrama
donde la sangre del pueblo, ay, se derrama
allí mismito florece, amarillito, flor de retama,
amarillito, amarillando flor de retama
Allí mismito florece, amarillito flor de retama,
amarillito, amarillando flor de retama.

*(Allí donde los cerros se encienden hasta alcanzar la aurora, allí
donde sus faldas se hacen mujeres, sus niños
tienen que ser hombres antes de ser niños*

*Allí, amarillito
crece la flor de la retama)*

Por "cinco esquinas" están, los Sinchis entrando están,
Por "cinco esquinas" están, los Sinchis entrando están
van a matar estudiantes, huantinos de corazón,
amarillito, amarillando, flor de retama,
van a matar estudiantes, huantinos de corazón,
amarillito, amarillando flor de retama
van a matar campesinos, huantinos de corazón,
amarillito amarillando flor de retama
van a matar campesinos, huantinos de corazón,
amarillito amarillando flor de retama
La sangre del pueblo tiene rico perfume
La sangre del pueblo tiene rico perfume
huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas
a pólvora y dinamita.
huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas
a pólvora y dinamita

a pólvora y dinamita ¡Carajo!

a pólvora y dinamita ¡Carajo!

“Vengan todos a ver” surge aquí como una invocación llena de ansiedad. Por eso mismo, esta canción comienza representando una *voz externa* que convoca a todo el pueblo a fin de que éste se convierta en *testigo* de lo que está sucediendo. La letra, en efecto, narra que en la plaza de Huanta está ocurriendo algo atroz que es preciso observar para luego poder producir un real testimonio de todo ello. Como puede notarse, el uso eficaz del imperativo le imprime a la letra un tono de urgencia que poco a poco irá acentuándose a efectos de la repetición de todo un conjunto de elementos que insisten en lo mismo.

Sin embargo, es interesante notar cómo aquel mandato externo queda inmediatamente asimilado en los receptores que lo hacen suyo inmediatamente. En efecto, mediado por una potente interjección de dolor (*¡ay!*), ese primer *vengan todos a ver* de pronto se convierte en un *vamos a todos a ver*. Es decir, rápidamente esa *voz externa* consigue que la comunidad entera termine asimilada en su propio discurso. Hay que notar entonces que dos son las voces en juego: una que ordena y manda, y otra que responde a fin de volverse partícipe de todo lo sucedido. Sostengo que este juego entre una *voz externa* que convoca a todos y un *nosotros implícito* que cumple el mandato, me parece central no solo para entender el efecto político de la canción sino, además, la lógica de los principales actores políticos durante todo el conflicto armado.²

Vayamos por partes: ¿Qué es lo que a esa voz le parece importante que todos vean? ¿Cuál es la “verdad” de lo que está ocurriendo en Huanta y que es urgente que todos constaten? ¿Qué es aquello que hay que testimoniar para que no queden dudas al respecto? La respuesta no es muy difícil. Se trata de comprobar cómo el Estado peruano se relaciona de una manera violenta con la población andina; de observar el enfrentamiento entre el Estado y la sociedad, actores que aparecen representados como entidades profundamente antagónicas y repelentes. Es decir, aquí al Estado se le figura como una instancia ajena y

² Sobre este tema puede consultarse el fundamental estudio de Degregori (2011) y, para la representación literaria, Vich (2002) y Ubilluz, Hibbett y Vich (2009).

con respecto a la sociedad de la que surge. Lejos de cristalizar los intereses de toda la sociedad, se ha convertido en un poder abusivo capaz de matar a quienes protestan por algo justo.

