Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Las marcas de historicidad y la poética de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana en *Barones del azúcar* de Luis Armas Alcántara

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

AUTOR

Luis Ernesto ARMAS ALCÁNTARA

ASESOR

Dr. Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉS

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Armas, L. (2024). *Las marcas de historicidad y la poética de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana en Barones del azúcar de Luis Armas Alcántara*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Luis Ernesto Armas Alcántara
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08342873
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8644-4443
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08233474
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8886-699X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Richard Angelo Leonardo Loayza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29426913
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Marcel Martin Velázquez Castro
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09533945
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41742627

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Latitud: -12.058333° Longitud: -77.083333°
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020 – 2022
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los doce días del mes de agosto de dos mil veinticuatro, siendo las 11.00 horas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Richard Angelo Leonardo Loayza (Presidente-Informante), Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés (Asesor), Dr. Marcel Velázquez Castro (Informante) y Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Las marcas de historicidad y la poética de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana en *Barones del azúcar* de Luis Armas Alcántara**, presentada por el señor **Luis Ernesto Armas Alcántara** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Dieciocho (18) MUY BUENO

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **Luis Ernesto Armas Alcántara**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:03 horas.

Dr. Richard Angelo Leonardo Loayza
Presidente-Informante
Profesor Asociado T.P.

Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Asesor
Profesor Principal T.C.

Dr. Marcel Velázquez Castro
Informante
Profesor Principal T.C.

Mg. Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Miembro
Profesor Contratado

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo **Jorge Antonio Valenzuela Garcés** en mi condición de Asesor acreditado con el Dictamen N° 001-UPG-FLCH-2023, de la **tesis**/monografía/informe de investigación/trabajo académico, cuyo título es **Las marcas de historicidad y la poética de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana en *Barones del azúcar* de Luis Armas Alcántara**, presentada por el **bachiller**/ magíster/egresado/licenciado/estudiante **Luis Ernesto Armas Alcántara** para optar el grado/título/especialidad de **magíster** en Escritura Creativa **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 9% de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del **grado**/ título/ especialidad correspondiente.

Firma del Asesor Jorge Valenzuela

DNI: 08233474

Nombres y apellidos del Asesor
Jorge Antonio Valenzuela Garcés



Huella digital

RESUMEN

La presente tesis se ocupará de determinar si la novela *Barones del azúcar* de Luis Ernesto Armas Alcántara pertenecería a la denominada nueva novela histórica latinoamericana, término acuñado por Seymour Menton. Para ello analizaremos cómo es el tratamiento que este tipo de novela otorga a las que se han dado en llamar 'marcas de historicidad', propias del discurso histórico.

Primero trataremos, en forma general, el discurso histórico: definiremos el concepto de 'marcas de historicidad' y nos ocuparemos de los límites entre el discurso histórico y el discurso ficcional. En segundo lugar, nos detendremos en la nueva novela histórica latinoamericana y, posteriormente, relacionaremos las marcas de historicidad con la nueva novela histórica latinoamericana; nos aproximaremos, así, al tratamiento que este subgénero de novelas otorga a ellas. Por último, determinaremos estas marcas de historicidad en *Barones del azúcar* y la asociaremos a las características de la nueva novela histórica. Determinaremos así, según nuestra apreciación, si *Barones del azúcar* pertenecería a este subgénero. Para realizar nuestra investigación nos apoyaremos en los siguientes textos: *Sobre la historia* de Krzysztof Pomian (2007), *El discurso histórico* de Jorge Lozano (1994) y *La nueva novela histórica de América Latina* de Seymour Menton (1993).

Barones del azúcar es una novela ubicada temporalmente, en su mayor parte, en el siglo XX y geográficamente en el norte peruano, narra el esplendor y la decadencia de los Larco, familia de ascendencia italiana afincada en el valle del río Chicama, propietaria de la hacienda azucarera Chiclín (departamento de La Libertad). La narración está basada en elementos propios de la historiografía, pero sin abandonar el elemento ficcional, pues mucho de lo narrado es recreación del autor.

Palabras clave: discurso histórico, marcas de historicidad, novela histórica, nueva novela histórica latinoamericana

SUMMARY

The following thesis analyzes if the novel *Barones del azúcar* 'Sugar Barons' written by Luis Ernesto Armas Alcántara would belong to Latin America's new historical novel, a term coined by Seymour Menton. To do this, we analyze how this type of novel treats what have been called 'marks of historicity', typical of historical discourse.

We will first deal with historical discourse in a general way: we will define the concept of 'marks of historicity' and deal with the boundaries between historical discourse and fictional discourse. Secondly, we will stop at the new Latin American historical novel and, subsequently, we will relate the marks of historicity with the new Latin American historical novel. We will approach, thus, the treatment that this subgenre of novels gives to them. Finally, we will determine these marks of historicity in *Barones del azúcar* and associate them with the characteristics of the new historical novel. We will thus determine, according to our assessment, whether Sugar Barons would belong to this subgenre. To carry out our research we will rely on the following texts: *Sobre la historia* 'About the History' by Krzysztof Pomian (2007), *El discurso histórico* 'The Historical Speech' by Jorge Lozano (1994), and *La nueva novela histórica de América Latina* 'Latin America's New Historical Novel' by Seymour Menton (1993).

For the most part, *Barones del azúcar* is situaded in the 20th century, and located in the Peruvian north, narrates the splendour and decline of the Larco, a family of Italian descent living in the Chicama river valley, owner of the Chiclín sugar estate (department of La Libertad). This narration is based on proper historiography elements, but without abandoning the fictional element, since much of the narration is a recreation of the author.

Keywords: Historical speech, historicity marks, historical novel, Latin America's new historical novel

A mis padres, Luisa y Ernesto, por darme la vida y enseñarme a verla con optimismo.

A Karem, por su perenne, paciente y amoroso acompañarme.

A mis hijos, Franz y Gabriel, por darme la oportunidad de transmitirles el cariño por la investigación académica y la lección del esfuerzo.

Agradecimiento

A mi asesor de tesis y profesor de Maestría, el doctor Jorge Valenzuela Garcés, como testimonio de mi admiración.

ÍNDICE

RESUMEN ---------- *2*

SUMMARY ---------- *3*

ÍNDICE ---------- *5*

INTRODUCCIÓN ---------- *8*

CAPÍTULO I ---------- *10*

RETÓRICA DEL DISCURSO HISTÓRICO ---------- *10*

1.1. Consideraciones sobre la Historia ---------- 10

1.2. Carácter de lo histórico: Marcas de Historicidad ---------- 12

1.2.1 Marcas de Historicidad ---------- 12
1.2.2 Clasificación de las marcas de historicidad ---------- 17

1.3. Límites y acercamientos entre el discurso histórico y el discurso ficcional ---------- 19

1.3.1 Poniendo límites: los historiadores ---------- 19
1.3.2 Poniendo y acercando límites: los filósofos y otros investigadores ---------- 22
1.3.3 Acercando historia y literatura ---------- 23

CAPÍTULO II ---------- *28*

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA ---------- *28*

2.1. Consideraciones sobre la novela histórica tradicional ---------- 28

2.2. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana ---------- 30

2.2.1. Definición. Origen del término. Clasificación. Función y finalidad ---------- 30
2.2.2. Características de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana ---------- 34
2.2.3. La historia y la nueva novela histórica latinoamericana ---------- 45
2.2.4. La Nueva Novela Histórica como muestra de posmodernidad ---------- 47
2.2.5 Tratamiento de las marcas de historicidad por la Nueva Novela Histórica Latinoamericana ---------- 48

CAPÍTULO III ---------- *51*

MARCAS DE HISTORICIDAD EN BARONES DEL AZÚCAR Y SU VINCULACION CON LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA ---------- *51*

3.1 Estructura de Barones del azúcaros Barones del azúcar---------- 51

3.2 Marcas de historicidad en Barones del azúcar----------54

3.3 La Nueva Novela Histórica Latinoamericana y las marcas de historicidad en Barones del azúcar----------67

3.3.1 Características que subvierten abiertamente las marcas de historicidad---------- 68
3.3.2 Características que subvierten aparentemente respetando las marcas de historicidad---------- 91
3.3.3 Características que subvierten soterradamente las marcas de historicidad ---------- 97

CONCLUSIONES----------105

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS----------106

ANEXO ----------112

ÍNDICE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1… 18
Figura 1…..... 50
Figura 2..... 52

INTRODUCCIÓN

Las creaciones literarias además de ser productos del trabajo personal del autor mantienen vínculos con la tradición literaria en general y, también, con un corpus de obras con las cuales tienen semejanzas. Esto último da pie a la inclusión de ellas dentro de los géneros y de los subgéneros literarios. Esta inclusión en algunas oportunidades no es fácil y no está exenta de dubitaciones, por lo que es necesario realizar los estudios y reflexiones correspondientes para catalogarla y clasificarla. Sobre todo, las novelas, por su característica proteica, requieren, muchas veces, de las herramientas del análisis literario y del conocimiento del devenir de la tradición literaria. *Barones del azúcar* del autor Luis Ernesto Armas Alcántara será analizada en esta tesis para determinar ante qué tipo de creación literaria nos encontramos; para realizar este análisis nos valdremos del tratamiento que se da a las marcas de historicidad.

Creemos que es necesario adelantar algo referente a las denominadas 'marcas de historicidad'. Así diremos que estas, según lo proponen diversos estudiosos de la Historia, dan el carácter de histórico a un texto y, además, sirven para diferenciarlos de otros textos, principalmente los de ficción. Sin embargo, a pesar de los límites que tratan de imponer los investigadores de los discursos históricos, los escritores literarios subvierten y traspasan estos límites —que separan la historia de la ficción—, en todas las épocas y continuamente, usando la historia como marco para el actuar de sus personajes: copiándola, camuflándose con ella, parodiándola, tratándola con irreverencia, imitándola hasta el punto de que no se sabe cuáles son datos históricos y cuáles son ficcionales. Un tipo de novela que ahonda esta subversión y transgresión de la historia es la denominada 'nueva novela histórica latinoamericana', la cual se adueña de los datos históricos y de la retórica histórica —es decir de las marcas de historicidad— de una manera nueva e innovadora según se verá cuando nos ocuparemos de ella en su momento.

Por lo anterior planteamos la hipótesis general de que la novela *Barones del azúcar* pertenece a la nueva novela histórica latinoamericana. Como hipótesis específica, y corolario de lo anterior, proponemos que en la novela materia de estudio se presentan diversas marcas de historicidad cuyo fin es mimetizarse con el discurso histórico. Nuestros objetivos son, primero, evidenciar que la nueva novela histórica latinoamericana, en vez de imitar, subvierte el discurso histórico; segundo, que esta subversión la haría, justamente, subvirtiendo las

marcas de historicidad; tercero, establecer el mecanismo con el que se realiza esta subversión; cuarto, que lo anterior daría un sello propio a este subgénero y la diferenciaría de la llamada novela histórica tradicional; quinto, demostrar que *Barones del azúcar* se inscribiría dentro de la nueva novela histórica latinoamericana por la forma de subvertir estas marcas de historicidad; sexto, determinar qué parte de la novela *Barones del azúcar*, al concluirse que forma parte de la nueva novela histórica latinoamericana, está mayormente afectada por la subversión de sus marcas de historicidad; y, séptimo, conocer qué característica de la novela histórica latinoamericana resalta, entre las demás, en *Barones del azúcar*.

Para alcanzar los objetivos deseados hemos dividido nuestra tesis en tres capítulos. El capítulo I, versa sobre la retórica del discurso histórico y las marcas de historicidad, que son las que dan el carácter de 'histórico' a este discurso; nos detendremos ampliamente en ellas. Este capítulo también nos dará puntos de vista sobre el discurso histórico y su relación con el ficcional, tanto de historiadores, literatos y de pensadores de otras ramas. El capítulo II trata sobre la nueva novela histórica latinoamericana, el origen del término, sus características, su diferencia con la novela histórica tradicional, el tratamiento que la nueva novela histórica brinda a la historia y a las marcas de historicidad. El tercer capítulo se ocupa de la novela *Barones de azúcar* de Luis Armas Alcántara, en este se brindará información sobre la misma y se ejemplificará el modo en que esta novela maneja las marcas de historicidad. Posteriormente tenemos las conclusiones y las referencias bibliográfica. Finalmente, se presenta la novela *Barones del Azúcar* en su versión final y completa.

La metodología que se ha usado ha sido la de buscar las marcas de historicidad en *Barones del azúcar*, de acuerdo a lo establecido por los historiadores que se han ocupado de establecer dónde se encuentran estas; una vez encontradas, las hemos sometido a análisis de acuerdo a las características de la nueva novela histórica latinoamericana, para esto hemos tomado ejemplos de párrafos y del paratexto de la novela.

Justificamos nuestro estudio en que no hemos podido encontrar investigaciones explícitas que aúnen subversión de las marcas de historicidad con la nueva novela histórica latinoamericana.

Invitamos al lector a que nos acompañe en esta investigación y sugerimos que corrobore lo que se expondrá recurriendo a la lectura de la novela misma.

CAPÍTULO I

RETÓRICA DEL DISCURSO HISTÓRICO

Antes de desarrollar el marco teórico es necesario precisar que se escogió iniciar con el discurso histórico porque es este el que sirve de molde para evidenciar lo que hemos llamado 'la subversión de la historia' que realiza el discurso ficcional. También abordaremos lo que sobre Historia y Literatura han pensado y escrito, tanto historiadores, literatos, filósofos y filólogos, a favor y en contra de la aproximación de ambas disciplinas.

1.1. Consideraciones sobre la Historia

E. H. Carr (1984. p. 40) define la historia como una interacción dinámica entre el presente y el pasado, entre el historiador y sus hechos, como un diálogo continuo. Palabras semejantes usa en su definición Luis Sánchez Jaramillo (2005, p. 55); así, para él, la historia es el registro de los hechos pasados realizados por la humanidad.

La función que cumple la historia en palabras de Heródoto, mencionado por Sánchez (2005, p. 59), es descubrir los hechos históricos para comprender la razón por qué el hombre ha actuado de determinada manera. Esta vendría a ser, entonces, la función didáctica de la Historia. En este sentido, Carr (1984) menciona a John Acton (1834- 1902) quien dice que "la Historia debe ser quien nos libre, no solo de la indebida influencia de otros tiempos, sino de la influencia del nuestro" (p. 58). Leopold von Ranke, mencionado por Jorge Lozano (1994. p.80), afirma que, aunque la historia tiene la misión de juzgar el pasado y de instruir el presente en beneficio del porvenir, su libro (refiriéndose a *La historia de los pueblos latinos y germánicos de 1494 a 1514*, publicado en 1824) no aspiraba a tanto, sino que se contentaba con mostrar las cosas tal y como sucedieron. Vemos en esta afirmación que Ranke, además de estar consciente de la función didáctica de la Historia, consideraba de mayor importancia la objetividad científica de la misma.

En cuanto a las fuentes de información histórica, estas han ido variando con el transcurso del tiempo. En un inicio, el historiador era un testigo privilegiado. Es el «Yo he visto», del que nos habla Lozano (1994, pp. 18-19). Posteriormente, cuando los acontecimientos adquieren lejanía temporal o no se puede estar presente en ellos, los historiadores recurren

a las fuentes orales, aparece el «Yo he oído». Todas estas fuentes de información, en esos inicios, debían estar basadas en la fe (sinónimo de confianza; no en el sentido religioso). Krzysztof Pomian (2007) dice al respecto:

> Un discurso verdadero puede estar … fundamentado, tratándose del pasado, en la confianza que [se] le otorga a quien ha sido testigo, es decir en la fe. … El pasado lejano no puede ser objeto de un texto histórico salvo que se aprehenda gracias a la fe. (pp. 63-64)

La fe, junto con la memoria, constituyen las bases de las fuentes orales y es sobre aquellas con las que el historiador, en su momento, tenía que trabajar. La memoria, a su vez, es parte constitutiva del ser humano individual; se graban en la memoria acontecimientos importantes vividos. Siempre es parcial y selectiva (Pomian, 2007, p. 176) porque se recuerda aquello que, de acuerdo a cada individuo, merece conservarse en su memoria. La forma de hacer partícipe a los demás de lo memorizado es por medio del lenguaje. Cuando esta información se transmite de generación en generación estamos ya en el terreno de la transmisión oral y en la llamada 'memoria colectiva'; es en esos momentos, que se designan individuos dentro de la colectividad para transmitir esta información. Cuando aparece la escritura esta memoria colectiva sigue presente, pero, podemos decirlo, 'en otro formato'. Y con la escritura aparece, propiamente, la llamada 'documentación'; sin embargo, esta, en sus inicios, no será sistemática ni tendrá como divisa la verificación; por lo tanto, los hechos históricos se confunden con la crónica. La crónica, a diferencia de la narrativa histórica (siguiendo a Lozano, 1994, p. 48), no traza los eventos históricos en forma secuencial, es decir, lo que importa es escribir de lo que se está siendo testigo en el momento.

Recién, desde el siglo XVII, el trabajo del historiador se apoya en la razón y aquel se institucionaliza: aparece la 'historia crítica' o la 'historia reflexiva (Lozano, 1994, p. 42). La documentación se organiza y se clasifica. Al respecto, Levi-Strauss, citado por Lozano (1994, p. 65), manifiesta que esta documentación hace que salvemos el desfase entre un pasado ya terminado y un presente que aún pervive en estos documentos, también acota que los documentos dan existencia o materializan a la historia. Pomian (2007) acuña el hiperónimo 'semióforo', que equivale para él a 'fuente histórica' y está constituido por:

> Objetos reconocidos en una sociedad dada como portadores de significado … Cuadros, dibujos, estampas, escritos de todo tipo, manuscritos e impresos, pesos y medidas, sellos, monedas, billetes de banca y títulos, objetos litúrgicos, así como todas las cosas decoradas, … armas, utensilios, herramientas, etc., pertenecen a esta categoría, sin por ello agotarla. (p. 110)

Creemos que, en esta cita, Pomian se empalma con 'el signo de Saussure': el semióforo de Pomian (dentro del cual están lo que llamamos tradicionalmente 'documentos') tendría un significante (con una forma definida, hechos de una materia específica que, como vimos en la cita precedente es de diversa índole) y un significado asignado por la sociedad (antigua o actual).

1.2. Carácter de lo Histórico: Marcas de Historicidad

1.2.1. Marcas de Historicidad

El término 'marcas de historicidad' se encuentra mencionado por primera vez por Krzysztof Pomian en el año de 1983 en el artículo "El pasado: de la fe al conocimiento", aparecido en la revista francesa *Le Débat*, y reunido, junto con otros, en *Sobre la Historia*, publicado en castellano el 2007. Pomian (2007) empieza el artículo mencionado diciendo: "Las marcas tipográficas características de un texto de historia o, por generalizar al tiempo que resumimos, las *marcas de historicidad* [cursivas añadidas] de un texto, tiene por cometido señalar que este no es producto de la imaginación [sino histórico]" (p. 59). Para validar este concepto, Pomian (2007) se apoya en Voltaire: "En otras palabras, Voltaire se refiere a lo que aquí hemos denominado marcas de historicidad: los elementos del discurso encargados de señalar la relación que pretende guardar con la realidad" (p. 61).

Posteriormente, en otro artículo, "Historia y ficción", de 1989, también recopilado en *Sobre la historia* Pomian (2007) brindará una definición más clara y detallada de 'marcas de historicidad':

> Elementos, signos y fórmulas que supuestamente han de conducir al lector fuera del propio texto; signos o fórmulas que apuntan hacia una realidad exterior a esta narración misma, incluso extratextual, señalando que la narración que los contiene pretende no bastarse a sí misma. … Son estos signos y estas fórmulas los que designamos con el nombre de *marcas de historicidad* [cursivas añadidas]. (p. 27)

La importancia de las marcas de historicidad, como puede colegirse por lo anotado hasta ahora, es otorgar el carácter de histórico a un texto, ello lo diferenciaría de los textos de ficción. Apoyarse en la presentación de las marcas de historicidad, entraña para Pomian que el texto es 'real', 'verdadero', 'no ficcional'. Transcribiremos una cita al respecto (por otra parte, muy socorrida y mencionada por investigadores de la Historia y de la Literatura que tratan el tema de la relación entre ficción e historia y que no podemos omitir en nuestro estudio):

> Una narración se considera histórica cuando comporta *marcas de historicidad* [cursivas añadidas] que certifican la intención del autor de brindar al lector la posibilidad de abandonar el texto y que programan las operaciones cuyo fin es permitir, bien que se verifiquen las alegaciones del mismo, bien que se reproduzcan los actos cognitivos que supuestamente son el resultado de sus investigaciones. En definitiva: *una narración se considera histórica* [cursivas añadidas] cuando hace gala de la intención de someterse a un control de su adecuación a la realidad extratextual pasada de la que habla. …
>
> Si todas las referencias de una narración son inexistentes, si su autor cita libros que jamás se escribieron, revistas ausentes de todos los catálogos, archivos que no se conservan en ningún depósito y piezas que ningún museo reconoce como suyas, afirmaremos con certeza que se trata de una obra de ficción. (Pomian, 2007, p. 29)

Después de Pomian, Lozano (1994, p. 128) es quien vuelve a retomar el término de 'marcas de historicidad' diciendo que es inherente a todo discurso histórico albergar marcas de historicidad para acreditarse como discurso referido a la historia misma y, sigue comentando Lozano, que la función de ellas es indicar que ese tipo de discurso no es ficticio ni resulta de la imaginación del autor.

Aunque no les da el término de 'marcas de historicidad', Antoine Prost en Doce lecciones sobre la historia, (2001) observa en las citas y en las llamadas del texto histórico la misma función que Pomian y Lozano, y su objetivo, subraya, es servir de instrumentos que hagan posible que quien lee pueda corroborar la veracidad de lo que se asevera. Y se apoya de inmediato en G. Monod quien reivindicaba que por cada aseveración del historiador deben existir llamadas a la fuente y citas que la acompañen (p. 68-69). Prost además menciona que la cita "produce un doble efecto". Primero, el de verdad, ya que corrobora lo expuesto; y, segundo, el que tiene que ver con introducir, por medio de un tercero, un tiempo ya pasado (p. 267). También cita a Marc Bloch (historiador, autor de Apología por la Historia) y transcribe

de él un fragmento titulado “Elogio de las notas a pie de página”:

> Porque, fuera de los libres juegos de la fantasía [la ficción], una afirmación no tiene derecho a producirse sino a condición de poder ser comprobada. Y un historiador, si emplea un documento, debe indicar lo más brevemente posible, su procedencia, es decir el medio de dar con él, lo que equivale a una regla universidad de probidad. (Prost, 2001, p. 69)

En la lección doce, la última, Prost (2001) escribe explícitamente sobre las marcas de historicidad y transcribe el texto conocido (ya citado) de Pomian; pero, previamente, hace el siguiente comentario: “Las marcas de historicidad ejercen en el texto histórico una función específica: reenvía al lector fuera del texto, a los documentos presentes visibles, aquí o allá, que le permitieron reconstruir el pasado. Constituyen un mecanismo de control” (Prost, 2001, p. 261).

También Mariano Martín-Rodríguez (2013, p. 287) enfatiza que las marcas de historicidad hacen que el lector concluya que lo leído no se trata de una novela histórica (producto de la imaginación), sino de un texto histórico (veraz). Afirma (p.288) que ellas son la base para la ‘verdad documental’ a la que siempre deberá respetar el historiador, y que se convierten en herramientas de control para evidenciar que lo narrado no surge de la misma narración y que no es autorreferencial; concluye que algunos ejemplos de estas marcas de historicidad son citaciones y paratextos (referencias, notas, documentos icónicos, bibliografías, etc.). Martín-Rodríguez menciona que la fictohistoria (del que versa su artículo), como género literario, saca partida de las marcas lingüísticas de la historicidad, veamos:

> La presencia de las marcas de historicidad aporta un suplemento de realidad a la representación [ficticia, de la fictohistoria], que se constituye así en un mundo imaginario, aunque verosímil y, en general creado conforma a las exigencias de la razón. Esto acentúa, a su vez, la eficacia del discurso como análisis e hipótesis sobre el curso de la Historia …, y de ahí también que la fictohistoria [como la historia] tienda a adoptar la colectividad como protagonista. Los fictohistoriadores no se ocupan tanto de las personas como de las muchedumbres. (Martín- Rodríguez, 2013, pp. 289-290)

Pomian (2007) nombra explícitamente algunas marcas de historicidad:

> Giros verbales o signos gráficos o icónicos, … nombres de personas, topónimos,

> fechas de los acontecimientos, referencias de notas y notas a pie de página o al final del texto, comillas que aíslan la cita de una fuente escrita y a la que sigue la indicación de esta y, en su caso, de su localización, anexos que reproducen textos o documentos, fotografías, mapas, cortes estratigráficos, resultados de mediciones
> … pero también existen marcas de historicidad referentes a la lengua: el historiador necesita una retórica particular. (Pomian, 2007, pp. 258-259)

Se aludió al término 'paratexto' cuando mencionamos a Martín–Rodríguez. El paratexto cumpliría una de las funciones realizadas por las marcas de historicidad: la de brindar autoridad histórica (que, en este caso, entraña veracidad); sin embargo, además proporcionaría verosimilitud.

Lozano (1994), al igual que Pomian en su momento, reafirma que las marcas de historicidad también están dentro de los mismos discursos, por medio del «yo he visto», el «yo he escuchado» o el «yo he constatado estudiando las fuentes», fórmulas muy de uso en los primeros historiadores. Lozano añade a la lista de Pomian, 'cuadros con columnas de cifras', 'gráficos' (pp. 128-129). Respecto a la 'retórica particular' del historiador mencionada por Pomian, Hayden White (2010, p.58)) específica que esta retórica incluye el tiempo pasado, la tercera persona, el modo indicativo y prescindir de ciertos deíctico ("tú", por ejemplo) o de ciertos adverbios de tiempo y lugar ("aquí", "ahora", por ejemplo)

White (2010, pp. 217-218) menciona el término 'historiofotía' o 'histografía' que se refiere a la representación de hechos históricos en imágenes visuales y discursos fílmicos (añadiremos a ellos, libros digitales que remiten a fotos, videos, gráficos, canciones y entrevistas). White enfatiza que los documentos visuales tienen un modo distinto de lectura que los documentos escritos y que no deben ser considerados como suplementos de los mismos, sino, un 'discurso con derecho propio. También llega a decir que la descripción de hechos históricos para el que existen fotografías y films será bastante diferente, si no más exacta, si no más real, más creíble, que la proporcionada solamente por documentación verbal o escrita. Creemos que esta última alusión a 'exactitud', compatibiliza con la función de las marcas de historicidad. Así en un texto histórico una llamada que nos reenvíe a una imagen, entrevista, por ejemplo, da autoridad histórica al texto mismo.

Por su parte Prost (2001), citando a Charles Seignobos, deja entrever que las cifras de cantidades en los textos históricos por su aspecto matemático dan impresión de exactitud; sin

embargo, dice, todo debe tener la cualidad de ser corroborado por el lector. Concluye que "la historia, para bien o para mal, no soporta la imprecisión, no soporta el «poco más o menos», el «aproximadamente». Una fecha, [una cantidad], una referencia, o son algo cierto o, por el contrario, son falsos. No es una cuestión de opinión" (Prost, 2001, p. 89). Prost, al ocuparse de los títulos de las obras históricas como referentes a la periodización, hacen recordar a Martín-Rodríguez (ya citado) cuando aludía al paratexto; así el título de la obra histórica da también 'carácter histórico' al texto, y, por lo tanto, también se consideraría una marca de historicidad. Por lo mismo, en ese sentido, se considerarían 'marcas de historicidad' a la bibliografía, a la reseña biográfica del historiador cuando se muestra. Hay otros elementos mencionados por Prost que se asemejarían a la función que realizan las marcas de historicidad, aunque no las mencione por este término. Por ejemplo, Prost dice en el enunciado del texto histórico no cabe el «yo», el presente, el perfecto, el futuro; esta carencia otorgaría objetividad al discurso histórico (p. 273).

Los nombres propios de personajes históricos, infiriendo de Prost (2001, p. 269), también pueden ser considerados como marcas de historicidad porque son nombres de personajes históricos ya constituidos; estos nombres están ya inmersos en el bagaje cultural de los pueblos. Y compara a estos nombres propios históricos con los de la ficción, al decir que a estos últimos el lector, recién, los irá conociendo en toda su personalidad mientras avanza la lectura.

Gérard Genette (1989b) escribe lo siguiente respecto al paratexto:

> El texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Genette, 1989b, pp. 11-12)

Sabia (2005), distingue entre un paratexto autorial y uno editorial:

> El paratexto autorial es responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría de

> paratexto entran, como antes se ha dicho, fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc. (Sabia, 2005, p. 3)

Por último, hemos de mencionar a Roland Barthes, citado por Lozano (1994, p.131-133), quien se hace, a la manera de Pomian, la siguiente pregunta: ¿Qué rasgo específico hace diferente al discurso histórico del literario y en qué parte de la enunciación se encuentra? Barthes para responder a esta interrogante se sumerge en el discurso histórico y estudia la enunciación, el enunciado y la significación. En la enunciación, encuentra los *shifters* o conmutadores (conmutadores se refiere a lo que hace cambiar el flujo de una corriente). Estos *shifters* hacen llevar el discurso de la enunciación al enunciado y viceversa. Barthes expresa que hay dos clases de *shifters*, los de escucha y los de organización. Los de escucha, son los testimoniales, ellos nos hablan del acontecimiento, el acto del informador y la palabra del enunciante, todo en uno; serían entre otros, por ejemplo, el «yo he oído», «según nuestro conocimiento». Con los *shifters* de organización, el historiador organiza el discurso, lo retoma, lo modifica; uno de ellos es, por ejemplo: «como habíamos dicho arriba». Otro elemento que estudia Barthes en el discurso histórico es 'la obertura performativa', el equivalente a la 'fórmulas solemnes' (un ejemplo sería el «Tomamos la pluma», «yo canto» o los prefacios); también estudia la ausencia del 'tú'. "De hecho, en sus propias palabras, el enunciante anula su persona pasional, pero le sustituye otra persona, la «persona objetiva»: el sujeto subsiste en su plenitud, pero como sujeto objetivo; es … «la castidad de la Historia» (Lozano, 1994, p. 135). ¿Por qué se usan estos *shifters* en el discurso histórico?, principalmente por dotar de objetividad al discurso histórico (también, creemos, autoridad, de ahí el «yo he oído»). Resumiendo, el 'rasgo específico' del discurso histórico que buscaba Barthes y Pomian es, para el primero, entre otros, la presencia de los *shifters*, para el segundo, la existencia de las marcas de historicidad: *shifters* y *marcas de historicidad* confluyen y se vuelven lo mismo.

1.2.2 Clasificación de las marcas de historicidad

La siguiente clasificación, presentada en una tabla, y que no pretende ser definitiva, compendiará lo expresado hasta aquí por los autores. No está demás comentar que creímos necesaria su inclusión pues no encontramos una clasificación sistematizada en los trabajos aludidos y, como se entenderá luego, facilitará el análisis de la novela *Barones del azúcar.*

Tabla 1

Clasificación de las marcas de historicidad

Texto histórico	Paratexto
a. Marcas de historicidad relacionadas con 'la exactitud': patronímicos; toponímicos; fechas, épocas, festividades; cantidades, etc.	a. Marcas de historicidad en el paratexto autorial 1- Escritas: títulos alusivos a hechos o personajes históricos; dedicatorias a otros historiadores o autores de reconocida solvencia intelectual; epígrafes con citas de libros de historia; prefacios de autor que dan cuenta de su competencia histórica; transcripciones literales de documentos; notas a pie de página que remiten a fuentes o aclaran términos, fechas, hechos, etc.; bibliografía; epílogo dando cuenta de las circunstancias de la elaboración del texto histórico. 2- Audiovisuales: mapas, dibujos, fotos, cuadros, CDs, etc.
b. Marcas de historicidad relacionadas a 'la autoridad' 1- Autoridad histórica: alusiones a autores históricos; alusiones a libros históricos canónicos; remitir explícitamente a fuentes; lenguaje perteneciente al ámbito profesional histórico. 2- Autoridad académica y científica en general: lenguaje culto; lenguaje especializado.	b. Marcas de historicidad en el paratexto editorial: alusiones al tipo de texto: 'Investigación histórica', p.e.; carátula y contracarátula alusivas a hechos o personaje históricos; solapas con la reseña biográfica del historiador enfatizando su trayectoria y publicaciones históricas; nombre de la editorial, histórica o científica, debidamente acreditada; prólogos realizados por historiadores; colofón certificando lugar y fecha de la impresión del texto histórico.
c. Marcas de historicidad presentes al usar una retórica particular (la histórica): uso de la tercera persona, ausencia de ciertos deícticos (el 'tú'); lenguaje objetivo; uso del tiempo pasado; alusión a diversos grados y formas de constatación (veracidad); marcas tipográficas tipo índice de llamadas, p.e.	

Fuente: elaboración propia (2023)

1.3. Límites y acercamientos entre el discurso histórico y el discurso ficcional

1.3.1. Poniendo límites: los historiadores

Desde el lado de los historiadores, como es lógico, siempre ha existido el constante afán de delimitar el espacio de la historia y la ficción. Así, Krzysztof Pomian (2007) dedicará todo el primer capítulo, 'Historia y ficción', de *Sobre la historia* a dejar en claro 'lo qué es historia' con la finalidad de diferenciarla de la ficción, principalmente, de lo que puede provocar mayor confusión: la novela histórica. Para ello propone el término de marcas de historicidad. A nuestro entender, Pomian se convierte en un acérrimo defensor de los fueros históricos; para muestra transcribiremos las siguientes citas:

> No hay historia si no hay conciencia de la frontera entre el ámbito de la realidad y aquel en que es la ficción la que ejerce todo el poder. Se trata sin duda de una frontera móvil, [ella] exige a los historiadores una atenta vigilancia y los obliga a reforzar constantemente sus defensas. En efecto bastarían que esta se borrara para que la historia, expropiada de su identidad, se viera anexionada, con rango de provincia subalterna, al imperio de las bellas letras; como veremos más adelante, los resultados serían *deplorables* [cursivas añadidas] para todo el mundo. (Pomian, 2007, p. 17)

> Una escuela filosófica-sociológica-psicológica-literaria se empeña, aun sin proclamarlo, en difuminar la frontera entre la historia y la ficción, tratando a la primera como si en nada se distinguiera de la segunda. *Desde esta perspectiva ficcionalista, la historia es una rama de la retórica* [cursivas añadidas]. (Pomian, 2007, p.18)

> Si la historia no es más que una fábula … no hay lugar para la verdad como una adecuación del saber a lo real; *la idea de verdad así entendida se nos antoja una mistificación* [cursivas añadidas], la mistificación por excelencia. Mientras conserve ese estigma, mientras la propia *verdad siga siendo ese término vergonzoso* [cursivas añadidas] e inutilizable en el que se ha convertido para algunas personas desde hace un cuarto de siglo, permaneceremos *en la penumbra* [cursivas añadidas] del escepticismo nihilista. (Pomian, 2007, p 18).

Pomian ‘arremete’ contra varias novelas históricas tradicionales (sobre todo contra *El nombre de la rosa* de Umberto Eco). En “Historia y ficción” trata de ‘desenmascarar’ el actuar de la novela histórica; primero dice que copia referentes históricos de la época sobre la que trata, pero se cuida de no entrar en detalles para no exponer su ‘seudosapiencia’ (término nuestro): “El autor suele limitarse casi siempre a poner ejemplos; es decir, una vez más, a introducir alusiones y evocaciones que permiten *sugerir* [cursivas añadidas], sin detenerse excesivamente en ello” (Pomian, 2007, p.21). En este capítulo introduce el término ‘museo’; al respecto, dice que el novelista lleva al lector como por un museo, le enseña cosas, personajes, cuadros de la época, etc., pero el lector no puede hacerse preguntas y salir del ‘museo’ para contestarlas; a diferencia del ‘museo del historiador’, en el que el lector sí tiene esa posibilidad (el historiador conduce al lector fuera del ‘museo’ [el texto] y lo regresa a él): “Semejante objetivo o intención aparece … en todas las narraciones históricas, hasta el punto de convertirse en un rasgo distintivo, inmediatamente identificable” (Pomian, 2007, p. 29). Siguiendo con los argumentos para ensalzar el discurso histórico, Pomian pone a la historia en el mismo nivel que la ciencia (de paso, dice que esta tiene también ‘marcas científicas’ para ser reconocida como verdadera y como tal). Termina diciendo que la frontera entre la historia y la ficción puede ser movediza, pero que nunca ha sido anulada y nunca deberá estarlo.

Jorge Lozano (1994, p. 128) escribe que las marcas de historicidad de un texto histórico son necesarias para que sea llamado histórico y no ficcional, y que aquellas son inherentes al discurso histórico; añadirá también que, desde los primeros tiempos de la civilización, había necesidad del testimonio y testigos que den fe de los hechos que se narraban para saber que lo que se contaba era veraz y no ficcional y que deberían de haber realmente sucedido. Este aspecto de la veracidad es tratado prolijamente por Lozano como parte imprescindible y característica del discurso histórico.

Siguiendo con el tema de la veracidad en los relatos históricos, característica que separaría rotundamente a la historia de la ficción, Carmen Vásquez (2018, p. 163) menciona al historiador francés Georges Duby (1919-1996) quien manifiesta que es la veracidad y no la realidad lo que separa al discurso histórico del literario (ficcional) y que a aquella está obligado el historiador. Más adelante, Vásquez (2018) nuevamente citará a Duby, quien, cuando producía un texto histórico, lo hacía sobre testimonios precisos y exactos, sobre cimientos firmes escudriñados minuciosamente. Vásquez, hace mención, además, del historiador colombiano Germán Colmenares, para quien los límites entre la historia y la

ficción están cimentados por las fuentes históricas (marcas de historicidad). Colmenares dice que el autor de ficción no necesita respaldarse en fuentes; en cambio sí el historiador y a ellas se debe: "Al novelista y al poeta les basta la materialidad de las palabras y no tienen por qué recibir una caución de lo real" (Vásquez, 2018, p. 164).

White (1992, p. 161) describe cómo fue que Ranke, quien, al introducir el documentalismo en el trabajo histórico, generó el distanciamiento entre la historia y la literatura. Así, explica que, siendo joven Leopold von Ranke (1975-1886) admiraba a Walter Scott (el creador de la novela histórica con *Waverley*), principalmente por sus novelas de romances; atraído por ellas Ranke busca en documentos medioevales y descubre que lo de Scott era mayormente fantasía y que la verdadera historia medieval, a su criterio, era más fascinante y satisfactoria que lo escrito por el autor escocés a impulsos de su tendencia romántica.

Prost, por su parte, recurre a las pruebas (las fuentes) como característica que separa la historia de la ficción y, más aún, el interés del aficionado:

> Las reglas de la crítica y de la erudición, la obligación de ofrecer referencias, no forman parte de unas normas arbitrarias. De hecho, son ellas las que establecen con claridad la diferencia entre el historiador profesional, el aficionado y el novelista. (Prost, 2001, p. 76)

Prost también se apoya en la veracidad como límite entre historia y literatura. Dice de H. White, un conciliador entre la historia y la ficción, que:

> [sus] análisis tratan la historia como un género literario. Algo que también es, desde luego, pero sin que ello signifique que solo sea eso y exclusivamente eso.
>
> Al considerarla bajo este prisma la aproximamos a la novela, a la ficción. P. Veyne lo dijo explícitamente: la historia es una novela: pero, añadió: una novela verdadera. ¿Qué hay entonces de su relación con la realidad y con la verdad? (Prost, 2001, p. 259)

Por último, debemos mencionar a Edward Carr (1984) quien dice que las fronteras entre lo histórico y lo ficcional están dadas por la actitud científica del investigador del pasado (el historiador) en contraposición con el hombre literario que no la posee. A este último le achaca que no se interesa por los problemas políticos, históricos o de la sociedad; en ningún

momento se los plantea ni menos busca solucionarlos. Al respecto, creemos que Carr, en afán de validar el quehacer de los historiadores, peca de extremista, ejemplos abundan de literatos, inclinados a la ficción o a la teoría literaria, que producen investigación en el campo literario y cuyos estudios son de gran relevancia y, por su importancia, usados por otras áreas del conocimiento.

1.3.2. Poniendo y acercando límites: los filósofos y otros investigadores

Los filósofos desde antiguo han reflexionado buscando los límites entre ficción e Historia Ya Aristóteles en *La Poética* diferenciaba ambos discursos:

> El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno habla en prosa y el otro en verso … sino que difieren en el hecho que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. (Aristóteles, 1959, p. 60)

Hegel (1989) construye los límites entre el la historia y la literatura con la valla de la veracidad y del estilo. Así en *Lecciones sobre la estética*, en la página 715, dice que el historiador no debe realizar su trabajo poéticamente, sino en forma prosaica; vale decir, narrar lo sucedido sin añadir, quitar ni transfigurar y, sobre todo, mirar los hechos históricos desde fuera como hechos que se dan en forma irreflexiva.

Adrián Ercoli y Juan Veleda (2016) se detienen en Frank Ankermist (1945), en el respectivo artículo bibliografiado (p. 58). Para Ankersmit, todo debate en historia debe ser entendido como una disputa acerca del modo de representación. Su tesis, al igual que Hayden White es una tesis narrativa (llama a los acontecimientos históricos 'sustancias narrativas'); pero discrepa en cuanto a que White basa la actividad del historiador relacionándola con tropos. Para Ankersmit, el significado del pasado es de mayor importancia que la verdad.

Benedetto Croce (1866- 1952) citado por White en *Metahistoria*, menciona 'los peligros' de que el historiador imite al artista. Para el filósofo italiano:

> Mientras que al artista se le permitía proyectar, con base en la imaginación, el mundo de sucesos qué pudieran haber ocurrido o podrían ocurrir todavía, el historiador estaba limitado a la representación de hechos que efectivamente hubieran ocurrido. […], el historiador estaba gobernado por criterios de verdad presupuestos por el intento de representar lo real. Así, el principal peligro para el historiador no era la falsificación

> sino la imaginación, la especulación infundada, los vuelos más allá de los hechos contenidos en registros de realidades pasadas, es decir, la filosofía de la historia en cualquier forma. (White, 1992, pp. 365-366)

Por su parte, el filósofo Antonio Campillo (2016) en su artículo 'Tres conceptos de historia' (p. 46) llega a concluir que la historia es un puente entre ciencia y literatura y la caracteriza como de condición híbrida, esta la faculta para realizar un ambiguo papel de frontera.

Lévi-Strauss, en un ensayo sobre la naturaleza mítica de la historiografía, dice que la coherencia total de una serie de hechos se logra adaptándolos a la forma del relato. Concluye el conocido antropólogo que: "A pesar de los encomiables e indispensables esfuerzos por traer a la vida otro momento de la historia, para poseerla, una historia clarividente debería admitir que nunca escapa por completo a la naturaleza del mito" (White, 2003, 124). Vemos en esta cita, una unión indisoluble de la historia y la ficción, desde el punto de vista antropológico.

El filólogo Martín-Rodríguez (2013, p.286) se ocupa en reflexionar cuándo empieza la separación estilística entre historia y ficción; él determina que ambas se separan con la aparición del documentalismo, parte del Positivismo. Esto generó que el adorno estilístico, propio de la literatura, se reemplazarse por el afán de la verificación apoyado en las fuentes.

1.3.3. Acercando historia y literatura

El historiador que más se ha dedicado a acercar la historia a la literatura y a conjugar ambas disciplinas, es Hayden White. Su trabajo, no obstante, ha merecido ser blanco de críticas de parte de otros historiadores, para los que historia y ficción nunca deberían ser tratadas de la misma manera, siendo la primera, al entender de aquellos, superior a la segunda, y, el hecho de alinearlas, una afrenta para la historia. Baste recordar a Pomian (2007) diciéndonos, al parecer furibundamente (pasajes ya citados): "En efecto bastarían que esta se borrara [la frontera entre la historia y la ficción] para que la historia, expropiada de su identidad, se viera anexionada, con rango de provincia subalterna, … los resultados serían deplorables para todo el mundo. (p. 17)" y "una escuela filosófica- sociológica-psicológica-literaria [podría hacer referencia tranquilamente a White] se empeña, aun sin proclamarlo, en difuminar la frontera entre la historia y la ficción, … como si en nada se distinguiera[n]. Desde esta perspectiva, … la historia es una rama de la retórica" (p 18).

¿Pero qué es, al final, lo que dijo White y que provocó la ira de reconocidos historiadores? Nos responderemos citando al mismo Hayden White:

> La obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en *prosa narrativa* [cursivas añadidas] [pero que, además] tiene un contenido estructural profundo que es en general de *naturaleza poética* [cursivas añadidas], y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precríticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie "histórica". (White, 1992, p. 9)

> A veces se dice que la finalidad del historiador es explicar el pasado … y que la diferencia entre 'historia' y 'ficción' reside en el hecho de que el historiador 'halla' sus relatos mientras que el escritor de ficción 'inventa' los suyos; sin embargo, *la invención* [cursivas añadidas] también desempeña un papel en las operaciones del historiador. (White, 1992, pp. 17-18)

> Los teóricos de la literatura … [como los teóricos de la historia] han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: *ficciones verbales* [cursivas añadidas] cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogos de la literatura que con los de las ciencias. (White, 2003, p. 109)

En *El texto histórico como artefacto literario* (2003), Hayden White radicaliza su postura de acercar historia y literatura; así manifiesta que el historiador como el escritor de ficciones lo que hacen es dar sentido a su relato; lo sucedido o no, pasa a un segundo plano (pp. 138-139).

En su libro *Metahistoria* (1992), a todas luces su libro capital, White demostró plena, y convincentemente, que la afirmación de que 'la fantasía solo era patrimonio exclusivo de la ficción' no era cierta, pues hasta ramas 'serias' de la expresión humana se rendían a ella, en su caso y profesión, la Historia (p. 59); por eso es que se aboca a realizar el análisis, desde un punto de vista lingüístico y literario de cuatro importantes historiadores (Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt) y cuatro filósofos (Hegel, Marx, Nietzcsche y Croce), según escribe en la p. 10. White, entonces, recurre a grandes nombres para respaldar la cercana unión de ficción e historia. Esto lo percibe claramente Verónica Tozzi en el prólogo de *Ficción*

histórica de White (2010) al recordarnos que, para White, lo ficcional es casi indistinguible de lo que no lo es y que tanto los literatos modernos como los historiadores modernos se esfuerzan en representar un mundo real (pp. 75-76).

White era consciente del rechazo que iba a generar su acercamiento a lo literario; por ello escribe que sonará insultante a los historiadores que él saque a relucir los puntos de concordancia entre historia y literatura, pues existe una tradición de oposición entre el hecho y la ficción: es decir, al historiador le incomoda escuchar que su trabajo no difiere de cómo se estructura el mito (White, 2003, pp. 109-110). También las críticas, como bien esperaba White, vendrían de teóricos de la literatura (White, 2010, p. 117). Él era consciente de que ya habían existido (y existían literatos) que nunca cruzaron lo límites entre lo realmente sucedido y lo ficcional; eran muy escrupulosos al separar ambos ámbitos y menciona ejemplos como Walter Scott, a Philip Roth y a Richard Slotkin. El primero anhelaba que el lector nunca dudara qué hechos eran reales y cuáles productos de la imaginación; sobre el segundo afirma que, aunque este decía que lo literario e histórico podrían mezclarse en relación a estrategias literarias, nunca debían llevar a confusión al lector; respecto a Slotkin, menciona que, a pesar de usar insumos tanto de la historia como de la ficción, mantiene férreamente la separación (White, 2010, pp. 176-177).

White habla en *Metahistoria* del hecho que los historiadores usan géneros de la trama literaria para producir su texto, a saber: romance, comedia, tragedia y la sátira; y por esto mismo su quehacer histórico se asocia a determinados tropos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía (White, 1992, pp. 18 y 43). Sin embargo, para White, la veracidad, es el valor imprescindible del discurso histórico; así lo hace saber cuando cita a Pierre Bayle (1647-1706) y anota que, para este como para el mismo, si se agrede a la verdad, la historia se convierte en fábula o romance y deja de ser composición histórica (White, 1992, p. 56).

Verónica Tozzi (2008, pp. 75-77) menciona que el trabajo de White es visto, generalmente, como una manera de igualar historia y literatura; sin embargo, debe ser mirado como un desentrañamiento del discurso histórico usando recursos lingüísticos. Además, que en White se aprecia un pluralismo interpretativo porque presenta muchas maneras de recrear o interpretar el pasado, todas ligadas a una trama discursiva literaria, y que White advierte que el historiador, con cualquier forma literaria de narrar, hace un discurso sincrónico a acontecimientos producidos diacrónicamente y usa para esto formas lingüísticas (literarias).

Jaume Aurell (2006) dice de White que “muchos consideraron sus ideas como un intento de evaporización de la historia, diluida entre los cantos de sirena de la ficción” (Aurell, 2006, p. 630). También nos informa que, a raíz de la obra de White, hubo un resurgimiento de la narrativa en la historiografía y se dejó de lado construcciones estructuralistas y marxistas.

Otros de los estudiosos de los encuentros entre historia y ficción, es el ya mencionado Martín-Rodríguez (2013), quien con el término de ‘fictohistoria’ junta ambas manifestaciones culturales. En la ‘fictohistoria’, género literario, la historia se hace especular con la ficción. La ‘fictohistoria’, como la historia, se ocupa de muchedumbres antes que individuos, muestra marcas formales como son ausencia de diálogos, escasas descripciones de paisajes u objetos, tiempo pasado, narrador heterodiegético, tercera persona, estilo objetivizante y la presencia frecuente de paratexto documentado.

R. G. Collingwood (historiador inglés, 1889-1943), es mencionado por White (2003, p. 112) para refrendar el acercamiento de historia y literatura; para Collingwood la imaginación constructiva del narrador es usada por el historiador para unir los hechos fragmentados propios del registro histórico.

