



Mito, religiosidad, milenarismo y terrorismo
en *Abril rojo* de Santiago Rongagliolo

Dr. Luis Veres

Universidad Cardenal Herrera-CEU
Valencia- España

Resumen: Análisis de la obra *Abril rojo* (2006), del novelista peruano Santiago Roncagliolo dentro del marco genérico característico de la novela latinoamericana vinculada con la Historia.
Palabras clave: Santiago Roncagliolo, narrativa peruana, novela histórica

1-Introducción.

El premio Alfaguara de Novela del año 2006 sirvió para dar a conocer a un escritor peruano que había publicado algunos títulos interesantes como *El príncipe de los caimanes* [1] o *Pudor*. Se trataba de un joven novelista peruano. La novela era *Abril rojo* y su autor, Santiago Roncagliolo. La novela es significativa entre otras cosas por el marcado éxito que ha tenido, principalmente fuera de su país, y por el tratamiento de una serie de asuntos que resultan característicos de la novela latinoamericana de la última década. Quizá el más relevante de todos sea el tratamiento de la Historia y más concretamente de la historia del Perú.

Este tratamiento de la Historia se diferencia de lo más recurrente de la novela histórica. En primer lugar no se remonta a tiempos medievales ni antiguos, sino que los relatos suelen insertarse en la historia reciente con referencias a una de las épocas más negras del Perú, acogiéndose a hechos estrictamente reales que sirven para la configuración de un nuevo relato en donde la interpretación de lo histórico se entremezcla con hechos ficticios que pudieron ser reales pero no lo son. Buena muestra de este tratamiento de lo histórico son novelas de resonado éxito en España como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas [2], o *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón [3]. En España destaca el antecedente temprano de los años 90 de *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina [4]. Quizás el iniciado de esta corriente en el mundo latinoamericano sea el argentino Mújica Láñez o el mexicano Carlos Fuentes, aunque el nombre más destacado de los últimos años resulte el de Jorge Volpi y tres de sus novelas, las más famosas también: *En busca de Kingsor* [5], *El fin de la locura* [6] y *No será la tierra* [7]. Como se ve la novela histórica ha generado múltiples vetas de interés en el panorama literario de las últimas décadas, es más, se ha configurado como “uno de los géneros novelescos más significativos de la postmodernidad” [8].

Un primer problema se nos plantea ante tal efervescencia de títulos en las últimas décadas del S. XX y cuya continuidad se prolonga en el S.XXI: la gran cantidad de títulos de novelas de éxito con referencias históricas en los últimos años. Las razones de esa recurrencia de novelas históricas la podemos encontrar en la necesidad de buscar un tipo de discurso creíble en una época marcada por la descreencia postmoderna [9] y el fin de las ideologías anunciado ya en los años setenta por Daniel Bell [10] y propiciado por la deslegitimación de los discursos y su pérdida de credibilidad. La novela histórica se presenta como un discurso histórico, como un discurso semejante a la Historia, un discurso de verdad, como un discurso que pretende una versión lo más fidedigna posible de los procesos, acontecimientos o personajes del pasado histórico [11], pero justamente, a causa de su naturaleza ficcional, resulta más legítimo y más creíble que la desacreditada Historia en medio de la deslegitimación postmoderna.

“Las sociedades denominadas modernas fundan sus discursos de verdad y justicia sobre grandes relatos históricos y también científicos, unos y otros se colocan en la línea de una impresionante odisea progresista. Pues, bien; en las sociedades postmodernas, en las cuales vivimos, lo que no se encuentra es precisamente la legitimación de lo verdadero y de lo justo. Ya nadie cree en salvaciones globales.” [12]

La mayoría de estas novelas recurre a hechos pasados en donde aparecen personajes reales insertados en un mundo ubicado en un espacio y un tiempo real. Javier Cercas recurre a una anécdota real de la vida del poeta falangista Sánchez Mazas, Muñoz Molina recorre el trágico destino de escritores que padecieron de cerca el holocausto nazi en Europa central en la vida de personajes como Primo Levi o Eugenia Ginzburg. Martínez de Pisón se centra en la confusa historia de José Robles, el traductor al español de *Manhattan Transfer* y su amistad con John Dos Passos, mientras que Volpi recorre con igual fortuna la historia del nazismo, el telón de acero o los secretos íntimos de Lacán, Barthes o Kristeva durante el mayo del 68. Como se ve, una característica de la novela histórica de los últimos diez años es la búsqueda de nuevos marcos de referencia no más allá de la década de 1930, con especial énfasis en la guerra civil española o la II Guerra Mundial, así como de los hechos derivados de su existencia.

2-Notas sobre la novela histórica.

Estas novelas recurren a personajes reales y se ubican con más o menos fidelidad en tiempos y espacios reales. Algunas, como *Soldados de Salamina*, recurre a un personaje real que cobra mucha importancia; en otras, como en las novelas de Jorge Volpi, esos personajes pasan a ser secundarios dentro de una gran amalgama de actantes: Roland Barthes, Lacan, Eric el Rojo, etc. Fue Umberto Eco el que, tras el éxito de su novela *El nombre de la rosa*, distinguió tres tipos de novela histórica [13].