Como podrá inferirse, esta manera de representar al Estado es una estrategia para los objetivos de la canción y fue parte central del discurso senderista. En efecto, ella nos hace ver lo que está sucediendo en Huanta que no es otra cosa que una polarización absoluta, al Estado comportándose como un enemigo y ajeno a cualquier interés popular. Desde ahí, el dramatismo de la letra es preciso y casi perfecto. Podemos decir entonces que la canción muestra a tres de los actores sociales del momento: campesinos, estudiantes y soldados. Los dos primeros son los más importantes porque durante la década del sesenta se habían convertido en actores claves de la nueva identidad regional. De hecho, no hay posibilidad de comprender el sentido de los sucesos que ocurrieron ese día en Huanta si se desconoce que durante la década del sesenta Ayacucho vivió una verdadera transformación social, producto de la reapertura de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Esta casa de estudios se convirtió, en efecto, en el principal agente modernizador de la región activando la idea de que solo con la educación podía salirse de la miseria y de la marginalidad histórica (DEGREGORI, 1990).

En pocos años, todos los sectores sociales, pero especialmente los campesinos, depositaron en la universidad sus anhelos de ascenso social. No solo buena parte de su estudiantado provenía del mundo rural, sino que los alumnos solían realizar sus prácticas profesionales en las comunidades campesinas y escribían sus tesis interpretando la realidad local.³ Es decir, la articulación entre la academia y el mundo rural fue muy importante en el escenario ayacuchano de la década del sesenta y así se entiende mejor el hecho de que esta canción muestre, con tanta ilusión y seguridad, una sólida alianza al momento de enfrentarse al enemigo: el Estado. Si sabemos que la ideología es un discurso que obliga a posicionarse de una determinada manera ante la realidad, esta canción subraya tal alianza como natural y correcta.

³ Jeffrey Gamarra (2010) ha publicado un importante estudio en el que debate con Degregori la precisión de esta tesis.

Sin embargo, un nuevo elemento aparece en el escenario. Ahí donde la sangre del pueblo se derrama, ahí mismo donde están matando a aquellos que luchan por algo justo, se afirma que hay una flor que surge como la semilla de una realidad distinta por venir. Ella es, sin duda alguna, la metáfora de la revolución popular (convertida luego en atentados senderistas) que comienza a encarnar la dinámica misma de la guerra: la muerte se vuelve algo valioso si ocurre por un ideal y la sangre tiene un sentido que hay que propagar. Dicho de otra manera: la canción posiciona a sus oyentes ante una representación positiva de la muerte a la que entiende como un agente capaz de instaurar un nuevo sentido sobre la vida; una muerte que no es muerte porque al instante genera una nueva vida.

Desde ese punto de vista, aquello que al inicio de la letra todos debían constatar ya no apunta únicamente a la caracterización del Estado como un agente externo y opresor sino, sobre todo, al impactante surgimiento de la revolución popular, vale decir, a la comprobación de que en ese momento estaba apareciendo un acontecimiento fecundo (pero a la vez dramático) con el que todos debían involucrarse. De hecho, la interjección ¡carajo! que se repite una y otra vez en la versión de Martina, concentra todo el dolor de lo que sucedió ese día y, sin duda, de lo que aún estaría por venir. Riveros (2005) sostiene que ese “carajo” es una lisura inédita en el cancionero popular, pero que es también una palabra triste que añade un sentimiento de impotencia y de revancha hacia el futuro.

En buena cuenta es importante notar que los principales elementos que dieron origen a Sendero Luminoso se encuentran casi todos presentes en esta canción: un fuerte malestar social, el reconocimiento del Estado como una institución *externa* y *opuesta* a la sociedad, la voluntad ansiosa por generar una alianza entre estudiantes y campesinos y el intento cruel por construirle algún sentido a la muerte estetizando el dolor. Dicho con otras palabras: si el Estado era entendido como un agente opresor, si la sociedad ya no se reconocía más en él y si la relación entre ellos era de pura confrontación y conflicto, entonces la revolución se presentaba como aquello -hermoso aunque trágico- que finalmente detendría aquel antagonismo.

Es sabido, sin embargo, que luego de los hechos de Huanta, Sendero Luminoso no inició la lucha armada sino que, más bien, optó por replegarse en la universidad de Huamanga y que, desde ahí, comenzó a realizar un paciente trabajo político generando “bases de apoyo” entre los campesinos y los estudiantes. A lo largo de toda la década del setenta, SL se fue apropiando de un sistema educativo cada vez más ignorado por el Estado peruano. Y de hecho, la alianza entre los campesinos y los estudiantes fue la columna central de la lucha durante los primeros años de la violencia política. Poco a poco, la dirigencia liderada por Abimael Guzmán se fue endureciendo y, en efecto, comenzó a representar al “partido” como una instancia fundamentalmente superior encargada de realizar todos los mandatos políticos.