El historiador Pedro Ruíz (1992, p. 149), al reflexionar sobre la crisis de la ‘ciencia histórica’ une historia y literatura al evidenciar que los más recientes historiadores se preocupan por inquirir cuál es la mentalidad de la gente materia de estudio histórico antes de privilegiar un enfoque analítico (propio de lo científico); esto es como un regreso al relato, a la narración.

Por último, Amalia Pulgarín también aproxima la ficción y la historia, cuando estudia textos literarios de metaficción historiográfica, veamos:

> Esta ficción queda equiparada a la historia. La reescritura del pasado se convierte en búsqueda, invención, profecía, fabulación sobre los hechos históricos a los que nos remite.
>
> Descubrimos cómo la historia y la novela se nutren recíprocamente: la historia se vale de la tramatización lingüística y la novela utiliza el hecho histórico. La nueva novela histórica representa el triunfo de la ficción frente a la historia, que queda deformada o completada por medio del acto poético transgresor de la realización

novelesca. (Pulgarín, 1995, p. 212)

Lo que manifiesta Pulgarín del, llamésmolo, ‘feed back’ o retroalimentación entre literatura e historia tiene ejemplos de larga data y actuales, y, pensamos, continuarán incesantes. No debe olvidarse cuánto de historia está detrás de los poemas homéricos, las grandes novelas del realismo, la literatura de ‘las dictaduras latinoamericanas’, etc.; y, por otra parte, la historia debe a la literatura su forma de mostrar al lector, su discurso histórico en una forma que muchas veces ha llegado a alcanzar cimas artísticas.

CAPÍTULO II
LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA

Antes de dedicar nuestra atención a la nueva novela histórica latinoamericana, creemos necesario ocuparnos de la novela histórica tradicional, aquella inaugurada por Walter Scott y estudiada prolijamente por Georg Lukács (1955), toda vez que esta novela constituye un referente de comparación con la nueva novela histórica latinoamericana. Para fines de nuestro estudio llamaremos a aquel tipo de novela como 'tradicional'; a la nueva novela histórica latinoamericana le daremos, casi siempre, el nombre de 'nueva novela'. El término 'nuevo', para nuestros fines, es pertinente pues se opondría a lo tradicional, a lo decimonónico.

2.1 Consideraciones sobre la novela histórica tradicional

La novela histórica, según Lukács, es la "representación artística fiel de un periodo histórico concreto" (1955, p. 15). Kurt Spang (1995), en *La novela histórica*, en coedición con Ignacio Arellano y Carlos Mata) mencionando a Harro Müller, historiador alemán, 1943) nos brinda una definición y, además, nos la detalla:

> La novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento. … Es perspectivista porque en ella se adopta un ángulo de vista determinado sobre la época novelada o … sobre las «situaciones documentables»; en segundo lugar, es «estéticamente ordenada», lo que se expresa con el término «construcción», es decir, la coordinación de los hechos referenciales mediante recursos estético-literarios; en tercer lugar, la novela histórica tiene autor y se escribe pensando en un público determinado; a ello se debe añadir un detalle importante, a saber, la novela histórica se escribe «en determinado momento». (Spang, 1995, p. 85)

Volviendo a Lukács (1955), él considera que los inicios de la novela histórica y su florecimiento es consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales ('oposiciones internas de las fuerzas sociales'); así, ella nace a principios del siglo XIX, a la caída de Napoleón; sin embargo, anota, antes de ese siglo el término de 'novela histórica' era ya dado a la novela gótica, que era, en realidad, una mezcla de medioevo y

terror superficial, en donde lo que interesa es la curiosidad y la excentricidad del ambiente antes que la representación artística fiel de un período histórico concreto (que sí se da en la novela tradicional) (p. 15). Es en estos primeros años del siglo XIX que el hombre, como individuo, luego de la Revolución Francesa, siente que tiene un papel en la historia, adquiere una 'conciencia histórica'; además, la Historia se consolida, acogiéndose al positivismo y acercándose al rigor científico por medio del documentalismo (el 'cómo aportar pruebas históricas'); también aparece la periodización (pp. 25-26).

Los personajes en la novela histórica tradicional actuarían teniendo como marco o escenografía los hechos históricos realmente sucedidos. Se los traería nuevamente a la vida en forma novelada, siendo movidos por el vaivén de las fuerzas sociales que los hicieron sentir, pensar y, de acuerdo a ello, actuar (Lukács, 1955, p. 44)

Spang (1995, p. 86) clasifica la novela histórica en novela histórica ilusionista y novela histórica antiilusionista. En la primera el lector pierde la conciencia de que está leyendo una novela; en la otra, obviamente, se recuerda constantemente al lector lo ficticio de la lectura. El primer tipo de novela abarca casi todo el siglo XIX e incluiría la novela histórica clásica. A finales de ese siglo aparece el tipo de novela histórica antiilusionista, novela innovadora y que seguiría vigente hasta la actualidad. La novela ilusionista se afana en crear una ilusión de autenticidad y verosimilitud; esta novela está ligada al documentalismo histórico y a la objetividad (p. 86-87). En la novela antiilusionista, el escritor considera la historia como contingente y tiene dos objetivos autónomos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar hechos históricos (y esa intención no se le oculta al lector) (p. 95).

Lukács (1955) hace un recuento (histórico) de la novela histórica tradicional y concluye que sus características, sin perder lo esencial, que es el tratamiento histórico, van variando de acuerdo al cambio ideológico, científico y social: así hay una novela histórica clásica, que sería la de las primeras décadas del siglo XIX; una novela de la crisis de la burguesía, una novela del humanismo democrático.

Waterverley, de Walter Scott, según Lukács, inicia el género. Se publica en 1814; a ella le siguen otras del mismo autor (Scott escribió 29 novelas históricas). Dentro del género se ubican *Salambó* de Gustave Flaubert, *La Guerra y la paz* de Tolstoi, *Pescara* de Conrad Meyer, *Los dioses sedientos* de Anatole France, entre otras.

Un aspecto importante es la distancia temporal de los acontecimientos a novelar. Sobre ella no hay acuerdo; sin embargo, Spang (1995) menciona que Müller considera que la novela histórica debe reflejar acontecimientos que sean, como mínimo, de treinta años (una generación), aunque Walter Scott considera el mínimo de sesenta años; Spang añade: "Lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración" (pp. 85-86).

2.2 La Nueva Novela Histórica Latinoamericana

2.2.1 Definición. Origen del término. Clasificación. Función y finalidad

No hay una definición aceptada por todos en cuanto a qué se define como 'la nueva novela histórica latinoamericana'.

Seymour Menton (1993, p. 29) refiere que el término 'nueva novela histórica' fue mencionado por primera vez en 1981 por Ángel Rama, al notar, dentro de la novela latinoamericana de índole histórica, la inclinación de apartarse de la tendencia romántica de la novela histórica (la tradicional). Después, Menton mismo, en 1982, brinda una ponencia donde se incluye el término. En 1991, para Fernando Aínsa, el término se convierte en un subgénero para designar todas las obras escritas a finales de los años setenta y que se caracterizan por un cuestionamiento de la historia oficial y una reescritura de los hechos acaecidos, reescritura alejada de las versiones que nos brinda el discurso hegemónico (Grützmacher, 2006, p. 147).

Menton (1993), por su parte, divide las novelas históricas latinoamericanas publicadas desde el 1949 en dos grupos. Al primero lo llama "novela histórica no tan nueva o novela histórica tradicional", y al segundo, "nueva novela histórica latinoamericana". La diferencia entre ellos, anota Menton, es que en el primer grupo los personajes ficticios permanecen siendo principales (al método de Scott) y en las del segundo los personajes ficcionalizados son personajes históricos y, además, estos, se vuelven protagonistas (p. 43). El año 1949 es fundamental para Menton porque se publica *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (correspondería al segundo grupo); esta novela, según él, comienza la llamada 'nueva novela histórica latinoamericana. Por otra parte, la nueva novela histórica presenta un momento partidor con la presencia de *El arpa y la sombra* en el año 1979, también de Carpentier, pues un personaje histórico de renombre, Cristóbal Colón, es el protagonista, y, además, da cuenta

Menton, desde esa fecha hay un auge de la novela latinoamericana de fondo histórico, tanto en número como en temática y con 'personajes de renombre'. El auge, siempre siguiendo a Menton, se debería a la conmemoración de los quinientos años del Descubrimiento de América (Menton, 1993, p. 40). Un autor que marca la diferencia con Menton es Juan José Barrientos (2001). Para este, Menton enfatiza sobre novelas en las que el tiempo narrado no fue vivido por el autor; sin embargo, él considera que hay hechos que ya son históricos en el presente y obedecen a lo que registra la memoria. Además, para Barrientos, a diferencia de Seymour Menton, el auge de la nueva novela histórica latinoamericana empieza con *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, publicada en 1969, antes que con *El arpa y la sombra* (pp.16-17).

Fernando Aínsa (1991) también compara periodos dentro de la novela histórica latinoamericana, dice, por ejemplo, que la nueva novela histórica de las últimas décadas se opone a la anterior del sesenta (que eran totalizadoras en lo existencial y lo fenomenológico) y proponen una relectura desmitificadora del pasado a través de la reescritura (p. 13). Para William Perdomo (2014, p. 24) la nueva novela histórica Latinoamericana sería una nueva manifestación de la novela histórica, pero como producto del confluir de géneros literarios, teniendo de origen la reescritura de la historia y la ficcionalización. Expone Lukasz Grützmacher (2006, p. 150) que el adjetivo 'nueva' no es muy adecuado porque lo nuevo pronto deja de serlo. Lo más conveniente, según Grützmacher (pp. 149-150), no es dividir las novelas de temática histórica de la mitad del siglo XX para adelante en nuevas y tradicionales, sino decir de ellas que se encuentran entre dos polos a donde se aproximan, a uno u otro lado, según una fuerza centrípeta o una fuerza centrífuga (las primeras serían las 'novelas tradicionales' y las segundas las de narrativa postmoderna). En este modelo, Grützmacher sigue a Elzbieta Sklodowska (1991). Menciona Grützmacher (p. 148) a Aínsa, cuando este observa en las nuevas novelas históricas contemporáneas que un grupo de ellas tiende a reconstruir el pasado (para esto se basan en las fuentes historiográficas disponibles) y que otro grupo lo deconstruye y se basan en la imaginación libre del autor; estas características obedecerían a las fuerzas mencionadas por Sklodowska (1991).

La propia Sklodowska (1991) divide las nuevas novelas históricas latinoamericanas en dos: la 'nueva novela histórica' y la 'novísima novela histórica'; las primeras son movidas por la fuerza centrípeta (tienden hacia lo tradicional), las segundas por la fuerza centrífuga (que se aleja de lo tradicional) ; sin embargo, cuando trata el tema lo hace con cierta reserva, pues dice

que resulta arriesgado poner un límite entre ambas ya que muchas novelas tienen característica de ambas, en mayor o menor grado (p. 29-30).

Hay que aclarar que el libro de Sklodowska (1991), de donde se comenta lo anterior, analiza la nueva novela hispanoamericana en general; sin embargo, puede extrapolarse a la novela histórica con comodidad y cierta exactitud. Así, como se sabe, la nueva novela histórica hispanoamericana puede subdividirse en el *boom* y un *post boom* (que se da a mediados de los 70). El primero evidencia mantener expectativas socio-políticas para los países hispanoamericanos; el segundo, sería fruto de la disociación del proyecto revolucionario (marcado por la presencia de las dictaduras y el exilio). Como se ve, Sklodowska recurre a factores políticos (los que aproxima a los literarios para brindarnos su explicación) (1991, p. IX). Entonces, derivando de lo anterior, las nuevas novelas históricas también se someterían a esta influencia política para su división y su quehacer literario.

Ute Seydel (2002, p. 50) nos ilustra dándonos ejemplos de los diversos nombres que se han propuesto para la nueva novela histórica latinoamericana; así tenemos: "Novela histórica posmoderna" (Brian McHale); "Metaficción historiográfica" (Linda Hutcheon); "Nueva novela histórica" (Ainsa y Menton); "Novela histórica de fin de siglo"; "Novela histórica contemporánea" (María Pons). Esto demuestra, según Seydel, la importancia que ha alcanzado la novela histórica latinoamericana en los últimos años. Seydel termina diciendo que la diversidad de nombres mostrados aboga por una construcción discursiva de la realidad y que un hecho tiene múltiples interpretaciones: no hay una sola verdad histórica.

Además, Seydel (2002, p. 77) concluye que al decir 'nueva novela histórica latinoamericana' se lo está haciendo a similitud de la 'nueva novela hispanoamericana', término planteado por Carlos Fuentes en 1969. Ahora, sobre el término 'metaficción historiográfica', de Linda Hutcheon; ella lo acuñaría para resaltar que este tipo de novelas, mientras se dedican primordialmente a asuntos relacionados con la historia, la subvierte; esta subversión es consciente y es característica de la poética realista y moderna (p. 70).

Antonia Viu (2007) propone otros nombres para esta nueva novela histórica latinoamericana; así, se refiere a "nueva crónica de Indias", "novela neobarroca", "ficción de archivo"; además, dice, que algunos de los expuestos por Seydel le parecen apropiados. Viu no está de acuerdo con que la crítica haya enfatizado en características comunes de las nuevas novelas históricas de las últimas décadas en desmedro de, lo que para ella es el punto más

importante, la inclinación a ocuparse, sobre todo, de hechos históricos (p. 167).

Por su parte, Martina Guzmán Pinedo (1993, pp. 56-58)) divide las nuevas novelas históricas en dos categorías. La primera, que llama 'con discurso histórico *in presentia*', preserva las marcas canónicas presentes en el discurso hegemónico (aunque Guzmán no lo dice explícitamente, corresponderían a las marcas de historicidad); en la segunda, 'con discurso histórico *in absentia*', en donde no se encuentran estas marcas canónicas y la historicidad se hace visible por el anclaje espacio temporal (cultural, social, huellas en el imaginario colectivo).

La finalidad de la nueva novela histórica latinoamericana estaría para Roberto Sánchez Benítez (2006) en ir más allá de la palabra artística: elaborar una función social. Al respecto cita a Carlos Fuentes para quien hay que rescatar los lenguajes de los singular "liberándolos de la costumbre, el olvido o el silencio, transformándolos en metáforas inclusivas, dinámicas, que admitan todas nuestras formas verbales: impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales" (Sánchez, 2006, p. 121). Para Ute Seydel (2002, p. 52) esta finalidad sería la de recuperar una historiografía propia, alejada de la desarrollada en Europa; esto, al final, propicia la creación de una autoimagen latinoamericana. Para Fernando Aínsa (1993, p. 23), la nueva novela histórica latinoamericana, citando al inicio a Carpenter, tiene la finalidad de estar al servicio de consignar hechos verosímiles que juntan, y combinan, leyenda y mito; además, esta vez citando a Lezama Lima, otra finalidad es combinar historia y ficción (en una forma barroca, donde nada es definitivo) que reflejarían la tensión entre pasado y futuro, tensión que caracteriza la historia de América Latina. Para Amalia Pulgarín (1995), "estas novelas rompen el molde decimonónico del género [histórico], ya no son una mera reconstrucción de la historia ni un simple revisionismo histórico, sino que introducen el deseo de completarla o corregirla" (p. 16); así, la finalidad de esta nueva novela se apoyaría en la transgresión.

Por último, es necesario detenernos a reflexionar hacia dónde se dirige la novela histórica. A Juan José Barrientos (2019, pp.15-16) le parecería que con la narrativa de las últimas décadas ('el auge' de la nueva novela histórica) se encaminaría a 'recintos más poéticos' ya que se rompe con el molde tradicional basado en la erudición y la documentación (como la novela de Carpentier) y porque se desatiende la verosimilitud del detalle (no interesa el habla de la época), también porque se aboca a la psicología de los personajes. En fin, esta narrativa histórica se tornaría más libre.

2.2.2 Características de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana

En los trabajos de Fernando Aínsa (1991) y Seymour Menton (1993) se mencionan las características principales de la nueva novela histórica latinoamericana. Aínsa enumera diez características y Menton seis. Las presentaremos a continuación dada su importancia y por ser estas características, en su conjunto, uno de los puntos medulares de nuestra investigación. Luego nos ocuparemos de ellas y añadiremos algunas características de otros autores.

Las seis características o rasgos de la nueva novela histórica latinoamericana, según Menton (1993) serían:

1- Subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas.
2- La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones, anacronismos.
3- La ficcionalización de personajes históricos.
4- La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5- La intertextualidad.
6- Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia, la heteroglosia.

Las diez características de Aínsa, que sintetiza adecuadamente Perdomo y las enumera, (2014) serían:

1- La relectura de la historia fundada en un historicismo crítico.
2- La impugnación de la legitimación de las versiones oficiales de la historia.
3- La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas.
4- La abolición de la distancia épica (desmitificación de la Historia).
5- El distanciamiento de la historiografía mediante su reescritura paródica.
6- La superposición de tiempos históricos diferentes.
7- El uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones.
8- El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.
9- La relectura distanciada o acrónica de la historia mediante una escritura

carnavalesca.

10- La preocupación por el lenguaje, que se manifiesta en el derroche de arcaísmos, pastiches, parodias y un sentido del humor agudizado.

Antes de proceder a analizar y comentar las características que proponen Menton y Aínsa, creemos pertinente mencionar las que nombra Amalia Pulgarín, citada por García-Rubio (2010): "estas nuevas novelas históricas se caracterizan principalmente por un eclecticismo heterodoxo, marginalidad, discontinuidad, fragmentación, descentralización, simulacro de la representación, muerte de la utopía y autorreferencialidad discursiva" (p. 131). También anotaremos las que coloca Elzbieta Sklodowska (1991, p. XI) (aunque, como mencionamos anteriormente, Sklodowska trata sobre la nueva novela latinoamericana en general): multiperspectivismo, trama acronológica, la actuación del lector, novelas que quieren burlar el concepto mismo de la novela, el concepto intelectual de la escritura en cuanto re-lectura, inclusión de meditaciones metaliterarias, libertad lingüística, incorporación de las culturas marginadas.

Sobre la primera característica de Menton (1993), la subordinación de la mímesis a las ideas filosóficas. Dice Menton que estas ideas están relacionadas, por ejemplo, a "la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de esta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir" (p.42).

Respecto al segundo rasgo mencionado por Menton (1993), queremos detenernos sobre los anacronismos. Estos se usan abiertamente (y conscientemente, como dice Menton) para distorsionar la historia. Entre los cultores de la nueva novela histórica es Abel Posse el que hace el mayor uso de ellos. Amalia Pulgarín (1995, p. 66) analizando *Los perros del paraíso*, novela de Posse publicada en 1983 (también incluida por Menton en su lista de 'nueva novela histórica latinoamericana') nos menciona las funciones de los anacronismos en el texto de Posse (aunque Pulgarín estudia la novela histórica en general, muy bien puede extrapolarse esta función a la nueva novela histórica latinoamericana). Para Pulgarín el anacronismo es una reacción contra el positivismo, una muestra del postmodernismo histórico, un impulso subversivo, una carnavalización de la historia, y una forma de reescritura de la historia con el fin de traerla al tiempo presente.

Pulgarín, también nos presenta, a pie de página (p. 65), la opinión de Malva E. Filer

(1933), sobre la función de estos anacrónicos: "utilizados en la caracterización, cuando no puestos en boca de los personajes, contribuyen por su parte a neutralizar la otredad del pasado y a establecer un puente de comunicación con el lector" (Pulgarín, 1995, p. 64). Los anacronismos pueden relacionar el pasado con nuestro presente, con un pasado anterior al pasado que se cuenta en la novela, con un pasado más reciente respecto al nuestro. Este afán del anacronismo, según Filer, se acercaría a la ucronía cuando se vislumbra un tiempo futuro. Esta ucronía, como el anacronismo, entrañaría crítica al progreso y al positivismo.

Gérard Genette, en *Figuras III*, también se ha ocupado de los anacronismos; él los llama analepsis si son retrospectivos (se rememoran sucesos anteriores) y de anticipación o prolepsis (en donde se recrean acontecimientos que sucederán): "Pero los propios conceptos de retrospección y anticipación que fundamentan … las categorías narrativas de la analepsis y la prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el presente, el pasado y el porvenir" (Genette, 1989a, p.131).

Seymour Chatman (1990), hace ver que Genette deja entrever que la prolepsis debe ser luego explicada en el discurso, si no se entraría al terreno de la 'elipsis' (omisión):

> Genette distingue la secuencia normal, en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden (1, 2, 3, 4), y las «secuencias anacrónicas». Y la anacronía puede ser de dos clases: retrospectiva (analepsis), en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores (2, 1, 3, 4), y prospectiva (prolepsis), en la que el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios. Estos mismos sucesos intermedios deben luego ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una elipsis. (Chatman, 1990, p.67)

Nos ocuparemos ahora del tercer rasgo de Menton, la ficcionalización de personajes. Empezaremos diciendo que el tipo de personajes a los que se ficcionaliza en la literatura ha variado en las diferentes épocas y, casi siempre, oponiéndose al tratamiento que daban los historiadores a los suyos. Así, en el siglo XIX, los novelistas ficcionalizaban personajes comunes y burgueses (Walter Scott) mientras que los historiadores, reyes y emperadores no se ficcionalizan; en el siglo XX, son los historiadores los que se inclinan por los personajes comunes, mientras que la nueva novela histórica elige a los grandes personajes históricos para sus ficciones (Menton, 1993, p 43). Barrientos (2001) al ocuparse también de esta característica dice que en muchas nuevas novelas históricas latinoamericanas se cambian los

enfoques en el tratamiento de los personajes históricos; los personajes no están 'ante la cámara', en el primer plano o en el fondo, sino que se encuentran ´detrás', como quien dice que se presenta la historia 'por dentro', presentándonos la intimidad:

> Obviamente, nada puede ser más opuesto a las ideas de Lukács sobre la novela histórica, pues la vida privada de los personajes históricos no se debía exponer en una novela ni tampoco su origen. Los amores de los grandes hombres nada tenían que ver con su misión histórica, y no creo por eso que le hubiera gustado *El arpa y la sombra* (1979), donde el genovés se gana en el lecho el apoyo de la reina Isabel. (Barrientos, 2001, p. 10)

Barrientos (2001, p. 11) además nos dice que al novelar sobre la vida íntima de los personajes históricos lo que hace es gratificar al lector, quien desea conocer la historia entre bastidores; es, manifiesta Barrientos, como llenar los intersticios dejados por la Historia.

Aínsa (1991, pp. 15-16) dice a este respecto que los personajes históricos son tratados burlonamente (Aínsa llama a este recurso 'derrisión'); por ejemplo, Cristóbal Colón es tratado de esta manera en *El arpa y la sombra* y en *Los perros del paraíso*, apelando a la invención jocunda. Pulgarín (1995, p. 207) por su parte anota que el escribir sobre la vida privada de los personajes históricos (ella lo llama 'la revitalización de la vida privada') da acceso a un conocimiento más completo que compensa la limitación de otras historias oficiales.

El cuarto rasgo propuesto por Menton, es la metaficción. Ella se entiende por la reflexión que en la misma obra se hace sobre el proceso creativo o sobre algún aspecto de la misma. Un término ya mencionado es el de metaficción historiográfica (propuesto por Hutcheon). Seydel (2002, pp. 70-71) dice que Hutcheon lo llama así porque el texto posmoderno reflexiona sobre la historia pasada y el presente, sin dejar de ser autorreflexiva o autoconsciente.

Perdomo profundiza más sobre el concepto de metaficción manejado por Linda Hutcheon:

> [Ella] asume que las novelas históricas recurren a un momento específico del pasado para alimentar una reflexión en torno a la historia y la historiografía, la cual se materializa en una serie de estructuras narrativas; este ejercicio reflexivo es lo que algunos han denominado metaficción historiográfica. Linda Hutcheon afirma que el

> concepto de metaficción histórica se presenta como paradigmático dentro de la narrativa postmoderna, debido a que las novelas históricas de las últimas tres décadas se caracterizan por presentar una serie de aspectos particulares como la reflexión sobre sí misma y sobre el proceso de producción y recepción de la obra literaria. (Perdomo, 2014, p. 26)

Concerniente al quinto rasgo mentoniano que trata de la intertextualidad, Gérard Genette (1989b, pp. 10-11) la define como la presencia de un texto en otro, como la relación de copresencia entre textos; esta relación puede tener diversas formas de presentación; por ejemplo, la cita (forma tradicional), el plagio (forma no canónica) y la alusión (forma no explícita ni literal y en cuya comprensión requiere del lector).

Menton (1993) para brindarnos su concepto de intertextualidad se apoya en la definición que maneja Julia Kristeva. Ella habla de mosaicos de citas; esto sería, entonces, la intertextualidad para Menton. "Todo texto es la absorción y la transformación de otro", dirá finalmente Kristeva (Menton, 1993, p.44).

Por otra parte, nos parecen interesantes las reflexiones de Lauro Zavala (2005) sobre que todo es intertextual (y sería una muestra más del posestructuralismo y la posmodernidad): así, todo texto está virtualmente relacionado con otro: el lector estaría implicado en esta relación y es responsabilidad de él. En el involucramiento del lector estriba este concepto posmoderno de intertextualidad, a diferencia del concepto estructuralista o moderno donde lo intertextual es lo que está en el texto mismo. Entonces la metaficción vendría a ser una especie de intertextualidad, donde la referencia es el mismo libro que se está leyendo (p. 128). Zavala nos explica (p. 125), además, que la metaficción implica una narrativa autoconsciente en cuanto a la escritura y una narrativa autorreferencial en cuanto a la lectura, y hace mención a Linda Hutcheon, quien la llama, refiriéndose a la literatura latinoamericana de las últimas décadas, 'metaficción barroca'.

Sobre la metaficción como intertextualidad, dice Amalia Pulgarín (al igual que Zavala), que los textos metaficcionales (como los de la nueva novela histórica, por ejemplo) "son textos contradictorios y especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convenciones que el género implica" (Pulgarín, 1995, p. 20).

En la nueva novela histórica latinoamericana se evidencia el legado de Cervantes, como bien lo han notado varios estudiosos, principalmente cuando se hace uso de la

metaficcionalidad; por lo tanto, estaríamos ante una manifestación de intertextualidad. Cervantes aplica este recurso en la segunda parte de *El Quijote*, según lo cita José Cruz (2005) en el epígrafe de su artículo: "Temo que en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando una verdad con mil mentiras" (p. 2). Pulgarín (1995, p. 210) también observa esta relación de intertextualidad entre la nueva novela histórica latinoamericana y Cervantes; esta se evidencia, dice, en el uso de rupturas, digresiones, interpolaciones, autorreferencialidad, desmitificación: esto vendría a ser para Pulgarín manifestación de una técnica subversiva.

Al tratar de la sexta característica de Menton, referente a conceptos bajtinianos, es importante mencionar que en ellos reposa mucho de la peculiaridad de la nueva novela histórica latinoamericana. Tanto así que la parodia ha sido tratada exhaustivamente en un libro por Elzbieta Sklodowska (*La parodia en la nueva novela hispanoamericana* de 1991) que, aunque trata de la novelística en general, sin embargo, la misma Sklodowska, dedica todo un capítulo a la novela histórica. Sobre la parodia, Sklodovska escribe en la introducción del libro mencionado (merece la pena transcribirlo, por el uso importante de este recurso en el tipo de novela que nos ocupa):

> La parodia constituye, pues, el eje estructurador de nuestro proyecto y el común denominador de las obras analizadas [en referencia a las nuevas novelas históricas latinoamericanas *Crónicas del descubrimiento* de Paternain (1980); *Los perros del Paraíso* de Posse (1983); *El mundo alucinante* de Arenas (1969); *Pepe Botellas* de Álvarez Gardeazábal (1984); *Los relámpagos de agosto* de Ibargüengoitia (1964)], aunque de ningún modo pretendemos reducir la esencia del género novelístico a su parodicidad. A través de una amplia selección de novelas publicadas en momentos distintos del último cuarto de siglo y procedentes de varios países hispanoamericanos intentaremos demostrar … la variedad de la escritura paródica y su carácter nada incidental en la estética de la nueva y novísima novela. (Sklodowska, 1991, p. XIV).

La parodia, siguiendo a Sklodowska, presenta dos características: su dinamismo histórico y la plasticidad de su práctica textual y, en general, se puede decir que la parodia es como contra-canto (canto al lado de otro canto). La parodia es un recurso esencial para la defamiliarización de formas artísticas petrificadas y, según Tinianov, tiende a canonizar formas marginales y a marginalizar obras canónicas. Sklodowska anota la definición de Gonzalo

Navajas, quien dice que: “la parodia es una forma de intertexto … que requiere de una lectura doble: una horizontal evocadora del modelo y de [otra], una interpretación imaginativa que se aparta del original” (Sklodowska, 1991, p. 10). Sklodowska haciendo una recapitulación en su libro dice que en la parodia siempre debe haber la presencia de un pre-texto (el texto originador en forma permanente) y, además, que la relación con el pre-texto se caracteriza por una ‘distancia irónica’ y de producir toda una gama de impresiones subjetivas que van desde lo satírico, lo lúdico, lo humorístico, lo despreciativo, lo combativo; sin embargo, anota que no hay una relación parasitaria, sino de transgresión que construye. Además, la parodia, siempre según Sklodowska, presenta un doble dinamismo —diacrónico y sincrónico—. La parodia en la literatura contemporánea y más específicamente en la novela hispanoamericana del último cuarto de siglo (dimensión sincrónica), es producto de una reelaboración de la tradición paródica occidental (lo diacrónico) de acuerdo con los impulsos configuradores de un *hic et nunc* complejo. El “aquí” de nuestras consideraciones es el diverso mundo hispanoamericano … y el “ahora” corresponde a la época que va desde el triunfo de la revolución cubana, a través de las luchas guerrilleras de los sesenta y diferentes proyectos de democratización, hasta el afianzamiento del poder autoritario en los setenta y la desesperanza del exilio. (Sklodowska, 1991, p. 9)

Para Hutcheon, según Sklodowska (1991, p. 12), la parodia produce en el lector, de acuerdo al texto que se lee, desde una recreación respetuosa hasta un efecto humorístico que se apoya en lo lúdico.

La función que cumpliría la parodia sería la de “exponer la falsa reverencia ante la Historia y desmitifica tanto las causas ideológicas como los procedimientos formales de la distorsión de pasado por la historiografía oficial” (Sklodowska, 1991, p. 60). Por último, dice Sklodowska que se emplean, en clave paródica, ‘las fuentes’, para cuestionar la veracidad histórica antes que para corroborarla (las fuentes’ que menciona Sklodowska, concuerdan, a todas luces, con las marcas de historicidad).

Otro concepto bajtiniano se refiere a lo carnavalesco. Analizando *Los perros del paraíso* de Posse, Pulgarín (1995, p. 67) nos habla de ‘transgresión carnavalesca’; en el caso de la novela mencionada aquella transgresión se asienta en la erotización de personajes y de cosas, y en mostrar ceremonias cortesanas que se truecan en bufonescas (carnavalescas). El disfraz, para Pulgarín es inmanente a la carnavalización; así, por ejemplo, en *Los perros del paraíso* hay un diario íntimo que se oculta y se disfraza a manera de máscara. Acota

Pulgarín que 'el disfraz' se observa en distintos momentos de la novela, hasta a nivel lingüístico, donde el lenguaje hace las veces de máscara: esconde la realidad de Latinoamérica. También los personajes son caricaturescos, la caricatura funciona como un disfraz, es decir el disfraz carnavalesco; de igual manera el travestismo de personajes se relaciona con la carnavalización (pp. 69-71).

Por su parte, Menton (1993, p.41) nota lo carnavalesco predominantemente en la tercera parte de *El arpa y la sombra*, en *Los perros del paraíso*, en *Noticias del imperio* de Fernando del Paso y otras nuevas novelas históricas.

La heteroglosia es otro concepto bajtiniano. Se refiere a que la nueva novela histórica latinoamericana muestra multiplicidad de discursos, tanto en niveles distintos y forma de lenguaje. También el término hace referencia a discursos procedentes de diferentes estratos sociales dentro de una mima lengua (Menton 1993, p. 45). La heteroglosia está relacionado al término polifonía, este implica para Sklodowska (1991, p. 61) el mostrar diversas voces que en la novela disputan por hacer de conocimiento del lector su verdad. Para Susana Zanetti (2006, p. 10) en las nuevas novelas históricas se cede la palabra o se desdobla, se asumen diversos lenguajes, por ejemplo, lenguaje coloquial, culto, regional (creemos ver en esto un emparentamiento con la heteroglosia).

Lo dialógico bajtiniano también está presente como rasgo de la nueva novela histórica latinoamericana y se basa en la presencia de monólogos interiores, diálogos; su fin sería acercar más al lector con lo narrado y también a quitarle solemnidad a la historia (Grützmacher, 2006, p. 148). Sklodowska (1991, p. XI) coloca a la yuxtaposición del lenguaje coloquial y culto (dialogismo) como una manera de interpretación del lenguaje, no como reflejo sino como refracción arbitraria de la realidad y de la libertad lingüística.

Ahora abordaremos las características que nos presenta Fernando Aínsa. Aínsa comienza enumerando la relectura de la historia. La relectura de la historia deviene en los escritores necesariamente en reescritura de la historia. Este rasgo creemos que se asemeja, aunque no totalmente, a la segunda característica de Menton en la que habla de la distorsión de la historia. Para Aínsa (p. 1991, p. 29) hacer reescritura de la historia es hacer una segunda escritura, dar un sentido nuevo (cuando se habla de 'segunda escritura', aunque no lo dice Aínsa explícitamente, se haría uso de la técnica del palimpsesto). Sobre esta reescritura,

los escritores de la nueva novela eran conscientes de la ella, así nos lo demuestra Carlos Fuentes citado por Sklodowska:

> La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno. (Sklodowska, 1991, p. 29)

Sklodowska (1991, p. 29) agrega, además, que sobre la reescritura latinoamericana inciden dos fuerzas. Una centrípeta que hace lo posible por conservar la estructura, la totalidad, de un discurso; una centrífuga, metaliteraria, autorreflexiva, irreverente. Ambas, en el caso de la reescritura de la historia latinoamericana, tendrían por función contestar a las mentiras de siglos, hechas por el discurso hegemónico, con la verdad del presente.

Sobre esta última cita, debemos recordar que, partiendo de la presencia de estas dos fuerzas, Sklodowska (1991, p. 29) dice que hasta mediados de los setenta predominaba en la nueva novela la fuerza centrípeta; desde ese tiempo, la fuerza centrífuga. La primera da pie, como se mencionó en la definición, a que ella llame a las primeras 'nuevas novelas históricas', para diferenciarlas de las segundas a las que llama 'novísimas novelas históricas'.

Recurriremos a García-Rubio (2010) para mostrar la cadena que llevaría a la reescritura como último eslabón: los escritores de la nueva novela histórica latinoamericana iniciarían percibiendo un presente desigual e injusto que se perpetúa a través de hechos históricos erigidos en su momento por la cultura dominante; la reacción es de protesta; entonces, se tiene necesariamente que reescribir la historia con el fin de 'hacer justicia' (un presente más justo e igualitario). Algunos la reescriben desde la clave del humor, de la parodia, de la carnavalización o de los anacronismos. Citaremos a García-Rubio analizando a Abel Posse:

> En … la nueva novela histórica latinoamericana contemporánea, el hecho histórico pasa … a ser una protesta contra un presente, marcado por el liberalismo económico, que a medida que avanza en su desarrollo a escala mundial, va agigantando las desigualdades generadas desde la época colonial. La nueva novela

> histórica hispanoamericana, … lejos de "estilizar" el pasado y crear una nueva épica, trata de reescribir la historia del descubrimiento de América desde una perspectiva humorísticamente desenfadada, pero donde se proyecta una mordaz crítica a un presente problemático. (García-Rubio, 2010, p. 132)

Roberto Sánchez (2006, p. 123) también llega a parecidas conclusiones sobre la reescritura histórica al manifestar que para saldar cuentas con el pasado este debe ser reescrito, reinventado, para fortalecernos en la construcción de nuestros presente y futuro.

Zavala (2005, p. 127), citando a Hutcheon, dice que la reescritura cuando se apoya y se impregna de ironía, sirve como una manera de distinguir a la metaficciíon posmoderna de la metaficción moderna. Entonces, se hace reescritura de la historia ironizando. Otra manera de rescribir la historia es mediante mecanismos de desarticulación; entre ellos la fragmentación y la repetición (Pulgarín, 1995, pp. 141-142). La fragmentación, según Pulgarín, se realizaría de esta manera: "Frente a una narración totalizadora como acostumbraban ofrecernos los textos historiográficos … encontramos una historia fragmentada [por ejemplo] a capricho de los recuerdos" (Pulgarín, 1995, p. 141). Algo parecido es lo que escribe Susana Zanetti: "En las novelas más interesantes de los últimos años, la historia se transforma en memoria [(recuerdos)] y esta mezcla de voces y discursos, de restos de fragmentos que dan nueva dimensión a lo anónimo y colectivo de los sujetos" (Zanetti, 2006, p.10).

Cruz (2005, p. 10) nos muestra, aludiendo a Carlos Fuentes, otra manera de reescribir la historia: apelando visiblemente a la fragmentación. En este caso se echa a mano a fragmentos históricos relevantes con el fin de, no solamente, al final, pretender ser la verdad misma, sino rellenar hiatos históricos. Estos fragmentos pueden contradecir o pueden dar una nueva versión de los hechos históricos; basta que se asuman como verdad por el lector. Como se desprende de Cruz (p. 289), en la reescritura de la historia el lector juega un papel importante para que lo reescrito llegue a buen puerto; Perdomo (2014) también nos lo hace notar al expresar que se instala un pacto, un acuerdo, entre el que reescribe y el que reinterpreta los acontecimientos históricos; se narra no convencionalmente y esto ayuda a que el lector muestre disposición por lo que se le transmite.

Sin embargo, Cruz (2005) dice que el lector que entra en este pacto corre el riesgo de que, como el autor, pretenda que estos nuevos hechos históricos narrados sean más

auténticos que otros que podrían realmente haber sucedido. Para apoyarse Cruz cita a Djelal Kadir (1984): "La amenaza más abominable que representa la nueva novela, [es decir], el contagio que imparte la novela desde su autodesmitificación y desde la desmitificación del lenguaje [por parte] de la literatura conduce a la ruptura y descoagulación del mito histórico" (Cruz, 2005, pp. 9-10).

Aínsa nos dice que otra característica de la nueva novela histórica es la abolición de la distancia épica (término tomado de Bajtin) con el fin de desmitificar la historia (cuarta categoría propuesta por Aínsa). Recurrir a la anulación del distanciamiento épico tiene, entonces, como finalidad el cuestionar y reescribir la historia; para lograrlo los novelistas de la nueva novela histórica recurren a … la narración en primera persona, el uso del monólogo interior o de diálogos coloquiales, desaparece la distancia entre el pasado histórico y el presente; los mitos nacionales se ven deconstruidos y degradados; los héroes, que en el proceso educativo sirven como símbolos de ciertos valores fundamentales para la sociedad, en la visión novelesca, llena de humor e ironía, tienen que bajar de su pedestal. (Grützmacher, 2006, p. 148)

Esta abolición de la distancia épica implica desmitificación de la historia, esta se logra, según Pulgarín (1995, p. 16), realizando, junto con la historia, la desmitificación de la novela por medio de desmitificar el lenguaje mismo; esto pone de manifiesto que, para reconstruir el pasado, la historia se muestra insuficiente.

Como quinta característica de la nueva novela histórica, Aínsa anota el distanciamiento de la historiografía mediante su reescritura paródica. Antonia Viu (2007, p. 170) dice que para Aínsa la parodia es una operación compleja, no solo un recurso burlesco con la cual se establece una relación con el modelo alterándolo. Justamente, si se alude a su complejidad es porque se realiza el revisionismo paródico, donde, primero, se revisa la narrativa de textos históricos, las marcas de historicidad, la crítica historiográfica y, luego, se acude a la parodia, al grotesco, al pastiche, a la descalificación del discurso oficial, como lo subraya Aínsa (1993, p. 14).

No solamente se parodian textos históricos, sino también a las novelas históricas de aparición previa, algunas de ellas ya consagrada por el canon literario; por ejemplo, La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa parodia a *Os sertoes* de Euclides de Cunha; *Noticias del Imperio* de Del Paso a *Maximilano* de Ireneo Paz; *Los pasos de López* de Jorge

Ibargüergoitia a *Hidalgo: la vida del héroe* de Luis Castillo (Aínsa, 1991, p. 30).

Un aspecto importante que debemos tratar es lo neobarroco como característica de la nueva novela histórica. De lejos, es Antonia Viu (2007, p. 163) quien mejor integra lo barroco a la nueva novela histórica; lo neobarroco, dice Viu, haciendo eco de Gonzalo Celorio (2001), es como una marca de identidad de la nueva narrativa latinoamericana; esta expresión estilística vendría, desde mucho antes, como una manifestación artística de contraconquista y nos habla de autonomía americana antes que de calco y sumisión; finalmente, dice Viu, que lo barroco se convierte en América en expresión de lo bizarro, lo fantasioso, lo colorido, lo popular.

2.2.3 La historia y la nueva novela histórica latinoamericana

Seymour Menton (1993, p.32) dice que, así como para León Hoffmann la historia es una obsesión para los novelistas haitianos, esto (de 'una obsesión') muy bien podría aplicarse a los novelistas de toda la América Latina. Esta 'obsesión' da pie para tratar holgadamente la relación de la nueva novela histórica con la historia, relación de crítica y de apego. Así, Pulgarín (1995) escribe: "Dentro de este contexto [la nueva novela histórica] cuestiona el discurso narrativo decimonónico caracterizado por la linealidad narrativa y el final cerrado y unívoco" (p. 207).

Perdomo (2014), al respecto, dice que la relación entre historia y la nueva novela histórica es inestable:

> Por otra parte, se puede concluir que la novela histórica de finales del siglo XX… en América Latina … se propone mostrar la fragilidad de los límites entre la historia y la ficción. Pero, además, parecería que, más allá de una mera propuesta estética, estas nuevas formas de releer episodios del pasado quieren poner en marcha … la idea de que estas revisiones del pasado o lecturas críticas del mismo, de ningún modo deben ser leídas como una simple construcción discursiva ni como un mero objeto estético o de consumo. Estas lecturas proporcionan una nueva perspectiva para mirar y reflexionar sobre el pasado desde un presente postmoderno. (Perdomo, 2014, pp. 28-29)

Al contrario, la nueva novela histórica, antes de 'el auge' (mediados de la década de los setenta del siglo XX), según Cruz, mantiene una relación con la historia más 'estable', 'más verdadera´, 'sin ambages':

> [En] *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier incluye un apartado titulado: «Acerca de la historicidad de Víctor Hugues». En él, el autor expone el carácter 'real' y documentable de uno de los personajes principales de su célebre novela. Conoce así el lector que este personaje […] fue de carne y hueso. Tal hecho no es una novedad en la literatura. La historia ha sido de continuo algo más que una fuente de inspiración. Los hechos «verdaderos» han proporcionado a la literatura abundantes referencias que fueron aprovechadas de distinta manera. También sucede lo contrario: la literatura aporta datos históricos. (Cruz, 2005, p. 3)

También Ana García (2009, p. 304) opina en forma semejante a Perdomo y da a entender que antes del advenimiento de la nueva novela histórica hispanoamericana la relación de la novela con la historia era clara (ella se correspondía con la novela histórica de corte romántico o realista), pero que, ahora, ha entrado en crisis.

La relación entre nueva novela histórica e historia ha sido reconocida como provechosa y transformadora, por ejemplo, Núñez y Castellanos (2020, p. 21) concluyen que ella ha contribuido a construir la historia de América Latina y ha realizado aportes a la narración en general.

En ese mismo tenor, Perdomo (2014) reconoce la provechosa relación que se da entre historia y ficción. Escribe:

> En definitiva, la literatura ha encontrado un artificio idóneo que se sumerge en la historia para encontrar allí los fundamentos de las ficciones narrativas, y que toman forma ya sea en la novela tradicional o clásica, o en registros más actuales a los que se conoce como nuevas novelas históricas, novelas históricas postmodernas o metaficciones historiográficas. Todas ellas de interés para la crítica y los lectores, o para todo aquel que pretende revisar el pasado desde cualquier perspectiva. (Perdomo, 2014, p. 28)

María Cristina Pons (1996, p. 100) deja en claro sobre cómo la historia es utilizada

por la Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Algunos autores, manifiesta, se sumergen enteramente en la ficción para llenar los vacíos o los aspectos brumosos de la historia latinoamericana; otros usan documentos oficiales (las fuentes o marcas de historicidad que nos ocupan en este trabajo) para legitimar, por un lado, lo narrado y, por el otro, para problematizar la verdad hegemónica, y a la par se encumbran figuras o eventos que han quedados relegados en la historia oficial.

2.2.4 La Nueva Novela Histórica Latinoamericana como muestra de posmodernidad

Pulgarín (1995) nos menciona explícitamente la relación de la nueva novela histórica con el posmodernismo; lo evidenciamos en la siguiente cita:

> Las novelas elegidas para este trabajo [de la nueva novela histórica] responden a las directrices más comunes de la poética posmodernista y [destacan] … por [las] características más representativas de ésta, tales como: eclecticismo heterodoxo, marginalidad, discontinuidad, fragmentación. descentralización, simulacro de la representación, muerte de la utopía y autorreferencialidad discursiva. Estas nuevas novelas históricas … al participar de esta poética, se sitúan junto a las más importantes creaciones metahistoriográficas de la cultura posmodernista. (p. 203)

Perdomo (2014, p. 27) recurre a Hutcheon para incluir a la nueva narrativa histórica dentro del posmodernismo; así, para apoyar esto, la investigadora manifiesta que esta narrativa es postmoderna porque nos presenta múltiples narrativas antes que una narrativa totalizadora.

Por último, para Zavala la nueva novela al impregnarse de ironía, muestra claramente la diferencia entre la metaficción posmoderna y la metaficción moderna. En esta última es poco relevante. Veamos esta cita (Zavala alude aquí al cuento; sin embargo, en párrafos anteriores, estudia nuevas novelas históricas): “El cuento [y la novela] posmoderno[s] yuxtaponen elementos provenientes de la tradición [clásica y moderna] y puede[n] ser definidos[s] como … irónico[s], carnavalesco[s]” (Zavala, 2005, p.175).

2.2.5 Tratamiento de las marcas de historicidad en la nueva novela histórica latinoamericana

En primer lugar, empezaremos diciendo que, según lo expuesto en los capítulos anteriores, el autor de una ficción literaria cuando quiere mimetizarse con el discurso histórico se sumerge en la historia en busca de las marcas de historicidad con el fin de adueñarse de ellas. No obstante, existen diferencias en cuanto a la forma en que los novelistas plasman estas marcas de historicidad en sus creaciones. Así, los autores de la novela histórica que hemos llamado 'tradicional', 'clásica' o 'canónica' (la que sigue la estela de Walter Scott), imitan concienzudamente estas marcas de historicidad, las copian como 'en molde', mientras que los autores de la nueva novela histórica latinoamericana las alteran, las modifican, las deforman; parecen imitarlas en la forma, pero, en realidad, alteran el fondo: las subvierten. Justamente esta 'subversión' de las marcas de historicidad se ve refleja en sus características (ya nombradas anteriormente) y puede evidenciarse (esta subversión) tanto en el texto como en el paratexto: nada escapa a la pesquisa de la nueva novela histórica latinoamericana. En resumen, la novela histórica tradicional se apoya en las marcas de historicidad para buscar la verosimilitud y el efecto mimético; la nueva novela histórica latinoamericana, por el contrario, las utiliza, de modo preconcebido, intencionado y consciente, para mostrar la subversión.

