

Para una genealogía de la narrativa peruana reciente (escribir después del terror)

Daniel Noemí (University of Michigan, Ann Arbor)

La brutal violencia que paralizó al Perú durante la década de los ochenta y buena parte de los noventa del siglo pasado, ha sido objeto de una interesantísima producción literaria y artística¹. La reflexión y crítica de lo sucedido devino no solo necesaria sino también urgente. Como una especie de exorcismo, la situación social y política del país cambió de modo radical la misma posibilidad de la representación literaria y volvió a situar en la palestra el antiguo dilema de la función política de la literatura. En este ensayo busco reflexionar esa compleja relación teniendo como referentes principales, por una parte, la lectura y análisis de la novela *Los años inútiles* (2002), de Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964) y, por la otra, la situación histórico política de la década de los ochenta en el Perú, con énfasis en la visión que quien fuera presidente durante el segundo lustro entregara en su novela *El mundo de Maquiavelo*. A partir del cuestionamiento de la división arte-estética que hiciera famosa Walter Benjamin², leo esta novela tanto en el contexto histórico que refiere como parte de una tendencia en la narrativa latinoamericana de los últimos años. Esta última, arguyo, se caracterizaría, precisamente, por el cuestionamiento de las fronteras entre literatura y política; un cuestionamiento que afecta no solo a los textos particulares sino también a la literatura y a la política como campos epistemológicos e instituciones sociales y culturales. Al replantearse la relación entre literatura y política, entonces, emerge *algo* en parte diferente: aquello que emerge subsume las condiciones y rasgos de lo previamente existente, esto es, ellos se mantienen ahí presentes, a la vez que estamos en presencia de una *novedad*. Esta novedad es un replanteamiento del lugar que literatura y política tienen en la sociedad y, como campos particulares pretendidamente autónomos. Los campos epistemológicos mismos son cuestionados y puestos en duda. Si durante las vanguardias históricas,

¹ Probablemente, la novela más reconocida es la de Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*, que obtuvo el Premio Alfaguara en el 2006. *La hora azul* de Alonso Cueto es otro texto notable que ha tenido también una significativa difusión.

² Me refiero, evidentemente, al final del ensayo “El arte en la era de la reproducción mecánica”. En la traducción de Jesús Aguirre: “‘Fiat ars, pereat mundus’, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del ‘art pour l’art’. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”.

como planteara Peter Bürger, era la institución del arte la que se ponía en entredicho, ahora se produce un fenómeno similar, uno que combina desencanto y fracaso en la función del arte y la literatura, con la profunda revisión de dicha función que, paradójicamente, permite (requiere) pensar una nueva sensibilidad estética y política. Propongo, así, que aquello que emerge es una nueva *posibilidad política*. Esta nueva política se presenta sin una finalidad predeterminada, finalidad sin fin, a la vez que mantiene las tensiones advertidas al pensar la relación; es decir, dichas tensiones no son resueltas, sino que se sostienen y se validan en y por medio de sus contradicciones. Un problema que se hace evidente es uno terminológico, que deviene teórico: aquello que está “después” o “más allá” de la relación literatura-política, es, señalo, también una *política*. Interesa insistir en el empleo del término: no por mero capricho sino como un reconocimiento de la centralidad del concepto, cuya noción se adecua a las condiciones históricas pertinentes. En otras palabras: la política y lo político es aquello que posibilita la existencia de una cultura y las relaciones sociales. Esto, no está demás decirlo, no implica que la visión de qué es y en qué consiste la política y lo político sea necesariamente uniforme. Es solo un punto básico de partida.

