

SENDEROS ILUMINADOS
MITO Y VIOLENCIA EN LA NOVELA PERUANA CONTEMPORÁNEA

Por *Aymar  de Llano*¹

dellano@mdp.edu.ar

CELEHIS - Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina

RESUMEN

Observamos dos modos de organización novelesca en torno a un mismo referente: la guerra senderista en Perú desde los ochenta en adelante. El presente trabajo estudia los modos de inclusión del mito, lo que nos permitirá armar algunas primeras hipótesis acerca del modo en que estas producciones peruanas se inscriben en el amplio marco de la literatura latinoamericana. Las novelas seleccionadas son *Candela quema luceros* de Félix Huamán Cabrera (1989), *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado Lucio (1997), por otro lado, *La hora azul* de Alonso Cueto (2005) y *Abril rojo* de Sergio Roncagliolo (2007)

Palabras clave: Narrativa peruana; Sendero Luminoso; Violencia; Mito.

ILLUMINATED TRAILS. MYTH AND VIOLENCE IN CONTEMPORARY PERUVIAN NOVEL

ABSTRACT

We observed two novel ways around the same referent: Sendero Luminoso's war in Peru since the eighties onwards. This paper considers how the inclusion of the myth, which will allow us to build some initial hypotheses about how these Peruvian productions fall within the broad framework of Latin American literature. The novels selected are *Candela quema luceros* of Felix Human Cabrera (1989), *Rosa Cuchillo* of Oscar Colchado Lucio (1997), on the other hand, *La hora azul*, Alonso Cueto (2005) and Sergio *Abril rojo* Roncagliolo (2007)

Key words: Peruvian narrative; Sendero Luminoso; Violence; Myth.

¹ **Aymar  de Llano** es Doctora en Letras, UBA. Es docente de *Literatura y cultura latinoamericana II* e investigadora en el CELEHIS, Universidad Nacional Mar del Plata. Ha publicado más de treinta artículos en revistas académicas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros; participa en reuniones científicas locales, en nuestro país y en el extranjero. Sus últimos libros: *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (2006); *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas* (2004); *No hay tal Lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX* (2009); *Saberes de escritura* (2012 3era. Edición); *Moradas narrativas. Siglo XX en la literatura* (2012)

El mito es un testimonio fehaciente sobre alguna operación divina.
Alfonso Reyes

La narrativa latinoamericana de mediados de siglo XX se caracteriza, entre otras cuestiones, por el modo concebido para incluir el mito en la materia novelesca, trabajado como relato enmarcado con variaciones en estéticas anteriores. Carlos Fuentes, en su célebre ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, pudo concentrar esta conceptualización en la siguiente frase, "la novela es mito, lenguaje y estructura"; más interesante es aun lo que agregó a continuación: "Y al ser cada uno de esos términos es, simultáneamente, los otros dos" (20). Esta solidaridad complementaria entre los términos es, precisamente, lo que agrega diferencia según ya veremos al tratar las novelas. El corpus que presentamos es de fines del siglo XX y principios del XXI; en el mismo, analizaremos la interacción entre los tres estamentos a partir del tratamiento del mito.

Observamos dos modos de organización novelesca en torno a un mismo referente: la guerra entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares estatales que duró más de diez años en el Perú del siglo XX. A partir de 1986 se comienzan a publicar las primeras obras sobre esta temática. Se calcula que aparecieron más de treinta novelas y más de cien cuentos sobre la violencia política (Cox 2000) En el presente trabajo, sólo avanzaremos en los modos de inclusión del mito, lo que nos permitirá armar algunas primeras hipótesis acerca del modo en que estas producciones peruanas se inscriben en el amplio marco de la literatura latinoamericana. Las novelas seleccionadas son *Candela quemada* de Félix Huamán Cabrera (1989), *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado Lucio (1997), por otro lado, *La hora azul* de Alonso Cueto (2005) y *Abril rojo* de Sergio Roncagliolo (2007)