Veamos con ejemplos lo antedicho:

Gregorio Martínez, novelista peruano, publica en 1991 *Crónica de músicos y diablos*; según Seymour Menton (1993) esta novela, y la menciona explícitamente, se enmarcaría en aquellas que siguen la huella de la novela histórica tradicional (la de Walter Scott), denominadas por Menton 'novelas históricas latinoamericanas *no tan nueva* o tradicional' con el fin de diferenciarlas de las *nuevas novelas históricas latinoamericanas* (de la que él ha sido el principal impulsor al darlas a conocer). Se transcribirá el fragmento siguiente del epílogo de la novela de Martínez:

> Teníamos una biblioteca que hoy no se consigue. Ni el Consejo Municipal de Ica la tenía. Pévez pedía los libros a diferentes países; yo quisiera que hubiese habido una fotografía para que se dé cuenta de los libros que había aquí. Teníamos de todo. (Testimonio de Epifanio Torres que aparece en el libro de Teresa Oré: *Memorias de un viejo luchador campesino*, Lima 1983). (Martínez, 1991, p. 269)

Ahora veamos la siguiente cita, extraída de una nota a pie de página de *Yo el Supremo*

de Augusto Roa Bastos (2003), novela publicada en 1974 (tiene como protagonista al dictador del Paraguay, el doctor Francia) y a la que Menton (1993) incluye dentro de la nueva novela histórica latinoamericana:

> *Declaración de la india Olegaria Paré*: Jura como es cierto … que ha tenido tratos y comunicación con el criado Jóseph María Pilar, el cual para el efecto … y desde setiembre … ha principiado a valerse de ella. … Estos servicios los hacía gustosamente a Smd. el señor Jóseph María por el gusto de gustarle a él y por ningún otro interés Los dos siguieron encontrándose en los vosquecillos [sic] de las medias Islas. … Allí le entregaba … cantidad de cintas, … fibras de acero … que Dn. Jóseph María [y ella] llamaban "bolas de fraile", … "pedos de monja", no acordándose las cantidades que le tiró. Declara que siguieron en estas comunicaciones y tratos hasta mediados de Cuaresma en que sintiéndose embarazada dejó de continuar en ellas, o sea en los entretenimientos que de a dos tenían en las medias Islas Él mismo vino a entregarle … cinco varas de lienso [sic], se hizo … una media túnica … y la faja para esconder lo que sería el fruto de su vientre, … prendas que aquí presenta … en devolusión [sic], muy usadas aunque bien labadas [sic] y planchadas. (*testado el último párrafo*, *casi ilegible*). (Roa, 2003, pp. 357-9)

Ambos novelistas nos presentan partes del paratexto: epílogo, Gregorio Martínez; nota a pie de página, Augusto Roa Bastos. Martínez presenta un testimonio (marca de historicidad) y Roa una declaración testimonial (marca de historicidad). El tratamiento en ambos es marcadamente diferente: el estilo de Martínez es serio, grave, informativo, apoyado en una fuente oficial (un libro). El lector no suspicaz, cree estar ante un documento no apócrifo, que bien podría tener a mano o puede corroborar su existencia de ser necesario. Roa, por el contrario, se apoya en un estilo lleno de doble sentido, procaz y vulgar, humorístico, arcaico, cercano a lo dialógico, con heteroglosia presente (anota un letrado lo que testimonia alguien con poca instrucción). "La media túnica y la faja" de la declarante (el disfraz) se aproxima a lo carnavalesco. Se parodia, a todas luces, un documento legal, hay, por ello, una ironía encubierta. La exageración y la ironía se encuentra al devolverse prendas antiguas, muy usadas, 'pero limpias' a la autoridad. Jóseph María Pilar, un personaje histórico (del séquito del célebre dictador Francia, donde era su criado de confianza), es ficcionalizado se expone sus apetitos carnales y sus latrocinios. El lector no tiene oportunidad de comprobación: estamos ante un testimonio *ilegible*, así, hecho adrede. Carlos Pacheco, de lejos, el principal estudioso

de Roa Bastos, escribe, en relación al lenguaje usado en *Yo el Supremo* y que se aprecia con creces en la muestra ofrecida, lo siguiente:

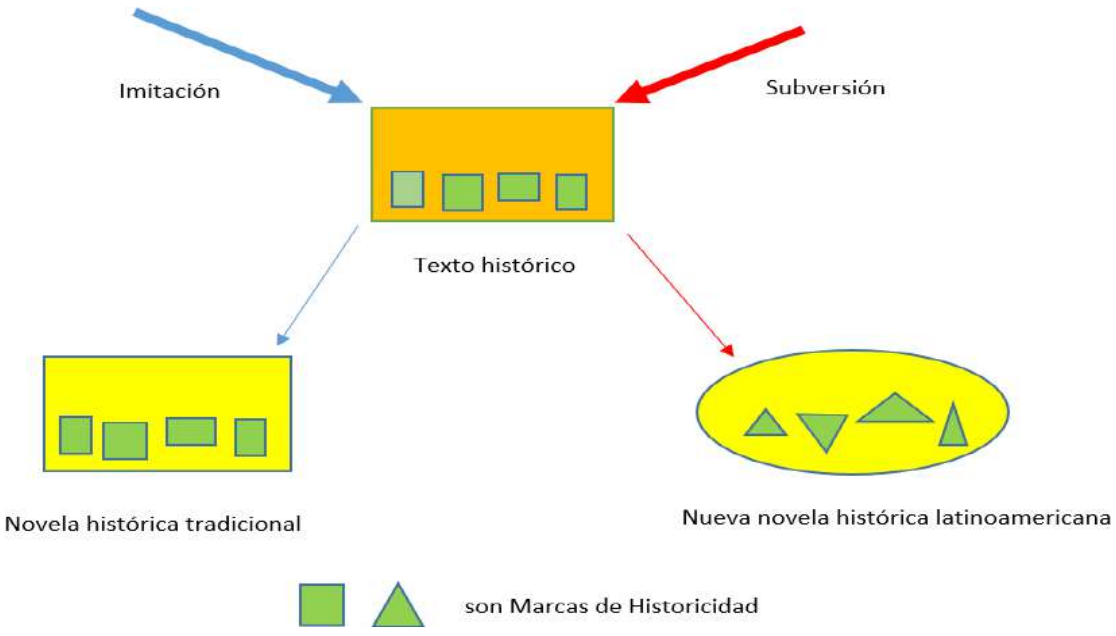
> La obra recurre con frecuencia a los juegos de palabras y a los mecanismos narrativos generadores de la ambigüedad, impidiendo una cómoda instalación en una determinada perspectiva.
> … Lo cierto es que, frente a esta novela, no es posible una lectura lineal, pasiva o superficial. El texto impone sus condiciones al lector. No es un parque cultivado cultivado, sino un territorio que exige ser explorado y conquistado. (Pacheco, 1986, pp. XIV-XV)

No está demás recalcar que la marca de historicidad (también testimonio) que presenta Martínez no sufre este tratamiento, es un calco, una imitación.

El siguiente gráfico resumirá lo tratado:

Figura 1

Subversión de las marcas de historicidad por la nueva novela histórica latinoamericana



Fuente: elaboración propia (2023)

CAPÍTULO III

MARCAS DE HISTORICIDAD EN *BARONES DEL AZÚCAR* Y SU VINCULACION CON LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA

Para realizar nuestro análisis determinaremos, en primer lugar, las marcas de historicidad presentes en la novela *Barones del azúcar*. Luego asociaremos estas marcas a las características de la nueva novela histórica latinoamericana. Debemos advertir que las citas de *Barones del azúcar* son referidas a *Armas*, el autor real. La novela se puede hallar en el anexo de esta tesis, a disposición del lector.

3.1. Estructura de *Barones del azúcar*

Nuestra novela presenta una carátula, en la que se incluyen el título *Barones del azúcar* con un subtítulo: *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico.* Debajo está el nombre del 'historiador'; debajo, a la izquierda, casi al final, se da el nombre del 'editor' (ponemos 'el historiador y 'el editor' entrecomillados, porque forman parte del juego novelístico que, adelantamos, propone el autor y que ha de considerarse al realizar el análisis de la novela.) Por último, en la parte inferior de la carátula, está escrito: 'una nueva novela histórica'. En la segunda página se repite el título y subtítulo. En la tercera página hay una dedicatoria. En la cuarta página se transcriben dos epígrafes, ambos con citas a pie de página. En las páginas interiores se encuentran la introducción y los capítulos, del primero al octavo. Los capítulos presentan subcapítulos, menos el último, que tiene dos apéndices. Uno de los apéndices es llamado epílogo, que, según se nos hace advierte, ha sido redactado por el 'editor'. Tanto en los capítulos como en el epílogo se encuentran llamadas para aclaraciones a pie de página. Estos pies de página son realizados tanto por el 'autor' y el 'editor'. Al epílogo le sigue una adicional 'Elaboración del azúcar (y la melaza de caña)'. Seguidamente hay una Sección de mapas; a continuación, se encuentra la Sección de fotos y a esta le siguen las Notas bibliográficas. Para terminar, se presenta un colofón. En la contracarátula se incluyen cuatro comentarios sobre *Barones del azúcar*.

Vamos a detenernos un momento en la figura de 'el historiador' y 'el editor'; para ello citaremos los datos que se nos proporcionan en *Barones del azúcar*, en nota a pie de

página:

> En general, *el editor* [cursivas añadidas] no ha variado nada de lo redactado por *el historiador* [cursivas añadidas], solamente se ha limitado a colocar algunas notas a pie de página … a realizar la corrección de estilo, a poner en orden alfabético la bibliografía (siguiendo las normas APA7) y a publicar este Estudio histórico con el visto bueno de la viuda de Víctor Octavio Larco Gastañaduy. (Armas, p. 73)

Ahora veamos lo que escribe Chatman sobre el editor, llamativamente parecido al trabajo realizado por 'el editor' de nuestra novela:

> De todas las formas de narrativa literaria, aquellas que pretenden estar constituidas por cartas y manuscritos encontrados son las que menos presuponen a un narrador. Si insistimos en un agente aparte del autor implícito, solo puede tratarse de un simple coleccionista u organizador del material ['el editor']. Su poder es insignificante y se reduce a haber reunido (y quizás revisado) las cartas o el diario para el tipógrafo. Ni siquiera es responsable de los relatos directos de las acciones físicas de los personajes, sino que solo presenta sus materiales escritos literales.
>
> … Solo puede darse a conocer a través de notas a pie de página o prólogo [en el caso de *Barones del azúcar* del epílogo, además de las notas a pie de página]. (Chatman, 1990, pp. 180-181)

Aprovechando la presencia de un 'editor' y de un 'historiador' en *Barones del azúcar*, no podemos dejar de mencionar, porque creemos encontrar relación, lo anotado por Chatman (1990) en cuanto a las diferentes instancias narrativas. Para ello acudiremos a la conocida figura que Chatman incluye en la página 162 de *Historia y discurso*:

Figura 2

Instancias narrativas



Fuente: Chatman (1990)

Ahora, haciendo la salvedad que 'el historiador' y 'el editor' que se muestran en la carátula no son ni 'el autor ni el editor reales' pues como se demostrará posteriormente en el análisis de esta tesis, *Barones del azúcar* es un juego novelístico que propone el *verdadero autor real* (se pide disculpas al lector por la hipérbole), nos abocaremos a comentar las instancias narrativas que se encuentran dentro del texto narrativo de la fig. 2. Veamos:

El autor implícito propuesto en *Barones del azúcar*, es aquella voz que se afana en trasmitir un texto histórico a un lector implícito interesado en aquel. Este autor implícito recibe el apoyo, para este fin, en muchas ocasiones, de la voz que emerge desde la figura del 'editor'. En ciertas ocasiones este autor implícito se hace 'autor implícito representado', por ejemplo, cuando propone pautas de interpretación del material que se nos va ofreciendo, además de explicaciones, críticas, ayudas, etc. 'El historiador' y 'el editor', como autor implícito, en varias ocasiones, dejan su anonimato y hacen escuchar su voz en el texto (es cuando se aproximan a convertirse en personajes). El lector implícito, por otra parte, vendría a estar constituido por diferentes entidades, que vendrían a ser, por ejemplo, los 'amados muertos' nombrados en la página 3, al inicio del texto: «A mis amados muertos: Sus voces con la mía se confunden. Sus recuerdos con los míos se entrelazan» y que es corroborado por 'el editor' cuando en nota a pie de página dice:

> Finalmente, el editor debe manifestar que se siente satisfecho de la labor realizada, labor que nadie le encomendó; y cree, a ciencia cierta, que Víctor Octavio Larco Gastañaduy, donde se encuentre, se lo agradecerá, y junto con él sus '*amados muertos*' [cursivas añadidas]. (Armas, p. 73)

Consideramos que también se incluirían entre los lectores implícitos a los descendientes de aquellos 'amados muertos', de apellido Larco o no, pero que tienen conocimiento sobre los hechos y lugares nombrados en la novela, es decir, los pobladores de las localidades regadas por el río Chicama.

El papel del narrador es asumido en ciertos momentos por 'el historiador', sin embargo, de manera soslayada, cuando, por ejemplo, se dice de él:

> «*El Vitucho* ['el historiador'] era un narrador consumado … así, por ejemplo, contaba con tremenda gracia todos los misterios, obras y milagros de los Larco,

> todo el 'pedigrí', como él nos decía», recordó la señora María Toribio. «Contaba todo lo bueno y lo malo de su familia, sin quitar ni añadir nada, así como fueron las cosas», nos refirió su vecina doña Consuelo Campos. «Mi compadre decía que muchas cosas se las habían contado de chico sus abuelos y sus padres, y que él las repetía, para honrar su memoria y también para que no se pierdan», afirmó Felícita Jiménez de Baltodano (su comadre del primer juego de sala). (pp. 77- 78)

Obviamente, que estos personajes, en estos momentos, se convierten en narratarios. Por otra parte, 'el historiador' no se siente a gusto en su papel de narrador- personaje (entendemos que no quiere abdicar de su papel de 'historiador'), por lo que en la mayor parte de la novela hace uso de terceras personas para narrar los hechos. En estos casos, los narratarios no son visibles, pero se supone que son lo que están escuchando lo que los narradores circunstanciales dicen (Valles, 2002); en otras palabras, los pobladores del Valle Chicama. Daremos un ejemplo:

> Afirma el suscrito, porque lo ha visto con sus propios ojos y lo ha escuchado con sus mismas orejas, que los cooperativistas y los militares de Velasco —que se ufanaban de acérrimos socialistas y enemigos a ultranza de la capitalista Norteamérica— trajeron Disneylandia al Valle. «¡Y nosotros no nos habíamos dado cuenta!», decían asombrados los chiclineros. (Armas, p. 55)

3.2 Marcas de Historicidad en *Barones del azúcar*

Anteriormente presentamos la tabla 1 con una propuesta 'clasificación de las marcas de historicidad'; volvemos a colocarla en este capítulo porque nos orientarán el análisis que hemos de realizar.

La transcribiremos totalmente:

Tabla 1

Clasificación de las marcas de historicidad

Texto histórico	Paratexto
a. Marcas de historicidad relacionadas con 'la exactitud': patronímicos; toponímicos; fechas, épocas, festividades; cantidades, etc. b. Marcas de historicidad relacionadas a 'la autoridad' 1- Autoridad histórica: alusiones a autores históricos; alusiones a libros históricos canónicos; remitir explícitamente a fuentes; lenguaje perteneciente al ámbito profesional histórico. 2- Autoridad académica y científica en general: lenguaje culto; lenguaje especializado. c. Marcas de historicidad presentes al usar una retórica particular (la histórica): uso de la tercera persona, ausencia de ciertos deícticos (el 'tú'); lenguaje objetivo; uso del tiempo pasado; alusión a diversos grados y formas de constatación (veracidad); marcas tipográficas tipo índice de llamadas, p.e.	a. Marcas de historicidad en el paratexto autorial 1- Escritas: títulos alusivos a hechos o personajes históricos; dedicatorias a otros historiadores o autores de reconocida solvencia intelectual; epígrafes con citas de libros de historia; prefacios de autor que dan cuenta de su competencia histórica; transcripciones literales de documentos; notas a pie de página que remiten a fuentes o aclaran términos, fechas, hechos, etc.; bibliografía; epílogo dando cuenta de las circunstancias de la elaboración del texto histórico. 2- Audiovisuales: mapas, dibujos, fotos, cuadros, CDs, etc. b. Marcas de historicidad en el paratexto editorial: alusiones al tipo de texto: 'Investigación histórica', p.e.; carátula y contracarátula alusivas a hechos o personaje históricos; solapas con la reseña biográfica del historiador enfatizando su trayectoria y publicaciones históricas; nombre de la editorial, histórica o científica, debidamente acreditada; prólogos realizados por historiadores; colofón certificando lugar y fecha de la impresión del texto histórico.

Fuente: elaboración propia (2023)

De acuerdo a la tabla que antecede, en el t e x t o de *Barones del azúcar*

encontramos las siguientes marcas de historicidad:

1. Marcas relacionadas con la exactitud:

Patronímicos: el principal es 'Larco', el cual ya está presente desde la carátula, donde forma parte del subtítulo: 'Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama' (el subrayado es nuestro). Sabemos que los personajes en nuestra novela son históricos por el primer epígrafe (cuyo pie de página nos remite a un texto histórico: *Historia del azúcar y sus derivados en el Perú,* escrito por Eduardo Dargent Chamot, historiador): «Dentro de estos desarrollos agro industriales van a surgir nombres como los de los hermanos Andrés y Víctor *Larco* [cursivas añadidas] originarios de la ciudad de Alghero en la isla de Cerdeña, Italia» (Armas, p. 4). La calidad de históricos que detentan los Larco de nuestra novela se refuerza por el pie de página de la p. 34, que dice: «Eduardo Dargent Chamot, profesor de Historia en St. Mary's University, San Antonio, Texas». Entonces, alguien de autoridad, un historiador de profesión, nos está afirmando que los 'Larco' de nuestra novela son 'históricos'. En el subcapítulo 1.1 se incluyen a uno de los Larco del epígrafe de Dargent en la novela, como si Dargent le estuviese dejando la posta al 'historiador' de *Barones del azúcar*:

> Y el tatarabuelo Víctor Rafael [el nombrado por Dargent] se allegó y conoció a la tatarabuela Blanca Herrera, con la que tuvo seis hijos. Rafael Larco Herrera [fue] uno de ellos. … Y el bisabuelo Rafael Larco Herrera se allegó y conoció a la bisabuela Nelly Hoyle Hoyos-Robalino con la que tuvo a un Octavio, a dos Constantes, a Javier, y a Rafael Larco Hoyle, todos nacidos y bautizados en Chiclín. … Y el abuelo Rafael Larco Hoyle se allegó y conoció a la abuela Isolina Degregori con la que llegó a engendrar a las tías Isabel, Verónica y a Virginia. (Armas, p. 9)

Posteriormente aparecerán, aunque sin profundizar en ellos, reconocidos personajes históricos: Víctor Raúl Haya de la Torre, Juan Velasco Alvarado; los presidentes Manuel Prado Ugarteche, Sánchez Cerro. También Celso Calderón Cerqueira, personaje regional, real, casi legendario; todos ellos 'se codean' con los Larco históricos, así, se transmite y acentúa su historicidad.

Además, la presencia reiterativa del patronímico histórico sirve para recalcar al lector quién o quiénes son los personajes primarios y así diferenciarlos de los secundarios o terciarios, oposición que está «centrada en su trascendencia con respecto a la acción narrativa general o al desarrollo procesual de uno de sus acontecimientos nodales particulares» (Valles, 2008, p.

165).

Toponímicos: el de mayor importancia, indudablemente, es Chiclín, la hacienda propiedad de los Larco asociada a ellos de modo inseparable: «Decir 'caña de azúcar' era decir 'Valle Chicama', y decir 'Valle Chicama era decir 'Chiclín', y decir *'Chiclín' era, en esos tiempos, decir 'Larco'* [cursivas añadidas], y decir 'Larco' era decir 'barones del azúcar'» (Armas, p. 31). Este binomio Chiclín-Larco está históricamente documentado. El siguiente toponímico en importancia, por la frecuencia de sus menciones, es Valle Chicama (o simplemente 'el Valle'). Dentro de 'Valle Chicama', que connota un espacio regional, se incluyen implícitamente otras haciendas azucareras (propiedades de otros 'barones del azúcar': Cartavio, Chiquitoy, Casagrande, etc.) y pueblos de mayor importancia (Ascope), u otros de menor (Chocope, Chicama, Sintuco, etc). El tercero toponímico a considerar es Trujillo, el centro económico, político y cultural más cercano; aunque no se lo trata específicamente, se siente su presencia: allí se estudia, de allí llegan los diarios, etc.

Es importante distinguir entre el término 'topo' (locus o lugar) y el de 'espacio'; pues en narrativa el topo se refiere a lo físico, aquello que tiene coordenadas geográficas; este carácter presentan los toponímicos mencionados. El 'espacio' no constituiría una marca de historicidad relacionada a la exactitud *per se*, ya que puede no estar circunscrito físicamente; así, hay espacios sociales, como un salón de baile; otros, son espacios imaginados como, por ejemplo, 'el espacio íntimo' de una persona') (Valles, 2008, p. 189); así tenemos, en la p. 81 de *Barones del azúcar*, que se nos dice: «Al final de este largo proceso se obtienen los cristales de azúcar… cristales dulces y gratificantes, tan diminutos que se van juntando, de a poquitos, en ciertos *rincones* del corazón [cursivas añadidas]».

También el mismo toponímico 'Chiclín' adquiere otra connotación de la mano de los Larco, principalmente durante los años cuando a estos se les denominó 'Barones del azúcar'. Chiclín deja así de ser un lugar físico para pasar a convertirse en algo bastante valioso: una perla, una joya. Ilustramos esto con la siguiente cita:

> Chiclín era considerado 'lo mejorcito' del Valle Chicama en tiempos de los Larco. Era la hacienda azucarera más adelantada y exhibía la más alta tecnología. Hasta acuñaba sus propias monedas. Tenía una moderna locomotora. Contaba con coro y filarmónica. Por todo eso fue llamada muchas veces '*La Perla del Valle Chicama*' [cursivas añadidas]. (Armas, p. 24)

Fechas y épocas: las marcas de historicidad de tiempo, muy importantes en un texto que se pretende histórico o novela histórica, abundan. Por ejemplo, el título de la novela nos refiere a una época: la época de los grandes latifundios azucareros a finales del siglo XIX y comienzos del XX con poderosos hacendados a los que se les ha denominado 'Barones del azúcar':

Los Barones del azúcar

> A lo largo del *siglo XIX* [cursivas añadidas] muchos de los comerciantes y especuladores que se habían beneficiado con el comercio guanero decidieron invertir sus utilidades en la agricultura costeña Al convertir sus inversiones en fortunas, eventualmente consiguieron ingresar a la élite nacional y al aristocrático Partido Civil. Es en *esta época* [cursivas añadidas] en la que se van a iniciar las concentraciones de tierras en manos de algunas familias. Dentro de estos desarrollos agro industriales van a surgir nombres como los de los hermanos Andrés y Víctor Larco. … Al iniciar el *siglo XX* [cursivas añadidas], Rafael Larco Herrera, hijo de Víctor Larco, adquirió las haciendas Molino Bracamonte y Chiclín. (Armas, p. 4)

Otra época importante que es mencionada en *Barones del azúcar* corresponde a los años en que tuvo lugar la Reforma Agraria (la que inicia la decadencia de los Larco).

> «¡Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza!», se exclamó con voz de mando un 24 de junio del 69, para el Día del Indio, «y no fueron expropiadas las haciendas de Chiclín y Salamanca … Entonces casi todos los Larco iniciaron la diáspora y marcharon al destierro: Chiclín fue intervenida según RD-144- DGRA/AR … por mandato del jefe del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Perú, el general Juan Francisco Velasco Alvarado, según D.L. 17716 de la *Reforma Agraria* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 49)

También otras etapas históricas, debidamente documentadas, son los años de las luchas laborales de los trabajadores de las haciendas azucareras, la llegada de los inmigrantes japoneses, la creación de las cooperativas y la disolución de las mismas, entre otros ejemplos.

No está demás comentar que los patronímicos, los toponímicos y los datos relacionados al tiempo, siempre se han considerado condición *sine qua non* de los discursos históricos, pues le otorgan legitimidad y, cuestión muy importante, anclan los hechos históricos que se narran en un espacio de tiempo, lugar y personas.

Festividades: ellas funcionan como marcas de historicidad de lugar porque su sola mención hace situar el relato en un espacio geográfico; además de dar datos sobre la idiosincrasia de los pobladores del mismo. La principal referencia de este tipo en *Barones del azúcar* es: La Fiesta del Señor de la Caña que se asocia a Chiclín, festividad religiosa muy conocida en el ámbito del Valle Chicama. Es tanta la importancia del evento que hasta se le dedica un capítulo entero:

> ¿Poetas?... No, en la familia Larco nunca hubo poetas. Sin embargo, uno de ellos bien pudo haber escrito el "Poema en toda regla", que comenzó a escucharse con ferviente devoción por el año 38 en la *Festividad del Señor de la Caña* [cursivas añadidas]; pero no hay nada cierto ni demostrado: lo único cierto es que ahora nadie lo declama ni lo escucha, pues el mundo está medio incredulizado. (Armas, pp. 33-34)

Cantidades: creemos conveniente recordar lo que dice Prost al respecto de la exactitud: «La historia, para bien o para mal, no soporta la imprecisión, no soporta el «poco más o menos», el «aproximadamente». Una fecha, [una cantidad], una referencia, o son algo cierto o, por el contrario, son falsos. No es una cuestión de opinión" (Prost, 2001, p. 89). En *Barones del azúcar* se nos habla de cantidades exactas; veamos:

> "El Shámbar se originó en la sierra de La Libertad, fue traído a las haciendas azucareras costeñas del valle Chicama por los que llegaban a contratarse como peones en la temporada de la zafra. Tiene en total, si se sirve en plato hondo, cerca de tres mil calorías (*2983* [cursivas añadidas] para ser más exactos); en plato tendido, un poco más de dos mil (*2125* [cursivas añadidas] en realidad)". Tomado de 'Gastronomía Trujillana' de Juan Sotomayor, pág. 26. (Nota del historiador). (Armas, p. 11)

> «El Monumento a la Familia, por ejemplo, fue esculpida por Ernesto Gazzeri, […], y enviada desde Milán en el año de 1918. Está hecha totalmente de mármol de Carrara. Costó *20,310* [cursivas añadidas] liras, según oí decir a don Octavio Larco Hoyle, «sin los gastos de envío que costó otra millonada». (Armas, p. 28)

> «A estos últimos toros, los llaman 'toros cinabrios' (por su afición al rojo) y son azuzados con 'la pica' para que confirmen su bravura en la 'tienta'. Al final se les hace una 'lidia de muleta' para que vayan comenzando a adquirir 'la técnica de los buenos'. 'Cinabrios' legendarios fueron, entre otros, "Abutardo", con *455* kilos; "Brujito", con *420*; "Alfiletero", con *558*; "Cafetero", con *515*; "Consentido", con *457*; "Miratorvo",

> con *522;* "Azucarero", con *491*... y una lista casi interminable… [cursivas añadidas]». (Armas, p. 39)

Por último, tenemos otro ejemplo de exactitud en la siguiente cita en la que se menciona una cifra: «No fue casualidad la elección del declamante: el "Poema en toda regla" tenía *34,282* [cursivas añadidas] versos y el único que podía aprenderlos de memoria era Jiménez, cuya fama de infalible memorioso había traspasado los límites de Chiclín (Armas, p. 34)».

2. Marcas de historicidad relacionadas a la autoridad:

En *Barones del azúcar* se recurre a autores de solvencia histórica como respaldo de historicidad; así tenemos al ya mencionado Eduardo Dargent Chamot, *profesor de Historia en St. Mary's University, San Antonio, Texas* [cursivas añadidas] (Armas, p. 31), a quien pertenece el primer epígrafe y además se da a conocer que es autor de la *Historia del azúcar y sus derivados en el Perú*. También se menciona a otro autor de solvencia histórica (abreviado por el 'historiador', 'Hdor.'):

> "Hondos sentimientos de odio y protesta se iban creando al persistir el sistema opresivo de trabajo. … En la noche del viernes 13 de mayo de 1920, los trabajadores, sindicalizados en la Sociedad Obrera de Auxilios Mutuos, tomaron de rehenes a Víctor Larco Herrera y a su octogenario tío don Andrés Larco Bruno … y quemaron … la Hacienda Roma". Ver Capítulo III de 'La revolución campesina en el Valle Chicama'. Trujillo- Perú. (sin fecha) Autor: *Hdor. Lucio Alberto Navarrete* [cursivas añadidas] (ver bibliografía). (Nota del historiador). (Armas, p. 19)

De la misma manera, en las Notas bibliográficas, se enlista a Peter Klarén, autor canónico en cuanto al estudio histórico de las luchas sindicales en el norte peruano en el periodo donde brillaron los 'barones del azúcar': En las Notas bibliográficas se lee: «*Klarén, P.* [cursivas añadidas] (1976 [1970]). *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del APRA*. Instituto de Estudios Peruanos. (Armas, p. 80)».

Respecto a otras marcas históricas relacionadas a la autoridad, tenemos el uso de lenguaje culto; por ejemplo, existe una frase en latín que se repite en varias oportunidades: «"¿Qué significa *'Fove animan, Fove et corpus'* que está escrito en el frontis del club Alfonso Ugarte?" (Armas, p. 21»; «Tanto que Rafael Larco Herrera, el dueño de la hacienda, destinó y

construyó el amplio local que aún se mantiene en pie (en su frontis está escrito el famoso 'Fove animan, Fove et corpus' que nadie aún ha logrado descifrar (Armas, p. 44)». Esta frase latina también se encuentra en la 'sección fotografías', cuando se documenta visualmente el club Alfonso Ugarte con la inscripción referida (Armas, p. 76). En cuanto a extranjerismos, como expresión relacionada a lo culto, tenemos recurrentes italianismos, tanto en expresiones, patronímicos y topónimos. Estos extranjerismos tienen como función acentuar el carácter histórico de los Larco, familia con raíces ítalas según se nos específica en la novela: «Alghero» (p. 4), «Giuseppe, Gelsomina, Diletti» (p. 7) «Tanti genovesi», «Tiópolo Malatesta» (p. 8); «San Antioco, Carlino» (p. 14).

También encontramos lo que se ha dado en llamar 'jerga profesional'. Su presencia apunta a hacer fidedigno el aspecto histórico de *Barones del azúcar*. En el capítulo II se transcriben fragmentos de partes militares:

> Los partes militares se sucedían interminables: «*OFICIO No. 1003-DivEjerPerú*: Mi general Berrocal, el incendio sindical ahora se está moviendo a Casagrande. De todas maneras, quedará un contingente permanente en Chiclín a mi cargo». / «*OFICIO No.1015-DivEjerPerú*: Oiga, teniente Munsibay, tranquilice a esos bachiches azucareros de pacotilla. Dígales que vamos a defender sus intereses a como dé lugar». / «*OFICIO No. 1024-DivEjerPerú*: Coronel Castro Quintanilla, los Larco han dado alojamiento a los hombres en una huerta repleta de chirimoyeros y los reclutas se turnan para nadar en la piscina del club Alfonso Ugarte [cursivas añadidas]». (Armas, pp. 20-21)

En otro capítulo se hace gala del lenguaje jurídico; este es el caso cuando se transcribe un documento notarial en el capítulo VII:

> *Señor notario:*
> *Sírvase usted extender en su registro de Escrituras Públicas una de* ***COMPRA DE DERECHOS Y FUTURAS ACCIONES****, que celebran:*
> *De una parte,* ***CÉSAR AUGUSTO MOYA AGUILAR*** *con L. E. 08345136,*
> *natural de Chiclín, provincia de Ascope, departamento de La Libertad, domiciliado en calle Italia número 7, antigua hacienda Chiclín, a quien en adelante se le denominará* ***EL VENDEDOR,*** *y de otra,* ***TEODORICO GRIMALDO CENTENO CCANCHI****, con L.E. 58342873, natural de Chucuito, provincia y departamento de*

> *Puno, a quien en adelante se le denominará* ***EL COMPRADOR****, de acuerdo a los siguientes términos:* (Armas, p. 59)

También relacionado a esta 'jerga profesional' es la que se la presenta en la elaboración industrial del azúcar que cierra el texto; es un léxico dirigido a un sector determinado; todo, como repetimos, en aras de dar autoridad a la novela. A primera vista, parece ser minuciosa; de título tiene 'Elaboración del azúcar (y la melaza de caña)'. Se la encuentra en la parte final del capítulo VIII (p. 80).

Otra jerga profesional son los datos relacionados al cine, veamos:

> *Con nuestro sufrimiento nos basta* fue estelarizada por los actores mexicanos Gustavo Capetillo y por Ariadna Sodi Miranda; bisabuelos de los actuales actores Eduardo Capetillo y Thalía respectivamente Datos extraídos de *El cinema y la caña. Cien años de cine en el Valle Chicama*, del historiador y crítico de cine Ricardo Bedoya Winston (Reeditado en 2028) Editorial Anacronismos. (Nota del editor). (Armas, p. 41)

Además, tenemos que en *Barones del azúcar* se hace uso de jerga deportiva. Daremos el siguiente ejemplo:

> El Alfonso Ugarte [de Chiclín] fue, en el año 67, el primer campeón de fútbol de la Copa Perú. … [Fue fundado] el 1 de agosto del 1917 [con el nombre de] Club Sport Alfonso Ugarte… En el Ugarte brillaría, con luz propia, 'Cohete' Javier Ugarte, driblero ágil y demonio cabeceador, que el 23 de Setiembre de 1942 le endilgó dos goles al Independiente de Avellaneda [de Argentina]. … Desde aquella vez, el Alfonso Ugarte fue rebautizado, espontáneamente por la hinchada nacional, como "Los Diablos Rojos de Chiclín". (Armas, pp. 44-45)

3. Marcas de historicidad presentes al usar la retórica histórica.

Como se comentó en el marco teórico, este tipo de marcas otorgan una peculiar forma de presentar el discurso histórico (defendida por los historiadores como condición característica y no sustituible). Veamos:

La presencia del uso de la tercera persona. El relato en tercera persona, propio del discurso histórico, es el que nos ofrece 'el historiador', en casi toda la extensión del texto. Si

por momentos se aparta de él, es, según lo hace explícito, en aras de la veracidad. Tanto 'el historiador' como 'el editor´, cuando tienen que apartarse de esta forma histórica de narrar, para transcribir intervenciones de personajes, por ejemplo, usan comillas. Por otra parte, se puede comentar que el subcapítulo 8.2 titulado 'Elaboración del azúcar (y la melaza de caña)' como se aparta de esta convención de la tercera persona (aproximándose a la primera), es relegado por 'el editor' al final del texto. En conclusión, 'el historiador' al no apartarse del convencionalismo narrativo de tercera persona hace validar el hecho que nos está exponiendo un texto histórico.

El lenguaje objetivo es también característico de los textos históricos. *Barones del azúcar*, en su presunción de texto histórico, lo evidencia. Así, por ejemplo, a pesar de que 'el historiador' es miembro de la familia Larco, nos presenta los hechos 'como fueron'. 'El editor' lo deja en claro por palabras de gente que conoció al 'historiador':

> «El Vitucho ['el historiador'] era un narrador consumado, así, por ejemplo, contaba con una gracia tremenda todos los misterios, obras y milagros de los Larco, todo el 'pedigrí', como él nos decía» […]. «*Contaba todo lo bueno y lo malo de su familia, sin quitar ni añadir nada, así como fueron las cosas* [cursivas añadidas]». (Armas, p. 71)

El tiempo pasado brinda su impronta al discurso histórico: la novela *Barones del azúcar* es narrada casi totalmente en pasado, a pesar que se acerca en algunas ocasiones al presente. Para muestra citamos:

> El primer Larco en el Perú del cual *se tiene memoria* [cursivas añadidas], un tal Giuseppe Alberto Larco Lastreto, *desembarcó* [cursivas añadidas]en Paita desde la ciudad de San Francisco (cuando esta aún [cursiva añadida] era mejicana) — *traído* [cursivas añadidas] por el Flint of South Africa, oscuro barco carbonero—, a inicios del Siglo XIX. *Llegó* [cursivas añadidas] junto a su flamante esposa, Gelsomina Diletti. (Armas, p. 7)

Las alusiones a la veracidad, están distribuidas en toda la novela, presentándose de diversas maneras. Estas, según se mencionó en el subcapítulo 1.2, pueden tratarse de frases testimoniales (*shifters* para Barthes) como el «yo he visto», el «yo he oído», el «yo he constatado leyendo». Su presencia valida lo que se está narrando en el discurso histórico. El «yo he visto», o el «yo he oído», o el «yo he leído», es propio de las crónicas del

descubrimiento (Lozano, 1994, p. 19); sin embargo, sirve, en *Barones del azúcar*, como una forma de dar veracidad histórica a lo que se narra. Así, por ejemplo, nuestro historiador ha visto y escuchado en forma indubitable y lo manifiesta:

> Afirma el suscrito, porque *lo ha visto con sus propios ojos y lo ha escuchado con sus mismas orejas* [cursivas añadidas], que los cooperativistas y los militares de Velasco —que se ufanaban de acérrimos socialistas y enemigos a ultranza de la capitalista Norteamérica— trajeron Disneylandia al Valle. «¡Y nosotros no nos habíamos dado cuenta!», decían asombrados los chiclineros». (Armas, p. 55)

También hay en *Barones del azúcar* alguien que afirma saber tal hecho histórico y que el historiador 'ha oído':

> *Afirman* [cursivas añadidas] los entendidos en genealogías, sucesiones intestadas, y aproximaciones entre testes y vaginas, que los Larco entraron a América por el norte, luego de hacer un gran rodeo desde Italia hasta Asia Septentrional, y que esto fue un poco antes de que el Estrecho de Bering se hubiera derretido. (Armas, p. 7)

O, simplemente Larco Gastañaduy, ha escuchado: «Quien documenta esta historia da fe, *pues lo oyó* [cursivas añadidas] en varias conversaciones que sostuvo con los trabajadores más jóvenes y los pobladores más antiguos de Chiclín, que La Perla del Chicama (Armas, p. 65)».

O el historiador ha constatado leyendo o mirando en las fuentes documentarias:

> *En una publicación* [cursivas añadidas] fechada el 15 de enero del 1957, en la página social de 'El Comercio' *se ve* [cursivas añadidas] a don Constante Larco Hoyle, representante del Cortijo de Toros de Lidia de Salamanca, recibiendo de manos de don Manuel Prado Ugarteche, a la sazón presidente de la República, un significativo reconocimiento por haber sido galardonado en Sevilla (España) 'el mejor Cortijo Internacional de Toros del año 1956'. (Armas, p. 38)

No solamente al 'historiador' le preocupa dejar sentada su veracidad al exponer los acontecimientos, también 'el editor' muestra esta inquietud y se afana en que el lector, si lo desea, pueda corroborar lo que expone:

> No obstante, este editor ha de reconocer que *se dio el esfuerzo de revisar*

> *minuciosamente el trabajo histórico escrito* [cursivas añadidas] por Dargent (publicado en el 2017) y encontró una similitud llamativa —hasta en puntos y comas— entre su Introducción (p. 7) y la de nuestro historiador, creemos, con seguridad, producto de las confesadas anotaciones. *Si el lector también quiere cotejar* [cursivas añadidas] lo que este editor afirma, se deja el enlace [anotado]. (Nota del editor). (Armas, pp. 31-32)

Ahora nos dedicaremos a encontrar las marcas de historicidad en el paratexto de nuestra novela. Volvemos a comentar que las comillas que se utilizan son para recordar al lector que estamos ante un juego novelístico donde, tanto autor como editor, son ficticios.

1- Marcas de historicidad en el paratexto autorial.

a- Escritas.

Empezaremos comentando sobre el subtítulo que, según la dinámica de la novela, ha sido confeccionado por 'el historiador'. El mismo dice 'Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama'; este subtítulo adelanta al lector los personajes principales de la narración y el lugar donde se desarrollarán las acciones. El subtítulo también incluye 'Estudio histórico', esto deja bien en claro el tipo de texto que se ha de encontrar: un texto de contenido histórico. Sobre el subtítulo, podemos decir que es válido lo que anota Lodge (2002) refiriéndose al título. Lodge (p. 305) manifiesta que este componente del paratexto en un inicio tenía correspondencia con lo que se trataba en su interior y nos hacía dar idea del tema y era de primera importancia.

Las marcas de historicidad tipográficas como los índices de llamadas están presentes profusamente en nuestra novela. Ellas tienen por función dar la sensación al lector de que estamos ante una narración 'seria', 'científica', 'histórica'. Casi todos los capítulos de *Barones del azúcar* presentan índice de llamadas por aparte del 'historiador' que remiten a notas a pie de página para aclarar, recordar, ahondar el tema propuesto, remitir a otras fuentes, etc. Las comillas, por su parte, nos dicen que estamos ante palabras de terceros y no del 'historiador', y que, por lo tanto, devienen en muestras de objetividad (tan característica del relato histórico).

Párrafo aparte merecen las notas bibliográficas: a simple vista, dan la sensación de ser suficientes y variadas, y se ciñe en su redacción a lo oficial:

> En general, el editor no ha variado nada de lo encontrado, solamente se ha limitado a poner algunas notas a pie de página (pensadas en la mejor comprensión del lector), a realizar la corrección de estilo, a poner en orden alfabético la *bibliografía* [Cursivas añadidas] (siguiendo las normas APA7). (Armas, p. 73)

Todo esto se realiza con el fin de brindar al lector la oportunidad de comprobar lo expresado por 'el historiador'.

b- Visuales.

Tenemos una ilustrativa Sección de fotos y otros (Armas, pp. 76-79) donde se muestran lugares de importancia en la narración: la Plaza de Armas de Chiclín y sus monumentos, el local del club deportivo Alfonso Ugarte, el cine-teatro Patria, la procesión del Señor de la Caña, el museo de Chiclín. Se quiere dar a entender al lector que no se está ante lugares de ficción, producto de la imaginación del 'historiador' y que, por lo tanto, lo acaecido en los lugares nombrados es veraz.

2- Marcas de historicidad en el paratexto 'editorial'.

Este paratexto, según la dinámica de la novela *Barones del azúcar* ha sido responsabilidad del 'editor', cuyo nombre aparece explícitamente en la carátula.

a- Escritas.

Comenzaremos refiriéndonos al título; este, 'Barones del azúcar', alude a un periodo histórico comprendido desde finales del siglo XIX hasta comienzos del XX, en el que el azúcar fue unos de los principales productos que impulsaron la economía peruana. Por lo tanto, es claro que 'barones del azúcar, nos alude a un periodo de cierta grandeza económica y privilegios de estos 'barones'.

Tanto el título como la palabra 'editor' que también se encuentra en la carátula tienen la función de dar una apariencia, desde el inicio, de formalidad. Por otra parte, los dos epígrafes de la p. 4 también anuncian una narración histórica. Ambos corresponden a personas dedicadas al estudio histórico. Se los nombra y se indica la fuente de donde se han tomado los epígrafes. Sobre estos podemos mencionar que ellos se usaron por primera vez por Walter Scott. El novelista escocés transcribía citas originales de baladas; sin embargo, posteriormente comenzaron a aparecer citas apócrifas (Lodge, 2002, p. 265). También se hace uso de notas de pie de páginas (con sus correspondientes, índice de llamadas) por parte del 'editor'. Los

paréntesis, en las notas a pie de página, aclaran cuáles notas corresponden al 'historiador' y cuáles al 'editor'; sirven, por ello, para poner orden y guiar al lector (como corresponde a un texto serio, de naturaleza histórica). En la página 89 encontramos un colofón, a primera vista, con sus elementos tradicionalmente constitutivos: números de ejemplares, fecha, editorial; siempre con el afán de transmitir formalidad. Por último, tenemos la contracarátula, esta es formal y contiene cuatro comentarios respecto a *Barones del azúcar* y quiénes lo han emitido. También, como la carátula, muestra un aspecto serio.

b- Visuales.

Como en el caso del paratexto autorial, encontramos en el paratexto editorial su correspondiente Sección de mapas (Armas, 75), que, nos lo hacen saber, es confeccionada e incluida por 'el editor'. Se trata de cinco mapas que van desde lo genérico a lo particular.

3.3 La Nueva Novela Histórica Latinoamericana y las marcas de historicidad de *Barones del azúcar*

En primer lugar, empezaremos conjugando las características de la nueva novela histórica latinoamericana que nos presentan tanto Seymour Menton y Fernando Aínsa. Así, luego de esta operación, obtenemos:

1- La ficcionalización de personajes históricos.
2- Subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas.
3- La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
4- La intertextualidad.
5- La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones, anacronismos, reescritura y relectura de la historia fundada en un historicismo crítico.
6- Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia, la heteroglosia; derroche de arcaísmos, pastiches y un sentido del humor agudizado.
7- La abolición de la distancia épica (desmitificación de la Historia).
8- La superposición de tiempos históricos diferentes.
9- El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o el uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.
10- La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas.

Ahora, en segundo lugar, reagruparemos las características de la nueva novela histórica latinoamericana de acuerdo a la relación que guardan con las marcas de historicidad:

A- Características que subvierten abiertamente las marcas de la historicidad.

1- La ficcionalización de personajes históricos.

2- La distorsión consciente de la historia y superposición de tiempos históricos diferentes mediante el uso de anacronismos, omisiones, exageraciones, reescritura y relectura de la historia fundada en un historicismo crítico.

3- Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia, la heteroglosia; derroche de arcaísmos, pastiches y un sentido del humor agudizado.

4- La abolición de la distancia épica (desmitificación de la Historia).

B- Características que subvierten aparentemente respetando las 'marcas de historicidad'.

1- Subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas.

2- La intertextualidad.

3- El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o el uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.

4- La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas.

C- Características que subvierten soterradamente las marcas de historicidad.

1- La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

3.3.1 Características que subvierten abiertamente las marcas de historicidad

3.3.1.1 La ficcionalización de personajes históricos. Barrientos (2001, pp. 10-11) nos explica que cuando ficcionalizan los novelistas de la nueva novela histórica lo que hacen es ocuparse de la vida íntima y privada de los personajes históricos. En palabras de Fernando Aínsa (1991), esta ficcionalización alude a como si los personajes históricos se hubiesen convertido en 'seres de carne y hueso', y 'bajaran de su pedestal' (p. 19). Aún más, Aínsa dice (pp. 15-16) que los personajes históricos son tratados burlonamente; a este proceso lo llama 'derrisión'.

La marca de historicidad subvertida e involucrada en esta primera característica es, de lejos, el patronímico 'Larco'. Este apellido está asociado a personajes históricos que gozaron

de solvencia económica, social (casi con tinte aristocrático: se los trata de 'barones') y política (tuvo un vicepresidente de la República entre sus miembros); entonces de ellos se esperaría que sean tratados con consideración y respeto. Sin embargo, en *Barones del azúcar* se los encuentra inmersos en asuntos prosaicos y cotidianos; se los trata irrespetuosamente y, a veces, con 'derrisión': «Ya para 1838 tenemos a Giuseppe [*Larco*] haciendo de las suyas en Lima, liándose y diciéndose de tú a tú con otros italianos (Armas, p. 7)». También, aunque eufemísticamente, se nos presentan a los personajes históricos tener relaciones sexuales; se usa el 'allegarse' (arcaísmo por 'conocer carnalmente'):

> «Y el tatarabuelo Víctor Rafael [*Larco*] *se allegó y conoció* [cursivas añadidas] a la tatarabuela Blanca Herrera, con la que tuvo seis hijos. …
>
> «Y el bisabuelo Rafael *Larco* [cursivas añadidas] Herrera *se allegó y conoció* [cursivas añadidas] a la bisabuela Nelly Hoyle Hoyos-Robalino con la que tuvo a un Octavio, a dos Constantes, a Javier, y a Rafael Larco Hoyle, todos nacidos y bautizados en Chiclín. …
>
> «Y el abuelo Rafael *Larco* [cursivas añadidas] Hoyle *se allegó y conoció* [cursivas añadidas] a la abuela Isolina Degregori con la que llegó a engendrar a las tías Isabel, Verónica y a Virginia. (Armas, p. 9)

O, a pesar de poderosos hacendados ('barones del azúcar'), se les nota débiles: «Y los patrones [los *Larco*] *temblaban* [cursivas añadidas] en sus camas hasta tarde de la noche por miedo a sus peones (Armas, p. 19)»; «Oiga, teniente Munsibay, tranquilice a esos *bachiches azucareros de pacotilla* [cursivas añadidas]. Dígales que vamos a defender sus intereses a como dé lugar (Armas, p. 20)»; «Refieren que Javier *Larco* [cursivas añadidas] ... *se mofaba* [cursivas añadidas] al ver el blanco aliño de los contrincantes [de tenis]: "Humm, deporte para *inmaculadas señoritas* [cursivas añadidas]", cuentan que ironizaba (Armas, p. 23); «Los *Larco* [cursivas añadidas] no pudieron contra 'la garra' de sus peones y *perdieron por goleada* [cursivas añadidas], y, para no quedar mal, temprano ya, en 1920, se volvieron hinchas acérrimos del Ugarte, tanto que Rafael Larco Herrera… [les] construyó el amplio local que aún se mantiene en pie (Armas, p. 44)».

La ironía, el sarcasmo, que linda en la burla, se aprecian en los siguientes párrafos:

> No hay familia que se respete en donde no haya aparecido *algún miembro que lindaba*

en la locura —o en loco entero— [cursivas añadidas]; y, casi siempre, en respuesta a un acontecimiento familiar traumático. Los descendientes de don Víctor Rafael *Larco* [cursivas añadidas] Bruno no fueron la excepción. «¡Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza!», se exclamó con voz de mando un 24 de junio del 69, para el Día del Indio, y les fueron expropiadas las haciendas de Chiclín y Salamanca. (Armas, p. 49)

Álvarez *Larco* [cursivas añadidas] había vuelto [del Woodstock] con el pelo largo hasta abajo del hombro; ceñía su frente una gruesa cinta de tela listada de vivos colores; colgaba del pecho un collar de amuletos bizbizeado de chaquiras; vestía una camisa aflecada color verde cannabis; enfundaba sus piernas un ajustado pantalón floripondiado que se acampanaba en las bastas; y calzaba en sus pies unas polvorientas sandalias franciscanas. … A la gente chiclinera se le dio *por la burla y la mofa* [cursivas añadidas]: era silbado por los varones como si fuera una dama apenas asomaba a la calle. (Armas, p. 53)

'Damo de Compañía' (Ddc) [cursivas añadidas] eso es lo que es José Alfredo Orbegoso *Larco* [cursivas añadidas], *apodado* [cursivas añadidas] 'El Gigante', cuando viaja a Lima. Y, la verdad, no cualquier DdC, sino de *entre los más pediditos* [cursivas añadidas].