Así, esta interpretación de la narrativa latinoamericana en particular, y de la producción cultural en general, está atravesada por una nueva tensión entre la participación de lo político y de lo estético en el campo social. En términos concretos: arte y política participan de modos diferentes (nuevos) en la escena social. En cierta medida, es posible observar una nueva versión de las disputas que se originaron en las primeras décadas del siglo XX en torno a los movimientos artísticos y políticos de vanguardia. La pregunta por la auténtica vanguardia y el papel del escritor y de la literatura, aquella que retomara luego famosamente Sartre y que se reinscribiera en el ideario de los años sesenta, adquiere matices y tonalidades nuevas en un mundo que se caracteriza por una compleja y contradictoria globalización y por la implementación, también paradójica y con interesantes excepciones, del neoliberalismo como alternativa casi exclusiva durante los años noventa en América Latina (¿Hasta qué punto, cabe preguntarse, la noción de libertad sartreana no es pervertida en las políticas neoliberales que adoptan, precisamente, la libertad como su emblema?). La pregunta puede, entonces, plantearse del siguiente modo: ¿qué puede decir hoy la literatura? Y desde ahí: ¿cómo lo puede decir? Y una más peligrosa: ¿cómo debe decirlo? Walter Benjamin concluía su ensayo sobre la obra de arte en los tiempos de la reproductibilidad mecánica con la respuesta del comunismo ante el uso estetizante que de la política hacía el fascismo de su época: la politización del arte era su respuesta. Y esa continuó siendo la respuesta (ya fuera desde su afirmación o su negación, pero siempre manteniendo

la dicotomía) por mucho tiempo. Hoy se hace necesario se hace necesario un replanteamiento de estas cuestiones bajo las circunstancias históricas en las que vivimos. Podría pensarse que se trata de reflexionar sobre la literatura y la política en el contexto de lo post. Un post amplio que abarca la consabida postmodernidad y el afán de una post-historia y una post-política que busca hacer bajar la guardia de toda actividad efectivamente política (lo que algunos, como Eagleton por ejemplo, caracteriza como la despolitización propia de los años noventa¹). Efectivamente, esta aproximación es no solo factible sino necesaria: la noción de lo “post” constituye una construcción teórica imprescindible de nuestra contemporaneidad. Sin embargo, vale precaverse respecto de tomarla como la lente única a través de la cual se han de analizar los fenómenos. En otros términos, hemos de evitar absolutizar su posición; al contrario, en un acercamiento histórico-dialéctico, es urgente pensar el *mundo de lo post* en su propia historicidad y en su contemporaneidad con visiones alternativas. La multiplicidad de temporalidades, la coexistencia de tiempos (y espacios culturalmente diversos), continúa siendo una de las marcas distintivas de aquello tan difuso como lo latinoamericano. La velocidad de las relaciones se ha intensificado. Y con ello la violencia proveniente de las mismas.

Una hipótesis peligrosa: así como el 1 de enero de 1959 marca un quiebre, real y simbólico para la literatura del continente, o como el 11 de septiembre de 1973 deja una marca indeleble en la producción cultural chilena, es posible sugerir que en mayo de 1980 se da inicio a una nueva narrativa peruana: “Somos los iniciadores. Comenzamos diciendo somos los iniciadores, terminamos diciendo, somos los iniciadores. ¿Iniciadores de qué?” (en Mercado). El inicio del que habla el Dr. Guzmán con el cual el Partido Comunista del Perú declara el fin de “nuestra labor con las manos desarmadas y el inicio de nuestra labor armada,” apunta, evidentemente, a algo muy diferente a un cambio o giro en la producción literaria o artística del país. No obstante, y este es el punto que quiero enfatizar, su relevancia no solo retórica sino histórica es tal que puede pensarse como el inicio, también, de una rearticulación de los discursos literarios y culturales. La aparición y praxis de Sendero Luminoso que marcará los lustros siguientes tiene como uno de sus correlatos la emergencia de una literatura que deberá hacerse cargo de la nueva “estructura de sentimiento” (el término es de Raymond Williams) que se instaura. Así, ante la interrogante planteada —¿iniciadores de qué?— es posible buscar respuestas divergentes: el desquiciado intento de Sendero y lo que provoca en la sociedad peruana necesariamente produce una narrativa que debe hacerse cargo de esta *nueva historia*. El discurso de Guzmán es un acto performativo: al decir, hace. Y su hacer transformará radicalmente tanto la circulación ideológica hege-

¹ Véase los amenos primeros capítulos de *After Theory*.

mónica en el Perú como las prácticas culturales cotidianas. Cuando plantea “somos el futuro, somos la fuerza, somos la historia” está trágicamente en lo cierto: el futuro inmediato se convertirá en el enfrentamiento brutal entre las fuerzas apocalípticas de sendero y las no menos brutales del ejército y los comandos paramilitares. En este contexto, preguntas que hemos oído antes vuelven a cobrar vigencia: ¿cuál es el papel de la literatura y del escritor ante esta inconmensurable realidad? Más de veinte años después la interrogante se reformulará en cómo recordar ese pasado reciente que, como se sabe, es al mismo tiempo presente.