Apuntamos una información referencial. Los guerrilleros senderistas, así como el Partido comunista peruano (PCP) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) actuaron en los Andes peruanos, en la zona de Ayacucho, con incursiones en las ciudades, a partir de los años ochenta y los noventa. Además, la retirada de Fujimori hacia fines del 2000 y las consecuencias de la corrupción gubernamental nos permiten contabilizar casi tres décadas relacionadas con la violencia. Dichas poblaciones pertenecen a una matriz cultural ancestral que remite a la cosmovisión quechua. Esto implica que esos seres humanos sostienen una forma de vida diferente de la occidental en muchos sentidos; la relación del hombre con la naturaleza, por ejemplo, nos parece significativa porque la guerra se desarrolló en la sierra y modificó fuertemente ese espacio. La veneración a sus dioses permanece hasta el día de hoy, lo que los lleva a convivir con el medio natural de manera tal que se vuelve imprescindible para su existencia terrena. Grandes sectores de esas poblaciones se vieron obligados a migrar hacia otros pueblos o a la capital del país durante el acaecer de los hechos violentos y, también, tiempo después.

Nos interesa trabajar puntualmente los procedimientos mediante los que opera el mito en el discurso de la novela. Se puede presentar en forma explícita o implícita, en ambos casos descifra los comportamientos del hombre con su entorno y pone en evidencia la visión de mundo; estamos refiriéndonos tanto al sujeto de la enunciación de ese discurso, como al sujeto del enunciado: "No se trata sólo de figuras, sino de oposiciones y configuraciones espaciales y temporales que funcionan como un modo de captar el mundo, y que se convierten en imágenes estéticas" (Usandizaga 2006: 8) El modo de enunciación nos indica también el autor y lector modelo que construye el texto y que incide decididamente en la orientación de ese discurso (Eco 1985; Bajtín 1985: 285) Consideramos que la retórica mediante la que se plasma el contenido mítico en un texto es determinante para elucidar cuestiones relativas a todas las otras categorías y estamentos textuales. De ahí que hayamos agrupado de a dos a las cuatro novelas que proponemos para este análisis como se verá en el desarrollo, aunque lejos estamos de armar estereotipos, lo que nos mueve es la búsqueda de los procedimientos indicadores de lugares de enunciación, visiones utópicas, lecturas de la historia, construcción de identidad y/o símbolos resemantizados en lo contemporáneo.

Gonzalo Espino dice que algunos intelectuales peruanos "asumen la provincia como *locus* de enunciación. Proyectos y poéticas que dan cuenta de la riqueza y complejidad de nuestras literaturas y se instalan como narrativas disidentes" (53) Aunque Espino toma otros narradores, el concepto de "narrativa disidente" es operativo para pensar las propuestas de Huamán y Colchado. Éstas aparecen discrepando con la prosa llana, de lectura rápida de Cueto y Roncagliolo, que apunta a un lector occidental y masivo, a quien el texto le ofrece información histórica resuelta en

términos de un discurso sencillo, atractivo, que le brinda todo procesado o traducido a su cosmovisión².

Una cuestión, colateral para este estudio, que amerita al menos su mención es la distancia existente entre los dos grupos mencionados en cuanto a medios de publicación. Las novelas de Félix Huamán y Oscar Colchado aparecieron en Lima, Perú. *Rosa Cuchillo* se editó por haber obtenido el Premio de Novela 1996 que otorga la Universidad Nacional Federico Villarreal. *Candela quemada Luceros* tiene varias ediciones dada la repercusión que tuvo en su país. En ambos casos se trata de editoriales de proyección nacional con prestigio en el campo académico. En cambio las otras dos fueron publicadas en España por grupos editoriales con inserción en el mercado internacional y ambas habían sido presentadas por los autores a las convocatorias anuales, abiertas por las mismas editoriales, de las que resultaron finalistas y primeros premios: *La hora azul* recibió el XXIII Premio Herralde de Novela en 2005; Sergio Roncagliolo “se convirtió en 2006 en el ganador más joven del Premio Alfaguara de Novela con *Abril rojo*”, según versa en la portadilla de su primera edición. Estos datos indican una circulación diferente y tiene otras implicancias, que no son motivo de este trabajo, sin embargo muestran factores coadyuvantes en la conformación de series diferentes cuyos marcos externos respaldan los comportamientos de la organización discursiva y sugieren la prosecución de los mismos intereses.³

