

VIAJE HACIA LO MÍTICO DESDE LA MODERNIDAD. ALGUNOS ASPECTOS DE LA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORÁNEA, LAS POÉTICAS DE PATRICIA DE SOUZA Y ÓSCAR COLCHADO LUCIO

KABUSCH, Marcela Magdalena
CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba
mmkabusch@gmail.com

Para comenzar con esta exposición me parecía necesario indagar y presentar algunas de las particularidades del Perú, su composición cultural, política y estética, la conformación de su territorio, su demografía, los movimientos sociales que le han dado la forma que tiene hoy, en el siglo XXI, la estructura de su campo literario y el vínculo (o la desvinculación) que tiene el presente costeño y serrano de este complejo país andino con su historia, con su tradición.

Para ello, y desde las ventajas metodológicas que me brinda, me apoyaré en el libro de José Matos Mar, Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980.

El autor toma como eje, para descubrir y analizar la nueva composición del Perú, los movimientos migratorios que, a partir de la década del '70 y hasta mediados de 1980, fueron una realidad que dibujaron de nuevo (o desdibujaron) el territorio peruano y el rostro del Perú más tradicional, del Perú que había sido dicotómicamente marcado por la configuración de dos "Perúes" (como el mismo Matos Mar llama): la sierra y la costa, la tradición y la modernidad, lo andino y lo criollo, lo interno y lo exógeno, lo nacionalista y lo cosmopolita.

No es mi intención en este trabajo dar cuenta cabal del universo peruano en toda su complejidad puesto que una descripción detallada de la historia social, política y cultural del Perú, incluso acotándola al siglo XX, nos llevaría muchas páginas más y nos distraería de nuestro objetivo principal que sigue siendo el análisis literario de algunos de los autores que, en la última década del siglo XX y en los comienzos del XXI, están dando cuenta de un posicionamiento, de una lectura de su país y la complejidad que este nos presenta.

La década del '70 en el país de José María Arguedas (y en el tiempo en que Arguedas recién se había querido "retirar" de su patria y dejar una sensación de ausencia que se convirtió en legado vivo y permanentemente actual) consolidó un proceso de reestructuración, demográfica fundamentalmente, que había comenzado alrededor de 1940. Si, en esa década, el porcentaje de población serrana era del 65%, a fines de los '70 ese porcentaje se había trasladado a la representación de la población costera, concentrada, en su gran mayoría, en Lima. Sucesivas migraciones del campo a la ciudad, de la sierra a la costa habían sucedido en estos 30 años de **reconfiguración del territorio peruano**. ¿Los motivos? Apertura de los canales de comunicación entre el interior y la costa a través de caminos y de medios de comunicación que mejoraban y ampliaban su campo de acción. Partidos políticos como el APRA (primer partido que incorpora en su incipiente populismo a las masas rurales) que, desde la década del '30 leen la realidad de la población serrana y la incorporan a sus proclamas (la reforma agraria, por ejemplo, que empieza a ser tema de discusión en estos años y que, ya en 1960, pasa a ser bandera hasta de los partidos más conservadores, incluidas las Fuerzas Armadas que, en 1961 apoyan, proponen y vigilan "*una suerte de Reforma Agraria en el valle de La Convención*" (Matos Mar, 1984, p. 37)). Una inalterada y creciente concentración de los capitales en Lima. La pobreza y marginación del interior del país.

Para la década del '80, el escenario de la realidad peruana ha cambiado consustancialmente.

La geografía humana del país ha sufrido alteraciones sustantivas: la población nacional se ha triplicado en menos de cuatro décadas; mientras que un activo proceso de urbanización tiende a concentrar en las ciudades a más del 65% de la población total del país. El escenario en el que se juega el drama nacional, ha pasado del campo a las ciudades. (Matos Mar, 1984, p. 43)

Dentro de este panorama, Lima se conforma como un microcosmos del macrocosmos que significa el Perú, con su inmensa extensión y su complejísima variedad. Lima es símbolo de los movimientos migratorios, culturales, sociales y económicos que ha implicado este "desborde" que ha modificado el mapa nacional. Todos estos movimientos han traído a las ciudades elementos culturales y sociales de sus lugares de origen, incluido el idioma. El más afectado por la transposición de elementos culturales, fundamentalmente, ha sido el orden ya establecido desde varios siglos.

Hay una nueva situación económica, administrativa, política y cultural que requiere nuevos mecanismos para su funcionamiento. La dificultad mayor ante esta nueva situación tiene que ver con el ejercicio del control por parte del estado o de las autoridades (no solo autoridades administrativas, políticas sino también autoridades simbólicas: de los centros oficiales de poder intelectual, de los centros oficiales de control, distribución, creación y administración de los bienes culturales, etc.)

En otras palabras, Lima ha ido perdiendo su fisonomía de ciudad industrial y de administración gubernamental, para convertirse en una ciudad bazar desbordada por actividades precarias, informales o fuera del circuito oficial. (...) El divorcio entre el Estado y la Sociedad, que comenzó a hacerse patente en la década de 1950, ha dado lugar al crecimiento de un sistema de relaciones que se opone a la formalidad, amplio y masivo, organizando a las grandes mayorías de la sociedad cada vez más definitivamente fuera de las normas oficiales y de las pautas sobre las cuales se estableció la sociedad peruana desde el siglo XIX. (...)