El primer gobierno de Alan García, 1985-1990, constituye el periodo más crítico, hasta ese momento, de violencia terrorista, crisis económica y social y corrupción. Es la primera vez que el APRA, la Alianza Popular Revolucionaria Americana, partido fundado por Víctor Haya de la Torre en 1930, antiimperialista y anticapitalista, llega al poder. Herederos de una situación sumamente compleja —el gobierno de derechas de Fernando Belaúnde Terry ha dejado el país en una muy difícil situación económica— el primer año y medio de gobierno aprista aparenta manejar adecuadamente la situación. De hecho los índices de aprobación son sumamente positivos: Alan García tiene una aprobación del 90% en septiembre de 1985 y aún en julio de 1986 esta se empina al 70%; en julio de 1988 es del 39% y un año después será solo del 13%¹. El gobierno de García, después de una luna de miel de casi 18 meses, será, por decir lo menos, problemático: en la economía se hace imposible detener la hiperinflación, que en 1989 es del 3000%; ese mismo año, como resultado del paquetazo de septiembre anterior —así se llamó la propuesta económica para salvar la economía— el país cae en una depresión que supera a la experimentada por los Estados Unidos y Europa en los años treinta. A pesar de las declaraciones de combatir el terrorismo respetando los derechos humanos, esto parece lejos de ser así y la masacre de presuntos senderistas en uno de los penales es uno de los actos más aberrantes de represión estatal. Una frase del presidente resume la praxis empleada: “los que buscan explicaciones históricas y sociales al senderismo en última instancia son sus aliados”².

Desde el campo el terror llega a las ciudades; y muchas son las noches que se pasan a la luz de las velas. La violencia se incrementa exponencialmente y también su brutalidad. La respuesta del ejército es especular. Al

¹ Carlos Reyna, 55, 148, 187.

² Una extensa bibliografía ha discutido los orígenes tanto ideológicos como histórico-económicos de Sendero Luminoso. El documental elaborado por la comisión de paz, *State of Fear*, es interesante a este respecto pues intenta mostrar las razones sociales que están detrás del surgimiento de Sendero. La extrema pobreza y aislamiento en que algunas zonas del país vivían (y viven) resultaba tierra fértil para ideologías mesiánicas y extremistas. El documental también incluye una crítica visión de la posterior dictadura del ahora preso por crímenes de lesa humanidad, el ex presidente Alberto Fujimori.

mismo tiempo, los intentos de cambio y de revolución, con los que García había asumido, se quedan en el plano retórico y funcionan solo como medidas populistas. Por ejemplo, la estatización de la banca, propuesta en uno de sus famosos balconazos, el 28 de julio de 1987, se diluirá en una serie de litigios en juzgados de menor y mediana cuantía. La actuación (el simulacro diría Baudrillard) es más importante que el resultado, es lo único que hay¹. La praxis política de García, aquello que podríamos denominar su *performance* (su palabra y su cuerpo), es también un texto perteneciente a esta nueva narrativa. Su modo de “hacer política”, que como dicho prioriza la imagen al resultado, nos muestra un tipo de política que se irá haciendo cada vez el más común. Lo que importa es el impacto en el anuncio —la enunciación— de tal o cual medida. Se aprovecha ese instante y luego, en otro indicador de la ingente velocidad de circulación de la información, se pasa a otro tema, sin que aquello que se propuso o se dijo que se iba a llevar a cabo, se realice de hecho. Es un gobierno, una narrativa podemos argüir, donde lo que se privilegia es el espectáculo. A esta crisis de credibilidad y auténtica transformación del sentido de la representación política (representar políticamente es *dar y devenir espectáculo*), debemos añadir las acusaciones de corrupción y de enriquecimiento ilícito que apuntan al Presidente y su gente más cercana. (A modo de breve ex curso: Lo que se cuenta en los periódicos amerita las palabras del atormentado pero también cínico personaje de la novela *Fracaso*, de José Antonio Román: “Nada más propicio que estas democracias de la América del Sur para que la gente de audacia y de pocos escrúpulos ocupe los puestos públicos” y agrega, luego, con cinismo: “en esta época de decadencia y cansancio moral, me contento con sonreír y desdeñar”. *Fracaso*, novela de 1918, parece rescribirse en este periodo, marcándonos la genealogía de y el palimpsesto que es toda escritura presente. Notamos, así, que todo quiebre, toda transformación radical —la por nosotros notada en 1980— también ha de ser trazada y pensada en su propia historicidad. Diferencia y repetición como guías de toda historicidad; genealogía de la problemática relación literatura-política).

