

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Vigencia de la poética de las Crónicas del Grupo
Narración**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Carlos Manuel Arámbulo López

Lima - Perú

2016

VIGENCIA DE LA POÉTICA DE LAS CRÓNICAS DEL GRUPO NARRACIÓN

INTRODUCCIÓN	04
CAPÍTULO 1	
GÉNESIS DEL GRUPO NARRACION	08
1.1. Antecedentes y contexto	08
1.2. La Revista como partida de nacimiento	23
1.3. Las conformaciones del Grupo Narración	32
CAPÍTULO 2	
DESCRIPCIÓN DEL CAMPO LITERARIO 1950 – 1970 Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS	42
2.1 El campo literario y el Grupo Narración	42
2.2 La Teoría de los Polisistemas	44
2.3 La pugna por el capital cultural: La reacción crítica	55
2.3.1 <i>Habitus</i> y postura ideológica	57
2.3.2 Mercado literario y polisistema	61
2.3.3 Lectura del polisistema literario peruano	65
2.4 Lo textual y lo ideológico	68
2.4.1 La explosión revolucionaria; Gobierno de Velasco Alvarado	72
2.4.2 Los desplazamientos ideológicos	73
CAPÍTULO 3	
LA CRONICA	79
3.1 La crónica clásica	79
3.2 La crónica de la resistencia: Garcilaso y Huamán Poma	82
3.3 La crónica novelada	86
3.4 La crónica noticiosa	88
3.5 La Crónica social del Grupo Narración	90
CAPÍTULO 4	
CONTINUIDADES RETÓRICAS: DE LAS CRÓNICAS A LA NOVELA EN MODO TESTIMONIAL	103
4.1 Relaciones vivencia-testimonio	104
4.2 Verdad y ficción en la memoria: <i>Los sucesos de Huanta y Ayacucho y 1971 Gran huelga minera</i>	109
4.2.1 La relativización y sus límites	111
4.3 Persistencias formales: esquema para una valoración crítica	122
4.3.1 El caso Gutiérrez: <i>Babel, el paraíso</i>	128
4.3.2 El caso Reynoso: <i>Los Eunucos inmortales</i>	135
CONCLUSIONES	142
BIBLIOGRAFÍA	144

INTRODUCCION

El Grupo Narración fue uno de los colectivos literarios más importantes del siglo XX en la literatura peruana (si no el más importante) debido al rompimiento radical en el devenir del campo literario al momento de su irrupción en el mismo y al posterior aporte de sus integrantes, visto desde la perspectiva de su producción individual.

Este trabajo se origina en una indagación preliminar orientada a demostrar la persistencia de la poética de las Crónicas del Grupo Narración en las obras individuales de dos ex integrantes del Grupo, para lo cual creímos conveniente ubicar histórica y culturalmente la Crónica tal como la entendió y propuso el Grupo Narración, lo que nos llevará a entender la naturaleza ideológica de la elección de la forma Crónica.

Asimismo, para descifrar la pervivencia de esta elección de naturaleza retórica, pretendemos establecer el vínculo formal entre las Crónicas del Grupo Narración y la novela escrita en modo testimonial tal como la han practicado los ex miembros del Grupo Narración en su producción individual posterior a la separación del proyecto grupal.

En este recorrido se plantean como metas específicas: 1. Describir el campo literario entre los años 1950 a 1970, y el efecto de la aparición del Grupo Narración en el mismo. 2. Detallar la heteronimia del campo a partir de la ideologización del debate literario. 3. Demostrar la especificidad de la Crónica del Grupo Narración por contraposición a la Crónica clásica y la Crónica novelada norteamericana. 4. Comprender la naturaleza del influjo del Grupo Narración en la producción de los autores posterior a la separación del mismo.

Se ha estudiado la performance del Grupo como colectivo basándose en la producción de los tres números de la revista Narración y posteriores publicaciones de sus integrantes fuera del marco de la revista, como es el caso de la crónica *Luchas del magisterio. De Mariátegui al SUTEP*¹. Asimismo, la obra de sus integrantes por separado ha sido objeto de numerosas aproximaciones teóricas desde perspectivas múltiples, pero no sabemos, al momento, de algún trabajo que estudie en detalle cómo en esta producción individual de algunos de sus miembros más importantes pervive la poética de la Crónica tal como la entendía el Grupo Narración, desde una perspectiva tanto retórica como ideológica y qué implicaciones tiene esta pervivencia en el campo literario peruano. La aproximación más importante a este tema la ofrece la tesis de Jorge Valenzuela.

Nuestro marco teórico está conformado por los aportes de la Teoría de los Polisistemas, del profesor Itamar Even-Zohar, la sociología aplicada a la literatura de Pierre Bourdieu, la retórica clásica y la neo retórica. Las nociones de campo literario, *habitus*, posición en el campo, serán centrales

¹ Publicado en Lima, en 1979 por Ediciones Narración.

para establecer la naturaleza de la irrupción del Grupo Narración en la literatura peruana, así como los motivos de la elección de la forma crónica bajo la configuración retórica que le otorga Narración.

Los aportes de autores como Terry Eagleton, Allain Badiou y Frédéric Jameson serán de primer interés al momento de contrastar el componente ideológico y sus efectos en la forma literaria. La mirada histórica, integradora de esta heterogeneidad que constituye el campo literario peruano, es esencial por lo cual la sombra del magisterio del maestro Antonio Cornejo Polar se dejará sentir como trasfondo.

Esta tesis sustenta la hipótesis de que la forma Crónica tal como la entiende el Grupo Narración, se constituye en la más adecuada para reproducir una literatura de contenido popular y de forma cercana a los actores populares por la inclusión del testimonio como componente importante de esta variante del género que practicó Narración. Esta forma persistiría en la novela escrita en modo testimonial de los miembros del Grupo, para lo cual citaremos como ejemplo los casos de Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso, claramente los dos referentes mayores de *Narración*.

En el primer capítulo realizamos un sobrevuelo a la producción de revistas por grupos literarios, iniciando nuestra indagación en Colónida y terminándola en los años previos a la aparición del Grupo Narración y al primer número de la revista *Narración*. A continuación sustentamos la concepción de la Revista como partida de nacimiento del Grupo y estudiamos

las conformaciones del mismo. El referente obligado para este capítulo es la tesis de licenciatura del Dr. Jorge Valenzuela del año 1989².

En el segundo capítulo aplicamos las herramientas teóricas desarrolladas por Pierre Bourdieu al análisis del campo literario incluyendo una reflexión sobre el canon literario y los autores canonizados que actuarían como fiadores de los ingresantes al campo. Asimismo, se reconstruye el momento social y político del Perú para entender las configuraciones que operan en la construcción de la ideología del Grupo Narración.

El tercer capítulo es una indagación por las formas que ha tomado en el tiempo la forma *crónica*, desde su estructura clásica, pasando por la Crónica de la conquista y colonia hasta llegar a la crónica moderna en sus dos vertientes, la novelada y la periodística para, finalmente, definir por oposición, la naturaleza de la Crónica escrita por el Grupo Narración.

En el cuarto capítulo, de mayor contenido retórico-comparativo, establecemos con mayor detalle las especificidades de la crónica del Grupo Narración, tal como fueron publicadas en la revista,³ analizándolas por separado para terminar resaltando los elementos de esta nueva versión del género que continúan dando forma a la producción literaria de autores como Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso.

² *El Grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. UNMSM.

³ Se entiende que las posteriores publicaciones en forma de libro no se incluyen en esta relación

CAPÍTULO I

GÉNESIS DEL GRUPO NARRACIÓN.

En este capítulo se estudia el surgimiento del Grupo narración tomando como elemento central la aparición de la revista Narración y se revisa el impacto del grupo, a través de la revista, en el campo literario peruano. A partir del análisis de las conformaciones del Grupo y las labores asumidas en la revista se determina un núcleo de líderes del proyecto desde la perspectiva ideológica y creativa.

1.1 Antecedentes y contexto

El caso de los estudios y valoración del impacto del Grupo Narración presenta una interesante paradoja en los estudios literarios peruanos: la de un conjunto de autores que a pesar de ser reconocidos como importantes creadores de textos notables para la literatura peruana no alcanzan valoración literaria como grupo sino como individuos y tiempo después de

desintegrado el proyecto que los cohesionó como colectivo. El grupo «en buena medida es responsable de la última renovación narrativa peruana y matriz de un buen número de escritores representativos del Perú de hoy» (Valenzuela, 1989, p. 4). Es incluso fácilmente constatable que el renombre alcanzado posteriormente a la desintegración del Grupo Narración por algunos de sus miembros, ha generado interés renovado (o nuevo) por la acción del Grupo Narración como tal, y quizá haya contribuido a disipar algunas nubes de naturaleza ideológica que en su momento estuvieron vinculadas a la lucha por el poder simbólico dentro del campo literario que opacaron la valoración estética del colectivo.

Como ha sido mencionado en la Introducción, este trabajo debe muchísimo al aporte del Dr. Jorge Valenzuela, principal estudioso del Grupo Narración y su significado en la narrativa peruana. Gran parte del acertado trabajo de descripción de los números de la revista, así como las diferentes formaciones que tuvo el proyecto, son tomadas (y así será citado) de su tesis de licenciatura, trabajo fundacional de los estudios sobre el Grupo Narración: *El Grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana* (Valenzuela, 1989). El aporte principal de esta tesis al trabajo de Valenzuela consiste en la incorporación de herramientas poco desarrolladas en el momento de la redacción del mismo. Principalmente nos referimos a la Teoría de los Polisistemas y las categorías del análisis desarrollado por Pierre Bourdieu⁴ respecto al campo cultural, la definición de la obra de arte, entre otras, y una mirada en detalle desde una perspectiva retórico cultural a la forma «Crónica», tal como se desarrolló en los números

⁴ *Les règles de l'art. Gènesis et structure du champ littéraire* apareció en Editions du Seuil el año 1992.

2 y 3 de la revista *Narración* y en la que debió ser la crónica del número 4 de la revista y que terminó siendo publicada en forma de libro bajo el título *Luchas del magisterio: De Mariátegui al SUTEP* (Narración, 1982).

Debido a la naturaleza ideológica de la polémica central que se estableció entre el Grupo Narración y el *establishment* literario, el caso de la presencia y permanencia del colectivo configura un panorama propicio para la aplicación de las categorías desarrolladas por Itamar Even-Zohar y Pierre Bourdieu, las mismas que sustentan algunas de las razones para explicar la circunspecta recepción de los textos del grupo y la posterior, extemporánea, acogida generosa hacia algunos de sus miembros.

Sobre el panorama de la literatura peruana en el cual irrumpió el Grupo Narración, es preciso destacar que se puede reconstruir a través de las revistas de Arte y Literatura que antecedieron a la revista *Narración*. Para Valenzuela el primer antecedente es la revista *Colónida*, órgano del colectivo del mismo nombre liderado por Abraham Valdelomar, sobre la cual José Carlos Mariátegui señalaría que

...representó una insurrección –decir una revolución sería exagerar su importancia- contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa (Mariátegui, 2007: 235).

La confesión de Mariátegui puede leerse como «de parte» puesto que había participado como miembro del grupo en su adolescencia (id) por ello es significativa su crítica central al proyecto colónida

El “colonidismo” no constituía una idea ni un método. Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta,

imprecisamente renovador. “Colónida” no era siquiera un haz de temperamentos afines; no era al menos propiamente una generación [...] Los “colónidos” no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta; no una afirmación (id.)

A partir de este diagnóstico del Grupo Colónida como colectivo inexistente, Mariátegui define claramente la posición de clase de los miembros de Colónida, en la cual hallamos la principal diferencia respecto a la voluntad que guió el surgimiento de *Narración* en 1966:

El «colonidismo» negó e ignoró la política. Su elitismo, su individualismo, lo alejaban de las muchedumbres, lo aislaban de sus emociones. Los «colónidos» no tenían orientación ni sensibilidad políticas. La política les parecía una función burguesa, burocrática, prosaica. La revista *Colónida* era escrita para el *Palais Concert* y el Jirón de la Unión. Federico More tenía afición orgánica a la conspiración y al panfleto; pero sus concepciones políticas eran antidemocráticas, antisociales, reaccionarias. More soñaba con una aristarquía, casi con una artecracia. Desconocía y despreciaba la realidad social. Detestaba el vulgo y el tumulto. (2007: 237)

El antecedente *Colónida*, respecto al Grupo *Narración* y la revista del mismo nombre, es, entonces, de naturaleza emocional, actitudinal. Coinciden en la postura iconoclasta y contestataria respecto a las posiciones y poderes establecidos pero se diferencian en la orientación de clase del proyecto. Incluso, revisando estas afirmaciones del Amauta, cabe preguntarse si *Colónida* constituía un proyecto de tipo alguno.

No sucede lo mismo respecto a otro antecedente que se origina posteriormente a la desaparición de *Colónida* y da forma a una preocupación de sus ex miembros más jóvenes, que llegaron a interesarse por las ideas

políticas: la revista *Nuestra Época*, aún más efímera que *Colónida* y en la cual la participación de Valdelomar pasó a segundo plano. Mariátegui lista los nombres de los animadores de esta publicación:

En *Nuestra Época*, destinada a las muchedumbres y no al *Palais Concert*, escribieron Félix Del Valle, César Falcón, César Ugarte, Valdelomar, Percy Gibson, César A. Rodríguez, César Vallejo y yo. [...] En este movimiento, más político que literario, Valdelomar no era ya un líder. Seguía a escritores más jóvenes y menos conocidos que él. Actuaba en segunda fila. (Ibíd.)

Cabe señalar que el Director de *Nuestra época* era el mismo José Carlos Mariátegui. Ambas revistas serían los antecedentes más lejanos en el periodo contemporáneo para *Narración*. Algunas características compartidas nos permiten establecer una secuencia de generalidades comunes a los proyectos de revista que sucedieron a *Colónida* y *Nuestro Tiempo* hasta llegar hasta la década de los 40.

La primera de ellas y más notoria es que la revista surge como un medio de aglutinación; el grupo literario o cenáculo cultural se reconoce y discute al interior de un órgano impreso que es la revista.

La segunda es que podemos dividir estas revistas en dos grupos; aquellas de consumo masivo y las que se orientan hacia o nacen desde el campus universitario. Las primeras incorporan novedades del mundo social, lo que se conoce en el presente como «Actualidades».

La tercera característica es que las duraciones son cortas. Muchas de estas revistas soportan a duras penas un año de publicación o un par de números; esto se debe a que no existe un mercado que acoja y respalde la publicación solventándola con la compra.

La cuarta es que hasta la década del 40, fuese o no su intención, se trata, sobre todo, de revistas de élite cultural, de lo que se llama ahora *Alta Cultura*. Por lo tanto se identifican mayoritariamente con la vanguardia literaria y manifiestan una preocupación por formar el aún inexistente mercado literario peruano. La única excepción en este aspecto podría ser *Amauta* por orientación pero en la práctica cumplió con lo que Mariátegui proponía en el primer número de la revista:

El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos (Mariátegui, 1926: 1)

Estos objetivos, como se lee directamente de la propuesta de Mariátegui, difícilmente serán dirigidos hacia el proletario común; requiere un público intelectualmente preparado.

Con este grupo de revistas, *Narración* comparte algunas de estas características: surge como un medio de aglutinación y, segundo, no conoció un mercado que la solvente con la compra de sus números. No comparte el nacimiento desde el campus y, aunque es cierto que vivió la incertidumbre de audiencia objetivo, manejó sus recursos y estrategia para lograr compartir la referencia a la alta cultura literaria con la orientación hacia la causa popular y la preocupación por los sucesos sociales de su tiempo. Para rastrear antecedentes más cercanos y directos, tanto en origen como en perspectiva,

tenemos que volcar la mirada hacia el marco temporal inmediato en el que surge la revista *Narración*: las décadas de 1950 y 1960.⁵

En los años 50 ocurre un cambio importante en el panorama de las revistas literarias publicadas. Según Valenzuela, se produce una democratización de la cultura debido al acceso de las clases medias a la educación superior y a la reflexión (1989). Sin embargo, persisten las dificultades para la publicación, tanto por acceso a medios como por disposición de recursos económicos.

Este importante cambio se refleja en la composición social de los miembros de los concejos de redacción y/o colaboradores de las revistas de esos años; pertenecen a las clase media, algunos de ellos son de origen provinciano, fenómeno que no era infrecuente en los inicios del siglo XX (pensemos en los casos citados de Valdelomar, Vallejo, el mismo Mariátegui) pero que se hará más evidente desde 1950.

Los años cincuenta son un periodo oscuro en cuanto la formación y aparición de grupos literarios, son una época individualista en la cual saltan llamativamente a escena algunos esfuerzos colectivos muy loables. La intensa represión desarrollada por el régimen de Odría generó una censura al material político, ideológico impreso, pero no limitó la circulación de obras de creación, sobre todo de novelística. Coincidentemente, son los años de consolidación de la tradición narrativa del Perú, que correría tarde respecto al auge vanguardista en la poesía de los años veinte. En este ambiente de

⁵ Para un panorama más completo y detallado de las revistas literarias previas a estos años, remitimos a la tesis de licenciatura del Dr. Jorge Valenzuela, quien estudia a fondo las características y conformaciones de estas publicaciones en su primer capítulo.

represión y silencio surge *Letras peruanas*, dirigida por Jorge Puccinelli, cuya publicación se extendería desde 1951 hasta 1963. Es una de las revistas de más larga vida en la literatura peruana. Según recuerda C. E. Zavaleta (2006:27), el esfuerzo de Puccinelli fue apoyado por dos jóvenes alumnos sanmarquinos de Letras, Alberto Escobar y el mismo Zavaleta. Se sumaron como artista gráfico Miguel Reynel y como colaboradores del proyecto Walter Peñaloza y Augusto Salazar Bondy, el diplomático Enrique Gómez Dittoni y el humanista Alberto Sommaruga. Este grupo conformó el Consejo de Redacción. Zavaleta recuerda la distribución de tareas de la siguiente manera:

Los más jóvenes nos dedicábamos a organizar y difundir breves y periódicas antologías de cuento y poesía, además de entrar todos juntos, como en un hormiguero, en la sección "Entre libros", cuyas nuevas reseñas firmaban Julio Macera Dall'Orso, Luis Alberto Ratto, Jorge Tovar Velarde, y luego el brillante filósofo Víctor Li Carrillo. Como articulista, Sebastián Salazar Bondy tenía su sección "Correo del Sur", y Rodolfo Ledgard otro maestro juvenil, se dedicaba a temas de música y del cine (27).

Otro loable esfuerzo fue *La Novela Peruana*, revista dirigida por Enrique Congrains que cumplía con la intención de publicar textos de creación; solo publicó prosa y no incluía sección de comentario o crítica literaria; no fue revista de opinión ni valoración. Su presentación era muy austera, tuvo alguna publicidad en sus páginas y anunció dos libros de cuentos, uno de Eleodoro Vargas Vicuña y otro del mismo Enrique Congrains que no se llegó a publicar.

Otra revista importante de esta época fue *Cuadernos de composición*, a pesar de publicar solo un número en agosto de 1955. El esquema era

simple; se proponía un tema para que fuese trabajado libremente por cada escritor convocado. En esta revista aparecieron textos de Luis Loayza, Abelardo Oquendo, Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy. Este sería el germen del cual surgiría tres años después la revista *Literatura* (1958), publicada por Luis Loayza, Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa.

De esta publicación aparecieron tres números y en ellos se percibió una interesante paradoja remarcada por Valenzuela (1989): a pesar de ser dirigida por tres narradores, el contenido era más representativo de la poesía que de la narrativa. Como ejemplo, cabe mencionar que narradores en plena vigencia no publicaron en ella: Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso o Carlos Eduardo Zavaleta, pero si poetas de innegable calidad como Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Washington Delgado, Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy. Los contados narradores que colaboraron con material en esta revista fueron Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, Eleodoro Vargas Vicuña y José Durand. En líneas generales, era una revista purista y erudita que divulgó la producción nacional y extranjera atendiendo a un criterio de selección propio de la alta cultura. Esta revista fue un eco de aquellas generadas antes de los cuarenta que buscaban mantener al día a los escritores peruanos respecto a lo que se producía en Europa y los Estados Unidos y cumplió con la importante labor de difundir la obra de autores aún jóvenes en aquellos años ya que la edad de los colaboradores en los tres números no supera los 35 años.

Literatura incluyó una sección de discusión en la cual se publicó textos sobre temas de actualidad, como señala Vargas Llosa:

Protestamos contra la pena de muerte, rendimos homenaje a César Moro -casi desconocido entonces-, polemizamos contra el realismo socialista, publicamos bellos poemas de Raúl Deustua y de Sebastián Salazar Bondy, un hermoso cuento de Paul Bowles, traducido por Loayza, y nos solidarizamos con los barbudos que en la Sierra Maestra se habían alzado contra la dictadura de Batista. (Vargas Llosa, 2011)

Estos son los años, como se deriva de la cita, en los cuales Vargas Llosa se definía como afín al socialismo y la Revolución Cubana. Situación que cambiará radicalmente con el paso del tiempo. No obstante estas simpatías socialistas, por público objetivo y proyecto ideológico, *Literatura*, a pesar de ser obra del esfuerzo de jóvenes escritores, narradores todos ellos y cercanos a una posición progresista, se encuentra lejano a *Narración* como revista y al grupo mismo también.

Espiritualmente es más cercano al Grupo Narración el Grupo Intelectual Primero de Mayo, el cual se forma el año 1957, un año después de que Manuel Odría dejara la presidencia de la República y se desate la mordaza que se ejercía sobre la expresión de posturas políticas divergentes del proyecto odrriista.

Lo primero que llama la atención sobre este colectivo es su extracción ideológica y de clase. Su nombre deja ver que la proximidad al movimiento obrero que anima sus esfuerzos. Sus directores y líderes ideológicos son Leoncio Bueno y Víctor Mazzi. Ellos publicaron una serie de cuadernillos conocida como los *Cuadernos Literarios*, ocho en total, que fueron difundidos desde 1957 hasta 1970. Asimismo, publicaban un órgano oficial del grupo:

Puntos de clase, lo que hace alusión a la intención didáctica de la publicación y a la extracción exclusivamente proletaria de sus participantes y colaboradores.⁶ El Grupo Intelectual Primero de Mayo es, en ese sentido, más excluyente que el Grupo Narración. Se ajustaría al requerimiento gramsciano de formar intelectuales orgánicos, nacidos de la misma clase proletaria y cuya producción trasladara esa visión de clase.

Superada la dictadura de Odría, seguiría un periodo de efervescencia política. Los años sesentas son los años más convulsos en la historia del Perú y de América; surgen múltiples brotes insurreccionales, entre ellos la guerrilla de Alain Elías en la que muere Javier Heraud. En estos años se produce una febril relectura de los clásicos del marxismo. Son los años de la exégesis marxista y sería esta orientación la constante en mucha de la producción intelectual del momento.

Como ejemplo de esta orientación hacia lo popular, podemos mencionar a la revista *Visión del Perú* que apareció el año 1964, dirigida por Washington Delgado y Carlos Milla Batres. *Visión del Perú* se enfoca en el redescubrimiento del mundo andino, reproduciendo localmente el fenómeno del arte popular mexicano expresado en el muralismo y la reivindicación del campesinado en el imaginario del arte de esos años. Entre los colaboradores importantes de la revista destacan José María Arguedas, Manuel Robles Alarcón, Eleodoro Vargas Vicuña y la publicación de colecciones de poesía hechas por Mario Florián. Siguiendo la azarosa existencia de sus antecesoras, esta revista llegó, con interrupciones, al cuarto número. Luego de ella, surge *Pielago*, de contenido más literario y dirigida por Javier Heraud.

⁶ En sus páginas llegaría a colaborar, entre otros, Julián Huanay.

De 1963 a 1968 la dirección estuvo a cargo de Hildebrando Pérez Grande. *Pielago* público lo mejor de la poesía de esa época, pero no tuvo intención aglutinadora ni de proyecto conjunto.

En 1965 aparecen *Alpha* de Antonio Maurial, *Ciempies* de Julio Ortega y *Kachkanirajmi* dirigida por Rosina Valcárcel y Helm Cristina Perry.

En estos años, el magisterio de los autores reconocidos como «Generación del 50» se consolida como referencia literaria dominante. Aún es temprano para hablar de ingreso al canon, pero sus obras constituyen un corpus inscrito en la corriente dominante en América Latina que enfoca su atención en la ciudad y a nivel retórico adscribe a la poética de la vanguardia. En medio de este panorama en el cual el cuento o relato breve era el género que venía alcanzando los mayores logros⁷, surge Mario Vargas Llosa con una novela aún tributaria de la poética del 50 (*La ciudad y los perros*) pero con rasgos de experimentación que van más allá de lo que se venía advirtiendo en la producción de autores como Zavaleta o Vargas Vicuña, incluso las novelas de Ribeyro y Congrains. El impacto que significó, en este contexto, la aparición de la novelística de Vargas Llosa, es comentado por Valenzuela:

...la sombra de un escritor como Mario Vargas Llosa en el Perú, y el éxito que lo rodeaba, alentado por un mercado que hacía de la obra literaria una mercancía, produjo una búsqueda y una

⁷*Los Inocentes*, de Oswaldo Reynoso, aparece en 1961, *Lima, hora cero* de Congrains en 1954, *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro en 1955, entre otros casos. El mismo Ribeyro había publicado en 1960 la novela *Crónica de San Gabriel*, que le merecería el premio nacional de novela de ese año y Congrains *No una sino muchas muertes* el año 1957. Siendo ambas novelas de excepcional calidad, el nivel de rompimiento con la estética de la primera vanguardia literaria en narrativa que correspondería a la generación del 50, propuesta por *La ciudad y los perros* y abrumadoramente confirmada por *La casa verde*, es notoriamente mayor.

respuesta que encontraría cauce en el programa llevado a cabo por el Grupo Narración, surgido en 1966, luego de la derrota definitiva de las guerrillas del MIR, comandadas por Luis De La Puente Uceda y por la claudicación del Ejército de Liberación Nacional dirigido por Héctor Béjar. (1989: 38)

Para Valenzuela, *Visión del Perú y Piélagos* crean una línea de publicaciones que desembocará y preparará la aparición del Grupo y la revista *Narración* (1989: 39), la diferencia respecto a estos proyectos y el programa del Grupo Narración se define en relación a la vinculación entre praxis literaria y praxis social. Según este autor, al referirse a la revista *Narración*, «Lo que la diferencia radicalmente en el momento de su aparición es la fe en la literatura y su poder de transformación social» (39-40).

Resumiendo las tres condiciones mencionadas: el correspondiente a la animación cultural por medio de revistas literarias, el de las tendencias en la estética narrativa, el entorno social en el cual aparece el Grupo Narración, vemos que se diferencia de sus antecesores en base al criterio de animación cultural por su cercanía o intento de aproximarse a los sectores populares como público objetivo; la apropiación de las nuevas técnicas narrativas que se manifiestan a partir de los experimentos formales de los autores de la Generación del 50 y la aproximación al lenguaje propio de grupos sociales con voz limitada en nuestra narrativa hasta ese momento. La diferencia radical consiste en la aparición de la voz propia de estos grupos como componente del relato. Ya no es un exotismo o una cita de color al interior del texto. *Narración* incorpora en su poética la voz de clases sociales hasta entonces solamente referidas en la literatura nacional. Existía, es cierto, un esfuerzo por representarlas que se percibía con mayor claridad que en otras

obras en la narrativa de Congrains y Ribeyro. En la obra del primero hay ciertamente un tono de rebeldía y denuncia pero la voz narrativa siempre aparece como exterior al suceso narrado, incluso cuando se intenta mimetizar con el personaje en una variación del estilo indirecto libre que luego utilizaría con mayor éxito Vargas Llosa. Por su lado, luego de unos años (en 1973), al explicar en una carta el nombre de la recopilación de su producción de cuentos, Julio Ramón Ribeyro explica de esta forma la razón de la elección del nombre *La palabra del mudo* a su editor:

Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido ese hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias (2009: 7)

Hay una comunión espiritual, una cierta cercanía con la intención que anima al Grupo Narración, pero la actitud retratada es muy diferente: la corrección literaria de los textos de Ribeyro crea una distancia respecto al personaje representado; hay que estar muy atento para notarla debido al ritmo de la prosa de Ribeyro que enmascara esta distancia. Otro aspecto es que a la actitud de abatimiento y constatación de la derrota (aceptación del destino) en los personajes de los cuentos de Ribeyro se opone la posición de combate y enfrentamiento a las injusticias del sistema que se percibe en los trabajos del Grupo Narración como colectivo y de sus ex miembros, en la creación individual.