LOS MODOS DE RELATAR EL MITO

El relato mítico en *Candela quemada Luceros* de Félix Huamán Cabrera es parte de la trama narrativa, ya que la niña de Sarapalacha está relacionada con la comunidad de Yawarhuaita, espacio donde se desarrolla la acción. La novela comienza con una prosa poética denominada: “Palabras para José María Arguedas”. En las mismas, se hace referencia a la matanza de los habitantes de un pueblo de donde es oriundo el sujeto: “Disculpa, José María, por no llorar he escrito; pero las lágrimas me ganan con cuánta rabia al ver cadáveres y niños sin nombre en nuestra tierra peruana”. (12) Esta especie de invocación al gran escritor peruano indica la ruta por la cual enfilará la novela. Un lugar de enunciación en el que se respeta la diversidad, se comparte la cosmovisión de los serranos y el mito es materia viva de lo cotidiano.

Así el relato mítico ocurre en esa comunidad en donde también transcurre la guerra. La Sarapalacha vive en el interior de una cueva, en la montaña. Los rituales a esta deidad se relacionan con el pedido de agua, por lo que también la relacionan con la fertilidad de la tierra, las cosechas. Dice Helena Usandizaga en un *Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana* sobre los cambios y el alcance que tiene este mito:

Este personaje hace conectar con los ancestros, con los difuntos, a modo de una herencia que hay que respetar; pero además, la Sarapalacha, a quien cuidan los antepasados míticos que viven en la laguna, tiene una estrecha relación con la música y las canciones: es como si las canciones que dicen las penas y las alegrías del pueblo, la música de las fiestas y en especial del día de la ‘limpiacequia’ y del día de la siembra, brotaran de ese lugar acuático y fueran transmitidas por la Sarapalacha, que es lo mismo que si fueran transmitidas por los abuelos gentiles, a la manera de la relación fértil e iniciática de los espíritus del agua que transmite la música.

² Dice Cox sobre esta serie literaria en la que incluye a Roncagliolo, Cueto y Vargas Llosa por su *Lituma en los Andes*: “Esta corriente está conformada por escritores que conocen muy poco el Perú, tienen una posición ideológica definitivamente de derecha y gozan del favor de los medios de comunicación y del éxito editorial. Una característica adicional es que tratan un tema común, caro para los peruanos, que presentan con irreverencia y profundo desconocimiento: el de la violencia política” (Cox 2010: 31). Sin embargo, “trece de los diecisiete escritores que han publicado tres obras o más sobre este tema son andinos” (Cox 2010: 119)

³ “Hoy en día nos encontramos frente a un momento de reconquista española dentro del mundo literario latinoamericano. Dado el dominio actual de la industria editorial española gracias a la consolidación de los megaconsorcios del libro en esta parte del mundo hispanohablante, le corresponde a España precisamente convertirse en la punta de lanza de la promoción y representación del fenómeno globalizador dentro del espacio de las literaturas escritas en castellano” (Bencomo 2009: 37)

En la novela se cuenta la historia del mito, también los personajes ofrecen sus rituales a la niña de agua. El relato está narrado en segunda persona por Cirilo, excepto en el último capítulo que pasa a la primera. En otras partes, la voz narradora reside en el personaje, Gelacho, y lo hace en primera persona. Estos cambios de voz narradora y de persona gramatical van acompañados por el canto comunitario y el sonido de las trompetas. Los movimientos conjuntos son custodiados por los coros que necesariamente responden a lo que experimenta el grupo de habitantes: los yawarhuaitas. La vivencia de la música también responde a la cosmovisión quechua en relación con la experiencia mítica.

Esta novela construye un lector modelo muy cooperador, con la inquietud suficiente como para completar la enciclopedia que no posea antes de abordar el texto. Los capítulos y apartados se van ensamblando sin orden estricto de manera que la historia se va armando hasta el último capítulo cuando Cirilo termina aceptando que todo el pueblo está muerto y él es el único sobreviviente.