Reescrituras de la política en la literatura y viceversa: Si bien García fue absuelto de toda responsabilidad, las dudas permanecen hasta el día de hoy. Su mejor defensa es particular: Todo habría sido un complot de la derecha nos dice el mismo en esa curiosa novela que es *El mundo de Maquiavelo*, en la cual cuenta en tercera persona la historia de un ex presidente

¹ Jesús Montoya emplea acertadamente la noción del simulacro para describir la escena social, política y cultural de la Argentina de fin de milenio (Montoya Juárez). Valdría la pena efectuar un estudio a nivel continental de la estructura y funcionamiento del simulacro: es, sin dudas, otra posibilidad de análisis para una categorización de la producción literaria.

llamado Alan García injustamente perseguido por el nuevo gobierno. Alan escapa cual James Bond-filósofo de la mano de sus captores:

“Resistir era inútil; entregarse era absurdo... Sujeto por las manos de lo alto de la pared, comenzó a descolgarse. Calculaba cuál sería el peso que debían resistir los tendones en la caída. Escuchó nuevos disparos... Todo esto será al final su destino. Se ríe. Recuerda a Rigoletto, el trágico bufón. ‘Ánimo —se alienta— aún no te agarran’” (31-32).

El narrador, además, se da tiempo para reflexionar sobre el sentido de la política: “La política es, a la vez, realización y frustración, éxito y sospecha, voluntad e inercia fatal” (33). No deja de tener cierta ironía —y para García probablemente sepa a justicia histórica— que el presidente que le siguió y se encargó de perseguirlo, haya terminado en la cárcel y él —que concluye su novela “casi soñando” con la certeza “que aún no había llegado el final de su camino” (263)— verá tornarse proféticas sus palabras y volver a la presidencia, en lo que, hasta el momento, pareciera ser un gobierno más exitoso¹.

Los años inútiles, del arequipeño, nacido en 1964, Jorge Eduardo Benavides², nos sitúa en los últimos años de ese primer gobierno de Alan García, en la sima de la crisis. Es singular y veremos qué se puede hacer con esto, que la técnica de la novela recuerde irremediabilmente a la del candidato de la coalición de derecha, FREDEMO, en las elecciones de 1990, aquel que todos creían sería el ganador, pero terminó, parafraseándolo, como pez fuera del agua³.

Son varias las historias que se nos narran y que se entrecruzan: la del periodista Rafael Pinto que por sus investigaciones sobre un presunto Comando paramilitar del gobierno aprista es secuestrado y arrojado, dado por muerto, en un basural. Rescatado milagrosamente por los habitantes de las chabolas circundantes, decide quedarse a vivir con un grupo de ellos: el patriarca ciego Alfonso, su sobrina Luisa y el desconfiado Mosca. Comunidad de los despojados viviendo en los despojos: esa será el nuevo mundo de Pinto. La de Sebastián, quien narra su larga historia política (y la recién-

¹ Es necesario, claro está, esperar que concluya su mandato actual para poder dar una opinión más autorizada. Es notable, no obstante, el giro ideológico (¿acomodación, iluminación, realismo político?) que ha llevado a García de proponer el no pago de la deuda externa a políticas económicas notablemente distintas.

² El material crítico sobre la obra de Benavides es bastante escaso. Uno de los pocos textos que he podido encontrar, más allá de comentarios periodísticos, es el de Robert Ruz, *Contemporary Peruvian Narrative: Jaime Baily, Iván Thays, and Jorge Eduardo Benavides*, publicado en el 2005.