Su oficio de DdC ha comenzado como quien no quiere la cosa. Y se lo detallará para que se vea *la podredumbre actual de la otrora poderosa familia de hacendados* [cursivas añadidas], llamados, en algún momento, 'barones del azúcar'. (Armas, p. 62)

También se describe a los Larco cometiendo humanos 'pecados veniales':

> Don Rafael *Larco* [cursivas añadidas] Herrera, el padre, era, como buen cristiano buen supersticioso, y por eso no tuvo ningún reparo en consultar a un chamán que 'oficiaba' en Magdalena de Cao cerca a la playa. El brujo hizo el diagnóstico y dio el tratamiento: la causa del desborde: el enojo del Señor de la Caña contra uno de los Larco, *aquel que se había reído de su culto en francachelas, cuchipandas y saraos* [cursivas añadidas]; es decir, su propio hijo Ray. (Armas, p. 27)

El comportamiento de uno de los Larco, en cuanto a hábitos alimenticios, se nos es

presentado de modo pantagruélico:

> Toda la semana previa el tal José Alfredo [Orbegoso *Larco*] había sido engreído por las autoridades. … El alcalde de Chicama, por ejemplo, le había hecho llegar diariamente para su desayuno *enormes platos* [cursivas añadidas] de frito norteño. Hasta la Cooperativa buscó por su cuenta un preparador físico para mantener en forma al Gigante y así, tal vez, hacerle crecer unos centímetros más. El Gigante se dejaba mimar *y repetía sus buenos seis platotes, todo comelonzazo* (porque hay que ver cómo devora) [cursivas añadidas]. (Armas, p. 63)

Relacionado con lo anterior es lícito preguntar ¿por qué nuestro 'historiador ('el autor real'), también apellidado *Larco*, escribe una 'historia' que tiene de protagonista a sus propios parientes? Para contestar la pregunta nos apoyamos en dos autores. En primer lugar, en Seymour Chatman (1990, p. 173), quien nombrando a John Austin afirma que en toda novela los narradores y personajes producen actos de habla. Estos actos de habla pueden presentar un carácter locutivo (en este caso, nuestro 'Larco historiador' nos documenta, objetivamente, un fragmento de 'historia oficial'); un segundo carácter ilocutivo, soterrado (en este caso es persuadirnos de la grandeza que alcanzaron los Larco); este segundo carácter lo reconocemos en:

> Chiclín era considerado *'lo mejorcito'* [cursivas añadidas] del Valle Chicama en tiempos de los *Larco* [cursivas añadidas]. Era la hacienda azucarera *más adelantada y exhibía la más alta tecnología* [cursivas añadidas]. Hasta acuñaba sus propias monedas. Tenía una moderna locomotora. Contaba con coro y filarmónica. Por todo eso fue llamada muchas veces *'La Perla del Valle Chicama'* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 24)

El otro autor a quien recurrimos es a Jorge Valenzuela (2017), quien en *La ficción y la libertad* comenta que Vargas Llosa considera 'realidad real' a «todos los hechos o acontecimientos importantes en la vida del autor que pueden servir para explicar la forma en que este ve y entiende la realidad proyectada en su obra [la 'realidad ficticia'] (Valenzuela, 2017, p. 89». Esta 'realidad real' «está constituida por la biografía del autor, la genealogía familiar [entre otros] (Valenzuela, 2017, p. 90)». Nuestro 'autor real' en *Barones del azúcar* pertenece al árbol genealógico de los Larco y nos lo hace saber con orgullo en el primer capítulo (por boca de un integrante de la familia, no por él):

> «Y el bisabuelo Rafael Larco Herrera se allegó y conoció a la bisabuela Nelly Hoyle Hoyos-Robalino con la que tuvo a un Octavio, a dos Constantes, a Javier, y a Rafael Larco Hoyle, todos nacidos y bautizados en Chiclín. Octavio Larco, a su vez, fue quien tuvo al tío *Víctor Octavio* [cursivas añadidas], cuando se allegó y conoció a Beatriz Gastañaduy Esparza. (Armas, p. 9)

Y en la siguiente cita se evidencia el sentimiento de ser afrentado cuando se injuria a la familia Larco (su propia familia paterna) y ello se transmite en esta nota a pie de página donde 'el historiador´ pierde la 'objetividad de historiador'. Su propio apellido ha sido mancillado y esto se trasluce en su 'narración histórica', se proyecta en su obra, 'su realidad ficticia', según lo anotado por Valenzuela (2017). Veamos cómo responde nuestro 'historiador':

> Este subcapítulo está basado en un infame opúsculo que circuló por el Valle, seguramente con el fin *de afrentar a la familia Larco* [cursivas añadidas]y tomando como chivo expiatorio a José Alfredo Orbegoso Larco, el último de los Larco que aún radica en Chiclín. Suponemos que la antipatía por el antaño esplendor que disfrutó la familia ha llevado a su autor a redactar *tal diatriba* [cursivas añadidas]; sin embargo, no da la cara, *por más que se lo ha buscado* [cursivas añadidas]. Al *libelo injurioso el cobarde desconocido* [cursivas añadidas] lo ha titulado "El olor de la melaza". Pero no sabemos a qué melaza se refiere, mejor le hubiera puesto por nombre *'El pútrido olor de la envidia'* [cursivas añadidas]. Lo transcribimos totalmente para que se note el grado de bajeza que en estos tiempos campea en el Valle, y para que quede documentado. (Nota del historiador) (Armas, p. 62)

Sin embargo, una vez fallecido 'el historiador', 'el editor' nos averigua que «Fue [Víctor Octavio Larco Gastañaduy, el 'historiador']…, como le podemos decir…, una 'canita al aire' del tío Octavio Larco … que lo tuvo a una edad bastante avanzada» (Armas, p. 69). Entonces, y tal vez pecando de psicobiografismo, escribir un 'estudio histórico' [realidad ficticia] representó para nuestro 'autor' una manera de luchar con algún complejo de inferioridad, contra el estigma de ser un 'Larco espurio' [realidad real]; en resumen, 'de legitimarse'.

Hemos tomado estos dos puntos de vista para demostrar que 'nuestro historiador', retoño de los 'Larco históricos', adolece del humano orgullo (Chatman) que se evidencia en el

acto ilocutivo y del, también humano, 'complejo de inferioridad' que se traduce, al final, en su 'realidad ficticia' (su 'estudio histórico') empujado, podemos decir, por su 'realidad real' (Valenzuela, 2017).

Sobre Víctor Octavio Larco Gastañaduy como personaje y no como 'autor real', el epílogo, casi en su totalidad, sirve para mostrarnos un Larco humano, lleno de debilidades y vicios, tanto así que 'el editor' en pie de página escribe: «Disculpamos a nuestro historiador [Víctor Octavio *Larco*]: *virtudes y defectos son propios del ser humano* [cursivas añadidas]» (Armas, p. 70).

Otro aspecto a considerar es que los Larco de *Barones del azúcar* no son personajes invariables como se esperaría que fuesen los personajes históricos, sino que, como todos los humanos, 'pueden cambiar'. Antonio Garrido (1996, p. 93) llama —en realidad refiriéndose a cualquier manifestación narrativa— a los primeros, personaje-tipo o estáticos; a los segundos, dinámicos. Veremos un ejemplo de cómo cambia Rafael Larco Hoyle: «Nunca, desde sus años de universidad, Rafael *Larco* [cursivas añadidas], el hijo, había tenido una duda acerca de la existencia de Dios: era un NO rotundo» (Armas, p. 27); «Andando los meses, Rafael *Larco* [cursivas añadidas] Hoyle fundaría, el 20 de diciembre del 1937, la Hermandad del Señor de la Caña, y fue su presidente vitalicio hasta que Dios se lo llevó de este mundo.» (Armas, p. 28).

También otro Larco cambia en apariencia y hábitos; veamos:

> Álvarez *Larco* [cursivas añadidas] había vuelto [del Woodstock] con el pelo largo hasta abajo del hombro; … colgaba del pecho un collar de amuletos bizbizeado de chaquiras; vestía una camisa aflecada color verde cannabis; enfundaba sus piernas un ajustado pantalón floripondiado que se acampanaba en las bastas. … Además, reemplazó el inveterado saludo chiclinero … por este otro: «Make love, not war, my dear», que dejaba atónitos y confundidos a los chiclineros, y que él, para que se vean sus buenas intenciones, se apresuraba a traducir: «Buenos días, mi querido hermano … Hoy, haz el amor y no la guerra». (Armas, p. 53)

Este mismo Larco, andando el tiempo, se aburguesa:

> Al finalizar el Gobierno Militar, Alfonso Javier [Álvarez *Larco*] decidió radicar en Jesús María, un engominado distrito de clase media limeña; consiguió un empleo modesto en el Banco Wiesse y llevó una vida tranquila, dedicada a su mujer y a sus

> hijos: buenos muchachos, que le salió, el uno, estudiante de medicina, y el otro, de ingeniería. (Armas, pp. 54-55)

Esto es más explícito en Víctor Octavio Larco, 'el historiador', según datos de 'el editor':

> A los inicios de los ochenta *su vida dio un vuelco* [cursivas añadidas]: Víctor Octavio *Larco* [cursivas añadidas] Gastañaduy se enamoró de una cajabambina de ojos claros, hija de una vendedora del mercado, con la que finalmente se casó. *Dejó el alcohol* [cursivas añadidas] a lo mínimo indispensable y comenzó a escribir y a investigar, en serio, la historia de su familia paterna, los Larco, y, también, otros sucesos del Valle Chicama. (Armas, p. 72)

Según Bal (1990, p. 13), los personajes en la trama narrativa pasan por transiciones, de un estado a otro, que denomina 'acontecimientos' y que se objetivan en el texto cuando el lector lee estas variaciones; estos cambios son resultado de elecciones de los mismos personajes o por confrontación con otros. Si, como defiende el historiador Haydn White (2003), el discurso histórico tiene naturaleza narrativa, los acontecimientos para los personajes históricos entrañan acontecimientos 'trascendentales'; sin embargo, por el contrario, en la novela *Barones del azúcar*, por asumirse como una muestra de la nueva novela histórica, estos acontecimientos antes que 'trascendentales' se nos presentan 'triviales' y 'humanos'. En las tres citas que se transcriben a continuación se ejemplifica lo que menciona Bal y 'lo trivial' que le sucede a un Larco. En la primera se evidencia el acontecimiento y la confrontación; en la que sigue, 'la elección del personaje'; en la última el cambio:

> Un día, *el jefe del destacamento* [en los años del Gobierno Militar de Velasco] [cursivas añadidas] … después de una denuncia cobarde —por lo anónima—, ordenó traer, rodeado de soldados, a Alfonso Javier [Álvarez *Larco*] para interrogarlo; también trajeron el cuerpo del delito: *una raquítica planta de marihuana* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 53)

> El juicio fue sumario. De nada valieron los alegatos de Isabel *Larco* [cursivas añadidas] [madre de Alfonso] ni los del propio acusado [Alfonso Javier Álvarez *Larco*]: dos semanas de calabozo o el exilio forzado. «¡El calabozo!», exclamó desafiante Alfonso Javier …; «"¡El exilio!"», habló la tía, que ya, desde hace rato,

> pensaba irse de Chiclín y ahora veía pintada la ocasión». «Bueno, ustedes *decidan* [cursivas añadidas]; luego me avisan…». (Armas, p. 54)
>
> Al otro día salió de Chiclín, para nunca volver, Alfonso Javier Álvarez Larco. … «Supimos, por noticias que llegaron a Chiclín desde Lima, que *estuvo de profesor* [cursivas añadidas] de alguna tribu en La Merced, de cafetalero en Villa Rica … hasta que se casó, en Pozuzo, con una descendiente de tirolés y se dedicó a la crianza de ganado vacuno». (Armas, p. 54)

No solamente se trata a los Larco con 'poca consideración', se hace lo mismo con Víctor Raúl Haya de la Torre (otro personaje histórico, otro patronímico utilizado como marca de historicidad):

> Y, aunque le digo lo que le estoy diciendo sin querer decirlo, general Berrocal, diga a todos los hacendados del entorno, que para acabar con la rabia hay que pensar en matar al perro [*Haya de la Torre*]..., *ese aristócrata de nariz aguileña* [cursivas añadidas] metido a Robin Hood… parece que está ladrando en Trujillo...». / "¡No se hable más, mi general Sánchez Cerro!". (Armas, p. 22)

3.3.1.2 La distorsión consciente de la historia y la superposición de tiempos históricos diferentes mediante el uso de anacronismos, omisiones y exageraciones. En *Barones del azúcar* esta distorsión se muestra en diferentes momentos, principalmente cuando se recurre al uso de anacronismos (superposición de tiempos históricos diferentes); con ellos se busca subvertir las marcas de historicidad relacionados al tiempo. El discurso histórico lineal es sustancialmente alterado, veamos:

> Afirman los entendidos en genealogías, sucesiones intestadas, y aproximaciones entre testes y vaginas, que *los Larco entraron a América por el norte* [cursivas añadidas], luego de hacer un gran rodeo desde Italia hasta Asia Septentrional, y que esto fue un *poco antes de que el Estrecho de Bering se hubiera derretido* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 7)

O se usa de anacronismos en forma irónica y con descaro:

> Llama a asombro cómo Víctor Octavio Larco Gastañaduy *profetizó que García Pérez haría un segundo gobierno (2006-2011), toda vez que nuestro historiador falleciera*

> *en el 1993* [cursivas añadidas]. Posiblemente […] haya leído el inicio de El 18 Brumario de Luis Bonaparte donde Karl Marx escribe: "Hegel dice en alguna parte que los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa". (Nota del editor). (Armas, p. 59)

En estos ejemplos se usan datos históricos, geográficos, además de una nota a pie de página como marcas de historicidad subvertidas.

Al respecto de estos disturbios cronológicos, Chatman cita a Genette,

> quien distingue la secuencia normal [lineal] … y las «secuencias anacrónicas. Y la anacronía puede ser de dos clases: retrospectiva (analepsis), en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores, y prospectiva (prolepsis), en la que el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores. … Estos mismos sucesos intermedios deben luego ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una elipsis. (1990, p. 67)

El primer ejemplo de *Barones del azúcar*, citado para esta característica, correspondería a un anacronismo retrospectivo (analepsis) y el segundo a una prolepsis.

También se usa un patronímico histórico que se subvierte para producir el anacronismo: «Chiclín desde este momento es libre e independiente por la voluntad general de su pueblo…», dijo en el discurso inaugural *José de San Martín y Matorras* [cursivas añadidas], líder de la revuelta [laboral y pueblerina] (Armas, p. 66)».

Dice Gérald Genette (1989a): «No vamos a caer en el ridículo de presentar la anacronía como una rareza o una invención moderna: al contrario, es uno de los recursos tradicionales de narración literaria» (p. 92). No obstante, creemos que la nueva novela histórica latinoamericana la actualiza y la emplea casi como 'marca característica'; *Barones del azúcar*, no sería la excepción y lo se lo demuestra en varios pasajes.

También Genette (1989ª, pp. 161-162) menciona que en narrativa las elipsis temporales u omisiones pueden ser de dos clases, las explícitas (si se mencionan en la narración) y las elipsis implícitas (las que no se mencionan). En *Barones del azúcar*, en el primer subcapítulo se nos presenta a los Larco sembrando caña de azúcar, ya en el segundo

los tenemos de terratenientes poderosos y dueños de la hacienda Chiclín. Aquí tenemos una elipsis temporal implícita. En el discurso histórico, casi nunca se dan estas elipsis, si se tiene que hacer uso de ellas se le hace saber al lector respetuosamente. Además, en *Barones del azúcar* se hace uso de la linealidad histórica (se empieza con la llegada de un Larco al Perú y se acaba el texto con el ocaso de la familia) más no del ritmo, casi constante, que se suele encontrar en el discurso histórico (isocronía), así, existen periodos amplios que se cuentan en pocas páginas y periodos cortos en el mismo número (anisocronía) (Genette, 1989a, pp. 144-146); entonces, se da una apariencia superficial de linealidad (marca histórica), pero se le escamotea en su ritmo profundo, licencia que nunca se toman los estudios históricos. Se subvierte así, otra vez el discurso histórico.

Ahora, pondremos un ejemplo de elipsis temporal explícita: «Sobre cómo llegó a saber el editor que este Estudio pertenecía a Larco Gastañaduy, ya lo ha explicado él mismo, extensamente, en el *prefacio* [cursivas añadidas] (se remite al amable lector a este) (Armas, p. 73)». Esta cita presenta elipsis explícita, porque 'el editor' no presenta al lector ningún prefacio (marca de historicidad del paratexto) en *Barones del azúcar*.

Finalmente, respecto al tiempo,

> Genette considera que hay un tiempo de la narración que caracteriza la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta. … [Así] él distingue desde el punto de vista de la posición temporal cuatro tipos de relato: el relato ulterior, el más frecuente y construido en pasado, en el que la instancia narrativa se sitúa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta. (Valles, 2008, p. 202)

Este relato ulterior sería propio del discurso histórico; Sin embargo, encontramos un flagrante caso de subversión de este relato ulterior (que usa el tiempo pasado como marca de historicidad). Lo vamos a ver claramente en este fragmento (el único en *Barones del azúcar* que está redactado en futuro):

> «Pero el olor a melaza, ¡qué rico que era!», *rememorará* [cursivas añadidas]en algún momento en voz baja uno de los viejos, mugriento y con cara de loco, que *estará* [cursivas añadidas] sentado de revés mirando el Tenis. «Todo cambia, todo cambia», dirá [cursiva añadidas] un tercero, un tipo diminuto y con una biblia bajo el brazo. (De paso, y ya que se los menciona, ambos tipos *serán* [cursivas añadidas] personajes de

una novela que el suscrito no *alcanzará* [cursivas añadidas] a leer). (Armas, p. 68)

Además, se evidencia que se usa marcas de historicidad de lenguaje especializado (etnográfico, musical, deportivo) para alterar el tiempo lógico (lineal) y superponer diferentes tiempos: «Al alma de aquellos jóvenes —criados bajo el abrasante sol mochica … — le iba bien el '*son montuno', 'la guaracha', el bolero tropical, 'el guaguancó', 'el reggae cubano de Pusaq Flow', 'el chachachá', el hip hop de Malcom Justicia, los mambos de Pérez Prado* [cursivas añadidas]» (Armas, p. 47), como se aprecia se incluyen estilos musicales actuales entre los de los años 50. En la p. 46 se emplea un patronímico de la reciente historia deportiva peruana entre hechos deportivos de los años 60: «Por la noche tuvo lugar el baile en la amplia piscina del mismo local futbolero. «El entrenador [del club Alfonso Ugarte de Chiclín, primer campeón de la copa Perú, en el año 1967], el argentino *Ricardo Gareca* [cursivas añadidas], no pudo estar presente; se encontraba internado, pero no de gravedad, en el pequeño hospital de Chiclín». En la pp. 70-71 se emplea una marca de historicidad tecnológica moderna que no coincide con el espacio temporal narrado (inicio de la década de los 90) para dar forma a la anacronía: «En Cartavio [Víctor Octavio Larco Gastañaduy] vivía de hacer papeles, solicitudes, demandas, etc., en una vieja Remington a la entrada del mercado, que después, *a mediados de los 70* [cursivas añadidas], cambió por una *MacBook portátil* [cursivas añadidas], de las primeras que llegaron al Valle»; en este caso, es imposible que Larco Gastañaduy conociera una laptop, pues todavía no se inventaban. También se usan nombres de reconocidos futbolistas en años en que aún no hacían su aparición deportiva. Estos se usan del mismo modo que los patronímicos históricos (marca de historicidad) para dar figura a la anacronía:

> «Y todavía miraban, los dirigentes cartavinos, con ojos de desprecio a la antigua y poderosa Chiclín, llamándola 'mi anexo'», renegaba *Lionel Messi* [cursivas añadidas] Murga Yupanqui. «Y había otro detalle que nos 'sacaba roncha' a los chiclineros, y era que, cuando se hizo la Reforma Agraria y se creó la cooperativa, se le puso oficialmente solo el nombre de 'Cartavio' y no 'Cooperativa Azucarera Chiclín-Cartavio' como debería haber sido, ¡dónde se había visto!», protestaba *Ronaldo Cristiano* [cursivas añadidas] Cosamalón Zagaceta, heredero del grupo rítmico Los Cometas, quien trabajaba en los Talleres. «Claro, ese hubiera sido el nombre apropiado, porque Chiquitoy 'nunca ha contado'», apoyaba *Diego Armando* [cursivas añadidas] Chamamé Pérez. (Armas, pp. 65-66)

También hemos encontrado el uso de exageraciones como estrategia para la distorsión

de la historia. La siguiente cita, que subvierten la marca de historicidad de exactitud relacionada a cantidad, servirá de ejemplo: «No fue casualidad la elección del declamante [en la Festividad el Señor de la Caña]: el "Poema en toda regla" tenía *34,282* [cursivas añadidas] versos y el único que podía aprenderlos de memoria era Jiménez, cuya fama de infalible memorioso había traspasado los límites de Chiclín (Armas, p. 34)». También se exageran marcas históricas toponímicas con este fin:

> Esto de tener *transporte gratis* [cursivas añadidas] cada hora, desde Chiclín a Cartavio, desde Chiclín a Chocope, desde Chiclín a Trujillo, y *a todas las rutas* [cursivas añadidas] que en el Valle uno pudiera imaginar, era, si no estar en 'el Paraíso', muy cerca de él. (Armas, p. 57)

> Se da fe de que no ha pisado para nada el África, pues … no han recibido ninguna postal al respecto. … No obstante, dicen … que sí lo miró: *parado en una roca del peñón de Gibraltar, el tal Gigante, divisó Ceuta y Melilla y las costas de Marruecos* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 65)

En la siguiente cita se subvierte un toponímico utilizando la exageración:

> Y lo decía con razón, pues cuentan que Javier —cual buey de yunta— traccionando, él solo —con una soga que circundaba su frente—, dos pesadas puertas de cedro —con dos niños gordinflones sentados a cada lado—, dejó llano en un santiamén un terreno que había por *el sector de La Laguna* [cursivas añadidas] para hacer una magnífica cancha de fútbol. (Armas, p. 23)

3.3.1.3 Los conceptos bajtianos. Entre estos conceptos el más importante y ampliamente utilizado en la nueva novela histórica latinoamericana es la parodia; esto lo percibe Sklodovska (1991) cuando dice: «La parodia constituye, pues, el eje estructurador de nuestro proyecto y el común denominador de las obras analizadas [y menciona seis nuevas novelas históricas latinoamericanas] (p. XIV)». En *Barones del azúcar*, se subvierte la marca de historicidad relacionada a documentos para parodiar. Así, se parodian partes militares (Armas, pp. 20-22), un boletín musicológico (Armas, pp. 46- 48); productos artísticos (que vendrían a ser marcas de historicidad etnográficas) como el 'Poema en toda regla' que parodia un poema de homenaje a una imagen religiosa (p. 34- 35).

También se parodian jergas, como la jerga taurina, por ejemplo:

La ganadería tiene, desde siempre, una divisa grana, oro y verde; con la S, de Salamanca, en su interior. "Toros del miedo", llamaron por mucho tiempo a los de Salamanca, y así lo escribían en los afiches de propaganda para octubre.

Entre otros famosos matadores que capearon estos toros, se pueden nombrar, por ejemplo: "Chucho" Solórzano; Francisco Rivera, "Paquirri"; Palomo Linares; Paco Alcalde; Curro Iñategui; Pedro Gutiérrez, llamado "Niño de la Capea"..., y una lista casi interminable… (Armas, p. 40)

En la cita siguiente se parodia un programa radial:

En el espacio radial *Sucedió en Chile, por ejemplo,* se contó la siguiente anécdota (…) (transcribiremos el audio proporcionado amablemente por el grupo musical Los Chopkjas): «C*holito pantalón blanco* es una marinera peruana popularizada en nuestro Chile por el legendario Los Jaivas. Se dice —nunca faltan los exagerados— que fue escuchada hasta en el mismísimo Palacio de la Moneda por el tiempo de la Dictadura. Un día su edecán le escuchó cantar a Pinochet: "Gracias a Dios que ya tengo, remedio pa' la pobreza/ Remedio pa' la pobreza, gracias a Dios que ya tengo". Y el edecán, creyéndose no escuchado, comentó: "Y ya sabemos cómo vino ese remedio, mi general; pero de Dios, lo más seguro, es que no vino". Demás está decir que el edecán fue removido *ipso facto»*. (Armas, p. 33)

La parodia llega a su extremo cuando exhibe al lector un documento notarial:

Señor notario:
Sírvase usted extender en su registro de Escrituras Públicas una de ***COMPRA DE DERECHOS Y FUTURAS ACCIONES****, que celebran:*
De una parte, ***CÉSAR AUGUSTO MOYA AGUILAR*** *con L. E. 08345136, natural de Chiclín, provincia de Ascope, departamento de La Libertad, domiciliado en calle Italia número 7, antigua hacienda Chiclín, a quien en adelante se le denominará* ***EL VENDEDOR,*** *y de otra,* ***TEODORICO GRIMALDO CENTENO CCANCHI****, con L.E. 58342873, …*
a quien en adelante se le denominará ***EL COMPRADOR****, de acuerdo a los siguientes términos:*

PRIMERO: (Armas, pp. 59-60)

En las páginas 62-65 de *Barones del azúcar*, encontramos, además, otro documento parodiado, es un libelo que llega a manos del 'historiador', una diatriba contra su familia paterna. A pesar del carácter personal, el escritor en su afán de 'brindar información veraz y documentada' lo transcribe y lo explica en nota a pie de página. Vemos, en este caso, en forma clara, el uso de 'un documento histórico' para una intención tergiversada:

> Este subcapítulo está basado en un *infame opúsculo* [cursivas añadidas] que circuló por el Valle, seguramente con el fin de afrentar a la familia Larco. … Al libelo injurioso el cobarde desconocido lo ha titulado "El olor de la melaza". Pero no sabemos a qué melaza se refiere, mejor le hubiera puesto por nombre '*El pútrido olor de la envidia*' [cursivas añadidas]. Lo transcribimos totalmente para que se note el grado de bajeza que en estos tiempos campea en el Valle, y para que quede documentado. (Nota del historiador). (Armas, p. 62)

En el precedente ejemplo cuando el 'historiador´' transcribe el documento lo que está haciendo es ceder la palabra al 'cobarde desconocido'; así se está recreando un relato metadiegético (Genette, 1989a, pp. 289-290) pues el narrador se ampara en otro. El discurso histórico utiliza un narrador extradiegético no representado; pero en este caso de la p. 62 se recurre a un narrador metadiegético, en este caso para 'fines no históricos'. Por lo tanto, apreciamos una tergiversación de esta marca propia del discurso histórico.

El mismo libro de historia, marca de historicidad, como producto cultural, se parodia. Así vemos que se nos presenta un 'autor real' (Víctor Octavio Larco Gastañaduy), autodefiniéndose de 'historiador' ('Estudio histórico' dice la carátula en el subtítulo) y que resulta no siéndolo, pues no tiene la característica objetividad del historiador, sino que, por el contrario, se muestra subjetivo en muchas ocasiones. Por otra parte, también hay un 'editor real' que se muestra, en más de una ocasión, arbitrario, confrontacional, que usurpa (aunque diga lo contrario) la labor del 'historiador' y, como está escrito en el colofón (desenmascarándose él mismo), poco ético:

> Terminose de imprimir esta edición de *Barones del azúcar* … en los Talleres Gráficos Benengeli. … Mr. Benengeli deja aviso que el editor, quien encargó la impresión, aún no abona el total pactado (*se lo advierte al lector para evitar contratiempos con el referido personaje* [cursivas añadidas], de darse el caso). La empresa le permitió tal

> deferencia porque dijo tratarse de una 'nueva novela histórica latinoamericana'. (Armas, p. 82)

Dice Garrido (1996, pp. 145-146) que el relato focalizado externamente, en afán de brindarnos objetividad, puede recurrir a documentos, testimonios de terceros. Todos ellos se encuentran en *Barones del azúcar*, pero en forma apócrifa, paródica. Se subvierten la objetividad, los documentos, los testimonios (todos ellos marcas de historicidad) en forma incuestionable. Veamos un ejemplo de documento parodiado en las páginas 46-48, que lleva, previamente, la siguiente advertencia en un pie de página: «Este subcapítulo es una transcripción, 'ad integrum', del 'Boletín-Remembranza de ritmos y canciones del Valle Chicama' (Armas, p. 46)»:

> En los años cincuenta, el amor se volvía canción en el Valle Chicama. Los jóvenes corazones chiclineros latían felices y alborotadores, lozanos y palanganos, y solamente habían sabido de la Segunda Guerra Mundial de oídas, por un cuetón rompetímpanos que el alemán Schumann, capataz de los Gildemeister de Casagrande, detonó cerquita a la oreja izquierda del gringo Anderson, empleado de la norteamericana W.R. Grace de Cartavio, y, según parece, por un asunto de faldas (de una francesita que había invitado don Constante Larco para la Fiesta del Señor de la Caña). (Armas, p. 47)

Hemos de añadir que *Barones del azúcar*, presumiéndose 'histórico', debería seguir un 'modelo de mundo tipo I', como corresponde al texto histórico (Garrido, 1996); sin embargo, deviene en 'modelo de mundo tipo II' o ficcional verosímil, por la parodia. Una vez más una marca de historicidad ('modelo tipo I') es subvertida (pp. 31-32).

Volvamos sobre la parodia en nuestra novela. Ya habíamos mencionado la importancia de la parodia en *Barones del azúcar*. Así, todas las partes constitutivas de un clásico libro de historia se encuentran en *Barones del azúcar* y juegan un cierto rol para parodiar el pretendido 'Estudio histórico'. Para empezar, en la carátula lo que impresiona es la fotografía familiar; se nos muestran diferentes individuos, de varias edades, ataviados 'a la antigua', ¿qué se nos quiere decir con este retrato familiar? Evidentemente que ahí tenemos representados a 'los Larco' de los que se nos ha de hablar en el 'Estudio histórico', y su actitud seria, majestuosa, hierática, condice con el título aristocrático de la novela; además que, de por sí, su atuendo los sitúa en una cierta antigua época de bonanza. Posteriormente, se nos

presentan los epígrafes, con las referencias que aclaran que son entresacados de obras históricas; por lo tanto, el lector aumenta su confianza de que se encontrará con un libro de temática histórica. La introducción que sigue a continuación es sobria y clásica y se respalda, en cierto momento, en un libro canónico de la Historia del Perú (de un historiador imprescindible): «*Jorge Basadre* [cursivas añadidas] acuñó el título República Aristocrática al sexto periodo de su monumental *Historia de la República del Perú* [cursivas añadidas] (1962-1964, tomo VII, p. 335). Cronológicamente comprendió los años de 1985 a 1919. (Nota del historiador) (Armas, p. 6)». En el interior de *Barones del azúcar*, el texto está dividido académicamente en capítulos y subcapítulos; junto con esto, los índices para llamadas a nota de pie de página apoyan la rigurosidad histórica y, generalmente, se van alternando 'el historiador' y 'el editor'. Esta rigurosidad sigue con la presentación de una sección de mapas y otra de fotografías. Estas últimas secciones, cual libro de historia, lo que hacen es sustentar el espacio geográfico real donde suceden los hechos narrados. En cuanto a la de los mapas, dirá 'el editor': «Esta 'Sección de mapas' ha sido una licencia del editor … para que el lector ubique exactamente el espacio geográfico donde tuvieron lugar los hechos históricos relatados (Agradecemos la fina cortesía de Google y Google Maps) (Armas, p. 75)»; y, en la sección de fotografías, se documentarán las principales actividades y los acontecimientos de diversa índole que se mencionan en *Barones del azúcar*: la llegada de los Larco a las tierras del norte del Perú, la inmigración japonesa, la corrida de toros, la Reforma Agraria, etc. Los documentos visuales, principalmente las fotografías, se acompañan de algún comentario que vienen a ser prolongaciones del mismo texto. Veamos, por ejemplo: «Abajo a la derecha: Monumento funerario por la muerte de Javier Larco Hoyle, muerto en trágica corrida de toros para la Fiesta del señor de la Caña, el 29 de junio de 1946. Obra de Filomeno Melgarejo (Armas, p. 78)» o, «Cine-Teatro Patria. Frente a la Plaza de Armas. En este lugar se llevó a cabo la medición de la altura de José Alfredo Orbegoso Larco para el Concurso Nacional de Gigantes (Armas, p. 79)». Luego, siempre con el afán de parodiar lo histórico académico, se nos presentan las notas bibliográficas, en orden alfabético y, según 'el editor', siguiendo las normas APA 7. A la bibliografía, le sigue un colofón, detalle importante que, nos hablan de la seriedad editorial del 'Estudio histórico´. Finalmente está la contracarátula con comentario de personalidades importantes del mundo académico histórico y literario.

Otro aspecto bajtiano del que se apropia la nueva novela histórica es la carnavalización y el sentido del humor agudizado (donde se incluye la ironía). *Barones del azúcar* nos muestra la carnavalización cuando un Larco (patronímico, marca de historicidad

por tratarse de personajes históricos) es motivo de curiosidad por su *elevada estatura*: «Toda la semana previa el tal José Alfredo [Orbegoso Larco] había sido engreído por las autoridades y seguido a todas partes por una multitud de curiosos [como si se tratase de un espectáculo circense]» (Armas, p. 63). O, en el siguiente caso, el trato burlón que le dan los pobladores de Chiclín a uno de los Larco (hasta hacía poco, según la novela, poderosos hacendados y venidos a menos con la Reforma Agraria) al ver su atuendo tan peculiar y extravagante:

> Álvarez Larco había vuelto con el pelo largo hasta abajo del hombro; ceñía su frente una gruesa cinta de tela listada de vivos colores. Sin embargo, … a la gente chiclinera se le dio por la burla y la mofa: era silbado por los varones como si fuera una dama apenas asomaba a la calle, lo que provocaba las risas de casi todos los chiclineros. (Armas, pp. 52-53)

Dice Valles al respecto:

> La noción de carnavalización fue introducida por [Bajtin], …, basándose en el hecho antropológico de la ausencia de jerarquía, de la participación común, de la inversión de los esquemas de la vida y de la cancelación de las leyes y jerarquizaciones durante el carnaval. A partir de ahí, centrándose sobre todo en las fórmulas irónicas. (Valles, 2008, p. 141)

En el primer caso, un descendiente de los encumbrados e históricos Larco, es tratado con curiosidad y, posiblemente, siendo objeto de burla. En el segundo, el tratamiento que se confiere es, a todas luces, vejatorio. Ambos acontecimientos devienen en 'un mundo al revés', propio del carnaval.

También encontramos la carnavalización, usando una marca de historicidad del paratexto (nota a pie de página) en el siguiente pasaje:

> En esta reunión … José Alfredo Orbegoso Larco (el popular Gigante) *vestía disfrazado* [cursivas añadidas] de charro zacateca y nos entonó varias rancheras… El *Chispita* Monzón (*parado sobre una silla, por su metro treinta* [cursivas añadidas]), como siempre, le hacía el coro. Y el chino Saito, cuando, … ebrio de borrachera, se ponía a roncar, *fue pintarrajeado los labios grotescamente con colorete rojo* [cursivas añadidas]. (Nota del historiador). (Armas, p. 61)

La ironía también se hace presente para subvertir las marcas de historicidad del

patronímico Larco. Esta ironía se concretiza tomando un recurso retórico, la prosoprografía (Valles, 2002, p. 519) en:

> Álvarez Larco había vuelto con el pelo largo hasta abajo del hombro; ceñía su frente una gruesa cinta de tela listada de vivos colores; colgaba del pecho un collar de amuletos bizbizeado de chaquiras; vestía una camisa aflecada color verde cannabis; enfundaba sus piernas un ajustado pantalón floripondiado que se acampanaba en las bastas; y calzaba en sus pies unas polvorientas sandalias franciscanas, ahítas de tanto caminar. (Armas, pp. 52-23)

En la siguiente cita, quien habla es un carnicero; 'el editor' lo entrevista:

> «Tantas cosas fabulosas contaba [Víctor Octavio *Larco*] que muchas no sabíamos si habían sido ciertas … : en el mismo gancho de colgar carne iba colocando, uno a uno, pedazos de datos verdaderos junto a los que provenían de su loca cabeza, como hacen ahora los *escritores* [cursivas añadidas] según he leído, y si no había ni los unos ni lo otros, ni bofe ni mondongo, echaba a mano, sin ningún reparo, trozos que salían de su propia cosecha, así fueran descaradamente recontramentirosos, como si estuviera haciendo una *función de teatro* [cursivas añadidas]», nos habló el locuaz Pepe Betteta, carnicero del Mercado Municipal (puesto número 24), colombiano afincado en Cartavio. (Armas, pp. 71-72)

En la nota a pie de página (marca de historicidad), 'el editor' aclara lo que hemos puesto en cursivas en relación a la ironía; evidentemente, estamos ante una ironía, pues no es corriente que un carnicero haya leído lo que manifiesta 'el editor': «Probablemente Betteta ha leído *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard» (Armas, p. 71); «Posiblemente Betteta ya ha leído *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa» (Armas, p. 72).

Tanto la carnavalización como la ironía, se usan en este 'Estudio histórico' como pruebas para reflejar objetividad y veracidad (marca de historicidad: retórica histórica), a las que, al final, subvierten.

La polifonía, relacionada con la heteroglosia, es un aspecto narrativo (bajtiniano) que se usa recurrentemente en *Barones del azúcar* y que ayuda a que el lector identifique quien está hablando. Se usa con la pretensión de otorgar, también, la veracidad histórica (marca de historicidad), propia del discurso histórico. Es el 'yo he visto', el 'yo he oído. La polifonía y la

heteroglosia son estrategias para no incurrir en un abierto abandono de la retórica histórica académica: Veamos un ejemplo de polifonía:

> «¡Y de un momento a otro todo el norte se volvió aprista!», exaltado *Ernesto Sevillano* [cursivas añadidas], «¡Escuché que las mujeres, en vez del Corazón de Jesús, escondían la imagen de Víctor Raúl en el relicario!», entusiasmado don *Lutegardo Jiménez* [cursivas añadidas]. «No podré olvidar cuando vi a los pañuelos agitarse por millares cuando hablaba 'el Jefe'», eufórica *Victoria Llaque* [cursivas añadidas], «Y había que mandar a comprar una o dos varas más de tela», contaba *Luisa Alcántara* [cursivas añadidas]. «Y nuestros pañuelos blancos se tornaban oscuros de tanta lágrima negra que una guarda y que salían a mares cuando lo escuchábamos», terminaba doña *Julia Sevillano* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 20)

Ahora veremos un ejemplo de heteroglosia (diferentes registros en el texto). Primero, se transcribirá el registro mesurado e ilustrado del 'historiador'; luego, el registro coloquial de algunos pobladores de Chiclín:

> En una publicación fechada el 15 de enero del 1957, en la página social de 'El Comercio' se ve a don Constante Larco Hoyle, representante del Cortijo de Toros de Lidia de Salamanca, recibiendo de manos de don Manuel Prado Ugarteche, a la sazón presidente de la República, un significativo reconocimiento por haber sido galardonado en Sevilla (España) 'el mejor Cortijo Internacional de Toros del año 1956'. (Armas, p. 38)

> «¡Qué tal zonzazo el tal Canchi!, ¡le vendes tus papeles de la Cooperativa que no valen ni un céntimo y te adelanta tus tres sueldazos!», … «¡Estamos jodidos, pero no es para tanto!», «Eso mismo digo yo, no es para tanto…». «¿Cómo que no es para tanto? ¡Si estamos hundidos en la miseria! ¡Condenados cachacos!, ¡mejor estábamos con los Larco!». «Tienes razón, … pero te repito que no estamos tan fregados… aunque sea cobramos cada tres meses». «Si, algo es algo… ¡Oye tú, no seas tan pesimistaza!», «Qué tal cojudazo, el tal Canchi, ¿di?». (Armas, p. 60)

El pastiche también se utiliza en la novela *Barones del azúcar* y se muestra llamativamente en las 'notas bibliográficas' donde en un mismo conjunto se nombran trabajos de historiadores, músicos, un médico, un matemático, un poeta, etc., y hasta un autor

bibliografiado en idioma extranjero. Lo ilustramos:

> Arenas, L. (1988) *Criptorquidia en el Valle Chicama, desde los moches hasta la actualidad. Estudio prospectivo. ... Tesis para optar el título de especialista en Cirugía Pediátrica* [cursivas añadidas].
>
> Einstein, A. (1936). *Álgebra para dummies*. Amazon [también disponible en formato digital]
>
> Klarén, P. (1976 [1970]). *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del APRA*. Instituto de Estudios Peruanos.
>
> Луис, Армас. (1977). *Сахарные бароны*. На данный момент издателя нет, ноне теряйте надежды.
>
> Mercury, F. (1977). *'Marineras and tonderos' from the North of Peru*. … Tesis para optar el grado de *Bachiller en Historia Musical* [cursivas añadidas]. Universidad de Gladstone, Reino unido.
>
> Sánchez, C. (1981). *Fuera del paraíso*. Editorial Juan Mejía Baca. (Armas, pp. 80-81)

Por otra parte, la novela incluye mapas y fotografías. Se recurre en este caso a las marcas de historicidad de documentos escritos y visuales, parodiados o tomados como propios o con fingido permiso de la fuente. Valles (2008), dice al respecto:

> El pastiche es, como técnica narrativa, muy similar al collage y consiste en el entremezclamiento en un fragmento narrativo o una novela de elementos —verbales, técnicos, genéricos, etc.— originarios de distintas procedencias integrándolos e intertextualizándolos para provocar un efecto de extrañamiento (Valles, 2008, p. 108).

3.3.1.4. La abolición de la distancia épica. Esta se consigue en *Barones del azúcar* haciendo una especie de giro contrario (subversión) a la marca de historicidad de narración en tercera persona. Para ello se recurre a las comillas y al uso de los verbos 'dicendi', obteniéndose así, finalmente, 'el acercamiento' (como efecto de narrar en primera persona): «Y en la mañana los hombres de las haciendas nos hacíamos los sonsos», *recordaba* [cursivas añadidas] don Dionicio Gastañaduy (Armas, p. 19); «Para que no lo olvidemos: los mártires están enterrados bajo las ruinas de Chan-Chan. Enterrados junto a los chimús, descendientes de los moches», *acababa* [cursivas añadidas] don Dionicio Gastañaduy con un nudo en la garganta (Armas, p. 22); «Un día me soñé y amanecí moche: los ojos achinados y la sonrisa sardónica e inteligente», *contaba* [cursivas añadidas] Rafael Larco Hoyle, el gran arqueólogo de la familia Larco (Armas, p. 24); «México, en aquel entonces, se escribía con J en el tomo dos del

Diccionario Enciclopédico Ilustrado Manual Sopena; y con J se tenía que ir a buscarlo» … *acababan diciendo* [cursivas añadidas] los viejos cinemeros chicamenses, invadidos de nostalgia (Armas, p. 43); «*Sabíamos* [cursivas añadidas], por gente importante y 'de peso', que por unos años fue el mejor abogado [en referencia a Víctor Octavio Larco Gastañaduy, 'el historiador'] de todo Trujillo hasta que lo fue ganando el trago y optó por regresar al Valle», *dijo* [cursivas añadidas] el historiador local Miguel Núñez Bartolo (Armas, p. 70).

La narración en tercera persona (que amplía la distancia épica) es producida por la focalización externa que devendría marca de historicidad. Valles (2008) escribe en cuanto a esto:

> La focalización externa u objetivista ofrece una narración conductual en la que nunca se muestran los pensamientos ni sentimientos del héroe. Consiste, pues, en una modalidad particular de focalización narrativa del material diegético que consistente en la mera y pura representación objetivista y conductual de las acciones, los lugares o los seres en el discurso. (pp. 214-215)

En *Barones del azúcar* se contamina el discurso histórico con el fin de abolir la distancia épica pasando en algunos momentos de la focalización externa a la interna, fenómeno llamado paralepsis por Genette (Garrido, 1996); daremos un ejemplo de ello:

> *Hubo un tiempo en todo el Valle* [cursivas añadidas] en que las abuelitas dejaron de nombrarse así para llamarse Sara García o Prudencia Grifell. Los bigotes comenzaron a perfilarse charros hacia abajo, o, dependiendo del gusto, a recortarse milimétricamente a lo Antonio Aguilar. Y los bíceps, para llamarse 'bíceps', tenían que mostrarse 'al respetable' a tercio de manga, como Pedro Infante en Pepe el 'Toro'. (Armas, p. 41)

En la cita precedente se objetiva la focalización externa; en la que sigue, la focalización interna.

> Y 'la mera verdad' es que, a pesar de los años, Méjico sigue sabiendo tan a olor a melaza, tan a añeja oscura sala de cine y aún sigue resonando gutural en los oídos», acababan diciendo los viejos cinemeros chicamenses, *invadidos de nostalgia* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 43)

En la siguiente cita, con el fin de acercarse al lector usando el yo, se parodia parte de un artículo periodístico (marca de historicidad):

> «Las calles regadas de melaza de caña, que han dado su olor peculiar a Chiclín — y también a Cartavio, y a Chiquitoy, y a Casa Grande—, y que acariciaba el olfato *apenas uno* [cursivas añadidas] bajaba del ómnibus y caminaba por la alameda bordeada de ficus, ha desaparecido por completo», escribió con añoranza en *La Industria* Jando Cosamalón, sobrio periodista nacido en Chiclín y radicado en Huanchaco, en un artículo del 6 de septiembre del 1992. (Armas, pp. 67-68)

En el discurso histórico otra marca de historicidad es el estilo indirecto libre, pues es objetivo y se apoya en la tercera persona: «Las formas indirectas libres [precisan] pronombres de tercera persona y el tiempo anterior» (Chatman, 1990, p. 217); *Barones del azúcar* que pretende serlo, subvierte flagrantemente este estilo, esta marca de historicidad, y hace uso del estilo directo. Se apoya para este fin en el entrecomillado: «Si quieres tener plata, algodón hay que sembrar; pero en el norte», le habló Tiópolo Malatesta (Armas, pp. 7-8); «Yo tomé una de las manos muertas e hice un juramento», contaba puro sentimiento Rafael Larco Hoyle, cuando se cansaba de tanto protocolo, «Hacerme arqueólogo a tiempo completo…, los huacos-retratos hablarían por la cultura mochica» (Armas, p. 26); «Me lo dieron de la Casa-Hacienda para que lo aprendiese de memoria». «Pero, ¿quién?». «Se dice el milagro, pero no el santo; y más aún cuando el santo no quiere darse a conocer...» (Armas, p. 34). Al final, como se muestra en estos ejemplos, se reduce la distancia entre el lector y lo narrado. Relacionado con lo anterior, podemos anotar que ‘el abandono’ del narrador heterodiegético por el narrador homodiegético es subvertir una marca de historicidad (el narrador herterodiegético vendría a ser marca de historicidad del discurso histórico); al respecto, Valles escribe:

> Genette habla de narrador heterodiegético cuando narra una historia a la que es actoralmente ajeno —dado que no interviene en la diégesis— y de narrador homodiegético si ha intervenido en la propia historia que relata. Dentro de este último caso, habría que situar al narrador autodiegético, que interviene en la historia que cuenta como personaje central o protagonista, por lo que el término de “homodiegético” —también se utiliza alodiegético— quedaría adscrito al narrador que es asimismo un actor secundario, un mero testigo u observador. (Valles, 2008, p. 220)

El reemplazo del narrador heterodiegético por el narrador homodiegético se evidencia en esta nota a pie de página (marca de historicidad) en la que se busca, en apariencia, presentar un discurso histórico en un primer momento:

> La primera película mexicana en todo el Valle Chicama se estrenó en Cartavio el 13 de abril de 1914, en la calle que la gente se adelantó a bautizar, aún hasta ahora, calle Cinema (como existen todavía la calle Bazar, la calle Camal, la calle Zafra, etc.); se llamó *Con nuestro sufrimiento nos basta*. (Armas, p. 41)

En la cita anterior se muestra un narrador heterodiegético. Ahora añadiremos una cita (en nota a pie de página) con narrador homodiegético.

> *Este historiador tuvo* [cursivas añadidas] la suerte de asistir en múltiples ocasiones a las funciones de la calle Cinema *llevado* [cursivas añadidas], coincidentemente, por su abuelo, Dionicio Gastañaduy, quien era muy dado a las películas mejicanas. *Teníamos* [cursivas añadidas] la gran ventaja de vivir a unas dos casas del cine, en la misma calle Cinema. (Nota del historiador). (Armas, p. 42)

El coloquialismo, presentado en muchas ocasiones en *Barones del azúcar,* acerca al lector a lo narrado y, por lo tanto, tiende a abolir la distancia épica. En este caso creemos que, a la par que acerca al lector (alejándose del discurso histórico), contradictoriamente, abona por la veracidad (muy estimada por el discurso histórico). Veamos lo expresado por David Lodge (1992) al respecto: «El coloquialismo crea un poderoso efecto de autenticidad y sinceridad, de que lo que se dice es verdad» (p. 39).

Mostraremos el coloquialismo en el siguiente fragmento que se transcribe de un casete (marca de historicidad audiovisual):

> En una entrevista que fue grabada en las instalaciones del club Alfonso Ugarte de Chiclín y cuyo casete se atesora en la biblioteca del mismo, se escucha a Pachín Flores Castillo … que el inicio del club no tuvo la grandeza que reclamaría su posterior actuación futbolística. Pero, mejor, dejemos hablar a los invitados al coloquio: «La primera cancha que pisó el club estaba cerca a los corrales…». «Un momento, don Flores, ¿me va a decir usted a mí, que nuestros primeros jugadores se alinearon con los chanchos?». «No lo digo, yo, lo decían los más viejos, su padre y mi padre, por ejemplo…». «Uy, curuju, ¿ahora resulta que usted trae para defender sus infundios a gente que no puede decir sus razones?». «Bájeme, el tono, usted, careegato, no sabe

> con quién está hablando». «Yo hablo como a mí se me da la reverenda gana, habrase visto…». «Un momento, por favor señores, calma, calma, no se exasperen los ánimos, sabemos muy bien lo albirojo de sus corazones, no olviden que estamos en un coloquio y no en una chingana de la Panamericana». Suficiente con el audio. (Armas, pp. 43-44)

3.3.2 Características que subvierten aparentemente respetando las marcas de historicidad

3.3.2.1 Subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas. Para comentar sobre esta característica, volveremos sobre el primer epígrafe de *Barones del azúcar*. El término 'barones' es elocuente; además del título, da inicio al epígrafe referido. Se asocia de inmediato a realeza, a una época determinada: la época en la que 'reinaron' los 'barones del azúcar', ella corresponde, en la costa peruana, a los años de bonaza del capitalismo en Latinoamérica, este sistema económico va de la mano del positivismo y del tecnicismo que se prolongaba de la Revolución Industrial. En este caso se usa la marca histórica de 'hechos históricos documentados' para la presentación de estas ideas e ideología; sin embargo, no se lo subvierte, pues lo que desea es objetivar la importancia social, política y económica de los personajes que recreará la novela:

> [Los Barones del azúcar] al convertir sus inversiones en fortunas, eventualmente consiguieron ingresar a la *élite nacional y al aristocrático Partido Civil* [cursivas añadidas]. … Los hermanos Andrés y Víctor Larco … [adquirieron] las haciendas Molino Bracamonte y Chiclín; posteriormente se expandirá[n] así *sobre un total de 24 haciendas* [cursivas añadidas] del valle de Chicama, con las que intentó una *modernización profunda* [cursivas añadidas] de la agricultura. (Armas, p. 4).