Esta actitud de enfrentamiento fue contestada por el entorno literario con reparo y cierto resquemor: «el silencio fue el arma que utilizaron los

adversarios literarios de Narración para sumir en la indiferencia al grupo; aunque se esforzaron para ello, no lo consiguieron.» (Cornejo Polar, 1966: 353).

Tomando la rebeldía de *Colónida*, la orientación popular de *Nuestro tiempo* y el afán de denuncia de los autores de la Generación del 50, *Narración* construye una propuesta inédita en la narrativa peruana; «Narración es el único grupo de narradores, coherente y con programa surgido en lo que va de este siglo» (Valenzuela, 1986: 42). De *Nuestro Tiempo y Amauta*, recoge *Narración* la lección acerca de cómo mantener la independencia respecto de los canales de la cultura oficial, el autofinanciamiento. Asimismo, el grupo reconoce el magisterio de los narradores del 50 sobre los del 60, sin embargo, marca una distancia notable respecto al componente político de su acción artística; el grupo asume el compromiso con la realidad política que los autores del 50, con excepciones, no habían asumido claramente. Desde una óptica marxista

Narración elimina el dogma aumentado por los sectores más conservadores de la sociedad al sustentar que no hay oposición entre el contenido político producido por las contradicciones de la sociedad y lucha de clases y el hecho de que este contenido se encuentre en la obra de arte (Valenzuela 1989: 43).

Para *Narración*, el arte verdaderamente revolucionario es forzosamente fruto de su realidad social, por ello

Narración fue como ninguna otra agrupación, producto e hijo directo de la época. Su identificación con las mayorías nacionales y su deseo de hacer de la literatura un medio de liberación de las conciencias hacia un proceso de cambio social serán siempre dos

elementos indispensables para definirlos y diferenciarlos (Ibíd.: 44).

Esta revisión somera de la producción de revistas y la asociación de estas a grupos intelectuales no pretende ser exhaustiva; en ella hemos hecho hincapié únicamente en algunos hitos importantes para subrayar diferencias y semejanzas con el proyecto de la revista *Narración*; para un análisis exhaustivo y detallado de las revistas literarias en el Perú remitimos a la tesis de Jorge Valenzuela que hemos mencionado repetidamente a lo largo de este capítulo.

1.2 La revista como partida de nacimiento

Podemos considerar 1966 como año oficial de aparición del grupo. En esta fecha se publica el primer número de la revista *Narración* el cual, por su naturaleza y espíritu de manifiesto, funcionaría como partida de nacimiento. Se conoce, por los propios protagonistas de esta historia, que las primeras reuniones del Grupo *Narración* fueron muy anteriores a la publicación del primer número de la revista. Estas reuniones habrían delineado la esencia del proyecto y se habrían detenido antes de tomar forma de publicación que los respalde debido a desacuerdos respecto al nombre que debería asumir el grupo y la revista. El proyecto inicial contemplaba emplear el nombre del primer libro de relatos de José María Arguedas, *Agua*.⁸ Este proyecto inicial se habría comenzado a discutir en 1963, y sería reactualizado en 1965. En estas conversaciones iniciales habrían participado Oswaldo Reynoso (de

⁸ Miguel Gutiérrez nos hace saber que el mismo Arguedas expresó sus reparos sobre “la inconveniencia de que el nombre de la revista aludiera a la obra de un narrador que se hallaba en plena producción” (Gutiérrez 2006: 58)

quien partió la iniciativa de editar una revista dedicada exclusivamente a la narrativa y el debate ideológico), Eleodoro Vargas Vicuña y Antonio Gálvez Ronceros, quienes eran autores ya publicados y un joven escritor inédito aún: Miguel Gutiérrez. En el grupo que retomó el proyecto ya no figuraba Antonio Gálvez Ronceros, en su lugar se había incorporado Vilma Aguilar Fajardo. Respecto al nombre que finalmente tomó el proyecto menciona Gutiérrez: «Después de no pocas deliberaciones decidimos llamar *Narración* a la revista, nombre si se quiere neutro y opaco pero que definía con precisión los alcances y límites de nuestra actividad creativa» (2006: 58).

Para entender la atmósfera intelectual del momento, es bueno revisar cuál fue la recepción crítica a sus textos. El experimentalismo de Reynoso le valió, en palabras de Miguel Gutiérrez (Ibíd.), ser «injustamente tratado por los críticos y estudiosos de nuestra literatura» y según valoración del mismo Gutiérrez, «la crítica oficial se mostró cauta y expectante», actitud que vincula Gutiérrez al juicio entusiasta que vertiese Arguedas sobre *Los Inocentes*⁹. Similar actitud mereció *Los Ermitaños* de Antonio Gálvez Ronceros, citando a Gutiérrez, respecto a la valoración de éste aparición de este primer libro de Gálvez Ronceros, en ella habrían obrado «razones que iban más allá que la simple miopía de nuestros críticos».

La actitud, la posición en el campo elegida por estos autores estaría ya visible desde estas primeras producciones, la formalización de esta posición asumida vendría con la revista *Narración* y el ya famoso manifiesto inaugural, que confirmaría la sensación de amenaza prevista por quienes detentaban la

⁹ Gutiérrez 2006: 185

posición dominante en el campo literario ante las primeras obras de los fundadores del Grupo Narración.

Para un número importante de miembros del Grupo Narración, participar en la revista fue su debut en el mundo literario. Las opciones de ingreso al mismo estaban, como siempre, definidas oficialmente por la publicación en medios de referencia que cumplen el rol de portones de acceso al campo literario. Elegir el ingreso al mismo por esfuerzo propio, sin vinculación con los grupos oficiales o detentadores del capital cultural equivaldría a forzar un ingreso lejos de los canales convencionalmente aceptados por el gran público, quien construye y ve construido su horizonte de expectativas a través de la crítica explícita en ellos o la valoración implícita que supone el acceso a ellos.

Revisando los créditos en el primer número encontramos los siguientes datos: Aparecen como miembros de la Redacción Carlos Gallardo, Miguel Gutiérrez, Juan Morillo, Hernando Cortés, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña y Javier Montori. Como responsable de Diagramación figura Vilma Aguilar. Se incluye relatos o fragmentos de novela de Carlos Gallardo (*La timba*), Eduardo Gonzales Viaña (*Muerte de Dimas*), Miguel Gutiérrez (*Perfil del traidor*), Andrés Maldonado (*A la deriva*), Juan Morillo (*Pichana*), Oswaldo Reynoso (*Los Kantus*) y José Watanabe (*El trapiche*). Figuran como colaboradores Eduardo Gonzales Viaña y Alberto Bonilla. En la sección «Artículos varios», se incluye un reportaje a los críticos literarios del momento; Alberto Escobar, Washington Delgado, Julio Ortega, José Miguel Oviedo y Alfonso La Torre. El reportaje está constituido por las

respuestas de estos críticos a 6 preguntas que buscan definir su orientación política y la coherencia entre su actividad como crítico e ideología personal.

Las preguntas fueron: 1) ¿Qué métodos emplea en el análisis de la obra literaria? 2) ¿Qué concepción ideológica norma sus críticas? 3) ¿Su crítica tiene influencia en los autores? 4) ¿La tiene en los lectores? 5) ¿La crítica es una profesión para Ud.? Y 6) ¿Qué beneficios económicos le reporta la crítica?

De todos los invitados a participar, solo José Miguel Oviedo se negó a responder, quizá por la misma razón que explica Alfonso La Torre, pero con resultado final totalmente opuesto. Dice La Torre:

La primera impresión que me produjo el cuestionario de «Narración» fue el de una intolerable impertinencia. Veía en él un intento de confesionalismo semi clerical y semi totalitario, con atisbo de un formulario de declaración de haberes para fiscalizar impuestos. Mi reacción fue de rechazo. Luego comprendí que uno es responsable de lo que escribe, y que un tribunal generacional, presumiendo que sea sincero, tiene, en cierta medida, derecho a pedirnos cuenta, en caso que nuestros propios escritos no hayan bastado para esclarecer nuestra situación, si tenemos alguna.

La segunda impresión fue de sorpresa: no creí ser considerado crítico, puesto que solo esporádicamente incurro en la crítica literaria, careciendo de una columna permanente, o de una labor sistemática. Mi tarea es más bien de modesto «divulgador». La verdad es que me conozco muy mal, y sé menos sobre lo que los demás piensan de mí. De manera que, todo cuanto escribo, es un modo de autoprospección. Responder este cuestionario, así, no es tanto definirme ante los demás, sino ante mí mismo. Agradezco a «Narración» por esta coyuntura.¹⁰

¹⁰ Narración, 1969: 41

Es difícil no rendirse ante la sinceridad de la respuesta de La Torre, que inicia constatando un hecho ciertamente notorio: el cuestionario de *Narración* encierra una intención de acorralar al entrevistado por la interrelación entre las preguntas, las cuales apuntan a discernir la orientación ideológica, como mencionamos, y la coherencia entre esta y labor crítica.

La presentación que abre el primer número de la revista funciona como un manifiesto del grupo. Sus alcances son amplios ya que en ella se define el credo ideológico de los miembros del Grupo *Narración*, su lectura de las condiciones histórico-sociales del Perú, su origen de clase y su compromiso político, su visión del futuro de la sociedad peruana y la definición de la tarea y misión que como escritores les corresponde asumir.¹¹

El primer uso del término crónica se da desde el primer número de la revista. Se denomina *Nueva Crónica*, aludiendo al famoso texto de Huamán Poma, a la sección que incluye la *Carta Abierta a Pablo Neruda*, suscrita por Nicolás Guillén, Juan Marinello, Félix Pita Rodríguez entre otros, en la cual llaman la atención de Neruda sobre el significado de su visita al PEN Club internacional y la aceptación de un reconocimiento público por el gobierno peruano presidido por Fernando Belaúnde al decirle: «No son Perú y Chile quienes fortalecen sus vínculos gracias a estos actos tuyos, sino Belaúnde y Frei: el imperialismo yanqui»¹²

Desde la elección de los artículos incluidos en la revista y a la vista de la presentación de este primer número de *Narración*, se puede percibir que la opción literaria del Grupo *Narración* pasa por integrar la lucha política al lado

¹¹ El significado y la implicancia de esta presentación se desarrollará posteriormente, en el capítulo 2.3 El habitus y la postura ideológica.

¹² *Narración* 1969: 33.

de las clases populares a la producción literaria. En lo sucesivo, el esfuerzo del colectivo se orientará a fungir de conciencia política del escritor y tratar de encauzar los esfuerzos hacia el desarrollo de una narrativa de signo popular. Conscientes de su origen de clase (media urbana), los autores que componen el Grupo Narración descubren la poética de la crónica en el segundo número. El primer número no incluye en la sección *Nueva Crónica* nada que semeje la estructura o *intellectio* del género. Se limita a reproducir la ya mencionada carta abierta a Pablo Neruda. Sin embargo, la elección de este documento aclara el sesgo que orientará a esta sección; en efecto, en el reproche a Neruda lo que está en juego es dilucidar posiciones frente al imperialismo americano de los años sesenta y sus intromisiones ya sea bélicas o de inteligencia en el Perú y otros países de lo que se llamaba entonces «el tercer mundo» y que luego el presidente Velasco se esforzaría en llamar «países no alineados», es decir que no comparten o forman parte del grupo de países que siguen la política internacional ya sea de los Estados Unidos o de la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URRSS).

Por lo tanto, esta sección, desde el primer número, se define como una sección de combate ideológico a través de documentos, es decir, material documental. La mutación notable en el segundo grupo será incluir esta naturaleza documental de la sección con la praxis del narrador cercano a la causa popular. De esta manera, desde el primer número, se expresa una línea que a pesar de algunas diferencias formales se mantendrá coherente a lo largo de los tres números publicados de la revista.

Narración irrumpe como un sujeto colectivo definido por su especificidad única. Para nuestra literatura, este momento corresponde a la definición que hace Badiou del acontecimiento. Para Badiou, el acontecimiento se define como

...un sitio (un múltiple cae él mismo bajo la ley que hace aparecer sus elementos) que está en exceso tanto respecto del hecho (ya que el valor de existencia del sitio es máximo) como de la singularidad débil (ya que el inexistente llega para existir, él también, con el valor máximo). (2010: 87)

Descifrando el lenguaje, a veces oscuro de Badiou, definamos primero «sitio» como «un múltiple que llega para aparecer de un modo nuevo» (86), por exceso entiende la manifestación máxima de la igualdad de los elementos que condicionan el hecho y la singularidad débil es usada para definir un hecho que no varía la identidad respecto a otros hechos en su clase. Los acontecimientos, entonces, son hechos que generan una ruptura en una secuencia histórica y pueden llegar a definir un nuevo sujeto. La aparición de la revista *Narración*, es un rompimiento, un exceso respecto al hecho de la existencia de revistas literarias que se diferencia incluso de la que menor similitud guarde con su conjunto (es decir, cuya singularidad sea débil), que irrumpió en la existencia con un valor máximo, es decir con la más extrema diferenciación. En ese sentido, un acontecimiento es, para Badiou, una mutación porque el inexistente (la revista *Narración*), alcanza un valor existencial máximo.

En el panorama de las revistas literarias que cohesionan grupos literarios, conforman una multiplicidad en la cual existe, y es innegable una diferencia ontológica pero no coinciden necesariamente con su diferencia en

el aparecer. Tal como lo define Badiou, la multiplicidad está formada por sitios que:

... forman una secuencia monótona, constituida por lo idéntico. Aparecen en una abrumadora similitud, aun cuando son absolutamente diferentes. Repiten, en el aparecer, el mismo motivo, mientras que su ser múltiple no repite nada, puesto que toda diferencia, incluso testificada en un solo punto es ontológicamente absoluta. (2010: 43).

Badiou añade una aclaración fundamental para entender el sentido de la diferencia y la identidad entre los múltiples: existen grados máximos y mínimos de identidad. La similitud es mayor cuanto el grado de identidad se acerca al máximo, así, en una serie como las revistas literarias peruanas, algunas se aproximan al mínimo de Identidad; se alejan del patrón. Correspondería a esta constatación la aseveración de Valenzuela respecto al antecedente de *Amauta* o *Pielago* respecto a *Narración*. En este Panorama, la *Revista Narración* supone un corte radical en el múltiple de la serie. Como se ha podido revisar en el repaso de las más importantes revistas que aparecieron en el siglo XX, llegando hasta las inmediatamente anteriores en el tiempo; ninguna de ellas sostuvo una identificación basada en la ideología y en la praxis política. Asimismo, ninguna de ellas asumió como tarea urgente, la generación de un arte literario coherente con esta posición y que además lograra expresar en la forma literaria la inclusión de las clases populares ya no solamente como personajes o referentes sino también como autores mediante la vía del testimonio o de la producción de textos literarios (y por ello la importancia de los talleres que intentó desarrollar el Grupo

Narración entre las comunidades obreras). El intento del Grupo Narración es de naturaleza insurreccional en el panorama conformado por las revistas y grupos literarios del siglo XX en el Perú. Lo es por su crítica frontal a la institucionalidad literaria representada no solamente en algunos autores, también por su actitud frente a los medios de expresión de la élite literaria y sus instituciones burocráticas, por ejemplo «La Casa de la Cultura».¹³ También lo es por la producción literaria de sus miembros, en los cuales la perspectiva del trabajador, campesino, obrero, son asumidas como propias o graficadas como muy cercanas a la del autor

La revista *Narración* es, siguiendo nuevamente a Badiou, «un grado máximo de identidad consigo misma» (83) y no con la serie de múltiples conformado por el corpus pre existente de revistas literarias. Es, en este panorama, el elemento inexistente que adquiere un valor existencial máximo, lo que Badiou llama un acontecimiento.

Los acontecimientos portan la verdad en las consecuencias de su aparición; desnudan una cisura, hacen visible la diferencia en su grado máximo en base a sus tres características:

...reflexividad (el sitio se pertenece a sí mismo, al menos fugitivamente, de tal suerte que su ser-múltiple llega «en persona» a la superficie de su aparecer); intensidad (existe máximamente); potencia (su efecto se extiende a un completo relevo del inexistente, del valor mínimo o nulo al valor máximo: «Los nada de hoy todo han de ser», como se canta en *La Internacional*). (88)

¹³ En la contratapa del N° 2 de la Revista *Narración*, se publica una Declaración firmada por los integrantes del Grupo *Narración* en la cual señalan bajo el punto 4 su renuencia a participar de las actividades auspiciadas, organizadas y promovidas por esta institución, a partir de una invitación extendida por la Casa de la Cultura para participar en un Ciclo de Narradores Peruanos a cuatro de los miembros del Grupo *Narración*

El Grupo Narración se hace visible con y por la revista. La irrupción del Grupo Narración es un acontecimiento. Desde la perspectiva que asume Alain Badiou (2006) para analizar el componente político en el origen del Grupo Narración hallamos un momento de irrupción de Lo Real¹⁴ caracterizado por la generación de un nosotros enunciador de la presentación del primer número del año 1966. Como colectivo, el Grupo Narración confronta el *statu quo* literario y plantea una rebelión ante el mismo que se manifiesta como un intento de expresar lo real social oculto tras la simbolización del sistema literario tal como se manifiesta antes de la irrupción de la revista. Esta lectura de lo real social es la manifestación de las condiciones de explotación e injusticia en la sociedad peruana y la, hasta el momento en que aparecen ellos, insuficiente caracterización o inclusión de este real social en la literatura peruana. Ciertamente los narradores del 50, con su proclividad al realismo urbano habían abierto una puerta que no muchos de ellos atravesaron con decisión, quedándose en la denuncia. Aquellos de esa generación que se atrevieron a hacerlo lo manifestaron enrolándose en Narración; son los casos de Eleodoro Vargas Vicuña y Oswaldo Reynoso, hermanos mayores del grupo de escritores que conformarían la primera conformación del Grupo Narración.

¹⁴ Asumimos la definición lacaniana de Lo Real como lo que no alcanza a ser simbolizado; una verdad evidente que está detrás, como gran verdad, de todas las elaboraciones formales que intentan nombrarla. Lo Real podría expresarse, en este contexto, como la explotación del hombre por el hombre.

1.3. Las conformaciones del Grupo Narración

El tema de las conformaciones del Grupo Narración es complicado porque no existió nunca un listado oficial de miembros. Este análisis es posterior al hecho y se realiza de dos formas. La primera de ellas es atendiendo a los créditos en las ediciones de la revista. Este método supone una primera dificultad que es la imposibilidad de discernir hasta qué punto un escritor o pensador que figura como colaborador en algún número de la revista integra o no el colectivo. La naturaleza del mismo como frente sin adscripción partidaria hace difícil tomar este criterio como definitivo. Otro ejemplo de cómo se complica este método de definición de quienes era integrantes o no del grupo es el caso de Hildebrando Pérez Huaranca. Aparece recién en el segundo número como autor de un relato en la sección «Creación», mientras que en el tercer número de la revista figura como colaborador, sin embargo es común contarlo entre los miembros del grupo. Una segunda aproximación consiste en acudir a la memoria de los miembros más reconocidos del grupo o que reclamaron su pertenencia al grupo fuera del ámbito de la revista, sea en intervenciones en eventos culturales, entrevistas o artículos aparecidos en otros medios.

Miguel Gutiérrez¹⁵ reconoce dos momentos del Grupo Narración diferenciados editorialmente por la aparición del número 1 de la revista, el primero, y por la aparición de los números 2 y 3, el segundo.

¹⁵ En este acápite tomamos como referencia principal al texto de Miguel Gutiérrez *Sobre el Grupo Narración*, publicado el año 1998 en *Literatura peruana* y recogido por Tenorio. Los dos integrantes del grupo que han desarrollado más ampliamente sus ideas y consideraciones sobre el GRUPO NARRACIÓN son Miguel Gutiérrez, presente desde el nacimiento del Grupo y Roberto Reyes Tarazona, quien se uniese al proyecto de Narración en la segunda etapa del mismo. Por ello mismo, también tomamos en consideración el artículo *Narración en los años setenta*, aparecido en *Intermezzo tropical* n° 2 el año 2004 y que es recopilado también por Tenorio.

Cronológicamente corresponden a 1966 y 1971-1976. Políticamente corresponden a dos periodos separados por el golpe militar de Velasco Alvarado: la guerrilla del 65-66, el periodo pre-golpe sería el primero y el de las estatizaciones de la *Cerro de Pasco Corporation* y los medios de comunicación, seguidos de la debacle y desmantelamiento del proyecto velasquista por Morales Bermúdez, el segundo.

La importancia de segmentar desde varios puntos de quiebre el escenario en el cual aparece el grupo no solo supone un criterio de fidelidad a la definición del campo y de los elementos del mismo que configuran a la obra de arte, contribuyen a su reconocimiento y la canonizan. El campo es una configuración histórica definida socialmente y son los hechos sociales y políticos quienes dan forma a este panorama que se modula por la historia del campo mismo. (Bourdieu, 2011) En momentos de alta homogeneidad del campo, el elemento social, político, decae, disminuye en importancia y significación para la delimitación del mismo. Los momentos de alta heterogeneidad del campo son aquellos en los cuales consideraciones ajenas al elemento central del mismo (en este caso extra literarios) toman importancia y llegan, algunas veces, a actuar como determinantes. Piénsese en los momentos de absolutismo político, para citar los más evidentes el auge del nacionalsocialismo en la Alemania de inicios del siglo XX hasta mediados del mismo o el régimen stalinista de los años 30 hasta los 60. En momentos como este el nosotros que dio origen al acontecimiento se hace individuo o sujeto único, se personaliza en el líder o el partido y una conciencia única, la del sujeto individual configurado históricamente como dominante asume control del campo.

Claramente existe una alta heterogeneidad en el campo literario al momento de la aparición de *Narración* y esta heterogeneidad es de índole política. El maoísmo, como proyecto, está presente desde el primer número por la inclusión de las tesis del foro de Yenán, que aparecen traducidos al español, probablemente por primera vez, en el primer número. En este ejemplo, vemos cómo un suceso político, la revolución maoísta en China, impacta en el remoto campo literario peruano, generando, como acontecimiento, la irrupción del grupo y la revista *Narración*.

Este criterio de rastrear los puntos de quiebre que pueden dar origen al acontecimiento, obedece a nuestra voluntad de discernir la naturaleza del terreno al cual el Grupo *Narración* lleva la lucha por el dominio del campo, el terreno político-ideológico. Pasados casi 50 años, y a la vista de la reedición el año 2006 de *La Generación del 50: Un mundo dividido*, advertimos que no solamente se mantiene el criterio ideológico político en el mantenimiento del título, esta cisura es el parámetro principal para la valoración de los escritores desde la óptica de su autor, Miguel Gutiérrez.¹⁶ El mundo dividido hace alusión al estado del campo desde la perspectiva que introduce la heterogenización del campo por la fuerza de lo político-ideológico como factor de discernimiento de posición en el campo. Por lo tanto, es en este ámbito donde se encuentra la razón de ser del Grupo *Narración*, aquello que lo define como tal, con mayor justeza que inexistentes afinidades literarias, mediadas por la selección del punto de vista y la materia narrada, como pretendemos demostrar.

¹⁶ Para una constatación de estas afirmaciones, véase Gutiérrez, 2006 y Gutiérrez 1996

Según recuerda Roberto Reyes, los primeros integrantes del Grupo Narración fueron: Oswaldo Reynoso, Juan Morrillo, Eduardo Gonzales Viaña y Miguel Gutiérrez, a quienes se sumaron José Watanabe, Carlos Gallardo y Andrés Maldonado,

Asimismo, Reyes adiciona para el segundo momento del grupo la adhesión de Antonio Gálvez Ronceros, Roberto Reyes, Augusto Higa, Hildebrando Pérez Huaranca y Nilo Espinoza. Curiosamente no incluye en esta relación a Gregorio Martínez a pesar de que este autor aparece en los créditos del segundo número de la revista como miembro del consejo de redacción¹⁷

Este listado contrasta con el que propone Miguel Gutiérrez basado en la participación en la revista:

La iniciativa de editar una revista dedicada de manera exclusiva a la narrativa y al debate ideológico, correspondió al narrador Oswaldo Reynoso. (...) Reynoso nos hizo la propuesta a Eleodoro Vargas Vicuña, el mayor de todos nosotros, a Antonio Gálvez Ronceros, coetáneo de Reynoso y a mí, el más joven de este grupo inicial¹⁸

Menciona que por razones diversas la idea no prosperó sino hasta 1965, dos años después de la convocatoria de Reynoso. Para ese entonces ya no participaba Gálvez Ronceros, pero se había incorporado Vilma Aguilar. En este momento es que se decide sustituir el nombre que inicialmente se había propuesto para la revista, *Agua*, por el de *Narración*.

¹⁷ Véase *Narración en los años setenta*, artículo en el cual Reyes hace un repaso de la actuación del Grupo Narración en los años 70. Curiosamente, en la recapitulación de integrantes no incluye a Gregorio Martínez sino un párrafo después de nombrar los miembros de las dos etapas del Grupo Narración y lo hace como referencia conjunta del universo negro al lado de Gálvez Ronceros. Un olvido casual, a todas luces.

¹⁸ Gutiérrez, op.cit. p 58

Luego de este listado que se basa en la participación en el proyecto de la revista, Gutiérrez propone un segundo listado más amplio, basado este en la participación en el Grupo Narración como grupo de debate y comunidad ideológica y artística. La lista que propone es la que sigue:

Primera etapa: Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Juan Morillo, Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar, Andrés Maldonado, Carlos Gallardo, José Watanabe, Eduardo Gonzáles Viaña y Javier Montori.

Segunda etapa: Gregorio Martínez, Augusto Higa, Andrés Maldonado, Antonio Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Vilma Aguilar, Félix Toshihiko, Nilo Espinoza, Ricardo Ráez, Hildebrando Pérez Huaranca, Georgina Cabrera, Ana María Mur, Roberto Reyes Tarazona, Julio Carmona, Miguel Gutiérrez y Rosa Carbonell.

Se apartarían del grupo durante la preparación del tercer número Antonio Gálvez Ronceros, Andrés Maldonado, Nilo Espinoza y Juan Morillo.¹⁹

Menciona como colaboradores no miembros a Luis Urteaga Cabrera y al poeta Julio Nelson.

Por incluirse el de Roberto Reyes en el de Gutiérrez y porque en este último se hacen visibles las continuidades y exclusiones, tomamos como referencia de este tipo de reconstrucción, basada en la memoria de los miembros, el listado de Gutiérrez.

Enfocando desde la perspectiva de los créditos en la revista, deberíamos asumir el criterio tajante de formular al consejo de redacción

¹⁹ Id. p 62

como listado de miembros reconocibles como tales, dejando a los colaboradores como externalidades afines al proyecto, lo que define la diferencia entre estar involucrado y estar comprometido. Entonces, a la vista de los consejos de redacción, el listado sería el siguiente:

Primer número: Carlos Gallardo, Miguel Gutiérrez, Juan Morillo, Hernando Cortez, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña y Javier Montori.

Segundo número: Gregorio Martínez, Augusto Higa, Andrés Maldonado, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Juan Morillo, Vilma Aguilar, Félix Toshihiko Arakaki, Nilo Espinoza y Ricardo Ráez.

Tercer número: Miguel Gutiérrez, Gregorio Martínez, Ana María Mur, Ricardo Ráez, Vilma Aguilar y Oswaldo Reynoso

A pesar de ser interesante porque permite contrastar ambos tipos de listado, una aproximación de este tipo evidencia algunas limitaciones. La primera de ellas es que restringe la existencia del Grupo a la publicación de la revista, cuando, como ya se ha visto anteriormente, el proyecto y la ejecución del mismo, evidente en la serie de reuniones que servirían para discutir el nombre de la revista, este habría venido funcionando antes de su presentación en sociedad mediante la publicación de la revista, aunque esta fungiese como su partida de nacimiento.

En la presente tabla resumimos las diferentes configuraciones del colectivo cruzando las variables Integrante-Función-Número de la revista.

Permite ver cómo los miembros permanentemente activos son Vilma Aguilar, Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso. La labor de ellos llega incluso a verse plasmada en las publicaciones conjuntas post Grupo Narración, como es el caso de la crónica sobre el magisterio peruano y el SUTEP, que inicialmente iba a ser incluida en el número 4 de la revista como su correspondiente crónica²⁰.