³ Me refiero a las novelas de Mario Vargas Llosa, especialmente a las que publicó en las décadas del sesenta y el setenta.

te del país a través de esto) y de amor en una larga noche de conversación y whisky con Pepe Soler, hijo del político de derechas del mismo nombre para quien ha estado trabajando. Dos tramas se desarrollan aquí: la política, en que Sebastián acusa a su jefe de orquestar el asesinato del candidato de su misma coalición, para apoderarse él de la candidatura y la personal —que dará también cuenta de una política— que posee matices de tragedia griega (algo que se exagerará en la segunda novela del autor, la que también trata del mismo periodo: *El año que rompí contigo*): casado con Rebeca, una “pituquita” de familia de derechas, por estar ella embarazada, y ante la necesidad de obtener más dinero, sus clases en varios institutos no son suficiente, se involucra en un no muy claro negocio de adopciones. Si consigue una mujer que esté dispuesta a dar su hijo en adopción, se le prometen dos mil dólares. En esta búsqueda, llega a las poblaciones que rodean la ciudad y, en particular, a aquella donde vive Luisa y su grupo. Así, consigue la ayuda de Luisa para buscar una mujer dispuesta a dar su hijo en adopción. Al comienzo, la relación es meramente “profesional”, pero a poco a poco se va creando una suerte de intimidad entre ellos. En la escena clave, que rompe con la historia de Sebastián —y funciona como metáfora del quiebre del Perú, la traición a la confianza depositada—, después de una borrachera, en un momento, según él, de inexplicable furia, fuerza a la mujer y la deja embarazada. Luego, Luisa y su grupo (esto ha ocurrido antes que aparezca Rafael en la vida de ellos) son expulsados del lugar donde viven y deben dirigirse a las cercanías del basural que es donde están en el presente de la narración¹. Así, Sebastián le pierde el rastro. Entretanto, sabemos que Luisa ha tenido diversos trabajos como mucama e incluso, en mejores tiempo, había podido estudiar. Uno de los empleos que había tenido había sido en casa de familia de, por supuesto, Rebeca, con quienes sigue manteniendo una relación de “cordialidad”: Luisa les visita de vez en cuando. En una de estas visitas, Rebeca se encuentra también presente. Así, escucha de boca de Luisa que quiere dar su futuro hijo a adopción: y justamente ella ha estado pensando cómo poder ayudar a su marido, Sebastián, cree que la oportunidad le ha caído del cielo y decide hacerse cargo del proceso (Luisa, quien se niega a contar cualquier detalle del “origen” del embarazo, acepta con la condición que solamente Rebeca sea quien trate con ella). De esta manera, Rebeca llega a conocer a la fami-

¹ La geografía marginal que se establece en el texto, el recorrido de Luisa y su grupo, da cuenta de una circulación económica alternativa (la de los residuos) que es el espejo (el otro lado) de la acumulación brutal de capital por parte de los ricos. Aquí lo que se acumula es basura y con ello desesperanza y muerte. Rafael Pinto se verá atravesado y viviendo *entre* esos dos mundos. Asimismo, en el contexto de la literatura peruana, es imposible no recordar el magistral cuento de Julio Ramón Ribeyro, “Los gallinazos sin pluma” que también nos muestra el recorrido, en este caso de dos niños, hacia y en los basurales que se han extendido alrededor de la ciudad de Lima.