En primer lugar, se da lo que el denomina *romance*, relato en donde se presenta “el pasado como escenografía, pretexto, construcción fabulosa, para dar rienda suelta a la imaginación” [14] y cuyos ejemplos más visibles pueden ser las novelas del ciclo artúrico o los relatos de Tolkien, basados en un universo medieval idealizado, transformado y compuesto de elementos de distinto origen.

En segundo lugar tenemos los relatos de *capa y espada*, novelas pobladas de personajes reales ya registrados en la enciclopedia y que realizan actos no recogidos por la Historia. Las novelas de Dumas, Walter Scott o Tolstoi formarían parte de este segundo grupo.

Y finalmente, tenemos lo que Eco denomina *novela histórica*, relato en donde no es necesario que entren personajes reales y en donde el afán fabulador no es menor que en los casos anteriores, aunque su sujeción a los hechos refuerza la verosimilitud de lo narrado. Desde *Los novios* de Manzoni a *El nombre de la rosa* de Eco, pasando por los relatos de Thackeray, Hugo o Flaubert. De la fijación a ese universo histórico y reconocible como tal se ajusta en parte la verosimilitud de la novela:

“Toda novela, como artefacto estético, tiene que apoyar su universo de ficción en unas técnicas narrativas capaces de posibilitar los más insospechados efectos. El autor se convierte en narrador y éste presenta unos personajes, habitantes de un determinado espacio y sujetos a unas medidas de tiempo. En principio, estos son los cinco elementos con los que un novelista estructura su texto y obliga a sus lectores a construir unas específicas perspectivas para interpretar o re-vivir la novela.” [15]

Gran parte de la eficacia de este artefacto estético dependía de la sujeción a los hechos narrados. Esta circunstancia vinculaba inevitablemente a la novela con la historia. Fue Lukács quien defendió los orígenes de los relatos de ficción como realidades derivadas de la epopeya [16]. Bajtin ampliaba el abanico de los puntos de nacimiento de la ficción a numerosas y variadas tradiciones [17], pero sí que es cierto

que el referente más inmediato de los hechos ficcionales se halla en los inmediatos hechos históricos.

“...Narración, descripciones, retratos, diálogos, arengas, mensajes, reflexiones y en general todos los elementos que la novela incluirá entre sus componentes. Ni cronológica ni estructuralmente puede sostenerse que la novela brote de la epopeya. Su punto de partida es la historia, y si a veces se advierten en la novela rasgos épicos es porque ya en la historia existían también.” [18]

Con el final de la Segunda Guerra Mundial asistimos a un resurgimiento de la novela histórica que verá su máximo esplendor a partir de los años 70, auge que llega hasta la actualidad, aunque sus cotas de calidad sean muy desiguales en todo este largo periodo.

En todo este camino encontramos dos tipos de novela histórica. En primer lugar, hallamos un tipo de novela tradicional tanto por el contenido como por sus principales características formales y técnicas. Se trata de relatos fundamentalmente lineales en donde un narrador omnisciente o parcial relata los detalles de un personaje conocido o no de la historia que se inserta en un periodo histórico real en el que disfruta de diversas aventuras, aventuras en donde no es ajeno el amor, el misterio y la violencia. Se trata de relatos en donde hay una evidente intención de enseñar la historia, de manera que esta misma se respeta, aunque aparecen difuminadas las fronteras entre el pasado y el presente de la enunciación. La novela más característica de este grupo sería *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1951), en donde el emperador romano rememora su vida recogiendo desde sus amores a sus obras de gobierno. Otros títulos que manifiestan las mismas técnicas son *Bomarzo*, de Mújica Lainez, *Las visiones de Lucrecia*, de José María Merino o *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez.

Por otra parte, la nueva novela histórica, denominada así por Seymour Menton [19], se inicia según esta autora en 1979 y recibirá un fuerte impulso con motivo de la celebración de los quinientos años del descubrimiento de América. Alejo Carpentier, Carlos Fuentes o Augusto Roa Bastos serían sus iniciadores y ésta se caracterizaría por varios rasgos. En primer lugar, estas novelas aceptan el hecho de que resulta imposible reconstruir fielmente el pasado o la verdad de lo que realmente sucedió. Por tanto, es frecuente la distorsión de la historia mediante exageraciones y distintas alteraciones que tienen la finalidad de servir al propio relato como motivo de interés. Como señala Celia Fernández [20], esta distorsión se manifiesta mediante tres procedimientos: la propuesta de historias apócrifas o alternativas con referencia muy frecuente a la historia de los perdedores; la visita al pasado, no con el fin de reconstruirlo, sino con la finalidad, ante la imposibilidad de borrarlo tras la aventura de las vanguardias, de redefinirlo con ingenuidad e ironía; y, finalmente, mediante la distorsión de anacronismos que logren desmontar el orden natural de la historia.