El mito en *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado Lucio acaece entre dos mundos: el de la vida, que también es de muerte, y el de la muerte, que da vida. Para no continuar con lo que para nuestra mente occidental son juegos de palabras, podemos decir que son “el mundo de la realidad visible que todos conocemos y el del otro lado de la muerte”, según versa en la contratapa de la primera edición⁴. Uno es el mundo de los vivos en el que se hace referencia a la guerrilla rural ejercida por Sendero Luminoso (durante las presidencias de Belaúnde, García y Fujimori) y la acción relata los hechos bélicos con intereses y accionar espurio en todos los sectores intervinientes, tanto de las fuerzas policiales y militares, como de los terroristas y de sus divisiones, además de la población civil que, en muchas oportunidades, se encontraba de uno u otro lado por compromiso, por obligación, amenazados, o tratando de salvar la vida de sus seres queridos.

El otro es el mundo de los muertos, un ámbito enteramente mítico. En él, el mito es parte constitutiva de ese universo. Los habitantes deambulan por tres niveles de vida, el *janaq pacha* que es arriba, *kay pacha* que es la tierra y *urkhu pacha* que es abajo. Con la muerte de una persona, su alma va a *janaq pacha* (arriba) o a *urkhu pacha* (abajo). Las almas vuelven varias veces a la tierra o *kay pacha*. Las almas viven el ciclo de su vida al revés, nacen viejas para morir joven y volver a vivir en el mundo de los vivos. La muerte entonces no representa ninguna ruptura, sino otra etapa del ciclo de la vida. Cada año, las almas vuelven a visitar el mundo de los vivos para ver si su recuerdo perdura. Rosa Cuchillo, en el mundo de los muertos, toma la forma de la bellísima diosa Cavillaca, una vez que atraviesa el gran río lechoso, *koyllur Mayu*, mientras camina hacia el mundo de arriba, el *janaq pacha*. Tanto ella como su perro Wayra se encarnaron en personajes de la Tierra pero en el mundo de las almas, son dioses.

Los fragmentos que narran el mundo de la muerte aparecen alternados con los del mundo de los vivos. Se produce un sistema de complementariedades entre ambos mundos. Liborio vuelve a la tierra porque debe cumplir una misión mítica: “Estoy volviendo a la tierra, respondió, me envía el Padre a ordenar el mundo ¿Un pachacuti?, dije. Sí, es necesario voltear el mundo al revés” (RC 207/208) Así le contesta Liborio a su madre después de haber muerto en la guerra y de habérsela encontrado y reconocido en el *janaq pacha*. También en el mundo de los vivos se lo anuncia: “luego de quinientos años de dominación española se venía el pachacuti, correspondiéndoles esta vez a los naturales” (RC 167)

Observamos, entonces, que la inclusión del mito en la urdimbre narrativa tiene injerencia en el montaje de la estructura de la novela ya que los fragmentos dedicados a cada mundo (vivos y muertos) aparecen alternados aunque sin un orden fijo, esto significa que no siempre después del capítulo del mundo de los vivos, aparece el de los muertos. Y esta complicación de la estructura reside en que también hay diferentes voces narradoras, por lo tanto cambian los narradores y las personas gramaticales. La insistencia en el uso de la segunda persona reproduce actos de habla, como si las voces, la de Rosa Cuchillo en especial, contara los hechos violentos ocurridos. Es evidente, entonces, la necesidad de oralizar la materia narrativa como otro de los procedimientos constitutivos de este relato. Aunque estos aspectos no son el centro de este trabajo, es necesario hacerlos presentes para dar cuenta de un discurso complejo, de mucho diseño y enlace estructural que requiere de una lectura cooperadora para construir el sentido.