Pero la historia no acaba ahí: una vez que Sendero fue derrotado, la canción no dejó de cantarse. Más bien, es interesante notar que comenzó a recuperar nuevos y viejos significados políticos. De hecho, otros fueron los actores que comenzaron a cantarla, o quizá fueron los mismos pero ya bajo otras circunstancias. Lo que quiero decir es que la historia social de dicha canción parece ser la de un largo viaje con distintas paradas y estaciones. En efecto, primero fue la expresión de protesta ciudadana por un hecho injusto. Luego pasó a convertirse en una especie de himno del senderismo y, finalmente, regresó a la sociedad civil para recuperar ahí su valor más auténtico: el de la legítima protesta popular. Hoy ella ha dejado de ser una “canción senderista” y se ha convertido, más bien, en un símbolo de la identidad ayacuchana y en un sólido agente de memoria popular que se resignifica en el presente.

Sabemos que todo estudio de la música popular debe implicar siempre la reflexión acerca de los usos a lo que ella se adscribe, vale decir, las maneras en que se consume para contribuir a formar identidades, muchas veces acordes a los procesos sociales en curso. Por eso es interesante constatar los mecanismos mediante los cuales esta canción funcionó en el pasado, pero también resulta clave observar cómo hoy ella funciona como un objeto cultural que va de acuerdo a los intereses de sus usuarios. Si ya sabemos que la construcción de toda identidad involucra una tensa lucha de sentidos, los usos de “La Flor de la Retama”

son un ejemplo notable para observar significados que también apuntan a todo lo que se ha dicho sobre ella (VILA, 1996, p. 5).

Y, repito, lo primero que se dijo fue que se trataba de una “canción de protesta”. Luego, se convirtió en una “canción senderista” en tanto glorificaba la muerte y alegorizaba una revolución sangrienta. Hoy, cuando se canta nuevamente en conciertos y en espacios públicos, podría decir que la canción se ha convertido nuevamente en un objeto cultural a partir de cual muchas personas encuentran en ella algún punto de identificación que no ha cambiado. Ese parece ser haber sido buena parte de su recorrido social.

De hecho, quiero terminar contando con otra anécdota. A finales de los años noventa, cuando la dictadura de Fujimori comenzaba a desmoronarse, Virginia y yo caminando por el centro de Lima nos cruzamos con un gran afiche que anunciaba un gran concierto de Martina Portocarrero en el auditorio de la Universidad Nacional de Ingeniería. Intuyo que fuimos casi los últimos en conseguir entradas — era ese mismo día — pues cuando llegamos casi todas las localidades estaban vendidas. Sin embargo, una vez en nuestros asientos nos pusimos a conversar con las personas que estaban a los costados y comprobamos que casi todos eran ayacuchanos. Comenzamos entonces a conversar amablemente.

De pronto, Martina Portocarrero ingresó al escenario y comenzó a cantar con esa voz épica - y por momentos sentenciosos - que la caracteriza. Y cantó desde huaynos tradicionales hasta aquellos otros, más modernos, que la habían hecho muy famosa. Luego del intermedio, muchas otras canciones siguieron sucediéndose. Pero aquella canción no aparecía en el repertorio y seguramente todos los asistentes nos preguntábamos si efectivamente iba a optar por cantarla ese día.