	Consejo de redacción			Autores			Colaborador			Diagramación			Títulos			Carátula			Ilustraciones			Adm. Economía			Crónica					
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3			
Aguilar, Vilma																														
Arianzen, Catalina																														
Bonilla, Alberto																														
Cabrera, Georgina																														
Carmona, Julio																														
Cortez, Hernando																														
Espinoza, Nilo																														
Gallardo, Carlos																														
Gálvez Ronceros, Antonio																														
Gonzales Viaña, Eduardo																														
Gutiérrez Correa, Miguel																														
Higa, Augusto																														
Huanay, Julián																														
Izquierdo, Francisco																														
Maldonado, Andrés																														
Martínez, Gregorio																														
Montori, Javier																														
Morillo, Juan																														
Mur, Ana María																														
Osores, Lorenzo																														
Pérez Huaranqa, Hildebrando																														
Ráez, Ricardo																														
Reyes, Roberto																														
Reynoso, Oswaldo																														
Robles, Barayún																														
Rubín de Celis, Pedro																														
Toshihiko Arakaki, Félix																														
Vargas Vicuña, Eleodoro																														
Villalba, María Elena																														

Tabla 1: Participantes en la *Revista Narración*, por labor y número de la revista. Como se advierte, Gutiérrez, Reynoso y Aguilar son los únicos que participan en los tres números (en negrita)

Lo cierto es que, si analizamos el gráfico previo, en *Narración* hay tres figuras dominantes; Vilma Aguilar, Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez. Esto puede confirmarse mediante diversos indicios. Primero, son los únicos

²⁰ En este texto, se nombra a los miembros del Grupo *Narración*, quienes firman el prólogo. Esta sería la última conformación del Grupo: Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Vilma Aguilar, Roberto Reyes e Hildebrando Pérez Huaranca.

personajes que aparecen con responsabilidades específicas en los tres números de la revista. Segundo, Reynoso y Gutiérrez formaron parte del Comité Editorial en todos los números. Les siguen con dos participaciones Vilma Aguilar, Juan Morrillo, Gregorio Martínez y Ricardo Ráez. Lo que diferencia a Vilma Aguilar y le da mayor preeminencia en el grupo respecto a los restantes miembros del consejo de redacción²¹ es que en los tres números ella aparece como diagramadora de la revista, es decir vinculada a la producción directa de la revista. Entonces, este es el núcleo del grupo: Gutiérrez, Reynoso, Aguilar, y seguiría bastante más atrás, pero con importante participación, Gregorio Martínez, específicamente en los números 2 y 3 de la revista.

La enorme variabilidad que se evidencia en la entrada y salida de miembros a la revista, refuerzan nuestra tesis de que, en esencia, es un núcleo reducido el que conforma el grupo y que este núcleo convoca a simpatizantes o amigos, autores con pensamiento político afín al grupo. Probablemente, diferencias entre el núcleo y sus invitados son los que originan esta variabilidad de ingresos y despedidas.

Como ya se mencionó, Gutiérrez reconoce dos momentos del Grupo Narración, sin embargo, a la vista de la posterior evolución del grupo, podríamos añadir un tercer momento, en el cual la opción por la literatura social o socialista, desde la forma de la crónica, se hace evidente. Este momento está definido por la aparición de la empresa editorial Narración, que publicaría el texto de la que iba a ser la tercera crónica, incluida en el cuarto

²¹ El número de miembros de este consejo de redacción es variable, para el primer número son 7 miembros, para el segundo 11 y para el tercero 6.

número de la revista que no vio la luz, la crónica sobre el SUTEP titulada *Luchas del magisterio: De Mariátegui al SUTEP* (Narración 1979). La especificidad de este último momento radica en que ya ha desaparecido el proyecto de la revista y el colectivo ha optado abiertamente por la crónica social como herramienta de expresión.

Como resumen de este capítulo, podemos señalar que el Grupo Narración continúa la tradición establecida en la literatura peruana de afirmar su presencia dentro del campo literario desde un órgano de expresión, en su caso la Revista Narración, que porta no solamente la propuesta narrativa de sus miembros sino una posición conjunta sobre la sociedad peruana, la literatura y los escritores peruanos. La revista, aunque cuenta con un Consejo Editorial y un número amplio de colaboradores, es dirigida, tanto como lo es el grupo mismo, por tres autores: Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez y Vilma Aguilar. Ellos son los impulsores de la decisión de adoptar el maoísmo como doctrina política, aunque algunos miembros del grupo no compartan esta orientación, lo que explica las entradas y salidas frecuentes de autores invitados.

CAPÍTULO 2

DESCRIPCIÓN DEL CAMPO LITERARIO Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Este segundo capítulo describe el entorno en el cual surge el Grupo Narración y analiza el juego de fuerzas en el campo que determina el rol que le compete a cada grupo en pugna desde su relación con los componentes del Polisistema literario, tal como lo describe Itamar Even Zohar. Esta supone una movilidad de los elementos que se interrelacionan e inter determinan para crear un escenarios de sistemas y poéticas encontradas. Finalmente, se llega a la descripción del entorno que hace posible la aparición del trabajo de las Crónicas del Grupo narración. Este capítulo sienta las bases para definir la naturaleza específica de estas Crónicas.

2.1 El campo literario y el Grupo Narración

Para iniciar una discusión sobre la imagen que proyecta el Grupo Narración en el campo literario, se hace necesaria una petición de principio que consiste en vincular la noción de campo con el juicio sobre la obra

literaria. Para ello es menester entender que la obra de arte es una manifestación del estado del campo, de una toma de posición respecto a las opciones en el mismo y un juicio estético sobre la validez de la conformación actual del campo, según Bourdieu y que

... en resumen, se trata de comprender la obra de arte como una manifestación del campo en su conjunto, en la que se hallan depositadas todas las potencias del campo, y también los determinismos inherentes a la estructura y al funcionamiento de este. (1990, p. 11)

Sin embargo, y a pesar de este «determinismo» que evidencia la fuerte deuda de Bourdieu con sus predecesores estructuralistas²², no es por naturaleza o esencia que una obra de arte se constituye como tal, para ello, Bourdieu se cuida de aclarar que «La obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal». (p. 10)

En la visión del campo y la obra dentro de este, para Bourdieu no se trata de reducir la lectura del estado del campo a las consideraciones propias de la historia social del arte (lo cual es el punto de mira que marca la diferencia respecto a sus colegas sociólogos); no bastaría un estudio de las formas sociales de producción y del aparato de mercado que rodea al arte,

²² La preferencia y frecuencia con la cual se emplea el término estructura en lugar de sistema, son una clara manifestación de esta deuda. La noción de sistema no es posterior en los estudios lingüístico-literarios respecto a la obra de Bourdieu. Ya Ferdinand de Saussure en *el Course de linguistic generale* presentaba la lengua como sistema.

tampoco del capital cultural²³ ni el poder de los agentes sociales (que Bourdieu define siguiendo el ejemplo de las artes plásticas como museos, galerías, academias, etc.). El valor de la obra de arte se «produce» como una manifestación del campo en su conjunto. (Bourdieu, 1990 p.10 – 11)

Para definir el campo en el cual se manifiesta la producción del Grupo Narración debe incluirse en la configuración del mismo, el canon vigente, los autores reconocidos, la crítica académica y pública, las universidades, el público entendido como sujetos agentes y, desde otro ángulo, como sujetos pasivos en la configuración del horizonte de expectativas, las casas editoriales y los editores, los grupos de filiación para los productores o críticos (sean grupos políticos, agrupaciones artísticas, círculos o cenáculos, etc.). Con fines de enfoque y para servir a los límites de este trabajo los desarrollaremos bajo dos marcos; el del canon vigente y el de los grupos de sujetos en el campo que pugnan por ser administradores, detentadores del capital social. Por razones de pertinencia, nos reduciremos al análisis de los sujetos que operan en el campo como «narradores», productores de relatos breves, *nouvelles* y novelas a pesar que, como consta en los listados propuestos por Gutiérrez y Reyes Tarazona, hubo participación de poetas importantes, tómesese el caso de José Watanabe como ejemplo.

2.2 Teoría de los Polisistemas

La teoría de los Polisistemas, tal como fuese desarrollada por Itamar Even-Zohar, es en esencia una continuación del funcionalismo dinámico pero

²³ Definimos capital cultural como el conjunto de saberes propios del individuo, grupo, clase, etc. como el conjunto de trofeos o riqueza simbólicos que detenta el sujeto. El capital cultural será esencial para entender el concepto de *habitus*.

más que ello, incorpora también las categorías de otros investigadores como la noción de campo propuesta por Bourdieu y el concepto de semiosfera de Iuri Lotman y demás contribuciones de la escuela de Tartu-Moscú. En buena cuenta, la propuesta de autores como los citados proporcionó a la Teoría de los Polisistemas «conceptos de modelización del mundo y de semiosfera, que en su conjunto constituyen la cultura, es decir, una serie de instrumentos de comprensión que permiten la vida social» (Even-Zohar, 1999: 27).

La Teoría de los Polisistemas ve la cultura como un sistema global que permite a los humanos poner en funcionamiento parámetros para organizar la vida en sociedad no solamente bajo una perspectiva pasiva de comprensión sino como una acción, un actuar que da forma a la cultura. A escala reducida, al hablar de un sistema aislado como por ejemplo el sistema literario, ayuda a estos sujetos en sociedad a delimitar qué se va a entender como literatura.

El elemento que permite hablar de un funcionamiento sistémico es que todos los factores son definidos en interrelación con el otro y no pueden definirse funcionando aisladamente.

Un consumidor puede consumir un producto producido por un productor pero para que el producto pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un repertorio común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una institución y por un mercado que permita su transmisión (Even-Zohar 1999: 30-31)

En el caso de la literatura u otros sistemas sucede exactamente igual a como describe Jakobson el funcionamiento del esquema de la comunicación. Si es el caso de una configuración con un cierto grado de

uniformidad o autonomía, hablaremos de un sistema, cuando ingresan elementos que generan heteronimia, tales como multiglosia o heterogeneidad, estamos ante un polisistema. Esto puede complicarse a varias escalas que pueden terminar en una dimensión global; para el caso de una sociedad específica, su cultura es un polisistema compuesto por varios sistemas o polisistemas, uno de los cuales sería el literario.

Para entender más de cerca el concepto de polisistema es necesario analizar uno a uno los componentes tal como los define Even-Zohar a partir de la propuesta de Jakobson

El repertorio, constituye una suerte de reglas o parámetros y materiales que regulan la construcción y manipulación (producción y consumo) de un producto dado. Jakobson lo denomina código, pero el problema con tal término, para Even-Zohar es que este se lee muchas veces como conjunto de reglas, excluyendo a los materiales. Un repertorio es una lista de elección múltiple y de lectura múltiple, un mayor o menor grado de manejo del código (lo que Bourdieu llama *habitus*) determina una mayor o menor innovación o potencial de innovación en el sistema y su mayor o menor grado de comprensión, ergo aceptación. Para cada caso se distingue entre repertorio activo (generador) y pasivo (receptor). El grado mayor o menor de complejidad del repertorio y sus variaciones al interior del sistema configurarían un espacio en el cual es posible hablar de repertorios en lugar de repertorio único; al definir la heterogeneidad y la migración se ahondará en estas variantes.

En la definición de repertorio no debe incluirse mecánicamente el concepto de «canon», en cuanto este alude a un conjunto de obras que

representarían el logro más alto o los logros más elevados de una sociedad o cultura. El repertorio debe hallarse al interior de estas obras y, a la vez, ser referido por estas ya que forman parte de otro polisistema, que se conecta por este medio al polisistema que viene siendo estudiado. El repertorio es una serie de posibilidades, como se dijo anteriormente, que pueden reactualizarse en el texto estudiado, pero bien podrían permanecer sin uso y no por ello dejar de ser aludidos. Así, el repertorio de la vanguardia con sus juegos de cambios de perspectiva o saltos en el tiempo y/o el espacio, puede ser realizado en parte en un texto dado y permanecer como potencial para el resto de textos. En sociedades con alto grado de contaminación, ya sea por grandes y continuas migraciones o, como es el caso de América Latina, por procesos de conquista y dominación militar y política, el repertorio del circuito dominante suele ser el de la sociedad que domina física y/o políticamente a la otra. Luego, puede existir un proceso de intercambio, que genera interculturalidad o, lo que en términos de Ortiz (1978) conocemos como transculturación. Los repertorios están vivos, se entremezclan y actualizan, cambian por adición, contaminación, traducción, entre otros mecanismos.

El producto es definido por Even-Zohar como «cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado» (1999:43). Para una cultura dada, el producto es aquello que circula entre sus miembros y constituye su concretización. Un producto cultural es «cualquier elemento del repertorio de la cultura que es puesto en práctica» (ídem) por lo tanto, un producto literario será cualquier elemento del repertorio de la literatura que es puesto en práctica. En esta instancia se hace evidente un faltante en la definición, ya que la puesta en práctica no será, para el caso de

la literatura, la producción. En este caso la puesta en práctica involucra el ingreso al mercado.

Contrariamente a la explicación *ex nihilo* sobre el surgimiento de los grandes autores, la Teoría de los Polisistemas afirma la relación de ida y vuelta entre producto y repertorio como la clave para entender lo que fuera la gran preocupación de teóricos latinoamericanos como Cornejo Polar (1983), el anclaje histórico. El repertorio refleja un momento del polisistema que entra en funcionamiento en el momento de la producción:

No pueden construirse productos sin un repertorio. Nadie es capaz de crear reglas y conjuntos de elementos completamente nuevos para todos y cada uno de los productos al tiempo que está produciéndolos (Even-Zohar 1999: 43).

En consecuencia con este planteamiento, se define la aparición de las innovaciones como un continuo sobre la escala de la competencia medida de mayor a menor grado de dominio; la innovación puede ser el resultado de una falta de competencia o de un alto grado de dominio del repertorio. Cabría añadir la opción de un deliberado rompimiento de las mismas, lo que nos sitúa en el área de la competencia desde parcial a total. Esta posibilidad, no explicitada por Even-Zohar, ciertamente se incluye como parte del continuo «ignorancia-dominio» sobre el eje de la competencia tal como lo define la Teoría de los Polisistemas, pero es importante expresarla ya que la mayoría de autores se maneja en esta área gris.

En el proceso de heterogenización del campo literario por fortalecimiento de las leyes del mercado, lo que antes se conocía como texto o libro es visto en adelante como producto y prima sobre él la lógica del

consumo en cuanto compra, reemplazando al proceso de aprehensión de la versión sobre el repertorio o la retórica de su tiempo que supone el texto o libro. Este paso es impensable si es que no se cumplen, tal como ha sucedido actualmente, con los presagios de los pensadores de los estudios culturales reconocidos como Escuela de Frankfurt. Principalmente Walter Benjamin (2007)

El productor no solo se relaciona con el producto en cuanto sujeto que opera activamente en el repertorio generando un producto acabado; un productor puede ser considerado como tal asociándolo con la generación de productos potenciales, no necesariamente textos, puede tratarse también de un modelo, que es definido por Even-Zohar de la siguiente manera: «combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (temporales) que se imponen sobre el producto» (1999: 35). Ahora bien, esta operación analítica se define como aprendida de un modo global, normalmente no se emplea de modo analítico. Este conocimiento analítico se hace evidente cuanto más hábil es el productor y más específico o especializado el producto, lo que está relacionado con su capacidad de innovar en el repertorio y de enfrentarse al canon establecido en determinado momento histórico por la Institución y/o el Mercado.

El concepto de productor es más complejo de lo que aparenta a primera vista ya que no basta con definir al artista creador, sobre todo en momentos históricos en los cuales otras fuerzas imprimen su sello en el producto terminado que se lleva al mercado. Pensemos en la editorial o el editor, por ejemplo. En algunos estados del campo, como sucede en Norteamérica y Europa, el editor es un *publisher*, una segunda conciencia

que entra en un juego de intercambio con el creador original para llegar a la versión del producto más cercano a lograr su mayor receptividad en el mercado y, a la vez, ganar aprobación de la institucionalidad literaria. La diferencia que se genera entre el texto (llámese el primer manuscrito) y el libro, puede ser notable, ya sea en términos formales como ideológicos. Es decir, puede notarse en la selección del repertorio o en la adscripción de la ideología hegemónica.

La formación de la cultura, lo que Iuri Lotman denomina semiosfera, es un proceso constante, llevado a cabo por un conjunto de productores y un grupo de normas o reglas incluidas en un repertorio sancionado por otro grupo de personas o grupo de grupos de personas. A estas agrupaciones que detentan el poder de sancionar la inclusión de un producto como elemento de cultura se denomina, en la Teoría de los Polisistemas, Institución que

...puede verse, al igual que el mercado, como la intermediaria entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura. Pero, a diferencia del mercado, tiene el poder de tomar decisiones que perviven durante mayor tiempo. (Even-Zohar, 1999: 51)

De esta premisa se puede concluir que la función principal de la institución es fijar un equivalente al canon de la cultura y preservarlo para que pueda perdurar pasando de una a otra generación²⁴. Se trata de un organismo con muchos rostros; uno de ellos puede ser el de la educación, en cuyo caso hablamos de los ministerios de educación y las instituciones educativas, como colegios, academias y universidades, otro puede ser el

²⁴ La Teoría de los Polisistemas no alude directamente al concepto de canon, ya que este implica un cierto estatismo en el campo, mientras que esta teoría incide en la movilidad del sistema, por ello ingresa el concepto de repertorio.

ámbito de las Academias de la Lengua o incluso las agrupaciones de medios de comunicación o productores de bienes culturales, entre otras. De ahí que no estemos hablando de un organismo uniforme; al interior de la Institución existe una lucha por su dominio; en un momento dado, determinada tendencia o grupo dirige la institución convirtiéndose en el grupo oficial. El repertorio consagrado por este grupo puede ser recusado por otro ya sea por preferir el anterior o por proponer una variación en el existente. Por ello no se debe ver a la Institución solamente como perpetuadora de la cultura sino como un ente variable y heterogéneo, en constante proceso de reconstitución. En alguna medida, sus acciones correlacionan con la producción y el consumo aunque, claro está, desde la perspectiva sistémica, lo hace interviniendo en el juego de correlaciones con los otros componentes del sistema, entre ellos, el mercado. Pero el ingrediente de la cultura en el cual incide con mayor nitidez la influencia de la institución o de lo institucional, es la fijación del canon. El poder de fijar el canon es la mayor demostración de fuerza; es la actuación que define el acceso al máximo grado de poder dentro del campo. Aunque el esfuerzo de la institución se orienta en este sentido, en Polisistemas se aclara que en realidad lo que se produce es una consagración del repertorio. Esto sucede porque, al estar dentro de un sistema, la institución no tiene poder absoluto y debe actuar en correspondencia a las otras fuerzas que participan del polisistema.

El mercado, en la Teoría de los Polisistemas, lo constituye el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural, con lo que promueve determinados tipos de consumo. Al igual que la institución, el mercado media entre el intento del productor de crear un producto y las

posibilidades de que tal producto alcance satisfactoriamente un objetivo (un consumidor o varios consumidores); es por tanto el responsable de que los intentos se transformen en oportunidades reales. (Even-Zohar 1999: 51)

En buena cuenta, en lugar de hablar de calidad de la obra literaria, para citar el caso, en polisistemas se dice que el producto es eficaz o ineficaz; ello dependerá de su relación con el repertorio vigente o el estado del repertorio. No se trata del producto mismo sino del espacio que ocupa el producto dentro de un estado actual del repertorio. El vínculo entre la Institución y el mercado, entonces, se da a través del repertorio y gracias a una institución que los comunica entre sí; la crítica oficial u otros.

El mercado, por el lado del receptor, está delimitado por una frontera que corresponde al horizonte de expectativas (Jauss, 1992). La crítica oficial señala en qué medida tal o cual producto se inscribe dentro de este repertorio armado por el horizonte de expectativas. También puede proponer al repertorio la inclusión de un producto que se define como contestatario al repertorio en alguna medida. Mientras mayor sea esta oposición, se requerirá mayor poder específico del crítico o la institución que soporta al producto para que este pueda ingresar al repertorio y ser aceptado y finalmente consumido. En el siglo pasado, los salones literarios configuraban un espacio de influencia que podía ejercer este poder; actualmente, con el poder del mercadeo y la industria cultural masiva, la pesadilla de Benjamin (2007), Adorno y Horkheimer (1988) se ha vuelto realidad y es el grado de acceso a las masas lo que determina el mayor o menor poder para influir en el repertorio o canon. De esto surgen dos conclusiones: primero, las masas siempre han sido conservadoras en materia de arte, por ello el repertorio

(canon) deviene más estático y, segundo, se forma un neo repertorio (canon), un conjunto de productos culturales que se convierten en referente en la medida que se inscriben en un sentimiento general de apropiación que da pertenencia de grupo al individuo, lo que analiza Perniola (2008) como «lo ya sentido», la reedición de una experiencia común que todos pueden leer, descifrar, y por ello los reúne en una comunidad sensológica que comúnmente denominamos «moda».

Tomando tres versiones sobre el repertorio vigente en los años de aparición del Grupo Narración podemos intentar construir un panorama exento de parcialismo, las tres visiones deben ser una de cada parte, definidas como el Grupo Narración (Gutiérrez 2008) y los otros (Zavaleta 2006) y la tercera la del historiador escocés de la literatura peruana James Higgins (2006).

Hacia 1966, año de aparición del primer número de la revista *Narración*, los autores canónicos eran el grupo conocido como los indigenistas (Alegría, Arguedas, los más representativos) y se encontraba en proceso de canonización un grupo de vital importancia en la historia de la literatura peruana, los autores conocidos como «Generación del 50».

Como se mencionó, el año 1965 es el año en el cual la idea del Grupo Narración es presentada por Oswaldo Reynoso a tres personas: un colega consagrado, Eleodoro Vargas Vicuña; un autor con una notable *opera prima* (Antonio Gálvez Ronceros, *Los Ermitaños*) y un prometedor joven teórico de la literatura y autor (Miguel Gutiérrez). Reynoso ya había publicado *Los Inocentes* y el mismo 1965 *En Octubre no hay milagros*. De este grupo, Reynoso era ya un autor reconocido y generador de polémica.

Algunos autores vinculados a la Generación del 50 habían logrado pronta consagración, el caso más evidente es el de Mario Vargas Llosa. Podría considerarse también a J.R. Ribeyro. Otros debieron vivir un proceso más largo, como Zavaleta, Loayza, Vargas Vicuña y el mismo Reynoso.²⁵

Siguiendo el trabajo de Zavaleta sobre la Generación del 50,²⁶ los antepasados notables en el canon serían una lista que incluye a Ventura García Calderón, Clemente Palma, López Albújar, Valdelomar y Manuel Beingolea, para limitar nuestra lista a los años más próximos a la irrupción del grupo. El efecto de estos autores sobre el campo se manifestará bajo la forma de la influencia ideológica o estética, mientras que la de los autores del 50 será una práctica y una toma de posición que se puede definir como grupal y filo-canónica por adscribirse ideológica y a veces políticamente a la posición en el campo prefigurada por sus antecesores. Los años 50-60 son una etapa de transición en la cual un nuevo grupo de autores, urbanos y cercanos a las técnicas de vanguardia tomadas, principalmente, de la literatura anglosajona, copan el espacio institucional y dominan el campo regulando o permitiendo la aparición de textos en medios impresos que se reputan como consagradores. De esta manera asistimos a un momento de disputa por la canonización cuya línea divisoria será marcada, signo de los tiempos, por el sustento ideológico y la acción política. Miguel Gutiérrez sostiene que esta postura era central para definir al Grupo Narración en oposición a un proyecto que dominaba el campo, al decir que el número 1 de la revista fue importante «por su adhesión al socialismo y su solidaridad con sus

²⁵ Reynoso es considerado dentro de la Generación del cincuenta atendiendo al criterio cronológico. En el aspecto ideológico, su insularidad en este grupo es más que evidente.

²⁶ Zavaleta, p

(sic) luchas de las masas y los pueblos de dentro y fuera de nuestra patria»²⁷. Sin embargo, esta afirmación que podría sonar general y alejada de las luchas por el dominio del campo, se matiza por el comentario con que continúa la reflexión de Gutiérrez: «Asimismo confirió un tono antiacadémico y de beligerancia a su lenguaje que habría de continuarse y profundizarse en el sentido clasista en la siguiente etapa»²⁸

La *Historia de la Literatura Peruana* de James Higgins (2006), es generosa en el análisis y presentación de los miembros de la generación del 50 y de la obra de autores como Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez y Gregorio Martínez. No menciona al Grupo Narración como colectivo; en contraparte dedica varias páginas a los grupos poéticos de los años setenta y ochenta. En general, para un grupo de pensadores de nuestra literatura, el Grupo Narración más parece formar parte del anecdotario que de la historia de la literatura peruana. Esta opción por desarrollar a los autores a espaldas de su vinculación a Narración es síntoma de la persistencia del esquema obra-autor-contexto en la redacción de las historias de la literatura peruana.

2.3 La pugna por el capital cultural: La reacción crítica

Para entender lo encarnizada que puede ser una batalla por el lugar en el canon debemos recurrir nuevamente a Bourdieu:

...lo fundamental que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder de decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o si se prefiere, el monopolio de poder de consagración de los productores o de los productos (1990: 29).

²⁷Gutiérrez 1998: 62

²⁸Op.cit, negritas del autor.

Salvando las distancias, podemos afirmar que en el Grupo Narración, específicamente en su primer manifiesto, publicado en el número 1 de la revista, existía una voluntad de fundar la nueva narrativa peruana tal como años después lo expresaría abiertamente el grupo poético Hora Zero. En el momento del desarrollo de nuestra literatura cosmopolita, vanguardista (vanguardismo que llegó a la narrativa 30 años después que a la poesía) el grupo de autores en proceso de canonización se ve interpelado por el Grupo Narración, nacido de la mente de dos de sus supuestos compañeros de ruta (Reynoso y Vargas Vicuña, el caso de Gálvez Ronceros es *sui generis*) y esta interpelación alude directamente a la toma de posición en el campo, el Grupo Narración divide en dos a los autores, los que han escogido la causa del pueblo y los que no; literalmente :

Nosotros, los de la Revista Narración, pertenecemos por nacimiento a la capa media urbana; pero a lo largo de nuestra vida, con nuestra conciencia, con nuestra obra creadora, con nuestra actitud vital, hemos escogido la causa del pueblo (1969: 2)

Inicialmente, la posición del Grupo Narración es un reclamo por una nueva estética que involucra una forma contemporánea de retratar la sociedad en la literatura. Posteriormente, se inserta una nueva forma de representar esta labor, concebida por el grupo como obligación del escritor y se inicia el trabajo de las crónicas. En este momento, aún se percibe la preocupación por una nueva poética que denuncie un estado del campo en su sentido más amplio, lo que Even-Zohar llamaría un polisistema más que un sistema literario. Finalmente, la instrumentalización política del texto de la

crónica, en el tercer número de la revista, nos coloca ante un proyecto político expreso. Lo fue desde el inicio, pero sus relaciones con los actores sociales no se hacían evidentes, o al menos no vinculaban directamente con la forma literaria, lo que sucede desde la crónica *Los sucesos de Huanta y Ayacucho* y se confirma en el número tres con *1971 Gran huelga minera*. Por tanto podría explicarse por qué la revista, apelando a la formación de un frente amplio, albergó, en sus diferentes conformaciones, gran variedad de posturas políticas (a las cuales hay que diferenciar respecto a la postura ideológica) siempre desde la mirada dirigida a los sectores desfavorecidos del Perú. Siendo correcto afirmar que la obra literaria del Grupo Narración asume la óptica de lo popular como propia, el que fuese asumida desde el maoísmo (evidente por la inclusión del texto del *Foro de Yenán* en el número 1) parece contradecir manifestaciones expresas de integrantes como Reyes o Higa, pero debe entenderse que bajo la sombra del maoísmo como pensamiento guía, el Grupo Narración conforma un gran frente, un frente amplio de escritores adscritos a la causa popular. De ahí a sustentar ideológicamente la insurrección o pasar a la lucha armada, hay un enorme abismo, el cual alguno de sus miembros cruzaría y algunos otros no.

2.3.1. *Habitus* y postura ideológica

El concepto de *habitus*, desarrollado por Bourdieu, quien lo recupera de la obra de Panofsky²⁹, ha sido entendido literal y erróneamente como *hábito*, en el sentido de uso o costumbre, cuando en realidad está relacionado con la tenencia o posesión del capital cultural y la manifestación del mismo en prácticas o pertenencias a ciertos grupos, asociaciones o un

²⁹ Ver la traducción de *Architecture Gothique et pensée scolastique* de E. Panofsky, por el mismo Bourdieu para Editions du Minuit 1970

saber común que funciona como aglutinador de una determinada posición en el campo para determinados sujetos. Para el caso de la Generación del 50, el *habitus* no es, dado el caso, «asistir a la tertulia del Bar Palermo», sino saber que la tertulia existe y ser aceptado como participante de la misma. El acceso a ciertos medios, publicar en ciertos sellos, el acercamiento a grupos literarios y una suerte de encomio mutuo forman parte del *habitus* de un grupo determinado. Para presentar el concepto en palabras de Bourdieu: «El *habitus*, como el propio término indica, es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital»³⁰.