El recurso al V Centenario de la Conquista de América como elemento impulsor de la novela histórica puede parecer descabellado, pero es cierto que alrededor de 1992 se publicaron numerosas novelas históricas que tenían como asunto la Conquista y la Independencia de las repúblicas latinoamericanas. Resulta interesante comprobar que la historia de América Latina se construyó en muchos casos sin la visión de los vencidos como ha destacado León Portilla, y que en muchos casos se fundamentó en discursos mitificadores, desde el *Diario* de Colón a las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés o crónicas de Indias de Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz del Castillo o Gonzalo Fernández de Oviedo. El Inca Garcilaso escribirá su *Historia General del Perú* no con otro fin que atender a este abandonado punto de vista. Beatriz Pastor habla de una “selección” [21] de los hechos, mientras que Celia Fernández señala una evidente “manipulación” [22], a lo cual también se podrían

añadir razones meramente literarias, como las ansias de ganar interés y de persuadir a los posibles lectores que tenían el poder de detener los crímenes que acompañaron a la empresa española [23]. E. Wesselling, por su parte, señala que las implicaciones políticas de esta nueva novela histórica, muy característica de la postmodernidad, resultan innegables [24]. A este subgrupo pertenecen novelas como *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, *Crónica del descubrimiento* (1980), de Alejandro Paternain o *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos. Tampoco habría que descartar, entre los motivos que facilitan este florecimiento de la novela histórica, algo tan evidente como la cuestión comercial. La novela se convierte en un espacio en donde se enseña historia y en donde ésta se aprende mejor que en una escuela desatendida y desprestigiada como es la propia de la enseñanza española de los últimos veinte años.

La nueva novela histórica va a hacer del concepto de metaficción uno de sus rasgos más evidentes. Según esta categoría, la novela se convierte en el discurso en donde se cuestiona el propio discurso histórico y que pretende ofrecer una visión más fidedigna a lo que realmente sucedió en el pasado [25]. La novela se transforma en una forma de dar sentido a lo real, del mismo modo, o incluso de manera más apropiada, que la Historia.

Por ello no es extraño que, desde François Lyotard a Joseph Picó la postmodernidad se haya caracterizado por su crítica al discurso ilustrado y a su misma legitimación que se manifiesta en la “incredulidad en los metarrelatos” [26] y, del mismo modo, Wellmer ya había señalado que la postmodernidad marcaba el final de un proyecto histórico, el proyecto de la modernidad racional iniciado en Grecia y perpetuado en la Ilustración [27]. Por esa razón, Germán Gullón se referirá a la obra de arte postmoderna en donde se encuentra “lo real y lo imaginario conjugados” [28] y en donde los trazos de lo histórico quedan rediseñados por la carencia de unos referentes creíbles y acordes con el descreimiento de los nuevos tiempos.

Estas novelas suelen poseer una estructura polémica, paradójica en donde se manifiesta la doblez de las tesis interpretativas y existe la evidencia de la distancia entre el pasado y el espacio desde el cual se enuncian aquellos acontecimientos denominados históricos. Algunos autores como Brian McHale [29] señalan que la novela histórica postmoderna se interesa por cuestionar la propia ontología de los hechos en tanto que la interpretación de los hechos se remite siempre a fuentes cuya fidelidad de los hechos es al menos confusa y, por otro lado, no deja de ser una especulación muy relacionada con lo fantástico, como puso de manifiesto en muchos de sus relatos el maestro Jorge Luis Borges.

Aún así, no deja de haber subtipos dentro de la nueva novela histórica. La vieja clasificación de Joseph Turner todavía mantiene su vigencia al distinguir tres tipos de novela histórica: un primer tipo que recrearía la historia, otro que la disfrazaría y otro que la inventa [30]. Pero, con el fin de ganar interés, todos los tipos de novela trabajan en aquellas zonas del pasado que han quedado oscurecidas por el tiempo o a causa de la carencia de investigaciones recientes, lo cual puede dar lugar a la invención, la especulación y el atractivo narrativo. Ello convierte al pasado histórico en un lugar perfecto para la fabulación desenfrenada y para la ironía y la desmitificación. En un tiempo en donde el libro se ha convertido en un objeto de consumo masivo, ese pasado histórico facilita la recurrencia a los tiempos pretéritos para la búsqueda de argumentos y nuevos escenarios narrativos que pueden satisfacer las ansias de conocimiento de un lector poco al tanto de la Historia y su significación.

En los últimos tiempos un buen grupo de novelas pasa revista a la historia reciente. Por historia reciente entiendo el periodo que surge a partir de la II Guerra Mundial extendiéndose dichos años hasta la crisis del mayo del 98. La aparición del escenario

de la Alemania nazi, los campos de concentración, la guerra civil española, el Perú de Sendero Luminoso o el Mayo de 1968 encuentra principalmente sus motivos en una reacción generacional. Aquello que mitificaron sus mayores, los autores de las últimas generaciones desbrozan, ironizan y cuestionan según las pautas de la tendencia postmoderna. Como señala Celia Fernández, siempre que se evoca el pasado se emiten juicios, valoraciones e interpretaciones que se proyectan sobre el presente. Estos juicios en el caso de Santiago Roncagliolo van encaminados a marcar los tremendos conflictos que acucian el Perú del presente, problemas que en su mayoría proceden en muchos casos de situaciones ya existentes antes de la llegada de los españoles. Sin embargo, es corriente en el pensamiento peruano del siglo XX atribuir dichos problemas a la conquista española. Desde José Carlos Mariátegui y sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* y Luis E. Valcárcel y su *Tempestad en los Andes* la imposibilidad de crear un Perú integral encontraba sus causas en las carencias proporcionadas por la empresa española.