Esto en un primer momento, más luego, muchos años después en la novela, se subvierte con ironía y humor ácido esta importancia, este 'título nobiliario' (marca de historicidad), para dar cabida a una nueva ideología. Veamos:

> «¿Barones del azúcar?, ¡Barones ni de azúcar ni de nada! ¡El pueblo son los barones, los duques, los condeses [*sic*], los reyes, los emperadores! ¡Todo es de todos! ¡Nosotros haremos el *socialismo* [cursivas añadidas] del siglo XX, del XXI, del XXII y el del XXIII! No más Disneylandia para los ricos, desmontaremos sus castillos, sus

> tiovivos, sus carruseles y sus trencitos y se los traeremos para que se diviertan los niños de nuestras cooperativas. ¡Desde hoy el Pato Donald jugará a la ronda con Cholito Revolucionario!». (Armas, p. 56)

Veamos una muestra del imperante cientifismo (idea filosófica) a los inicios del siglo XX; en este caso, la exageración se encarga de subvertir a un patronímico y luego a una nota a pie de página (marcas de historicidad):

> [Celso] Calderón Cerqueira, *émulo del suizo Jean Piaget* [cursivas añadidas], con quien se carteaba, dio un nuevo impulso a la Escuela Aguirre.
>
> Cuentan que solía decir Celso Calderón […]: «Los niños a jugar y a la escuela; la barriga llena y muy limpia la cazuela». El hacendado se aunó a la *nueva pedagogía* [cursivas añadidas]: desde la Cocinería, hacía llegar, para cada niño, todos los lunes, shámbar en plato hondo. (Armas, p. 11)

La correspondiente nota de página, donde se detalla innecesariamente, a la par que se exagera dice: «El Shámbar … Tiene en total, si se sirve en plato hondo, cerca de tres mil calorías (2983 para ser más exactos); en plato tendido, un poco más de dos mil (2125 en realidad) (Armas, p. 11)».

Los personajes de *Barones del azúcar*, como cualquier personaje común, están influenciados y actúan movidos por relaciones ideológicas (Bal, 1990, pp. 44-45); por ejemplo, se evidencia las relaciones de tensión entre el capitalismo encarnado por los Larco y, por otro lado, el apoyo al proletario del fundador del APRA (Haya de la Torre) al tomarse un diario, un documento cultural (marca de historicidad) apócrifamente (subversión) para mostrar esto:

> *«'El Enganche'* [cursivas añadidas], señores, es un sistema esclavista: no desviemos la mirada. … ¿O puede desmentir el *senador Larco* [cursivas añadidas] que en sus haciendas del Valle Chicama no recurre a este vil sistema capitalista para obtener mano de obra barata? ¿Digan si eso no es mercar con el alma y el cuerpo? ¡Yo, *Víctor Raúl Haya de la Torre, denuncio* [cursivas añadidas] desde esta página de *La Tribuna* [cursivas añadidas] estas injusticias!». (Armas, p. 22)

3.3.2.2. La intertextualidad. Esta característica es evidente durante casi toda la narración de Barones del azúcar. A veces, para este fin se echa mano, directamente, a libros de historia

(marca de historicidad); sin embargo, los fragmentos de historia que se nos presentan se muestran contaminados (se subvierten):

> "Hondos sentimientos de odio y protesta se iban creando al persistir el sistema opresivo de trabajo. El injusto jornal era de 30 centavos por una jornada de 12 horas; y en caso de no terminar la tarea del día, quedaba pendiente esa diferencia para el día siguiente. En la noche del viernes 13 de mayo de 1920, los trabajadores … tomaron de rehenes a Víctor Larco Herrera y a su octogenario tío don Andrés Larco Bruno (*poseedor de una extraña demencia senil: soñaba con casarse, a esa edad, con su propia nieta, como antes, se decía, se había enamorado de su propia hija* [cursivas añadidas]), y quemaron hasta la calcinación completa la Casa- Hacienda de la próspera Hacienda Roma". Ver Capítulo III de '*La revolución campesina en el Valle Chicama'* [cursivas añadidas]. Trujillo- Perú. (sin fecha) Autor: Hdor [historiador] Luis Alberto Navarrete. (Nota del historiador) (Armas, p. 19)

Otra muestra de intertextualidad referidas a libros (marcas de historicidad), uno canónico y un ensayo, es la siguiente; se usa la ironía y el coloquialismo para subvertir.

> «Tantas cosas fabulosas contaba [Víctor Octavio Larco Gastañaduy] … : en el mismo gancho de carne iba colocando, uno a uno, pedazos de datos verdaderos junto a los que provenían de su loca cabeza, como hacen ahora los escritores *según he leído* [cursivas añadidas], y si no había ni los unos ni lo otros, *ni bofe ni mondongo*, echaba a mano, sin ningún reparo, hechos que salían de su propia cosecha, así fueran descaradamente *recontramentirosos* [cursivas añadidas], como si estuviera haciendo una función de teatro», nos habló el locuaz Pepe Beteta, *carnicero del Mercado Municipal (puesto número 24*) [cursivas añadidas], colombiano afincado en Cartavio. (Armas, p. 71-72)

Se nos dice a pie de página, en referencia a la cita que antecede, que «*Probablemente Beteta* [cursivas añadidas] ha leído *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, libro de 1979» (Armas, p. 71); y «*Posiblemente Beteta* [cursivas añadidas] ya ha leído *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa» (Armas, p. 72). La ironía estriba en que es poco usual que un carnicero acostumbre esta clase de lectura.

O, veladamente, se citan libros anteriores (marcas de historicidad), como se lee en la contracarátula (marcas de historicidad del paratexto), donde, además, se ironiza:

«Todo está bien; sin embargo, me parece que *Barones del azúcar* peca de excesivos anacronismos. Abel Posse»; haciendo referencia a Posse y su novela *Los perros del paraíso* donde pululan los anacronismos: aquí se menciona un libro canónico de la nueva novela histórica latinoamericana como marca de historicidad. O se traen a colación, también veladamente, y en forma sarcástica, referencias a historiadores y sus libros: «Las marcas de historicidad se encuentran en el lugar adecuado [en *Barones del azúcar*]. Como historiador no tengo nada qué objetar. Krzystof Pomian»; en este caso se está hablando del libro de Pomian *Sobre la historia*, donde este expone el concepto de 'marcas de historicidad' y se revela como un defensor acérrimo de la separación entre Historia y ficción y que, justamente, son estas 'marcas de historicidad' las que se deben de usarse para limitar una y otra.

3.3.2.3. El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o la glosa de textos hiperbólicos o grotescos. Esta característica, apelando a documentos (marcas de historicidad) que deviene en personajes grotescos e hiperbólicos (subversión), se puede ver en *Barones del azúcar*, por ejemplo, cuando se describe, en un 'infame opúsculo', al 'Gigante' José Alfredo Orbegoso Larco y sus peripecias:

> *Y así fue cómo, con esta encopetada, emprendió otro 'pequeño viajecito' y conoció los Estados Unidos ('con todo pagado', el muy sinvergüenza). Más tarde, con otras altruistas damas necesitadas de compañía … ha pisado cinco veces Europa, el Medio Oriente dos, las principales capitales latinoamericanas varias, y una vez ha visitado el Canadá… todo dentro de su 'sacrificada y ponderada misión'. Se da fe de que no ha pisado para nada el África, pues 'sus incondicionales', gente alcohólica como él … no han recibido ninguna postal al respecto. No obstante, dicen los de la mencionada 'patota', que sí lo miró: parado en una roca del peñón de Gibraltar, el tal Gigante, divisó Ceuta y Melilla y las costas de Marruecos.* (Armas, pp. 64-65)

El recurso a falsas crónicas hace que una aparente crónica (marca de historicidad) sea tergiversada (subversión), al impregnarse de anacronismo y parodia. Lo vemos en la *Crónica de Nueva Canarias.* Una 'Nueva Canarias' que nunca existió al inicio ni durante el virreinato:

> A la letra, Giménez Mexía, escribe: La parte meridional del mar de Nueva Canarias covija [*sic*] a la isla de Ramiro da Fonseca donde crece o se siembra caña de azúcar en su parte levante, en poniente crecen libremente pingüinos, piqueros de patas azules, tortugas gigantes, iguanas marinas, comoranes y *pingüinos de Humboldt* [cursivas

> añadidas], es decir, la misma fauna que este cronista ha visto en la Galápagos. (Nota del historiador). (Armas, p. 5)

3.3.2.4. La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas. Para poner de relieve esta característica daremos tres ejemplos donde se emplean las marcas de historicidad subvertidas. El primero de ellos contrapone la explotación del obrero agrícola en las haciendas norteñas del principio del siglo anterior con la actitud paternalista de los hacendados. En el primer caso se usa un libro histórico (marca de historicidad) para refrendar esta visión, pero se le subvierte con datos irrelevantes. Para sustentar la segunda actitud se utilizan 'fotografías' (marca de historicidad); sin embargo, Carlos Larco, quien las tomó, nunca las agrupó en el libro *El ojo en la gente. Álbum fotográfico y comentado de la 'Hacienda China' de Chiclín*, listado en las notas bibliográficas (marca de historicidad), que por otra parte nunca fue publicado. Veamos los fragmentos que muestran los puntos de vista.

> "Hondos sentimientos de odio y protesta se iban creando al persistir el sistema opresivo de trabajo. El injusto jornal era de 30 centavos por una jornada de 12 horas; y en caso de no terminar la tarea del día, quedaba pendiente esa diferencia para el día siguiente. En la noche del viernes 13 de mayo de 1920 … trabajadores … tomaron de rehenes a Víctor Larco Herrera y a su octogenario tío don Andrés Larco Bruno (poseedor de una extraña demencia senil: soñaba con casarse con su propia nieta). 'La revolución campesina en el Valle Chicama'. Trujillo- Perú. (1985) Autor: Luis Alberto Navarrete. (Nota del historiador). (Armas, p. 19)

> «Y fotografiando, japoneses y costumbres, en la Hacienda China que teníamos en Chiclín». … [Para los japoneses, Carlos Larco pidió [se] construyese, fuera de la muralla de Chiclín, pero aledaño, un lugar donde albergarlos: un sitio donde ellos pudieran vivir tranquilos, según sus usos y costumbres». Aquel lugar fue llamado la 'Hacienda China'. (Armas, p. 15)

El segundo ejemplo se refiere a la Reforma Agraria. Ella trajo prosperidad mediata a las personas de las antiguas haciendas azucareras:

> Esto de tener transporte gratis cada hora, desde Chiclín a Cartavio, desde Chiclín a Chocope, desde Chiclín a Trujillo, y a todas las rutas que en el Valle uno pudiera imaginar, era, si no estar en 'el Paraíso', muy cerca de él. … «Esto de tener entrada gratis al Cine-Teatro Patria, cuando se quisiera y en todas las funciones —y todavía acompañados de toda la familia y de la patota—, era como vivir en 'el Paraíso». … Y los demiurgos de todo este vergel celestial habían sido unos angelitos con boinas, borceguíes y vestimenta verde-olivo que miraban con simpatía más allá de la Cortina de Hierro. (Armas, p. 57)

Pasando los años, la visión sobre la Reforma Agraria cambia entre los pobladores de las haciendas azucareras:

> «¡Estamos jodidos, pero no es para tanto!», «Eso mismo digo yo…, no es para tanto…». «¿Cómo que no es para tanto? ¡Si estamos hundidos en la miseria! ¡Condenados cachacos!, ¡mejor estábamos con los Larco!». «Tienes razón…, pero te repito que no estamos tan fregados… aunque sea cobramos cada tres meses».
> «Sí, algo es algo… ¡Oye tú, no seas tan pesimistaza!» (Armas, p. 60)

Como se puede apreciar en el ejemplo anterior, el discurso de *Barones del azúcar* que se pretende histórico está impregnado de coloquialismo (uso de lenguaje que no corresponde al histórico, y, así, se subvierte un lenguaje objetivo, impersonal, que es una marca de historicidad); todo ello para mostrar dos visiones de un mismo hecho histórico: la Reforma Agraria. Comentaremos, además, que la mención de la Reforma Agraria en diversos momentos de *Barones del azúcar* hace que se aleje de la forma del discurso histórico, pues según Valles:

> «Mientras el relato singulativo representa un respeto y casi una escrupulosidad del narrador por los acontecimientos de la historia [mientras que] […] el [relato] repetitivo como el iterativo manifiestan sus manipulaciones de la historia. El relato repetitivo supone un cierto grado de obsesión por algún o algunos hechos de la historia que le han dejado profunda huella y sobre los que necesita volver con cierta frecuencia. (Valles, 2008, p. 205)

Nuestro tercer ejemplo se ocupará sobre la opinión de los pobladores del Valle Chicama en cuanto a los partidos políticos. Como se mostrará en las siguientes citas, en

Barones del azúcar esta opinión, con el transcurrir del tiempo, se vuelve contradictoria; a favor en la primera y de rechazo en la segunda:

> «¡Y de un momento a otro todo el norte se volvió aprista!». … ¡Las mujeres, en vez del Corazón de Jesús, escondían la imagen de Víctor Raúl en el relicario!». …«¡Los pañuelos blancos, agitándose por millares, cuando habló 'el Jefe'!». …«Hubo que mandar a comprar una o dos varas más de tela» (11, 12). (Armas, p. 20)

> Apenas tuvo el dinero Saito se largó al Japón haciendo de regreso el camino de sus ancestros y validando sus derechos nipones que por herencia le corresponden: «¡Maldito el búfalo aprista García, por él me voy de mi Chiclín querido!», dicen que dijo Saito, saliéndosele las lágrimas en una reunión, con borrachera incluida, que le hizo su patota del COFRAJO (31). (Armas, pp. 60-61)

Como puede evidenciarse las opiniones difieren notoriamente: Ahora, los números entre paréntesis son llamadas a notas a pie de página (marcas de historicidad); (11, 12) son notas a pie de páginas contaminadas por el uso de exageraciones y datos falsos; (31) es una nota a pie de página subvertida con personajes grotescos y carnavalizados.

3.3.3 Características que subvierten soterradamente las marcas de historicidad

3.3.3.1. La metaficción o los comentarios del narrador. Esta característica de la nueva novela histórica latinoamericana la advertimos palmariamente en diferentes momentos de Barones del azúcar; daremos tres muestras de metaficción:

> Este epílogo ha sido redactado por el editor y servirá para dar un remate natural [cursivas añadidas] a *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico*, ya que la muerte súbita de Víctor Octavio Larco Gastañaduy, nuestro historiador, ocurrida en el año de 1993, hizo que ella no saliese a la luz, como —según se colegirá— era su intención. De otro lado, debemos advertir que *nos hemos tomado la licencia de copiar, en lo posible, el estilo ecléctico de nuestro historiador y su forma peculiar de dar vida a los hechos históricos* [cursivas añadidas], pues, como se habrá dado cuenta el lector que gusta de las delicias de Clío, Víctor Octavio Larco Gastañaduy no menospreciaba ningún tipo de fuente para fundamentar sus investigaciones, suponemos en aras de la mayor

veracidad. (Armas, p. 69)

En general, el editor no ha variado nada de lo redactado por nuestro historiador, *solamente se ha limitado a colocar algunas notas a pie de página* [cursivas añadidas] (pensadas en la mejor comprensión del lector), *a realizar la corrección de estilo, a poner en orden alfabético la bibliografía (siguiendo las normas APA7)* [cursivas añadidas] y a publicar este Estudio histórico con el visto bueno de la viuda de Víctor Octavio Larco Gastañaduy. (Armas, p. 73)

A los inicios de los ochenta su vida dio un vuelco: Víctor Octavio Larco Gastañaduy se enamoró de una cajabambina de ojos claros, hija de una vendedora del mercado, con la que finalmente se casó. Dejó el alcohol a lo mínimo indispensable y *comenzó a escribir y a investigar, en serio, la historia de su familia paterna, los Larco, y, también, otros sucesos del Valle Chicama. Solía decir a sus conocidos que su intención era publicar un Estudio histórico* [cursivas añadidas]. Eso decía. (Armas, p. 72)

Estas citas se han extraído del epílogo (marca de historicidad del paratexto). Por otra parte, es 'el editor' quien, en nota a pie de página (p. 69) (marca de historicidad, dentro de otra marca de historicidad) da cuenta de la realización de este epílogo.

Debemos resaltar que también el mismo 'historiador' da muestras de metaficción, ya que incluye documentos (marcas de historicidad del paratexto que menciona en a notas pie de páginas) a los que él considera esclarecedores y que deben de ir, necesariamente, por ello, en su Estudio. Las notas a pie de página se subvierten visiblemente en estos pies de páginas con el coloquialismo; pondremos dos ejemplos:

Este subcapítulo es una transcripción, 'ad integrum', del 'Boletín-Remembranza de ritmos y canciones del Valle Chicama' del musicólogo y tenor Aldo Cosamalón A. y que se distribuyó gratuitamente en el XVIII Festival de la Canción del Señor de la Caña (junio del 82), festival realizado bajo los auspicios del COFRAJO (siglas que aluden a Congregación Fraternal de Jóvenes, una de las más prestigiosas entidades culturales de Chiclín). Huelga decir que este historiador obtuvo el boletín *liándose a trompazos* [cursivas añadidas] con otros interesados, pues se fotocopiaron en número muy escaso y los del COFRAJO no tuvieron mejor idea que aventarlos al aire y que los cogiesen los más hábiles. (Nota del historiador). (Armas, p. 46)

> Este subcapítulo está basado en un infame opúsculo que circuló por el Valle, seguramente con el fin de afrentar a la familia Larco. … Al libelo injurioso, *el cobarde desconocido* [cursivas añadidas] lo ha titulado "El olor de la melaza". Pero no sabemos a qué melaza se refiere, mejor le hubiera puesto por nombre 'El pútrido olor de la envidia'. Lo transcribimos totalmente para que se note el grado de bajeza que en estos tiempos campea en el Valle, y para que quede documentado. (Nota del historiador). (Armas, p. 62)

La presencia constante del 'editor' ('su nombre' mostrado en la primera página, su participación en la elección de epígrafes, su disponer algunas de las partes que han de constituir *Barones del azúcar*, su presencia iterativa por medio de las notas a pie de página, su iniciativa de colocar de mapas, su alusión en el colofón) hacen recordar insistentemente al lector que se está ante un producto verbal y visual que fue ideado y elaborado en cierto momento y, por ello mismo, se le introduce en el ámbito metaficcional.

Párrafo aparte merecen las entrevistas a personajes nombrados en el 'Estudio histórico' (redactado por el 'historiador') y que el 'editor' siente su deber entrevistar «todo en aras de la veracidad histórica y de entregar al lector un trabajo lo más impecable posible (Armas, p. 73)». Veamos dos entrevistas que se da el trabajo de efectuar nuestro 'editor':

> Eduardo Dargent Chamot, profesor de Historia en St. Mary's University, San Antonio … *Tuvo la gentileza de invitarnos a su residencia* [cursivas añadidas] en Texas para que hablásemos sobre el proyecto editorial que nos ocupa. También confirmó que conoció a nuestro historiador, un primo lejano suyo, en Cartavio, donde este residía («cuando Cartavio era hacienda y pertenecía a la firma W. R. Grace», nos acotó). (Armas, p. 31)

> Tuvimos suerte de entrevistar a Teodorico Grimaldo Centeno Ccanchi, hoy conocido empresario y dueño de tres fábricas de preparación de especias saborizantes y otros aditivos, en su casa de La Molina (Lima), pensando en que tal vez deseara hacer algún descargo. *Nos recibió* [cursivas añadidas], al inicio, algo suspicaz, más luego, al darse cuenta de que no abrigábamos ninguna animadversión, pudimos charlar tranquilamente al pie de la lujosa piscina que ostenta en su chalet de Rinconada del Lago. (Armas, p. 61)

Junto a esta característica de la metaficción se añade mayor extrañamiento al lector, como si fuera adrede y no se reparase en la verosimilitud y se desearía este efecto contrario, cuando el lector advierte personajes que transitan en diferentes niveles, del texto al paratexto y viceversa (aspecto muy alejado de un verdadero texto histórico). Veamos algunos ejemplos flagrantes:

En el primer epígrafe (marca de historicidad del paratexto) se menciona al historiador Dargent Chamot; posteriormente, ya en el texto mismo, lo vemos de personaje:

> Saberlo era importante pues esa 'máquina' contiene … el esplendor que alcanzó alguna vez el Valle Chicama de la mano de los Larco. Esa máquina fue mandada a construir, precisamente, por uno de ellos. «Decir 'caña de azúcar' era decir 'Valle Chicama', y decir 'Valle Chicama' era decir 'Chiclín', y decir 'Chiclín' era, en esos tiempos, decir 'Larco', y decir 'Larco' era decir 'Barones del azúcar'», nos refirió orgulloso *Dargent Chamot* [cursivas añadidas]. (Armas, p. 31)

Luego, en la misma página Dargent Chamot vuelve al paratexto (en nota a pie de página) 'traído' por 'el 'editor':

> Eduardo *Dargent Chamot* [cursivas añadidas], profesor de Historia en St. Mary's University, San Antonio, citado en uno de los epígrafes del inicio, es también descendiente, por línea materna, de los Larco de Chiclín. … Tuvo la gentileza de invitarnos a su residencia en Texas. … De paso, en ese momento, pedimos permiso a *Dargent Chamot* [cursivas añadidas] para transcribir el epígrafe aludido. Accedió de buen talante y siempre dicharachero: «Nomás, no nos vaya a cambiar la cita, porque ustedes, los literatos, para camuflarse con los historiadores y hacernos quedar mal, son unas 'joyitas'» (creemos, como puede corroborarlo fácilmente el lector acudiendo a la fuente, que sus temores fueron infundados). (Armas, p. 31)

El 'historiador' también sufre 'traslado' del paratexto al texto y viceversa. Así, encontramos mencionado su nombre explícitamente en la carátula y en el primer epígrafe

(paratexto); en la página de epígrafes, por ejemplo, se nos hace leer:

> La elaboración del azúcar de caña es todo un cortejo. Como cuando uno para enamorar a su china se torna dulce y zalamero. ¿Será por eso que, en esa parte del norte, por donde se siembra la caña, somos muy querendones? Dulces y zalameros en el corazón y en las palabras. … Después de un tiempo se les ha de entonar los más tristes tonderos para que se profundicen con vigor a la tierra y se alcen, tenaces, mirando hacia el cielo… ***Víctor Octavio Larco Gastañaduy*** [cursivas añadidas] (Armas, p. 4)

En esta página 4, en nota a pie de página, se dice que es historiador y ha dejado escrita la obra póstuma: *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico*. Más allá, andando el texto, vuelve a convertirse otra vez en personaje; veamos:

> Y el bisabuelo Rafael Larco Herrera se allegó y conoció a la bisabuela Nelly Hoyle Hoyos-Robalino con la que tuvo a un Octavio, a dos Constantes, a Javier, y a Rafael Larco Hoyle, todos nacidos y bautizados en Chiclín. Octavio Larco Herrera fue, a su vez, quien tuvo al tío *Víctor Octavio* [cursivas añadidas], cuando se allegó y conoció a Beatriz Gastañaduy Esparza. (Armas, p. 9)

En, por ejemplo, la siguiente nota a pie de página (paratexto) se lo encuentra en su papel de historiador otra vez: «Los nichos se encuentran ubicados, uno al lado del otro, en el pabellón San Isidoro, fila 3, del Cementerio General de Chicama. (Nota del *historiador* [cursivas añadidas]) (Armas, p. 18)». Al final de *Barones del azúcar*, de nuevo es personaje:

> A los inicios de los ochenta su vida dio un vuelco: *Víctor Octavio Larco Gastañaduy* [‘el historiador’] [cursivas añadidas] se enamoró de una cajabambina de ojos claros, hija de una vendedora del mercado, con la que finalmente se casó. Dejó el alcohol a lo mínimo indispensable y para ocasiones especiales y comenzó a escribir y a investigar, en serio, la historia de su familia paterna, los Larco, y, también, sobre otros sucesos del Valle Chicama. (Armas, p. 72).

También encontramos que al ‘editor’ se le brinda el mismo tratamiento. Al inicio, está nombrado en la carátula (paratexto) como editor; en las páginas finales del texto es personaje:

> El Vitucho se entusiasmó, como nunca, cuando vio su propio nombre escrito en el libro… ¿Y sabe qué [*señor editor*]?... le di permiso para que añadiera un anexo al final en un espacio en blanco. Allí apuntó algunas omisiones del autor del libro, actualizó datos, y añadió nuevos retoños a la genealogía de los Larco…. ¿Y sabe qué [*señor editor*]?..., también puso nombres y fechas de nacimiento de Larcos que aún no habían nacido… (Armas, p. 70)

En la misma página, en la nota a pie de página (paratexto), reaparece como editor: «El libro [marca de historicidad] lo hemos tenido ante nuestros ojos, lleva por título: *Solar de Las Calderas. Genealogía de las principales familias de Trujillo*. Lo escribió Gustavo Pinillos y Llontop. Ver la bibliografía preparada por el mismo Larco Gastañaduy. (Nota del *editor* [cursivas añadidas]) (Armas, p. 71).

Este recurso que utiliza el autor de *Barones del azúcar* también es común encontrarlo en las creaciones de la nueva novela histórica latinoamericana. Por ejemplo, Miguel Ángel Fernández en el prólogo de *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos (2003), hace notar que 'el compilador' (quien hace las veces de 'el editor' de nuestra novela), trasgrede los límites de la ficción y 'la realidad' en su 'Nota final del compilador' (y en muchas otras ocasiones), pasando de 'compilador' a 'compilador-autor'; vale decir, transitando de paratexto a texto:

> Pero el espacio de la novela es también el lugar en donde se manifiesta el *compilador-autor* [cursivas añadidas], que inserta allí *su voz* [cursivas añadidas] y con ella la ocasión de la referencia intertextual (las voces ajenas que se integran al cuerpo de la novela). (Fernández, 2003, p. 15)

El citado prologuista Fernández además escribe que Roa Bastos pone palabras de metaficción en boca de sus personajes (Fernández, 2003). Este mismo fenómeno metaficcional se objetiva cuando diversas personalidades comentan sobre la novela, según se muestra en la contracarátula (paratexto). Estos comentarios están totalmente subvertidos, pues se da voz, como lo hace Roa Bastos, a personas fallecidas, o a aquellos que nunca los hicieron (aquí también entra a tallar la parodia, la ironía). Cuando se da esta circunstancia, estas personalidades llegan a ser personajes de la novela; pues, *Barones del azúcar* es, en realidad, como se anotó en páginas anteriores, un total juego novelístico donde todas las partes del libro 'juegan' un papel en la parodia propuesta. Detallaremos este aspecto, que creemos es importante:

> «Las marcas de historicidad se encuentran en el lugar adecuado. Como historiador no tengo nada qué objetar a este Estudio histórico. KRZYSZTOF POMIAN». En esta cita se hace uso de la ironía, pues Pomian ha sido uno de los más acérrimos defensores de la separación entre Historia y Literatura (Pomian, 2007).

«Cuando dije en 1993, y entre paréntesis, que después de 1979 vendrían otras Nuevas Novelas Históricas, creo, sin haber sido mi intención, profetizado: *Barones del azúcar* forma parte de esa profecía. SEYMOUR MENTON. En este caso se da la voz 'a un muerto', pues Menton, crítico literario, falleció en el 2014, no obstante, sí profetizó que vendrían otras nuevas novelas históricas (Menton, 1993).

«Todo está bien; sin embargo, me parece que *Barones del azúcar* peca de excesivos anacronismos. ABEL POSSE». Aquí nos encontramos ante una palmaria ironía, pues Posse, representante de la nueva novela histórica latinoamericana, ha sido reconocido como un autor que gusta sobremanera del uso del anacronismo en sus creaciones, especialmente en *Los perros del paraíso* (Sklodowska, 1991).

«Ha sido regocijante ver que aún se escriben en América Latina este subgénero iniciado por mi persona, en 1949, con *El reino de este mundo*. Víctor Octavio Larco Gastañaduy, un novel escritor peruano, a la par de historiador, es buen continuador del mismo. ALEJO CARPENTIER». En este comentario se hace evidente la subversión, ya que Carpentier, fallecido en 1980, parece que lo emite desde 'ultratumba'; por otra parte, Menton (2013) anotó que el magnífico escritor cubano, efectivamente, inició el subgénero con *El reino de este mundo*.

Para terminar, diremos, que lo metaficcional alcanza su cenit con el colofón (marca de historicidad): es metaficcional porque la novela misma pretende situarse en el subgénero literario del que se ocupa nuestra tesis. Hay, también, en el colofón, otros detalles que merecen mención; por ejemplo, existe una alusión cervantina (intertextualidad) cuando se escribe de un tal Benengeli (en relación al Cide Hamete Benengeli del capítulo IX de la primera parte del *Quijote*); un flagrante anacronismo en la supuesta fecha de la impresión (año de 2043); y lo risible dicta el número de ejemplares: 'sincuenta'. Además de estas 'irreverencias', la subversión en este colofón es evidente: se empieza de manera formal y se termina de modo humorístico e irónico. La transcribiremos como se encuentra en la página 82 de *Barones del azúcar*:



Terminose de imprimir esta edición de *Barones del azúcar*, que consta de sincuenta ejemplares, el 15 de Setiembre del 2043, en los Talleres Gráficos Benengeli, cito en jirón Sayhuite 335, altura de la cuadra 16 de Gran Chimú, Urbanización Zárate, San Juan de Lurigancho. Mr. Benengeli deja aviso que el editor, quien encargó la impresión, aún no abona el total pactado (se lo advierte al lector para evitar contratiempos con el referido personaje, de darse el caso). La empresa le permitió tal deferencia porque dijo tratarse de una 'nueva novela histórica latinoamericana'. Talleres Gráficos Benengeli siempre apoyará lo novedoso.

CONCLUSIONES

1. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana, término propuesto por Seymour Menton subvierte el discurso histórico antes que imitarlo.

2. Las marcas de historicidad, término acuñado por Krzystof Pomian, y que otorgan, según este autor, el 'carácter histórico' a un texto, son las que son subvertidas en la Nueva Novela Histórica Latinoamericana; estas son alteradas abierta o soterradamente y, para subvertirlas, se eligen, muchas veces, las marcas de historicidad que se encuentran en el paratexto.

3. El mecanismo de esta subversión se inicia apropiando y eligiendo las marcas de historicidad que darán una primera apariencia de texto histórico. En un segundo momento, se las parodia y las altera; ahí se evidencia el carácter ficcional.

4. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana al subvertir las marcas de historicidad establece una marcada diferencia con la llamada 'novela histórica tradicional', puesto que esta las imita. También se diferencia de la novela histórica tradicional por el cuestionamiento de la historia oficial que subyace en la Nueva Novela.

5. *Barones del azúcar* de Luis Armas Alcántara presenta todas las características, establecidas por Seymor Menton y Fernando Aínsa, para inscribirse dentro del subgénero de la Nueva Novela Histórica Latinoamericana y, principalmente, además, por subvertir las marcas de historicidad.

6. Tanto el paratexto autorial como el paratexto editorial de *Barones del azúcar* sufren, en mayor medida, la acción subversiva; siendo el paratexto editorial, por presentar las notas a pie de página, documentos visuales y demás partes que conforman el paratexto (carátula, epígrafes, colofón, contracarátula), el más afectado.

7. En *Barones del azúcar* las marcas de historicidad se subvierten en forma patente como parte de la estrategia de la novela. La parodia ocupa un lugar preponderante en la medida en que trata de desautorizar y desacralizar al discurso histórico que le sirve de base documental. También se apela, llamativamente, a la intertextualidad y la metaficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aínsa, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. *Cuadernos americanos*. Julio-agosto, pp.13-31. https://kupdf.net/download/la-reescritura-de-la-historia-en-la-nueva-narrativa-latinoamericana-fernando- ainsapdf_5c87ad70e2b6f59c6975d3a8_pdf

Aínsa, F. (1993). La invención literaria y la reconstrucción histórica. *América: Cahiers du CRICCAL*,n°12,pp.11-26. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/uteseydel.pdf

Aristóteles. (1959 [s.f.]). *Poética*. (2°edic.). Emecé Editores.

Aurell, J. (2006). Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia. *Anuario Filosófico*. Vol. XXXIX/3, pp. 49-85. http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/aurell-hayden_white.pdf

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. https://www.academia.edu/7064339/Bal_Mieke_Teoria_De_La_Narrativa_PDF

Barrientos, J (2001) *Ficción-historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*. https://play.google.com/books/reader?id=-24nEAAAQBAJ&pg=GBS.PT9.w.0.1.16_42&hl=es_419

Campillo, A. (2016). Tres conceptos de historia. *Pensamiento*. Vol. 72, N° 720. https://www.researchgate.net/publication/304067616_Tres_conceptos_de_historia/link/5773a5aa08ae1b18a7de037c/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

Carr, E. (1984). ¿Qué es la historia? https://www.academia.edu/7482259/Que_es_la_historia_de_Edward_H_Carr

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. https://kupdf.net/download/chatman-seymour-historia-y-discurso_5c6090eae2b6f5f665a79804_pdf

Cruz, J. (2005). Novela e historia. *Letras*. Vol. 47 N° 71. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459- 12832005000200001

Ercoli, A; Veleda, J. (2016) En Belvedresi, R. (Coord.), *Introducción a la filosofía de la historia: Conceptos y teorías de la historia*. pp. 45-60. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.439/pm.439.pdf

Fernández, M. (2003). Prólogo. En *Yo el supremo*, (pp. 11-16) El Lector.

García, A. (2009). Sobre la novela histórica y su clasificación. *EPOS*. Vol. XXV, pp. 301- 311. https://eprints.ucm.es/id/eprint/33540/1/Sobre%20novela%20hist%C3%B3rica%20y%20su%20clasificaci%C3%B3n%20Ana%20Garc%C3%ADa%20Herranz.pdf

García-Rubio, F. (2010) La máquina de guerra y la reescritura de la historia en el primer viaje de Colón en *Los perros del paraíso* de Abel Posse. *Hipertexto*. pp. 131-141. https://www.academia.edu/5566189/La_maquina_de_la_guerra_y_la_reescritura_de_la_historia_en_Los_Perros_del_Para%C3%ADso_de_Abel_Posse

Garrido, A. (1996). *El texto narrativo*. https://pdfcoffee.com/u4-garrido- dominguez-antonio-el-texto-narrativopdf-5-pdf-free.html

Genette, G. (1989a). *Figuras III*. https://www.academia.edu/35182425/Figuras_III_Gerard_Genette

Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. https://www.academia.edu/31986852/Gerard_Genette_Palimpsestos_pdf

Grützmacher, (2006) L. Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética*. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100008

Guzmán, M. (1993). Algunas consideraciones sobre la ficcionalización del discurso histórico. *América: Cahiers du CRICCAL*. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1117

Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Ediciones Akal.

Lodge, D. (2002). *El arte de la ficción*. https://www.academia.edu/30989833/David_Lodge_El_arte_de_la_ficci%C3%B3n

Lozano, J. (1994). *El discurso histórico*. https://kupdf.net/queue/el-discurso-hist- oacute-rico-jorge-lozano-libro_58c76b23dc0d60be3733903a_pdf?queue_id=-1&x=1652321729&z=MTkwLjIzNy4yMzEuMjAz

Lukács, G. (1955). *La novela histórica*. https://www.academia.edu/36187758/Georg_Lukacs_La_novela_hist%C 3%B3rica_pdf

Martínez, G. (1991). *Crónica de músicos y de diablos*. Peisa.

Martín-Rodríguez, M. (2013). La fictohistoria o historiografía imaginaria en las literaturas románicas desde el siglo XIX: ensayo de tipología y panorama de un género formal insospechado (I). *Revista de filología románica*. Vol. 30, n°2, pp. 285-308. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2013.v30.n2.45710

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.

Núñez, J. y Castellanos, J. (2020). Historicidad de la novela histórica. *Estudios latinoamericanos*. Números 46-47. https://ri.uaemex.mx/handle/20. 500.11799/109785

Pacheco, C. (1986). Introducción. En *Yo el Supremo* (pp. XI-LIV). Biblioteca Ayacucho. https://books.google.com.pe/books?id=ZaNRKTLgF5kC&printsec=frontcover&redir_

esc=y#v=onepage&q&f=false

Perdomo, W. (2014). El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica. *Literatura y Lingüística*. Núm. 30, pp. 15-30. https://www.redalyc.org/pdf/352/35233386002.pdf

Pomian, K. (2007). *Sobre la historia*. https://dokumen.tips/documents/pomian-sobre-la-historia.html?page=8

Pons, M. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. https://books.google.com.pe/books?id=Iro-qUwWGQ8C&pg=PA5&dq=memorias+del+olvido+de+maria+cristina+ pons&hl=es-419&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&ved=2ahUKEwjj1s3m8uyBAxWKBrkGHWZeL1QQuwV6BAgMEAY#v=onepage&q=memorias%20del%20olvido%20de%20maria%20cristina%20pons&f=false

Prost, A. (2001). *Doce lecciones sobre historia*. https://www.academia.edu/15741563/Antoine_Prost_Doce_Lecciones_Sobre_La_Historia

Pulgarín, A. (1995) *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. hsitóricadokumen.tips_pulgarin- metaficcion-historiografica.pdf

Roa, A. (2003). *Yo el Supremo*. El Lector.

Ruiz, P. (1992). La historia como concepto histórico: historia erudita, historia filosófica e historia científica en los siglos XVIII y XIX. *Studia historica-historia contemporánea*. Vol. X-XI, pp. 149-162. https://core.ac.uk/download/pdf/9504548.pdf

Sabia, S. (2005). Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas. *Espéculo. Revista de estudios literarios.* https://biblioteca.org.ar/libros/152176.pdf

Sánchez, L. (2005). La historia como ciencia. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. 1(1),54-82. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134116845005

Sánchez, R (2006). Imaginación e historia en la novela hispanoamericana. *Culturales*. Vol.

11, n°4, pp.117-133 https://www.redalyc.org/pdf/694/69420405.pdf

Seydel, U. (2002). Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones. *Escritos.* N°25, pp. 49-85. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/29/1/uteseydel.pdf

Sklodowska, E. (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana. 1960-1985*. https://tuxdoc.com/download/elzbieta-sklodowska-la-parodia-en-la- nueva-novela-hispanoamericana-1960-1985-pdf_pdf

Spang, K. (1995). Apuntes para una definición de la novela histórica. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. pp. 65-114. http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/spang- novela_historica.pdf

Tozzi, V. (2008). Hayden White y una filosofía de la historia literalmente informada. *Ideas y Valores*. N°140, pp. 73-98. https://www.redalyc.org/pdf/809/80915466004.pdf

Valenzuela, J. (2017). *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Cuerpo de la metáfora.

Valles, J. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. https://pdfcoffee.com/diccionario-de-teoria-narrativa-jose-r-valles-c-y-francisco-alamo-2002-pdf-free.html

Valles, J. (2008) *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. https://pdfcoffee.com/qdownload/jose-r-valles-calatrava-teoria-de-la- narrativapdf-4-pdf-free.html

Vásquez, C. (2018). La historia y la literatura, encuentros y desencuentros. *Históricas digital.* http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador_reflexiones/301a.html

Viu, A. (2007). Una poética para el encuentro entre historia y ficción. *Revista chilena de literatura*. N° 70, pp. 13-31. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1451/1339

White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*.

https://actividadesrepublicana.files.wordpress.com/2015/10/white-haydn-metahistoria-la-imaginacion-historica-en-la-europa-del-siglo- xix.pdf

White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. http://www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/warsztat%20hispanisty/White.pdf

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. https://kupdf.net/download/white-hayden-ficcion-historica-historia- ficcional-y-realidad-historica_5af83ab4e2b6f58744ecde6f_pdf

Zanetti, S. (2016). Historia y ficción en la novela hispanoamericana contemporánea. *Revista De Lengua Y Literatura*, *1*(2), 4–14. https://es.scribd.com/document/630353340/6-Historia-y-ficcion

Zavala, L. (2005). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura.* https://www.academia.edu/4939703/Iron%C3%ADas_de_la_ficci%C3%B3n_y_la_metaficci%C3%B3n_en_cine_y_literatura

ANEXO

Barones del azúcar, novela de Luis Armas Alcántara



Barones del Azúcar

Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico

-VICTOR OCTAVIO LARCO GASTAÑADUY-



Editor LUIS ARMAS ALCÁNTARA

Una nueva novela histórica latinoamericana

Barones del azúcar

Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico

A mis amados muertos:
Sus voces con la mía se confunden
Sus recuerdos con los míos se entrelazan

Los Barones del Azúcar

Una serie de circunstancias se conjugaron en los años de la posguerra para que lo que parecía una tarea imposible se convirtiese en uno de los momentos más prósperos de la historia azucarera del Perú. A lo largo del siglo XIX muchos de los comerciantes y especuladores que se habían beneficiado con el comercio guanero decidieron invertir sus utilidades en la agricultura costeña. Algunos de ellos formaban parte de viejas familias coloniales, pero muchos eran inmigrantes recién arribados. Al convertir sus inversiones en fortunas, eventualmente consiguieron ingresar a la élite nacional y al aristocrático Partido Civil. Es en esta época en la que se van a iniciar las concentraciones de tierras en manos de algunas familias. Dentro de estos desarrollos agro industriales van a surgir nombres como los de los hermanos Andrés y Víctor Larco originarios de la ciudad de Alghero en la isla de Cerdeña, Italia. Al iniciar el siglo XX, Rafael Larco Herrera, hijo de Víctor Larco, adquirió las haciendas Molino Bracamonte y Chiclín; posteriormente se expandirá así sobre un total de 24 haciendas del valle de Chicama, con las que intentó una modernización profunda de la agricultura.

Eduardo Dargent Chamot[1]

La elaboración del azúcar de caña es todo un cortejo. Como cuando uno para enamorar a su china se torna dulce y zalamero. ¿Será por eso que, en esa parte del norte, por donde se siembra la caña, somos muy querendones? Dulces y zalameros en el corazón y en las palabras...

Una vez preparado, aireado y surcado el terreno, se siembran los tallos de caña y, nomás, en el primer riego ya se los va apalabreando, con suspiros, con palabras muy quedas, con frases lisonjeras... Y ya, para cuando han echado los brotes, hay que saber arrullarlos en los cuarteles de caña, a golpe y redoble, a canto de marinera, para que crezcan sabrosos y alegres, ágiles y robustos. Después de un tiempo se les ha de entonar los más tristes tonderos para que se profundicen con vigor a la tierra y se alcen, tenaces, mirando hacia el cielo…

Víctor Octavio Larco Gastañaduy[2]

[1] *Historia del azúcar y sus derivados en el Perú. Editorial Patrimonio Cultural Universidad Ricardo Palma, Lima, 2017.*

[2] *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico*. Obra póstuma del autor.

Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico

Introducción

A poco de la invasión europea al Perú llegó la caña de azúcar gracias a la visión del conquistador y primer gobernador de Trujillo don Diego de Mora quien la trajo de México y la sembró en su hacienda del valle de Chicama. De acuerdo al historiador Romero Pintado, en el año 1549 el pacificador Pedro de La Gasca anotó en un informe que para esa fecha ya había en el Perú cuatro trapiches que molían caña y producían azúcar.

Este fue el inicio de una actividad que con altas y bajas ha estado presente permanentemente desde entonces en el quehacer de la agricultura peruana y en especial en los valles de lo que hoy son la costa de las regiones de Lambayeque, La Libertad y Áncash. También se sembró caña de azúcar en la desmembrada isla de Fonseca, frente al molón de Salaverry, en La Libertad, según refiere Antuno Giménez Mexía[3], acontecimiento visto por él mismo y expuesto en su *Crónica de la Nueva Canarias*[4] —antes que la isla se sumergiera en las aguas del pacífico tras el terremoto que asoló la costa peruana en el año de 1746—.

En otros lugares se produce la caña de azúcar en menores cantidades y por lo general la tecnología no está tan adelantada. Esto pone en evidencia que el norte peruano ha sabido conjugar la feracidad de su tierra y el ingenio de su gente para que

[3] A la letra, Giménez Mexía, escribe: *La parte meridional del mar de Nueva Canarias covija a la isla de Ramiro da Fonseca donde crece o se siembra caña de azúcar en su parte levante, en poniente crecen libremente pingüinos, piqueros de patas azules, tortugas gigantes, iguanas marinas, comoranes y pingüinos de Humboldt, es decir, la misma fauna que este cronista ha visto en la Galápagos*. (Nota del historiador)

[4] 'Nueva Canarias' se llamó en los primeros tiempos del virreinato del Perú a su territorio norte, fue un nombre nunca oficializado y cayó pronto en desuso. (Nota del editor)

se plasme esta diferencia; queda, por lo tanto, que, en aquellos lugares de esmirriada producción, se instruya a los azucareros locales con las bondades norteñas.

Por otra parte, debe dejarse en claro que el azúcar, en el Perú, tiene una destacada importancia en su economía, dándose su apogeo en el periodo de nuestra vida independiente llamado República Aristocrática[5]. Justamente, el presente estudio pretende compendiar el transcurrir histórico de los Larco, familia que resplandeció en este periodo. Creemos que los inicios, el esplendor y la decadencia de los Larco, alguna vez llamados 'Barones del azúcar', en su devenir, reflejan la trascendencia y los vaivenes que ha experimentado el cultivo de la caña de azúcar en el Perú.

EL HISTORIADOR

[5]Jorge Basadre acuñó el título *República Aristocrática* al sexto periodo de su monumental *Historia de la República del Perú* (1962-1964, tomo VII, p. 335). Empresa Editora Última Hora S.C.R.L. Cronológicamente comprendió los años de 1985 a 1919. (Nota del historiador).

CAPÍTULO I

1.1 De Italia al Nuevo Mundo. Expansión territorial de los Larco. Pedigrí de los Larco contado por ellos mismos

Afirman los entendidos en genealogías, sucesiones intestadas, y aproximaciones entre testes y vaginas, que los Larco entraron a América por el norte, luego de hacer un gran rodeo desde Italia hasta Asia Septentrional, y que esto fue un poco antes de que el Estrecho de Bering se hubiera derretido.

De 'estrecho' el tal Estrecho tan solo tenía el nombre, pues se había ensanchado tanto que se podía caminar sobre el verde hielo canturreando una canción napolitana mientras que a la par se perseguía, con una flecha de cupido, a las niñas bonitas recién saliditas del Renacimiento. Se las piropeaba y luego solo era cuestión de extenderles, en el gélido suelo, una roja alfombra, que ellas, derechito, se aproximaban sonrientes, atraídas por los mostachos garibaldinos.

El primer Larco en el Perú del cual se tiene memoria, un tal Giuseppe Alberto Larco Lastreto, desembarcó en Paita desde la ciudad de San Francisco (cuando esta aún era mejicana) —traído por el Flint of South Africa, oscuro barco carbonero—, a inicios del Siglo XIX. Llegó junto a su flamante esposa, Gelsomina Diletti.

Dispuestos a 'hacerse la América' en el Perú, se instalaron en Piura, donde unos raros soponcios —debidos al tórrido calor— tuvo en cuarentena a Gelsomina y en vela a Giuseppe sin dedicarle ni un momento a la recién inaugurada trattoria. Cuando ya no pudieron más, traspasaron el negocio a un paisano suyo.

Ya para 1838 tenemos a Giuseppe haciendo de las suyas en Lima, liándose y diciéndose de tú a tú con otros italianos. Pero la capital quedaba chica para 'tanti genovesi'. «Si quieres tener plata, algodón hay que sembrar; pero en el norte», le habló

Tiópolo Malatesta: a buen entendedor pocas palabras. Y ya tenemos a Giuseppe embarcándose en vapor a Salaverry.

Dicen los mismos Larco que José Alberto (ya no más Giuseppe), sintió un escalofrío nomás llegando a Trujillo: algo le anunciaba, algo, que las huellas de la familia no iban a borrarse tan fácilmente en esas tierras.

Cuando comprobó que el calor trujillano no era tan asfixiante, mandó por Gelsomina. Comenzaron con el algodón —cerca a Laredo—, según el consejo suministrado por el amigo Malatesta; pero, de aquel 'algodón plateado', que había profetizado Malatesta, nada: ni siquiera sacaron para hacerse una camisa.

Fue por ese entonces que llegó de Alghero, Víctor Rafael Larco Bruno, sobrino de José Alberto: piel de serpiente y nariz respingona que olfateaba a toda hora: "Tío, azúcar, lo huelo bien, hay que sembrar". "¡Con tal que no nos salga otro 'mala testa' como Tiópolo!", protestó Gelsomina. "El muchacho ha hecho estudios", justificó el tío.

Y se mudaron al Valle Chicama y comenzaron todos, tío, tía, sobrino y peones, con entusiasmo y enfebrecida fe, a cultivar caña en las hectáreas que habían arrendado en Chiquitoy. ¡Esta vez sí que dieron en el clavo! El negocio les fue redondo: Cuba, la mayor colonia ultramarina azucarera de aquel entonces (según se ha averiguado), había mermado su producción a causa de una torpe política española arancelaria. En resumen: el mundo necesitaba caña urgentemente y no remolacha.

Más tarde José Alberto, ya medianamente enriquecido, decidió regresar a Italia y acabar sus días junto a Gelsomina. Dejaron todo el dulce y boyante negocio a su sobrino, pues nunca llegaron a tener hijos.

Si sembrar caña resultó próspero, con la Guerra de Secesión (también según se ha averiguado) se convirtió en pasmosamente rentable. Fue por eso que a Víctor Rafael

se le dio por una voraz adquisición de las tierras aledañas. Así fueron cayendo en sus manos —en este orden—: Tulupe, Cepeda, Mocollope, Toquen, Molinos Bracamonte y Salamanca; y no dejó de mirar con codicia a Cartavio. Además, mandó a traer desde Cerdeña a Andrés Javier, el hermano menor que le seguía. Fue Andrés quien adquirió, a precio de regalo, ocho campos improductivos y de tierras eriazas cerca de Gasñape a los que juntó en uno solo y llamó Hacienda Roma (que aspiraba a ser eterna). En 1895, el comienzo de la guerra independentista cubana terminó por catapultar a la riqueza a los Larco: los precios del azúcar alcanzaron cifras astronómicas.