Desborde de masas, informalidad y andinización son todos parte de la misma respuesta. (Matos Mar, 1984, p. 93-94)

...las calles todavía no están suficientemente iluminadas, el urbanismo no es la prioridad aunque existan talleres y empresas que conciben una ciudad con jardines y veredas sombreadas de árboles. Lo importante es construir en alto en una ciudad que tiene una demanda creciente de vivienda. **Entonces se normaliza el abandono de la sierra por la ciudad, las poblaciones huyen deprimidas por una vida monótona y sin posibilidades de mejorar. Son poblaciones más mestizas, arraigadas en la cultura andina que pronto se unirán a la criolla de la costa. En las colinas de arena y sal de Lima aparecen anuncios teñidos de nacionalismo, de bebidas gaseosas y compañías mineras, se busca un "alma nacional", pero nadie sabe a qué corresponde, no tenemos narración, no tenemos casi nada escrito sobre el pasado. (De Souza, 2012, p. 26)**

Ahí radica el desborde del que nos habla Matos Mar, desborde que implica un borrar los límites, un entrecruzamiento de lo que antes se encontraba medianamente "paralelo". Por un lado lo que el autor llama el Perú Oficial de las instituciones, los bancos, las universidades, la Iglesia, los tribunales, la cultura exocéntrica. Y, por el otro,

...el Perú Marginado: plural y multiforme; del campesinado y la masa urbana, de las asociaciones de vecinos, los cabildos tradicionales, las rondas y los varayoc; de los talleres clandestinos, los ambulantes y las economías de trueque, de reciprocidad y de mera subsistencia; de los cultos de los cerros, la espera de Inkarrí y la devoción a las santas y beatas no canonizadas; el Perú que conserva, adapta y fusiona innumerables tradiciones locales y regionales; bilingüe, analfabeto y a veces monolingüe quechua, aimara o amazónico. (Matos Mar, 1984, p. 99)

Este desborde es un síntoma que no solo se dibuja en la superficie de lo económico, social y político, sino (y con la carga simbólica que esto significa) en lo cultural. Particularmente, y en el ámbito de lo literario, ámbito que nos convoca en este análisis, el entrecruzamiento o interpenetración que implican los encuentros que he tratado de describir en párrafos anteriores, se plasma en el trazado de un mapa del campo literario peruano sumamente complejo y dispar en cuanto a las posibilidades de publicación por parte de los autores y a las posibilidades de accesibilidad de los textos para con los lectores como así también dispar en cuanto a los temas que abordan, las estéticas que se manifiestan y la mirada que se tiene del Perú, de lo nacional, de la identidad (temas que, por otra parte, serían motivo para otro trabajo mucho más extenso y complejo que este en el que se problematizan siglos de luchas y redefiniciones conceptuales alrededor de los conceptos de nación e identidad).

Pero desborde, a mi entender, no significa solamente mezcla, interrelación, interpenetración, entrecruzamiento sino un fenómeno de descontrol, de inundación, de desdibujarse los límites, de borrar las diferencias (y no por mixtura, no por "mestizaje"). El Perú oficial, la ciudad de Lima (recordar que estoy tomando, siguiendo a Matos Mar, a la ciudad de Lima como representación de la situación que varias ciudades del Perú viven, como microcosmos que aglutina los fenómenos implicados a nivel nacional) vive (o sufre) una imbricación de lo migrante, un contagio que, la mayoría de las veces, no termina de comprenderse, se filtra en el lenguaje, en las formas artísticas, en las imágenes poéticas, en las construcciones de los sujetos literarios, en lo mítico y en lo moderno.

A veces, en la calle, cantamos canciones de ACDC, Pink PLOYD o The Clash, queremos ser como ellos, actuar como ellos, (...) También se empieza a oír la música andina, en quechua, o la música criolla de la cosa, los valeses y los landós. A mí toda esa música me parece ajena, de un país que está lleno de divisiones, de extranjeros, y de castas que no logran entenderse. Una torre de Babel. (De Souza, 2012, p. 44)

Hay un orden que ya no lo es, no puede sostenerse sin fisuras, no puede seguir haciendo alarde de su immaculada estructura. Aún en el campo mismo de la oficialidad, la invasión del caos se hace manifiesta. Una última cita de Matos Mar que no puede ser parafraseada por su riqueza y claridad:

...las empresas más serias evaden los impuestos; grupos de profesionales y técnicos se asocian y operan en forma extralegal; los vecinos de los barrios residenciales prescinden de la Policía y se organizan para su auto defensa contra la delincuencia; los nuevos cultos encuentran adherentes entre los miembros de las clases dirigentes; las drogas y la prostitución arrastran a la juventud de clases medias y altas; las coimas y las "comisiones" corrompen a los altos funcionarios; mientras que el terrorismo conforma dirigencia con profesores y estudiantes universitarios. En el campo de la cultura el proceso es paralelo. A la sofisticación de la cultura cosmopolita de minorías tecnocráticas formadas en Europa y en los Estados Unidos, responden nuevos modos de adaptación y creación de la cultura popular en el contacto intenso de las tradiciones regionales y en su diálogo dinámico con los contenidos de la comunicación de masas. Aquí también la cultura de la élite se encuentra en retroceso o resulta **penetrada**¹.

En este estado de desborde, en este estado de inundación, la producción literaria del Perú de fines del siglo XX y principios del XXI es muy rica, variada, compleja y, desde Argentina, de difícil acceso. Los medios de publicación, distribución y difusión de las producciones peruanas contemporáneas dan cuenta de la perpetuación de las dicotomías entre sierra y costa, entre visión interna y exógena, entre la centralidad de Lima y el interior del País, a pesar de que el desborde contamina

¹ El resaltado es mío.

ambos mundos, en lo que respecta al conocimiento que los autores que representarían una facción y otra tienen entre sí, y a pesar de que las temáticas no son tan dispares ni el lenguaje tan disímil.

En el año 2005 se celebró en Madrid el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (1980-2005) en el que se reunieron, como dicen algunos dossiers del mismo congreso, escritores peruanos de distinta índole: exiliados, cosmopolitas, andinos, regionales, outsiders, mediáticos, jóvenes y seniors, etc. Este congreso manifiesta, desde mi lectura, este desborde del que venimos hablando y que queremos poner en evidencia como el estado de situación actual de la literatura (en particular la narrativa) peruana contemporánea. Pero también da cuenta de las dicotomías que se quieren mantener y que se mantienen en una disputa que perpetúa la forma tradicional del campo literario peruano. Alonso Cueto, uno de los participantes del congreso, da cuenta de esta disputa contestando a la participación mediática de otro de los participantes (Miguel Gutiérrez) quien habría dicho que en Perú existe una secta hegemónica que impide la difusión de los escritores "andinos". Cueto le responde calificando de insólita esa acusación y etcétera, etcétera.