Roncagliolo contextualiza la mayor parte de su novela en la ciudad de Ayacucho, en el centro de la sierra peruana y cuna del nacimiento de Sendero Luminoso. Como se sabe, la historia relata las investigaciones, a cargo del fiscal Félix Chacaltana, de unos asesinatos en la sierra peruana. El mundo retratado por Roncagliolo es un mundo de atraso y supersticiones, de violencia y sangre, de religión y religiosidad, de maldad e incompreensión, cuestiones que separan a los indios del mundo de la Costa, del mundo limeño de los blancos, mundos separados que no apuntan a un mestizaje cultural. De hecho los indios se caracterizan por su falta de palabras:

"Chacaltana entendió que no sabía decir mucho más en español. Entendió a qué se referían Pacheco y Carrión cuando decían que esta gente no habla, que no sabe comunicarse, que está como muerta." [31]

También se caracterizan por su violencia:

"-Yo les recordaré Uchuraccay- continuó el comandante-. Los campesinos no les preguntaron nada a esos periodistas. No podían, ni siquiera hablaban castellano. Ellos eran extraños, eran sospechosos. Directamente los lincharon, los arrastraron por todo el pueblo, los acuchillaron. Los dejaron tan maltrechos, que luego ya no les podían permitir volver. Los asesinaron uno por uno y ocultaron sus cuerpos como mejor pudieron. Creyeron que nadie se daría cuenta. ¿Usted qué opina de los campesinos? ¿Qué son buenos? ¿Inocentes? ¿Que se limitan a correr por los campos con una pluma en la cabeza? ¿No sea ingenuo pues, Chacaltana. No vea caballos donde sólo hay perros." [32]

Y en medio se sitúa el fiscal y protagonista de la novela, Félix Chacaltana, consecuencia de esa mezcla de dos mundos, al menos en su papel de árbitro.

"-Es usted conmovedor, Chacaltana. Pero lo comprendo. Lleva poco tiempo acá, ¿verdad? No conoce a los cholos. ¿No los ha visto pegándose en la fiesta de la fertilidad? Violentos son.

El fiscal ha estado varias veces en esa fiesta. Recordó los golpes. Hombres y mujeres, no importa. Todos partiéndose la cara, que es donde más sangra. Creían que su sangre irrigaría la tierra. Recordó las narices goteando y los ojos morados. El fiscal solía tipificar las fiestas como violencia consentida con motivos de religiosidad. Se hacían muchas cosas raras con motivos de religiosidad." [33]

Al igual que López Albújar en su "Sobre la psicología del indio", artículo polémico publicado en *Amauta*, o en alguno de los relatos de *Cuentos andinos*, el

indio se muestra como un ser arisco, hermético, impenetrable, distante del mundo de los blancos. Se le compara con las montañas, inamovibles durante siglos, al igual que en el relato “Los tres jircas”, incluido en *Cuentos andinos*.

“El fiscal abandonó la comisaría. Se dirigió a la casa de Teodoro mirando hacia los cerros, como si desde ahí pudiese descubrir el escondite de Justino. Entendió que el enemigo era como los cerros: mudo, inmóvil, mimético, parte del paisaje.”

“Como le dije la vez anterior, los indios son insondables. Por fuera, cumplen ritos que la religión les exige. Por dentro sólo Dios sabe qué piensan.” [34]

Incluso en materia de religión, como elemento más visible del mestizaje, los indios se mantienen interesados sólo en apariencia:

“-A veces no sé, señor fiscal. Los indios son tan impenetrables. ¿Ha visto alguna vez las iglesias de Juli, en Puno?

(...)

-Son iglesias al aire libre, como corrales. Los jesuitas las construyeron durante la colonia para convertir a los indios, para que asistiesen a misa, porque sólo adoraban al sol, al río, a las montañas. ¿Comprende? No entendían por qué el culto se realizaba en un lugar cerrado.

-¿Y sirvió?

(...)

-Oh, sí, para guardar las apariencias. Los indios asistieron a misa encantados y en masa... Rezaron y aprendieron cánticos, inclusive comulgaron. Pero nunca dejaron de adorar al sol, al río y a las montañas. Sus rezos latinos eran sólo repeticiones de memoria. Por dentro seguían adorando a sus dioses, sus huacas. Los engañaron.” [35]

Este Perú polarizado se muestra como un mundo atrasado en el que impera la corrupción legal y administrativa a la que el protagonista de la novela intenta hacer frente sin éxito. Por ello abundan los toques y puntualizaciones irónicas, sobre todo al principio de la novela, cuando el protagonista piensa que los canales de comunicación administrativa funcionan a su debido tiempo. El narrador califica este hecho como “una señal más de progreso” [36].

Precisamente van a ser las ideas de Mariátegui y López Albújar las que sirven a Santiago Roncagliolo para caracterizar las contradicciones que acechan a un país tan anclado en los mitos y tópicos del pasado como es Perú, un país que en la década de los ochenta sufrió con especial intensidad la barbarie del grupo terrorista Sendero Luminoso. Dicho grupo toma sus ideas de una desviación del pensamiento mariáteguiano y se apoya en las tesis de la conocida utopía milenarista según la cual los oprimidos de ayer algún día se rebelarán y pasarán a ser opresores. Por ello el milenarismo de Sendero junto a las ideas del mito de Mariátegui son los ejes que mueven la novela de Santiago Roncagliolo. Los lodos del presente encuentran su origen en los barro antiguos tal como se reconoce en una de las citas que abre la novela:

Observe la orgía de corrupción que satura el país;
el hambre que aniquila a unos y el hartazgo que hace reventar a otros;
converse con la gente de a pie, observe a la de caballo
...Así se explicará esa violencia...
Y si no quiere explicaciones actuales
Relea el Evangelio de Mateo (21:12, 13)
Y hallará la explicación milenaria
De una ira que muchos hombres del mundo juzgan santa. [37]

Milenarismo y utopía arcaica son ideas que guardan bastante relación con una venganza en cierta medida religiosa. Fue Mariátegui, quien, basándose en las ideas del francés Georges Sorel reivindicaba la necesidad de un mito para que los oprimidos lograsen cambiar el estado de opresión que campeaba en el Perú de los años veinte. Este mito resultaba muy querido a Mariátegui y coincidía de alguna manera con sus ideas religiosas. Por ello no es extraño que en *Abril rojo* la idea del sacrificio de Cristo también plantee la redención futura del oprimido.