Todo, desde ahí, es lo que cuentan los Larco:

«Y el tatarabuelo Víctor Rafael se allegó y conoció a la tatarabuela Blanca Herrera, con la que tuvo seis hijos. Rafael Larco Herrera, uno de ellos, fue el que compró la hacienda Chiclín a los Ríos Pinillos. Otro hijo, Víctor Larco, elegante señor en todo el sentido de la palabra, construyó el primer hospital para enfermos mentales en Lima y heredó la Hacienda Roma. También tuvieron a Carlos Larco, Cónsul Honorario del Japón durante décadas. Y a la tía Magdalena Larco, casada con el coronel Henri Dogny, miembro de la Legión de Honor Francesa. Y a Gerónimo Manuel que regresó a Italia y acabó de buhonero en San Silvestro. Y a Constante, que fue siguiéndole los pasos a su hermano mayor Víctor Larco a Chile.

«Y el bisabuelo Rafael Larco Herrera se allegó y conoció a la bisabuela Nelly Hoyle Hoyos-Robalino con la que tuvo a un Octavio, a dos Constantes, a Javier, y a Rafael Larco Hoyle, todos nacidos y bautizados en Chiclín. Octavio Larco Hoyle fue, a su vez, quien tuvo al tío Víctor Octavio, cuando se allegó y conoció a Beatriz Gastañaduy Esparza.

«Y el abuelo Rafael Larco Hoyle se allegó y conoció a la abuela Isolina Degregori con la que llegó a engendrar a las tías Isabel, Verónica y a Virginia. También tuvo por

hija a Carola, a quien, a pesar de que no era propiamente su hija, sino de la tía Isolina, la llegó a querer como tal que hasta le dio su apellido.

«Lo demás, por lo reciente, es bastante conocido: la tía Verónica Larco Degregori engendró a José Alfredo —también llamado 'Gigante'— con Alfredo Orbegoso De la Torre, trujillano de pura cepa.

1.2 Los primeros años de la hacienda Chiclín. Énfasis en la educación.

«Aquí me quedo y aquí me muero», refieren que dijo la maestra María Fajardo cuando llegó a la hacienda Chiclín desde su natal Sechura y se dedicó con tal ahínco a la enseñanza que, por bastante tiempo, fue fama que las chiquillas mejor educadas de todo el Valle Chicama salían de la Escuela Primaria de Mujeres. Por eso no causó asombro que, al morir, don Rafael Larco Herrera le pusiera su nombre a la escuela.

Cuentan que de las otras haciendas —y hasta del mismo Trujillo— venían —si es que podían evadir la muralla que rodeaba Chiclín— a rogar al hacendado para que admitiesen a sus hijas en 'el Fajardo'; pero era muy raro que accediese al requerimiento pues por algo, él solo, de su propio peculio, había hecho construir la escuela; además que el sueldo de los maestros provenía de los mismos recursos de la hacienda. Era una educación excelente, a la europea, como lo había soñado Rafael Larco Herrera para sus propias hijas; tanto así que, cuando estas crecieron, no las envió a estudiar a Lima o a Trujillo: durante los cinco años de primaria se codearon con las otras niñitas chiclineras.

Por su parte, la Escuela Aguirre de Varones de Chiclín también llamada 81509 tuvo como su primer director a Gerardo Porles, un achinado moreno ferreñafano, bueno para educar y también para tener hijos: «Aquí me quedo y aquí también me multiplico», cuentan que dijo cuando llegó a Chiclín y se juntó al poco tiempo con una

cholita ichocanera con la que tuvo diecisiete hijos, si es que mal no recuerda la gente. Al quinto hijo fue obligado por el hacendado a dejar la soltería y a casarse por civil y por iglesia: «En mi hacienda, profesor Porles, se educa también con el ejemplo». Tuvo que casarse y dejar de lado sus opiniones de masón impenitente: cinco hijos eran cinco hijos…, olfateó que su puesto peligraba…, don Rafael Andrés Wenceslao Larco Herrera era severo cuando de cautelar la buena conducta de su hacienda se trataba.

Cuando Porles dejó de enseñar llegó como director Celso Calderón Cerqueira, nacido en Cajabamba y recién salido con honores de la flamante Segunda Promoción de la Normal del Valle Gloriabamba. Calderón Cerqueira, émulo del suizo Jean Piaget —con quien se carteaba—, dio un nuevo impulso a la Escuela Aguirre.

Cuentan que solía decir Celso Calderón, con pulcra dicción cajabambina: «Los niños a jugar y a la escuela; la barriga llena y muy limpia la cazuela». El hacendado se aunó a la nueva pedagogía: desde la Cocinería, hacía llegar, para cada niño, todos los lunes, shámbar en plato hondo[6]. Y era conocido que cuando un estudiante no había asistido iba Calderón Cerqueira, junto con la Asistenta Social de la hacienda, a informarse a la casa por qué el alumno no había acudido a la escuela.

No llamará la atención que con tal impulso la Escuela Aguirre de Varones llegó a ser también, en su género, la mejor y más prestigiosa de todo el Valle Chicama.

Don Celso Calderón fue honrado en vida y aún lo sigue siendo después de muerto. Prueba de ello son las tantísimas escuelas, calles y parques que llevan su nombre. Es más: no hay ningún pueblo del Valle que no diga que no lo tuvo de profesor o de director encargado.

---

[6] "El Shámbar se originó en la sierra de La Libertad, fue traído a las haciendas azucareras costeñas del valle Chicama por los que llegaban a contratarse como peones en la temporada de la zafra. Tiene en total, si se sirve en plato hondo, cerca de tres mil calorías (2983 para ser más exactos); en plato tendido, un poco más de dos mil (2125 en realidad)". Tomado de 'Gastronomía Trujillana' de Juan Sotomayor, pág. 26. (Nota del historiador)

1.3 El paternalismo. Énfasis en el orden y la limpieza

Contaba la gente memoriosa del Valle, que don Rafael Andrés Larco Herrera no permitía la mugre ni el desorden en su hacienda. Y cada cierto tiempo acostumbraba entrar de sorpresa a las casas de sus peones y ay de aquel que no tuviera arreglada y limpia la cocina, el patio trasero bien alisado y regado y los dormitorios —porque hasta en los cuartos entraba— con las camas bien tendidas.

Temblaban las mujeres cuando el hacendado se presentaba de improviso en sus hogares seguido por dos o tres empleados —uno pasaba el dedo por los muebles, otro inspeccionaba cacharros y botaderos, y el tercero escudriñaba debajo de las camas, mientras que Rafael Larco iba tomando nota—. Al otro día, 'la lista de cochinos y mugrientos' salía pegaba en los diferentes barrios de la hacienda: se señalaba la falta, se indicaba la calle, el número de casa, y el nombre del titular asignado a la vivienda.

Sin embargo, nadie aparecía en la humillante lista de buenas a primeras. La primera vez solo había un verbal 'jalón de orejas'; la segunda, recién, el castigo consistía en aparecer en la denigrante lista; y la tercera: el destierro definitivo de la hacienda Chiclín y sus anexos.

Era muy penoso, según cuentan —y debían tener razón—, ver a los pobres diablos cómo suplicaban que se los perdonara: los hombres se hincaban de rodillas; las mujeres se tiraban al suelo jalándose los pelos; los niños lloraban desconcertados. Pero nada hacía cambiar de opinión al terrateniente; su sentencia era irrevocable y se dejaba a los desdichados con todas sus cosas al otro lado de la muralla que circundaba Chiclín.

¡Pobres chinas! ¡Las 'inspecciones' hasta pesadillas les daban! Los solteros buscaban mujeres hacendosas para juntarse y algunos juntados se habían desjuntado para meterse con mujeres diligentes: nadie quería salir en 'la lista de cochinos y

mugrientos'.

Las mujeres, además, tenían un miedo terrible a la reacción de sus maridos: palizas tremendas se habían propinado por el descuidado en el orden y la limpieza, pues, en aquellos tiempos, los hombres se comportaban cual salvajes y propinaban golpes sin culpa ni consecuencias a sus consortes; y a ellas no les quedaba más remedio que recibirlos sin chistar.

Por ejemplo, en la calle Bélgica vivió una tuerta a la que decían que el marido vació el ojo tras la primera reprimenda del hacendado y que, después de eso, tenía la casa 'echa un anís'. «Y eso que tiene un solo ojo, que si tuviera dos…, ¡cómo la tendría!», murmuraban las vecinas. Esta misma tuerta tenía la costumbre de guiar en la limpieza a las recién llegadas a la hacienda: «…esto se limpia así, …así se pasa el trapo, …así la escoba, …así se rocía el agua en el patio». Cuando las mujeres agradecían tamaña solicitud ella se bajaba el parche y decía: «¿Ves este hueco?¡No quiero que te pase!».

Los niños de aquel entonces, ahora ya viejos y criando canas, cuentan que se le quedaban mirando el parche de pirata cada vez que se la cruzaban. Y ella, apoyada en su cayado: «¿Qué miran? ¿Nunca han visto a una vieja tuerta?», increpaba. «No, ¡nunca!... ¿Podría bajarse el parche para ver cómo le quedó el ojo?», le contestó una vez el Diablo Gálvez. Al instante recibió un bastonazo de la tuerta en la cabeza.

1.4 Aporte de los Larco a la multiculturalidad peruana. Un Larco de Cónsul General Honorario del Japón

Carlos Larco Herrera tenía nueve años cuando supo que su vida estaría ligada a todo lo que al Japón concerniera. A esa edad, su padre, Víctor Rafael Larco Bruno, le regaló un libro primorosamente empastado de grueso cartón rojo y filetes dorados conteniendo grabados japoneses; pero escrito enteramente en el idioma del Sol

Naciente. Desde entonces, algo obsesivo se activó en su cerebro: conocer los lugares que mostraban los grabados y aprender a hablar en japonés. «Tomaba sus alimentos mirando atentamente los dibujos, se quedaba dormido con el libro entre las manos, despertaba y lo primero que pensaba era imaginarse sentado a la orilla de alguno de aquellos lagos mostrados en los grabados», nos refirió la centenaria Magdalena Larco Vda. de Dogny. Fue en ese tiempo que Carlos hizo comprar, en la librería Epígrafes de Trujillo, a su hermano mayor, Víctor —a la sazón administrador de los bienes familiares— un libro de bolsillo para aprender un japonés rudimentario de palabras de cortesía. «Después de las tareas escolares era común verlo emitiendo sonidos y palabras que nunca habíamos escuchado ni hablado los Larco».

En forma secreta y sin que se enterase ninguno de sus familiares, a los quince años, se aficionó al budismo, práctica que mantuvo hasta sus últimos días de vida. «Si nunca hizo pública su fe fue por no contrariar a la familia, pues los Larco somos católicos convencidos y de raigambre, y tenemos entre nuestros ancestros a san Antíoco, uno de los primeros mártires de Cerdeña».

Cuando acabó la secundaria Carlos Larco viajó a Lima con la única intención de aprender japonés de veras. El estudio le demoró tres años. Una vez que se sintió confiado de su manejo del idioma, movió por mar y tierra la influencia política y social de los Larco para ser nombrado embajador peruano, o lo que fuera, en el Japón. Lo consiguió, además que no había competidores para el puesto: el destino en el lejano país asiático apenas tenía presupuesto. El Gobierno peruano solamente le costeó el viaje de ida en un vetusto barco ballenero. «“Algo es algo”, comentó mi hermano Víctor”, “¡Qué loco este Carlino, tan lejos y por tan poco!, comenté yo, cuando me enteré en Burdeos (a donde había ido a pasar mi luna de miel, recién casada)».

En Japón conoció los cincos lagos del monte Fuji y comprobó que eran los que

había visto de niño en los grabados. «"No puedo describir lo que sentí ese día, Magdalena, ¡era como si esos lagos y ese monte me hubieran estado esperando!", me escribió mi hermano entusiasmado a Burdeos». Fotografió todo lo que pudo fotografiar («Y seguiría fotografiando, japoneses y costumbres, en la Hacienda China que teníamos en Chiclín»). En Okinawa se encargó de organizar el traslado de inmigrantes japoneses al Perú; así, organizó tres de ellos, desde el año de 1905 hasta el 1914, cuando tuvo que regresar pues el gobierno peruano repatrió a todos sus funcionarios a causa de la Primera Guerra Mundial.

Los japoneses de los viajes de Carlos Larco eran contratados expresamente para la hacienda Chiclín y sus anexos. «Pidió expresamente a mi hermano Rafael, quien había, finalmente, tomado la rienda de la hacienda, construyese, fuera de la muralla de Chiclín, pero aledaño, un lugar donde albergarlos: un sitio donde ellos pudieran vivir tranquilos, según sus usos y costumbres». Aquel lugar fue llamado la 'Hacienda China' por los chiclineros, quienes no distinguían nacionalidades entre la gente de ojos rasgados. Por Carlos Larco fueron que llegaron a Chiclín (y luego se expandieron a Trujillo y Chiclayo) apellidos como Fukushi, Shiguema, Watanabe, Saito, Masaki, Kadena, Miyashiro, Oie, entre otros.

De regreso en el Perú, Carlos Larco protegió a los negocios japoneses de los desmanes ocurridos durante la revolución aprista cuando los enfervorecidos se ensañaron contra ellos; desde entonces se le nombró Cónsul General Honorario del Japón en Trujillo (cargo que desempeñó durante casi toda su vida), «¡Y fue condecorado, en Tokio, por el mismo emperador Hirohito con la Orden Imperial del Tesoro Sagrado!», contaba Magdalena Larco[7]. Y cuando el gobierno peruano de turno

[7] Nuestro historiador no desmiente a doña Magdalena Larco; no obstante, Carlos Larco Herrera fue, en realidad, condecorado en la sede de la embajada japonesa del Perú, en el distrito de Jesús María de la ciudad de Lima, el 30 de mayo de 1963. Estos datos fueron corroborados por este editor en la biblioteca del AELU. (Nota del editor)

rompió relaciones diplomáticas con Japón luego del bombardeo de Pearl Harbor, movió sus influencias diplomáticas, hasta donde pudo, para evitar la extradición y el desmembramiento de las familias niponas. Cuando se calmaron las aguas, en 1956 la colectividad japonesa residente en el Perú escribió en una placa conmemorativa, que aún puede verse, lo siguiente: "La colonia japonesa del Perú a su benefactor Don Carlos Larco Herrera".

Luego de fallecido siguieron los honores: la misma comunidad nipona sembró un árbol conmemorativo en su homenaje. «Distinción que no dan a cualquiera…, y todo por un libro de grabados japoneses…, ¿no, tío Carlos?», dijo Jorge Dogny Larco, sobrino del Cónsul Honorario, hablando con su retrato (cuando amablemente accedió a esta entrevista junto a su señora madre). «Yo heredé el altar budista de mi tío». «Pues mi hermano nunca llegó a tener hijos».[8]

1.5 Una truculenta historia de inmigrantes japoneses. Donde se juntan verdad y leyenda

Cuando murió el Trescientos Uno —casi al mes que murió su esposa, la Trescientos Dos— la canallada irrumpió en su tienda de La Gran Vía, la más surtida de Chiclín, por si acaso escondían dinero; pero no encontraron nada. Y nadie se presentó a reclamar: los japoneses nunca tuvieron hijos y no se les conocía familiar alguno. Solamente hallaron los facinerosos los dos carnets de extranjería debajo del inmenso Buda que resguardaba el negocio desde un rincón y el contrato de trabajo que firmaron ambos cónyuges con la hacienda Chiclín, representada, esa vez, por Víctor Larco Herrera.

[8] Varios datos fueron tomados de Larco, C. (1942) *El ojo en la gente. Álbum fotográfico y comentado de la 'Hacienda China de Chiclín'*. (Nota del historiador)

Por los carnets se supo que el japonés se había llamado Ito Komochi Sosuke y su esposa Keine Komochi, y que habían arribado al Callao el 13 de mayo de 1913, traídos por el Anyo Maru desde la Prefectura de Kyoto Ken, en el 37° viaje oficial de japoneses al Perú —que personalmente coordinó Carlos Larco Herrera, Embajador Honorario del Japón, con la compañía Morioka—. El documento de extranjería del varón tenía el número 45301 y el de la mujer el 45302. Y estaba escrito en el contrato que se les daba residencia en la "Hacienda China" —campamento habilitado por Rafael Larco, el padre, para sus peones nipones, a las afueras de Chiclín—. En ese lugar existía una escuela que instruía solo en japonés y que velaba por las costumbres ancestrales (como la práctica del sumo).

También hallaron, aparte de los carnets y el contrato, las dos hojas llenas de ideogramas japoneses que llegaron más tarde a las manos de José Alfredo Orbegoso Larco, el último descendiente de los Larco que aún vive en la antigua hacienda y al cual la gente de Chiclín llama Gigante. Este las exhibió en el museo que, en coordinación con la Cooperativa Nro. 39, estableció a finales de los setenta frente a la Plaza de Armas de Chiclín. Los ideogramas fueron enmarcados y colocados al lado de numerosas fotos en blanco y negro, donde se documentaban las actividades diarias que realizaban los nipones en la "Hacienda China" (las fotos fueron tomadas por el mismo Carlos Larco Herrera).

Nadie se había tomado el esfuerzo de saber qué decían esos ideogramas, y así podrían haber estado por mucho tiempo sino fuera por un investigador nipón que llegó buscando huellas de japoneses en el Perú y recaló en Chiclín. El estudioso visitó el museo de José Alfredo Orbegoso y allí se le vio tomar notas y más notas frente a las hojas de los ideogramas. Luego agradeció a Orbegoso Larco, quien le había servido de guía, y se despidió con una ceremoniosa inclinación de cabeza.

Luego de varios meses, Chiclín fue invadido por periodistas japoneses —y los chiclineros, los octogenarios, sobre todo, diciéndose si "a lo mejor Carlos Larco seguía trayendo 'chinos' para trabajar en sus haciendas de caña"—. Después se supo verdaderamente qué había pasado: los ideogramas del Trescientos Uno y la Trescientos Dos eran no otra cosa que una confesión detallada de una trágica historia de amor iniciada en la prefectura de Aomori Ken, Okinawa, y que tenía a los dos japoneses chiclineros como protagonistas: El Trescientos Uno era, en realidad, Endo Saburo, aprendiz de hojalatería, quien había dado muerte al dueño del taller, Fukushi Shiguema, en común acuerdo con la esposa de este, Masuri Shiguema, y huido ambos, luego, con identidad cambiada al otro lado del mundo.

Cuando pasó el alboroto y los últimos periodistas de ojos rasgados se hubieron ido —defraudados en su intención de llevarse los restos de sus compatriotas al Japón (intención a la que se opuso la población chiclinera en conjunto)—, actuó otra vez la canallada: profanó las tumbas del Trescientos Uno y de la Trescientos Dos[9] para buscar dinero; pero no encontraron nada. Y lo más asombroso: no encontraron ningún rastro de los restos de los japoneses. «De ellos ni sus huesos ni sus polvos ni sus sombras», dijo un octogenario resumiendo el estupor chiclinero.

[9] Los nichos se encuentran ubicados, uno al lado del otro, en el pabellón San Isidoro, fila 3, del Cementerio General de Chicama. (Nota del historiador)

CAPÍTULO II

Subcapítulo único: Los Larco en los convulsos años del sindicalismo norteño. Intervención política del APRA. La revolución aprista.

Decía Dionicio Gastañaduy, quien fuera empleado del bazar de la hacienda Cartavio, que ellos leían La Tribuna solamente de noche y que luego lo enterraban en la madrugada y que lo mismo sucedía en Chiclín, en Sausal, en Roma, en Laredo y en Casa Grande, y que el periódico llegaba puntual y a escondidas desde Trujillo todos los meses. Pero que, en Ascope, que nunca se doblegó ante ningún hacendado, lo leían de día y no había por qué enterrarlo; «y, además, colgaban, muy orondos los ascopanos, el retrato de Víctor Raúl en las paredes de sus salas; y la estrella de cinco puntas, diciendo APRA, brillaba en las fachadas de las casas».

«Y en la mañana los hombres de las haciendas nos hacíamos los sonsos», recordaba don Dionicio, «como si no estuviéramos enterados de nada, como si no hubiéramos leído nada; pero ya atizábamos el anaranjado fuego en nuestros corazones», continuaba centellándole los ojos. «Y los patrones temblaban en sus camas hasta tarde de la noche por miedo a sus peones», agregaba.

Experiencia ya había habido: los jornaleros habían quemado, en la huelga del 1920, la Hacienda Roma. Le echaron fuego, igual que Nerón a su tocaya. Al final, a Víctor Larco Herrera, el dueño de la Hacienda Roma de ese entonces, no le quedó más remedio que rematarla a Juan Gildemeister, propietario de Casa Grande[10].

[10] "Hondos sentimientos de odio y protesta se iban creando al persistir el sistema opresivo de trabajo. El injusto jornal era de 30 centavos por una jornada de 12 horas; y en caso de no terminar la tarea del día, quedaba pendiente esa diferencia para el día siguiente. En la noche del viernes 13 de mayo de 1920, los trabajadores, sindicalizados en la Sociedad Obrera de Auxilios Mutuos, tomaron de rehenes a Víctor Larco Herrera y a su octogenario tío don Andrés Larco Bruno (poseedor de una extraña demencia senil: soñaba con casarse con su propia nieta), y quemaron hasta la calcinación completa la Casa-Hacienda de la próspera Hacienda Roma". Capítulo III de 'La revolución campesina en el Valle Chicama'. Trujillo- Perú. (1985) Autor: Hdor. Luis Alberto Navarrete (Nota del historiador)

«¡Y de un momento a otro todo el norte se volvió aprista!», contaba exaltado don Ernesto Sevillano, «¡Escuché que las mujeres, en vez del Corazón de Jesús, escondían la imagen de Víctor Raúl en el relicario!», entusiasmado don Lutegardo Jiménez. «¡No podré olvidar cuando vi, pañuelos blancos, agitándose por millares, cuando habló 'el Jefe' en Cartavio!», eufórica doña Victoria Llaque, «¡Y nuestros pañuelos se tornaban oscuros de tanta lágrima negra que una guarda y que salían a mares cuando lo escuchábamos!», emocionada doña Julia Sevillano. «Hubo que mandar a comprar una o dos varas más de tela[11] [12]», terminaba doña Luisa Alcántara.

«Al final, ardieron los tallos en los cuarteles de caña del Valle Chicama. Los peones se levantaron cuando se les quiso alargar la jornada. La revolución corrió a Trujillo como reguero de pólvora. Y no tuvieron más remedio que mandar soldados de Lima, Huaraz y Cajamarca para apagar el incendio».

Los partes militares se sucedían interminables: «OFICIO No. 1003-DivEjerPerú: Mi general Berrocal, el incendio sindical ahora se está moviendo a Casagrande. De todas maneras, quedará un contingente permanente en Chiclín a mi cargo». / «OFICIO No.1015-DivEjerPerú: Oiga, teniente Munsibay, tranquilice a esos bachiches azucareros de pacotilla. Dígales que vamos a defender sus intereses a como dé lugar». / «OFICIO No. 1024-DivEjerPerú: Coronel Castro Quintanilla, los Larco han dado alojamiento a los hombres en una huerta repleta de chirimoyeros y los reclutas se

[11]La señora Alcántara queda muy por debajo lo que en realidad se tuvo que mandar a comprar ese 6 de agosto de 1931 en el mitin de la plaza La Concordia de Cartavio para confeccionar pañuelos. En realidad, se compró 11 667 varas de tela de algodón blanco basto y 3478 canutos de hilo de seda. Por otra parte, la multitud que acompañó a Víctor Raúl Haya de la Torre, el líder aprista, fue cerca de 300 mil almas. Estos datos fueron proporcionados a este historiador por Genoveva Llaque Álvarez, expresidenta del CHAP (Chicos Apristas Peruanos) de Cartavio, según el cuaderno de balances anuales que aún atesora. (Nota del historiador)

[12]Pedimos disculpas al lector por los excesos de nuestro historiador, pero la población de todo el Valle Chicama, según censo del inicio del año de 1931, realizado en el segundo mandato de Luis Sánchez Cerro, fue solo de 30 mil habitantes. Sobre las varas de tela usada en el legendario mitin, no hemos encontrado información disponible, sí sobre los canutos de hilo blanco utilizados: 3478, como anota el historiador. (Nota del editor)

turnan para nadar en la piscina del club Alfonso Ugarte». / «OFICIO No. 1028-DivEjerPerú: ¿Qué le parece, capitán Chávez Ramos, que un grupo de mis hombres se traslade a Cartavio? Ha venido el mismo gerente de la Grace, casi suplicando». / «OFICIO No. 1033-DivEjerPerú: Teniente Munsibay, tiene mi permiso para movilizar unos cuantos hombres a Cartavio a fin de contentar a los de la Grace. Pero asegúrense de que les den chirimoyas en la piscina y alguna chinita de añadidura de cuando en cuando, ja, ja, ja. Ah, y agradezca a don Rafael Larco por tantas finas atenciones a nuestros hombres». / «OFICIO No. 1040-DivEjerPerú: Mi general, disfrutando, lo que se dice disfrutando, solo los soldados que están con Munsibay en Chiclín. El grueso del contingente de tres mil que desembarcamos en Malabrigo, totalmente costeados por el germano Gildemeister ya estamos en Casa Grande peleando con los indios». / «OFICIO No. 1051-DivEjerPerú: ¡Así se ganan las batallas, capitán Guisse Terán! ¡A darles duro! ¡Duro con esos cholos de mierda! ¡Para que aprendan quién es el que manda en el Perú, carajo! ¡Y si es necesario refuerzos, hágamelo saber para mandarle a Munsibay y a sus hombres, que están que se rascan los huevos en Chiclín!». / «OFICIO No. 1054-DivEjer-Perú: Aquí, mi general, reportando su alférez Aguilar León por viaje del teniente Munsibay: en Chiclín todo tranquilo y en paz y viviendo en calma chicha; pero siempre en expectativa. Si me permite, general, y apelando a sus altas luces, ¿qué significa 'Fove animan, Fove et corpus' que está escrito en el frontis del club Alfonso Ugarte?» / «OFICIO No. 1058-DivEjerPerú: Teniente tercero, lo del frontis es un maldito latín, pero no sé si está bien o mal escrito, y en todo caso parece decir: "Calienta el alma, abriga el cuerpo». / «OFICIO No. 1063-DivEjerPerú-SECRETO: Oiga, Munsibay, lástima aguarles las vacaciones: ha venido orden desde arriba, desde la misma Presidencia: a movilizar a todos los hombres urgentemente a Trujillo, pues parece que 'tenemos visita'» / «OFICIO No. 1070-DivEjerPerú-

ULTRASECRETO: Y, aunque le digo lo que le estoy diciendo sin querer decirlo, general Berrocal, diga a todos los hacendados del entorno, que para acabar con la rabia hay que pensar en matar al perro..., ese aristócrata de nariz aguileña metido a Robin Hood…, parece que está ladrando en Trujillo...»[13]. / «OFICIO No. 1071: ¡No se hable más, mi general Sánchez Cerro!».

Y del otro lado las denuncias no cesaban desde las páginas de La Tribuna: «Señores diputados, señores senadores, ¿y cómo no se van a levantar los peones si como animales los tratan?, ¿si los bajan con engaños desde la sierra a explotarlos a las haciendas? 'El Enganche', señores, es un sistema esclavista: no desviemos la mirada: le adelantan la plata aprovechándose de la necesidad de la pobre gente. ¿Acaso no es cierto que los alcoholizan fiándoles a raudales ron y cañazo?, ¿y que para cancelar la deuda tienen que quedarse de por vida en las haciendas? ¿Acaso no es cierto que los bajan de la sierra eligiéndolos jovencitos y que son los padres los que cobran en sus pueblos el misérrimo sueldo? ¿O puede desmentir el senador Larco que en sus haciendas del Valle Chicama no recurre a este vil sistema capitalista para obtener mano de obra barata? ¿Digan si eso no es mercar con el alma y el cuerpo? ¡Yo, Víctor Raúl, denuncio desde esta página de La Tribuna estas injusticias!».

«Y como no pudieron contra nosotros tuvieron que traer, desde Lima, buques y aviones y bombas atómicas… tan solo para matarnos…», contaba Lutegardo Jiménez, memoriador prodigioso. «Para que no lo olvidemos: los mártires están enterrados bajo las ruinas de Chan-Chan. Enterrados junto a los chimús, descendientes de los moches», acababa don Dionicio Gastañaduy con un nudo en la garganta.

[13] Se hace referencia velada al fundador del Partido Aprista Peruano (PAP) Víctor Raúl Haya de la Torre. (Nota del editor)

CAPÍTULO III

3.1 Apogeo de los Larco. Con énfasis en los Larco Hoyle

Cuando regresó de Connecticut Rafael Larco Hoyle, trajo consigo, además del diploma de ingeniero agrimensor y un cariñoso hipocorístico inglés (Ray), la costumbre de jugar tenis casi a diario. Fue por eso que Rafael Larco, el padre, construyó la cancha de tenis frente a la Huerta Número Dos de Chiclín para que jugasen Ray y sus amigos.

Refieren que Javier Larco Hoyle, hermano de Rafael Larco, el hijo, se mofaba al ver el blanco aliño de los contrincantes: «Humm, deporte para inmaculadas señoritas», cuentan que ironizaba, «¡Para deportes no hay como el fútbol y para arrojo, los toros!», aseveraba.

Y lo decía con razón, pues cuentan que Javier —cual buey de yunta— traccionando, él solo —con una soga que circundaba su frente—, dos pesadas puertas de cedro —con dos niños gordinflones sentados a cada lado—, dejó llano en un santiamén un terreno que había por el sector de La Laguna para hacer una magnífica cancha de fútbol. También no cuentan, sino afirman que, desde los dieciséis, todos los junios, desafiaba bravos toros para la Festividad del Señor de la Caña.

Por otra parte, siempre llamó la atención que de todos los hermanos Larco Hoyle, quien se dedicó a apadrinar el box fuera el menor de todos: Constante Larco: él, que era todo flaquito y medio delicadito y que había que estar hablándole despacito pues por cualquier cosa se engolodrinaba y hacía pucheros. (Posiblemente, por no ser menos que sus hermanos y darle en la cara a todos los que murmuraban de sus suaves modales.) Sin pedir ayuda a nadie, y aún a costa de su propio bolsillo, levantó el Boxing Club e incentivó certámenes pugilísticos y contrató hasta un entrenador italiano, don Giacomo Foglia (quien después se casó con chiclinera y se quedó a vivir

por esos lares). De los puños de Flogia salió Antuco Frontado, campeón de varios nacionales de boxeo, de un bolivariano y hasta de un sudamericano.

Chiclín era considerado 'lo mejorcito' del Valle Chicama en tiempos de los Larco. Era la hacienda azucarera más adelantada y exhibía la más alta tecnología. Hasta acuñaba sus propias monedas. Tenía una moderna locomotora. Contaba con coro y filarmónica. Por todo eso fue llamada muchas veces 'La Perla del Valle Chicama'.

Chiclín vio nacer a un vicepresidente de la República, a varios senadores por La Libertad, a muchos alcaldes de Trujillo y hasta a un burgomaestre del aristocrático distrito de Miraflores en Lima

Y fue uno de los Larco quien hizo construir el único hospital para enfermos mentales del Perú por muchas décadas y en cuyo homenaje hasta le pusieron su nombre. Fue otro Larco quien construyó el museo arqueológico en la Magdalena Vieja, repleto de cerámica mochica para todos los gustos.

Y en la época de la Guerra con Chile, uno de los Larco, don Guillermo, que fue gobernador, se puso al mando de un pelotón para proteger a Trujillo del ultraje sureño. Dicen, de este Larco, que fue el primero en pronunciar el célebre «lucharé hasta quemar el último cartucho» y que a don Francisco le gustó tanto la frase que se la aprendió de memoria para decirla «cuando la ocasión se presentara», eso dicen.

3.2 Dilemas de Rafael Larco (hijo): parte 1

«Un día me soñé y amanecí moche: los ojos achinados y la sonrisa sardónica e inteligente», contaba Rafael Larco Hoyle, el gran arqueólogo de la familia Larco. «Y en mis sueños me preguntaron mi nombre en una lengua extraña, cual si lo hiciesen desde un nido de culebra, rápido y fuerte como un fuetazo…». Así comenzaba a explicar su pasión de toda la vida, cuando se olvidaba de tanto protocolo el hacendado.

Decía él mismo que fue en la Universidad de Cornell (y no en la de Connecticut, como alguna vez dijeron por ahí) cuando se planteó el primer dilema de su vida: ser el ingeniero agrimensor que avizoraba su padre (para ello había sido enviado al extranjero) o dedicarse a explorar huacas y 'entierros' como lo hacía entusiasmado desde niño (la Arqueología también, había descubierto, se estudiaba como una profesión en las universidades de Norteamérica y Europa). No quiso defraudar a su padre y volvió convertido en ingeniero el 27 de febrero del año 23; pero con la maleta llena de rasquetas, pinceles, escobillas, recogedores de mano, brochas, lupas y picos y palas plegables… Y se dedicó, desde el primer día de su regreso, a desempolvar huacos y más huacos y momias y más momias en Cupisnique y Salinar; a tomar fotos a pescadores de piel curtida, de hablar cantarino y brazos hercúleos en Sonolipe; a retratar mujeres de faz ovalada, pequeña nariz empotrada en el rostro y ojillos alegres y rasgados —que lo mismo invitaban una causa en lapa de caballa salada o un cebiche de cañán, en Mocollope—.

«Mucha de esa gente, navegantes en caballitos de totora como sus ancestros, decíanme 'doctor' por mi costumbre de vestir de blanco completo. Fue por eso que una tarde, cerca del crepúsculo, estando para regresar desde la Huaca del Brujo, y ya subido al flamante jeep, regalo de graduación de mi padre y a mi propio pedido, me abordaron para que fuese con ellos a ver a un enfermo. No supe ni pude negarme y llegamos a la cabaña de totora: encontré una anciana casi moribunda que deliraba. Paré el oído, ¡lo hacía en la misma lengua sibilina con que le habían preguntado su nombre en el sueño! Se lo dije y la anciana se calmó», relató una vez para La Industria Rafael Larco, el hijo, cuando recibió en 1954, las Llaves de la Ciudad de Trujillo de manos del alcalde Abelardo Mantilla. «Salí triste luego de aconsejar cualquier cosa: había vislumbrado que aquella anciana era el último hablante de la moribunda lengua mochica. De todas

maneras, regresé de noche con mi amigo el doctor Reyna, el más prestigiado de Chiclín». El regreso fue infructuoso: la anciana ya descansaba junto a Aia Paec, el dios moche —el castigador de mirar felino y colmillos afilados—.

«Yo tomé una de las manos muertas e hice un juramento», contaba puro sentimiento Rafael Larco Hoyle, cuando se cansaba de tanto protocolo, «Hacerme arqueólogo a tiempo completo… los huacos-retratos hablarían por la cultura mochica[14]…". Y terminaba, ya sin ningún protocolo: «¡Así fue cómo en un mismo día, en un abrir y cerrar de ojos, resolví mi primer dilema!… ¡Y salud también por eso!».

3.3 Dilemas de Rafael Larco (hijo): parte 2

El segundo dilema importante de su vida se lo plantearon sin querer y en contra de su voluntad, cuentan; pues así se lo oyeron decir a don Rafael Larco Hoyle una de las muchas veces que se extendió en sus 'dilemas'

En la familia Larco Rafael había ganado fama de descreído y muy tibio para las cuestiones religiosas (era un tema recurrente de broma entre los Larco). En eso no coincidía con su padre, don Rafael Larco Herrera, hombre sumamente religioso —quien había instaurado la Fiesta del Señor de la Caña al salvar de un accidente aéreo tras encomendarse a la imagen que veneraban sus peones—. Tanto era su descreimiento que, para evitar los encontrones con beatos, las habladurías de santurrones, y las torvas miradas de su padre, todos los junios, don Rafael, el hijo, se ausentaba de Chiclín con cualquier pretexto y reaparecía en julio, cuando ya había pasado el fervor religioso. ¡Qué lejos estaba de ser el fundador de la Hermandad del Señor de la Caña como lo fue en ese año de 1937! ¡Y qué distante de ser su presidente vitalicio! Pero, cuando se habla de historia, se empiezan las cosas desde el principio…

[14] Los aludidos huaco-retratos se exhiben en el Museo Larco, en el distrito de Pueblo Libre de Lima (exMagdalena Vieja), museo fundado por el mismo Rafael Larco Hoyle (Nota del editor).

Nunca, desde sus años de universidad, Rafael Larco, el hijo, había tenido una duda acerca de la existencia de Dios: era un NO rotundo. Hasta aquel verano del 37 en que el Fenómeno del Niño hizo sentir en el norte peruano su devastador berrinche y Chiclín fue inundado, en su totalidad, por el río Chicama, y el desborde, según cuentan, llegó hasta Cartavio, Chiquitoy y Salamanca. Las hectáreas de caña de los Larco de un día para otro amanecieron enfangadas de barro e infestadas de plagas de devoradores minúsculos insectos. No había que ser muy inteligente para darse cuenta de que se venía la hecatombe para las tierras de los Larco: los conocimientos de ingeniero agrimensor, adquiridos por Rafael Larco (el hijo) no le sirvieron de mucho.

Don Rafael Larco (el padre) era, como buen cristiano buen supersticioso, y por eso no tuvo ningún reparo en consultar a un chamán que 'oficiaba' en Magdalena de Cao cerca a la playa. El brujo hizo el diagnóstico y dio el tratamiento: la causa del desborde: el enojo del Señor de la Caña contra uno de los Larco, aquel que se había reído de su culto en francachelas, cuchipandas y saraos; es decir, su propio hijo Ray. El remedio: instalar públicamente el desagravio.

Entonces todos los ojos de los Larco se volvieron suplicantes contra el blasfemo. Rafael Larco Hoyle los escuchó y dijo que lo pensaría. No era algo fácil para él: siempre se había ufanado de ser un librepensador y en esto, pensaba, estribaba la esencia de su ser. Estaba pues ante un segundo dilema: salir en procesión o no salir. No obstante, al final lo hizo por su padre: apareció al día siguiente cargando el anda del Señor de la Caña desde Chiclín a Salamanca y se detuvo un momento en Sintuco. A su lado, su gran amigo, el doctor Reyna —también gran incrédulo—, llevaba el cirio más grande que se había visto en procesión alguna.

«Al otro día el río Chicama volvió a su cauce —mansito, dulce y reilón—, y se extinguió, como por arte de magia, la plaga de insectos, y el barro se convirtió en limo

fértil, y ese mismo año, del 37, Chiclín, tuvo una de las mejores cosechas de caña de su historia»[15].

Andando los meses, Rafael Larco Hoyle fundaría, el 20 de diciembre del 1937, la Hermandad del Señor de la Caña, y fue su presidente vitalicio hasta que Dios se lo llevó de este mundo.

3.4 La Plaza de Armas de Chiclín, sinónimo del esplendor de los Larco

La Plaza de Armas de Chiclín fue haciéndose de a pocos. No es verdad que de un día para otro llegaran los albañiles de Trujillo y le pusieran el cerco perimétrico que ahora tiene ni que se construyera la pérgola de aire fúngico en un suspiro. Cada cosa tiene ahí su propia historia, solía decir el ingeniero Pastor Vásquez, encargado del regadío del cuartel número uno.

«El Monumento a la Familia, por ejemplo, fue esculpida por Ernesto Gazzeri, famosísimo escultor italiano, y enviada desde Milán en el año de 1918. Está hecha totalmente de mármol de Carrara. Costó 20,310 liras, según oí decir a don Octavio Larco Hoyle, «sin los gastos de envío que costó otra millonada», añadía su hermano don Constante. Llegó al puerto de Huanchaco el 8 de noviembre del 1920 y al día siguiente hizo su entrada en Chiclín con bombos y platillos; le echó el agua bendita el padre Galarza Ribeyro, jovencísimo y todavía sin media cana en la cabeza.

El Cristo Redentor —que ha salido en almanaques y postales— es una copia exacta del que existe en Río de Janeiro y fue moldeada por Filomeno Melgarejo, un escultor yungaíno, engreído de la familia Larco. Melgarejo fue enviado —por pedido expreso de Rafael Larco, el hijo— al Brasil para estudiar en detalle al Cristo de Corcovado. Cuentan que cuando Melgarejo por fin regresó, sin decir 'ni mus ni tus', se encerró en

[15] Esta cita se extrajo de la entrevista en el diario La Industria de Trujillo, del año 1954, mencionada anteriormente. (Ver 3.2). (Nota del historiador).

su taller a trabajar por varios meses. Por deseo del escultor nadie debía ver el progreso del encargo. Sin embargo, no faltó un vago que no respetó el deseo del maestro e ingresó al taller furtivamente. Montando en cólera Melgarejo desalojó a puntapiés al intruso. Luego, presuroso y echando chispas, llegó en un tris-tras a la Casa-Hacienda y presentó su renuncia irrevocable al proyecto, no sin antes recordar cuál había sido el trato: nadie podía ver al Cristo Redentor mientras no estuviese terminado.

Fue en vano que don Rafael Larco pidiera; su esposa doña Isolina, rogara; y una de las hijas, la menor, Virginia, suplicara una reconsideración al yungaíno. Este cogió sus cosas y desapareció para siempre de la hacienda.

Quisieron saber cuánto se había avanzado del trabajo y se sorprendieron de ver al Cristo casi terminado, e igual, hasta en el mínimo detalle, al Cristo Redentor brasileño: solo le faltaba colocar una mano. La buscaron entonces por todo el taller y no la encontraron.

Resignados mandaron a confeccionar la mano faltante en Lima; pero nadie supo hacerla con la maestría del maestro Filomeno. Al final optaron por pedirla al Brasil, a uno de los ayudantes de Paul Landowski, quien había esculpido el original carioca. «El envío costó 'un ojo de la cara'. Y la mano llegó, pero hubo una 'pequeña' equivocación: no llegó la faltante… sino otra: la zurda… Y así estuvo mucho tiempo, sin que nadie se diera cuenta y como un secreto de familia, nuestro Cristo Redentor chiclinero con sus dos manos izquierdas: desde el 1948, año en que fue inaugurada la blanca estatua, hasta el 64, año en que, no se sabe cómo, apareció una magistral mano derecha en una bolsa que dejaron en el templo de Jesús Nazareno. Se supone que habrá sido Filomeno Melgarejo, invadido de remordimiento, el responsable del envío, pero no se tiene certeza», dijo, cuando se la entrevistó, Isabel Larco Degregori.

Este mismo Filomeno Melgarejo fue el que hizo la estatua en bronce de Javier

Larco Hoyle; quien fue corneado y muerto por un toro salamanquino para la corrida del Señor de la Caña del año 46. (Si uno mira la plaza de Armas, de cara al mar, parado en la Gran Vía, la estatua está a la izquierda: allí se divisa a Javier Larco, lleno de resignado dolor, tocándose la cabeza, profundo y universal[16]).

[16] Ver en la Sección de fotos y otros, en la p. 78, la foto inferior derecha. (Nota del editor)

CAPÍTULO IV

4.1 La vida cultural en las haciendas de los Larco. Con énfasis en los bailes regionales como la marinera y el tondero

«La máquina de Chocope va recorriendo Trujillo», principia el 'dulce' del antiquísimo tondero y al instante 'la fuga' responde: «Tú no llorarás por mí lo que yo por ti, mañana, mañana cuando me vaya». Y por más que se buscó y se preguntó a Juan Benites Reyes y a Marina Quipuzco, los más entendidos en Chiclín en cuestión de tonderos y marineras, nunca se dio con el nombre de quien escribió la letra del tondero; lo único que dijo Rafael Larco Hoyle, cuando se le preguntó, era que ya su abuelo Víctor Rafael Larco Bruno lo entonaba en su macarrónico español.

Saberlo era importante pues esa 'máquina' contiene, en su estructura de hierro, el esplendor que alcanzó alguna vez el Valle Chicama de la mano de los Larco. Esa máquina fue mandada a construir, precisamente, por uno de ellos. «Decir 'caña de azúcar' era decir 'Valle Chicama', y decir 'Valle Chicama' era decir 'Chiclín', y decir 'Chiclín' era, en esos tiempos, decir 'Larco', y decir 'Larco' era decir 'Barones del azúcar'», nos refirió orgulloso Dargent Chamot[17]. Pero el autor del tondero se ha

[17] Eduardo Dargent Chamot, profesor de Historia en St. Mary's University, San Antonio, citado en uno de los epígrafes del inicio, es también descendiente, por línea materna, de los Larco de Chiclín. Tuvo la gentileza de invitarnos a su residencia en Texas para que hablásemos sobre el proyecto editorial que nos ocupa. También confirmó que conoció a nuestro historiador, un primo lejano suyo, en Cartavio, donde este residía («cuando Cartavio era hacienda y pertenecía a la firma W. R. Grace», nos acotó). Nos refirió que llamó su atención los innúmeros datos que su primo tenía escritos en papeles sueltos sobre el devenir de los Larco en el Valle Chicama. «Además, en un cuaderno marca 'Loro' había escrito algunas páginas; entre ellas, dispersos se encontraban reportes periodísticos, fotografías, letras de canciones y algunos volantes, junto a fichas bibliográficas hechas en cartulina. Yo, lo confieso, hice algunas anotaciones que luego emplearía en mi *Historia del azúcar y sus derivados en el Perú*», nos refirió. De paso, en ese momento, pedimos permiso a Dargent Chamot para transcribir el epígrafe aludido. Accedió de buen talante y siempre dicharachero: «Nomás, no nos vaya a cambiar la cita, porque ustedes, los literatos, para camuflarse con los historiadores y hacernos quedar mal, son unas 'joyitas'» (creemos, como puede corroborarlo fácilmente el lector acudiendo a la fuente, que sus temores fueron infundados). No obstante, este editor ha de reconocer que se dio el esfuerzo de revisar minuciosamente el trabajo histórico escrito por Dargent (publicado en el 2017) y encontró una similitud llamativa —hasta en puntos y comas— entre su Introducción (p. 7) y la de nuestro historiador (p. 5), creemos, con seguridad, producto de las confesadas anotaciones. Si el lector también quiere cotejar lo que este editor afirma, se

perdido sentado en su locomotora, lamentablemente.

Juan Benites Reyes sí firmó sus marineras con 'resbalosas': ahí tenemos a su célebre "Mi chiclinera", en honor a su esposa Graciela y, a su más célebre aún, "Así baila mi trujillana", convertida en la marinera oficial del Concurso Nacional de Marinera de Trujillo.

«El maestro Benites fue hijo del Mono Benites quien era racionero en Chiclín en los tiempos de Rafael Larco, el padre. Los Benites eran vecinos de Arturo Santillán, quien cuidaba la Huerta, y de los Razzeto, los de los famosos embutidos. Su casa quedaba frente a la Plaza de Armas de Chiclín, por el lado donde siguen estando los juegos infantiles», nos aseguró Ernesto Sevillano cuando se le preguntó por Benites. «Mi hermano, el maestro Marciano, y yo, estudiamos con su hermano, 'el Popa Benites'», añadió

Cuentan que el padre de Benites nunca vio con buenos ojos que su hijo mayor estuviera dándole todo el santo día a la guitarra y que pintara para bohemio y de paso que diera el mal ejemplo a su hermano menor, el aludido Popa. Por eso, cuando estuvieron por Chiclín los hermanos Quesquén, guitarristas chiclayanos de renombre, se les acercó para preguntarles sobre el oficio, sus ganancias y peligros y ellos le contestaron, guitarra en mano y con aire cantarino: «Aaá, paisano, si el muchacho está 'encamotao' con la música nada se puede hacer ya; y si le preocupa que no pueda vivir de ella, póngalo a estudiar en algún lugar donde enseñen la música en serio». Debido a eso fue que acabando su primaria Juan Benites fue llevado a Ascope donde le enseñaron saxofón, violín, piano y otros instrumentos. Después, ya de joven, viajó a Lima a estudiar en el Conservatorio Nacional de Música, alternando el estudio con la

---

deja el enlace: https://repositorio.urp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.14138/1563/HISTORIA%20DEL%20AZ%c3%9aCAR%20Y%20SUS%20DERIVADOS%20EN%20EL%20PER%c3%9a%20IIPC%20URP%20FINALV4-chicagoffinal.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Nota del editor)

bohemia.

«En la capital se le vio muchas veces jaraneando de lo lindo en la casa de su paisana y prima doña Brígida Centeno, situada en el jirón Leticia 295, a espaldas del Parque Universitario», sigue refiriendo el antedicho Sevillano. Efectivamente, ese lugar fue el punto de encuentro y de llegada de todos los que del Valle emigraban Lima por esos años. Cuando por fin Juan Benites retornó a La Libertad enseñó música en Cartavio y, andando el tiempo, fue director de la banda de música del Instituto Moderno.

Por otra parte, doña Marina Neyra de Cáceda se hizo llamar Marina Quipuzco en honor a su hermano, Lauro Quipuzco, eximio futbolista del Alfonso Ugarte, quien la crio en la calle Perú, en Chiclín. No es fácil conciliar la imagen de esta seria dama, casada y con cuatro hijos, con la de la creadora del famoso "Cholito pantalón blanco", jocosa y jaranera y sabia marinera cantada como nadie por el legendario Luis Abanto Morales y bailada diestramente por Willy Aliaga y Paola Cubas y que ha sido paseada por todos los países de Latinoamérica[18].