lia de Luisa y, en el momento supremo de la anagnórisis, el tío Alfonso le cuenta lo que Luisa no le había querido decir: quién era el padre de la criatura y cómo todo había llegado al punto en el que se encontraban. Si bien no hay nombres, Rebeca no tarda en atar los cabos. Su decisión es final y definitiva: deja a Sebastián y se niega a darle una explicación: su silencio es la otra cara del silencio de Luisa. De hecho, nadie en la novela sabe por qué Rebeca actúa así, solamente que él ha hecho algo terrible, que no tiene nombre. Rebeca quiere que Sebastián se entere por sí mismo... lo cual no sucede; él no sabe las razones que ha tenido Rebeca para dejarlo: pero si yo no hice nada, dice una y otra vez. El castigo de Rebeca a Sebastián es su silencio y la creación de una culpabilidad indistinta. Tal vez la lectura sea demasiado directa: el momento *original*, aquel que provoca la crisis, ha quedado olvidado en la memoria, pero está ahí; de esa manera, la culpa se torna difusa, incomprensible. Nuevamente, notamos, y en esto el texto es implacable, que se trata, en sus inicios, de un choque de clases, un literal enfrentamiento y penetración de clases que provocan la violencia de la sociedad. La injusticia, la diferencia social, por cierto, antecede al hecho que gatilla los acontecimientos en la novela; pero ella también parece querer ser olvidada, en el discurso cada vez más borracho, literalmente más alcoholizado de Sebastián, quien es incapaz (como su clase) de comprender las *verdaderas razones*, aunque ellas estén ahí, sean totalmente accesibles... Así, volviendo a la historia de Rafael Pinto, en otro entrecruce de historias: él, al vivir en su nuevo mundo, ha debido dejar a su novia, Rosa, quien no sabe nada, pero supone lo peor. Al final de la novela, el Mosca, el cínico compañero del grupo de Luisa, es herido gravemente por la policía al intentar robar una tienda. Luisa, quien en mejores tiempos había conocido a Rosa en un curso de dactilografía, recuerda que ella ahora trabaja en un hospital como enfermera y va a buscarla para que ayude al Mosca. Así lo hace. Regresa con Rosa. En ese momento, Rafael se encuentra mirando el mar a unos cientos de metros de la choza cuando Luisa se le acerca y le dice que venga, que el Mosca se muere, que ha llegado ayuda, que él también puede ayudar. Cuando Pinto conoce quién es la persona que ha venido a ayudar se queda inmóvil: el terror, el pasado relampaguea en ese momento, está ahí. Ir a la choza es verla a ella, es volver. Ve tú nomás, Luchita, Yo voy en un momento. No me tardo, repite. Pero en lugar de dirigirse hacia la choza, se encamina en dirección opuesta, “del océano cercano soplaban un viento fuerte que traía el penetrante olor de las aguas podridas”. Así concluye *Los años inútiles*.

Quizá lo más notable de la novela es el modo en que logra encabalar, aunar, reunir, la descripción y recreación de la crisis social, política y subjetiva y la estructuración o técnica del relato. En términos muy simples y formalistas, forma y contenido crean una unidad que va más allá de la

necesaria relación: aquí hay un intento expreso por provocar y reproducir la sensación de angustia y claustrofobia a través del montaje del texto. Las voces se confunden tanto espacial como temporalmente, una misma historia es narrada por tres o cuatro personajes desde tres o más temporalidades. Así, estas relaciones sintagmáticas que revelan y nos ayudan a descubrir la verdad de los hechos, se articulan, a la vez, paradigmáticamente, como constituyentes de otras historias. De esta manera, cada historia, en la medida que progresa linealmente en su explicación, prolifera, se multiplica, creándose una red de sentidos y de interrogantes que el lector debe esforzarse por llenar. En especial, la construcción y trabajo con el tiempo adquiere una relevancia tal que podríamos decir que la novela busca darle un paradójico sentido al título *Los años inútiles*. En un tiempo inútil el texto, la letra se plantea como la única portadora de un sentido y una utilidad posible. Coexistencia de temporalidades: las múltiples del relato, la de la escritura y la lectura, la incesante de la historia del Perú que está implícita en la violencia que hace estallar, en cada bomba, en cada balazo, el pasado en el presente; coexistencia, también, de proyectos políticos y de modernidades, una fragmentación de la narración que remeda la división de clases, ideológica, de construcción de futuro imposible. La comunidad a la cual es arrojado Pinto funciona como evidente metáfora de del sistema socio-económico: la máquina de acumulación va creando estos basurales en los que terminan viviendo (la acumulación primitiva, lo que Marx llamó el “pecado original” se reitera una y otra vez, no es cosa del pasado¹), y la combinación es clave, los excluidos económicos y los políticos. Pinto intenta descubrir la verdad, la del comando paramilitar y, previamente, la del cohecho en unas elecciones. Su posición es incómoda para todos los sectores oficiales (de izquierda a derecha); su única posibilidad de pervivencia será afuera de ello. Pero, y he ahí la terrible paradoja, a mayor cantidad de excluidos, menor espacio y presencia se les permite. La expulsión del espacio que don Alfonso y los suyos ocupaban en primer lugar, de la Villa a las proximidades de los basurales, da cuenta de la violenta y cada vez más veloz desaparición de ellos, no solo de lo que podríamos llamar imaginario nacional, sino de toda posibilidad de representabilidad. La pregunta no es más si se puede o no hablar en nombre del subalterno; el subalterno es quien desaparece del radar. Fin de la historia, fin de la política, fin de la representación: la novela puede pensarse como una reflexión sobre esos fines (y sus necesarios inicios) en tiempos de crisis e incertidumbre glo-