"La imagen de Cristo capturado por los judíos tenía las manos atadas y signos evidentes de tortura. De soslayo, se fijó en ese cuerpo amoratado y exhausto, en sus cardenales y sus cicatrices. Sintió que no podía mirar directamente al anda durante el recorrido." [38]

Todos los asesinatos guardan una presencia religiosa o litúrgica: -"Los dos asesinatos están llenos de referencias religiosas, señor. Son como... celebraciones de la muerte" [39], dirá uno de los policías de los Andes.

O en este otro caso:

"Asimismo, una de sus extremidades inferiores había sido adjuntada a la parte inferior del tronco con el mismo método, verificándose que la otra no se hallaba en las mismas condiciones por el hecho de ni encontrarse en absoluto en el cuerpo, del que había sido prácticamente arrancada. El occiso presentaba, para más señas, una corona ceñida a su frente consistente en un metro y medio aproximadamente de alambre de púas, enrollado en torno a la cabeza y apretado sobre ella en circunstancias en que atravesaba la piel de todo el perímetro craneal. Un corte en su costado izquierdo, a la altura del corazón, aún sangraba." [40]

La religiosidad aparece impregnada de marxismo tal y como es frecuente en las ideas de Mariátegui y Sorel. La fe religiosa y la fe política encuentran así una afinidad total en un país de raíces tan religiosas como es el Perú, ya sea en su variante católica o en su variante prehispánica. Por ello no es de extrañar que el líder de Sendero Luminoso señalara:

"Nosotros somos gentes pletóricas de fe..."

En la Cuarta Sesión Plenaria prometimos enfrentar el baño de sangre...

Los hijos del pueblo no han muerto, en nosotros viven y palpitan en nosotros." [41]

La fusión del marxismo con la religión católica a veces resulta parodiada dada la profunda contradicción que supone el materialismo dialéctico pagano con la creencia en una naturaleza sobre natural. Así cuando el protagonista de la novela, el fiscal Félix Chacaltana Saldívar habla de esta fusión entre comunismo y catolicismo, el oficial de la guardia le contesta: "-¿Terroristas católicos, Chacaltana? Pero ¡si son

unos comunistas de mierda!”. Esta consideración chapucera a cargo de los aparentes luchadores por la libertad contrasta con referencias religiosas en las que la guerra se reviste de un carácter santo, religioso que enaltece a los mortales, tal y como rezaba un panfleto de Sendero Luminoso presente en la novela:

“La guerra es santa, su institución es divina
Y una de las sagradas leyes del mundo.
Mantiene en los hombres todos los grandes sentimientos,
Como el honor, el desinterés, la virtud y el valor,
Y en una palabra le impide caer
En el más repugnante materialismo.” [42]

La guerra contra el Estado, lo que fue una verdadera barbarie en los primeros años de la década de los ochenta se presenta en el relato como una acción profundamente revestida de religiosidad: Cosecha del 2000: “La cosecha de sangre de la lucha milenaria”. [43]

La presencia religiosa se intensifica progresivamente a lo largo de la novela hasta llegar a una especie de delirio en donde la religión se ve por todos los lugares. La locura religiosa, mítica, mariateguiana de los senderistas posee su correlato real en el mundo de Lima, de la capital, el mundo racional de la ley y el orden en donde el catolicismo se presenta por doquier:

“Secándose las lágrimas de los ojos, el fiscal salió a la calle. En cada esquina de la plaza atestada se quemaba la retama del domingo anterior. En la catedral, la imponente pirámide blanca de la Resurrección empezaba a asomar por la puerta, entre los fuegos artificiales. Sobre cada una de sus gradillas llevaba cirios encendidos. El fiscal se confundió entre la gente. Lentamente, desde el interior de la pirámide, fue emergiendo Cristo resucitado entre aplausos del pueblo. Más de trescientas personas empezaron a pasar el anda de hombro en hombro alrededor de la plaza. Cuando el anda llegó a sus hombros, Chacaltana se erigió y dijo mentalmente una oración. Al fondo entre los cerros secos, el sol insinuaba las primeras luces de un tiempo nuevo.” [44]

Y así el delirio religioso va adquiriendo los trazos de cierta situación absurda, con toques de surrealismo, en donde las escenas de carácter religioso se acumulan sin mucho sentido fuera del relato, pero que encuentran su justificación en la adecuada investigación de los asesinatos a cargo del fiscal Félix Chacaltana. De este modo las mujeres se pinchan con alfileres en una procesión detrás de la Virgen María. Es el encuentro del Señor de la Agonía y la Virgen Dolorosa. Allí las mujeres señalan que es “para ayudar al Señor en su dolor” [45]. Del mismo modo se lanzan algodones para curar las heridas de un Cristo sangrante. Es de este modo como surge la idea de la purificación mediante la violencia, la redención mediante el derramamiento de sangre, cuestión muy presente en el germen violento de todas las religiones, desde Grecia al Cristianismo.