Más allá de la anécdota lo que quiero resaltar de este altercado es que ciertas etiquetas se mantienen en un campo literario y cultural complejo como es el de la narrativa peruana contemporánea. Etiquetas que se mantienen pero que están en discusión, en un momento de reformulación. Etiquetas que parecen anacrónicas. Etiquetas que solo representan el accionar de ciertos circuitos de poder (editoriales fundamentalmente) que las utilizan para seguir regulando el mercado y lo que leen sus lectores nacionales e internacionales. Etiquetas que evidencian que, aún siendo forzadas, extemporáneas y ambiguas, convienen al Perú Oficial que todavía persiste y a sus conexiones exógenas porque mantienen callado o desconocido un Perú manifiesto en esa literatura denominada "andina", "regional", "mítica".

Sin embargo el planteo de esta exposición sigue siendo el del desborde. En la discusión y reformulación de estas etiquetas es que se presenta este desborde, discusión y reformulación que no se hace manifiesta muchas veces por las conveniencias antes formuladas. El desborde de las etiquetas estaría dado por la imposibilidad, en el panorama cultural del Perú, de seguir encasillando a los autores y a sus obras.

Para ello, para dar cuenta del desborde antes teorizado y de la extemporaneidad de las etiquetas, de las dicotomías que marcaron (y marcan aún de alguna manera) el campo literario de la narrativa peruana contemporánea, he seleccionado dos autores que, de manera estereotipada y clásica, estarían ubicados en las antípodas por su escritura, su estilo, el lugar que ocupan en el sistema y el espacio (geocultural siguiendo a Rodolfo Kusch (2000)) desde el cual, situados, escriben.

He elegido, entre otros muchos que podrían haber ocupado su lugar, a Patricia de Souza y a Óscar Colchado Lucio.

Patricia de Souza nace en 1964 en Cora-Cora, departamento de Ayacucho, al sur del Perú. Vive desde hace muchos años en París, donde ha realizado sus estudios de doctorado en literaturas comparadas. Sus temas recurrentes son la soledad, el desarraigo, la violencia, lo femenino, la discusión sobre los géneros, el lenguaje como configurador de mundos.

Óscar Colchado Lucio nace en 1947 en Ancash, al centro-norte del Perú, en la costa. Escribe desde esta misma costa pero también desde la sierra y la selva (en sus cuentos, particularmente, se puede visualizar el recorrido por las distintas geografías peruanas) y lo hace sobre las problemáticas del Perú interno, del hombre de ese Perú interior: la violencia de las últimas décadas, la pobreza, la marginalidad, la actualidad de un pensamiento mítico que lo asocia a la tierra, a los cerros, a los ríos, al deseo del retorno mítico de los dioses, a la ciclicidad del tiempo.

"cientos de hojas para borrar un pasado, para reinscribirlo" (De Souza, 2012, p. 108)

Esta es la tarea de la escritura dolida de la novela Vergüenza. Comenzaremos el análisis acercándonos a esta novela, del año 2012, de Patricia de Souza. En el caso de la producción narrativa de esta autora, queremos detenernos (sin dejar de mencionar producciones como *La mentira de un fauno*, *El último cuerpo de Úrsula* o *Electra en la ciudad*) en esta novela ya que es en ella en la que se cuenta la historia de una mujer peruana que, viviendo alternadamente entre París y México, debe regresar a su país por cuestiones de índole familiar y esto determina una sucesión de reflexiones sobre su estancia en el mundo, cargadas estas reflexiones con el dolor del desarraigo, la culpa en torno al abandono y la vergüenza de su origen, de su familia, de su pobreza, de sus fracasos amorosos.

En la novela, una mujer llamada María, que ha tomado la decisión ya hace muchos años de irse de Perú para poder escribir y existir (sinónimos imposibles de ser desligados), debe retornar para solucionar los problemas que sus hermanos y su madre tienen y que están íntimamente ligados con la pobreza y la marginalidad en la que viven.

Su sueño, su realidad, su neurosis están asociados a la escritura porque en ella María siente vivir. En la poética de Patricia de Souza se presenta de manera diáfana la referencia constante a la escritura como desvelamiento, a la escritura como construcción de mundos y configuradora de realidades.

Nos adentremos, para aclarar estas aseveraciones, en otro texto de la autora en el que deja de ser novelista para ser ensayista (sin dejar de ser nunca ninguna de las dos cosas. Los límites entre los géneros serán discutidos por De Souza permanentemente, en otro gesto más de rebeldía frente a lo instituido y en otro gesto más de desilusión y falta de confianza ante lo impuesto). Este segundo texto al que estamos haciendo referencia es *Eva no tiene paraíso* (De Souza, 2011), un extenso ensayo sobre la autoficción, el exilio, el desgarramiento y los rostros del yo que la escritura manifiesta, intentando la identificación permanente con un lector que se aproxima al texto y se deja envolver por él y por su lugar en él.

...escribir es salir de la clandestinidad para rescatar ese deseo, es una pelea frontal en el plano social para ganar un espacio, una lucha por una identidad tan volátil como sujeta a leyes y reglas que no siempre nos pertenecen. El problema es que la identidad no es constante ni única, sino que cambia todo el tiempo, es siempre un "terreno en obras". El *quién* es importante en este aspecto,

quién nombra, quién señala, quién habla. Origen, nombre, sexo (género, que al ser sexuado, hombre/mujer, se convierte en un problema político y deja de ser solo gramatical).

Y color de piel. Esas son las primeras señas de identidad para la que se decide a hablar, lo siguiente, es decidir levantarse en armas. Si escribir es un perpetuo movimiento, avanzar en la dirección de lo que hemos elegido por la necesidad de dejar huella, es también una experiencia existencial trascendente, inacabada e incompleta. Ahí reside la dimensión fenomenológica de la obra como obra, de la escritura como fenómeno y como *noumeno*, y de allí mi idea de otorgar al uso de la primera persona un sentido crítico y estructural en el texto (De Souza, 2011, p. 12)

La autoficción es la elección de Patricia de Souza en la mayoría de sus escritos. Es una elección que tiene que ver con la búsqueda de representación e identidad, es una elección estética pero también política en cuanto se visualiza a un sujeto individual que ha perdido, en gran medida, por esta construcción ficcional de su propio yo, la unidad o la representatividad en un todo colectivo. En *Eva no tiene paraíso*, De Souza (2011) nos habla de desarraigo y de exilio porque la construcción que sus personajes hacen de sí mismos implica una negación del entorno (o una construcción desde la mirada del yo) que los individualiza de tal manera que el rostro de este sujeto que se está ficcionalizando se construye desde un lenguaje violento, doloroso y hasta fragmentado, valiéndose de la misma fragmentación que el rostro dibujado posee.