El protagonista de *La hora azul* de Alonso Cueto acompaña a una muchacha de origen serrano. De repente se encuentra en una casa de adobe, junto con otra gente coterránea de ella

⁴ En todos los casos citamos por las ediciones que constan en la bibliografía.

presenciando una ceremonia de un danzante de tijeras. Después de la danza, el personaje se entera del significado de lo que ha visto por el relato que su acompañante le hace y es aceptado por él dado que ella posee esos saberes. De esta manera está presente el mito en la novela. El personaje mediador ingresa en el ritual, lo comprende, lo vive, lo recuerda del pasado, le sirve en el presente, danza con el dolor de los danzantes serranos. El otro personaje, los otros (nosotros lectores), recibimos el relato de esa experiencia y su explicación. Mientras, el contexto se presenta como un ambiente citadino alienado, en el que los seres se hallan entre amigos que no son tales y la ciudad lo distancia de sus verdaderos intereses. El personaje principal, abogado y perteneciente a la clase alta limeña, comienza a interesarse por un pasado personal, que había permanecido obliterado, y que va a operar decisivamente en su vida futura. Esa vivencia y el tránsito concreto por la sierra peruana dislocan su experiencia de vida, sin embargo el punto de vista del discurso siempre está centrado en el mundo occidental y urbano.

En *Abril rojo* de Sergio Roncagliolo (2007) el mito de Inkarrí, el Inca Rey es narrado por un sacerdote cristiano al que visita el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana quien investiga los sangrientos asesinatos perpetrados por los guerrilleros⁵. La necesidad del relato se justifica en el nivel argumental por la pregunta que el fiscal le hace al cura al no comprender por qué los senderistas cortaban los miembros de sus víctimas. De ahí la relación con el entierro de las partes de Túpac Amaru en distintos puntos geográficos. Según las creencias antiguas, esas partes estarían creciendo hasta unirse; cuando encuentren la cabeza, el Inca resurgirá y “aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera” (*Abril rojo* 239) Esta relación, presumiblemente directa, entre los actos de violencia y el mito ancestral, explicada por el sacerdote, también resulta una de las tantas simplificaciones que se verifican en el texto. Si bien se pueden establecer ciertas homologías, lo que no concuerda es que el punto de vista ordenador del relato responde a la lógica occidental (con fuerte raigambre positivista) y se pretende aclarar un hecho violento actual, mediante una explicación mítica que supone una deriva de siglos. La influencia del mito de Inkarrí y su supervivencia a través del tiempo admiten ser considerados como procesos culturales heterogéneos de los que no se infiere una explicación directa de lo actual; hacerlo resulta ser un reduccionismo mercantil.

El desarrollo de esta novela ocurre en las zonas rurales en donde actuó Sendero Luminoso, sin embargo la cultura rectora es la occidental, los puntos de vista no rotan hacia la cultura quechua, de manera que tenemos la sensación de que el discurso se estandariza para resultar un territorio allanado para lectores no iniciados. Sólo refiere la explicación mencionada acerca del ritual de los danzantes de tijeras, algo relativo a José María Arguedas en torno a su cuento “El sueño del pongo” y la celebración de la Semana Santa en las poblaciones interiores del Perú.

ALGUNAS OBSERVACIONES FINALES

Según hemos visto se delimitan dos operaciones diferentes. Una en la que el mito es sustancial para la trama novelesca, en tanto no se limita al nivel temático, sino que además la estructura de la novela está intervenida con el objeto de dar cabida a la convivencia y/o alternancia con el discurso mítico, además de un lenguaje trabajado como traducción de la cultura otra con mecanismos que apuntan a la narración de los hechos desde adentro de lo experimentado. Se puede verificar la solidaridad entre el mito, la estructuración de la novela y los procedimientos discursivos. Así, se construye un discurso heterogéneo que no se disuelve “en discursos homogeneizantes, el asunto estriba en la objetivación de la misma [heterogeneidad] dentro de formas concretas y vivas” (Perus 2009: 25)⁶. Agrega Perus que lo que no interesa es “la multiplicación de las “diferencias”, en cambio, hay que considerar “las renovadas modalidades de formalización artística de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo intra e intercultural,

⁵ *Abril rojo* ha sido criticada por Dante Castro, escritor y crítico peruano, por los errores de información histórica, política e institucional que trabajan en contra de la verosimilitud (Cox 2010: 25-30) En la misma línea, Ricardo Virhuez Villafane opina que “el éxito editorial es diametralmente opuesto a su calidad literaria” (Cox 2010: 31)