“Almorzó un pan con pollo en un puesto callejero y luego fue a la fiscalía. En la iglesia de Santo Domingo, los fieles formaban colas con algodones en la mano para limpiar las heridas de la imagen del Señor del Santo Sepulcro. El fiscal imaginó todas esas manos, un tras otra, tocando las llagas de Cristo. Sin saber por qué, eso le recordó a su madre y a Edith.” [46]

Y de ahí la importante presencia de la sangre en la recreación de la escena de cada crimen, secuencias en las que la influencia del cine es decisiva:

“-Puestos a buscárselo, todas las cosas tienen su sentido trascendental. Todo es una expresión de la misteriosa voluntad del Señor. Lo de la sangre quizá tenga un significado más bien pagano. Podría ser la sangre del sacrificio. En muchas religiones, los sacrificios de animales tienen el fin de ofrecer a los muertos la sangre necesaria para conservar la vida que se les atribuye. Vaciar la sangre de alguien es vaciar el cuerpo de vida para ofrecerle toda esa vida a un alma distinta.” [47]

La violencia viene matizada por el mundo misterioso de los muertos, de los fantasmas vivientes, del mundo de lo sobrenatural, mundo acorde también con el animismo. Así en las distintas apariciones dispersas a lo largo de la novela del monólogo del asesino se señala ese aspecto sobrenatural del asesino y su reivindicada y purificadora violencia:

“a veces hablo con ellos. siempre.

me recuerdan. y yo los recuerdo porque fui uno de ellos.

aun lo soy.

pero ahora hablan más. me buscan. me piden cosas. pasan su lengua caliente por mis orejas. quieren tocarme. me lastiman.

es una señal.

es el momento. sí. está llegando.

vamos a hincendar el tiempo y el fuego creará un mundo nuevo.

un nuevo tiempo para ellos.

para nosotros.

para todos.” [48]

El Partido, denominado así al Movimiento Camarada Gonzalo, derivación del Partido Comunista Peruano, fundado por José Carlos Mariátegui, aparece caracterizado por unos rasgos míticos fundamentados en su violento poder, un poder que lo hace asemejarse a Dios como se dice textualmente en el libro:

“-El Partido tiene mil ojos y mil oídos -dijo Durango sonriendo con una mirada inexpresiva fija en los ojos del fiscal-. Son los ojos y los oídos del pueblo. Es imposible encerrar y matar a todo el pueblo, el siempre está ahí. Como Dios. Recuérdelo.” [49]

La violencia se reviste nuevamente de religiosidad al contextualizar algunos pasajes del libro en relación con el mito de Inkarrí. El mito de Inkarrí se detectó por primera vez en 1955, en la comunidad cuzqueña de Q'ero, en Paucartambo, por una expedición dirigida por Óscar Núñez del Prado. Arguedas recogió en Puquio dos versiones del mito y Josafat Roel Pineda encontró ese mismo año una más. En 1963, un discípulo de Arguedas Alejandro Ortiz Rascaniere, encontró en Ancash un mito posthispánico con grandes similitudes al mito de Inkarrí [50] Según Alberto Flores Galindo, hasta 1972 se habían encontrado quince versiones del mito de Inkarrí [51]. Según Franklin Pease, el mito de Inkarrí había comenzado a propagarse en el S.XVIII [52]. Por su parte, José Antonio del Busto señalaba que el mito se había originado

con la muerte de Túpac Amaru I, decapitado en la Plaza de Armas del Cuzco en 1572 [53]. El contenido del mito era el siguiente:

"Inkarri es un híbrido de la palabra quechua *inka* y la española *rey*, y *el mito*, en la versión más extendida, se refiere a él como a un dios primero, y a veces segundo o derivado o instrumento de un supremo dios, capaz de detener al sol y a los vientos, fundador de cuanto existe -y sobre todo del Cusco (*Sic.*), para lo cual lanzó una barreta de oro desde la cumbre de una montaña- que fue apresado por el rey español, martirizado y decapitado. Su cabeza fue llevada a la antigua capital del Inca. Pero ella no ha desaparecido. Esta viva, enterrada, y discretamente, a partir de ese cráneo el cuerpo de Inkarri se va reconstituyendo dentro de la tierra. Cuando su ser entero se haya rehecho, Inkarri volverá al mundo y tendrá lugar el juicio final." [54]

El mito de Inkarrí mostraba la pervivencia de la fe religiosa, el trauma del desmembramiento del Inca y el impacto de la conquista. Mostraba a su vez la inversión de los dos ordenes, el de los dominados y los dominadores. Estos factores se proyectaban "en la esperanza de su secreta reconstitución y en la profecía del retorno a la tierra del dios derrotado para hacer justicia y redimir a los oprimidos" [55].