Vista la contraposición de grupos luchando por el poder dentro del campo literario, el *habitus* se convierte en un importante componente del capital cultural, un factor determinante del monto y conformación de este capital, el cual está definido, en el caso de la literatura, por un cierto nivel de acceso a las herramientas de producción y difusión de la obra de arte.³¹ Por lo tanto, el dominio sobre la crítica, sobre sus medios de expresión y sobre la cátedra y la academia, determinará —de la misma manera que el capital llama al capital en la economía— el acrecentamiento o disminución del poder en el campo. Es una refracción del concepto de plusvalía y de las leyes de su generación. En ese plus de valor que Zizek define como plus de goce se define la posición ideológica.³²

³⁰ Bourdieu 1965 p. 268.

³¹ Habría que incluir el reconocimiento del texto como obra de arte. Aunque este sea un suceso posterior al texto.

³² Sobre el concepto de plusvalía y su extensión a la esfera psicoanalítica e ideológica véase el capítulo ¿Cómo inventó Marx el síntoma? en *El sublime objeto de la ideología*, específicamente bajo el título *Plusvalor y plus-de-goce*, y su engarce con el concepto de ideología, tal como lo presentamos, en el capítulo siguiente de la primera parte del libro: Del síntoma al *sinthome*, bajo el título *Jouissance ideológica*.

Las afirmaciones implícitas en la posición que asume el Grupo Narración al interior del campo se definen como ideológicas por su posición frente al poder. Lo ideológico es definido bajo seis posibles sentidos presentados por Eagleton (1997). Parecería suficiente quedarnos en las diez primeras páginas del libro de Eagleton y elegir el más comúnmente usado de estos sentidos que es el de «falsa visión», pero en el curso de la lectura aparece la vinculación entre la ideología y la posición o afirmación (*statement*, en el texto original) que para Eagleton es la relación con el poder o la posición ante el mismo. Decir o arrogarse el derecho de decir que la ideología es una visión falsa no solamente es poner la consecuencia delante de la causa, implica también una posición respecto al poder. Por lo tanto cuando se dice de determinada posición que es ideológica se está esgrimiendo un criterio de negación que en términos pragmáticos supone la detentación de la verdad por parte del enunciador del juicio (ya que el ideologizado viviría engañado por una falsa visión) y se oculta la verdad detrás de esta desautorización que es rechazar lo ideológico basados en una definición engañosa para ocultar la relación entre posición ideológica y poder. Sobre la caracterización de los enunciados como ideológicos o no dice Eagleton: «Decir que la afirmación es ideológica es, pues, pretender que está impulsada por un motivo posterior ligado a la legitimación de ciertos intereses en una lucha de poder» (1997: 37)

Por tanto, enfrentados en una lucha por el ingreso al punto central o dominante del campo literario, ante la posición ideológica asumida por el Grupo Narración se enfrenta la posición ideológica asumida por el sector dominante de los escritores de los años 50-60, favorecida por la oficialidad

literaria que dominaba previamente el campo desde sus tribunas, así como el poder de la crítica al compartir el mismo *habitus*. Entendiendo lo ideológico como la expresión de la voluntad de acceder a un nivel de hegemonía dentro del campo, sería lógico derivar que detrás de la actitud expectante o poco entusiasta, tibia o desinteresada del mundo literario de los 60-70s, opera una toma de posición ideológica. Desde la otra orilla, el silencio fue contestado con la confrontación directa a nivel del compromiso político, obvio escenario paralelo en la lucha por el poder, ya que

Si extendemos el término ideología para incluir a los movimientos políticos de oposición, al menos los radicales desearían afirmar que muchas de sus manifestaciones, aún ideológicas en el sentido de fomentar sus intereses de poder, son sin embargo, verdaderas (49).

La desautorización ideológica mutua, por el lado de la institucionalidad señalando la naturaleza ideológica del Grupo Narración y vinculando este juicio a una posición respecto a lo verdadero o válido y, por el lado del Grupo Narración, estableciendo un «deber ser» que definiría al «verdadero escritor» terminó por llevar el debate a una vuelta de espaldas mutua. Así, se critica a Reynoso por no conocer el mundo de la clase social dominante y pecar de esquematismo y, por otro lado, se coloca un reparo en la valoración de la obra de un escritor dependiendo de su grado de compromiso o no con las causas de las clases sociales dominadas.³³

³³ En *La generación del 50: Un mundo dividido*, los juicios literarios de Miguel Gutiérrez demuestran ser sumamente agudos y muy bien sustentados en cuanto al análisis textual; es cuando la posición del autor entra en juicio que se siente una pérdida de foco. Parafraseando los ejemplos mundanos que emplea Eagleton en *Ideología*, podemos compararlo con el siguiente ejemplo: “Maradona es un gran futbolista, pero sería mejor si no hubiese sido adicto a ciertas sustancias”. Son criterios cuya valoración es independiente una de otra, pero que se contaminan mutuamente siendo, generalmente la cláusula despectiva o peyorativa de la frase la que

Cuando el criterio de valoración es extraliterario se corre el riesgo de afectar la autonomía del campo. La heteronimia introducida en los años sesenta y setenta en el campo literario peruano fue muy notoria y condicionada por fuertes movimientos sociales que impactaron en la toma de posición, como veremos al desarrollar el panorama histórico social en el cual se expresa esta manifestación del campo. Así, en el medio de dos fuegos, la literatura resistió oculta, en un bando y en otro, oculta por no vista, por no haber querido verla, en un lado y en otro, desde un lado y desde el otro. Como bien reza el título de Gutiérrez, el mundo literario era *Un mundo dividido*.

2.3.2. Mercado literario y polisistema.

En términos generales, se ha definido algunos componentes esenciales del marco teórico de la Teoría de los Polisistemas que se basa, en gran medida, en el esquema de la comunicación propuesto por Jakobson ³⁴

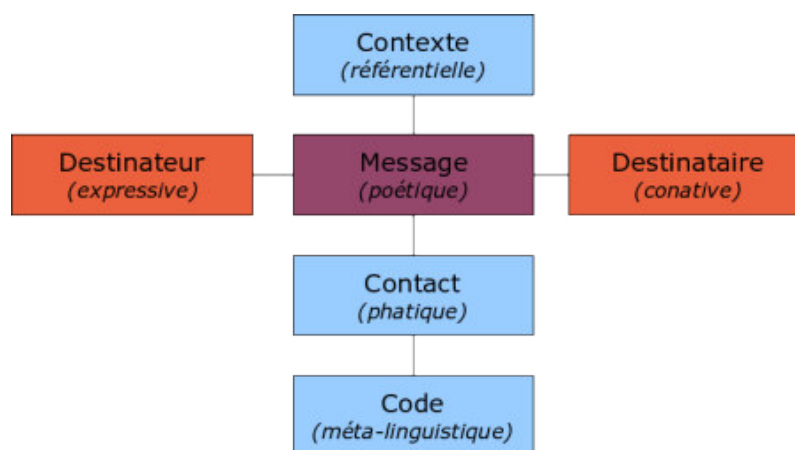


Figura 1: Esquema de la comunicación según Jakobson .

impregna el enunciado en su conjunto. Eagleton define esta actitud como ideológica, ya que supone una argumentación dirigida al acceso al poder por invalidación del otro.

³⁴ Este mismo esquema se emplea en la teoría de administración de empresas y mercados para explicar las cuatro P del marketing, Plaza (Mercado), Producto, Precio y Promoción. El precio es una variante generada por el juego entre mercado y promoción, lo que da origen a ese plus de valor que Marx no podía explicar en su estudio sobre la mercancía. Ahora sabemos que el plus de valor, equivalente al plus de goce lacaniano, lo genera la promoción (marketing).

...y que Even-Zohar parafrasea de la siguiente manera:

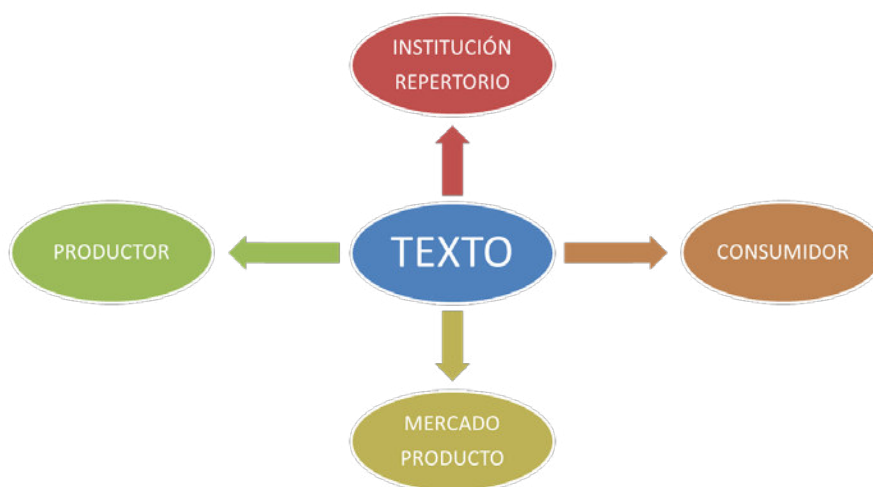


Figura 2: Esquema del sistema o polisistema literario según Even-Zohar. Nótese la correspondencia casi especular entre ambos y la referencia implícita a la poética de la recepción en la inclusión del Destinador – Consumidor.

Tenemos un productor, que se lee como emisor en el esquema de Jakobson y como productor también en el esquema de representación del mercado en el marketing moderno; luego un texto que para el marketing se denomina producto y para Jakobson mensaje; al extremo opuesto, un receptor para el esquema de Jakobson o consumidor en las teorías del mercado y en polisistemas. Mediando entre ambos extremos e influyendo sobre el mensaje, leamos texto, se encuentran institución (vinculada en el marketing moderno a Promoción) que son el conjunto de instituciones que sancionan u otorgan valor de literariedad a los productos y, repertorio que es el conjunto de opciones ya realizadas o de posibilidades de combinación para realizarlas que están presentes en el sistema. Finalmente, mercado (Plaza), de sentido evidente. La novedad en el esquema que introduce Even-Zohar es

la consideración de repertorio e institución, que constituye su vínculo con Pierre Bourdieu.

Este esquema no representa una estructura sino un sistema, la diferencia radica en que en los sistemas hay una red de interdependencias que se modulan unas a otras mientras que las estructuras son estables y universales, poco mutables de ahí el apego del estructuralismo a la formulación, al lenguaje formal tomado de la lógica proposicional. Decir, entonces, que desde una posición sistémica se puede comprender mejor el funcionamiento de conformaciones sociales que se construyen en el mismo momento de ser analizadas es superar ese entrampamiento del estructuralismo expresado en la diada sincronía-diacronía y es también una puerta de acceso a la comprensión de constructos teóricos como el concepto de campo desarrollado por Bourdieu (1995).

Teniendo como objetivo la definición de la estructura del repertorio, podemos definir dos componentes centrales del mismo que Even –Zohar denomina los «elementos» y los «modelos» (Even-Zohar 1999: 34). Los elementos individuales son equiparados a lo que en lingüística se reconoce como morfemas y lexemas, para ellos Even-Zohar ha acuñado la categoría «repertorema» que designa a cualquier miembro de un repertorio y, en consecuencia, llama «culturema» a los «repertoremas» de una cultura. Respecto a los modelos, los concibe como una combinación que se hace posible a partir del pre conocimiento de las posiciones en que podrían insertarse los elementos en la red de distintos modelos. Los define señalando que

...analíticamente los modelos consisten en la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas que se imponen sobre el producto. Si el producto en cuestión es un evento, un suceso, entonces su modelo significaría la suma de los elementos + las reglas aplicables a dicho tipo de acontecimiento + las relaciones potenciales que pueden llevarse a cabo durante el hecho concreto». (Even-Zohar 1999: 35).

Este pre conocimiento, así como la estructura propuesta, guardan cercanía con el concepto de *habitus*, como lo define Bourdieu (1992), tal como la definición de «acontecimiento» guarda alguna semejanza con la definición del mismo por Alain Badiou.

El uso de los modelos, la cantidad de modelos que puede generar un productor, dependen de lo que Bourdieu llamaría su «capital cultural» del cual forma parte el *habitus*. Es decir que un sujeto productor estará en mayor o menor capacidad de enfrentar o emplear el repertorio según su mayor o menor manejo de los modelos, de la misma manera el lector será más o menos hábil para descifrar un texto dependiendo de su dominio o conocimiento del mismo, lo que se adquiere con la exposición constante al mismo. Una segunda diferencia entre los niveles de competencia respecto al manejo de los modelos radica en la capacidad de lograr el conocimiento analítico, no solamente empírico o aprendido de manera inespecífica y global.

Dice Even-Zohar:

...el conocimiento analítico resulta más frecuente cuanto más hábil es el productor y más específico el producto. A lo mejor un artesano o un cocinero han adquirido sus destrezas de manera sintética, mientras que un moderno industrial puede tener un conocimiento pleno de los modelos que utiliza por lo que respecta a sus componentes y a las reglas de combinación en el tiempo y el espacio. (1999: 35-36)

Por lo tanto, desde esta perspectiva, lo definitivo para otorgar literariedad al texto es el rol del repertorio y de la Institución (Academia, crítica oficial, universidades o un saber emanado del *habitus* de los jugadores del campo que alcanzan hegemonía). Desde la Teoría de los Polisistemas, el apego al repertorio vigente, configurado por la interacción de mercado, instituciones y consumidores, significa el acceso al mercado, hoy global, que denominamos *literatura-mundo*. Un mercado literario heterogenizado en el cual las normas del consumo están configurando una literatura uniforme, apegada al repertorio (reducido) de la posmodernidad. Un mercado que estaba definiéndose en los años sesenta, en el preciso momento de la aparición del Grupo Narración.

2.3.3. Lectura del polisistema literario peruano

Como ya se sostuvo, repertorio no es igual a cultura, aunque tienda a identificarse; el repertorio no es solo la manifestación de los productos de la cultura, también supone un conjunto de normas y mecanismos de creación de productos pertinentes a un determinado grupo social, Even-Zohar la define como «la red que se obtiene de la interdependencia (interrelación) de todos los factores del repertorio» (2007: 32) En este escenario los papeles principales corresponden a la Institución y el Mercado porque mediante su intervención legitiman el repertorio. Sin la acción de la Institución sobre el Mercado no existiría movilidad del repertorio.

Como vimos, estas instituciones son de naturaleza heterogénea, se constituyen diferentes repertorios, opciones diversas en conflicto (tal como lo están las Instituciones) que compiten entre ellas. Las culturas incipientes

suelen tener un repertorio limitado y toman préstamos de otras culturas accesibles. En la teoría de Even-Zohar, existe un hábito eurocentrista que tiende a estudiar estos contactos bajo la forma de vecindades o traducciones, pero en América Latina, el gran insertador de heterogeneidad es la conquista. Este es un caso de interferencia dramático y que pone en mayor evidencia la convivencia de más conjuntos de repertorios que los habituales en sociedades con mayor homogeneidad cultural o historia menos violenta.

Existe lugar a la discusión acerca de si estamos ante una suerte de determinismo cultural que confrontaría la idea romántica de la libertad del creador, pero ello nos lleva nuevamente a marcar distancias frente al pensamiento estructuralista. Cuando vinculamos los términos del esquema propuesto por Even-Zohar uno a uno estamos regresando al ámbito del determinismo estructuralista; la complejidad de cruce de fuerzas entre cada uno de los componentes que propone la Teoría de los Polisistemas hace imposible un determinismo uno a uno, en lugar de ello construye un campo de fuerzas que entre sí va a conformar lo literario, si partimos de la asunción central de que cada elemento no es independiente y que la correlación de fuerzas bien puede ser pareja o no, dependiendo de circunstancias históricas específicas. Por ejemplo, en el caso de lo que se ha conocido como el real-socialismo literario, en la literatura soviética, es evidente que la fuerza mayor en este sistema provenía del lado de la Institución ya que el partido se ocupaba de determinar qué obras deberían llegar al público dependiendo de su grado de compromiso con los ideales de la Revolución, similar caso ocurría durante el periodo de la Alemania nazi, cuando el ministerio de propaganda asumió la tarea de definir este curioso oxímoron: «política

cultural». En ambos casos podemos leer cómo el autoritarismo tiende a privilegiar la Institución porque el fin de sus esfuerzos es el control del debate ideológico, cultural, estético. Recordemos cómo siempre las dictaduras, de izquierda o derecha, suelen ser conservadoras en materia de gustos artísticos; esto se explica porque una de las formas que tiene la Institución de controlar la circulación de los bienes culturales es fortalecer el concepto de canon y su contenido, ya que si son fortalecidos, se cierra el acceso a las fuerzas que pugnan por renovarlo. Otra opción, más radical, es por ejemplo la Revolución Cultural de Mao, es decir, la destrucción del canon clásico para formar un nuevo canon. Aunque ambas opciones estén en las antípodas, ideológicamente hablando, el resultado es el mismo: crean un canon cerrado e inexpugnable que solo se abre y acoge autores nuevos con la venia del poder de turno. Por lo tanto, en la Teoría de los Polisistemas, la libertad del creador existe pero ciertamente condicionada por un entorno que es social, político, económico, estético, cultural. El repertorio incluye lo anterior como herencia pero también ofrece una apertura a lo nuevo dependiendo de cómo se encuentre balanceado o no el campo, el sistema. Es algo similar a una elección múltiple en la cual hay lugar para el genio que irrumpe de la nada (si esto fuera posible; en realidad es una percepción del público o mercado del momento)³⁵; que tenga éxito en su propuesta o que este llegue 100 años después, dependerá del desarrollo del manejo del repertorio por parte del mercado y de la institución. La genialidad es, precisamente, aquello que hace que el autor anticipe rutas o sea capaz de realizar combinaciones inéditas de modelos en el repertorio de su tiempo que renuevan el mismo a futuro.

³⁵ Al tratar el periodo del Boom en la narrativa de Vargas Llosa se verá cómo esta irrupción de la nada, tan defendida por el autor como por la crítica oficial (mayormente Oviedo) no es tal si revisamos algunos aportes de Oswaldo Reynoso y Martín Adán, por citar algunos autores.

2.4. Lo textual y lo ideológico

Anteriormente, en esta misma tesis ³⁶, hemos discutido el término ideología y su relación con la lucha por el dominio del campo que hizo visible la aparición del Grupo Narración. Recordemos cómo se aplicó esta discusión al efecto sobre el campo y la naturaleza del mismo: cuando el criterio de valoración es extraliterario se corre el riesgo de afectar la autonomía del campo. La heteronimia introducida en los años sesenta y setenta en el campo literario peruano fue muy notoria y condicionada por fuertes movimientos sociales que impactaron en la toma de posición, como veremos al desarrollar, en el próximo punto, el panorama histórico social en el cual se expresa esta manifestación del campo.

Para ligar el texto a su dimensión ideológica en relación a la lucha por la posición dentro del campo, debemos introducir el problema de la Literatura mundo y la perspectiva de mercado, vinculada a los componentes de la Teoría de los Polisistemas. Para discernir cómo ingresa la perspectiva del mercado en el polisistema de la literatura-mundo, proponemos el siguiente esquema en el cual hacemos interactuar las dinámicas del mercado, la conformación de la ideología autoral y su encuentro con la ideología hegemónica en el mercado y el proceso de transformación del texto a libro como punto de choque entre dos perspectivas, la autoral y la editorial, de cuyo resultado dependerá la heteronimia o autonomía del texto:

³⁶ Véase páginas 58 y ss.

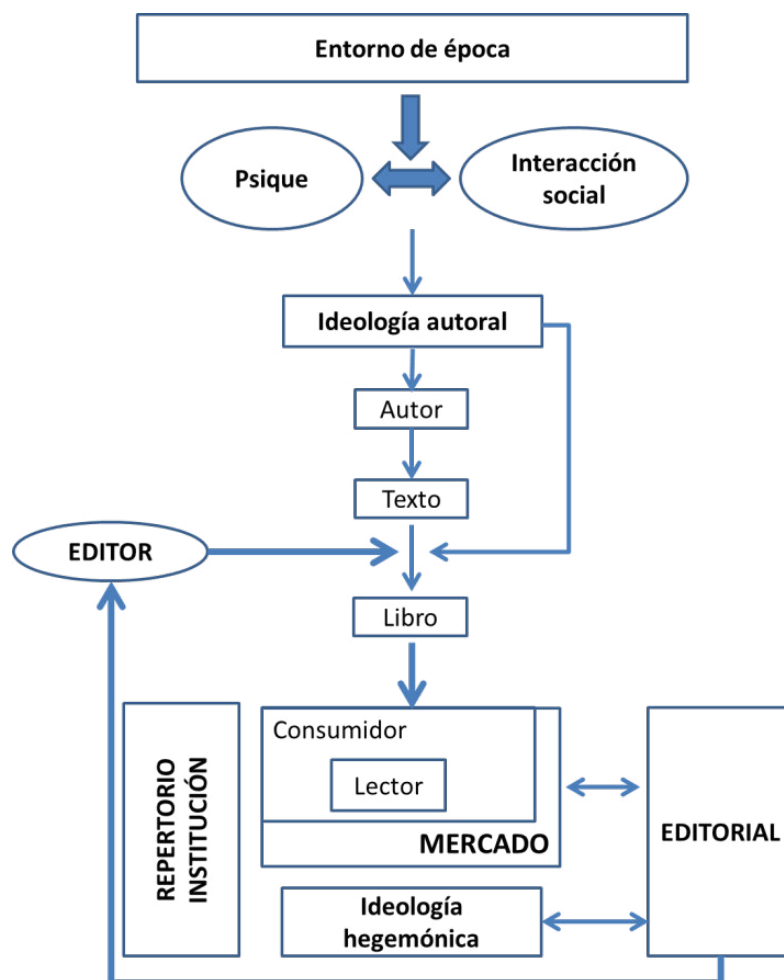


Figura 3: Esquema general del mercado literario en la literatura mundo. ³⁷

Siguiendo el gráfico, en la parte superior tenemos el contexto de época, que es una forma de nombrar al polisistema global de la cultura que impacta y es retroalimentado por la psique del autor y afecta y es afectada por sus interacciones sociales o su aporte al polisistema. En este nivel se encuentra expresamente el funcionamiento del repertorio, incluyendo elementos y modelos. De esta interacción surge como resultado la ideología del autor, es decir su ubicación en el polisistema de su cultura, algo un poco

³⁷ Este esquema nació de una ponencia en el marco del Simposio *En octubre no hay milagros: 50 años después*, que tuvo lugar en Lima, el año 2015. El esquema fue enriquecido luego por la lectura de la propuesta que hiciera Oswaldo Reynoso y el gentil comentario de un grupo de amigos estudiosos de la literatura, presentes en la misma ocasión.

más complejo que su posición en el campo o campos en los cuales interviene porque la ideología supone también una estructuración del intelecto respecto a los temas del poder y funcionamiento de la cultura. Esta ideología del autor es el marco de referencia del cual surge la obra, ya que al integrar posición en el campo, reflexión sobre el estado del campo y el impacto en la psique y conductas aprendidas que se manifiestan como un *habitus*, constituye la materia prima o los materiales primarios entre los cuales elegirá algunos para construir su discurso cumpliendo los requisitos de la *literariedad* que asume como consecuente con su posición en el polisistema. Este discurso se llama texto. El texto, para llegar al lector, sufre una modulación adicional, que es la aparición del Editor. Este personaje o institución porta la ideología hegemónica que se expresa en el estado del campo (literario, en este caso) y que es común, aspectos más, aspectos menos, a los demás productores o autores que ya participan del mercado literario. Esta ideología va a colisionar con la del autor con consecuencias impredecibles porque de la distancia que exista entre una y otra, depende que exista una comunión o un divorcio y enfrentamiento. El resultado de este cruce se verá reflejado en el libro, por contraste con el texto original.

Partiendo desde la base del gráfico tenemos dos actores principales: la editorial y la Institución, portadora del Repertorio vigente. A veces defensora del mismo, otras veces cuestionadora, dependiendo de en qué momento del campo nos encontremos. En periodos de estabilidad, suele ser defensora. Cuando existe fuerte irrupción de una poética nueva, la Institución puede tener una postura ambivalente o decididamente retadora del repertorio. Colocamos como sustrato de la relación entre Mercado, Editorial e

Institución a la ideología hegemónica ya que, siguiendo el estado actual del campo, existe presión por adaptar el texto al repertorio para conseguir su realización como libro. ¿Cuáles son los límites a este esquema? La acción de las editoriales independientes, que son las que, muchas veces, portan el germen del cambio en sus propuestas editoriales es similar, actualmente, al rumbo que decidió tomar Narración: producir su propia revista, generar sus propias ediciones. Una vez «muerta» la vanguardia (Hobsbawn, 1998), el grupo de lectores que conforman actualmente el mercado es un conjunto sumamente amplio, carente de las sofisticaciones de gusto y capacidad de experimentación que se requerían del lector de vanguardia, pero en los sesentas la vanguardia estaba vigente y en América Latina gozaba de envidiable salud. ¿Qué es el consumidor en este esquema? Lo diferenciamos del lector por un criterio de modalidad de consumo. Los grandes compradores en el mercado actual, dentro de la literatura mundo, son las librerías, que ya han descubierto la globalización e incluso se pueden franquiciar a la manera de cualquier negocio globalizado con una receta de éxito.

Al autor rebelde, iconoclasta y retador del repertorio le queda la vía de la participación en los mercados alternativos, lo que contribuye aún más a subrayar la heterogeneidad del campo. Así, mientras más en detalle se enfoque la mirada, descubriremos estas pequeñas distorsiones que en nuestro periodo de estudio encarna Narración. Es válido usar como símil la perspectiva de la deconstrucción literaria, que nos enseñó a detectar las pequeñas rupturas, esos resquicios por los cuales ingresa un discurso alterno o diferente. En resumen, existe un grupo de autores referentes que cargan el

enorme peso de salvaguardar el repertorio anterior; esa es la utilidad de los estudios antológicos, manuales e historias literarias. Estos autores están en capacidad de ejercer su papel dominante en el campo para actuar como catalizadores del enriquecimiento del lector, pero también para generar el dinamismo del polisistema, invitando a la innovación, la confrontación y el contraste. El problema central radica en el grado de autonomía o heteronimia del campo. Para fines del análisis de la confrontación entre el Grupo Narración y el *statu quo* literario de los 50-60, el grado de heteronimia estaba dado por el componente ideológico, eran años en los cuales la discusión central era sobre el papel social del autor y de lo literario, tal como lo deja ver el cuestionario planteado en el primer número de *Narración*. El campo tendía a cerrarse, a establecer comuniones ideológicas y/o políticas que funcionan como barreras de entrada. En el caso peruano, existiría un elemento adicional que añadiría más combustible en el enfrentamiento. La irrupción en el poder del Gobierno Militar de Velasco Alvarado.

2.4.1. La explosión revolucionaria; Gobierno de Velasco Alvarado

Para llegar a la manifestación más notoria del compromiso de clase, que preferimos llamar, siguiendo a Bourdieu, «toma de posición en el campo», del Grupo Narración, es necesario comprender el panorama histórico y social del Perú en los años 60 y 70.

Antes de la aparición del primer número de la revista se había vivido la postergación de reformas urgentes para desligar al país de una configuración económica feudal advertida por Mariátegui en su ensayo sobre el problema

de la tierra. Tanto el APRA como Acción Popular habían postergado una ley de Reforma Agraria entre otras medidas que deberían encausar al país en la senda de la modernidad.

Dadas estas circunstancias se generaron guerrillas de inspiración agrarista en la sierra del Perú, de las cuales la más importante sería la dirigida por Luis De La Puente Uceda, aplastada el año 1966, así como la de 1965, comandada por Héctor Béjar. El escándalo en las negociaciones para el retiro de intereses americanos petroleros en el Perú fue la gota que rebalsó el vaso. Ante la amenaza de la inacción y corrupción, por un lado y el riesgo de la aparición de un radicalismo de izquierda mayor al conocido hasta entonces, las fuerzas armadas deciden dar un golpe de estado en 1968 bajo el comando del General Juan Velasco Alvarado.³⁸

La divisoria de aguas tomó forma con la creación de SINAMOS y con ello de una suerte de agencia de empleo para escritores, intelectuales, pensadores que se sumaron a la avalancha de acciones del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. SINAMOS fue pensado como el reemplazo del partido inexistente de la Revolución.