¹ El punto de partida de la producción capitalista, la “acumulación originaria” —la brutal violencia de ella— pareciera repetirse en distintos momentos y coexistir con la acumulación capitalista. En el famoso capítulo XXIV del primer volumen de *El Capital*: “Esta acumulación originaria desempeña en la economía política aproximadamente el mismo papel que el pecado original en la teología” (891).

bales. Así, Pinto, al final del relato, añade a esas desapariciones/emergencias¹, otro aspecto: la crisis existencial que provoca su posicionamiento de clase que hace que él no pueda incorporarse por completo a ese grupo de excluidos; sus nexos con el pasado/oficialidad siguen ahí y en esa tensión, que perdura, está la gran derrota que nos plantea la novela —Pinto decide irse, no enfrentar—, y también su posibilidad: la de una comunidad porvenir².

Así, ante la crisis social radical que se nos muestra en el texto, el mismo texto presenta una peligrosa y compleja alternativa crítica: su carácter intrincado sus saltos de línea a línea, las coincidencias y cruces constantes de las subhistorias, la violencia que funciona como ruido de fondo, la brutalidad del choque de clases, la profusión y choque de temporalidades, su verdadero sacar al tiempo de la narración (y a los otros) de quicio, su resolución que se abre al futuro, pero a un futuro pestilente, todo ello puede leerse como una respuesta de doble faz: el texto mismo como práctica política que desnuda la realidad; o el texto como ocultamiento de esa realidad³. Como sabemos, este es un viejo problema y no quiero usar el tiempo en buscar una respuesta que desconozco, sino partir de él para elaborar unas breves reflexiones finales sobre la relación arte-política en la narrativa actual.

Resulta, por cierto, difícil no ser prescriptivo; a pesar de que, y esta es una de las marcas de ella, la narrativa contemporánea tiende a no serlo. Dicho redundantemente: es difícil no ser prescriptivos con su deber ser. ¿Qué pretende la novela *Los años inútiles*? O, podríamos preguntarnos, para este caso, qué pretenden muchos otros textos que reflexionan esta relación desde perspectivas distintas⁴.

¹ La noción de desaparición implica el surgimiento, la emergencia, de algo. Ha de ser pensado como una trayectoria que va dejando huellas, restos y residuos de lo que fue (y sigue siendo). La desaparición nunca termina de desaparecer.

² ¿Qué tipo de comunidad? ¿Abierta, inoperante, desobrada, desclasada? La novela no propone una alternativa, solo mantiene la tensión (y nos mantiene en ella). Pero, cabría también interrogarse, ¿es necesariamente una comunidad aquello que ha de surgir como alternativa?

³ Todo texto es siempre los dos: la indecibilidad, tensión permanente o crisis perpetua del texto que impide determinar donde se ubica, cómo pensarlo. Quizás sea esta una de las marcas más significativas de la (una) narrativa contemporánea. Una en que lo político se despliega siempre como tensión y crisis irresueltas.

⁴ Un trabajo más completo sobre narrativa actual debe hacerse cargo, precisamente, de la constelación de textos y sus respectivas perspectivas, que enfrentan y cuestionan las posibilidades políticas de la literatura (y más allá). Por mencionar algunos al sur y al norte de la geografía aquí referida, si bien todos podrían formar parte de nuestro corpus y permitimos apreciar una miríada de alternativas críticas, cabe preguntarse qué pretenden *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit; *Ángeles y solitarios*, de Ramón Díaz Eterovic; *Pozo Wells* de Gabriela Alemán; *La madriguera* de Abdón Ubidia.