Una concepción similar a este mito parecía haber inspirado a José María Arguedas para escribir su cuento "El sueño de pongo": un colono de una hacienda, humillado por un terrateniente, se imagina cubierto de excrementos; el desenlace del relato muestra al señor lamiendo los pies del colono, de modo que se establecía una inversión de la realidad [56]. Se podría decir que Arguedas, como el Menocchio estudiado por Ginzburg, "proyectaba sobre la página impresa elementos extraídos de la tradición oral" [57] y no otra cosa hicieron los narradores más radicales de Amauta que con el delirio de Valcárcel imaginaban un orden en el que el indio se iba a tomar la justicia por su mano. También el mito pasará a los medios académicos. Valcárcel escribía su *Tempestad en los Andes* que suponía un trasplante del miedo de los indígenas al hombre blanco y Arguedas, en *Todas las sangres*, parecía anunciar al final de la novela el principio de una revolución violenta. Esta revolución se caracterizaba por una violencia exagerada y por una polarización de los bandos donde los mestizos se diluían en favor de la aparición de blancos e indios: "Se trata, en este último caso de convertir el odio cotidiano e interno, la rabia, en un gigantesco incendio, en una fuerza transformadora. Dos imágenes del Perú." [58]

El mito se explica textualmente en el libro de Roncagliolo:

"-He visto cosas... Cosas que usted no puede imaginar. Les -recién notó cuánto le costaba decirlo-... Les arrancan los miembros... Les cortan los brazos y las piernas.

(...)

Hay una razón más allá de la barbarie -la calidez paternal del padre se fue congelando en un tono grave y seco-. En los Andes existe el mito de Inkarrí, el Inca Rey. Parece haber surgido durante la colonia, después de la rebelión indígena de Tupac Amaru. Tras sofocar la rebelión el ejército español torturó a Tupac Amaru, lo golpearon hasta dejarlo casi muerto... -golpes, golpes, golpes, pensó el fiscal-. Luego tiraron de sus extremidades con caballos hasta desplazarlo.

Las imágenes de Tupac Amaru descuartizado se sucedieron en la mente del fiscal como si las hubiera vivido. Su madre le había contado la historia una vez, en Cuzco, la ciudad que el cacique sitió y donde recibió la muerte. La madre del fiscal era cuzqueña. El sacerdote continuó:

-Los campesinos andinos creen que las partes de Tupac Amaru fueron enterradas en distintas partes del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir. Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse. Y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera. A veces, cuando veo a los indios tan sumisos, tan dispuestos a aceptar lo que sea, me pregunto si por dentro no piensan que ese momento llegará, y que algún día nuestros papeles se invertirán."

(...)

Es como pelear contra los dioses que no vemos. Quizá estamos peleando contra los muertos." [59]

El mito de Inkarrí se presenta en *Abril rojo* como una muestra de esa violencia telúrica que recorre cada una de sus páginas. Sirve para acrecentar el misterio, no de una manera muy distinta a como lo hace el ambiente medieval en gran parte de la novela histórica postmoderna, y, al mismo tiempo pone de manifiesto la pervivencia de un pasado indígena lleno de atraso frente a un mundo blanco que permanece sin apetencias de comprender a una gran parte del país. El desarrollo de temas como violencia, milenarismo y mito apuntan a esa separación de dos mundos que se corresponde con un mestizaje inacabado.

"-¿Sabe usted lo que hacía Cáceres cuando encontraba a un terrorista en un poblado? -dijo-. Convocaba a todo el pueblo que le había dado refugio al terruco, acostaba al acusado en la plaza y le cortaba un brazo o una pierna con una sierra de campaña. A menudo daba orden a sus sinchis de hacerlo, pero a veces lo hacía el mismo, con la ayuda de otro. Lo hacían mientras el terruco estaba vivo, para que nadie en el pueblo pudiese dejar de verlo u oír sus alaridos. Luego enterraban las partes del cuerpo separadas. Y si la cabeza se seguía quejando, le daban el tiro de gracia justo antes de meterlo en el agujero, que luego obligaban a los campesinos a cubrir de tierra. Cáceres decía que con su sistema, ese pueblo nunca volvería a desobedecer." [60]

Por esta razón los descuartizamientos salpican la investigación de los diferentes asesinatos investigados por Félix Chacalta:

"Adentro del horno, el fiscal percibió que le habían separado la pierna del tronco. Se estremeció y se echó hacia atrás." [61]

La separación de esos dos mundos de blancos frente a indígenas también se representa mediante otro mito: el mito de Turupulkay. El mito contribuye a acrecentar el ambiente sangriento de la novela policiaca y pone de relieve las distintas tensiones y los distintos enfrentamientos que se dan en ese discontinuo mestizaje del país andino:

"-¿Y el Turupulkay? -continó el comandante-. ¿Qué le parece eso? ¿Eso no es sangriento?"

El fiscal pensó en la fiesta del Turupulkay. El cóndor inca atado por las garras a la espalda de un toro español. El toro agitándose violentamente mientras se desangra, sacudiendo al enorme buitre asustado que le picotea la cabeza y le desangra el lomo. El cóndor trata de zafarse. El toro trata de golpearlo y tumbarlo. Suele ganar la lucha el cóndor, un vencedor despellejado y herido.