Es decir que el lenguaje supura, transpira, escupe, sacude, muchas veces, llora, araña. Es por eso que he buscado escritore(a)s que, como yo, han rozado los límites en una experiencia de **desarraigo**, confrontados a situaciones en las cuales su identidad se ha visto realmente expuesta a una tensión entre el yo individual y el mundo exterior que se traduce en una marca violenta en el lenguaje. (De Souza, 2011, p. 18)

María, la protagonista de *Vergüenza*, se dibuja a sí misma para alejarse de la realidad, para encontrar, por detrás de esa realidad, el hilo que conecte, el hilo que permita salir del laberinto.

"Pero el laberinto siempre han sido los otros" (De Souza, 2012, p. 12), entonces la construcción de la autoficción será una construcción en soledad, será una construcción individualista que la llevará a crear imágenes, barreras, relaciones inauténticas con los otros, valoraciones de los otros y de sí misma que recaen después, sobre sus espaldas, con un peso inaguantable.

Rostros, experiencias dispersas y una persona que las registra para colocarlas dentro de una falsa continuidad siguiendo el ritmo de una **especie de cinematografía personal**². (De Souza, 2012, p. 12)

Llego vestida como una parisina (...) Decidida a mentir... (...) Me alejo de la realidad a través de la ficción... (De Souza, 2012, p. 13)

Crea modelos, inventa modelos, construye modelos. Modelos individuales en los que no entra su familia, en las que no entra el amor ni ningún hombre, en las que no entran sus orígenes, en las que no encajan ella y su culpa y la "responsabilidad" que siente en relación a esa historia.

... un día llego a París, es invierno y nunca he sentido tanto frío. Estoy exhausta pero sé que me repondré. No puedo respirar bien cuando pienso en mi madre y en mis hermanos. Siento su desarraigo interior, de ellos, de sus voces. (...) Hay una necesidad de volver a la simbiosis familiar, de creer en el mito protector de la familia, en su cura, y la certeza de haberlos ignorado es intensa, creo que no podré deshacerme de esa responsabilidad de haberme ido, de haber huido sin argumentar, abandonándolos a la incertidumbre y a la tristeza de verme partir. Soy consciente además de que no podré transformar casi nada, que tengo que despegarme la culpa que se ha adherido a mis entrañas, a mis pulmones, y si escribir no me protege, por lo menos me hará la existencia menos asfixiante.

Crea modelos necesarios para poder escribir, escribirse, configurarse una nueva esencia, una nueva historia.

...cuando llego a Francia no me imagino lo que me espera y siento que mi identidad está congelada, detenida al borde de un abismo, no me veo, no existo sino en esa imagen nublada que me han dado en mi país, ni blanca, ni totalmente mestiza, ni paria, ni burguesa, ni hermosa, ni desagradable, aunque empezase a gustarme ese rostro largo, los ojos pardos, el pelo fino y los pómulos altos... (De Souza, 2012, p. 37-38)

Floto y leo el exilio, el exilio civil, porque estoy convencida a mis dieciocho años de que abandonaba mi país por obligación, huyendo a lo mejor de la exclusión rotunda a la que me condenaba mi clase, ser mujer y orgullosa. Huyo de todo... (De Souza, 2012, p. 38)

Crea modelos que, también, la alejen de sus sensaciones de la infancia, cuando, sin saber bien todavía por qué, anhelaba lo "otro" que no era su madre, lo "otro" que no eran las chicas de la escuela, lo "otro" que no eran los chicos de su edad sino hombres grandes con los que tenía amores traumatizados (un narco, por ejemplo, que la abandona porque era demasiado niña para él). Una de las sensaciones que más claramente nos muestra la construcción que de sí misma realiza la

² El remarcado es mío.

protagonista en los juegos de la ficción es la que siente cuando viaja a la sierra, a la hacienda de su abuelo, y se siente extranjera, la "invade un sentimiento exótico" ((De Souza, 2012, p. 19). Ya desde niña María cree en una ficción que la construye fuera de ese espacio y ese tiempo. Una ficción que le hace pensar en la posibilidad de la "belleza pura" (De Souza, 2012, p. 19), un **montaje de esencias**³. Recorrer el camino de la ciudad a la sierra, al pueblito donde su abuelo tiene su hacienda y, luego, vivir en esa hacienda un verano significa:

...cuando regresamos de nuestras vacaciones en la sierra, nuestras compañeras nos dicen que tenemos el acento de esa región, que es horrible, que no sabemos hablar castellano, que hablamos como "indias" (De Souza, 2012, p.27)

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de la protagonista por crearse un mundo, su mundo, alejado del Perú, nostálgico, esencial, debe volver a su país puesto que su familia la necesita, necesita su dinero, su "salvación moral", entonces ella vuelve, retorna y aparecen las simbolizaciones que la unen a un pasado no solo familiar, histórico y político de su país, sino también a un pasado mítico. La sierra, la familia, su abuelo, la cárcel a la que tiene que ir para rescatar a su hermano, un cuerpo hediento de preso que le otorga un amor puro, la ubican en un retorno que también es reconciliación, un retorno que es reconocimiento.