4.2 La vida cultural en las haciendas de los Larco. Con énfasis en la religiosidad

«¿Poetas?... No, en la familia Larco nunca hubo poetas. Sin embargo, uno de ellos bien pudo haber escrito el "Poema en toda regla", que comenzó a escucharse con ferviente

[18] Al respecto, en el espacio radial *Sucedió en Chile, por ejemplo,* se contó la siguiente anécdota (transcribiremos el audio proporcionado amablemente por el grupo musical Los Chopkjas): «C*holito pantalón blanco* es una marinera peruana popularizada en nuestro Chile por el legendario Los Jaivas. Se dice —nunca faltan los exagerados— que fue escuchada hasta en el mismísimo Palacio de la Moneda por el tiempo de la Dictadura. Un día su edecán le escuchó cantar a Pinochet: "Gracias a Dios que ya tengo, remedio pa' la pobreza/ Remedio pa' la pobreza, gracias a Dios que ya tengo". Y el edecán, creyéndose no escuchado, comentó: "Y ya sabemos cómo vino ese remedio, mi general; pero de Dios, lo más seguro, es que no vino". Demás está decir que el edecán fue removido *ipso facto*». (Nota del editor)

devoción por el año 38 en la Festividad del Señor de la Caña; pero no hay nada cierto ni demostrado: lo único cierto es que ahora nadie lo declama ni lo escucha, pues el mundo está medio incredulizado», comentó don Alejandro Cosamalón, fundador del Ritmo Los Cometas cuando se le preguntó.

Don Lutegardo Jiménez, memorizador prodigioso, fue el escogido por Rafael Larco, el padre, para declamarlo por primera vez en la procesión de junio. Cuando después los chiclineros quisieron saber quién había escrito el poema; don Lutegardo respondió: «Me lo dieron de la Casa-Hacienda para que lo aprendiese de memoria». «Pero, ¿quién?». «Se dice el milagro, pero no el santo; y más aún cuando el santo no quiere darse a conocer...», dijo enigmático y añadió, «...pero es un 'poema en toda regla'». Y desde entonces con el nombre de "Poema en toda regla" se quedó.

No fue casualidad la elección del declamante: el "Poema en toda regla" tenía 34,282 versos y el único que podía aprenderlos de memoria era Jiménez, cuya fama de infalible memorioso había traspasado los límites de Chiclín.

Contaban los chiclineros, por ejemplo, tal vez exagerando un poquito, que don Lutegardo se sabía de memoria los números de las libretas electorales de todos los trabajadores de la hacienda y también la de los patrones; y no solo eso: era capaz, con solo mirar el rostro de las personas, de decir a qué familia del Valle pertenecían, quiénes eran sus padres, quiénes fueron sus abuelos, y quiénes sus bisabuelos... ¡Hasta con nombres y apellidos!…

«El oficio de nuestro padre en la hacienda era llevar la cuenta de adobes y ladrillos que se fabricaban en la Huaca Mocha. Nunca, en los años que trabajó para los Larco, faltó ni uno solo de los ladrillos que ahí se prepararon», contaron orgullosos sus seis hijos, cuando se los entrevistó.

«"Estudiante que has estudiado la Ley de Salomón, dime cuántas venas tiene mi

corazón", así empezaba recitando la primera estrofa del "Poema en toda regla». «Y en la segunda decía: "Piadoso Señor de la Caña que paradito vas sobre flores; deja secarte la frente para aliviar tus dolores"». «En la estrofa siguiente repetía dos veces: "Ya sahuman incienso las damas de blanco tul; los hombres cargan el anda todos con terno azul"». «Casi, hacia el final de la cuarta: "Diablo soy de Cajabamba, con látigo y esclavina; terror soy de los niños, guardián de la disciplina"». «Y en la quinta: "Quiyaya, sombrerito de Angasmarca, larga vara de caña; mira a tus Negros Esclavos, zambos traídos de Zaña"». «Luego seguía: "A las once tiene que estar, mira, mayordomo, que es ley; nuestro Santo Patrón en su anda, parado ante el Cristo Rey"»[19]. Y así, haciendo mención de personajes y situaciones característicos de la procesión del Señor de la Caña iba recitando don Lutegardo el larguísimo poema por las engalanadas calles de Chiclín, mientras los creyentes alternaban las Avemarías, los Credos y los Padrenuestros, con Isolina Degregori de Larco, recién casada, a la cabeza. Concluía así el kilométrico "Poema": «Que no falte agua en el Chicama, ni en el campo la caña blanca; te lo pedimos, milagroso Señor, ¡Patrón de Chiclín y Salamanca!».

4.3 La vida cultural en las haciendas de los Larco. Con énfasis en sus ritos y sus creencias

Las plañideras de Chiclín, Cartavio y Sintuco[20] tenían la mala costumbre de estarse todo el santo día en la casa del difunto haciéndole conversación y llorando a mares. Si de cuando en cuando eran llamadas a rezar un Ave María o un Padre Nuestro lo hacían

[19] Agradecemos a los seis hijos de don Lutegardo Jiménez, el habernos proporcionado, cada uno, un pasaje de las primeras seis estrofas. No es ocioso añadir que ellos hicieron conocer a este historiador que Jiménez falleció el año de 1970, recitándole al Amito de Marcabalito, lugar de donde era originario. (Nota del historiador)

[20] Hasta la primera mitad del siglo XX, en algunos lugares del norte peruano (según está documentado), aún se mantenía vigente el oficio de plañidera, heredado de la Colonia. (Nota del editor).

tan rápido y tan atropelladamente que parecía que hablaban en lengua mochica: tan raudo como dicen que hablaban su lengua los antiguos pobladores del Valle Chicama; luego ellas se disculpaban y seguían con su conversación con el muerto, «con tan amena gracia que nos daba pena, por el difunto, sobre todo, seguir insistiendo para que nos acompañasen con más rezos», contaban.

Afirman que Virgen María Alegría-Fiesta Larco, nieta de don Gerónimo Larco Herrera, era una plañidera consumada: no había ningún velorio ni ningún sepelio que no contara con su carismática presencia. «Doña Vichi, que ha muerto mi tío Fabián Asencio», la buscaban. Virgen María revisaba su libretita de notas, tachaba el nombre del occiso y a las tres horas de muerto el difunto ya se la veía entrando a la fúnebre casa llorando hasta más no poder y jalándose las crenchas. Después se sentaba al lado del muerto y de allí no se movía, y estábase con los ojos bien abiertos hasta que el mismísimo difunto, por consideración, cuando se sabía no observado, se levantaba de su cajón, le tocaba los ojos, se los cerraba y la hacía dormir.

Virgen María, aparte de consumada plañidera, era la única que de los Larco llevaba dos apellidos paternos: Alegría-Fiesta. Era toda una historia que ella misma contaba como parte de sus credenciales: «¡Yo he nacido para llorar! ¡Y cómo no he de llorar si nunca he sabido si era una Alegría o una Fiesta!, comadre Esperancita». «Mi tío Javier Larco, primo hermano de mi madre, quien murió toreando, ¿lo recuerda, comadre Chabuquita?, sugirió que me pusieran los dos apellidos para evitarme problemas de reclamo... Pero no vaya a pensarse que mi madre no era de conducta cabal, ¡era una Larco, de cuna modesta, pero de conducta irreprochable!». «Ocurrió que mi madre, siendo muy joven, enviudó de uno de mis padres, Pedro Alegría, primo del escritor. El difuntito, que tal vez haya sido mi padre, murió tapado por un huaico camino a Quiruvilca, comadrita Herminia". «A mi madre, los Larco la casaron a las dos

semanas, ¡a las dos semanas, figúrese usted cómo eran esos Larco, compadrito Arturo!, con mi otro padre, Joaquín Fiesta, quien murió de pulmonía fulminante al día siguiente de la boda. Este finadito también puedo haber sido mi padre». «Yo nací justo a los ochos meses de la segunda boda y casi a los nueve del primer entierro por lo que nunca se supo con certeza de quién era yo hija, si de Pedro Alegría o de Joaquín Fiesta, compadre Marcianito». «Los Alegría y los Fiesta siempre me han reclamado como suya, por eso, para contentar a tirios y troyanos, los Larco me pusieron ambos apellidos. Pero eso sí: de 'alegría' y de 'fiesta', solo tengo los apellidos, compadrito Ernesto».

Virgen María era considerada la plañidera más elegante del Valle: en vestirse de negro gastaba el poco dinero que llegaba a sus manos: cada cierto tiempo, no más de tres meses como máximo, se compraba un corte de tela de seda negra para hacerse, ella misma, un orondo vestido de luto, lleno de encajes y bobos, que estrenaba en alguna caminata hacia el cementerio. Caminando y llorando y desmayándose recorría el sendero al camposanto al lado del féretro… Y lloraba siempre más que los mismos deudos, tanto así que los recién llegados, que no conocían de su oficio, le daban, compungidos el pésame. Ella, al advertir la equivocación, decía: "No se preocupe, démelo nomás, yo se lo hago llegar a los familiares", y seguía con el llanto. "Total…", respondía cuando le preguntaban por su afición al llanto ajeno, "… así como hay personas que nacen para reír; otras hemos nacido para llorar a mares, por eso es que yo me saco el jugo y me exprimo en velorios y en sepelios".

Virgen María Alegría-Fiesta cuando no estaba en velorios, pues La Parca vacacionaba fuera de Chiclín, acompañaba al padre Galarza a visitar a los enfermos graves desperdigados en el Valle. Así mantenía al día su libretita en la que iba anotando a todos los desahuciados.

4.4 La vida cultural en las haciendas de los Larco. Con énfasis en la tauromaquia.

En una publicación fechada el 15 de enero del 1957, en la página social de 'El Comercio' se ve a don Constante Larco Hoyle, representante del Cortijo de Toros de Lidia de Salamanca, recibiendo de manos de don Manuel Prado Ugarteche, a la sazón presidente de la República, un significativo reconocimiento por haber sido galardonado en Sevilla (España) 'el mejor Cortijo Internacional de Toros del año 1956'. Seguramente, mientras lo hacía, pensaba en su hermano Javier.

Haciendo un poco de historia, Constante había tomado en sus manos el negocio de toros de lidia de la familia a la muerte de su hermano Javier Larco (justamente uno de esos toros salamanquinos había corneado mortalmente a Javier para la Fiesta del Señor de la Caña una década atrás). Se pensó dejar la crianza de toros varias veces, pues fue muy grande la aflicción de la familia; sin embargo, Constante se interpuso: «Javier no lo hubiera querido así, no aceptaba 'blandengueces' en la familia». Y haciendo caso omiso de los pareceres en contra, siguió con la cría de toros en Salamanca, anexo de la hacienda Chiclín (Constante Larco fue también el propulsor de la estatua de su hermano Javier, que se aprecia, hasta ahora, en la Plaza de Armas de Chiclín y que fue realizada por Filomeno Melgarejo).

Los toros de Salamanca comenzaron a hacerse famosos ya a mediados de los años 40 cuando fueron llevados a la Plaza de Toros de Acho para ser toreados especialmente por Manuel Laureano Rodríguez, "Manolete", el famoso diestro español. Aquella vez estuvo presente en el coso don José Luis Bustamante y Rivero, presidente del Perú en ese entonces, quien quedó extasiado con la bravura y arrojo de los ejemplares norteños, decretando, 'ipso facto', indulto para todos los toros, dejando con las ganas de probar sangre bovina chiclinera al diestro hispano. Y, desde entonces, fue costumbre que todo

torero famoso que llegaba al Perú pidiera, para su faena, los toros de Salamanca y no de ningún otro lugar. También fue costumbre que se indultase a uno o a dos en una tarde taurina. «Menos mal... solamente a uno o a dos… ¿se imaginan a todos los toros volviendo a Salamanca con lo arrebatados que son y tan altaneros?», decía orgulloso Constante Larco.

«Quien no haya estado en la 'tienta' de Salamanca no sabe de toros», afirmaba don Rafael Larco, el hijo. «Desde temprano comienzan a poner grandes papeles de colores por todo el ruedo; para que el toro demuestre de qué 'madera' está hecho: se le suelta y si se detiene mucho tiempo en el amarillo es señal de que solo sirve para procrear; si permanece en el verde, se le castra, se le engorda, ¡y con él al matadero!; si busca el azul incandescente, servirá para dos o tres jornadas de coso; y si, por el contrario, lo vemos casi siempre junto al rojo... ¡ese toro dará mucho qué hablar y dará honra a sus amos y cultores!".

A estos últimos toros, los llaman 'toros cinabrios' (por su afición al rojo) y son azuzados con 'la pica' para que confirmen su bravura en la 'tienta'. Al final se les hace una 'lidia de muleta' para que vayan comenzando a adquirir 'la técnica de los buenos'. 'Cinabrios' legendarios fueron, entre otros, "Abutardo", con 455 kilos; "Brujito", con 420; "Alfiletero", con 558; "Cafetero", con 515; "Consentido", con 457; "Miratorvo", con 522; "Azucarero", con 491... y una lista casi interminable…[21]

'La tienta' fue ideada en el Salamanca chiclinero por el famoso conocedor y criador de toros Ricardo Bustamante Caldas, padre de los arrojados toreros Hugo y Telmo Bustamante. Eran legendarias sus 'trashumas' de ganado por todo el Perú, llevando las manadas de norte a sur y de la costa a la sierra. En 1944, Bustamante fue contratado

[21] El año pasado salió en la revista trimestral de tauromaquia 'Sol y Sombra', de octubre-diciembre, una lista de toros de lidia famosos, los listados por nuestro historiador, sin excepción, estuvieron entre ellos. (Nota del editor)

por Rafael Larco, el padre, para que los asesorara con su recién adquirido ganado de lidia. El criador solamente impuso dos condiciones en su contrato: la primera, que la 'tienta' se hiciera a los dos años de vida y no, como se acostumbraba, al año y medio; la segunda, que los toros fueran 'orejisanos', es decir que no se les marcara nunca en la oreja con el hierro, condición que, desde entonces, se cumplió estrictamente. Argumentaba Bustamante —como los antiguos mochicas— que los sentimientos de hombres y animales se encuentran depositados en la cabeza, y que la bravura, por ejemplo, se encuentra en el lóbulo de la oreja, por lo que esta no debe ser mancillada. «Por algo será que, a los hombres valientes, si no eres gitano, no nos va bien el uso de aretes, ¿no creen?», decía guiñando un ojo.

Cuentan que Manuel Benítez, "El Cordobés", una semana antes de participar en la Feria Taurina del Señor de los Milagros de Acho viajó a Chiclín, a la 'tienta' de Salamanca, pues quería saber qué tipo de ganado enfrentaría. Sabia decisión pues en Acho cortó las dos orejas y el rabo del toro "Cañabrava" y se alzó con el codiciado Escapulario de Oro.

La ganadería tiene, desde siempre, una divisa grana, oro y verde; con la S, de Salamanca, en su interior. "Toros del miedo", llamaron por mucho tiempo a los de Salamanca, y así lo escribían en los afiches de propaganda para octubre.

Entre otros famosos matadores que capearon estos toros, se pueden nombrar, por ejemplo: "Chucho" Solórzano; Francisco Rivera, "Paquirri"; Palomo Linares; Paco Alcalde; Curro Iñategui; Pedro Gutiérrez, llamado "Niño de la Capea"..., y una lista casi interminable…

CAPÍTULO V

5.1 Espectáculos en las haciendas azucareras del valle Chicama. Con énfasis en el Cine de Oro Mejicano[22]

Hubo un tiempo en todo el Valle en que las abuelitas dejaron de nombrarse así para llamarse Sara García o Prudencia Grifell. Los bigotes comenzaron a perfilarse charros hacia abajo, o, dependiendo del gusto, a recortarse milimétricamente a lo Antonio Aguilar. Y los bíceps, para llamarse 'bíceps', tenían que mostrarse 'al respetable' a tercio de manga, como Pedro Infante en Pepe el 'Toro'. Y ni qué decir de las damas: 'cinturita de avispa' era la que tenía Marga López, Elsa Aguirre, Lucha Villa o Rosita Quintana. Y el gordito bonachón del barrio se derretía de lo lindo cuando a lo lejos le gritaban «¡Mantequilla!». Y ni hablar de que hacer 'cantinfladas' era sinónimo de hacer piruetas en el aire con el pantalón cayendo en un laberinto de palabras.

Aseguraban los viejos cinemeros del valle Chicama—versados en mejicanadas y en sus divas correspondientes— que Orson Welles buscó a Dolores del Río por toda Sudamérica y que por fin la encontró en el Brasil bailando samba con un moreno cangaceiro. Encolerizado, entonces, el rostriñato y ojiacerado actor hundió en el mar de las Antillas un gigantesco brillante destinado para ella y que, al hundirlo, salieron a

[22] La primera película mexicana en todo el valle Chicama se estrenó en la hacienda Cartavio el 13 de abril de 1914, en la calle que la gente se adelantó a bautizar, aún hasta ahora, calle Cinema (como existen todavía la calle Bazar, la calle Camal, la calle Zafra, etc.); se llamó *Con nuestro sufrimiento nos basta*. Fue exhibida con un proyector de cine marca Lumiere de 16 mm por el entonces administrador de Cartavio, James Leroy Griffin (cinéfilo inveterado) cuando la hacienda estaba bajo tutela de la Cartavio Sugar Company (subsidiaria de la multinacional W.R. Grace and Company). (Nota del historiador).

Con nuestro sufrimiento nos basta fue estelarizada por los actores mexicanos Gustavo Capetillo y por Ariadna Sodi Miranda; bisabuelos de los actuales actores Eduardo Capetillo y Thalía respectivamente. La segunda película proyectada en el valle Chicama se tituló *Los tres García* (ya comentada en páginas anteriores), fue estelarizada por Gabriel García M., Henry 'el sargento' García (que se hiciera famoso en *La máscara del zorro*, protagonizada por Antonio Banderas) y Carlos Alberto ('Charly García' para los amigos) García. Estos datos fueron extraídos de *El cinema y la caña. Cien años de cine en el Valle Chicama*, del historiador y crítico de cine Ricardo Bedoya Winston (Reeditado en el 2058 por Editorial Anacronismos). (Nota del editor)

flote dos galeones españoles que transportaban el oro de Atahualpa a la Península. Y que Dolores, para reponerse del mal rato, se vino —invitada por Rafael Larco, el padre— a Chiclín por unos meses, y que al final de aquel retiro se le quitaron las ganas de tanta tertulia hollywoodense[23].

En aquel tiempo (como alguna vez se escribió por ahí), las películas se clasificaban en buenas, regulares, malas y mexicanas; pero en el Valle siempre ponían las mexicanas. «Temprano —de 'lunche' solo un somero té en la barriga—, ya estábamos listos para la 'vermut' en la calle Cinema». «El olor a melaza nos escoltaba la cola, nos perseguía al comprar el boleto, y nos esperaba impaciente en la entrada, donde advertía seriamente don Rojitas, el controlador oficial de la puerta de ingreso, a algún abuelo engreidor: "Es película para mayores, el nieto no puede entrar"». Entonces una sonrisa cómplice y un cantarino «Aaá, pero usted bien lo sabe, don Rojitas, el niño se duerme antes que empiece la función», bastaban para que se franquease la entrada y se levantara el telón.[24]

«Y para qué se lo va a negar: muchas veces el sueño ya había derrotado al nieto para cuando se daban el beso triunfal, apasionado, casto y censurable, María Félix y Pedro Armendáriz, previa sonora cachetada». Sin embargo, de vez en cuando, ese nieto se iba a la cama soñando con ser un mariachi de por vida y hasta la muerte y enamorar cantando rancheras como lo hacía Jorge Negrete… «¿Pos dónde?... ¡Allá en el Rancho

[23] Del Río coincidió en su estadía en Chiclín con el sabio italiano Antonio Raimondi. Este último invitado a la hacienda por su paisano el nonagenario Víctor Rafael Larco Bruno cuando Raimondi se dirigía a San Pedro de Lloc a estudiar un reptil comestible que los lugareños llaman, hasta el día de hoy, 'cañán'. (Raimondi sería finalmente fusilado en el mismo San Pedro, en su cama y a su pedido, por tropas ecuatorianas, durante la Guerra del Norte. Las tropas invasoras fueron ulteriormente repelidas por la artillería peruana hasta más allá de Guayaquil. La artillería estaba compuesta principalmente por tanques Mark VIII de fabricación norteamericana, compradas por el gobierno peruano, con precio rebajado, al finalizar la Guerra Fría). (Nota del historiador)

[24] Este historiador tuvo la suerte de asistir, en múltiples ocasiones, a las funciones de la calle Cinema llevado, coincidentemente, por su abuelo, don Dionicio Gastañaduy, quien era muy dado a las películas mejicanas. Teníamos la gran ventaja de vivir a unas dos casas del cine, en la mismísima calle Cinema. (Nota del historiador)

Grande!», o ser Miguel Aceves Mejía con su voz de falsete y su mechón 'tongolele' para, a trote de jinete, perseguir a la altiva Elvira Quintana entonando la 'Malagueña salerosa'.

«México, en aquel entonces, se escribía con J en el tomo dos del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Manual Sopena*; y con J se tenía que ir a buscarlo». «Y, aún ahora, después de tanto México con X, después de tantos actores y cantantes mexicanos con X, a veces, sin querer, terminamos buscándolo con J tras lo indeleble del recuerdo». «Y 'la mera verdad' es que, a pesar de los años, Méjico sigue sabiendo tan a olor a melaza, tan a añeja oscura sala de cine, tan a Cantinflas, y aún nos sigue resonando gutural en los oídos», acababan diciendo los viejos cinemeros chicamenses, invadidos de nostalgia.

5.2 El deporte en las haciendas azucareras de los Larco. Con énfasis en el fútbol

En una entrevista que fue grabada en las instalaciones del club Alfonso Ugarte de Chiclín y cuyo casete se atesora en la biblioteca del mismo, se escucha a Pachín Flores Castillo, entonces segundo delegado del club, decir, en un coloquio —que organizó el mismo club para sus sesenta años— ante otros entendidos chiclineros, que el inicio del club no tuvo la grandeza que reclamaría su posterior actuación futbolística. Pero, mejor, dejemos hablar a los invitados al coloquio: «La primera cancha que pisó el club estaba cerca a los corrales…». «Un momento, don Flores, ¿me va a decir usted a mí, que nuestros primeros jugadores se alinearon con los chanchos?». «No lo digo, yo, lo decían los más viejos, su padre y mi padre, por ejemplo…». «Uy, curuju, ¿ahora resulta que usted trae para defender sus infundios a gente que no puede decir sus razones?». «Bájeme, el tono, usted, careegato, no sabe con quién está hablando». «Yo hablo como a mí se me da la reverenda gana, habrase visto…». «Un momento, por favor señores,

calma, calma, no se exasperen los ánimos, sabemos muy bien lo albirojo de sus corazones, no olviden que estamos en un coloquio y no en una chingana de la Panamericana». Suficiente con el audio. Lo verdaderamente cierto, pues se le oyó decir en otro casete a Daniel Terrones Valverde, infatigable difusor de las proezas futbolísticas del club mencionado, que el inicio del Alfonso Ugarte fue «una palomillada de amigos, un querer 'dar la contra'…». Cualquiera haya sido el inicio, el Alfonso Ugarte fue, en el año 67, el primer campeón de fútbol de la Copa Perú.

'Los palomillas iniciadores' fueron unos peloteros chiclineros, peones de la hacienda, entre los que se puede nombrar a Pancho Bautista, Vitocho Valverde, Pocho Otiniano, Leoni Loayza, quienes fundaron el 1 de agosto del 1917 el Club Sport Alfonso Ugarte. Este grupo de amigos se reunió para dar la contra, futbolísticamente hablando, a sus patrones, los Larco, —que tenían ya formado un equipo: el Constante Larco—. Los Larco no pudieron contra 'la garra' de sus peones y perdieron por goleada, y, para no quedar mal, temprano ya, en 1920, se volvieron hinchas acérrimos del Ugarte, tanto que Rafael Larco Herrera, el dueño de la hacienda, destinó y construyó el amplio local que aún se mantiene en pie (en su frontis se puede ver escrito el famoso 'Fove animan, Fove et corpus' que nadie aún ha logrado descifrar)[25].

Andando el tiempo, su hijo, Rafael Larco Hoyle, heredaría la pasión de su padre por el equipo y correría con todos los gastos del Ugarte a dónde fuera que se compitiese (y con el pago correspondiente de los jugadores, del entrenador y de los utileros). Huelga decir que los hacendados de Chiclín mimaban sin límites a los futbolistas, se les daba trabajo y se les asistía con víveres a su familia.

En el Ugarte brillaría, con luz propia, 'Cohete' Javier Ugarte, driblero ágil y

[25] No es tan exacto lo que manifiesta nuestro historiador: esta sentencia latina fue traducida acertadamente por el general de infantería peruano y, además, filólogo, Berrocal Alaya, en 1932, cuando estuvo de paso por Chiclín hacia Casa Grande para sofocar la revuelta azucarera. La traducción exacta del general Berrocal es «Apreciar el alma y apreciar el cuerpo». (Nota del editor)

demonio cabeceador, que el 23 de Setiembre de 1942 le endilgó dos goles al Independiente de Avellaneda (lo mejorcito de la Argentina de esa época). «En otras palabras, ¡hicimos morder el polvo a los rojinegros!», decía exaltado Terrones Valverde en el casete aludido al inicio del capítulo (y era literal esa afirmación, pues el Mansiche, en vez de estadio, era un terral en ese entonces). Desde aquella vez, el Alfonso Ugarte fue rebautizado, espontáneamente por la hinchada nacional, como "Los Diablos Rojos de Chiclín", y así fue conocido durante mucho tiempo.

Los Mannucci —millonarios italianos dedicados al negocio de autos en Trujillo—, envidiosos de los Larco no quisieron quedarse atrás y fundaron, para 1959, el "Carlos A. Mannucci", y no pasó mucho tiempo para que ambas escuadras se enfrentaran y se convirtieran en acérrimos enemigos —futbolísticamente hablando—, dando pie, cuando coincidían disputando la pelota, al llamado 'clásico trujillano'.

Contaba Lorenzo Paredes Pastor, exfutbolista del club y afiebrado rimero, que Carlos Alberto Mannucci Fonseca en sus años mozos reventaba de amor —con muy pocas esperanzas, por cierto— por una de las Larco, quien le habría dicho como respuesta a sus pretensiones: «Algún día, Carlitos, cuando tengas algo como el Ugarte; mientras tanto, ten paciencia y mucho aguante».

En mayo del 1967 el Alfonso Ugarte de Chiclín se convirtió en el primer campeón de la Copa Perú tras vencer al CNI de Iquitos por 3 a 2. Los Larco tiraron, entonces, la casa por la ventana y decretaron feriado en la hacienda por toda una semana. Se sacó en procesión el Señor de la Caña. Se regalaron cientos de pelotas de cuero con la imagen del equipo. Los jugadores y el entrenador fueron recibidos en hombros y llevados a la Casa-Hacienda para un fastuoso almuerzo que tuvo como marco musical a La Tropical-Andina Manzanita y su Conjunto («¡De Laredo, hermano!, ¡Berardo Hernández 'Manzanita' es 'mascacaña' como nosotros!, decían sacando pecho los

chiclineros»). Al terminar, volvieron a ser llevados en hombros y paseados por las principales calles de Chiclín, mientras la gente coreaba sus nombres: "¡José 'Chicamero' Quispe!, ¡Manuel 'Meleque' Suárez!, ¡Jorge Quipuzco!, ¡Lorenzo 'Lolito' Paredes!". Finalmente fueron depositados, con sumo cuidado, en las instalaciones del Club Alfonso Ugarte.

Por la noche tuvo lugar el baile en la amplia piscina del mismo local futbolero. El entrenador, el argentino Ricardo Gareca, no pudo estar presente; se encontraba internado —pero no de gravedad— en el pequeño hospital de Chiclín: el almuerzo no le había 'asentado'. Mientras goteaba el suero que le habían puesto en la vena, y sentado en el retrete, divisaba a través de un pequeño tragaluz, los miles de bombardas que coloreaban el cielo chiclinero y escuchaba, renegando de su mala suerte, a su paisano Freddy Roland —contratado expresamente por Rafael Larco, el hijo— amenizar la reunión.

Roland con orquesta y coros, alto, flaco y bigotudo, hizo bailar hasta el clarear del alba a todos los chiclineros: a jugadores e hinchada; a peones y patrones; a chicos y grandes; a viejos y jóvenes; a los duendes que pululan en las huertas; a los aparecidos que discurren por los cuarteles de caña; hasta a los ahogados en la Toma.

5.3 La música en las haciendas de los Larco y en otras del valle Chicama. Con énfasis en los ritmos caribeños[26]

En los años cincuenta, el amor se volvía canción en el Valle Chicama. Los jóvenes

[26] Este subcapítulo es una transcripción, 'ad integrum', del 'Boletín-Remembranza de ritmos y canciones del Valle Chicama' del musicólogo y tenor Aldo Cosamalón A. y que se distribuyó gratuitamente en el XVIII Festival de la Canción del Señor de la Caña (junio del 82), festival realizado bajo los auspicios del COFRAJO (siglas que aluden a Congregación Fraternal de Jóvenes, una de las más prestigiosas entidades culturales de Chiclín). Huelga decir que este historiador obtuvo el boletín liándose a trompazos con otros interesados, pues se fotocopiaron en número muy escaso y los del COFRAJO no tuvieron mejor idea que aventarlos al aire y que los cogiesen los más hábiles. (Nota del historiador)

corazones chicameros latían felices y alborotadores, lozanos y palanganos, y solamente habían sabido de la Segunda Guerra Mundial de oídas, por un cuetón rompetímpanos que el alemán Schumann, capataz de los Gildemeister de Casagrande, detonó cerquita a la oreja izquierda del gringo Anderson, empleado de la norteamericana W.R. Grace de Cartavio, y, según parece, por un asunto de faldas (de una francesita que había invitado don Constante Larco para la Fiesta del Señor de la Caña).

Los bailes: interminables, apoteósicos y fantásticos, se sucedían sábado a sábado en el Elías Aguirre de Cartavio o en el Alfonso Ugarte de Chiclín. Se bailaba como para toda la semana, aunque toda la semana los jóvenes se rompieran el lomo en los cuarteles de caña o acarreando el agua desde las tomas a los canales de regadío: no importaba: el pagano sábado olía a sagrado: allí estaría ella: al vuelo vestidito blanco estampado de flores azules, zapatitos de punta y tacón color perla, collar de caracolas colgando del delgado cuello, y miles de boleros tarareados junto a la radio (a bajo volumen para que no se enteren los padres:«¡Vaya música para inmoral y estridente que les gusta a estos jóvenes!»).

Al alma de aquellos jóvenes —criados bajo el abrasante sol mochica: sol ardiente que se multiplica en diminutos espejos por cada grano de arena— le iba bien el 'son montuno', 'la guaracha', el bolero tropical, 'el guaguancó', 'el reggae cubano de Pusaq Flow', 'el chachachá', el hip hop de Malcom Justicia, los mambos de Pérez Prado (canciones y ritmos con palmeras, con mar tropical, con brisa caliente).

El 'son montuno' —lo hemos corroborado— arribó al Valle el 3 de marzo del 51 cuando, en las radios Philips de color marfil, se escuchó a Alberto Beltrán con la Sonora Matancera cantar "El negrito del batey". Y el bolero cubano —también lo hemos averiguado— llegó el año 53, previa escala en el D.F., desde donde subió

acompañado de las tres guitarras de Los Panchos y la voz de Eydie Gorme.

Todo era tropical en los cincuenta. Todo sabía a tropical, hasta el aire: tropical, húmedo y caliente —y emanaba los sábados por la noche aroma de pecado—. Y hasta parecía escucharse en cualquier lugar del Valle Chicama: en Chiclín, en Cartavio, en Chocope, en Sintuco, en Ascope y en Casagrande: «¿Podían traernos las palmeras del malecón de La Habana a nuestro Valle, chico?».

CAPÍTULO VI

6.1 Inicios del ocaso. La Expropiación. La Reforma agraria

No hay familia que se respete en donde no haya aparecido algún miembro que lindaba en la locura —o en loco entero—; y, casi siempre, en respuesta a un acontecimiento familiar traumático. Los descendientes de don Víctor Rafael Larco Bruno no fueron la excepción.

«¡Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza!», se exclamó con voz de mando un 24 de junio del 69, para el Día del Indio, «y no fueron expropiadas las haciendas de Chiclín y Salamanca, las que le habían pertenecido casi por un siglo a la familia». Entonces casi todos los Larco iniciaron la diáspora y marcharon al destierro: Chiclín fue intervenida según RD-144-DGRA/AR y se convirtió en la Cooperativa Azucarera Ltda. N°39 y fue anexado a Cartavio y Chiquitoy por mandato del jefe del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Perú, el general Juan Francisco Velasco Alvarado, según D.L. 17716 de La Reforma Agraria.

«¿Tantos números y letras y galones y títulos para qué?», así dicen que dijo Verónica Larco Degregori cuando no le quedó más remedio que hacérselos aprender de memoria a su hijo José Alfredo Orbegoso Larco, a exigencias del nuevo director del Elías Aguirre, transformado de la noche a la mañana en la Unidad Escolar Inca Garcilaso de la Vega.

Solo Virginia Larco, su hermana menor, no dijo nada, pero, sorprendiendo a todos, de un día para otro comenzó a levantarse antes de las cinco, ella que era muy dormilona. Temprano ya estaba barriendo toda la porción de la calle Bolognesi que dijo «les habían adjudicado» y regándola luego con agua de ruda «por si acaso quieran quitarnos la poca buena suerte que aún nos queda». Se quiso saber a qué se debía tal

cambio de conducta: «Cualquier mañana ha de venir mi novio, y lo que es nuestra calle, ha de estar reluciente. No se vaya a llevar una mala impresión de la familia», contestó. Verónica, la miró, arrugó la frente y preguntó: «¿Cuál novio, Virginita?». «El que ha de venir de Italia; de Alghero, todavía». «¿Qué?, ¿tienes un novio italiano?», repreguntó incrédula. «Aún no, pero ya lo tendré», dijo Virginia. Y continuó por varios años barriendo la calle a las cinco y dejándola como espejo.

¿Y si llegó el italiano para Virginia Larco? Pues no, no llegó. Y, es más, de un día para otro comenzó a levantarse, no ya a las cinco, horario al que había acostumbrado a la familia, sino a las cuatro. «¿Por qué, Virginia?, ¿qué haces levantándote tan pero tan temprano y barriendo no sólo nuestra vereda sino toda la cuadra?», preguntó su hermana desconcertada. «Pues todo tiene que estar reluciente para cuando venga mi novio». «¿Qué?, ¿aún pensando en el italiano?». «Sí, pero ya no es un italiano, es un alemán». «¿Un alemán, Ginita?». «¡Sí, y uno de Bremen y mucho más alto que nuestro Pepefredo (José Alfredo Orbegoso)!». «¡Esta loca!», exclamó sonriendo Verónica, pero sin preocuparse; y agregó para sí: «Me gustaba más el italiano…».

Verónica Larco empezó realmente a preocuparse cuando a los dos meses siguientes su hermana comenzó a levantarse, no a las cuatro, sino a las tres de la mañana, y a barrer no una cuadra sino toda la manzana, ya que todo debería de estar limpio por si llegaba su nuevo novio: un francés… «¡Y todavía de Burdeos, Veroniquita!».

Y Verónica se preocupó totalmente cuando la hermana empezó, casi a las semanas, a levantarse a las dos de la madrugada pues tenía un nuevo pretendiente: un inglés..., tan fantasma como los anteriores... Para ‘él’ había comenzado a barrer y tener inmaculadas la alameda bordeada de ficus y la calle Bolognesi (es decir, todo el sendero por donde el inglés había de plantar sus europeos pies al llegar a Chiclín a pedirle la mano).

Verónica habló con el doctor Gustavo Arriola, el médico de la familia, y este aconsejó que trasladasen urgentemente a Virginia Larco a Lima para que sea internada de inmediato.

«¿Y si llega mi novio?», dijo Virginia al escuchar la propuesta de viaje. «No te preocupes, Virginita, nos avisarán apenas lo vean llegando», mintió Verónica. «¿Y es tan necesario ir a Lima por el vestido de novia?». «Claro que sí, ¿acaso no recuerdas que papá siempre quiso que luciéramos distinguidas en nuestras bodas?¡Imagínate mandándotelo a hacer en Chiclín!». «¿Y en dónde nos alojaremos?...». «En la casa del tío Víctor Larco Herrera, el que vendió la hacienda Roma y se fue a vivir a Lima, justo en el hospital que construyó». «¡Qué! ¿¡En el hospital para orates!?». «Siempre nos tienen reservado un cuarto ahí, por consideración a la familia; además, nos ahorramos la estadía».

Dejar internada a su hermana fue algo superior a sus fuerzas; pero Verónica Larco Degregori no podía hacer más. Lo hizo otra vez con engaños: «¡Virginita, Pepefredo ha llamado y dice que el inglés ha llegado y es de Liverpool, todavía! ¡Imagínate, del mismo sitio de los Beatles! ¡Hay que ir a hacerle los honores!». «¡Qué bueno!... ¡Entonces hoy día viajamos!»". "Tontita, tú no podrás viajar todavía… ¿y el vestido de novia?...".

Mientras esperaba que le dieran cita 'para confeccionar el vestido de novia', Virginia Larco empezó a barrer la alameda de ficus a la entrada del hospital, la cual le recordaba mucho a la Alameda de Chiclín. Le llamaba la atención que todos los días encontraba pelotitas de papel arrugado tiradas por el piso. «¡Quién será tan cochino!», renegaba. Una mañana espío y descubrió al causante: un español de Tenerife internado ahí y aquejado por la manía de escribir poemas y hacer con ellos un ovillo y 'echarlos a rodar por el mundo'.

Cuentan que el flechazo fue instantáneo y el romance de locura: Virginia Larco y el canario no pararon hasta que se escaparon del manicomio y terminaron huyendo —amparados por la noche y guiados por el sonido del mar— y deseosos de ganar la playa cuanto antes para nadar directo y sin escalas hacia el Viejo Mundo.

«Recién a los tres días encontraron los dos cuerpos, ya oliendo feo, al pie del acantilado, cerca de la playa Magdalena de la Marbella», contaba compungido José Alfredo, el Gigante, sobrino de la occisa.

6.2 Chiclín y el Gobierno Revolucionario de Velasco Alvarado. Choque ideológico y cultural

Contaba José Alfredo Orbegoso Larco, en una conversación informal que tuvo con el suscrito (tal vez a mediados de los ochenta)[27], cuando Orbegoso Larco todavía no había sido operado de la cabeza, pero ya apartado de la Noruega —a quien conoció en Trujillo para el Corso de la Primavera, donde la gringa integraba la Delegación Escandinava, la cual, desde décadas atrás, cada setiembre, arribaba a la capital liberteña—, que, en octubre del 69, regresó a Chiclín desde los 'Yunaites' Alfonso Javier Álvarez Larco, primo suyo, después de haber asistido al festival de Woodstock. «Y nada de gracia le dio a nuestro común abuelo Ray, y a la tía Isabel, su madre, la forma en que regresó», contaba José Alfredo con el pescuezo torcido hacia abajo, por lo tan alto que era.

Álvarez Larco había vuelto con el pelo largo hasta abajo del hombro; ceñía su frente una gruesa cinta de tela listada de vivos colores; colgaba del pecho un collar de

[27] José Alfredo Orbegoso Larco era llamado Pepefredo entre los Larco y apodado 'Gigante' en todo Chiclín por sus dos metros de altura (famosos en todo el Valle); debido, precisamente, a su extraordinaria estatura (hasta habían venido a entrevistarlo de un canal de Lima; y los de la tele, le hicieron, aquella vez, cantar rancheras, que, por otra parte, eran su especialidad). (Nota del historiador)

amuletos bizbizeado de chaquiras; vestía una camisa aflecada color verde cannabis; enfundaba sus piernas un ajustado pantalón floripondiado que se acampanaba en las bastas; y calzaba en sus pies unas polvorientas sandalias franciscanas, ahítas de tanto caminar. Además, reemplazó el inveterado saludo chiclinero: Aaá, don fulanito, zutanito o menganito, que Dios me lo engría", por este otro: «Make love, not war, my dear», que dejaba atónitos y confundidos a los chiclineros, y que él, para que se vean sus buenas intenciones, se apresuraba a traducir: «Buenos días, mi querido hermano.... Hoy, haz el amor y no la guerra». Vano intento, pues los chiclineros se confundían y espantaban más.

Sin embargo, su postura proamatoria y antibelicista no encontró acogida; al contrario, a la gente chiclinera se le dio por la burla y la mofa: era silbado por los varones como si fuera una dama apenas asomaba a la calle, lo que provocaba las risas de casi todos los chiclineros.

«Además de mal lugar, mala hora escogió el primo Alfonso Javier para convertirse en hippie rocanrolero: ¡Con tanto milico que resguardaba Chiclín desde que se promulgó la Reforma Agraria y que no dejaban, ni a sol ni a sombra, a los Larco!», se quejaba Orbegoso.

Un día, el jefe del destacamento —un teniente recién graduado— después de una denuncia cobarde —por lo anónima—, ordenó traer, rodeado de soldados, a Alfonso Javier para interrogarlo; también trajeron el cuerpo del delito: una raquítica planta de marihuana. Detrás llegó su madre, Isabel Larco Degregori, siempre digna y altiva, pidiendo una explicación por el abuso. «No estaba el abuelo Ray, que gestionaba en Lima, por si aún le devolvían la hacienda», acotó Orbegoso. (Reclamo infructuoso y mortal: Rafael Larco, el hijo, moriría infartado frente al Palacio de gobierno, mientras reclamaba iracundo.)

El teniente tenía a Alfonso Javier Álvarez entre ceja y ceja desde que lo divisó por primera vez embutido en su estrafalario atuendo: «Puras mariconadas de este gringo capitalista...», cuentan que dijo con desprecio y escupiendo, «...este melenudo me va a dar mal ejemplo a los niños y a los jóvenes, me los va a alienar...».

El juicio fue sumario. De nada valieron los alegatos de Isabel Larco ni los del propio acusado: dos semanas de calabozo o el exilio forzado. «¡El calabozo!», exclamó desafiante Alfonso Javier («'Este maricón' tiene sus agallas», dijo para sí el jefe al escucharlo); «"¡El exilio!"», habló la tía, que ya, desde hace rato, pensaba irse de Chiclín y ahora veía pintada la ocasión». «Bueno, ustedes decidan; luego me avisan…», en tono casi amigable el jefe del destacamento y dejando solos a la madre y al hijo en su oficina.

Al otro día salió de Chiclín, para nunca volver, Alfonso Javier Álvarez Larco. «A la tía Isabel le pesaba el acuerdo al que había llegado con el primo: ¡Llegando a Lima podía irse a vivir a dónde a él se le diera la gana!».

Contra todo pronóstico y temor de la madre —que lo hacía, o de vuelta en los Estados Unidos para remeterse de hippie, o de faquir en la India, o meditando en el Nepal hasta alcanzar el Himalaya—, Alfonso Javier eligió como destino la Selva Central del Perú.

«Supimos, por noticias que llegaron a Chiclín desde Lima, que estuvo de profesor de alguna tribu en La Merced, de cafetalero en Villa Rica, de buscador de oro en un lugar que llamaban Puerto Bermúdez, de recolector de miel en Oxapampa, hasta que se casó, en Pozuzo, con una descendiente de tirolés y se dedicó a la crianza de ganado vacuno», rememoraba José Alfredo Orbegoso Larco, atusándose los bigotes garibaldinos, signo distintivo de la familia.

Al finalizar el Gobierno Militar, Alfonso Javier decidió radicar en Jesús María—

un engominado distrito de clase media limeña—; consiguió un empleo modesto en el Banco Wiesse y llevó una vida tranquila, dedicada a su mujer y a sus hijos: buenos muchachos, que le salió, el uno, estudiante de medicina, y el otro, de ingeniería.

Cuando en una oportunidad su primo José Alfredo Orbegoso quiso visitarlo, Alfonso Javier se excusó cortésmente. Y a su esposa, en la intimidad del dormitorio, le dijo: «Este primo nos va a dar mal ejemplo a los chicos..., nos los puede llevar por la parranda, la vida fácil y el trago… ¡Si supieras las cosas que cuenta de él la familia!». «¿Así?», respondió boquiabierta la mujer. «¡Que no hay día en que no deje de beber, que cambia de mujer como de calzoncillo, y que, encima, cuando está pasado de tragos se viste de mariachi zacateca!».

6.3 Los años del cooperativismo. Bonanza de oropel

Afirma el suscrito, porque lo ha visto con sus propios ojos y lo ha escuchado con sus mismas orejas, que los cooperativistas y los militares de Velasco —que se ufanaban de acérrimos socialistas y enemigos a ultranza de la capitalista Norteamérica— trajeron Disneylandia al Valle. «¡Y nosotros no nos habíamos dado cuenta!», decían asombrados los chiclineros.

Recién pararon el oído cuando un primo de los Cosamalones —quien vivía en Lima y confundía Chiclín con Cartavio, y viceversa —fue llevado a pasar una tarde de sol en el Club Cooperativo Recreacional Chiquitoy[28] y el mocoso, mientras chapoteaba en el agua, gritó entusiasmado: «¡Pero si esto es igualitito a Disneylandia! ¡Lo he visto en los chistes del Pato Donald!». «Y entonces reparamos que sí, que efectivamente

[28] El club cooperativo recreacional Chiquitoy, levantado sobre instalaciones de la antigua casa-hacienda Chiquitoy (que había pertenecido hasta la Reforma Agraria a Susana de Iturregui, condesa Potocka), fue inaugurado por los militares de Velasco el 25 de octubre de 1972. Se decretó que Chiquitoy iba a servir de modelo de los cientos de clubes cooperativos recreacionales que pensaban instalar en cada una de las cooperativas formadas tras decretarse la Reforma Agraria. (Nota del historiador)

teníamos Disneylandia en nuestras narices ¡y nosotros no nos habíamos dado cuenta!», se lamentaban los chiclineros. Y, en verdad, era bastante la semejanza: los trencitos que subían y bajaban; los globos multicolores, redondos y de todas las formas; los jardines bien cuidados: opulentos, esplendorosos, verdes y babilónicos; las varias piscinas: chicas, medianas y grandes (y las grandes con trampolines en tres niveles: para tirarse de pie, de costado, de panzazo, de salto mortal y de potito); y las gentes tan sonrientes y felices como se supone que tienen que sonreír los gringos cuando van a Disneylandia. «¡Sí, esto bien podía ser Disneylandia... ¡Y nosotros nos habíamos dado cuenta!», seguían lamentándose los chiclineros.[29]

Pero no quedó allí la cosa. Ese mismo mocoso —de padre chiclinero y madre cartavina—, al ver la pletórica abundancia que se ostentaba en la Cooperativa Azucarera Cartavio (formada con la fusión de las antiguas haciendas Chiclín, Cartavio y Chiquitoy), dijo que '¡Parece que se vive en el Paraíso!'. «¡Quién lo hubiera creído! ¡Vivíamos en el Paraíso! ¡Y tampoco nos habíamos dado cuenta!», exclamaban los chiclineros con caras de compungidos.

«Pero, ¿cómo íbamos a darnos cuenta, oiga usted, con tanto descreído militar del SINAMOS que llegaba al Valle a cada hora?», se justificaban los chiclineros. Tenían razón: no era fácil darse cuenta. Esos militares habían ido a especializarse a la Rusia atea y regresaban creyendo a las justas en Dios y en nada en el Paraíso o en el Infierno.

---

[29] Los pobladores del Valle Chicama no estaban lejos de la verdad. Leamos juntos lo que este editor ha encontrado en una de las fuentes que incluyó Larco Gastañaduy en sus Notas bibliográficas, que, a nuestro parecer, es un exaltado elogio a una determinada ideología: «¿Barones del azúcar?, ¡Barones ni de azúcar ni de nada! ¡El pueblo son los barones, los duques, los condeses [*sic*], los reyes, los emperadores! ¡Todo es de todos! ¡Nosotros haremos el socialismo del siglo XX, del XXI, del XXII y el del XXIII! No más Disneylandia para los ricos, desmontaremos sus castillos, sus tiovivos, sus carruseles y sus trencitos y se los traeremos para que se diviertan los niños de nuestras cooperativas. ¡Desde hoy el Pato Donald jugará a la ronda con Cholito Revolucionario!». Para aclarar al lector la cita anterior: Cholito Revolucionario era un personaje infantil muy popular durante el Gobierno Militar que se impuso en un programa televisivo de los años 70 transmitido en el canal estatal. El fragmento transcrito ha sido tomado de *Socialismo de borceguís en el Valle Chicama* del estudioso e historiador Jesús Cosamayor, en donde presenta este documento. Ver Notas bibliográficas en la p. 80. (Nota del editor)

«¿Cómo esos milicos que seguramente renegaban del Espíritu Santo, de La Sagrada Familia y de la Santísima Trinidad, nos iban a traer entonces 'el Paraíso' al Valle? Era paro dudarlo, pero con ganas, ¿no cree usted?...», alegaban los chiclineros.

Esto de tener transporte gratis cada hora, desde Chiclín a Cartavio, desde Chiclín a Chocope, desde Chiclín a Trujillo, y a todas las rutas que en el Valle uno pudiera imaginar, era, si no estar en 'el Paraíso', muy cerca de él… «Esto de tener entrada gratis al Cine-Teatro Patria, cuando se quisiera y en todas las funciones —y todavía acompañados de toda la familia y de la patota—, era como vivir en 'el Paraíso». Esto de tener su buena ración de carne, sus arrobas de arroz, sus buenos costalazos de azúcar —que hasta alcanzaban para mandar a los familiares en Lima— era 'el Paraíso'. Esto de no tener que preocuparse por el uniforme escolar, por los útiles y los libros, ni por los adelantos de clases vacacionales, era vivir en la Gloria. Esto de bañarse de día y de noche en todas las piscinas existentes en el Valle —y hasta en las que habían sido de exclusividad de hacendados y de gringos—, era como habitar en el Séptimo Cielo. Esto de levantarse cada mañana y darse cuenta de que fulanita, menganito o zutanita había abierto —'en un abrir y cerrar de ojos'— un restaurante, una panadería, una zapatería, una librería o una bodega —y 'a todo dar'— con los préstamos que los de la Cooperativa entregaban a diestra y siniestra y por cualquier estornudo, era vivir en el mismísimo Edén. «Sí, pensando bien las cosas: ¡estábamos en 'el Paraíso' y nosotros no nos habíamos dado cuenta!», aducían los chiclineros. Y los demiurgos de todo este vergel celestial habían sido unos angelitos con boinas, borceguíes y vestimenta verde-olivo que miraban con simpatía más allá de la Cortina de Hierro y que aclamaba la gente del Valle…

«Pero 'estar en el Paraíso' tuvo su precio, oiga usted: en el gobierno militar de Velasco Alvarado, sin ningún miramiento ni contemplación, Chiclín fue anexado a

Cartavio junto a Chiquitoy, como cualquier cosa, como 'un anexo cualquiera'… junto a Chiquitoy, ¡imagínese usted!, como si fuera Sintuco, como si fuera Salamanca o como si fuera Sumanique…", ofendidos los chiclineros. "¿Anexado a Cartavio.?, ¿Chiclín que hasta fue llamado por gente de renombre "La Perla del valle Chicama"?, ¿Chiclín un anexo de Cartavio cuando hasta los de la Grace venían a moler su caña en nuestro trapiche.?... ¡Esto rayaba en la ignorancia completa, oiga usted!", hablaban con encono los más viejos chiclineros.