2.4.2. Los desplazamientos ideológicos

Como relato de la vivencia de los años de lo que se llamó después el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, podemos recordar una suerte de entusiasmo nacionalista que llevó a un buen grupo de militantes de izquierda a participar del gobierno militar. Este fenómeno repercutió de

³⁸ Para esta versión resumida de tan complejo momento histórico se han usado como fuentes los textos de Contreras/Cueto *Historia del Perú contemporáneo* y Cotler *Clases, Estado y Nación en el Perú*, citados en la bibliografía

manera impensada en la comunidad política; las opciones se radicalizaron; el pensamiento de derecha se hizo más conservador mientras que muchos sectores de la izquierda radicalizaron su posición. La intención evidente era diferenciarse de la izquierda comprometida con la revolución velasquista. Los casos de adhesión al golpe militar que más sorprendieron a la comunidad política del momento fueron la adscripción de Héctor Béjar, ex guerrillero, al equipo de pensadores que lo apoyaron, y el rol ideológico que desarrolló Carlos Delgado, voceado delfín o sucesor de Haya De La Torre, quien sería una de las voces más importantes del movimiento revolucionario, así como autor e inspirador de la mayor parte de los discursos oficiales del entonces presidente Velasco Alvarado.³⁹

Así, se producen las escisiones en nuestra izquierda local, un poco por este factor interno y otro por otros factores globales como la guerra fría, la revolución cubana, el gobierno de Mao en China, el descubrimiento de los textos de Gramsci a nivel mundial, específicamente en Argentina, etc. De ahí la tan publicitada atomización de la izquierda: en términos teóricos, se produjo una eclosión de interpretaciones del fenómeno social, de la labor de las clases y de adecuaciones de discursos propio de sociedades con desarrollo de clase obrera y dirigencia sindical a otras con mayor componente agrario (lo que explicaría la penetración del maoísmo en América del Sur) y o extractivo minero.

Dentro de estas escisiones, una de las que posteriormente revelaría su radicalismo más extremo sería la que se conocería luego como el PCP

³⁹Respecto a estas vinculaciones de intelectuales de izquierda y/o apristas con el gobierno de Velasco Alvarado véase Cotler (2013).

Sendero Luminoso de orientación Maoísta. La cercanía ideológica del Grupo Narración con el maoísmo fue defendida con mayor ahínco por Miguel Gutiérrez, es probable que la radicalización de la postura ideológica y su relación con la posterior violencia vivida en los años 80 originase la salida de algunos miembros del Grupo Narración, en otros casos, queda en el aire la incógnita. Es también probable que, ante esta toma de posición, la actitud de la crítica oficial fuese aún más cerrada respecto a la valoración de los trabajos de creación de los miembros del Grupo Narración.

El gobierno autodenominado como Revolucionario de la Fuerza Armada, pretendió desarrollar el frustrado plan de gobierno aprista primigenio que incluía una reforma agraria. Para ello necesitaba una base orgánica que decidió construir «de arriba hacia abajo». El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), fue el órgano encargado de llevar el mensaje del gobierno militar hasta las bases obrero campesinas; en sus filas enroló a preclaros intelectuales de su época y a muchos dirigentes separados del APRA que vieron en la posibilidad de un gobierno militar el cumplimiento de las ofertas más cercanas al movimiento popular, Carlos Delgado, Carlos Franco, Francisco Guerra-García, Hélan Jaworski, Héctor Béjar, entre otros, apoyados por una joven *intelligentzia* cercana al pensamiento de izquierda en la que podemos nombrar a César Hildebrandt, Alfredo Barnechea, Guido Lombardi, para citar solo los nombres que se mantienen vigentes en la política nacional de inicios del siglo XXI. Su primer director fue el General Leónidas Rodríguez Figueroa. En la práctica, funcionó como el partido de un gobierno que suscribía la tesis del «no partido». En vista que el gobierno de Velasco Alvarado se expresó, en los hechos, como una revolución «desde

arriba», en algún momento necesitó consolidar su presencia en los sectores populares para defender sus propuestas legales; este vacío del gobierno sin partido lo llenó el SINAMOS. (Contreras, 2013)

La aparición del ejército del Perú como un actor político solo fue posible a partir del desarrollo del CAEM (Centro de Altos Estudios Militares), que ofreció un ambiente de reflexión sobre el Perú como proyecto de nación pero poco pudo hacer frente a la formación de base del militar peruano que aparecería en los momentos de mayor conflicto o definición de posiciones. Tal fue el caso de la promulgación del Decreto Supremo 006 que eliminaba la gratuidad de la enseñanza para alumnos con problemas de repitencia. En Zonas rurales, el costo del pago de los estudios era demasiado elevado para que el campesino pudiera cubrirlo, lo que generó protestas en muchas ciudades del interior pero, principalmente en una de las provincias más pobres: Ayacucho. Fue así que se sucedieron los hechos de Huanta y Ayacucho, es decir la protesta ciudadana que fuera reprimida militarmente, según relato del Grupo Narración con participación de la Iglesia que facilitó las torres de la catedral para que se coloquen ametralladoras. Estos sucesos son una divisoria de aguas respecto del apoyo o no de la izquierda al movimiento velasquista y, según algunos autores, el origen de Sendero Luminoso (Degregori, 2010).

El resultado final fue la derogación del Decreto Supremo 006, luego de varios días de protestas y represión con la consecuente pérdida de vidas humanas. Algún sector de la izquierda continuó trabajando con el gobierno de Velasco, otro se distanció críticamente y algunos iniciaron el trabajo de preparación de una insurrección armada.

El golpe de Velasco Alvarado, de cierta manera contuvo el avance de movimientos alzados en armas por dos motivos: promulgó y aplicó la Ley de Reforma Agraria y ejerció un control militar del país que obligó a movimientos políticos enfrentados al gobierno a pasar a la clandestinidad. Este control supuso, además, la deportación de cuadros de la izquierda a fin de distanciarlos de los sucesos en el Perú e impedir su participación como actores. Este panorama radicalizó a un sector de la izquierda, que veía cómo perdía argumentos políticos de importancia (las reformas agraria, de educación, la expropiación de yacimientos petroleros, entre otras medidas), mientras que otro, se corrió al centro y asumió la posición velasquista dentro del movimiento de los No Alineados, es decir, países que no seguían ni a los Estados Unidos ni a la Unión Soviética, que en ese momento pasaban por una crisis de escala global conocida como la Guerra Fría. (Contreras, 2013: 342)

Dadas estas circunstancias, podemos afirmar que la posición asumida por el Grupo Narración desde las páginas de la revista, fue de confrontación al gobierno velasquista, quien estaría disfrazando un gobierno corporativista, fascista, con medidas y actos, en apariencia, progresistas. Asimismo, confronta a un sector académico institucional dominante en el campo literario identificado con tendencias conservadoras que le niega acceso a los medios de difusión que controlan y critican su adhesión a la causa popular. La respuesta del Grupo narración se haría evidente no solamente en la aparición de su propia revista, *Narración*, sino también en el desarrollo del trabajo colectivo de escritura de las crónicas sobre Ayacucho y la huelga minera, en

las cuales el enemigo de la causa popular es el gobierno en el poder, el de Velasco Alvarado.

CAPÍTULO III

LA CRÓNICA

Con el fin de identificar las persistencias formales del género crónica, tal como tradicionalmente se le entiende, y el modelo de crónica social del Grupo Narración respecto a la obra posterior de dos de sus integrantes, este capítulo realiza una parada obligatoria en la definición del género o subgénero y sus características formales tal como han venido variando en el tiempo, desde las crónicas clásicas, hasta las crónicas del nuevo mundo (en breve la de Garcilaso y la de Huamán Poma), la crónica novelada y la periodística para, finalmente, diferenciar la crónica social tal como la practica el Grupo Narración.

3.1 La crónica clásica.

El origen de la forma crónica debe rastrearse en su etimología: «Del lat. *chronīcus*, y este del gr. *χρονικός* *chronikós*; la forma f., del lat. *chronīca*, y este del gr. *χρονικά* [*βιβλία*] *chroniká* [*biblíá*] '[libros] que siguen el orden del tiempo», según el diccionario de la RAE. En la cuarta acepción del término, la misma obra

consigna «Narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos». En consecuencia, la vinculación entre tiempo narrado y tiempo vivido se define como unívoca. La narración de los sucesos es de naturaleza lineal. Esta persistencia de la crónica clásica, que se resiste a la fragmentación vanguardista, llega hasta nuestros tiempos y es el componente esencial de algunas variantes del género. En cuanto a la forma clásica, esta linealidad del tiempo narrado es el factor esencial. Sin embargo, es importante atender a otro elemento que define al género: su instrumentalidad, es decir, el fin con el cual es concebida la crónica y que, consecuentemente, explica su naturaleza de narración que respeta el suceder temporal natural: la rendición de cuenta, encomiosa, de una labor, reinado, o periodo de mando de una autoridad. Una tercera característica es la posición del narrador. En la crónica, autor y narrador son una misma persona. El personaje que narra los sucesos los ha atestiguado y hace un ejercicio de memoria. Puede ser un narrador-autor-personaje o simplemente narrador-autor. Como ejemplo del primer caso, podemos citar las crónicas de Marco Polo o las que redacta Julio César para documentar sus campañas militares. Como ejemplo del segundo caso, las crónicas históricas medievales que narran los hechos de los gobernantes y son redactadas por terceras personas.

Las más antiguas se encuentran escritas en Latín. Poco a poco fueron apareciendo las crónicas en lengua romance y para la Alta Edad Media ya se contaba con un corpus sustancioso en Alemán, Francés, Italiano, Español etc. Inicialmente se describen como tarea de monasterio, redactadas por monjes y en ellas se narraba la historia del origen de una nación o la historia de una familia notable o de una época importante. La estructura de la crónica

medieval, más que narrativa es enumerativa; son una especie de listas de sucesos anualizados, algunas veces suelen tomar el nombre de Anales. Es cuando se unen la narratividad y la secuencia cronológica que se configura la crónica clásica.⁴⁰

La importancia de la crónica clásica radica no solamente en el hecho de ser el antecedente de la disciplina que se conocería modernamente como Historia; además de este importante rol, la crónica en latín, específicamente la de Julio César, fue reconocida como modelo de redacción y, en tal sentido, se empleó como texto de enseñanza de redacción, no tanto por su virtuosismo, escaso, cuanto por su manejo simple, directo y fluido de la narración, con vocablos elegantes sin ser recargados.

La importancia de reconstruir en el texto la sucesión de hechos según la línea cronológica es acorde al interés argumentativo de la crónica. En este sentido, la crónica clásica cumple una función apelativa: narra y sustenta la lógica de sucesión de hechos y comportamientos notables. En cierta medida, cumple el rol de textos como los homéricos (Ilíada y Odisea), ya que proponen comportamientos modélicos y se hace referencia a tiempos pasados como época dorada o tiempos contemporáneos a la redacción como extraordinarios.

En esta última variante podemos incluir las crónicas de la conquista de México y del Perú, también conocidas como Crónicas de Indias. En ellas, el modelo es, claramente, las campañas de Julio César: descripciones de una gesta conquistadora. La especificidad de la crónica de la conquista radica en la inclusión de hechos o elementos extraordinarios. En gran medida se debe

⁴⁰ <http://hispanoteca.eu/Landeskunde-LA/Cronistas%20de%20Indias.htm> (03/02/16) 5:35 pm

a la naturaleza novedosa de lo descrito; muchos elementos del nuevo mundo no tienen correspondencia en el universo europeo y así las descripciones se basan en similitudes ligeras o comparaciones con la mitología antigua, cuando no en invenciones disparatadas. La cronología de los sucesos reproduce el desplazamiento de los conquistadores y la mirada del cronista es siempre superlativa en cuanto las virtudes del héroe (el conquistador español). Esta vertiente de la crónica clásica manifiesta una *contaminatio*, surgida de la influencia del cantar de gesta y los libros de caballería, de los cuales provendría el gusto por la hipérbole y/o mistificación de los sucesos, siempre pretendiendo ofrecer la versión más heroica del personaje y épica de los sucesos.

3.2 La crónica de la resistencia: Garcilaso y Huamán Poma

En este grupo incluimos las dos crónicas nativas: los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Huamán Poma de Ayala. Las modificaciones respecto al esquema de la crónica clásica se dan, en el caso del texto de Garcilaso, mediante una sobredimensión del componente narrativo y en el de Huamán Poma por la naturaleza intercultural⁴¹ del texto.

Tanto Garcilaso como Huamán Poma retratan la época del Inca casi desde el tópico del *ille tempore* que manifiesta una dimensión nostálgica. Ambos, además, configuran una especie de narrador testigo modificado. Su testimonio es de oídas, relatado por los familiares cercanos, aunque Huamán

⁴¹ Se define así en sus cuatro aspectos: Nivel lingüístico (la representación lexical o rasgos distintivos del hablante), nivel de la estructuración literaria (la forma crónica), Nivel de las estructuraciones figurativo-simbólicas (la pluridiscursividad, múltiples voces narrativas) y nivel de la cosmovisión (proyecto ideológico y político construido desde la perspectiva de dos universos, popular y literario)

Poma incorpora mayor componente vital en su crónica. Esto es común en muchas de las crónicas de la conquista, pero lo que diferencia a ambos autores frente a este último tipo de crónica es la preeminencia de la intencionalidad apelativa. Ambas son crónicas de denuncia. Si se dirigen al rey no es con intención de remarcar el heroísmo de los conquistadores o lo ardua de la conquista. Ellos pretenden una restitución. En ambos casos se trata de personajes disminuidos en importancia y renombre social que intentan hacer valer sus derechos a través de sus textos.

De las dos crónicas, la de Garcilaso se apega más a la crónica tradicional: sin dejar de hacer sentir el tono de protesta que caracteriza a la de Guamán Poma, la crónica de Garcilaso reconstruye el pasado incaico desde la perspectiva del autor que pretende asombrar o poner en valor. En Garcilaso, esta actitud se prefigura en su rescate de la Historia del Perú del Padre Blas Valera de quien se dice era «diligentísimo escudriñador de las cosas de los Incas y tenía el prestigio intelectual de pertenecer al docto equipo de la Compañía de Jesús» (Miro Quesada, 2016: XXI). Garcilaso está presente en su crónica no solo como narrador sino como una emoción; en su texto, la subjetividad que convierte lo informativo en crónica se hace evidente según Miro Quesada en el prólogo a los Comentarios Reales⁴² quien señala que «así, con sus fuentes escritas, con su emoción y sus recuerdos, y algunas veces con su imaginación, el Inca Garcilaso llevó a cabo su obra fundamental sobre el Perú » (XXIX). El tono general de la obra de Garcilaso es melancólico por la idealización del pasado Inca y de sus recuerdos infantiles; tómese en cuenta que escribe con distancia de años y espacio físico (redacta su obra en Córdova).

⁴² Empleamos la edición de Biblioteca Ayacucho virtual.

La segunda parte de los *Comentarios Reales* es menos idealizada que la primera, dedicada a reconstruir el marco histórico, mientras la segunda se acerca más a la crónica clásica por su referencia a acontecimientos cercanos, uso de documentación pública y testigos. Esta segunda parte reconstruye la historia de las rencillas e intereses de los conquistadores (XXXIII).

Miro Quesada (op. cit.) precisa la importancia de la presencia del cronista en su texto, de su perspectiva personal, componente que diferencia a la crónica de la historia.

Sin menoscabo de su información y la veracidad objetiva de su historia, hay, inevitablemente, un factor subjetivo, determinado por su reacción espiritual, por la gravitación de los sucesos que personalmente le conciernen y las circunstancias de tiempo, de ambiente, de creencias y de sensibilidad que le rodeaban. (XXXVI)

El valor de la crónica de Garcilaso radica en el retrato de lo que Cornejo Polar ha llamado la «armonía imposible» (1993: 73), ese espacio intermedio del mestizo que testimonia intentando construir un discurso unitario. En palabras de Cornejo Polar:

Frente a esta unidad, esencial e impecable, la imagen de armonía que trabajosamente construye el discurso mestizo del Inca se aprecia más como el doloroso e inútil remedio de una herida nunca curada que como la expresión de un gozoso sincretismo de lo plural. (1993: 75)

Huamán Poma, en contraste con Garcilaso, no es un autor de depurado lenguaje. Sobre esta materia existe profusa bibliografía y no es tema de esta tesis profundizar en las diferencias entre ambos autores, pero si contrastar la naturaleza de «relación de reclamos» dirigidos al rey de España que tiene la crónica de Huamán Poma contra el ilustrado texto nostálgico de Garcilaso. Este tono de confrontación y queja, de denuncia, es el que pretende rescatar Narración siglos después, por ello elige el título de la crónica de Huamán Poma como nombre de la sección y posterior suplemento de crónicas en la revista *Narración*. Sobre la peculiaridad del texto de la Nueva crónica y buen gobierno, señala Franklin Pease en el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho:

La obra constituye un universo particular que rebasa las relaciones de hechos notables y las historias clásicas que se hicieron comunes en los Andes de los siglos XVI y XVII, que nos hemos acostumbrado a llamar crónicas, término que suele incluir desde los relatos mencionados hasta muchos de los más aburridos informes burocráticos; se extiende hasta casi alcanzar una jerarquía enciclopédica andina, asombra a los eruditos por su precisión y su riqueza temática, especialmente cuando ofrece aquella información andina menos «contaminada» con lo europeo, a la vez que los abrumba con un estilo que ha sido calificado en extremo de abigarrado y confuso, o aún de jerigonza ininteligible. (1980: X)

La naturaleza de reclamo ante la autoridad que se señala para el texto, se evidencia en la carta que acompaña al manuscrito enviado al rey, como recuerda Pease:

(...) le permitió escribir esa enorme «carta al rey» de España que es su obra, que según su propia afirmación estaba destinada a la enmienda de la vida de los cristianos y andinos, encomenderos, sacerdotes, frailes, mineros, comerciantes y demás personajes del

mundo colonizador; pero también se extenderá la influencia de su obra –así lo afirma– a la población sometida, especialmente la andina, aunque sin olvidar a la africana introducida ya en los Andes: «solo Vuestra Majestad incumbe el mirar por ellos (los hombres andinos) como su rey y señor natural que es de ellos, y se duela de sus miserias y calamidades, y malos tratamientos y peores pagas que continuamente reciben en general de todo género de gente, tratándolos peor que a esclavos venidos de Guinea, que aún a estos les tratan mejor por costarles el precio que pagan por ello» (13)⁴³

Las similitudes y paralelos que plantea este texto, así como el lugar geográfico desde el cual se emite la carta, son evidentes: los reclamos por condiciones de vida y trato a la población andina, se convertirán en el caso de Narración en reclamo de clase, expresado en la naturaleza de texto de denuncia de la sección Nueva Crónica y Buen Gobierno en la revista; Huamanga, lugar geográfico de origen de la denuncia, será escenario cercano a las ciudades de la primera crónica del Grupo Narración: *Los sucesos de Huanta y Ayacucho*.

3.3 La crónica novelada.

La aparición de *A sangre fría* es un hito en las relaciones entre labor periodística y literatura. En este género, a nuestro entender, la diferencia es de matiz o perspectiva. La función apelativa de la crónica convencional cede su lugar a la exposición del recurso literario. Ciertamente es difícil separar ambas funciones porque en el fondo, las elecciones retóricas son una representación de la posición del autor respecto al repertorio de su tiempo y una toma de postura ideológica. Según Fernández, siguiendo en estos

⁴³ La cita de Huamán Poma que inserta Pease y que reproducimos, proviene de la carta enviada al rey desde Huamanga el 14 de febrero de 1465, recuperada por Lohman en 1945 y transcrita por Porras en 1946. Pease emplea la edición de esta última del año 1948.

postulados a Arduini (2000), hay una correlación entre texto y contexto mediada por la retórica. La elección retórica conecta el mundo exterior y el interior del autor.

Por eso, una metonimia, no es un simple recurso de estilo, sino que se asocia con el esqueleto argumentativo de un poema o relato, de manera que ello conduce, inexorablemente, al lugar desde el cual se dice el discurso. (...) El texto literario es un entramado entre el plano de la expresión y el del contenido. Una metáfora, por eso, remite a los temas y visiones que subyacen a un discurso poético o narrativo (Fernández, 2011; p. 12)

Este es el sentido que le da Even-Zohar al término repertorio, que incluye tanto elementos como modelos. El modelo, en el caso de Capote, sería el de la crónica periodística, pero contaminado con elementos de la retórica literaria. Capote construye un relato amplio no solo en términos de extensión sino también de universo representado; aunque parece referirse al suceso del asesinato de una familia, *A sangre fría* constituye una reflexión sobre la mortalidad, la maldad y el rol de la justicia formal al enfrentar dilemas del tipo vida-muerte. De la crónica periodística toma la concepción del suceso como más que el hecho central, así, sigue a los personajes hasta el momento de la ejecución de la pena máxima, pasando por los avatares del juicio y entrevistas con los reos. Existe una distancia, sin embargo, entre el narrador y los sucesos que se diluye en el caso de *Babel, el paraíso* y *Los eunucos inmortales*, en ellos el narrador es cercano al autor y a los sucesos, participa como narrador personaje y la diégesis queda cerrada por los límites de lo subjetivo, mientras que en *A sangre fría*, el criterio de objetividad (engañosa) parece presidir la intención del texto, algo que no sucede en las novelas

peruanas citadas ni en las crónicas del Grupo Narración, que apuestan por la subjetividad como motor del efecto estético y apelativo del texto.

La crónica novelada es pasible de ser leída como ficción pura. Nada aporta la adición de una introducción del tipo «Esta obra está basada en hechos reales». Incluso, podría basarse en un suceso falso y generar dentro de la ficción la impresión de que los sucesos narrados efectivamente ocurrieron. Esto significa que el anclaje con el presente o lo real no constituye un elemento de valoración del texto, caso distinto a lo que ocurre con *Babel*, *el paraíso* o *Los eunucos inmortales* en los cuales el anclaje histórico es central al texto ya que el marco no es un hecho delincencial, personal, sino un movimiento social, de multitudes, similares a los que motivaron las crónicas aparecidas en la revista *Narración* y al mencionado texto *Luchas del magisterio: De Mariátegui al SUTEP*. Por esto mismo, la importancia de la discriminación de la naturaleza del testimonio es crucial: ¿responde a la realidad de los hechos o es una vivencia subjetiva? Es una pregunta que se intentará responder en las próximas páginas.⁴⁴

3.4 La crónica noticiosa.

A menudo se confunde la crónica periodística con el reportaje. La mayor diferencia está en la presencia del componente personal, subjetivo, en la Crónica. Esto explica su cercanía con el lenguaje y giros propios de lo literario. La crónica periodística no trabaja una noticia en términos informativos, intenta dar a conocer un fenómeno o un suceso cuya trascendencia va más allá de lo meramente informativo. Por eso mismo, conserva la función apelativa como un efecto global del texto. El componente

⁴⁴ Páginas 84 y ss.

esencial, en este caso, es el anclaje con lo real, con los sucesos en el mundo objetivo. No existe ficcionalización, aunque sí puede haber reproducción del habla del testificante, cuando es diferente al narrador, o inclusión de elementos del campo de la metáfora o la metonimia para subrayar la presencia del criterio subjetivo del autor. La crónica periodística suele confundirse con el género dentro de lo periodístico, así, se habla de crónica rosa o crónica negra como subconjunto que incluye a las noticias del crimen o del mundo del romance. En sentido estricto debería hablarse de sección rosa o negra o noticia negra o rosa.

Es conocido el caso de autores como Hemingway o García Márquez que transitaron por el periodismo y asumieron el trabajo de la crónica como preámbulo a su producción literaria, pero no es menos cierto que luego continuaron ejerciendo la labor de cronistas *per se*. *Crónica de una muerte anunciada*, desde el título, propone la naturaleza del texto, tanto como *París era una fiesta (A moveable feast)* se desarrolla como una crónica de la vida en París de los miembros de la generación perdida. Entre estas crónicas noveladas, tanto García Márquez como Hemingway continuaron redactando crónicas periodísticas, tanto por el ingreso económico como por el apego al género. En nuestros días, una constante en los autores del género de novela autobiográfica es que ellos han surgido del ambiente periodístico y desarrollado una carrera como cronistas antes de afrontar la escritura de su biografía, aunque breve, como una crónica. Entonces, se mantiene como elemento central la narración de hechos verosímiles, realmente acaecidos, sustentados por el testimonio directo del narrador como narrador personaje,

en este caso narrador, autor, personaje, de lo que se está llamando narrativa del yo.

El acercamiento de la crónica periodística a lo literario se explica por el predominio de la subjetividad; es ella la que abre la puerta al uso de los recursos dentro del repertorio del estado del campo, mientras que el elemento que las separa es la irrupción de la imaginación como generador del elemento narrativo. En resumen, la crónica periodística equilibra el peso de lo narrativo y lo discursivo⁴⁵, mientras la crónica novelada coloca mayor peso en el plato de la balanza que acoge lo discursivo.

3.5 La crónica social del Grupo Narración

Como parte del proyecto de acercamiento a las luchas populares, y fieles al pensamiento maoísta que caracterizaba a algunos miembros del Grupo Narración, el trabajo de redacción de crónicas de movimientos sociales fue adquiriendo mayor importancia. La naturaleza de la crónica social del Grupo Narración radica en su condición de puente entre este grupo de escritores de la clase media y el sector popular. La Crónica social de Narración rendiría cuenta del proyecto de hacer oír la voz del pueblo, esa «palabra del mudo» proveniente del grupo que no llegó a retratar *in extenso* Ribeyro, el mundo sindical, el mundo campesino, ambos de la sierra del país, a diferencia de los personajes costeños de Ribeyro. Zavaleta rechaza la caracterización de la Generación del 50 como «social y documentalista»⁴⁶ y entra en polémica con Gutiérrez respecto a la afirmación de este último al

⁴⁵ Lo decimos por contraste con la noticia pura, en la cual lo narrativo es central, mientras lo discursivo puede entenderse como una trampa que dificulta la lectura de la noticia.

⁴⁶ Zavaleta, 2004 p. 69

decir de los del 50 que esta generación «no fue capaz de salir del realismo». Paradójicamente, es el documentalismo, en su vertiente de crónicas la gran impronta del grupo como tal, según Valenzuela, quien a pesar de establecer claramente el valor instrumental que tuvieron las crónicas para el grupo, señala respecto a estas «Hasta aquí es clara la instrumentalización de la escritura. El hecho (sujeto a comprobación) de que en ellas lo literario alcance un nivel artístico apreciable, valioso, en nada modifica esa finalidad».⁴⁷

Claramente, para Valenzuela, la diferenciación entre los dos ámbitos, el ideológico y el estético responde a dos valoraciones distintas, que pueden tener como punto de contacto, añadiríamos, la elección de la forma «crónica», pero siempre bajo un criterio instrumental. En términos estrictos, el único momento de actuación del grupo como tal vinculado al trabajo de escritura se da en la redacción de las crónicas, realizada muchas veces a varias manos y con procedimientos propios del arte literario, a la manera de la crónica de Capote en *A sangre fría*. Según cuenta Gutiérrez:

La preparación de las crónicas comprendía varias fases, desde la recopilación de documentos de todas las fuerzas en pugna, entrevistas, viajes a la zona del conflicto, hasta la redacción final a cargo de una comisión propuesta por el grupo. (Gutiérrez 2006: 65)

Asimismo afirma respecto al peso de lo literario en las crónicas:

...aspirábamos a que se leyeran como relatos interesantes en sí mismos por su estructura, variedad de recursos técnicos tomados de la tradición narrativa y del cine y por su trabajo con las diversas formas del lenguaje popular... (Ibid)

⁴⁷ Valenzuela 2006 p. 107

Hasta aquí hemos podido encontrar algunas relaciones formales entre las crónicas y el texto literario; por el lado de la temática, la mirada atenta sobre el movimiento popular, sobre sus pequeñas o grandes guerras diarias, sobre su habla y la representación directa de su discurso, compartidas tanto por las crónicas como por los textos de *Monólogo desde las tinieblas* (Gálvez Ronceros, 1975), *Final del Provenir* (Higa, 1992), *Sarita Colonia viene volando* (González Viaña, 1990), *Tierra de caléndula* (Gregorio Martínez, 1988), *El escarabajo y el hombre* (Oswaldo Reynoso 1970)... etc. con lo cual se tenderían los puentes entre el accionar del Grupo Narración y la escritura de sus miembros, la misma que se haría más visible para la crítica a partir de la escisión del grupo.