Quizás porque los viajes a la sierra, donde él había decidido comprar una hacienda, coinciden con la separación de nuestros padres y se convierte en un espacio de reconciliación, en una "escena espiritual" donde podemos reposar sin ser señalados como hijos sin padres. (De Souza, 2012, p. 84)

...dejó la vergüenza de lado, las miradas de los otros presos no le importaban, ni los silbidos, ni que el vestido de flores se levantase con el viento y mientras ese patio se fue llenando de caritas de niños, mujeres que cargaban bebés, no importó que su hermano no respondiera con la misma intensidad a sus caricias y abrazos, sino que se mantuviese rígido, como si estuviese clavado al suelo, le dijese, nos están viendo, hermanita, nos están mirando. (De Souza, 2012, p. 145)

La noche nos unía en un tiempo refractario, en tanto que nuestros cuerpos mezclaban sus sudores, ignorando cualquier separación social, la historia, el pasado, solos, en ese presente inmediato que corrió en oro negro entre mis piernas, mientras me murmuraba cosas ininteligibles en el oído, con su aliento agrio y seco sobre el rostro, y sus pestañas cargadas de noche que buscaron con urgencia una mirada de mujer cercana, familiar, en medio de esa naciente luz del día anunciándose en una ventana, diciéndonos quiénes éramos y por qué no podríamos compartir nuestra historia, nuestro futuro, ni nuestros días... (De Souza, 2012, p. 152)

Desborde: asociado directamente a caos, a descontrol, a suciedad, contaminación, ruido, etc. Esa visión de Lima, sobretudo, que los escritores que ya no viven en Perú, que escriben desde Francia, España, etc. tienen, es una visión situada que corresponde con la aversión occidental a lo que América Latina representa, a lo que Kusch (2000) dio en llamar lo hediento, el caos, el mero estar. El desorden de una ciudad como Lima, apropiada, reutilizada y reconfigurada por las grandes masas de campesinos, andinos, serranos que optaron por ocuparla en un contexto de crisis económica que los sumía en el hambre, es un desorden que ha transformado ese territorio en el lugar al que no quieren volver los que se han instalado en territorios representativos del "orden" como puede estar prefigurado en París (tal como lo vive y describe la protagonista de *Verquenza*) pero que, sin embargo, es un territorio anhelado, desde la vergüenza, sí, pero anhelado al fin.

La ilusión de la autoficción está en relación directa con la ilusión de un orden al que tiene que volver la protagonista porque ni su cuerpo en Manuel (el preso hediento al que le da su amor en la cárcel donde está recluido su hermano), ni la vuelta a su hermano y a la pureza de su relación le han dado la calma ni la han **arraigado**. Sigue exiliada pero, en ese exilio en el que no es para nadie más que para ella misma, se sigue construyendo en una autoficción que elige el orden aunque se haya dejado seducir por el desorden, la mugre, lo hediento, la violencia.

A veces pienso que sin caos a mi alrededor, podría escribir con más facilidad una narración, un texto continuo. (De Souza, 2012, p. 66)

Sigue exiliada buscando una escritura que la arraigue, que le permita ciertas amarras.

¿Quién soy ahora y por qué todo esto parece exótico y artificial?

¿Quién soy, aferrada a mi computadora, a mi escritura, a mis instantes de plenitud, a esos sueños de pureza, a mis lecturas, a mis sentimientos? ¿Quién me fragmentó y cuándo? No quiero abandonar a nadie a la horrible fragmentación, quiero dar un discurso, quiero ser un canto. (De Souza, 2012, p. 46)

Sigue perdida, **desbordada**.

³ El remarcado es mío.

A veces, sobre su cama, no sabe dónde está, no reconoce los ruidos, no sabe en qué ciudad está. Hay una penumbra que cubre los objetos, los arranca a la realidad. Piensa que está en México, y es París, parece Lima y no es, se mantiene flotante entre esa penumbra y el día, como si fuese a dar un paso al vacío y, de pronto, desconocerse para siempre. (...) cree que existe, que hace una revolución desde el lenguaje de una mujer. Quiere escapar de la cárcel de ser mujer, de la pobreza y del miedo, y esta canción le parece emblemática, la hace soñar con otra vida, el mundo parece épico y sabe que la novela será su mundo. Transpirará el mundo.

(...)

Cuando estoy levantada, pienso que hablaré con mi madre y mis hermanos, que buscaré a mi padre también, pero estoy erguida, no logro hablar, las palabras no salen. Solo un día alguien me dirá, más tarde, que tengo el rostro de una amazona, **que no he dejado de existir**⁴. (De Souza, 2012, p. 164)

Y el desborde se hace tema en el Perú de fines del siglo XX y principios del XXI. Y se hace evidencia. Y el desborde está en la escritura, en la vivencia, en el desarraigo, en el resentimiento, en el dolor pero también está en la estancia de aquellos que se quedan en estas tierras de compleja asimilación y más difícil comprensión. Uno de esos autores, que habla y escribe desde Perú, recorriendo, no solo a través de su vivir sino también a través de su escritura, la geografía de su país, es Óscar Colchado Lucio.

En Colchado Lucio el desborde tiene que ver con la crisis que sufre el estado peruano desde los años 80 en adelante y que genera una guerra interna que deja como corolario muchas muertes. Pero, también, el desborde en Colchado tiene que ver con una instalación geocultural que implica una decisión estética de escribir en el Perú temas del Perú con un lenguaje peruano ("Él utiliza el español antiguo, el español moderno y más palabras, formas, sonidos, tonos, giros que vienen del quechua" (Roldán, 2009, p. 11)) y con una impronta mítico-realista que tiene que ver directamente con su país pero que se fisura y se desborda hacia el mundo, hacia la literatura clásica, hacia la razón e, incluso, la fantasía exógenas.

Ello implica que su fantasía traiciona a su razón, ya que su narrativa desborda el mundo andino, trasciende América Latina y se proyecta al mundo, a pesar que Colchado sostiene que la suya tiene que ver fundamentalmente con el espacio-tiempo del mundo andino, básicamente, lo que comprende a Bolivia, Perú y Ecuador. El mundo andino que sirve como presente-real al narrador va camino a la extinción, desaparecerá inevitablemente por ser un momento en el desarrollo histórico. (Roldán, 2009, p. 11-12)

Rosa Cuchillo es un viaje mítico - dantesco de una madre que busca a su hijo, asesinado en la guerra de guerrillas que lo tiene implicado en tiempos de Sendero Luminoso. No nos adentraremos en este trabajo en la explicación de esta etapa histórica ni en el desarrollo de la guerra interna que azotó al Perú, principalmente en los años `80. Tampoco nos concentraremos en la violencia que este momento histórico implica ni en la violencia con la que el personaje del hijo participa en esta historia. Este tema nos llevaría un trabajo mucho más extenso y de mayor complejidad. Sí queremos hacer hincapié en la construcción del personaje de la madre, de Rosa que de Rosa Wanka pasa a llamarse Rosa Cuchillo por su soledad y por la necesidad de hacerse fuerte y protegerse.