Al final, el sueño castrense, socialista y popular, del club cooperativo recreacional (junto a los otros sueños), se volvió un sueño más, pero con algo de pesadilla. Como siempre, como otras veces había sucedido. Es decir: nada del otro mundo, ni nada de ningún cielo…

CAPÍTULO VII

7.1 Ocaso económico de las antiguas haciendas azucareras del norte del Perú.

El 4 de agosto de 1985, recién inaugurado el primer gobierno de Alan García Pérez[30], se realizó una venta de derechos y futuras acciones ante notario público de la ciudad de Ascope. Suscribimos una parte del documento, por ser el primero de su especie.

Señor notario:

Sírvase usted extender en su registro de Escrituras Públicas una de ***COMPRA DE DERECHOS Y FUTURAS ACCIONES****, que celebran:*

De una parte, ***CÉSAR AUGUSTO MOYA AGUILAR*** *con L. E. 08345136, natural de Chiclín, provincia de Ascope, departamento de La Libertad, domiciliado en calle Italia número 7, antigua hacienda Chiclín, a quien en adelante se le denominará* ***EL VENDEDOR,*** *y de otra,* ***TEODORICO GRIMALDO CENTENO CCANCHI****, con L.E. 58342873, natural de Chucuito, provincia y departamento de Puno, a quien en adelante se le denominará* ***EL COMPRADOR****, de acuerdo a los siguientes términos:*

PRIMERO*:* ***El VENDEDOR*** *es socio de la Cooperativa Azucarera Cartavio Ltda. Nro. 39, y por ende es partícipe de los bienes de la mencionada, en cuanto a tierras de cultivo, inmuebles, maquinarias, instrumental y demás.*

SEGUNDO*:* ***EL COMPRADOR*** *adquiere los derechos futuros del* ***VENDEDOR*** *en caso se produzca Liquidación y Repartición de los bienes de la Cooperativa Azucarera Cartavio Ltda. Nro. 39*

[30] Llama a asombro cómo Víctor Octavio Larco Gastañaduy profetizó que García Pérez haría un segundo gobierno (2006-2011), toda vez que nuestro historiador falleciera en la década del 90. Posiblemente, como historiador autodidacta que era, además de voraz y promiscuo lector, haya leído el inicio de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* donde Karl Marx escribe: "Hegel dice en alguna parte que los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa". (Nota del editor)

TERCERO*: *EL COMPRADOR *adquiere los derechos futuros por la suma de I/. 3000 Intis, a entera satisfacción del comprador y pagado íntegramente a la firma del presente instrumento y en presencia del señor notario.*

La noticia de que alguien estaba dando plata a cambio de nada, corrió por todo Chiclín más rápido que bombarda de Año Nuevo. «¡Qué tal zonzazo el tal Canchi!, ¡le vendes tus papeles de la Cooperativa que no valen ni un céntimo y te adelanta tus tres sueldazos!», «Aaá, ¿y qué gana con eso?». «Ahora nada, pero dicen que 'a lo mejor sí', siempre y cuando quebrase la Cooperativa», «¡Estamos jodidos, pero no es para tanto!», «Eso mismo digo yo…, no es para tanto…». «¿Cómo que no es para tanto? ¡Si estamos hundidos en la miseria! ¡Condenados cachacos!, ¡mejor estábamos con los Larco!». «Tienes razón… pero te repito que no estamos tan fregados…, aunque sea cobramos cada tres meses». «Si, algo es algo… ¡Oye tú, no seas tan pesimistaza!», «Qué tal cojudazo, el tal Canchi, ¿di?», «Sí, pues, eso de que 'quebremos' está 'más que verde'…, es como ver a un chiclinero coronarse de emperador de la China…», «¿…O que un chino venga a gobernar al Perú?, ¿di?», «Algo así?».

Para finales de 1989, los cooperativistas chiclineros que habían vendido a Centeno Ccanchi llegaban casi al 80% del total (según hemos calculado). La última venta de Derechos Futuros fue la de Carlos Saito, y al mismo Centeno, por 350 millones de Intis (según el documento que hemos tenido ante nuestra vista y que nos mostraron subrepticiamente en la Notaría Segura Romero de Ascope). Apenas tuvo el dinero Saito se largó al Japón haciendo de regreso el camino de sus ancestros y validando sus derechos nipones que por herencia le corresponden: «¡Maldito el búfalo aprista García, por él me voy de mi Chiclín querido!», dicen que dijo Saito, saliéndosele las lágrimas

en una reunión, con borrachera incluida, que le hizo su patota del COFRAJO[31]. Así como Saito se fue al Imperio del Sol Naciente, otros se dispararon a otras partes; por ejemplo, Vladimir Villarreal Paredes se arrinconó en Chile junto a su cuñado; Gustavo Frontado (nieto del boxeador) y José García Hernández (primo de Manzanita) se fueron a vivir (y viven aún) a Patterson (Nueva Jersey, USA), Gabriel y Franz Armas volaron al Canadá, etc., etc., etc. Los 'tres sueldazos' sirvieron, como se deduce, dada la situación por la que atravesaba el país, para que uno de los hijos buscase un mejor futuro en el extranjero, o, en otros casos, el mismo trabajador fue el que renunció a la Cooperativa y viajó al exterior, aunque sin cobrar la indemnización porque 'parece que no hay nada de plata' (hasta ahora)[32]. (Si así siguen las cosas no se sabe cómo acabaran, o qué es lo que este historiador tendrá que contar, o si tendrá que pedirle un préstamo al mismo Teodorico Centeno Ccanchi)[33].

---

[31] En esta reunión, según le consta al suscrito, pues estuvo en ella invitado, José Alfredo Orbegoso Larco (el popular Gigante) vestía disfrazado de charro zacateca y nos entonó varias rancheras de su tocayo José Alfredo Jiménez, del que era un gran admirador (las que siempre le rogábamos que repitiese eran *Camino de Guanajuato*, *En el último trago* y *El rey*); el *Chispita* Monzón (parado sobre una silla, por su metro treinta), como siempre, le hacía el coro. Y el chino Saito, como siempre ocurría, cuando, ebrio de borrachera, se ponía a roncar, fue pintarrajeado los labios grotescamente con colorete rojo intenso por los bromistas —que nunca faltan— del COFRAJO. (Nota del historiador)

[32] Como es bien sabido, la inflación en el primer gobierno de Alan García alcanzó cifras nunca antes vistas. Para dar una imagen de ella, por ejemplo, al inicio de su gobierno, la chata de ron Cartavio costaba 7 Intis, al final, la chata del mismo tamaño se vendía a 120,000 Intis. (Nota del historiador)

Como es bien sabido, la inflación en el primer gobierno de Alan García alcanzó cifras nunca antes vistas. Para dar una imagen de ella, por ejemplo, al inicio de su gobierno, el kilo de pollo costaba 20 Intis, al final, el mismo kilo se vendía a 350,000 Intis. (El editor se ha tomado el atrevimiento de añadir esta comparación pues le parece más pertinente, más propio de historiador, más profesional, que la que Larco Gastañaduy ha puesto). (Nota del editor)

[33]Tuvimos suerte de entrevistar a Teodorico Grimaldo Centeno Ccanchi, hoy conocido empresario y dueño de tres fábricas de preparación de especias saborizantes y otros aditivos, en su casa de La Molina (Lima), pensando en que tal vez deseara hacer algún descargo. Nos recibió, al inicio, algo suspicaz, más luego, al darse cuenta de que no abrigábamos ninguna animadversión, pudimos charlar tranquilamente al pie de la lujosa piscina que ostenta en su chalet de Rinconada del Lago. «Desde niño, pensé en conocer el norte, pues me dijeron que también allí la gente pescaba en caballitos de totora, como en mi tierra, Chucuito, Puno. [Efectivamente, desde tiempos ancestrales los pescadores del norte del mar peruano, donde floreció la cultura mochica, lo hacen en caballitos de totora (playas de Huanchaco, de Puerto Chicama, etc.)]. «Por eso apenas pude viajé a Trujillo. Me quedé a vivir en Puerto Chicama y me casé con chicamera. Pusimos una tienda pequeña y nos rajamos el lomo pues ya teníamos dos niños. Y no sé cómo me localizó y vino a visitarme un primo, también de Puno, usted lo debe de conocer, pues me

7.2. Ocaso moral de los denominados, otrora, 'Barones del azúcar'[34]

'Damo de Compañía' (Ddc) eso es lo que es José Alfredo Orbegoso Larco, apodado 'Gigante', cuando viaja a Lima. Y, la verdad, no cualquier DdC, sino de entre los más pediditos.

Su oficio de DdC ha comenzado como quien no quiere la cosa. Y se lo detallará para que se vea la podredumbre actual de la otrora poderosa familia de hacendados, llamados, en algún momento, 'Barones del azúcar'. Sin más dilaciones, el asunto es como sigue.

Buscaban al hombre más alto del Perú y alguien se acordó de que en Chiclín había uno que llegaba a los dos metros. (En realidad, le falta un centímetro para esos dos metros). Se lo inscribió, sin él saberlo, en el Concurso Nacional de Gigantes. Al final,

---

dice que es entendido en literatura, ¿seguro conoce al poeta Gamaliel Churata? [Le decimos que sí]. «Pues bien, llega y me dice que esto de la Reforma Agraria y de lo de las cooperativas ya lo conoce de memoria y que 'más es el ruido que las nueces', eso me dijo, yo no entendí eso de 'las nueces' hasta que él no me lo explicó…». [Churata seguramente, por la cercanía geográfica de Puno a Bolivia, se refería a la Reforma Agraria del 1953, que al final, según analistas, no tuvo mucho impacto en el campesinado boliviano]. «Gamaliel me aconsejó que comprase tierras lo más que pueda, porque se iban a poner baratas y que después me darían el doble por ellas…». [Teodorico Centeno se quedó chico: al llegar una empresa china, esta tuvo que pagarle más de cincuenta veces el precio al que él había comprado]. «Nunca me metí con las casas del pueblo. Ahí vivían familiares de mi esposa…, justo fueron ellos los que me animaron a que comprará una tienda de unos japonesitos que recién habían muerto…». [Le dijimos que sabíamos a qué 'japonesitos' se refería (ver subcapítulo 1.5)]. «Nos mudamos a Chiclín y allí nos fue más mejor que en Puerto Chicama, tanto que pusimos otras tres tiendas más en el Valle. Y cuando me propuso el negocio César Moya, que necesitaba dinero, creo que, para irse a vivir a Trujillo, me encomendé a la Mamacha Candelaria y no lo pensé dos veces…» [Centeno era, cuando revendió a la empresa china, dueño de casi toda la tierra cultivable de Chiclín]. «¿Sabe, señor periodista?, uno no puede olvidar la tierra que ha sido buena con uno, aunque se llame 'Malabrigo'…». [Puerto Chicama también es conocido como Malabrigo, el lector que desea profundizar más al respecto, puede escuchar, en *YouTube*, el triste con fuga de tondero, que lleva este nombre, y que fue escrito por César Miró, musicalizado por Alcides Carreño e interpretado magistralmente por Los Hermanos Zañartu]. (Nota del editor)

[34] Este subcapítulo está basado en un infame opúsculo que circuló por el Valle, seguramente con el fin de afrentar a la familia Larco y tomando como chivo expiatorio a José Alfredo Orbegoso Larco, el último de los Larco que aún radica en Chiclín. Suponemos que la antipatía por el antaño esplendor que disfrutó la familia ha llevado a su autor a redactar tal diatriba; sin embargo, no da la cara, por más que se lo ha buscado. Al libelo injurioso, el cobarde desconocido lo ha titulado "El olor de la melaza". Pero no sabemos a qué melaza se refiere, mejor le hubiera puesto por nombre 'El pútrido olor de la envidia'. Lo transcribimos totalmente para que se note el grado de bajeza que en estos tiempos campea en el Valle, y para que quede documentado. (Nota del historiador)

cuando lo supo, el tal José Alfredo aceptó sin chistar (seguramente, por ganarse algo de plata para el trago, porque hay que ver cómo bebe). La noche cuando midieron oficialmente al tal Orbegoso Larco en el proscenio del Cine-Teatro Patria todo Chiclín pugnaba por entrar al evento. Suponemos que para los chiclineros era algo muy importante, pues Chiclín tendría así oportunidad de ser nuevamente conocido y salir del anonimato en el que está sumergido desde hace más de una década (se los entiende). Los chiclineros ya se imaginaban el titular de la mañana siguiente en La Industria: "¡Chiclín, Tierra y Cuna de Gigantes!", y una foto del tal Gigante con el subtítulo: "José Alfredo Orbegoso Larco: el hombre más alto del Perú"

Toda la semana previa el tal José Alfredo había sido engreído por las autoridades y seguido a todas partes por una multitud de curiosos. El alcalde de Chicama, por ejemplo, le había hecho llegar diariamente para su desayuno enormes platos de frito norteño. Hasta la Cooperativa buscó por su cuenta un preparador físico para mantener en forma al Gigante y así, tal vez, hacerle crecer unos centímetros más. El Gigante se dejaba mimar y repetía sus buenos seis platotes, todo comelonzazo (porque hay que ver cómo devora). En la tarde la gente no lo podía ni siquiera mirar: era tiempo exclusivo para su preparador físico. Y toda esa semana, lo sabe el autor de primera mano, no fue a La Cumbre[35] *(como suele hacerlo aún hasta ahora) a calmar sus ímpetus de 'gigante libidinoso' (y no digo más).*

No obstante, a pesar de todos los esfuerzos que se hizo para que el tal José Alfredo fuera el elegido, eso no sucedió: no pudo sobrepasar los dos metros exactos (ni un centímetro más ni un centímetro menos) que ostentaba el récord nacional (un gigante del distrito de Margaritos, en la provincia de Bagua).

La organizadora del concurso, una pelirroja de oxidación, visiblemente conmovida

[35] La Cumbre era un solícito burdel que se encontraba en el desierto trujillano, saliendo de Trujillo camino al Valle Chicama. (Nota del editor)

por el esfuerzo chiclinero, destinó un premio consuelo (de su propio peculio) para el Gigante: un fin de semana en el Hotel Sheraton de Lima con todo pagado y los pasajes incluidos. (Lo que no dijo a nadie, ni al tal José Alfredo, era que ella formaba parte del 'premio consuelo'. El Gigante, ya en Lima, cuando tomó conciencia del premio completo, seguro que lo cobró inmediatamente). Luego de ese fin de semana, la pelirroja quiso alargar 'el premio consuelo' y se llevó —filántropa mujer— al Gigante a un crucerito por el Caribe.

Se puede colegir de todo lo anterior que a la pelirroja 'ya se le resbalaba el calzón' por el Gigante posiblemente desde cuando lo conoció en Chiclín (y se le resbalaba hasta el suelo). Al volver del viaje del Caribe, lo presentó, muy orgullosa, a todo el círculo de sus amistades. "Es solo un amigo", decía ella, cuando le preguntaban por aquel inusual acompañante. "¿Tu amigo?, ¿solamente tu amigo?", replicaban con malicia, "¿o es un 'amiguito con privilegios'?". Y ella reía, sintiéndose halagada.

Y puesto que la pelirroja y él eran 'solo amiguitos' que viajaban juntos en un crucerito 'como amiguitos', no pasó mucho tiempo para que otras encopetadas oxidadas le dijeran, primero en broma y luego ya en serio: "¿No me prestas a 'tu gigante' para un viaje?". La pelirroja, egoistaza como ella sola, inventaba mil pretextos: "No se puede, que va a viajar a Chiclín". "¿Chiclín?, ¿y dónde queda eso?". "Por Trujillo, pero más adentro", queriendo despistar.

Sin embargo, una de esas encopetadas, tesonera como ella sola, asedió bastante al tal Orbegoso Larco y lo convenció para 'otro crucerito'. Y así fue cómo, con esta encopetada, emprendió otro 'pequeño viajecito' y conoció los Estados Unidos ('con todo pagado', el muy sinvergüenza). Más tarde, con otras altruistas damas necesitadas de compañía (¡pobrecitas esas damas altruistas sin compañía!), pero que, gracias a Dios, podían pagarse sus 'pequeños gastos y gustos', incluyendo los de tener un

gigante como DdC (‘damo de compañía’), ha pisado cinco veces Europa, el Medio Oriente dos, las principales capitales latinoamericanas varias, y una vez ha visitado el Canadá… todo dentro de su ‘sacrificada y ponderada misión’. Se da fe de que no ha pisado para nada el África, pues ‘sus incondicionales’, gente alcohólica como él, que en conjunto se hacen llamar ‘la patota’, no han recibido ninguna postal al respecto (como sí las recibieron de los otros lugares donde estuvo el tal José Alfredo). No obstante, dicen los de la mencionada ‘patota’, que sí lo miró: parado en una roca del peñón de Gibraltar, el tal Gigante, divisó Ceuta y Melilla y las costas de Marruecos.

7.3 Rivalidades entre las exhaciendas

Quien documenta esta historia da fe, pues lo oyó en conversaciones que sostuvo con los trabajadores más jóvenes y los pobladores más antiguos de Chiclín, que La Perla del Chicama[36] nunca se sintió a gusto formando parte de la Cooperativa Azucarera Ltda. Nro. 39, porque todas las decisiones se tomaban en Cartavio y, más aún, la otrora propiedad de la W.R. Grace and Company, se adueñó de la maquinaria chiclinera, invadió los cuarteles de caña que habían pertenecido a los Larco, y se le dio por desviar, sin escrúpulo alguno, el agua de las tomas hacia sus propios cultivos (dejando sedientos los cultivos de Chiclín y Chiquitoy. «Y todavía miraban, los dirigentes cartavinos, con ojos de desprecio a la antigua y poderosa Chiclín, llamándola ‘mi anexo’», renegaba Lionel Messi Murga Yupanqui. «Y había otro detalle que nos ‘sacaba roncha’ a los chiclineros, y era que, cuando se hizo la Reforma Agraria y se creó la cooperativa, se le puso oficialmente solo el nombre de ‘Cartavio’ y no ‘Cooperativa Azucarera Chiclín-Cartavio’ como debería haber sido, ¡dónde se había

[36] Así se llamó a la hacienda Chiclín en el cenit de su esplendor, cuando era administrada por los Larco. (Nota del historiador)

visto!», protestaba Ronaldo Cristiano Cosamalón Zagaceta, heredero del grupo rítmico Los Cometas, quien trabajaba en los Talleres. «Claro, ese hubiera sido el nombre apropiado, porque Chiquitoy 'nunca ha contado'», apoyaba Diego Armando Pérez Chamamé. Fue por ese motivo, este sojuzgamiento, que cuando esta nueva generación chiclinera llegó a la edad de tomar decisiones, se amotinó contra Cartavio —después de una labor de insurgencia roedora— y se plantaron firmes reclamando su independencia con el apoyo de la población —se llegó (la verdad es lo más preciado en un historiador) hasta el vandalismo muchas veces—: «Chiclín desde este momento es libre e independiente por la voluntad general de su pueblo…», dijo en el discurso inaugural José de San Martín y Matorras, líder de la revuelta. (Y no completamos todo el discurso, porque el tal es bien conocido por toda alma chiclinera y, además, por su solemnidad, no se lo puede estar citando 'sin son ni ton' ni por 'un quítame allá esas pajas').

El 5 de octubre de 1990, inaugurado el gobierno de Fujimori, Chiclín obtuvo por fin su libertad y se separó de Cartavio, y de cooperativa se convirtió en empresa de accionariado difundido (donde cada socio tenía un porcentaje de las acciones). Pasó a llamarse: Empresa Agropecuaria Chiclín y anexos.[37]

Sin embargo, los vicios que habíanse acumulado en los más de veinte años de cooperativismo no se dejaron de lado: siguió la corrupción entre la dirigencia y la burocracia campeó de 'lo lindo'. Así, los cargos dirigenciales se repartían hasta para los que tenían solo quinto de primaria o a los que recién habían aprendido a leer; además, que los puestos de trabajo se transmitían por herencia, de padres a hijos —poco importaba si el hijo que heredaba era el menos idóneo o el más torpe o el más

[37] Alberto Fujimori, llamado 'el Chino', inició su mandato el 28 de Julio de 1990, incentivó el cambio de las cooperativas azucareras, productos de la Reforma Agraria, hacia el modelo empresarial. Además, incentivó la entrada de grandes capitales extranjeros que dinamizaron la economía peruana. Al final, su gobierno se convirtió en uno de los más corruptos de la historia republicana del Perú. (Nota del editor)

ocioso—.

Chiclín, como empresa de accionariado difundido, gozó otra vez 'el paraíso': se trabajaba la mitad y se ganaba el doble; las raciones de víveres seguían 'así de grandes', como en la cooperativa; los bebés chiclineros nacían, casi literalmente, 'con el pan bajo el brazo': se retribuía al accionista una gorda suma por cada hijo que venía al mundo (los chiclineros hacían el amor sonrientes, sin medir las consecuencias: ahí están las actas de nacimiento que aumentaron un 358% en el año 91). Era inevitable entonces la debacle porque esa aparente bonanza no tenía respaldo y la empresa, para tener satisfechos a sus accionistas, pedía préstamos a diestra y siniestra. Hasta que ya no se pudo más.

Al final, sin un norte fijo y con tanto despilfarro empresarial comenzaron a mermar los sueldos y los privilegios; la caña se secó en los cuarteles y se pudría por falta de maquinaria y aditivos; se restringió la distribución de agua potable a las casas; y las horas de luz eléctrica se acortaron solo a dos por las noches. Los chiclineros, empujados por la necesidad, tuvieron que buscar oficios en los lugares aledaños y hasta en el injuriado Cartavio; los jóvenes emigraron a Trujillo, a Lima y, muchísimos, al extranjero.

«Las calles regadas de melaza de caña, que han dado su olor peculiar a Chiclín —y también a Cartavio, y a Chiquitoy, y a Casa Grande—, y que acariciaba el olfato apenas uno bajaba del ómnibus y caminaba por la alameda bordeada de ficus, ha desaparecido por completo»[38], escribió con añoranza en *La Industria* Jando

[38] La alameda sigue estando bordeada por ficus centenarios. Desde 1904, rige una disposición de la hacienda, luego validada por la municipalidad distrital de Chicama, a donde pertenece ahora Chiclín, que los tallos de los ficus deberán ser pintados todos los años con esmalte blanco, disposición que, por el color actual de los gruesos tallos, parecería que nadie acata. Aunque no lo hemos corroborado, pero todo indica que fueron plantados por Contante Larco Herrera, el primero de la familia que llevó ese nombre. Actualmente la Alameda Europa ha cambiado de denominación y se llama Avenida Víctor Larco, según se puede constatar en *Google Maps*. (Nota del editor)

Cosamalón, sobrio periodista nacido en Chiclín y radicado en Huanchaco, en un artículo del 6 de septiembre del 1992. «Aaá, si no hay caña ¿todavía va a haber melaza?», le comentó por teléfono, desde Buenos Aires, Aldo Cosamalón, musicólogo, hermano menor del periodista, preparándose ya para ir al 'laburo'.

Ante tanto futuro 'sin futuro', la Empresa Agropecuaria Chiclín y anexos se declaró en quiebra a finales del 92. Las acciones pasaron a un tercero[39], quien se las revendió en el acto a un consorcio chino.

«Da tamañaza tristeza acabar así, ¿di?», «A los chiclineros solo nos han dejado las casas para guarecernos del frío», «…Y las calles del pueblo…», «Sí, y las calles… ahora adoquinadas de polvo», escuchó decir melancólicamente el suscrito a los viejos que hasta ahora se sientan a conversar en las bancas de la alameda.

«Pero el olor a melaza, ¡qué rico que era!», rememorará en algún momento en voz baja uno de los viejos, mugriento y con cara de loco, que estará sentado de revés mirando el Tenis. «Todo cambia, todo cambia», dirá un segundo, un tipo diminuto y con una biblia bajo el brazo[40].

[39] Aunque no lo dice explícitamente, nuestro historiador sabe quién es este 'un tercero' pues se ha referido a él reiteradamente en el subcapítulo 7.1. Para que no quede dudas: es el visionario Teodorico Grimaldo Centeno Ccanchi. (Nota del editor)

[40] De paso, y ya que los menciona nuestro historiador, ambos tipos serán personajes en una novela que él no pudo alcanzar a leer. (Nota de editor).

CAPÍTULO VIII

8.1 Apéndice 1: A manera de epílogo[41]

«El que primero nos dejó fue el primo Víctor Octavio Larco Gastañaduy, a quien llamábamos en la familia y en todo el Valle, 'el Vitucho', porque era bien conocido de mucha gente, además de inquieto y 'patadeperro'», nos contó Constante Larco, el nieto, quien, como nuestro historiador, era descendiente directo de Rafael Larco Herrera. «El Vitucho era algo mayor que nosotros. Fue…, como le podemos decir…, una 'canita al aire' del tío Octavio Larco Hoyle, sobrino de mi abuela, que lo tuvo a una edad bastante avanzada; en realidad era tío nuestro, pero todos en la familia le decíamos 'primo'», refirió Cristina Magdalena Dell'Orso Dogny, nieta de Magdalena Larco Herrera viuda de Dogny. «Cuando aún vivíamos en Chiclín, el primo Vitucho siempre caía por la casa-hacienda portando su generoso ron Cartavio… La verdad es que muchos aprendimos las bondades y extravíos del ron apadrinados por él…», nos confesó, no sin cierta reticencia, Alfonso Javier Álvarez Larco[42].

«Siempre llegaba y salía de la biblioteca con un libro en el sobaco pues era un promiscuo lector: leía todo lo que caía en sus manos y corría fama que tenía una memoria prodigiosa para los datos más disímiles y raros. Casi siempre nos poníamos a conversar tranquilamente, pues había pocos usuarios en la biblioteca… El Vitucho se enfrascaba más que nada con los libros de historia y tomaba apuntes…», nos dijo

---

41 Este epílogo ha sido redactado por el editor y servirá para dar un remate natural a *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico*, ya que la muerte súbita de Víctor Octavio Larco Gastañaduy, nuestro historiador, ocurrida en la década del 90, como se mencionó paginas atrás (ver nota a pie de página en la p. 59), hizo que no concluyese su *Historia* (como se colige fácilmente era su intención). De otro lado, debemos advertir que nos hemos tomado la licencia de copiar, en lo posible, el estilo ecléctico de nuestro historiador y su forma peculiar de dar vida a los hechos históricos, pues, como se habrá dado cuenta el lector que gusta de las delicias de Clío, Víctor Octavio Larco Gastañaduy no menospreciaba ningún tipo de fuente para fundamentar sus investigaciones, suponemos en aras de la mayor veracidad. (Nota del editor)

[42] Ver subcapítulo 6.2.

don Jaime Murillo[43]. «Un día le traje de Trujillo un pequeño libro de menos de treinta páginas, trataba de la genealogía de las familias hidalgas de Trujillo[44]… El Vitucho se entusiasmó, como nunca, cuando vio su propio nombre escrito en el libro… ¿Y sabe qué?... le di permiso para que añadiera un anexo al final en una espacio en blanco. Allí apuntó algunas omisiones del autor del libro, actualizó datos, y añadió nuevos retoños a la genealogía de los Larco…. ¿Y sabe qué?..., también puso nombres y fechas de nacimiento de Larcos que aún no habían nacido… Yo no dije nada… ¿Sabe por qué?..., a veces venía entradito en tragos…»[45].

«De joven trabajó sembrando caña en Casa Grande. Fue el único de los Larco que dobló el espinazo ante los tallos de caña de azúcar»; «Don Victor era muy buena persona, cuando había que ayudar, ayudaba. Era modesto, nada palangano, y eso que era un Larco, de los Larco hacendados de Chiclín, quienes lo trataban con mucha consideración y parece que hasta le ayudaron para los estudios»; «El Vitucho paraba siempre alegre y cuando había que bailar marinera no se chupaba y ¡hay que ver cómo bailaba!». «Mi padrino estaba casi siempre de buen humor, aunque a veces, cuando se le tocaba algún tema personal, como, por ejemplo, que era hijo natural, se nos enfurecía y pobre de aquel que lo había afrentado».

«Con el apoyo de la familia Larco estudió para el ingreso a la universidad de Trujillo. Sabíamos, por gente importante y 'de peso', que por unos años fue el mejor abogado de todo Trujillo hasta que lo fue ganando el trago y optó por regresar al Valle», dijo el historiador local Miguel Núñez Bartolo; y añadió: «En Cartavio vivía

[43] Don Jaime Murillo fue hasta casi la edad de 75 años bibliotecario del Colegio Mixto Cartavio, donde también se atendía al público en general los días sábados, vive aún y lo hace en la urbanización Covicorti de Trujillo. (Nota del editor)

[44] El libro lo hemos tenido ante nuestros ojos, lleva por título: *Solar de Las Calderas. Genealogía de las principales familias de Trujillo*. Lo escribió Gustavo Pinillos y Llontop. Ver la bibliografía preparada por el mismo Larco Gastañaduy. (Nota del editor)

[45] Disculpamos a nuestro historiador: virtudes y defectos son propios del ser humano. (Nota del editor)

de hacer documentos, solicitudes, demandas, etc., en una vieja Remington a la entrada del mercado, que después, a mediados de los 70, cambiaría por una Mac portátil, de las primeras que llegaron al Valle. Siempre vivió por el lado de Sumanique, en la casa de sus abuelos maternos, en compañía de su madre y luego con la esposa. Víctor Larco siempre llevaba corbata y saco y usaba unos bigotazos, a lo Garibaldi, que se confundía en las puntas con una hirsuta barba».

«Con José Alfredo Orbegoso Larco, el 'Gigante', según estoy enterado por mi esposa Esperanza, que es chiclinera, siempre se trataron de primos…», contaba Juan García Aguilar, compadre del occiso y cartavino como él.

«El Vitucho era un narrador consumado, y más cuando estaba entrado en tragos, así, por ejemplo, contaba con tremenda gracia todos los misterios, obras y milagros de los Larco, todo el 'pedigrí', como él nos decía», recordó la señora María Toribio. «Contaba todo lo bueno y lo malo de su familia, sin quitar ni añadir nada, así como fueron las cosas», nos refirió su vecina doña Consuelo Campos. «Mi compadre decía que muchas cosas se las habían contado de chico sus abuelos y sus padres, y que él las repetía, para honrar su memoria y también para que no se pierdan», afirmó Felícita Jiménez de Baltodano (su comadre del primer juego de sala). «El Vitucho no cesaba nunca de maravillarnos: sabía muchísimas cosas sobre la historia de Chiclín y del valle Chicama», nos aseguró Orlando Asencio, dueño de una zapatería en la Calle Real, donde era asiduo visitante nuestro historiador.

«Tantas cosas fabulosas contaba que muchas no sabíamos si habían sido ciertas; aunque andando los años caímos en cuenta cuál era su manera de contar: en el mismo gancho de colgar carne iba colocando, uno a uno, pedazos de datos verdaderos junto a los que provenían de su loca cabeza, como hacen ahora los escritores según he leído[46],

[46] Probablemente Beteta, quien está hablando, ha leído *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, libro de 1979. (Nota del editor)

y si no había ni los unos ni lo otros, ni bofe ni mondongo, echaba a mano, sin ningún reparo, trozos que salían de su propia cosecha, así fueran descaradamente recontramentirosos, como si estuviera haciendo una función de teatro[47]», nos habló el locuaz Pepe Beteta (carnicero del Mercado Municipal puesto número 24, colombiano afincado en Cartavio). «Aunque él, valgan verdades, cosechas e imaginación aparte, sabía hartazo sobre los Larco pues llevaban sus venas una buena porción de su sangre»; «Su padre fue uno de los Larco de Chiclín, gente de plata y muy culta», nos corroboraron sus amigos de 'los viernes jurídicos' que se reunían en una cantina de la calle Bazar, paralela a las Calle Real y Zafra de Cartavio[48].

A los inicios de los ochenta su vida dio un vuelco: Víctor Octavio Larco Gastañaduy se enamoró de una cajabambina de ojos claros, hija de una vendedora del mercado, con la que finalmente se casó. Dejó el alcohol a lo mínimo indispensable y para ocasiones especiales y comenzó a escribir y a investigar, en serio, la historia de su familia paterna, los Larco, y, también, otros sucesos del Valle Chicama. Solía decir a sus conocidos que su intención era publicar un Estudio histórico. Eso decía[49].

---

[47] Posiblemente Beteta ya ha leído *La civilización del espectáculo*, de Mario Vargas Llosa. (Nota del editor)

[48] Uno de ellos se identificó como el profesor y poeta Carlos Sánchez Vega: «Yo era amigo íntimo desde la infancia de Víctor Larco. Justamente en mi poemario *Fuera del Paraíso*, en el poema 'Nada cuesta soñar' de la p. 51 se alude a Víctor a quien llamo 'Ricardo', porque así, cuando estábamos en tragos, gustaba que lo llamase, decía que era por su melena y porque tenía el 'corazón de león' (ver bibliografía). (Nota del editor)

[49] El editor, en una de sus visitas a Trujillo, en donde tuvo el privilegio de nacer, experimentó la fortuna de encontrar, en una librería de viejo, un cuadernillo de hojas mecanografiadas y engrampadas y con el título *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama. Estudio histórico.* Le llamó la atención el título debido a que tenía conocimiento de la familia de poderosos exhacendados, además de tener, él mismo, familiares desparramados por todo el Valle Chicama. Preguntó por el precio: algo irrisorio. No pudo dejar de mostrar extrañeza. El dueño le confesó que el cuadernillo se lo dejó «un tipo enternado y con grandes bigotazos, medio agringado. Me dijo que, de todas maneras, se lo guardase porque ahí había escrito la historia de su familia y que haría un libro de él. Le di cualquier bicoca, seguro que era para el trago, fácilmente se notaba que estaba bebido. Eso fue hace muchos añazos. Ya el tipo debe de estar muerto, ¿qué me hago esperándolo?». También, sin añadir más costo, el librero entregó una bolsa que, dijo, vino dentro del cuadernillo y que contenía una hoja con el título de 'Elaboración del azúcar (y la melaza de caña)'(a la que se colocó al final de este Estudio histórico pues no se sabía dónde colocarla), otra donde estaban las 'Notas bibliográficas' (nutridas y variadas), otras tres con fotografías pegadas con leyendas escritas (ver 'Sección de fotos') (se ha confirmado que las tomó el mismo Víctor Octavio

8.2 Apéndice 2: Elaboración del azúcar (y la melaza de caña)

La elaboración del azúcar de caña es todo un cortejo. Como cuando uno para enamorar a su china se torna dulce y zalamero. ¿Será por eso que, en esa parte del norte, por donde se siembra la caña, somos muy querendones? Dulces y zalameros en el corazón y en las palabras...

Una vez preparado, aireado y surcado el terreno, se siembran los tallos de caña y, nomás, en el primer riego ya se los va apalabreando, con suspiros, con palabras muy quedas, con frases cariñosas y lisonjeras... Y ya, para cuando han echado los brotes, hay que saber arrullarlos en los cuarteles de caña, a golpe y redoble, a canto de marinera, para que crezcan sabrosos y alegres, ágiles y robustos. Después de un tiempo se les ha de entonar los más tristes tonderos para que se profundicen con vigor a la tierra y se alcen, tenaces, mirando hacia el cielo…

Y, cuando uno menos lo piensa, ya están listos para el Primer Corte: algunos servirán de retoños y los otros crecerán para la molienda. Entonces también hay que

---

Larco Gastañaduy con una cámara de segunda mano que le vendió, a precio de regalo, el ingeniero Berchi que trabajaba para la W. R. Grace en Cartavio), otra con la dedicatoria "A mis amados muertos" (que colocó, sin que cupiera duda alguna, al inicio) y, por último, algunos reportes periodísticos y un volante o libelo (ver subcapítulo 7.2). Aunque tal vez no venga al caso, el librero le ofreció otro manuscrito titulado 'El olor de la melaza o la historia del Gigante. Novela acuartelada'; aunque este editor no recuerda el nombre del autor, debió de tratarse de algún hacedor de fabulaciones. No lo adquirió este editor, díjole, para no menospreciarle el ofrecimiento, que "se lo compraría a su vuelta" (al parecer lo tomó por 'coleccionista de manuscritos'). (Nota del editor)

Finalmente, para terminar, queremos dejar constancia que: en general, el editor no ha variado nada de lo redactado por el historiador, solamente se ha limitado a colocar algunas notas a pie de página (pensadas en la mejor comprensión del lector), a realizar la corrección de estilo, a poner en orden alfabético la bibliografía (siguiendo las normas APA7) y a publicar este *Estudio histórico* con el visto bueno de la viuda de Víctor Octavio Larco Gastañaduy. Sobre cómo llegó a saber el editor que este *Estudio* pertenecía a Larco Gastañaduy, ya lo ha explicado él mismo, extensamente, en el prefacio (se remite al amable lector a este). También creyó pertinente visitar las antiguas haciendas Chiclín y Cartavio, realizar entrevistas, corroborar ciertos datos, etc., todo en aras de la veracidad histórica y de entregar al lector un trabajo lo más impecable posible. Finalmente, el editor debe manifestar que se siente satisfecho de la labor realizada, labor que nadie le encomendó; y cree, a ciencia cierta, que Víctor Octavio Larco Gastañaduy, donde se encuentre, se lo agradecerá, y junto con él sus 'amados muertos', aquellos que, con el documento de su memoria, escribieron esta *Historia de los Larco y otros sucesos del Valle Chicama.* (Nota del editor)

guarecerlos —como guarecemos a nuestra 'china' querida— de indeseables pulgones, larvas maldicientes y traicioneros taladradores —con asiduas visitas, perfumes de azahar y ramitos de flores—. A veces, 'echar calcita' para corregir la acidez de la tierra —chancaquitas en conos para hacer endulzar a la suegra—.

A los doce meses se llama a la zafra. Todo bulle: el calor que viene del mar abrasa los cuarteles y quema los cuerpos. Al son de la marinera (en la mano un pañuelo y en la cintura el machete), vamos acopiando, en los surcos, los tallos recientes cortados. Nuestra 'china del alma', enseña, levantando la falda, una pantorrilla traviesa.

Después llega el picado y la molienda, y nuestro amor, como los tallos, medirá su valía: si nada vale, se endurecerá y secará cual bagazo; si vale, tendremos el jugo clarificado de caña y, como recompensa…, el dulce corazón de la 'china'...

A continuación, llega el turno de los evaporadores; para esto, ya hemos dado el primer beso a la 'china', quien ha quedado con rubores hasta en las orejas.

Luego pasaremos la meladura a los centrifugadores para obtener la masa cocida: nuestras manos han tomado del talle a la 'china' y le hemos dado un beso fugaz en el cuello... y a este le siguió una caricia atrevida… Ms rubor y más enamoramiento...

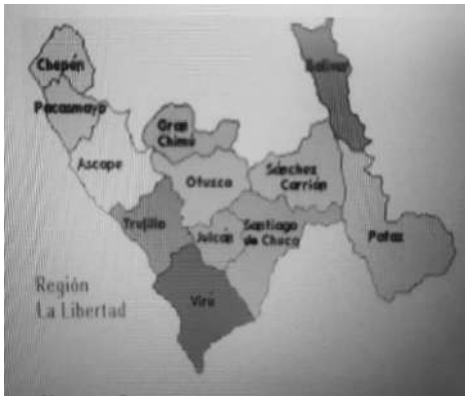
Una parte de la masa se traslada a los tanques. De ella saldrá la olorosa melaza para regar las calles del pueblo… y también el blanco ron… para cuando tengamos, con 'la hereje', el primer disgusto amoroso.

Al final de este largo proceso se obtienen los cristales de azúcar… Cristales dulces y gratificantes, tan diminutos que se van juntando, de a poquitos, en ciertos rincones del alma. Y tan gratos como los besos que nos da nuestra 'china' mientras nos abre la puerta para que vayamos, de madrugada, a trabajar para el campo... Tan dulces como los niños que quedan durmiendo, de a dos, en los camarotes.

SECCIÓN DE MAPAS[50]



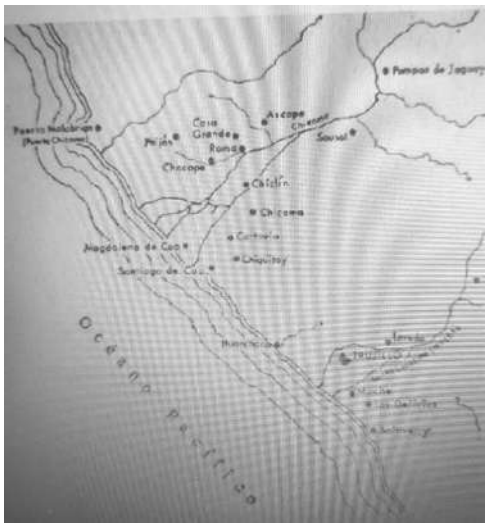
El Perú y La Libertad



Región La Libertad



Provincia de Ascope



Distrito de Chicama



Mapa de Chiclín

[50] Esta 'Sección de mapas' ha sido una licencia del editor. Estamos convencidos que será de gran utilidad para que el lector ubique exactamente el espacio geográfico donde tuvieron lugar los hechos históricos relatados (Agradecemos la fina cortesía de Google y Google Maps)

SECCIÓN DE FOTOS y OTROS



La entrada de Chiclín, también llamada Avenida Víctor Larco (antes Alameda Europa) con sus típicos centenarios ficus.

La calle Gran Vía, el corazón comercial de Chiclín. La segunda puerta de la derecha es donde el Trescientos uno y su esposa, la Trescientos dos, tenían su tienda





El histórico local del legendario club Alfonso Ugarte, conocido en el norte peruano como 'los diablos rojos de Chiclín'.



Japoneses en Okinawa subiendo a las embarcaciones para, después, abordar los barcos que finalmente los transportarían a la hacienda Chiclín. De pie, entre el grupo de la izquierda se puede ver a Carlos Larco Herrera comandando el embarque.



8. ESPECIAL 1992

LA PALABR

Trujillo, sábado 1º de ago

Textos:
EDINSON GUEVARA ROMERO

Chiclín está de fiesta. Hoy, el equipo que escribió gloriosas páginas del fútbol peruano y llegó a ser el primer campeón de la Copa Perú (67), Alfonso Ugarte, celebra sus Bodas de Diamante, es decir 75 años de un rico historial deportivo, no sólo reconocido a nivel nacional, sino también internacional. Alfonso Ugarte, fundado un primero de agosto de 1917 en la Hacienda de Chiclín por voluntad de su pueblo y de don Rafael Larco Hoyle con el transcurso de los años se ha convertido en mecenas de los "Diablos Rojos" en las conquistas de importantes títulos. Tuvo como su primer

FUTBOL PROFESIONAL COPA PERU Y SEGUNDA DIVISION

"ALFONSO UGARTE" DE CHICLIN

Campeón de la Copa Perú de 1967

Este es el equipo de Alfonso Ugarte de Chiclín que campeonó en la primera Copa Perú. Parados de izquierda a derecha: Constante Mendoza, Erasmo Gamboa, Antonio Sanguinetto, Oscar Villalobos, Jorge Richera, Víctor Arce; hincados: José Dioses, Tito Salavarría, Raúl "Chupín" Carrión, Meleque Suparez y Jorge Quipuzco.

Recorte periodístico del equipo que campeonó en la copa Perú en 1967 (según la viuda este recorte era particularmente atesorado por nuestro historiador).











Detalles de la Plaza de Armas de Chiclín

Arriba a la izquierda: la góndola central. Arriba a la derecha: el Monumento a la familia, obra de E. Gazzeri.
En medio: el Cristo Rey, obra de Filomeno Melgarejo.
Abajo a la izquierda, al fondo: La iglesia de Jesús Nazareno donde se guarda al Señor de la Caña y a su lado parte de la antigua casa-hacienda.
Abajo a la derecha: Monumento funerario por la muerte de Javier Larco Hoyle, muerto en trágica corrida de toros para la Fiesta del señor de la Caña, el 29 de junio de 1946. Obra de Filomeno Melgarejo.



Cine-Teatro Patria. Frente a la Plaza de Armas. En este lugar se llevó a cabo la medición de la altura de José Alfredo Orbegoso Larco para el Concurso Nacional de Gigantes



Museo de Chiclín. Aquí estuvieron primeramente los huaco-retratos mochicas que descubrió Rafael Larco Hoyle hasta que fueron traslados a su actual ubicación en el Museo Larco de Pueblo Libre en Lima. También en sus instalaciones, José Alfredo Orbegoso Larco, llamado 'el Gigante' acondicionó su Museo Ilustrado y Comentado de la Antigua Hacienda



Procesión del Señor de la Caña, celebrada cada año en junio. Cargan el anda devotos de la Hermandad del Señor de la Caña, fundada por Rafael Larco Hoyle en 1937, quien fuera su presidente vitalicio. A la derecha, la presidenta de las sahumadoras; junto a ella la señora Isolina Degregori de Larco.

NOTAS BIBLIOGRAFI AS

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Aldana, S (1976). Liberalismo, economía y región: El escenario norteño entre 1840 y 1930. En *Historia económica del norte peruano*. *Señoríos, haciendas y minas en el espacio regional*. BCR.

Arenas, L. (1988) *Criptorquidia en el Valle Chicama, desde los moches hasta la actualidad. Estudio prospectivo.* Imprenta del Hospital del Niño, Lima-Perú. Tesis para optar el título de especialista en Cirugía Pediátrica.

Cosamayor, J. (1985) *Socialismo de borceguís en el Valle Chicama*. Fondo Editorial PUCP.

Einstein, A. (1936). *Álgebra para dummies*. Amazon [también disponible en formato digital]

Giménez, A. (S/F) *Crónica de la Nueva Canarias*. Conservado en el convento capuchino de San Francisco, Trujillo.

Gonzales, M. (1989). *Azúcar y trabajo. La transformación de las haciendas en el norte del Perú. 1860-1933*. Banco Central Reserva.

Klarén, P. (1976 [1970]). *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del APRA*. Instituto de Estudios Peruanos.

Larco, C. (1942). *El ojo en la gente. Álbum fotográfico y comentado de la 'Hacienda China' de Chiclín*. Guardado en el Museo de la Inmigración Japonesa al Perú "Carlos Chiyoteru Hiraoka" por ser ejemplar único.

Marsano, L. (S/F). *El olor de la melaza*. *Historia del Gigante*. ¿Editorial Gambirazio?

Луис, Армас. (1977). *Сахарные бароны*. На данный момент издателя нет, но не теряйте надежды.

Mercury, F. (1977). *'Marineras and tonderos' from the North of Peru*. [Marineras y tonderos del norte del Perú]. Tesis para optar el grado de Bachiller en Historia Musical. Universidad de Gladstone, Reino unido.

Navarrete, L. (1985). *La revolución campesina en el Valle de Chicama*. Editorial Derechos Reservados.

Núñez, M. (1990). *Vicente Ferrer de Mora Chimo. Expositor de arbitrariedades contra los pobladores del Valle Chicama*. Imprenta de la Municipalidad Distrital de Santiago de Cao.

Pesantes, E. (1954). Rafael Larco Hoyle. Una vida entre huacos. *La Industria*. Trujillo, 01 de abril, pp. 7-8.

Pinillos y Llontop, G. (1972 [1932]). *Solar de Las Calderas. Orígenes y genealogía de las principales familias de Trujillo*. Ediciones Sus Majestades.

Remúljez, R. (1976). *Facedor de fabulaciones*. Imago.

Sabina, J. (1981). ¿Por qué no doctorarse en cremalleras? *Semanario Jugar por jugar*. 1(2), 4–14. El rey de los poetas Editorial.

Sánchez, C. (1981). *Fuera del paraíso*. Editorial Juan Mejía Baca.

Sotomayor, J. (1984). *Gastronomía trujillana*. Ediciones liberteñas.



Terminose de imprimir esta edición de *Barones del azúcar*, que consta de sincuenta ejemplares, el 15 de Setiembre del 2043, en los Talleres Gráficos Benengeli, cito en jirón Sayhuite 335, altura de la cuadra 16 de Gran Chimú, Urbanización Zárate, San Juan de Lurigancho. Mr. Benengeli deja aviso que el editor, quien encargó la impresión, aún no abona el total pactado (se lo advierte al lector para evitar contratiempos con el referido personaje, de darse el caso). La empresa le permitió tal deferencia porque dijo tratarse de una 'nueva novela histórica latinoamericana'. Talleres Gráficos Benengeli siempre apoyará lo novedoso.

Las marcas de historicidad se encuentran en el lugar adecuado. Como historiador no tengo nada qué objetar a este Estudio histórico.
KRZYSZTOF POMIAN

Cuando dije en 1993, y entre paréntesis, que después de 1979 vendrían otras Nuevas Novelas Históricas, creo, sin haber sido mi intención, profetizado: *Barones del azúcar* forma parte de esa profecía.
SEYMOUR MENTON

Ha sido regocijante ver que aún se escriben en América Latina este subgénero iniciado por mi persona, en 1949, con *El reino de este mundo*. Víctor Octavio Larco Gastañaduy, un novel escritor peruano, a la par de historiador, es buen continuador del mismo.

ALEJO CARPENTIER

Todo está bien; sin embargo, me parece que *Barones del azúcar* peca de excesivos anacronismos.
ABEL POSSE