⁶ Citamos trabajos de la *RCLL*. Año XXXV, N° 69, 2009. Lo que nos motiva a ello es que en la misma hay una Sección monográfica denominada, “Literatura y globalización en América Latina”, a cargo de Jeffrey Cerdeño. Ese *Dossier* se refiere a “estudiar y analizar la significación histórica y cultural de la literatura latinoamericana dentro de la fase global del mercado capitalista” (9)

que plantean las herencias históricas del subcontinente americano, su legado “literario” inclusive”. (25) Consideramos que la retórica de *Candela quema luceros* y *Rosa Cuchillo* responden a ese tipo de expresión artística en el que la densidad de las diferentes culturas surge en interacción. Son discursos que contribuyen a construir la identidad latinoamericana, permiten traer a la superficie creencias ancestrales, resignificadas a través del tiempo, que nos posibilitan entrar en una historia no-oficial de culturas largamente olvidadas/silenciadas. Son las *narrativas disidentes* según la denominación de Gonzalo Espino. Además, tanto en *Candela quema luceros* como en *Rosa Cuchillo*, surge la dimensión utópica. En la primera, desde lo simbólico-mítico, porque los pobladores de los andes encienden las candelas en los cerros (que también son dioses) y podrían llegar hasta los luceros; en *Rosa Cuchillo*, por la vuelta de un *pachacuti* o revuelta en la que el mundo se volverá al revés, todo cambiará y llegará el bienestar a quienes sufren. La vía de apertura, en ambos casos, estaría facilitada por la aparición de lo mítico.

La otra modalidad responde a un discurso homogeneizador en el que el relato mítico queda adelgazado a su mínima expresión. En éste no hay lugar para el dialogismo porque la organización novelesca está centrada en la cultura hegemónica aunque se narren situaciones de referencia cultural quechua. Aquí, la configuración de lo global disimula las inflexiones discursivas de la heterogeneidad hasta el borramiento. Quizá se podría hablar de relatos de la diversidad, pero no se vuelca en el discurso novelesco.⁷ Se propone, desde el texto, un “conveniente consumo de la multiculturalidad domesticada” (Bencomo 41) o bien “el allanamiento de las diferencias que subyace bajo el concepto de literatura latinoamericana popularizado hoy en día” (Cit. en Bencomo 2009: 42). El español neutro sin regionalismos, quechuísmos, sin la mera inclusión de términos en quechua introduce una lengua estandarizada que sostiene ese discurso apuntando a un lector globalizado. Compartimos el punto de vista de Rueda, cuando dice, en el mismo sentido que veníamos argumentando, que estas historias “cargadas de erotismo y drama, [...] unidas a esquemas genéricos, vigorizan la prosa y facilitan el consumo no problemático del relato” (Rueda 2009: 71) Así como lo tratado por Francine Masiello, al señalar que “las culturas locales se reconfiguran en el marco internacional” y que la violencia aparece en “el terreno de la fetichización, donde encajan fácilmente en las demandas del mercado transnacional” (Cit. en Rueda 2009: 73) Así, es posible interpretar este discurso (tal como lo hace Rosenberg para el caso de *La hora azul*, aunque nosotros lo hacemos extensivo también a *Abril rojo*) entendiéndolo como *reparación y redención* desde la historia de los relatos en los que los personajes vienen a ejercerla; actitudes que se verifican también en la voz autoral y que produce una rápida identificación en la lectura de manera que quien lee cree estar reparando por el mismo hecho de estar informado y haber redimido, así, la culpa experimentada por su ignorancia. Ambos, información y memoria histórico-cultural, valores altamente ponderados en la aldea global.