La Flor de Retama fue la última de todas. Cuando los primeros acordes comenzaron a sonar, algunos espectadores se pusieron de pie, contagiaron al resto y la mayoría se paró de sus asientos como si se tratara de un acto solemne. Todos los asistentes comenzaron a cantar sin miedo y creo que nosotros también. La canción, en efecto, había “regresado” a su lugar de origen o, más bien, encontraba un nuevo lugar para poder resignificarse a sí misma. Me refiero a que en ese momento,

ya al final de una dictadura mafiosa y también criminal, era urgente continuar expresando el malestar por lo sucedido (por lo que seguía sucediendo en el país) y por una historia dramática y terriblemente dolorosa. Ese día, como muchos otros, esa canción “recuperaba” su legitimidad como un objeto de disenso político, aunque, felizmente alejada de la violencia terrorista. Luego de treinta años de haberse compuesto -y con mucha tragedia atravesada en la garganta- la flor de la retama insistía en construir su propia voz.

Referencias

DEGREGORI, Carlos Iván. *El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP, 1990.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios – el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado*. Lima: IEP, 2011

VER

GAMARRA, Jeffrey. *Generación, memoria y exclusión – La construcción de las representaciones sobre los estudiantes de la universidad de huamanga (Ayacucho): 1959-2006*. Ayacucho: UNSCH, 2010.

GAVILAN, Lurgio. *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: IEP, 2012.

PORTOCARRERO, Gonzalo y OLIART, Patricia. *El Perú desde la escuela*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.

RIVEROS VÁSQUEZ, Kamilo. Una aproximación a la violencia política desde el cancionero popular: el caso Flor de retama (*Manuscrito*).

TORRES Arancivia. *El acorde perdido – Ensayos sobre la experiencia musical en el Perú*. Lima: PUCP, 2010.

UBILLUZ, Juan Carlos, HIBBETT, Alexandra & VICH, Víctor. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.

Vich, Víctor. *El caníbal es el otro – Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Edición: Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Vila, Pablo. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.” En: *Revista transcultural de música*. Vol 2, 1996. <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

La flor de Retama.

<http://www.youtube.com/watch?v=ojO1DPu35mY>

<http://www.youtube.com/watch?v=J7jwNHIGErA>

SOBRE OS AUTORES

Alex Morillo Sotomayor

Licenciado em Literatura pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos com tese intitulada “La poética nodal de Jorge Eduardo Eielson: cuatro modos de lectura”. Docente na Universidad Nacional Mayor de San Marcos e na Universidad Científica del Sur. Tem participado como conferencista e organizador de diversos congressos nacionais e internacionais. É membro da comissão editorial da Revista Crítica de Literatura *Contextos*, publicação da Escuela de Literatura da UNMSM. Tem publicado artigos, resenhas e entrevistas em revistas especializadas. Seus poemas fazem parte de diversas antologias poéticas. Publicou o poemário *Fragilidad de lo visible* (Pájaro de fuego, 2008).

Ana Inés Leunda

Professora e Licenciada em Letras Modernas pela Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). É bolsista do Consejo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICET) desde 2009. Pertence ao Grupo de Estudios de Retórica dirigido pela Dra. Silvia Barei desde 2001, cujo projeto “Orden de la cultura y la pregunta por lo humano: retóricas e imaginarios de la vida” foi avaliado e subvencionado pela Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba. É Participa de cátedras da Facultad de Filosofía y Humanidades e da Facultad de Lenguas de la UNC. Participa de reuniões e jornadas científicas de caráter nacional e internacional (Chile, Brasil, Suíça). Algumas de suas publicações são: *Retóricas de la alteridad*, em coautoria com Silvia Barei (2008), *Bajo el cielo de la saga* (compilado com María Inés Arrizabalaga e Pablo Molina, 2011), “Retórica de la Cultura en América Latina: Para pensar debates vigentes” en la Revista Latinoamericana de Retórica (2013). É membro da Asociación Argentina de Retórica e do Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades da UNC. Atual-

mente, desenvolve tese doutoral em Letras sobre a modelização do corpo indígena em romances contemporâneos em torno ao “Vº Centenario del *Descubrimiento de América*”.