La naturaleza de las crónicas y su intencionalidad política fueron claramente definidas por el grupo mismo desde las páginas de la revista donde podemos rastrear un cambio sustancial ocurrido entre los números 2 y 3. En el primero, la sección dedicada a la crónica aparece como suplemento, bajo el nombre *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, que la emparenta con la intencionalidad apelativa y de reclamo del cronista Guamán Poma. En la presentación del segundo número se expresa la intención de trabajar la postura ideológica desde lo literario, entendiendo por tal el ámbito más autónomo del mismo, la producción literaria y la crítica. Así, se entiende que el sentido de esta presentación subraye los dominios del trabajo cultural desde donde Narración se propone combatir: la creación, la crítica y lo social. (*Narración 2*, p. 1). Líneas antes de resumir estos tres ámbitos, declaraba su programa:

Asimismo, contra el viejo dogma sostenido por la reacción y cierta intelectualidad supuestamente progresista, en el sentido de que existe una oposición entre el contenido político que se inserta en la lucha de clases y el valor artístico de la obra narrativa, afirmamos, por el contrario, que es factible la conjugación de ambos elementos y que, por lo tanto, la obra narrativa debe obedecer a la necesidad que tiene el pueblo de alcanzar su liberación.

Por otro lado, frente a la dictadura del oportunismo burgués en los dominios de la crítica literaria, hipócritamente apolítica, ciertamente tramposa, y a la mediocridad de la crítica académica, mojigata y estetizante, planteamos la necesidad de una crítica que no esconda su sello de clase, que considere a la obra narrativa como una expresión de la lucha de clases en el campo de la superestructura (Ibíd.).

En este número, la presencia de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, como suplemento, representa esta postura, limitando su impacto a lo creativo y social, ya que la sección de crítica corre por una cuerda separada. Hay coherencia entre lo planteado en la presentación del número y la forma de presentar la sección de crónica.

En el tercer número, por contraste, parece haber sucedido una suerte de iluminación o definición fruto de discusión interna. Curiosamente, es entre estos dos números cuando suceden las separaciones más llamativas al interior del grupo, abandonan Gálvez Ronceros, Gonzales Viaña, Juan Morillo, José Watanabe y Augusto Higa, que en el tercer número pasa a ser solamente colaborador cuando en el segundo había sido miembro del consejo editorial, autor y responsable de administración y economía. Se refuerzan y/o aparecen Gregorio Martínez y Roberto Reyes, entre otros. El mencionado cambio que podría estar vinculado a estas separaciones tiene que ver con un cambio de estrategia en la presentación de la revista, en el peso de sus contenidos. De ser un suplemento, la sección *Nueva Crónica y*

Buen Gobierno para a ser parte del cuerpo de la revista y ocupa veinte páginas de cuarenta y ocho totales del número 3. En la brevísima presentación de la página 3, apenas un recuadro en la esquina superior izquierda, el grupo explica que su labor al lado de los explotados «solo se puede cumplir mediante un trabajo colectivo ligado a las masas y desde una perspectiva clasista contraria al individualismo en el quehacer cultural» (Narración 3: 2) y se justifica el cambio de formato, que incluye la inclusión de la sección de crónica en el cuerpo de la revista, con estas palabras:

El cambio de formato, el mayor espacio dedicado a la crónica de las luchas de clases en nuestro país y el haber fusionado Narración y el suplemento Nueva Crónica y Buen Gobierno, tienen por finalidad llegar, principalmente, a un público de obreros y campesinos. (Ibíd.)

De estas líneas se extraen algunas conclusiones: la primera es que hay un quiebre notorio entre el proyecto literario con consecuencias políticas y un segundo momento en el que se constituye un proyecto político desde lo literario. Contrastemos el número de páginas dedicadas a la creación y/o crítica en cada número y su proporción respecto al total de páginas de cada número de la revista. Narración 1: 19 de 42 (45%); Narración 2: 34 de 70 (49%); Narración 3: 14 de 48 (29%). En este conteo, la sección Nueva crónica y buen gobierno, no se cuenta como creación. Si la incluimos, en realidad el porcentaje de creación habría crecido en el número 3 y esto es coherente con la posición de romper con el individualismo autoral y realizar un trabajo colectivo que rinda cuenta de las luchas populares, esto es, las crónicas. *Los sucesos de Huanta y Ayacucho* hacen referencia a Miguel Gutiérrez y Antonio Gálvez Ronceros, como encargados de «Recopilación y

textos» aunque no se descarta participación de otros lectores o colaboradores que habrían intervenido tangencialmente, y *1971 Gran huelga minera* es redactada solo por tres autores, que esta vez son mencionados como tales: Vilma Aguilar, Ana María Mur y Gregorio Martínez. En consecuencia, y visto que el número de autores de las crónicas era limitado, esta puede haber sido una de las causas del rompimiento o separación de algunos escritores y una forma de alinear el texto de la crónica a la utilidad política que se pretendía del mismo.

Como acentos muy notorios de esta nueva orientación hacia la producción social del texto o su vinculación representativa de la realidad, leemos dos notas a tipo mayor en sendas páginas de la revista.

La primera:

No se puede ser realista en el arte si no se es realista en la vida, por eso planteamos la necesidad de que el narrador alterne la labor de creador de ficciones con la del cronista capaz de escribir sobre las luchas más inmediatas de nuestro pueblo. (Narración 3: 4).

Y la segunda

La crónica, el reportaje, el testimonio, el documental, el ensayo interpretativo podrán convertirse en géneros que ofrezcan al narrador grandes posibilidades para la expresión literaria y un rico campo para la experimentación técnica y formal. Con esta práctica, el realismo y la narrativa peruana alcanzarán un nuevo desarrollo. (Ibíd. 13)

Hay una transición marcada desde el primer número hasta el tercero en el cual la forma crónica es asumida como el género que definirá la labor

del grupo como colectivo. Para el tercer número, se ha generado un crecimiento cuantitativo y cualitativo de la crónica al interior de la revista. El último paso en este crecimiento será lo que habría sido la crónica del cuarto número, que no vio la edición. Por la extensión de la misma su publicación se haría como libro independiente; *Luchas del magisterio peruano. De Mariátegui al SUTEP*.

Analicemos las dos crónicas que aparecieron, respectivamente, en los números 2 y 3 de la revista *Narración*: la primera de ellas, *Los sucesos de Huanta y Ayacucho*, es tratada como edición especial de un diario. La diagramación crea el efecto de que estamos ante un diario noticioso que desarrolla una noticia como tema único, a esto contribuyen no solamente la diagramación sino también el empleo de titulares y separación en partes que semejan artículos periodísticos no solo por los titulares sino también por un efecto mimético añadido al inicio de cada segmento, la cita del lugar geográfico de los hechos como en la siguiente cita:

- **Subprefecto de rehén.**

HUANTA, Sábado 21. Los campesinos se enteran del apresamiento de sus dirigentes y reclaman la libertad de estos ante el Subprefecto (*Narración*, 1971: 3)

La apariencia física del suplemento *Nueva Crónica y Buen Gobierno* que se incluye en el número 2 de *Narración*, no solo recuerda a la de un diario; los contenidos de cada segmento son tratados como partes de un diario clásico. En la primera página del suplemento, que funciona como primera plana de un diario, por la foto abridora acompañada de Titular, «Los

sucesos de Huanta y Ayacucho», una volada (línea que habitualmente se coloca sobre el titular) «1969» y una bajada (Línea o líneas que se colocan debajo del titular, como subtítulo o precisión de la naturaleza del título) «Historia de una lucha del pueblo», encontramos un segmento que cumple las funciones de Editorial, por cuanto porta la intencionalidad e interpretación de la presentación de los hechos que van a ocupar la edición del suplemento.

Varios son los objetivos que perseguimos al volver ahora los ojos, al cabo de dos años, a una de las formas más agudas de la lucha de clases que tuvo como escenarios las ciudades de Huanta y Ayacucho y que culminó sangrientamente con la muerte de hombres y mujeres, ancianos y niños, campesinos y estudiantes.

El primero de estos objetivos persigue restablecer la verdad histórica, narrando veraz y objetivamente al pueblo peruano lo realmente acontecido en esas ciudades los días 21 y 22 de junio de 1969, y destruir, por tanto, la muralla de infamia y silencio levantada en torno a una de las más tenaces manifestaciones de lucha de clases librada por nuestro pueblo en los últimos años. (Narración 1971: 1)

En este primer párrafo se ubica espacial y temporalmente la secuencia de hechos de la crónica y también se establece el criterio rector del texto: recuperación de la verdad de los sucesos. Seguidamente, se justifica la presentación del suplemento, tomando como motivos principales no solo los sucesos narrados, sino también la opción por un realismo artístico que trascienda la posición tradicional de los escritores en el Perú.

Todo lo anterior justifica plenamente la aparición de la nueva sección-suplemento de NARRACIÓN Nueva Crónica y Buen Gobierno, dedicada, de acuerdo a nuestros principios, a dar testimonio de la lucha de clases que se viene liberando en la actualidad en el seno de la sociedad peruana.

Pero Nueva Crónica y Buen Gobierno es expresión, también, de nuestra propia lucha por una narrativa realista que corresponda a la época actual del proceso por el que atraviesa nuestra patria. Y es tiempo ya que la polémica en torno al realismo rebese el estrecho margen de las especulaciones teóricas. (1971: 1)

Está clara la instrumentalización del suplemento, y luego de ella, el Grupo Narración reafirma su convicción sobre el papel de las crónicas en la narrativa del Perú de ese momento y la posterior.

Y la crónica, el reportaje, el testimonio, el ensayo interpretativo podrán convertirse en géneros que ofrezcan al narrador grandes posibilidades para la expresión literaria y un rico campo para la experimentación técnica y formal.

Con esta práctica, el realismo y la narrativa peruana alcanzarán un nuevo desarrollo. (Ibídem)

En líneas previas, el grupo se ha cuidado de afirmar la no exclusividad de las formas testimoniales o periodísticas al subrayar que plantean «la necesidad de que el narrador alterne la labor de creador de ficciones con la del cronista capaz de escribir sobre las luchas más inmediatas de nuestro pueblo» (Ibíd.).

Desde la página 2 se inicia el tratamiento periodístico de los sucesos, combinando antecedentes del suceso (cabecera de la página) con testimonios (lado izquierdo página 2) y segmentos noticiosos (porción derecha de la misma página). En la tercera página el tratamiento es similar, los testimonios se colocan a la derecha y a la izquierda los segmentos informativos. En todos ellos se inicia el texto ubicando espacial y temporalmente los sucesos narrados.

En la última página, cuarta, se incluye el más largo de los testimonios. Este segmento es especialmente interesante porque en su tono y extensión corresponde a un relato realista, con mimesis extrema de los actos de habla performados por un habitante local, es decir, con su propio lenguaje y modismo, constituyendo un texto intercultural,⁴⁸ y un segmento informativo extenso, seguido de una breve nota social, no exenta de sarcasmo.

JULIO 3, AYACUCHO

- BANQUETE

AYACUCHO, Jueves 3. El clero regular y secular de Ayacucho ofrece un banquete al Arzobispo Monseñor Otoñiel Alcedo por su onomástico. Al banquete asiste como invitado de honor el Jefe Militar de la Plaza.

Por lo tanto, podemos afirmar que este primer número de las crónicas de Narración se presenta externamente como un suplemento informativo. Cercano al ámbito de lo periodístico. Con la salvedad del trabajo de los testimonios, sobre todo el de la cuarta y última página que se presenta como texto autónomo, casi como un relato o cuento narrado en primera persona.

El segundo número de las crónicas es más ambicioso en cuanto acercamiento a lo literario. Mantiene la apariencia externa de un diario informativo, con el mismo tipo de apertura descrito para el número dos: foto abridora, titular, volada, bajada y editorial. Esta vez, la editorial abre el número, debajo del nombre del suplemento. En ella el Grupo Narración declara: «Creemos haber alcanzado un razonable índice de objetividad, que no debe confundirse con la fácil y cómoda neutralidad o imparcialidad» (Narración

⁴⁸ La literatura intercultural se expresa en cuatro dimensiones, la lingüística, la de la estructuración literaria, la de las estructuraciones figurativo-simbólicas y la de la cosmovisión. En este caso priman la lingüística (modismos, giros del español quechuizado) y la estructuración figurativo-simbólica (forma crónica).

1974: 15) En esta oportunidad, el suplemento está integrado al cuerpo de la revista, desde la página 15 hasta la página 34. En esta última página del suplemento los autores consignados que narran los sucesos de Moquegua y Cuajone son Ricardo Ráez y Oswaldo Reinoso (sic) mientras los autores del resto de páginas son Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar, Ana María Mur y Gregorio Martínez. Respecto a la primera crónica hay cambios formales muy importantes y notorios.

El primero de ellos es la reducción del número de testimonios en proporción al texto del suplemento. El segundo, es que los segmentos informativos han asumido una característica diferente; son más extensos y se presentan como segmentos de intención narrativa. No solo portan información, suponen un trabajo literario sobre la materia narrada combinado con una secuencia cronológica, que puede ser tan breve como una o dos líneas, en la cual el tratamiento secuencial de los hechos, el análisis de causas y consecuencias predomina sobre el afán meramente informativo y se asume el punto de vista del movimiento minero desde una pretendida objetividad que no llega a ser imparcial, tal como define el editorial. Los sucesos son narrados en detalle extremo, contrastando con la estrategia discursiva «impresionista» de la primera crónica. Esto provoca mayor extensión en los textos, pero también un menor peso de lo ornamental. Es una narrativa realista, en términos psicológicos, conductista, en la que los actores se definen por sus actos y no por la palabra. Esta es recurrida en la representación de los debates pero el narrador omnisciente en tercera persona, de la crónica, difumina su presencia haciendo que las expresiones

de los actores se combinen con el texto de la narración de sucesos.⁴⁹ Los testimonios se mantienen similares a los presentados en la primera crónica. En resumen, esta crónica se acerca más al género de crónica novelada, con irrupciones del narrador omnisciente bajo la forma de preguntas retóricas que hacen avanzar la narración.

Mientras el avión toma altura, un obrero nacido en esta zona, laboriosamente, se incorpora para mirar por la ventanilla. Meses después recordaría «Pensé: ésta (sic) es la última vez que miraré los campos donde me he criado». El obrero ahora se ha levantado. No logrará, sin embargo, alcanzar la ventanilla y caerá derribado a culatazos. Los demás detenidos entonces, viéndose hostilizados y vejados se entregarían a recordar. No saben exactamente lo que ha sucedido ¿Qué ha pasado, en realidad, en Cobriza? ¿Qué habrá ocurrido en los demás campamentos? ¿Se habrá levantado la huelga? ¿Cuántos detenidos? ¿Cuántos muertos? (1974: 25)

Este fragmento, creemos, representa fielmente la mixtura de trabajo literario con el informativo, de denuncia y representación realista pretendido por los miembros de Narración que se dedicaron a desarrollar las crónicas. Sus huellas, serán rastreables 21 años después, esta vez desde la novela.

Para la construcción de la crónica social, Narración echaría mano de los siguientes recursos:

- Elección del género crónica para resaltar el germen noticioso, veridiccional, del componente narrativo
- Redacción que busca retratar multiplicidad de voces apelando a elementos de la literatura intercultural

⁴⁹ Tal mecanismo se reeditará en *Los eunucos inmortales*, de Oswaldo Reynoso (1995).

- Segmentación y ubicación física de los textos siguiendo el esquema de diagramación propio de un diario informativo
- Construcción de un locutor o narrador cercano a los sucesos y sus personajes
- Empleo de la poética vanguardista de la narrativa de la época, mediante la puntuación y cambios de punto de vista para construir un perspectivismo cubista sobre los sucesos, lo que acelera el desarrollo de la narración

Recapitulando lo expuesto, sostenemos que la especificidad de la Crónica del Grupo Narración radica no solamente en su trabajo conjunto y en el rescate de algunos elementos clásicos del género, como la secuencialidad temporal, la naturaleza informativa del suceso expuesto en la crónica y la función apelativa del texto. Además de estos aspectos, toma la naturaleza reivindicativa de la *Nueva crónica y buen gobierno* de Huamán Poma de Ayala para defender los reclamos populares y dar forma a lo que llamamos la «Crónica social del Grupo Narración»

CAPÍTULO 4

CONTINUIDADES RETÓRICAS: DE LAS CRÓNICAS A LA NOVELA EN MODO TESTIMONIAL

Este cuarto capítulo destaca el componente vivencial de la crónica y sus relaciones con el testimonio para acercar al género Crónica clásico con la novela autobiográfica o del yo, tal como la practican dos de los miembros principales del Grupo Narración. Se toma en consideración las relativizaciones y licencias literarias que ayudan a dar el paso de lo periodístico hacia lo vivencial y se contraponen dos novelas como ejemplos: una de Oswaldo Reynoso (Los eunucos inmortales) y otra de Miguel Gutiérrez (Babel, el paraíso) para discernir cómo se transfiere la poética de las crónicas a la producción literaria de estos autores una vez desaparecido el Grupo Narración.

4.1. Relaciones vivencia – testimonio

Como se vio anteriormente, la articulación de lo autoral y lo social se representa en el texto mediante la alternancia de voces, la del narrador y la de los testimonios. Siendo que el componente de verosimilitud lo porta, en mayor medida, la cita de testimonios de participantes en los sucesos, es vital revisar cómo se articulan el testimonio y la memoria en el texto literario y, específicamente, en la crónica. Como paso previo, veremos de cerca el elemento generador del testimonio definido como «vivencia».

La importancia de las crónicas como elección de sub-género se basa en el peso del testimonio como portador de memoria y, por ello, generador de identidad. La crónica comparte con el relato breve su limitación argumental; normalmente el foco es el suceso, lo que Badiou llama «el acontecimiento», que este mismo autor define como una irrupción de un posible que se hace real y modifica lo dado (Badiou, 2010) y en el caso de las crónicas del Grupo Narración, el acontecimiento es una lucha, un trauma en la configuración social, cuyo síntoma (la acción física, las consecuencias físicas, mayormente lamentables que se expresan en el testimonio) constituye el fantasma de ese discurso, que sería el fantasma de la dominación, de la explotación; finalmente, del poder y su acción, el poder y la lucha por él, el poder y sus consecuencias; nuevamente, la dimensión ideológica.

Por lo tanto el elemento central será la reconstrucción del testimonio, que expresa no necesariamente la verdad (aquella de los positivistas), pero sí la vivencia del acontecimiento, la cual se inscribe en una esfera de valoración

diferente a la dicotomía verdadero – falso. De esta forma, el testimonio, y por ende la crónica, son una vivencia narrativizada por un personaje participante que revive el acontecimiento⁵⁰. La elección del punto de vista y la referencia del texto a una vivencia ocurrida, a un acontecimiento que existió, que afectó al testimoniante, son procedimientos comunes en las crónicas del Grupo Narración y la producción tardía de algunos de sus miembros.

Esta elección artística de separar una forma para el testimonio y otra para la presentación de hechos fue vista por Valenzuela, quien señala con acierto:

Si en la presentación de la crónica y en la narración de los sucesos día a día y hora tras hora, el lenguaje empleado es el estándar (dado que corresponde al de los cronistas de la misma), en las columnas que recogen testimonios, aquellas que recogen la voz de los sobrevivientes en Huanta y Ayacucho, se procede a la ficcionalización del discurso del testimoniante. El lenguaje se torna coloquial e incide en presentar a los informantes como sujetos cuyo estatus emocional está marcado por el horror.⁵¹

Si bien la lectura de Valenzuela es acertada en cuanto al procedimiento, creemos que la oposición de los términos ficcionalización y relato llano de los sucesos, implícita en la cita, amerita profundizar en ella, ya que, nuevamente, el manejo de lo real vs lo falso deja filtrar la lectura ideológica. Por ello, en lugar de hablar de ficcionalización preferimos el término literaturización⁵², como descripción del proceso que hace que la voz del testimoniante sea recogida en sus giros y formas características. El lenguaje estándar no se opone a un supuesto lenguaje ficcional, pero sí a

⁵⁰ Esto guarda cierta similitud con las novelas de formación, cuyo antecedente es la *bildungsroman* alemana. El punto de separación lo da la identificación autor-narrador, que en la *bildungsroman* es el mismo, mientras que en la crónica puede ser distinto.

⁵¹ Valenzuela 2006 p. 103

⁵² Que, en estricto, corresponden a una dramatización retórica del relato.

una modalización idioléctica. Ficcionalización podría suponer una distinción entre hechos verdaderos, narrados «fielmente» y otros «tergiversados», «manipulados»⁵³, cuando lo que estamos presenciando es la contraposición entre la vivencia marcada como testimonio por el uso de un lenguaje, si se quiere mimético, tal cual lo manifiesta el testimoniante, y un lenguaje neutral, propio de la voz narrativa externa al suceso, no vivencial. El lenguaje empleado en los testimonios carga la huella del acontecimiento como percepción y pertenece a otro ámbito de valoración. En términos estrictos, la crónica, según el Grupo Narración, es una forma literaria que emplea dos estrategias discursivas diferentes, representa en un momento y reporta en otro ya que los efectos generados por el contraste entre ambas estrategias forman parte del impacto emocional perseguido: llamar a la acción. Esta distinción es clave para entender las vinculaciones entre el proyecto del Grupo Narración y la pervivencia de este en la obra de los autores parte de él, años después de su desintegración.

El auge de los estudios sobre la memoria en América latina es un hecho evidente a partir de la revisión de la bibliografía sobre el tema y de la constatación simple que hace evidente Elizabeth Jelin:

Vivimos en una era de coleccionistas. Registramos y guardamos todo (...) Hay un culto al pasado que se expresa en el consumo y mercantilización de diferentes modas (...) los archivos crecen, las fechas de conmemoración se multiplican (...) Esta "Explosión" de

⁵³Si aplicamos este criterio exhaustivamente, partes del Ulises serían "reales" y otras "invención". La confusión se origina cuando el suceso narrativizado efectivamente sucedió, lo cual es consubstancial a la naturaleza de la crónica. Hubo movimientos en Huanta, Leopold Bloom no se enteró que Molly tenía un amante (¿o sí? Existe un tour en Dublín para recorrer los pasos de Bloom durante las 24 horas de acción del Ulises)

la memoria en el mundo occidental llega a constituir una “cultura de la memoria”.⁵⁴

El lugar de la memoria es, o debería ser el lugar de la seguridad frente al temor del olvido. En América Latina, este auge de la memoria ha estado vinculado a los procesos de pacificación en casos de conflicto armado entre Estado contra ejércitos separatistas y Estado contra movimientos terroristas, cuando no referido al proceso de exterminio masivo generado por la conquista y explotación de nuestro continente. Por lo tanto, en la génesis de esta fiebre por la memoria y sus manifestaciones se encuentra la violencia como generadora del trauma original. Esta presencia de la violencia se constata en las tres crónicas que reconocemos como producidas por el Grupo Narración; *Los sucesos de Huanta y Ayacucho*, 1971 *Gran huelga minera*⁵⁵ y *Luchas del magisterio: de Mariátegui al SUTEP*.

Dicha vinculación no es lejana al origen mismo del estudio de la memoria y el rol del discurso como transmisor de la misma y constructor de identidad. Curiosamente, en textos esenciales acerca de la categoría memoria, pocas veces es citado el origen psicoanalítico de la categoría y de la hermenéutica propia del trabajo de la memoria (los textos de Jelin, para citar un caso) haciendo salvedad de los escritos de Braunstein, específicamente del tercer libro de su trilogía sobre la memoria (2012) de abierta orientación psicoanalítica⁵⁶.

⁵⁴ Jelin, 2002 p 9

⁵⁵ Posteriormente a su aparición en la revista, esta crónica se ampliaría hasta convertirse en una crónica novelada, muy amplia, editada con el título *Cobriza, Cobriza, 1971*.

⁵⁶ En el cuarto capítulo de este texto, Braunstein explora la vinculación entre psicoanálisis y memoria en las sociedades post dictatoriales, tanto desde la perspectiva de los agredidos como desde la del agresor.

En efecto, reflexionar sobre el discurso como demiurgo de la sanación es vincularse directamente con la esencia de la terapia psicoanalítica. La memoria al hacerse discurso hace presente el pasado que me define como sujeto de este síntoma, construye una identidad tipificada por el trauma. La construcción del discurso y sus previsible omisiones, tachaduras y carencias, cuando no olvidos voluntarios o involuntarios (¿existen?) definen un sujeto con identidad y agencia, un sujeto que se autoconstruye en el discurso como una perspectiva de esa subjetividad del pasado que hoy se rememora y se reconstruye.

En el texto citado, reflexiona Braunstein:

... el (re)conocimiento del pasado podía dividirse y clásicamente se dividió en dos vertientes: la memoria y la historia. La memoria, a su vez, en individual, cuyo estudio correspondería al psicólogo, y colectiva, terreno para la investigación del sociólogo o el antropólogo. (...) Desde el principio resulta evidente que las relaciones entre las dos memorias y la historia no son (ni pueden ser) pacíficas, y que las tres se entrelazan y entran en conflicto. (2012: 11-12)

El santo grial de este esfuerzo es, lógicamente, la verdad; esto nos lleva a vincular la memoria individual con la historia individual y, en instancias superiores, la memoria colectiva con la historia colectiva y la identidad colectiva. En esta instancia contemplamos la figura de la serpiente *Kundalini* que se devora a si misma o se autogenera. Ambas instancias, colectiva e individual se enlazan y autodeterminan a la manera de una cinta de Möbius, en la cual el anverso es el frente y viceversa.

Pensemos en la narratividad como componente esencial de la memoria y, para este caso, del género crónica; toda memoria se presenta como un relato, una historia con enunciador-narrador. En los relatos de la

memoria, la dupla escritor-narrador que se separa en los estudios literarios, asumiéndose la figura del narrador como una elaboración formal, no es tan fácilmente divisible. En el relato de la memoria, el texto ya está mediado por el efecto del recuerdo sobre el narrador-sujeto; las leyes de la causalidad están en entredicho: ¿El trauma genera al sujeto que recuerda? ¿El sujeto modaliza el trauma? Si lo hace, ¿Es a instancias del trauma o debemos suponerle una posición superior sobre su propio relato? Si en la reconstrucción del hecho encontramos la huella del trauma, entonces es imposible pensar que éste no modaliza el recuerdo ¿Significa esto que no existe posibilidad de encontrar LA VERDAD en el testimonio de la memoria? Finalmente, ¿es la verdad lo más importante en el género crónica o es su condición esencial?

4.2. Verdad y ficción en la memoria: 1971 *Gran huelga minera y Los sucesos de Huanta y Ayacucho*.

El trasfondo de las relaciones entre historia, verdad y testimonio de la Memoria, es visitado por un fantasma llamado intencionalidad. Todo texto es portador de un sentido, de una intención, por lo tanto todo texto es ideológico. Mientras más se vincule el texto con la subjetividad, el freno anti intencionalidades funciona peor. En otras palabras, no es posible evitar que ante la preeminencia de lo vivido y sentido, nuestros más profundos afectos sean los que lleven el timón de la memoria. De los jefes del partido nazi no salió jamás una sola palabra condenatoria de las atrocidades del tercer Reich, incluso hoy en día existen grupos neonazis que niegan la existencia de la *Shoa*, del holocausto o, en su versión más aberrante, que la justifican.

Se trata de colocar esta reflexión en el fiel de la balanza eliminando toda argumentación en el sentido de lo ético, lo justo, lo humano y basarnos simplemente en los mecanismos defensivos normales de la psique humana cuando se ve acosada por lo inmanejable, lo monstruoso, lo traumático, sea el sujeto del discurso el perpetrador o la víctima. Estas reflexiones nos llevan a una pregunta de respuesta aparentemente simple pero que demarca posiciones: ¿Es posible la verdad en el testimonio de la memoria? Para empezar desde el inicio; ¿Existe la verdad? Regresamos al santo grial mencionado párrafos atrás

Cuando apareció el texto de Rigoberta Menchú, se generó una polémica encarnizada entre David Stoll (Stoll: 1999) y los defensores de la validez del texto como testimonio⁵⁷. Los pormenores de dicha polémica han sido comentados por John Beverly (Beverly: 2004: 103-126) con mayor detalle y manejo de la evidencia del que podemos hacer gala en estas reflexiones. Cabe recordar que las posiciones encontradas discutían sobre la veracidad o no del texto de la señora Menchú cuando la discusión central no radica precisamente en encontrar una verdad referida a un suceso pre-interpretado, pre-asumido y presentado (en la acepción de establecerse físicamente) si no en comprender qué significa la versión de la Señora Menchú y cuáles son los motivos de esta lectura y posterior versión de los hechos. Es decir, ¿Cómo se construye Rigoberta Menchú como sujeto que recuerda? En última instancia, la Historia, con mayúscula, es la lectura de alguien; un alguien que normalmente asume una posición de dominancia en

⁵⁷ El argumento de Stoll es que el alejamiento de la historicidad de los sucesos (desde una perspectiva positivista de lo histórico) deslegitima al texto de Rigoberta Menchú como Testimonio y lo cataloga como una "invención literaria"

el escenario posterior al suceso y desde esa posición establece una versión oficial.