Tanto en *La hora azul* como en *Abril rojo*, el mito aparece, en muy pocas líneas, como un breve relato en boca de un personaje que se lo cuenta y/o explica, al mismo tiempo que se lo traduce al personaje principal. Estas novelas no ofrecen innovaciones en sus tramas narrativas, tienden a un modelo tradicional en cuanto a la factura novelesca con los estereotipos del estilo internacional. El lector no necesita enfrentarse a un discurso que le ofrece dificultades porque se enmarca en el fluir de un estilo uniforme y homogeneizado que puede interpretar la problemática de cualquier región sin comprometerse discursivamente. Además, el manejo excelente de la intriga contribuye a que se produzca una lectura rápida. El lector construido desde estas novelas se configura como quien quiere interiorizarse de un conflicto de repercusión internacional sin ansias de profundizar en la problemática socio-histórica aludida; el discurso ubica al lector pasivo, que no necesita poner en marcha mecanismos de cooperación tendientes a armar presunciones histórico-sociales y culturales. Así los acontecimientos ocurridos en el Perú senderista se consumen como los sucesos de la Guerra del Golfo, el ataque a las Torres Gemelas o cualquier otro acontecimiento violento de repercusión mundial. No hay diferenciación del otro cultural, ni afán de penetrar en su cultura.

⁷ Bencomo agrega refiriéndose al papel de las editoriales españolas: “Este meridiano de Greenwich de las letras hispanoamericanas a comienzos del siglo XXI, gracias a su segmentación de mercados, a sus políticas diferenciales de distribución, a sus mecanismos de consagración ligados a una industria de premios literarios dominada por lógicas crecientemente mercadotécnicas, a su promoción de autores como vedettes del espectáculo literario, pone en juego una narración de la diversidad que lejos de provocar verdaderas instancias de diálogo e intercambio entre las distintas comarcas que la conforman, está poniendo en evidencia desigualdades insuperables dentro del marco de la industria global de la literatura.” (Bencomo 41)

Desde la circulación y recepción de estos dos tipos de literatura podemos aventurar algunas cuestiones opinables y hasta envejecidas por lo reiteradas aunque muy vigentes. ¿Hay una literatura para consumo y otra para consumo de la comunidad académica? ¿Qué sucedería si las editoriales pusieran las mismas energías en la circulación de esa literatura tan prestigiosa en las Academias? Podríamos proliferar los cuestionamientos y múltiples posibilidades, sin embargo lo cierto es, en nuestra opinión, que en este cuadro de situación la Academia es quien se puede encargar de dar a conocer todas las líneas, en especial, las que el mercado silencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. [1979] *Esttica de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 1985.
- Bencomo, Anadeli. "Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales" en *RCLL*. Año XXXV, N 69, 2009: 33-50.
- Colchado Lucio, Oscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria. 1997.
- Cox, Mark R. "Prólogo" en *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: San Marcos, 2000.
- Sasachakuy tiempo. Memoria y pervivencia*. Lima: Editorial Pasacalle. 2010.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama. 2005.
- Eco, Umberto. [1979] *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. 1985.
- Espino Reluc, Gonzalo. "Narrativas disidentes. Narrativas andinas del desagravio (Mario Malpartida, Nilo Tomaylla y Macedonio Villafán)" en de Llano, Aymar (editora) *Moradas Narrativas. Latinoamérica en el siglo XX*. Mar del Plata: UNMdP, Editorial Martín. 2012, pp. 53-71.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz. 1969.
- Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima. Editorial San Marcos. 2003.
Las voces de los desaparecidos. Informe de la Defensoría del pueblo. Lima, mayo de 2001. <http://www.pagina-libre.org/asociacion-peru/Textos/Documentacion/Voces1.html>
- Perus, Françoise. "Leer es consumir" en *RCLL*. Año XXXV, N 69, 2009: 11-31. *RCLL*. Año XXXV, N 69, 2009.
- Roncagliolo, Sergio. *Abril Rojo*. Madrid: Punto de lectura. 2007.
- Rosenberg, Fernando J. "Derechos humanos, comisiones de la verdad y nuevas ficciones globales" en *RCLL*. Año XXXV, N 69, 2009: 91-114.
- Rueda, María Helena. "Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana" en *RCLL*. Año XXXV, N 69, 2009: 69-90.
- Usandizaga, Helena (ed.) *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert. 2006.
"Candela quema luceros, Félix Huamán Cabrera (1989)" en Fichas 2. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana (1980-...). Inventario de mitos prehispnicos en la literatura latinoamericana. Universitat Autnoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. s/d. <http://grupsderecerca.uab.cat/catalogomitos/>