-Eso es una celebración folklórica -dijo tímidamente-. No es terror...”
[62]

Utopía arcaica: El sueño del pongo (página 191)

AYACUCHO

"-¿Luchar contra el mar? Porque eso es lo que estamos haciendo. He estado leyendo después de todo en estos días de encierro. Ayacucho es un lugar extraño. Aquí estaba la cultura Wari, y luego los chancas, que nunca se dejaron doblegar por los incas. Y luego las rebeliones indígenas, porque Ayacucho era el punto intermedio entre el Cuzco, la capital inca, y Lima, la capital de los españoles. Y la independencia en Quinua. Y Sendero. Este lugar está condenado a bañarse en sangre y fuego para siempre, Chacaltana. ¿Por qué? No tengo ni idea. Da igual. No podemos hacer nada. Le sugiero que se vaya usted también. Ya debe estar fichado, usted será el siguiente.” [62]

Notas:

- [1] Santiago Roncagliolo, *El príncipe de los caimanes*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002. Existe una edición más reciente, *El príncipe de los caimanes*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- [2] Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- [3] Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- [4] Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- [5] Jorge Volpi, *En busca de Kingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.
- [6] Jorge Volpi, *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- [7] Jorge Volpi, *No será la tierra*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- [8] Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003, p.38.
- [9] Al respecto se pueden consultar tres buenos títulos que recogen gran parte del análisis sobre la postmodernidad, Alfons Picó, *La polémica de la postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; David Lyon,

- Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1996; Octavi Fullat, *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona, Crítica, 2002.
- [10] Daniel Bell, *The Coming of Postindustrial Society*, New York, Basic Books, 1973; ed., cast., *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- [11] Jean Ranciere, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.
- [12] Entrevista a François Lyotard publicada en *Le Monde*, citado por Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 137.
- [13] Umberto Eco, "Apostillas a *El nombre de la Rosa*", en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 662 y ss.
- [14] *Ibidem*, p.662.
- [15] Fernando Gómez Redondo, "Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura", en *Atlantida*, nº3, 1990, p.36.
- [16] Giorgy Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, (1937) 1976.
- [17] Mijaíl Bajtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (1975) 1978.
- [18] Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1975, p.103.
- [19] Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, FCE, 1993.
- [20] Celia Fernández, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, ed. cit., pp. 156 y ss.
- [21] Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.
- [22] Celia Fernández, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, ed. cit., p. 156.
- [23] Al respecto se puede consultar mis trabajos "Información y literariedad en la Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias", *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia, Fundación San Pablo, Facultad de Ciencias de la Información, nº7, 1997; "El marco de la ficción en la Brevísima relación de la destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas", en *Espéculo*, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, nº9, julio, 1998.
- [24] Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernism innovations of the historical novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Besamins P., 1991.
- [25] Linda Hutcheon, *A Poetics of Posmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.

- [26] Josep Pico, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.38.
- [27] Albrecht Wellmer, “On the dialectic of Modernism and Postmodernism”, en *Praxis International*, nº4, 1985.
- [28] Germán Gullón, “El porqué de la literatura”, en *Ínsula*, nº 587-588, 1995, p. 37.
- [29] Brian McHale, *Postmodernism Fiction*, London, Methuen, 1987.
- [30] J.W. Turner, *The Kinds of Historical Fiction. An Essay in Definition and Methodology*, en *Genre*, XII, 3, pp.333-355.
- [31] Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006, p.108.
- [32] *Ibidem*, p.40.
- [33] *Ibidem*, p.39.
- [34] *Ibidem*, p.174.
- [35] *Ibidem*, p.48.
- [36] *Ibidem*, p.66.
- [37] Efraín Morote, Rector de la Universidad de Huamanga. Citado en Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006, p.7.
- [38] Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2006, p.195.
- [39] *Ibidem*, p.176.
- [40] *Ibidem*, p.203.
- [41] Abimael Gzmán, líder de Sendero Luminoso, en Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo, ed., cit.*, p.7.
- [42] Helmut Von Moltke, citado en el folleto senderista “Sobre la guerra: proverbios y citas”, en Santiago Roncagliolo, *Abril rojo, ed., cit.*, p.7.
- [43] Santiago Roncagliolo, *Abril Rojo, ed., cit.*, 2006, p.158.
- [44] *Ibidem*, p.284.
- [45] *Ibidem*, p.163.
- [46] *Ibidem*, p.248.
- [47] *Ibidem*, p.173.
- [48] *Ibidem*, p.25.

- [49] *Ibíd.*, p.133.
- [50] José María Arguedas, "Mitos quechuas poshispánicos", en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, ed., cit., p.34-79.
- [51] Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, ed., cit., p.19.
- [52] Franklin Pease, *El dios creador andino*, Lima, Mosca Azul, 1973.
- [53] José Antonio del Busto, *Historia general del Perú*, Lima, Studium, 1971, p.379.
- [54] Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.162.
- [55] *Ibíd.*
- [56] Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, ed., cit., p.19.
- [57] Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, ed., cit., p.163.
- [58] Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, ed., cit, p.22.
- [59] *Ibíd.*, p.210.
- [60] *Ibíd.*, p.159.
- [61] *Ibíd.*, p.230.
- [62] *Ibíd.*, p.40.
- [63] *Ibíd.*, p.214.

BIBLIOGRAFÍA

ECO, Umberto, "Apostillas a *El nombre de la rosa*", en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1989.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 2003.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, "Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura", en *Atlántida*, nº3, 1990, p.36.

MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México D:F., FCE, 1993.

MONTERO CARTELLE, Enrique y HERRERO INGELMO, M^a Cruz, *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Huelva, 1994.

VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Universidad de Valencia, 2000.

VERES Luis, *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2003.

© Luis Veres 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