Anselmo Peres Alós

Possui Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é Professor Adjunto II na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi Professor-Visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu (Paraná). Atuou também como Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM), e como Professor-Colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique (CCBM) e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM), em Maputo, de janeiro de 2009 a março de 2011. Publicou vários artigos sobre as relações entre literatura, cultura, gênero e sexualidade, entre os quais cabe destacar: “Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão” (*Estudos Feministas*, Florianópolis – UFSC, v. 19, nº 2, p. 421-449, 2011); “Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras” (*Cerrados*, Brasília – UnB, v. 20, nº 31, p. 107-122, 2011); “Prolegomena *queer*: gênero e sexualidade nos estudos literários” (*Cadernos de Letras*, Niterói – UFF, nº 42, p. 199-217, 2011) e “Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*” (*Estudos Feministas*, Florianópolis – UFSC, v. 18, nº 3, p. 837-864, 2010). É Editor Executivo da *Expressão: Revista do Centro de Artes e Letras da UFSM*. Publicou *A letra, o corpo e o desejo: subversões da masculinidade no romance latino-americano* (Florianópolis: Mulheres, 2013).

Bruno López Petzoldt

Possui Doutorado em Literatura e Cinema e Magister Artium em Medienkultur e Literaturas Hispânicas pela University of Hamburg (Alemanha). Atualmente é Professor na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), e atua nas áreas de Cinema e Audiovisual, Literatura Latino-Americana e no Programa de Pós-Graduação Inter-

disciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA). Foi docente de Cinema e Literatura Espanhola e Hispano-Americana e no Instituto de Filologias Românicas, bem como no Centro de Estudos Latino-Americanos da University of Hamburg. Atuou também como Professor Visitante de História e Teoria do Cinema no Instituto de Cinema e Mídia em Hamburgo (Die Medienakademie Hamburg). Pesquisa nas áreas de teorias do cinema e da literatura, Narratologia, Intermídia e Estudos da Memória. Autor de *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción* (1962-2009) (Madrid e Frankfurt, 2014).

Carla Dameane Pereira de Souza

Professora Assistente de Língua Espanhola, atuando na área de Formação de Professor de Espanhol como Língua Estrangeira, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Sua tese de doutorado "A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos no teatro peruano: memória, histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani" recebeu apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Realizou Estágio de Doutorado no Exterior na Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, no Peru, no período de julho de 2011 a março de 2012. Mestre em Teoria da Literatura, defendeu sua dissertação "*España, aparte de mí este cáliz*, de César Vallejo: Performance e Guerra Civil Espanhola", em 2009. Atualmente, desenvolve pesquisas na área de Antropologia Pedagógica e Linguística Aplicada, voltadas para a formação de professor de Espanhol como Língua Estrangeira.

Carla Scapini Zanatta

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria/RS. Tem artigo publicado acerca da representação literária da violência urbana e recebeu menção honrosa da ANPOLL por sua dissertação sobre literatura carcerária intitulada *O documental, o testemunhal e o romanesco na narrativa autobiográfica*: sobre como Luiz Alberto Mendes veio a ser.

Carmen Perilli

Pesquisadora principal pelo CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas) e Professora titular de Literatura Latino-americana (UNT-Argentina). Coordenadora da *Revista Telar*. Entre seus livros, destacam-se: *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, *Las ratas en la Torre de Babel*, *Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana*, *Países de la memoria y el deseo*, *Catálogo de ángeles mexicanos*. *Elena Poniatowska y Sombras de autor*, *La narrativa latinoamericana entre siglos*. Entre suas compilações estão *Fábulas del género* y *Siluetas de papel*. E-mail: carmenperilli@gmail.com

Catiussa Martin

Graduada em Letras – Português/Espanhol pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Mestre em Letras - Leitura e Cognição pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com estudo voltado para a literatura contemporânea com teor testemunhal no contexto hispano-americano. Atua como professora na rede estadual de ensino médio, na área de Língua Espanhola, Língua Portuguesa e Literatura. Participa do grupo de estudos “Violência, memória e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea” na UNISC. E-mail: catiusamartin@hotmail.com.