En el caso de *Los sucesos de Huanta y 1971 Gran huelga minera*, existe una construcción de sujeto colectivo llamado Grupo Narración. El testificante es referido por un narrador reconocido como Grupo Narración que está luchando por asumir una posición en el campo mediante la generación de un acontecimiento literario, la reedición de un género con muchas variantes (la crónica) pero en medio del cual descubrieron una feliz contaminación entre lo periodístico y lo apelativo tomando como modelo central la crónica de Huamán Poma (de ahí el título *Nueva Crónica* que se emplea en la diagramación de la revista). Su enfrentamiento a lo institucional, ejemplificado en su rechazo a la convocatoria al Ciclo de narradores peruanos, organizado por la Casa de la cultura, representó, además de una manifestación de enfrentamiento ideológico, una determinación de temas, sujetos y lenguaje literario, que se instrumentalizó en las crónicas del grupo.⁵⁸

4.2.1. La relativización y sus límites

¿Cómo escapar entonces a la tan criticada relativización extrema que se achaca a lo testimonial o a la crónica literaria? En el centro de las historias del psicoanalizado existe el trauma como punto de origen; es el anclaje en la realidad, no en «la historia como hecho» de los positivistas sino en la aparición de un *acontecimiento* en el sentido que le otorga Alain Badiou (2010) El *acontecimiento* es «la partera de la historia», su anclaje en el devenir y la experiencia del sujeto. El *acontecimiento* de la violencia, en

⁵⁸ Para conocer la argumentación del colectivo que sustenta su rechazo a la convocatoria, véase *Narración 1*.

entornos dictatoriales es, un claro ejemplo de trauma histórico⁵⁹. La respuesta en la construcción del discurso, entonces, reproduce la lógica freudiana de omisiones, desplazamientos, metonimias, hipérbolos... las figuras retóricas textuales son figuras de la retórica del ser, de su composición como texto que dio pie a las lecturas post estructuralistas y su conocido apotegma «todo es texto».

Si el mismo sujeto participa de la memoria social y la memoria colectiva descrita por Braunstein, entonces estos mecanismos son reproducibles en el recuerdo personal, el texto literario, el texto testimonial. La relativización se limita al contrastarse con el acontecimiento y las modalizaciones de la vivencia son construcciones del sujeto que asume, según la naturaleza de su discurso el rol de paciente, enunciador, yo colectivo. La distinción del tercero se basa en la intención, compartida por el segundo, el enunciador en la literatura de *hablar por varios*. La noción de verdad no debería aplicarse como anudada a la correspondencia exacta con el hecho sino a la intencionalidad del discurso, que explica su rol como articulador de un sujeto múltiple y la vivencia del hecho como suceso compartido cuya caracterización y re creación surgirá de la multiplicidad de discursos. En resumen: no hay vivencias falsas o verdaderas la vivencia es un puro *ser* que se materializa en el discurso.

Dentro de los estudios literarios, asistimos en los últimos años a la aparición de una corriente de la retórica que vincula el estudio de la formas textuales con los sucesos sociales, dando el paso que finalmente cruza el abismo tan discutido entre inmanencia e intertextualidad, es decir entre el

⁵⁹ Para otra visión, complementaria a Braunstein-Badiou, véase sobre el Trauma el Capítulo 5 de Jelin 2002; Trauma, testimonio y “verdad”. En este capítulo Jelin desarrolla la relación entre la vivencia y la verdad en el testimonio.

texto y sus correlatos sociales o culturales⁶⁰, esta retórica cultural es el reto mayor que enfrentan de forma conjunta los estudios literarios y los estudios culturales.

Pues bien, llevando al extremo la visión desde la perspectiva del giro lingüístico, llegamos al relativismo extremo que postulasen los post estructuralistas y tendríamos que criticar el concepto de literalidad. Como señala Couceiro- Bueno «todo conocimiento es lingüístico; no existiría acceso a una realidad extralingüística ya que todo lo que podemos saber, conocer y crear es lingüístico. No existe acontecimiento al margen del lenguaje» (Couceiro Bueno 2012 p. 87)

Sin llegar a los límites del post estructuralismo, sostenemos que la vivencia, lo transmisible y la recepción del acontecimiento se traducen y trasladan entre los sujetos como materia lingüística mediante el texto. A la larga, en esto reside el valor de todo relato confesional, coloquial, literario, como vivencia, como testimonio, como memoria que se construye a partir de un conocimiento metafórico del mundo⁶¹. La memoria, como constructora de identidad, es un hecho lingüístico (Desde Lacan y antes, desde Freud, se conoce que el subconsciente se estructura como lenguaje, lo que es base y condición epistemológica para el psicoanálisis), existiría una creación del enunciador de la vivencia que ya no es el «yo» que vivió sino una edición actual del mismo que recuerda y re-vive, de la misma forma que el yo autor

⁶⁰ A este respecto, los estudios de Even-Zohar sobre la Teoría de los Polisistemas ofrecen una base muy sólida y cercana a los conceptos sobre heterogeneidad de la literatura peruana propuestos por Antonio Cornejo Polar. Even-Zohar concibe el universo cultural como una red de sistemas (nótese la diferencia respecto a las propuestas estructuralistas) heterogéneos en su interior y que, a su vez conforman polisistemas que añaden un peldaño más de heterogeneidad. Así, el polisistema o sistema literario (dependerá del nivel de heterogeneidad u homogeneidad del corpus) interactúa refractariamente con el sistema o polisistema social, o el de las artes en general.

⁶¹ Asumir lo contrario equivaldría a creer en el inmanentismo, la rosa estaría en la palabra *rosa*

literato construye un sujeto enunciador o voz narrativa o narrador, como prefiera llamársele.

Couceiro-Bueno profundiza en la relación entre verdad y objetividad:

Invocar la realidad como criterio de objetividad no se sostiene en pie: es inadmisibile desde cualquier perspectiva lingüística. El lenguaje dogmático se pulveriza con la constatación de que no existen significados predeterminados en el lenguaje humano. Esto nos lleva a aseverar que toda proclamación de un acceso privilegiado a la verdad o es una propuesta ideológica detestable, o una explícita renuncia al lenguaje. O ambas cosas.⁶²

Pues la retórica cultural retoma, hasta cierto punto, los postulados de Wittgenstein, y con ello asume un gran riesgo: caer en la postulación nihilista de los textos que componen el mundo o la versión del mundo humanamente discernible, comunicable y asible. Asumir a pies juntillas tal postulado significaría la relativización de la verdad hasta tal punto que la existencia del mundo como entidad exterior se haría imposible; existirían «n» mundos como tantas «n» versiones del mismo son reconstruidas en los textos lo cual llevaría a la invalidación de todos ellos. Felizmente, el culturalismo ha llamado la atención sobre la conformación social de la memoria y los mecanismos de conjunción de discursos, de rastreo de concurrencias para construir una versión aproximada de esa vivencia social que se describe o narra individualmente. Para citar el ejemplo de Rigoberta Menchú, diremos que «la verdad reivindicada por una narrativa testimonial tal como *Me llamo Rigoberta Menchú* depende del otorgamiento de una autoridad epistemológica especial a la experiencia subalterna» (Beverly 2004, p. 118).

⁶² Couceiro-Bueno 2012 p. 88

El reconocimiento de un sujeto colectivo subalterno es la condición para poder leer el testimonio individual como parte de ese colectivo. Continuando con la línea de las ideas propuestas por Couceiro-Bueno, vemos como postula la metáfora como esencia del lenguaje mismo (si en el nombre rosa no está la rosa, el uso de la palabra rosa es metafórico) luego de pasar revista a los autores que otorgan a la metáfora un rol ontológico superior ya sea desde una perspectiva reconstructiva o descriptiva (Ricoeur), negativa (Derrida) o nihilista (Vattimo), describe como se construye esta realidad colectiva:

Invocar la realidad como criterio de objetividad no se sostiene en pie: es inadmisibile desde cualquier perspectiva lingüística. El lenguaje dogmático se pulveriza con la constatación de que no existen significados predeterminados en el lenguaje humano. Esto nos lleva a aseverar que toda proclamación de un acceso privilegiado a la verdad o es una propuesta ideológica detestable, o una explícita renuncia al lenguaje. O ambas cosas.⁶³

Este procedimiento es clave para la construcción de los mundos de ficción literarios. Al autor se le reconoce el derecho a no rendir cuenta del mundo real por la diferencia esencial entre el testimonio y la narración literaria, pero antes de resolver este tema, es pertinente revisar conceptos vertidos innumerables veces por nuestro escritor Nobel, Mario Vargas Llosa, quien reconoce un origen común a la narrativa y al testimonio. Dice en *La verdad de las mentiras*: «Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía» (1993: 13). Para no sacar de contexto la cita, es pertinente señalar que luego continua hablando sobre la combinación de

⁶³ Couceiro Bueno 2012: 90

fantasías, recuerdos e invenciones que se mezclan inextricablemente en el texto literario y por ello

...la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas [...] Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que solo de esta manera sesgada ven la luz.⁶⁴

¿En qué radica entonces la diferencia entre el testimonio y la creación de un yo que da testimonio y un yo narrador? Pues en la convención que envuelve ambos actos, eso y nada más. Del testimonio, el lector u oyente, espera una verdad histórica en el sentido positivista del texto, en la literatura se asiste a una convención por la cual al iniciar la lectura se sabe que las reglas del mundo fáctico desaparecen o son suspendidas temporalmente. De ahí la sorpresa que causó el nacimiento del género de la crónica moderna tal como lo concibe Truman Capote en *A sangre fría* o, para complicar aún más las cosas, tal como lo desarrolló el Grupo Narración en la literatura peruana.⁶⁵

Como conclusión; la expectativa sobre ambos tipos de texto, el testimonial y el literario, a pesar de que ambos suponen ontológicamente la creación de un narrador distanciado (ya sea temporal o espacialmente o psíquicamente) del yo autoral o testigo, es diversa en naturaleza. Pretender del texto testimonial una re actualización exacta o histórica, en el sentido positivista, implica una crueldad psíquica, porque supondrá desarticular los

⁶⁴ Vargas Llosa 1993 p 13-14

⁶⁵ La caracterización de las crónicas del grupo narración es materia de un trabajo específicamente dedicado a ello. Como referencia derivó al lector hacia el muy correcto texto de Jorge Valenzuela que citamos en la bibliografía. Dicho texto es parte de la tesis del mismo autor sobre el grupo Narración.

mecanismos de reconstrucción que hacen tolerable o al menos narrable el suceso (nos referimos mayormente a experiencias traumáticas) e invalidar, por la presencia de estos mecanismos de defensa o subsistencia, la manifestación del suceso. Tal postura sería el equivalente a prohibir los libros de narrativa porque narran mundos falsos, espurios, lo que nos llevaría a pesadillas sociales dignas del más pesimista Bradbury o de la más feliz de las inquisiciones.

Si la reconstrucción del hecho, si su «redacción» asume una naturaleza literaria es para acercarse más a la vivencia que al hecho. Pretender forzar el recuerdo privándolo de esa literaturización del texto es forzar al sujeto a vivir nuevamente el trauma sin protección psíquica alguna. En el testimonio, el sujeto construye una instancia de enunciación que enfrenta por él, vicariamente, el recuerdo. El trauma es lo que ya no está pero existe; es el vacío de esa ausencia que es una presencia, lo que no debió estar. En su lugar, un sujeto colectivo construye una visión «cubista» si se quiere, del suceso. Es en la confluencia de estas versiones que debe rastrearse la «Verdad», con mayúscula o al menos encontrar una “verdad”, con minúscula, útil, en términos operativos. Desde Hobsbawn sabemos que la historia es una invención y una vivencia. También sabemos que hay en marcha una destrucción de la memoria reciente para ensalzar un presente continuo e inmutable, en palabras del mismo autor:

La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX. En su mayor parte, los jóvenes, hombres y mujeres, de este final de

siglo, creen en una suerte de presente permanente, sin relación alguna con el pasado del tiempo en el que viven. (1998: 13)

Si el culturalismo, parafraseando a Sartre, es esencialmente un humanismo, el rescate de la dimensión humana del testimonio es una tarea impostergable para ayudar a la construcción de un país en el que aprendamos a vivir con el otro, con la visión del otro, la opinión del otro y la vivencia del otro. Ese es el motivo genérico tras la elección de la inserción del testimonio en el género crónica; en el caso de Narración, el motivo específico sería la articulación de la voz colectiva en un proyecto ideológico, estético y político.

A medida que se avanzó en el discernimiento de los roles de narrador en el testimonio y en la literatura de ficción, las consecuencias ontológico epistemológicas de las categorías y posiciones del sujeto en juego se revelaron como una necesaria labor previa que terminó. No obstante, debemos reconocer que para fines de análisis y reconocimiento del origen cultural del texto testimonial, la creación de una taxonomía que guíe al investigador sobre la naturaleza del yo que testimonia, es tan importante como aquella existente para discernir las variantes de narrador en los textos literarios, y sería un acierto lógico partir de ella, sin embargo, dada la mayor porosidad⁶⁶ del texto testimonial, es decir, su mayor grado de dependencia intertextual y con el mundo de los sucesos “reales”, las categorías debería nacer de un enfoque culturalista más consciente de la naturaleza social del lenguaje. Según palabras de Pavel:

⁶⁶ Tomamos la definición de porosidad de la propuesta de Pavel sobre los mundos ficcionales y su relación con el mundo de la experiencia vital. Los textos porosos serían aquellos que permiten el ingreso del mundo exterior a la ficción. Esta cualidad se presenta en grados diversos dependiendo de la necesidad de referencia externa para validar el texto.

... la propia noción del hablante como único origen y como dueño de lo que expresa resulta difícil de sostener. La noción lingüística contemporánea de un hablante ideal que posee una compleja competencia lingüística y que conoce sus sintaxis, el significado de las palabras y las reglas de los actos de habla que controlan sus creencias y expectativas, es un derivado moderno del sujeto cartesiano, ese dueño inmóvil de un espacio interior enteramente bajo su control. (1991:35)

Al examinar los criterios aplicados a la determinación de la naturaleza de los personajes de ficción, se procede por marcas textuales, del mismo modo puede procederse para el caso de los testimonios transcritos o presentados directamente como escritos. Aunque la tendencia es asumir esta lectura desde el punto de vista del patrón occidental, y desde ese entorno es que escribimos este texto, es pertinente señalar que el rol de sujeto testimoniante no es exclusivo de un ámbito o de otro. Entre otros deberíamos considerar:

1. De procedencia:

- a. Uso de cronotopos: las reiteraciones de espacios o momentos privilegiados ayudan a construir un área geográfica que no es necesariamente la de origen pero sí aquella en la cual operan las reglas de mundo en juego en la narración o testimonio
- b. Léxico: El empleo de palabras propias de ciertos ámbitos, no necesariamente en otras normas lingüísticas, por ejemplo, la población del norte del Perú suele llamar «tacho» a lo que en Lima se denomina «tetera».

- c. Referencias geográficas directas: Corresponde a los testimonios formales, se da comúnmente entre quienes saben y desean resaltar su origen, como ejemplo, todos los textos de los subalternistas de la India, quienes iniciaban describiendo su lugar de nacimiento, su posición en la academia y el lugar de enunciación de su texto.
- d. Descripción física: Es más usada en términos literarios. En algunos casos el testimoniante puede hacer referencia a sus propias características físicas. Dolorosamente, suele ser en tono de auto burla o escarnio cuando se reconoce en el recopilador una supuesta superioridad cultural o social.

2. Lingüísticos

- a. Cruces con la lengua dominante: la aparición de términos de otras lenguas o la dificultad de pronunciar ciertas vocales o combinaciones de fonemas. En cierta medida la literatura indigenista, por ejemplo, lo empleó para remarcar la procedencia andina. Otro ejemplo claro son los textos de Gálvez Ronceros que reproducen el habla negra de la costa sur del Perú
- b. Corrección en el empleo del código de la lengua de referencia: Obedece a criterios de estructura de la frase o del discurso. La sintaxis quechua el caso más notorio en el universo peruano

3. Culturales

- a. Referencias a festividades: cada región posee un calendario de festividades y formas específicas de realizarlas.

- b. Inclusividad / Exclusividad: En algunas sociedades el individuo es quien sostiene el texto, en otras, este es una narración comunitaria
- c. Formas expresivas: modismos o *slang* (jergas)
- d. Referencias a capital cultural: Uso de mitos, leyendas, saberes de origen popular.
- e. Contraposiciones / Traducciones: Suceden cuando no existen referentes directos a lo enunciado y normalmente se preceden con la fórmula “es como ...” o “en nuestra ciudad (pueblo, comunidad, país, etc.) o como un enfrentamiento directo “para nosotros eso es... “ o “Para nosotros eso no es...” obviamente las fórmulas son variadas.
- f. Referencias a la autoridad: Quién se menciona como sustentador de las verdades expresadas, a quien se recurre como refrendo (autores occidentales, orientales, andinos, posmodernos, técnicos, profesionales, etc.)

La separación de los criterios lingüísticos de los culturales se realiza con la intención de diferenciar los casos de transculturación o, penosamente, de aculturación. Algunas veces, la máscara cultural (tal como la define Stuart Hall) es develada por el lenguaje y su fuerza de anclaje en el sujeto. En el análisis de textos culturales, los criterios para definir poesía o narrativa intercultural muchas veces coinciden con esta lista.

En resumidas cuentas, esperamos haber podido plantear la problemática de la naturaleza de las voces enunciativas en el testimonio

como componente de la crónica, sus cruces, encuentros, desencuentros y, finalmente, mediante esta muy somera propuesta de taxonomía de caracterización de sujeto enunciador aportar a un primer vistazo de este complejo panorama que nos lleva desde la ontología y la epistemología hacia la valoración social de textos y la importancia del punto de vista del receptor para construir los criterios de validez de uno y del otro, así como sus consecuencias en el polisistema cultural.

4.3. Persistencias formales; esquema para una valoración crítica.

La crónica social del Grupo Narración, como vimos, aunque configura una suerte de híbrido entre crónica noticiosa y novelada, mantiene los elementos de la crónica clásica con la salvedad del narrador personaje, que es sustituido por las voces de los actores que vivieron los sucesos relatados. Se construye un narrador múltiple, comunitario. En el entrecruzamiento de estas voces se encuentra el relato de los sucesos. Por lo tanto, la verdad en las crónicas del Grupo Narración correspondería a la verdad de la vivencia, independientemente de la veracidad de la ocurrencia de los hechos, ya que desde la perspectiva literaria, su valor está dado por su carácter de acontecimiento (nuevamente en términos de Badiou) porque supone la articulación de la acción colectiva, de la historia social, con una propuesta literaria dedicada a sostener una postura ideológica, un proyecto político. Desde esta perspectiva es que hallamos en las novelas citadas como ejemplo, *Babel, el paraíso* y *Los Eunucos inmortales*, la pervivencia del trabajo formal de las crónicas sociales de Narración con diferencias notorias.

En el análisis del desarrollo del género crónica, iniciamos definiendo la crónica clásica a partir de los siguientes elementos:

- Sucesos reales (no ficcionales)
- Secuencialidad temporal
- Notoriedad o importancia de los sucesos narrados
- Narrador testigo
- Cercanía temporal respecto a lo narrado
- Intencionalidad apelativa

A lo largo del desarrollo del género, algunos de estos elementos se han mantenido inmutables. En el caso de la crónica de la conquista se dan algunas variaciones importantes: la secuencialidad temporal se mantiene, no así la cercanía temporal respecto a lo narrado. Respecto al requisito de verosimilitud, la crónica de la conquista y de la resistencia lo sacrifica, en cierta forma, al trasladar el acento del texto a la función apelativa por encima de la informativa. Existe un sesgo de parte, evidente en las recreaciones de seres mágicos, algunos extraídos de la mitología heleno-romana o paneuropea y otros creados como variante local a fin de representar la diversidad, la diferencia y el exotismo, mientras que en las crónicas de Garcilaso y Huamán Poma la reivindicación romántica del imperio del Tawantinsuyo se hace evidente en el ensalzamiento de las virtudes del gobierno de los Incas.

Muy diferente es el caso de la crónica noticiosa, en la cual se respeta todos los elementos salvo, potencialmente, el del narrador testigo. El cronista

periodístico puede o no haber participado de los hechos, en este caso se hace esencial la recolección del testimonio de los actantes del suceso. El criterio de verosimilitud es esencial para el sostenimiento de la crónica periodística ya que en el fondo es una versión literaria de una noticia. De la misma manera procede la crónica novelada, que llega, incluso a alargar la distancia entre el suceso referido y la redacción de la crónica. La verosimilitud puede verse afectada en mayor o menor medida, depende del manejo del artista literato. Para fines dramáticos, se genera una potencial deformación de los sucesos narrados o se dirige el acento hacia ciertos hechos accesorios o apreciaciones adjetivadas de los personajes que intervienen en el desarrollo de los hechos. La crónica, entonces, se define según se incline hacia una de las funciones principales, informativa o apelativa. Entre ambas, aparece lo literario. La función apelativa se acentúa mediante el manejo de los recursos literarios de dramatización, creación de personajes, manejo de la estructura del relato hecho crónica, mientras que la función informativa se acentúa mediante la exposición de hechos y la selección de los mismos discriminando los testimonios por importancia del informante o del suceso relatado, es decir si ambos o alguno de ellos es central para aportar verosimilitud al relato.

Iniciamos este trabajo señalando la paradoja de constituir los escritores del Grupo Narración un conjunto de autores que a pesar de ser reconocidos como importantes y generadores de textos notables para la literatura peruana no alcanzan valoración como grupo sino como individuos y tiempo después de desintegrado el proyecto que los cohesionó como grupo, señalando como origen probable de esta curiosa situación, el enfrentamiento

por la posición central en el campo sobre la base de una confrontación ideológica. Los logros literarios de los miembros del grupo, es cierto, se han dado en diferentes momentos. Reynoso, por ejemplo, mantiene una performance pareja, con diferencias a nivel de la estrategia narrativa y una «desvanguardización», si se permite el término, de su literatura, proceso por lo demás natural y coherente con la evolución de las artes a nivel mundial.⁶⁷ Miguel Gutiérrez perfeccionó su manejo de la novela desde su ambicioso y algo descontrolado libro inicial, *El viejo saurio se retira*, manteniendo una actitud neo vanguardista que llega a transar con la narrativa posmoderna.

Gregorio Martínez, al igual que Reynoso, mantiene una calidad pareja, diríase casi un escritor que nació maduro, pero, a diferencia de Reynoso, sus textos conservan un lenguaje, recursos formales y un acercamiento al acto de narrar muy similar a los de sus inicios. Antonio Gálvez Ronceros ha sabido incursionar fuera de su zona de confort que es el universo negro, pero mantiene el mismo trabajo de filigrana sobre la frase que lo caracterizó desde la aparición de *Los ermitaños*. Algo similar podría decirse de Roberto Reyes, Augusto Higa y otros miembros del Grupo Narración, sin embargo, y a pesar de haber sido este un conjunto de narradores sorprendentemente maduros desde su aparición, es recién en los últimos 20 años que se viene produciendo un corpus crítico sobre sus textos, se los invita a coloquios y presentaciones y, finalmente, acceden a los medios que les fueron esquivos en sus años como Grupo Narración. El desplazamiento del poder en el campo puede haber obedecido a los siguientes criterios: primero, el fin del conflicto ideológico, signado por la captura de Abimael Guzmán y la debacle

⁶⁷Al respecto véase de Eric Hobsbawn, el capítulo La muerte de la vanguardia: las artes después de 1950 en *Historia del siglo XX*

del proyecto senderista; segundo, desaparición de la presión grupal y dedicación al desarrollo individual de los proyectos personales por cada uno de los miembros y, tercero, el ritmo natural de la vida por el cual los mayores van apartándose de la actividad y la muerte de algunos autores notables de esta generación anterior, produciéndose una posta generacional.

Los coetáneos a los miembros del Grupo Narración adscritos al círculo de la oficialidad, mantienen la cuota de medios y recursos que sus mayores manejaron en su momento, llámense Diario *El Comercio*, Revista *Caretas*, etc., pero el mundo cultural, el de la literatura, especialmente, ha abierto otros medios y demuestra una vitalidad a prueba de cualquier reto, en buena medida gracias a las revistas de campus y un circuito literario de medios y editoriales independientes, cuando no gracias al esfuerzo individual de los autores por publicar. Ser escritor en el Perú continúa siendo una gesta heroica, cuando no romántica.

Si debemos rastrear alguna pervivencia que otorgue sentido a la presencia del Grupo Narración en alguna historia de la literatura peruana, que reivindique su rol en la evolución de nuestro arte, esta debería hurgar en sus crónicas. Es a partir de ellas que se puede leer la evolución actual de aquellos de sus miembros que han optado por una literatura de testimonio de época. Para ilustrar el punto hemos elegido dos textos importantes para cualquier historia de la novela en el Perú: *Babel, el paraíso* de Miguel Gutiérrez y *Los eunucos inmortales* de Oswaldo Reynoso.

En ambas novelas, a la manera de la crónica, se establece una voz narrativa que testimonia una experiencia vital, en ambos casos construida alrededor de los sucesos desencadenados por la vuelta hacia el occidente

que dirigió Deng Xiao Ping en China. En la génesis de la primera aparición pública de Sendero Luminoso en Lima, se encuentra este importante suceso en la historia reciente del país asiático: quienes tuvimos oportunidad de observar los perros colgados de los postes con pancartas insultantes hacia el nuevo jerarca chino no olvidaremos la sorpresa e incomodidad generada por la dimensión de violencia e irracionalidad dirigida hacia animales sin otra culpa que adecuarse para el insulto hacia el sujeto blanco de la diatriba.

No es correcto señalar que se haya producido, en estas novelas, un recusamiento respecto al pensamiento maoísta; somos de la opinión que este se debilita pero persiste en la oposición al nuevo sistema chino. En el caso de Gutiérrez, marcada por el desasimiento del sueño revolucionario y en el de Reynoso por la figura de los poderosos eunucos de tiempos del emperador que retornan bajo la forma de los nuevos jefes del partido comunista chino.

La asunción de la poética de las crónicas sociales del grupo Narración en las novelas de los miembros más reconocidos del mismo, es una forma de respuesta ante el bloqueo del campo porque introduce una variable en el repertorio actualizando elementos y modelos algo alejados en el tiempo pero que son útiles para definir su postura ideológica ante sucesos sociales actuales. De esta manera el polisistema literario se complejizó y acogió a un nuevo actor. La Institución, con la mirada vista hacia otros elementos del repertorio, validaba socialmente otros grupos, mientras que Narración se abría paso con una opción alterna. Esta opción, exitosa por cierto, es reactualizada en algunas novelas de Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso. Con el tiempo, este repertorio, integrado al de la posmodernidad, en un caso

(*Babel, el paraíso*) y al de una vanguardia persistente (*Los eunucos inmortales*), lo que les valió mayor notoriedad y reconocimiento del que habrían tenido de mantenerse fieles al cien por ciento al repertorio que adscribieron originalmente. El grado de predominio del repertorio posmoderno explica el mayor «éxito» editorial de Gutiérrez, si lo comparamos con Reynoso.

Lo que ha variado en ambas novelas es la mirada hacia el sujeto popular. La mirada del autor se ha hecho interior, se ha volcado hacia el autor-narrador; frontera imprecisa al igual que aquella que intentaron hacer desaparecer en las crónicas al trabajar el testimonio como voz narrativa bajo un lenguaje diferente de aquel de la narración objetiva de los sucesos materia de la crónica. En los casos comentados de Gutiérrez, Reynoso, la experiencia del trabajo testimonial, la valoración de los recursos que permite la libertad de la narrativización que ofrece la crónica, fueron una especie de ensayo para enfrentarse a sí mismos como sujetos testimoniados. Para estos autores y también para Higa, en cuyo caso el encuentro con el mundo asiático ha sido más traumático, este giro ha marcado saldar una cuenta con su propia madurez, hacer de su vida materia literaria; literatura

4.3.1. El caso Gutiérrez: *Babel, el paraíso*

Para fines de esta tesis, la novela *Babel, el paraíso*, sirve como contraejemplo o contraste con *Los eunucos inmortales*, debido a elementos estructurales y retóricos que escapan de la poética de las crónicas del Grupo Narración y acercan este texto a la novela autobiográfica. Para aclarar este punto, recordemos que esta novela de Miguel Gutiérrez se presenta como

reconstrucción de un testimonio, lo que podría interpretarse como punto de contacto con las crónicas, sin embargo, no todo testimonio es crónica. El elemento central para definir una crónica es que trate un suceso de interés noticioso en forma secuencial, siguiendo una cronología de sucesos claramente discernible, lo que no sucede en *Babel, el paraíso*. Es cierto que los sucesos se desarrollan en el marco de la transformación del modelo chino hacia el capitalismo de estado y que existen referencias a este periodo sobre todo en la historia del personaje referido como AQ diferenciado dos momentos, el auge del antiguo emperador y el del nuevo emperador.