Allí vivía yo, sólo acompañada de nuestros perros. En las noches, dormía con un cuchillo al alcance de mi mano, bien plantado al centro de una cruz dibujada en el suelo, tal como una vez escuché decir que eso era bueno para espantar a los malos espíritus.

- También a las malas intenciones de los hombres, hija.

- Sí, justamente. Como usted dice, mamita, no sólo me sirvió para ahuyentar a los espíritus malos, sino también para contener a los hombres que varias veces intentaron abusarme, (...) Desde entonces, los hombres me miraban con una mezcla de temor, admiración y respeto. La gente dejó de llamarme Rosa Wanka para nombrarme con el mote de Rosa Cuchillo. (Colchado Lucio, 1997, p. 30)

Este personaje, que ha sido mujer, ha procreado con los dioses, ha vivido sola, se ha protegido sola, ha muerto y, ahora, viaja en busca de su hijo por los distintos infiernos, acompañada por su Wayra (su perro guía, una adaptación animalesca del Virgilio de Dante), es una construcción mítico-simbólica que Colchado Lucio utiliza para recorrer, no solo la historia de las décadas violentas del Perú, sino también la historia mítica de este país con sus dioses, sus orígenes, su territorio, etc.

Veamos sucintamente algunas pinceladas vertidas en *Rosa Cuchillo*, donde la fantasía derrota a la razón y el mundo a la región, de Colchado. Cuando el narrador afirma que el agua es la fuente de toda la vida, el mundo griego de Tales de Mileto está presente. Cuando en algunos pasajes de la narración ciertos seres humanos se convierten en piedras o en algunos otros objetos, nuevamente el mundo griego, esta vez de Homero (*Ilíada*, *Rapsodia II*), está presente. En los diferentes diálogos y los movimientos de las almas condenadas, es Dante quien, tomándolas de la mano, las guía por las distintas breñas y por las diversas quebradas de los Andes. (Roldán, 2009, p. 12)

⁴ El remarcado es mío.

En la construcción de este personaje se muestra una posición bastante alejada con la construcción que de sus personajes (sobre todo mujeres) hace Patricia de Souza. La autoficción como marca distintiva de la autora de Vergüenza no se ve en Colchado Lucio como una necesidad de construcción o referenciación narrativa.

En Colchado no se construye una autoficción sino que se construye un personaje que apela permanentemente a la figura del hijo y a este, a su vez, como formando parte de un colectivo. El mismo personaje de Rosa no es un personaje individual puesto que su cuerpo es y ha sido de los dioses y su vida, por otra parte, está siendo de sus hijos.

- ¿Y quién fue el padre de tu hijo? ¿Alguno de nuestros paisanos?
 - Fue hijo de Pedro Orcco, mamita –le dije-, del dios montaña de nuestro pueblo.
 - ¿Del wamani?
 - Sí, del wamani.
 - ¿Y cómo nomás ocurrió eso, hija? (Colchado Lucio, 1997, p. 29)
-
- Y al ver su barba rubia, su cabello largo hasta los hombros, ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña que daba protección a nuestro pueblo. Deseosa de cumplir su mandato y muy enamorada también, arrojé lejos el cuchillo y lo dejé entrar. Mis perros con los ojos abiertos estaban como petrificados.
 - Y después que tuviste relaciones con él, ¿no intentó encantarte?, ¿llevarte al interior de la montaña? (Colchado Lucio, 1997, p.31)

Rosa se construye, entonces, como un personaje que, a pesar de la fuerza de su carácter y de la soledad en la que vive y muere, es un personaje colectivo. Su viaje, por lo tanto, es un viaje mítico que no solo está tratando de recobrar y reconstruir (más que nada reconstruir puesto que el relato es un “contar la muerte de Liborio”) la vida de su hijo sino que, de manera desbordante por lo que la historia anexa permanentemente y por lo que el lenguaje no puede encasillar (un lenguaje que se hace polifónico y permanentemente confuso por los cambios de narrador y de voces que se presentan sin anuncio ni introducción alguna) está recuperando la historia reciente de un Perú conflictivo y violento y la historia antigua de un Perú mítico. El presente de la narración se desborda por la presencia del pasado. La narración se desborda por la presencia caótica de numerosas voces. El lenguaje se desborda por la confluencia del español antiguo, del moderno y del quechua.

Más tarde, la comandante, luego de hacerles entonar canciones revolucionarias, les da explicación política: La tierra había demorado diez y quince mil millones de años, compañeros, para llegar a la luz que era el Partido Comunista del Perú dirigido por el pensamiento guía del camarada Gonzalo, que así se llama, ya sabes, el jefe supremo de Sendero Luminoso. Durante el incanato existieron ciertas tiranías y por eso habían perdido ante los españoles. Por primera vez observas que tiene el rostro duro, seco, cerrado, y en sus ojos un extraño brillo de dureza y firme convencimiento. Luego éstos, los Españas y sus descendientes, continúa, se apoderaron de las tierras de los naturales, hasta que en 1980 un sol rojo iluminaba el planeta, y ése era el Partido, que iba a iniciar el largo camino de la liberación. (Colchado Lucio, 1997, p. 26)

En *Rosa Cuchillo* todo se mueve, todo está animado y todo está humanizado, es por ello que Rosa, siendo sólo ánima, vive, muere, vuelve a vivir y finalmente muere con un dolor humano. Con el mal del alma. Muere de pena y obsesionada buscando a su hijo Liborio. De esa manera, en las muchas guerras que atraviesan la narración, Liborio y *Rosa Cuchillo* son el punto de encuentro feliz y desgraciado, donde se amarran y desamarran todas las penas y todas las alegrías en la historia narrada. (Roldán, 2009, p. 13)