Daiane Lopes

Graduada em Letras - Português/Espanhol pela Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC (2012). É Mestre em Letras – Leitura e Cognição pela mesma instituição, onde atua como bolsista PROSUP/ CAPES. Participa de grupos de pesquisa voltados aos estudos sobre hermenêutica e memória, violência e subjetividade na narrativa peruana contemporânea. Desenvolve sua pesquisa dissertativa voltada à investigação sobre a literatura infantojuvenil no contexto latino-americano. Atualmente, leciona a disciplina de Língua Espanhola na rede estadual de ensino, nos níveis fundamental e médio.

Lisandra Lorenzoni Leiria

Graduada em Letras - Espanhol pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e especialista em Educação pela mesma instituição. Atualmente é mestranda em Letras - Leitura e Cognição pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com estudo voltado para a memória da violência na narrativa peruana contemporânea. Atua como professora na rede estadual de ensino, na área de Língua Espanhola.

Enrique Rosas Paravicino

Nasceu em Ocongate, departamento de Cusco, Peru. **É escritor e docente pesquisador da Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Entre seus libros publicados destacam-se: *Al filo del rayo*, 1988; *El gran señor*, 1994; *Ciudad apocalíptica*, 1998; *La edad de Leviatán*, 2004; *Nueva antología del Cusco*, (em coautoria) 2004. *Muchas lunas en Machu Picchu*, 2006; *El ferrocarril invisible*, 2009 e *Elogio de la escritura radical*, 2011.** Faz parte do comité organizador do JALLA, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana.

Jaime Andrés Báez León

Estudou literatura na Universidad Nacional de Colombia. Posteriormente, fez mestrado em literatura pela Pontificia Universidad Javeriana. Tem lecionado as disciplinas de Teoria Literária, Didáticas da Literatura, Literatura Latino-americana e Literatura Europeia do século XIX nas Universidades Nacional, Javeriana y UNIMINUTO. Tem publicado resenhas nas revistas *Teoría historia y crítica* e *Educación Estética*. Atualmente, é professor do departamento de literatura na Pontificia Universidad Javeriana e doutorando na Freie Universität de Berlim.

José Manuel Camacho

José Manuel Camacho Delgado (1967) é professor titular de Literatura Hispano-americana na Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Recebeu o Premio Extraordinario de Licenciatura (1993), Premio Extraordinario de Doctorado (1996) e Accésit

do Concurso Internacional "Nuestra América" (1996). Atualmente, é diretor da Cátedra "Luis Cernuda" (Universidad de Sevilla, Universidad Nacional Autónoma de México, Real Academia Sevillana de las Buenas Letras e Fondo de Cultura Económica). Entre seus livros, destacam-se *Césares, tiranos y santos en El otoño del patriarca*, *La falsa biografía del guerrero*, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*; a edição com prólogo de *Los infortunios de Alonso Ramírez y Alboroto y motín de los indios de México*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Piratas, marinos y aventureros en Cien años de soledad: de las crónicas de Indias a la novela de aventuras*. Coordenou o volume homenagem: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Recentemente, publicou *Narrar lo imposible: la crónica indiana desde los márgenes* (Madrid, Editorial Verbum) e *Sic semper tyrannis: dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica* (Iberoamericana-Veruert). É o autor dos capítulos "La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico" e "La narrativa chilena contemporánea. Criollismo, vocación urbana y desencanto" em *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Madrid, Cátedra, vol. III). Publicou mais de noventa artigos dedicados à narrativa hispano-americana contemporânea, com especial atenção ao romance da ditadura, romance da violência, do exílio, do pinochetismo, fujimorismo, da memória histórica e as representações do mal na narrativa moderna. Seus artigos foram publicados em revistas norte-americanas (*Revista Hispánica Moderna*, *Revista de Estudios Colombianos*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*), francesas (*CARAVELLE. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*), colombianas (*Boletín Cultural y Bibliográfico*, *Estudios de Literatura Colombiana*, *Huellas*, *Historia y Cultura*, *Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria*, *Cuadernos de Literatura*, *Revista Universidad de Antioquia*), mexicanas (*La Casa Grande*, *Metapolítica*, *Política y Literatura*), norueguesas (*Romansk Forum*), peruanas (*Escritura y Pensamiento*, *Ajos & Zafiros*), italianas (*Studi di Letteratura Ispano-Americana*) e espanholas (*Ínsula*, *Quimera*, *Letras de Deusto*, *Philologia Hispalensis*, *Anuario de Estudios Americanos*, *Arrabal*, *Minotauro Digital*, *Péndulo*). Tem sido conferen-