Hay, entonces que imaginar al joven AQ no solo sumergido y arrastrado por este irritable gran vendaval, sino como uno de sus más inflamados líderes juveniles, de aquellos que habían jurado ante el Emperador (el Pensador supremo, el Omnipotente, el Maestro y guía) liberarlo de la multitud de cortesanos que impedían que su mensaje llegase íntegro y exacto a todos los confines del Imperio. (1993: 113-114)

Pero la estructura general es la de una argumentación retórica. En la estructura del texto se distinguen dos niveles de enunciación: el del narrador en primera persona que narra los sucesos de la presentación de un «invitado» en una especie de asamblea y que introduce todos los capítulos en que está dividida la novela.

Habíamos llegado a una conclusión preliminar satisfactoria sobre el asunto que nos convocaba, cuando el invitado pidió la palabra. -No es que quiera disentir –dijo–, pero ¿aquello no podría ser, más bien, un factor de unión y de entendimiento? (11)

¡Si por lo menos el invitado hubiera concluido aquí su historia, que de alguna manera sentíamos injuriosa! Pero, desde luego, su espíritu de contradicción era ilimitado. Después de concederse una pausa continuó con el relato: (31)

En ese momento el presidente de nuestra institución, con un gesto que no pude interpretar, pero exagerando a mi entender su cortesía, irrumpió (sic) al invitado: (42)

Existe un segundo nivel de enunciación, en el cual un «invitado» que funge como narrador al interior del relato toma la palabra para relatar los hechos que conforman la trama primaria de la novela. Este locutor se manifiesta en la primera persona del singular: «Una de las razones de la simpatía que me despertaba el colega alemán» (68), «Pero mi historia no trata de los nativos» (12), «Cuando pensaba en el colega pakistano me complacía en imaginarlo como una superficie lisa» (80), «Al acomodar mis valijas alcancé a ver en la entrada a los andenes al viejo Pelayo» (219)

La finalidad del largo argumento del «invitado» es convencer al misterioso auditorio de que el Hotel de la amistad era una suerte de paraíso en el cual las barreras que separan a los hombres son superadas, incluso aquella del lenguaje, lo que explica la presencia de Babel como referencia en el título, la torre que los humanos quisieron hacer tan grande que alcanzara el cielo y que, según el Antiguo Testamento, dios derrumbó en castigo a su insolencia, además de condenarlos a hablar en lenguas diferentes para que no puedan entenderse entre sí.

«De ahí que, como les dije al inicio de mi intervención, la confusión de las lenguas, lejos de ser una maldición como en el mito de Babel, puede ser el factor esencial para la unión y el entendimiento» (224)

El elemento subjetivo es parte de toda crónica; es lo que diferencia a la crónica del reportaje. Pero la subjetividad se encuentra en la mirada del hecho externo, la visión y significado del acontecimiento para el autor. En la novela *Babel, el paraíso*, la subjetividad de la voz narrativa es la protagonista; la narración desarrolla los afectos humanos que suceden al interior del grupo de extranjeros trabajando en la China de Deng Xiaoping y es el análisis de este grupo y sus relaciones lo que ocupa el desarrollo del texto. El montaje de la novela se basa en panorámicas del grupo con posteriores primeros planos de cada uno de los personajes emblemáticos del mismo (41-62), mientras afuera, en las calles, existe un movimiento popular que pasa casi desapercibido por el enfoque en lo subjetivo que se evidencia en la narración del «invitado».

Podría argumentarse que la referencia temporal es clara respecto al momento histórico, pero es una referencia extra textual; en las crónicas, así como en otros textos de integrantes del Grupo Narración, específicamente en *Los eunucos inmortales*, el suceso histórico, el fenómeno social, es parte del texto, la narración corre adjunta con él. Si eliminamos la referencia temporal y el marco de China podríamos leer *Babel, el paraíso* sin que se produzca variación alguna en el sentido e intencionalidad del texto.

Para desentrañar la naturaleza retórica de esta novela, recurrimos a los procedimientos clásicos, *intellectio*, *inventio*, *ellocutio*, *dispositio*,⁶⁸ partiendo del hecho que, a diferencia de la crónica, lo noticioso está ausente o cubierto por un amplio manto de subjetividad y foco en la psique del

⁶⁸ Se toma 3 de los cinco cánones clásicos de la retórica, *inventio*, *dispositio*, y *ellocutio*. Memoria y Acto se descartan porque aplican al discurso oral. Se añade *Intellectio* siguiendo las propuestas de Arduini (2000).

narrador. Esto para remarcar lo ya señalado anteriormente, esta novela centra su atención en un microcosmos cosmopolita en el marco de un movimiento social, mayoritariamente estudiantil, de gran repercusión en la historia reciente de China y el mundo, la revuelta que tuvo como centro neurálgico la Plaza de Tienanmen. En tal sentido, narra sucesos al interior de un grupo humano reducido mientras, fuera del Hotel de la amistad, ocurre un acontecimiento⁶⁹.

Al nivel de la *inventio*, *Babel, el paraíso* desarrolla el tópico del *Locus amoenus* (lugar agradable). Los otros componentes de la retórica del texto sirven a esta elección de tópico. Así, la *dispositio* del texto supone la contraposición de dos personajes, uno que funciona como narrador de la novela y otro, la segunda voz (el invitado) que narra la historia central del texto. En esta sección, se presenta la argumentación que sostiene el tópico del *Locus amoenus*. En resumen, para hablar en términos actuales la novela se construye como meta texto que contiene un discurso argumentativo clásico con argumentos ligados preferentemente al *pathos* (emociones), no al *logos* (razonamiento) ni al *ethos* (valor moral del enunciador). De entre las cualidades elocutivas, prima el *ornatus*, evidente por el uso amplio de figuras literarias clásicas.

Era también un mundo sonoro, húmedo y por algún lugar debía discurrir un arroyo. Los chirridos de los insectos, el graznido de los pájaros de la noche y el raudal paso de alguna bestezuela eran perturbados por el crujido de las riadas de hojas muertas que íbamos hollando con nuestras plantas. (175)

Ahora su faz no es neutral, la pura exterioridad, fría e indiferente, sino que se ha remansado y hay como un atisbo de sonrisa, de

⁶⁹ Nuevamente, usamos el término en la acepción que le otorga Alain Badiou.

confianza y pareciera que por primera vez en su vida siente algo parecido a la alegría y el júbilo. Le habla al acompañante insólito, quien la escucha sin mirarla, con una especie de coercible respeto. Pero la muchacha insiste, continua hablándole de su vida, de sus sueños. (97)

En cuanto a los registros de la elocución, el texto oscila entre el *genus medium* y el *genus sublime*, descartando el *genus humile*, más apropiado para la enseñanza. El uso del *genus médium* se prefiere en las breves presentaciones del narrador que presenta los sucesos de la Asamblea.

A mí, lo que me pareció increíble era el abuso de confianza. Me molestaba que se estuviera dilapidando el tiempo. Me molestaba que no se respetara la agenda. Sobre todo me molestaba el interés que empezaba a mostrar la asamblea [...] (68)

Mientras el discurso central, que lleva la carga argumentativa, prefiere el *genus sublime*, caracterizado por empleo de un tono elevado.

Esto sucedió en el país de las maravillas –continuó– donde, como ustedes habrán oído, trabajé una cierta temporada. Aunque los tiempos heroicos eran cosa del pasado, por razones que tienen que ver con el poder, el desempleo, el aburrimiento, el cinismo, o la misantropía, a aquel remoto país llegaban familias, parejas u hombres solos de todo el mundo para contribuir (según el lenguaje de los funcionarios) a la construcción de la sociedad moderna. (11)

En cuanto a la caracterización general del texto, podemos ubicarlo en el grupo de las novelas autobiográficas, dado que el personaje central y locutor coinciden en la primera persona del singular en un discurso argumentativo, apelativo. La confusión respecto a si pertenece o no al grupo de textos que se reputan como crónica novelada se explica por la naturaleza

apelativa del texto, su vinculación a un suceso histórico y su anclaje en sucesos reales, es decir, la veracidad genérica de la anécdota. Sin embargo, la ficcionalización⁷⁰ desde la subjetividad, el abandono del seguimiento temporal del suceso noticioso o social y la casi inexistencia de significación de este para el entendimiento de la narración alejan a este texto de la crónica, por lo tanto, a pesar de tratarse de una formidable novela, quizá la más notable del autor, no califica como ejemplo de persistencia de las crónicas del Grupo Narración en la narrativa posterior de los ex miembros del Grupo. Curiosa condición ya que, en tiempos de vigencia del colectivo, el autor era reconocido como uno de sus principales animadores y el más político de entre ellos.⁷¹

La referencia al suceso real como la base de la narración sería una de las persistencias, débil ya que no es discriminatoria, de estos textos respecto a las crónicas, la segunda sería que se sigue una línea cronológica, aunque implícita, no evidente como se practicaba en las crónicas. Esta debilidad de la condición de real de lo relatado, se hace más evidente en el último segmento de la novela (221-224), que se encarga de relativizar hasta la potencial inexistencia, lo narrado. La naturaleza de esta novela como crónica novelada es, asimismo, discutible, a la vista del modelo de *A sangre fría* (Capote 1974) o referentes locales como *La guerra del fin del mundo* (Vargas Llosa 1981).

⁷⁰ En esta ocasión el término alude a la creación de ficciones que soportan la argumentación retórica. Recordemos en contraposición la literaturización en el caso de las crónicas que consiste en revestir el testimonio real de una *dispositio* y *ellocutio* literarias pero sobre la base de un testimonio real.

⁷¹ En posteriores novelas de Gutiérrez se percibe este alejamiento de la poética que animaba a las crónicas del grupo Narración, citamos dos ejemplos claros: *Una pasión latina* y *Kymper*.

4.3.2. El caso Reynoso: *Los eunucos inmortales*

El tributo que paga esta novela a lo poética de las crónicas de Narración se hace evidente por el cumplimiento de los dos principios fundamentales que constituyen el núcleo de la crónica: la secuencia temporal de los sucesos narrados, con mención explícita de hora o momentos del día citado en la fecha, y el seguimiento al estilo noticioso de un suceso social narrado desde la perspectiva del narrador, sin omitir manifestaciones directas de su subjetividad.

En el caso de esta novela, la estructura general es la de una crónica clásica. Los sucesos están divididos en secuencias temporales indicadas en español y en ideogramas chinos al inicio de cada segmento narrativo. En la estructura del texto hay un nivel de enunciación: el del narrador en primera persona que narra los sucesos y cede la palabra, eventualmente, a los actores que lo acompañan para otorgar realismo a la mimesis, insertando su voz directamente en la narración, como al inicio de la novela.

Mañana a las cinco en punto, me dijo Liang en su español impregnado de culta entonación mandarín. Tengo entradas para una función de magia, agregó con su permanente sonrisa en labios finos y en centelleantes ojos negros y almendrados. (1995:13)

No existen diálogos anunciados por un guión. El texto se presenta como una masa de palabras segmentada según el paso de los días y los momentos del mismo. Así tenemos, por ejemplo, que el segmento 14 de mayo, que corre entre las páginas 49 a 65, no presenta subdivisión alguna, mientras que otro, 17 de mayo, entre las páginas 123 a 159 se divide en, «Mañana» (123), «Mediatarde» (125), «Atardecer» (128) y «Noche» (141).

Siguiendo esta costumbre, esencial en la crónica, de remarcar la temporalidad ya sea explícitamente, como en el caso de las crónicas clásicas, o implícitamente, como en las crónicas más modernas. El segmento titulado *13 de mayo*, inserta una cronología de sucesos considerados indispensables, por el autor, para comprender los eventos actuales. Esto refleja una preocupación del autor por otorgar veracidad a la crónica, ya que los sucesos son insertados como extractos noticiosos, y por sustentar la argumentación, que es la base del elemento o función apelativa del género.

15 de abril

- Fallece Hua Yaobang.
- Estallan huelgas estudiantiles en todo el país.
- Aparecen *diazibaos* y *xiaozibaos*.
- leyendas más características: «El que no debía irse se ha ido y el que tenía que morir no ha muerto». «Hay que derrocar al monarca autoritario». (Claras referencias a Deng Xiaoping)

18 de abril

- Gigantescas manifestaciones de día y de noche.
- En la noche, los estudiantes rodean Xinhuanmen, Sede del Comité Central del Partido y del Consejo de Estado.
- Los estudiantes ocupan la Plaza Tian'anmen.

19 de abril

- Siguen las movilizaciones.

20 de abril

- En la madrugada, cuadros y miembros de la Policía de Seguridad Pública reprimen a la fuerza con flamante equipo antidisturbios a estudiantes, obreros, mujeres y niños que rodean Xinhuanmen.

Los sucesos y la secuencia entre ellos, el hecho de ser movimientos iniciados por los estudiantes, traen resonancias conocidas: recuerdan los sucesos de Huanta y Ayacucho, narrados en la primera crónica del Grupo Narración, en el número 2 de la revista *Narración*.

Recurriendo nuevamente a los recursos clásicos, *intellectio*, *inventio*, *ellocutio*, *dispositio*,⁷² subrayamos que, en esta oportunidad y según las citas previas, lo noticioso está muy presente, a pesar de que la perspectiva narrada es patinada por la subjetividad del autor, locutor personaje. A diferencia de *Babel, el paraíso*, esta novela centra su atención en un macrocosmos, la capital China en los momentos previos y posteriores a la visita de Mikhail Gorbachov, y las manifestaciones juveniles que se desarrollaron entonces, incluyendo la famosa masacre de Tian'anmen, de gran impacto en la historia reciente de China. Los sucesos en la Plaza son el núcleo del desarrollo de la historia personal del locutor y de su entorno.

Al nivel de la *inventio*, *Babel, el paraíso* desarrolla el tópico *Millitia est vita hominis super terra* (La vida del hombre en este mundo es lucha) que desarrolla el carácter bélico de la vida humana, entendida como campo de batalla en el que se desarrolla una continua lucha frente a todo: otros hombres, la sociedad, el destino. Los otros componentes de la retórica del texto están al servicio del desarrollo de este tópico. La *dispositio* del texto asume la forma de crónica secuencial con pasaje de resumen noticioso porque es en ese marco que se entenderá la batalla de los manifestantes de Tian'anmen y del mismo locutor para construir un mundo o sociedad a la medida de sus sueños.

Esta intención se hace evidente desde el epígrafe del autor:

Cuando comencé a escribir esta novela, creía firmemente que había ido a China a buscar la felicidad; cuando la terminé,

⁷² Se toma 3 de los cinco cánones clásicos de la retórica, *inventio*, *dispositio*, y *ellocutio*. Memoria y Acto se descartan porque aplican al discurso oral. Se añade *Intellectio* siguiendo las propuestas de Arduini (2000).

comprendí que no era la felicidad lo que buscaba, sino la verdad, y esa verdad la he encontrado en la felicidad de haberla escrito. (9)

Aunque supone una paradoja, este epígrafe remarca el ánimo del texto, emparentado con el de las crónicas del Grupo Narración: ceñirse, hasta el límite, a la verdad, pero sin escamotear la expresión de la sensibilidad del autor y su vivencia de los sucesos incluidos en la crónica. Para esto, la herramienta principal es el adjetivo y la intensificación por superposición de sucesos espejo, que ocurrieron en la juventud del autor y encontró repetidos en China. Creemos que ambos mecanismos se expresan bellamente en este párrafo, al comienzo de la novela, que inicia con la imagen de Liang alejándose:

Desde la vereda, todavía alcancé a distinguir su vincha negra de caracteres blancos y sus cabellos crecidos con diligente descuido antes de ser devorados por la multitud que colmaba de canto a canto la calzada. Entre agitadas pancartas, seguí con la vista su puno derecho que subía y bajaba al ritmo de tambores y de consignas voceadas a coro contra la banda de viejos corruptos del partido y a muchedumbre se alejaba bajo la sombra de frondosos árboles salpicada de destellos vespertinos que reverberaban entre los paredones amarillo del convento de Santa Catalina y avancé con la multitud que protestaba por la masacre de alumnos del Colegio de la Independencia hacia la Prefectura (...) y los caballos abriéndose de patas se resbalaban sobre los adoquines y echaban espuma por los hocicos y tajos y planazos en el rostro y los brazos y la espalda sangraban pero no dolían (...) y a mi lado cayó un obrero con el cráneo abierto como una granada y Vargas Vicuña recogió los sesos en su pañuelo, se subió a las gradas de piedra de una casona y levantándolos sobre la multitud recitó uno de los poemas más hermosos que he escuchado en mi vida y el crepúsculo quemado de naranja parecía que se hubiera detenido en las torres de sillar (...). (13-14)

Se sobrepone la rebelión contra Odría sobre el escenario de Tian'anmen, con empleo de enumeración y aliteración como elementos para acelerar la narración siguiendo una estrategia acumulativa. Asimismo, este texto reproduce el significado del tópico de manera literal, empleando argumentos ligados preferentemente al *pathos* (emociones) y al *ethos* (valor moral del enunciador). El empleo del *logos* (razonamiento) también se hará presente en otros párrafos, pero es claro que la cualidad elocutiva que prima en el texto es el *ornatus*, evidente por el uso amplio de figuras literarias y trabajo rítmico del lenguaje, que lleva, algunas veces, al olvido de la puntuación, mejor dicho, a su empleo evitándola. Desde la perspectiva retórica clásica, el texto está compuesto en *genus sublime*.

Existe una conexión evidente entre ambas novelas, la mencionada *Babel, el paraíso* y *Los eunucos inmortales*. La primera fue impresa el año 1993, la segunda en 1995. No es disparatado pensar esta novela de Reynoso como una respuesta ideológica, de persistencia retórica además, ya que subraya la vigencia de la poética de las crónicas, ante el texto personalista de Gutiérrez. Lo más notorio es que ambos textos narran la misma experiencia mas no la misma vivencia y en un escenario similar, el Hotel de la Amistad. Lo siguiente es pensar en la intencionalidad del texto. Mientras el último capítulo de *Babel, el paraíso* es una relativización de lo narrado, Reynoso se cuida de marcar distancias respecto a esta intención, casi respondiendo a la novela de Gutiérrez cuando describe su propósito al componer la novela, lo que sería la base de su *inventio*:

...y si sigo jalando este hilo de la vida comunitaria de los expertos en el Hotel de la Amistad es posible que no solo me enrede en el

ovillo de mis recuerdos sino que también tome un camino equivocado por cuanto estaría elaborando un relato muy general con salpicaduras socio-político-morales del Hotel y no la novela que desearía escribir: un diario-memoria. Por otra parte, al colocar al Hotel como eje de los acontecimientos, estaría desplazando la verdadera columna de esa posible novela a un espacio circunstancial. No, de ninguna manera incluiría esos párrafos imaginados. (20)

En contraposición al final relativista de *Babel, el paraíso, Los eunucos inmortales* culmina con la lectura de una carta que relata los sucesos de la plaza Tien'anmen y una breve ensoñación poética del locutor.

Estas reflexiones y constataciones en los textos de Gutiérrez y Reynoso, demuestran cómo ambos han integrado en su producción individual algunos elementos de la retórica de las Crónicas tal como las definió el Grupo Narración, sin embargo los resultados son diversos: se concluye demostrando que *Los eunucos inmortales* es el mejor ejemplo de pervivencia de la poética de la crónica del Grupo narración por mantener no solo aspectos formales clásicos de género combinándolos con una narrativa en clave autobiográfica, sino también porque, a diferencia de *Babel, el paraíso, Los eunucos inmortales* integra al actor social en la trama y hace del movimiento popular el centro afectivo de su relato, mientras la novela de Gutiérrez expone un vivencia personal, dentro de un grupo de extranjeros aislados con limitado contacto con los sucesos históricos que ocurren fuera del hotel escenario de la narración. En *Los eunucos inmortales*, la materialidad de la batalla social ha copado la novela de principio a fin y Reynoso ha logrado construir una novela, o crónica novelada, de gesta, que

se inscribe como uno de los más hermosos textos de nuestra literatura reciente.

CONCLUSIONES

1. El nacimiento del Grupo Narración es inseparable de la aparición de la revista del mismo nombre; ella expresa la posición ideológica y estética del grupo.
2. Hubo múltiples conformaciones del grupo, pero el núcleo del mismo lo constituyen Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, y Vilma Aguilar.
3. El Grupo Narración entró en abierta lucha por el dominio del campo contra un sector dominante que negó el acceso al campo mediante el control de los mecanismos de legitimación literaria, lo que llevó al grupo a emprender la auto edición o generar un circuito alternativo.
4. La postura ideológica del Grupo Narración, es impensable sin el contraste y enfrentamiento con este sector dominante del campo literario y con el Gobierno de la Fuerza Armada encabezado por Velasco Alvarado.
5. La crónica del Grupo Narración respeta los cánones del género clásico pero introduce variantes que la acercan a la crónica novelada y a la crónica periodística. Existe un desplazamiento desde lo noticioso hacia lo ficcional narrativo, sin abandonar la objetividad y asumiendo una posición comprometida con la causa de las clases menos favorecidas.
6. Dentro de los recursos más importantes que emplea el Grupo Narración en sus crónicas, se cuenta el testimonio, que carga el peso de objetividad unido al dramatismo que otorga la literaturización de su contenido.

7. La poética de la crónica social del Grupo Narración, pervive en los textos de algunos de sus ex miembros, entre ellos, el más notorio es el caso de Oswaldo Reynoso.
8. Tanto *Babel, el paraíso*, como *Los eunucos inmortales*, son pervivencias, más fiel una que otra, a la poética de las crónicas por el empleo del testimonio y la ambientación de los sucesos en momentos de gran convulsión social.
9. *Babel, el paraíso* se aproxima más a la poética de la novela autobiográfica, aunque se refiere a un periodo corto, pues predomina la subjetividad y la vida afectiva sobre el evento social o acontecimiento.
10. *Los eunucos inmortales*, es fiel a la poética de las crónicas del Grupo Narración tanto a nivel narrativo como discursivo. En este segundo nivel, las adecuaciones del texto para ajustarse a la definición de novela, no logran ocultar la preocupación por la secuencia de los acontecimientos y el impacto social de los mismos. Además, recupera el tono de denuncia de la crónica de Huamán Poma que justificó que la sección de crónicas de *Narración*, llevase el título *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMMER, Max. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana. 1988
- ARDUINI, Stefano.
Prolegómenos a una teoría general de las figuras. Madrid. Universidad de Murcia. 2000.
- BADIOU, Alain.
Segundo manifiesto por la filosofía. Buenos Aires. Manantial, 2010
- BENJAMIN, Walter.
«The work of art in the age of mechanical reproduction», en *Illuminations: Essays and reflections*, New York, Schocken Books, 2007 [1936]
- BEVERLY, John.
Subalternidad y representación. Madrid, Iberoamericana/Vevert, 2004.
- BORDIEU, Pierre.
Homo academicus. BB.AA. siglo veintiuno editores Argentina. 2008
- BORDIEU, Pierre.
Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama 2011.
- BORDIEU, Pierre.
«El campo literario. Pre requisitos críticos y principios de método», en *Criterios*, La Habana nº 25-28 enero 1989 – diciembre 1990, Supl. pp 20 – 42
- BRAUNSTEIN, Néstor.
La memoria del uno y la memoria del otro. Inconsciente e historia. México, Siglo XXI, 2012.
- CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos.
Historia del Perú contemporáneo. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2013
- COTLER, Julio.
Clases Estado y Nación en el Perú. Lima, IEP 2013
- CORNEJO Polar, Antonio.
Reseña en *Letras* N° 76-77, p. 353. Lima, UNMSM, 1966.

- CORNEJO Polar, Antonio.
«El discurso de la armonía imposible. (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)» *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XIX, N° 38. Lima, pp 73-80. 1993
- COUCEIRO-BUENO,
La carne hecha metáfora. La metaforicidad constituyente del mundo. Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2012.
- EAGLETON, Terry.
Ideología: Una introducción. Barcelona, Paidós 1995
- DEGREGORI, Carlos Iván.
El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1960 – 1979. Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada. Lima, IEP, 2010
- EVEN-ZOHAR, Itamar.
Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio) Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Laboratorio de investigación de la cultura, 2007-2011
- FERNANDEZ, Camilo.
Sujeto, metáfora, argumentación. Lima, Universidad San Ignacio de Loyola. Fondo Editorial, 2011.
- GARCILASO De La Vega, Inka. *Comentarios Reales*, 2 T. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1976
- GUAMÁN Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980
- GUTIERREZ, Miguel.
Babel, el paraíso. Lima, Editorial Colmillo blanco, 1993.
- GUTIERREZ, Miguel.
La Generación del 50: Un mundo dividido. Lima Arteidea 2006
- GUTIERREZ, Miguel.
«Sobre el Grupo Narración» en: Néstor Tenorio, *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea. Materiales básicos para un estudio crítico.* Lima Arteidea, 2006 pp. 58 – 70
- HOBSBAWN, Eric.
Historia del siglo XX. Buenos Aires, Crítica, 1998
- HIGGINS, James.
Historia de la literatura peruana. Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2006

- JAUSS, Hans Robert.
Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid: Taurus, 1992
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XX de España Editores, 2002
- MIRO-QUESADA, Prólogo a *Comentarios Reales* . T 1. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976
- NARRACIÓN, Grupo.
Narración 1. Lima, Editorial gráfica Labor, 1966
- NARRACIÓN, Grupo.
Narración 2. (Suplemento Nueva Crónica y Buen Gobierno). Lima, Julio 1971
- NARRACIÓN, Grupo.
Narración, Nueva Crónica y Buen Gobierno No. 3. Lima, Editorial Nueva Educación / Editorial pedagógica, 1974
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978.
- PAVEL, Thomas, G. *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila Editores / Latinoamericana. 2008
- PEASE, Franklin. Prólogo a *Nueva coronica y buen gobierno*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980
- PERNIOLA, Mario. *Del sentir*. Madrid, Pre-Textos, 2008
- REYES, Roberto.
«Narración en los años setenta», en: Néstor Tenorio, *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea. Materiales básicos para un estudio crítico*. Lima Arteidea, 2006 pp 71 – 78
- REYNOSO, Oswaldo et. al.
Luchas del magisterio: De Mariátegui al SUTEP. Lima, Ediciones narración, 1979
- REYNOSO, Oswaldo.
Los Eunucos inmortales. Lima, PEISA, 1995
- TENORIO, Miguel.
El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea. Materiales básicos para un estudio crítico. Lima, Arteidea, 2006.

- VALENZUELA, Jorge.
El Grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana. Tesis para el grado de Licenciado en Literatura UNMSM.1989
- VALENZUELA, Jorge.
«La experiencia literaria del Grupo Narración: el caso de las Crónicas» en: *UMBRAL*. Revista de Educación, Cultura y Sociedad. FACHSE (UNPRG) Lambayeque. Año VI N^º 11-12, Agosto 2006. Pp 213-226
- VALENZUELA, Jorge.
«La experiencia literaria del Grupo Narración: Una aproximación a las crónicas» en: Néstor Tenorio, *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea. Materiales básicos para un estudio crítico.* Lima Arteidea, 2006 pp 71 – 78
- VALENZUELA, Jorge.
«Márgenes interiores y horizonte social en *Canto de sirena* de Gregorio Martínez». En: *Diégesis*, 8. Pp 26-33.
- VALENZUELA, Jorge.
«Religiosidad y coerción social en *El viejo saurio se retira*». En: *Diégesis*, 7-8. Pp 34-48.
- VARGAS LLOSA, Mario.
«Los ensayos de Luis Loayza». *El País*. Lunes 2 de mayo del 2011
- VARGAS LLOSA, Mario.
La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna. Lima, PEISA, 1993.
- ZAVALETA, Carlos E.
Narradores peruanos de los 50's Estudio y Antología. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2006
- ZIZEK, Slavoj.
El sublime objeto de la ideología. México. Siglo XXI. 1992.