Rosa se construye, entonces, como un personaje colectivo que termina, míticamente, siendo reconocida como la doncella Cavillaca

- ¡Cavillaca! ¿Dónde estuviste?- diciendo se acercaron a saludarme los del grupo más cercano-. No te hemos visto. Vaya, me conocían. Les dije que volvía de la tierra a donde fui misionada por el Gran Gápaj.
- ¿La tierra? ¡Oh!, cuéntanos cuéntanos.
- Nos sentamos un buen rato. Les hablé cómo había sido mi experiencia. Estaban admirados y a ratos reían.
- Ustedes también alguna vez estuvieron –les dije. Mas, ellos, manifestaron no recordarlo.
- Ese rato, cual aves de relucientes plumajes, asomaron volando a la distancia una bandada de hombres.
- (...)
- Lejos, a la distancia, reconcí a mi Liborio. Avanzaba solo, envuelto en su poncho, calzando llanquecitos. No venía alegre, tenía un aire de preocupación. Corriendo me fui a abrazarlo. ¡Me reconoció! ¿Rosa? ¿Rosa Cuchillo?, me dijo. ¡Hijito!, diciendo lo abracé. Sé quién eres, oh diosa Cavillaca, me dijo, de no habérmelo dicho el Gran Gápaj no lo hubiera sabido. ¿Él te dijo? Sí, madre. ¿Y a dónde vas?, indagué. Estoy volviendo a la tierra, respondió, me envía el Padre a ordenar el mundo.

y, luego, muriendo como mujer, como ser humano, por el dolor de una madre que ha perdido a su hijo. Una madre que lo encuentra en este recorrido mítico pero que siempre tiene que sufrir los desencuentros con el mismo, por ello luego muere con dolor humano por la muerte de su hijo, el desencuentro final. Liborio ha recorrido los territorios míticos, Liborio, hijo del dios montaña, el que ha muerto, a pesar de su origen inmortal, como consecuencia de una violencia demasiado humana.

Uno de esos desencuentros con Liborio que vive Rosa Cuchillo es particularmente significativo porque es un falso desencuentro puesto que no existe tal aunque ella no advierta la presencia de su hijo. En este desencuentro se cifra, a mi entender, la significación de la novela y el desborde al que hacemos referencia en este trabajo en relación a la crisis o ausencia del estado en las décadas de violencia en el Perú.

Este desencuentro está representado en un pantano, en una ciénaga en la que el barro cubre los cuerpos de hombres que, de manera dantesca, parecen sapos, pero a los que todavía se los escucha lamentarse...

Hombres, que habían dejado de ser humanos y estaban tomando aspecto de fieras, como sombras cruzaban esos terrenos pantanosos. Más allá, un entrevero de gruñidos, jadeos, chapoteos, entre una gritería de sapitos nos hizo detener.

- ¿Por qué chillan tanto esos animalitos? ¿Qué padecimientos tienen?

- No son sapitos, como debes estar pensando- respondió Wayra-, son voces de personas que padecen el hielo de las aguas que inundan esos carrizales. Afina tu oído y escucha.

Haciéndole caso, me puse a oír. De veras. Voces de gente era, que hablaban en un gran entrevero. Aunque también debían gritar sapitos porque a ratos tapaban la conversación de las personas. (Colchado Lucio, 1997, p. 102)

- ...Nos decían cachacos robagallinas, rateros, abusivos...

- ...por una calle de Ayacucho, claro...

- ...tenía guardada en su casa la calavera del mando...

- ...la matanza de los comuneros de Runguyoc...

- ...habló del cretinismo parlamentario de la izquierda...

- ...duró el ataque. Luego caminamos siempre de noche...

- ...se llenó de rabia: ahí mismo organizó una patrulla...

- ...en el día nos tenían escondidos en cuevas...

- ...dispara, compañera, dispara, le grité...

- ...trece efectivos bien armados y con pasamontañas...

(...)

- ...dimos muerte a los tres ingenieros y al chofer...

- ...campo el teatro principal de las acciones...

- ...todos en fila y con las manos...

(...)

- ...primero contra Belaúnde, después contra García...

- ...después fuimos a emboscar a los soldados... a mí me...

- ...en Uchuraccay luego de la masacre de los periodistas...

- ...le cortó ambas orejas, seccionándole...

- ...¡basta de sentimentalismos! Dijo la camarada...

(...)

- ...pedían dinero en nombre de los terrucos...

- ...el Comité Central lo respaldó por entero...

- ...¡bajen ese trapo rojo!, dijo el teniente... nosotros...

- ...¿narco Huayhuaco?... yo no...

- ...violamos a las terrucas, después lanzamos granadas...

(...)

- ...comités populares, o sea dictaduras conjuntas...

- ...fueron aniquilados más de ochenta, eso fue lo real...

- ...las etapas de la guerra de guerrillas... (Colchado Lucio, 1997, p. 103)

Ciénaga, barro, pantano en el que las almas se mezclan, violentamente, para matarse entre sí, para desangrarse, para gritar, para odiar. El estado peruano está simbolizado por esta ciénaga en la que los hombres, convertidos en cabezas que salen del barro para reclamarse la muerte, siguen, eternamente, luchando entre ellos, habitantes del mismo barro, por un poder, por una verdad, por una razón que se difumina entre tanto griterío y que aturde, asusta y confunde a Rosa Cuchillo, quien se aleja de ese barro buscando a su hijo. Hijo que, por otra parte, declaró estar en ese barro, declaró gritando desde ese barro, siendo parte de este pasado y presente del Perú.

Rosa Cuchillo huye de ese barro, ignorando o siéndole indiferente a la presencia de su hijo.