cista e professor convidado na Colômbia, França, EUA, Inglaterra, Peru, Bélgica, Marrocos, Alemanha, Suíça, República Checa e Suécia. Dirige as coleções editoriais Arcibel Americana, Alfaqueque Americana e Ensayo Hispanoamericano (Casa de Cartón). E-mail: jca-macho@us.es.

Luana Teixeira Porto

Graduada em Letras - Licenciatura Plena/Habilitação Português e Literaturas da Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Maria, Mestre em Letras — área de Concentração em Literatura Brasileira —, e Doutora em Letras — Área de Concentração em Literatura Comparada — pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde também desenvolve, no momento, estágio de Pós-Doutorado. É professora na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, *campus* de Frederico Westphalen, onde atua como docente pesquisadora na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado. É editora da revista *Literatura em Debate* e autora do livro *Morangos mofados: crítica social e melancolia*, publicado pela Editora da UFRGS. E-mail: luana@uri.edu.br.

Melissa Gonçalves Böechat

Professora de Literaturas em Língua Espanhola - UFVJM/ Diamantina - MG. Doutora em Estudos Literários — Literatura Comparada, pelo Programa de Pós Graduação em Letras — pela UFMG. Doutorado-sanduíche no Birkbeck College - University of London. Mestre em Estudos Literários — Teoria da Literatura — pela UFMG. Licenciatura em Letras — Espanhol pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Comunicação Social — Publicidade & Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Áreas de interesse: Literatura Hispano-americana e Espanhola; Estudos sobre Imagem; Fotografia; Literatura de Viagem; Literatura e Antropologia.

Romulo Monte Alto

Tem Pós-doutorado na Universidad Jaume I, Espanha, Doutorado em Licenciatura Comparada, Mestrado em Teoria da Literatura e Licenciatura em Letras Espanhol pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor adjunto IV na Faculdade de Letras da UFMG desde 2006. Membro do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (Poslit). Suas áreas de atuação são: a literatura latino-americana, com ênfase na região andina peruana e na obra de José María Arguedas, e os estudos da tradução literária, com ênfase no par espanhol/português. Coordena o projeto de pesquisa «Literatura andina e cultura peruana: traduzir para entender», dedicado à leitura, crítica e tradução da literatura pós-indigenista dos últimos quarenta anos; também coordenou outro projeto de estudos relacionado ao mundo andino, «A migração peruana rumo a Minas Gerais (1970-2010)». Autor de «Descaminhos do moderno em José María Arguedas» (Editora UFMG, 2010). Tradutor de vários livros de ensaio de crítica latino-americana para a Editora UFMG.

Rosane Maria Cardoso

Tem pós-doutorado pela Universidad de Granada, Espanha. É doutora e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora de Letras no Centro Universitário UNIVATES desde 1995, e da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) desde 2010. Membro do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras/UNISC: Leitura e Cognição. Suas áreas de atuação são: literatura latino-americana e literatura infantil e juvenil. Coordena o projeto de pesquisa «Violência, memória e subjetividade na narrativa latino-americana contemporânea», na UNISC. E-mail: rosanemc@unisc.br.

Víctor Vich

Doutor em literatura hispano-americana na Georgetown University, EUA. É autor de quatro livros: *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo* (2002), *Oralidad*

y poder (2004, con Virginia Zavala) e *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009, con Juan Carlos Ubilluz e Alexandra Hibbett). Em 2007, foi professor convidado na *Harvard University* e em 2010 ganhou a Bolsa Guggenheim. Foi membro do Comité Directivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO 2007-2009). Atualmente, é coordenador do Programa de Mestrado em Estudos Culturais, na Pontificia Universidad Católica del Perú e é pesquisador titular do Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