Una posibilidad: *Los años inútiles*, desde su tensión y contradicciones, busca romper con la idea de un tiempo de una política consensual. Esto, a primera oída, puede parecer un contrasentido: aquí lo único que no hay es consenso. Muy por el contrario, se argumentará, el mismo gesto performativo con el cual hemos dado singular comienzo a esta nueva narrativa peruana, el discurso del Dr. Guzmán, es una iteración de los planteos del pensador filonazi Carl Schmitt para quien la política es la existencia de un enemigo. ¿Qué consenso entonces? El texto de Benavides, en una posible lectura, se proyecta y presenta en nuestro presente como una crítica fundamental no a ese gobierno del filósofo y héroe Alan García; no, se proyecta y presenta como una crítica al consenso de nuestro tiempo no tanto sobre lo que pasó o no (sería absurdo plantearlo), sino al terrible y perverso consenso de que ya no hay nada más distinto que se puede hacer, que las reglas del juego ya han sido dadas y son irrefutables e irreversibles. Hacer política es disentir. En su complejidad, *Los años inútiles* parece hacernos cuestionar la llanura de nuestra política oficial y de su economía. Su estructura funciona como crítica de la estructura otra; pero debemos siempre precavernos de caer en paralelismos simplistas; hay algo quizás más enrevesado: la participación del texto literario, su participación estética y política, en el campo de la cultura, adquiere ribetes nuevos en estos (como siempre) nuevos tiempos. Una política nueva que es expulsada desde el texto mismo y una política que penetra en el texto que se diluye en su contexto. Hecho social y hecho artístico a la vez, como diría Adorno; entre las fuerzas que la llevan al centro y aquellas que la repelen, entre la innovación y la reacción, la novela nos interpela por nuestra posición y nuestra creencia: dónde ubicarlo como arte como política; dónde ubicarnos: hacia dónde caminar con nuestra crítica hoy. La literatura es y debe ser, también, disentir. La contradicción entre aquello que se es y aquello a lo que se apela ha de sostenerse: posibilidad dialéctica que abre (siempre) nuevos caminos a la narrativa de nuestras interrumpidas y múltiples temporalidades.

Quizás, digo, es un decir, el inicio de esta y de otras nuevas y no tan nuevas, apunta a la constatación de una necesidad. Una necesidad que es al mismo tiempo estética y política (y al ser las dos deviene también otra cosa que sigue siendo ella misma). Necesidad y urgencia por enfrentar y enfrentarse con una realidad cada vez más ajena en su apariencia a la labor literaria. ¿Cómo escribir después del terror? ¿Por qué escribir? Hay, a pesar de todo, en ello un germen de respuesta, una necesidad de rescribir una nueva política desde la literatura: no volviendo a una visión maniquea sino buscando en los legados múltiples (estéticos y éticos) las posibilidades y alternativas para la construcción de (no) comunidades futuras y de una siempre por-venir literatura. Vallejo escribió alguna vez que él —y él puede ser el poeta, la escritura, el sueño de la nación— nació un día que

Para una genealogía de la narrativa peruana reciente (escribir después del terror)
Daniel Noemí

que Dios estuvo enfermo, grave; una nueva política y una nueva estética, que sean la crítica y superación de sí mismas en su mutua y recíproca relación, debieran partir de esa certeza.

Bibliografía

Alemán, Gabriela. *Poso Wells*. Quito: Eskeletra, 2007.

Benavides, Jorge Eduardo. *Los años inútiles*. Madrid: Alfaguara, 2002.

—. *El año que rompí contigo*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Benjamin, Walter. “El arte en la era de la reproducción mecánica.” Versión online. http://tallerpropositivo.awardspace.com/wpcontent/uploads/2006/05/EI%20arte%20en%20la%20era%20de%20la%20reproduccion%20mecanica%20_Walter%20Benjamin_.pdf

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Díaz Eterovic, Ramón. *Ángeles y solitarios*. Santiago: Planeta, 1995.

Eagleton, Terry. *After Theory*. London: Allen Lane, 2003.

Eltit, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Santiago: Seix Barral, 2007.

García, Alan. *El mundo de Maquiavelo*. Lima: Matices, 2003.

Marx, Carlos. *El Capital*. Tomo I. Vol. 3. 8va ed. México: Siglo XXI, 1981.

Mercado, Rogger. *Los partidos políticos en el Perú: el APRA, el P.C.P y Sendero Luminoso, síntesis historiográfica, documentos*. Lima: Latinoamericanas, 1985.

Montoya Juárez, Jesús. “Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro”. *Revista Iberoamericana* 222-223 (2010).

Reyna, Carlos. *La anunciación de Fujimori. Alan García 1985-1990*. Lima: Desco, 2000.

Román, José Antonio. *Fracaso*. Barcelona: Casso, 1919.

Ruz, Robert. *Contemporary Peruvian Narrative: Jaime Baily, Iván Thays, and Jorge Eduardo Benavides*. Rochester, N.Y.: Tamesis, 2005.

Ubidia, Abdón. *La madriguera*. Quito: El Conejo, 2004.