Paraditos, nos quedamos mirando, maliciando que algo iba a salir de allí. Y como qué, al ratito, quejándose y suspirando, emergieron cabezas chorreantes de barro, por acá y por allá. Una de ellas empezó a hablar con voz ronca, estrepajosa, en medio de un viento que hacía crujir el monte:

- Yo, Mañuco Julca, de Uchuraccay, más conocido como Iquichano, no me arrepiento de haber matado terrucos como cancha, a hachazos y machetazos, cuando éstos, después de haber llegado a la hacienda San Antonio y haber victimado a golpes a los patronos, nos obligaban a los campesinos a formar todos los días para hacer ejercicios, y sólo porque uno de nosotros dijo, Yo haciendo ejercicios no gano nada, tengo mujer e hijos, necesito trabajar; sólo por eso, y porque se salió de la formación para irse a su chacra, fue que lo agarraron los terrucos, No trates de levantar a los demás diciendo; y para escarmiento dizque, amarrándolo a una piedra, cerca a la casa comunal, le colgaron en el pecho varias cargas de dinamita y lo hicieron volar. Por eso, esa misma noche, llamándonos con aullidos de perro, enrabiados, nos reunimos los comuneros y acordamos vengar la muerte de nuestro compañero. Toditos rodeamos la casa-hacienda donde descansaban los senderos y les dimos muerte.

Después que ese hombre habló así, otra sombra alzó su cabeza chorreando cieno:

- ¡Eres un cabeza negra, Iquichano, un traidor y un mentiroso! Fueron los militares y tus patronos quienes te metieron a sus mesnadas para combatirnos. El escarmiento que dimos a tu paisano sólo fue un pretexto tuyo para incitar al resto y dar cumplimiento a tus negros fines de servir a tus amos...

- ¡Basta! ¡Son calumnias! ¿Quién eres?- resopló el primero tratando de sacarse el barro de los ojos.

Otras cabezas, roncando como atoradas, empezaron a emerger.

- Justamente- respondió el otro- uno de los que hizo granizar balas sobre tu cuerpo en la quebrada de Aranjuy cuando ibas de guía de los sinchis.

- ¿Tú? ¿Tú me mataste?

- Sí, yo, Toribio Nina, combatiente de apoyo en la columna que dirigía la camarada Carla...

- ¡Anda maldesao, ahora verás!

- ¡Sí, acércate! ¿Ves esos que se levantan a tu alrededor?.. Son comuneros de Chaca, a quienes por tu culpa los sinchis los barrieron...

Y mientras nos alejábamos asustados, oíamos que chapoteaban en el barro, jadeaban, maldecían, luchaban...

Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio, manifiesta los desbordes de un autor que, a pesar de su estancia geocultural en un país al que siente como propio, muestra su época y, sobretodo, las consecuencias de la violencia, el dolor y la falta de unidad de su época.

El desborde, por último, es, también, el **encuentro** entre estos dos escritores, **encuentro** que pone de manifiesto que ciertos límites se han desdibujado, que las etiquetas ya no existen, que las diferencias **esenciales** son ilusiones de un pasado.

Encuentro entre dos polos. Por un lado una mujer, peruana, situada en un espacio geocultural que no es el de su origen, situada en un suelo extranjero, en París o México o cualquier otro lugar en el mundo, que huye de su condición de pobreza y marginalidad, que se avergüenza de esa condición, que reniega de esa condición y que ESCRIBE para revertir esa condición, para EXISTIR porque sin escritura podía dejar de existir, podía formar parte de esa historia sumida en el olvido (como la tía de su abuelo, la que "llevaba polleras y sombrero, ojos negros que miraban hacia el cielo, manos de ave y caminar lento" (De Souza, 2012, p. 50)), la de aquellos que:

"llevábamos ese pasado en las venas, condenados a no ser más que personas a medias, sobre todo las mujeres, que seríamos, a la larga, un fantasma sin rostro" (De Souza, 2012, p. 50).

Escritora y escritura que, desde la fragmentación y la pérdida (de la identidad, de la unidad) recuerda y requiere ese pasado del que reniega.

"A veces pienso que escribir es también una forma de encontrarle una justificación a la escandalosa humillación de la pobreza, luego de descubrir qué significa ser además una mujer" (De Souza, 2012, p. 79).

Escribe para existir, lejos de la condición de la que huye pero escribe para existir buscando, aunque sea simbólicamente, esa condición de la que huye.

Por el otro, un hombre, peruano también, situado en un espacio geocultural que sí es el de su origen, desde el cual gesta una novela de desbordes. Desbordes que se manifiestan en el lenguaje, en la apertura a un mundo en el cual encuentra ciertos referentes, en la vuelta a un pasado mítico desde un presente violento y, principalmente, en el tema de un estado ausente, un padre ausente, que no puede darle a Liborio las respuestas que está reclamando (y junto con él todos los que lucharon en esta guerra inútil y sinsentido) y que sumerge a él y a toda su generación en un pantanal de impotencia, dolor y muerte.

Perú se reconoce en todas estas ausencias de las que hemos querido hacer presencia en este trabajo. Perú se reconoce en todos estos dolores. Perú se reconoce en sus divergencias. El Perú moderno se reconoce en su pasado mítico. El Perú moderno se reconoce en los encuentros y desencuentros entre sus partes tradicionalmente divergentes.

Perú se reconoce en la inmensa cantidad y variedad de sus desbordes...

BIBLIOGRAFÍA

Colchado Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos, 1997.
Cordillera negra. Lima: Santillana, 2008.

De Souza, Patricia. *Electra en la ciudad*. Lima: Alfaguara, 2006.
Eva no tiene paraíso. Lima: Altazor, 2011.
Vergüenza. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2012.

Galdo, Juan Carlos. "Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio". *Lexis XXIV*, 1, 2000: 93-108. Extraído el 25 de Julio de 2013 desde: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4943>

Kusch, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano en Obras completas. Tomo III*. Rosario: Ed. Fundación Ross, 2000.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Serie Perú Problema 21. Lima: IEP ediciones, 1984.

Roldán, Julio. "Rosa Cuchillo. El mundo, la política y el arte". *RUNA YACHACHIIY, Revista electrónica virtual*, 2009: 1-19. Extraído el 11 de Septiembre de 2013 desde: <http://alberdi.de/ROSA%20CUCHILLO%20Rold%20E1n,2607.pdf>