

No hay milagros ni en octubre para la mujer ambiciosa. Una lectura de la construcción femenina en ***En octubre no hay milagros*** de Oswaldo Reynoso

Adriana C. Milanesio

Universidad Nacional de Río Cuarto

Instituto de Formación Docente Continua – Villa Mercedes

adrimilanesio@yahoo.com.ar

“Señor de los Milagros, tienes que darnos una casita, no puedes olvidarte de nosotros”

O. Reynoso

Publicada por Oswaldo Reynoso en 1965, *En octubre no hay milagros* es una novela revolucionaria en cuanto a sus técnicas y sus tópicos y representa, para América Latina, uno de los más claros ejemplos de la transculturación narrativa. Situada en una Lima caótica, atravesada por las revueltas socialistas de los años '60, la novela nos presenta un conjunto de personajes desahuciados que deben sobrevivir bajo la presión de otros que se comportan inescrupulosamente. Ejemplo de la apropiación popular de la fe cristiana, la obra nos advierte acerca de la inexistencia de los milagros mientras que, políticamente, clama por el compromiso y la lucha armada como únicos mecanismos para lograr la liberación de un pueblo oprimido y abusado, rehén de un Estado que no los representa.

Mediante un lenguaje crudo y una estructura enmarañada, Oswaldo Reynoso tematiza acerca de ese “progreso” al cual los pueblos postergados no pueden llegar en tanto las instituciones que los respaldan conspiran contra la verdadera emancipación. Y su novela viene a hablarnos sobre esa América múltiple, plural y heterogénea que se hace eco en la literatura según Antonio Cornejo Polar¹.

Publicada en el '65, la novela no ha recibido la atención necesaria por parte de la institución literaria, porque fue leída siempre bajo los criterios estéticos cosmopolitas, que buscaban encontrar en nuestro continente prácticas escriturarias que se identificaran con los cánones europeos, por lo que ha sido

silenciada y ubicada en el margen del canon estético, al punto tal de ser repudiada por parte de la sociedad peruana: pacata, organizada y estructurada en base a una jerarquía que coloca en la cumbre al hombre blanco, hispanohablante, que mantiene vivos los preceptos patriarcales y que –de manera tradicional- concibe a la literatura como una manifestación de las bellas letras, que se forja sobre un español castizo, y que es, ante todo, un canto de supremacía de lo escrito frente a las prácticas orales de comunicación.

La novela escogida, como podrá advertirse en el estudio que sigue, rompe con los antiguos modelos y pone en primer plano de la escena un lenguaje descarnado, escatológico, plagado de localismos, en el que ingresan las voces de la coloquialidad y de la oralidad, en un afán por representar el habla popular de aquellos sectores de la sociedad limeña que –aunque silenciados- existen y construyen un sociolecto particular, alejado del ideal. A la vez que juega con las estrategias clásicas de composición, la novela teje un claro intertexto con voces de otros revolucionarios y de otras revoluciones a partir de sus paratextos y habla acerca de lo que para una sociedad conservadora es necesario callar.

La obra, entonces, resignifica unas prácticas discursivas otras, que se alejan de los modelos hegemónicos del decir.

Otorgamos un gran valor a esta novela, en tanto atendemos al planteo del crítico literario uruguayo Ángel Rama, quien analizó la manera en la que se producía un trabajo de construcción de una voz narrativa particular, representativa (no solo desde la historia narrada, sino básicamente desde las técnicas compositivas) de un ser y estar en el mundo latinoamericano, con una identidad propia frente a Europa. En este sentido, Rama retomó el concepto de transculturaciónⁱⁱ que acuñara por los años '40 el antropólogo cubano Fernando Ortiz y explicó que la transculturación narrativa se produce a nivel del lenguaje, la estructura y la cosmovisión de las producciones literarias (1986:39).

Intentaremos comentar la obra a la luz de estos tres niveles, deteniéndonos en la construcción de los personajes femeninos que componen el cosmos de la novela.

Comentarios sobre la novela

La novela de Reynoso corresponde a lo que en el Perú de los '60 se denominó realismo urbano, pero en ella las posibilidades del realismo como técnica narrativa son constantemente tensionadas. Partimos de la hipótesis de que en la novela de Reynoso esa tendencia realista dialoga con la dificultad de la representación, dado que evidentemente lo narrable es tan solo un recorte, cuya temporalidad es imposible de representarse exhaustivamente. A veces se profundiza en la psiquis de uno u otro personaje, otras, es un narrador heterodiegético el que cuenta la historia. Los hechos narrados sufren la mediación del lenguaje, y el lenguaje de la novela no se corresponde con un español castizo, matizado por las particulares voces de los personajes, sino que el discurso del narrador se fusiona con ese lenguaje limeño coloquial, poniendo en evidencia la ausencia de distanciamiento lingüístico entre el discurso de acontecimientos y el discurso de palabras. El realismo canónico se muestra en constante tensión. Y el afán por representar la realidad choca a cada paso con los límites del lenguaje.

Esa polifonía que según Bajtín caracteriza a toda novela, en Reynoso se ve exacerbada, llevada a los extremos, puesto que los discursos sociales ingresan en sus múltiples variables. Un personaje tanto habla como piensa y el afán realista del autor lo lleva a mostrarlo todo, sin frases de traspaso de un discurso a otro, haciendo uso del estilo indirecto libre.

La novela narra los acontecimientos que se suceden en un día en particular en la ciudad de Lima. Se trata de un día de octubre en el cual se lleva adelante la festividad del Señor de los Milagrosⁱⁱⁱ, caracterizada por la realización de una multitudinaria procesión en hábito morado en devoción a aquel santo. Sin embargo, ante la armoniosa y aglutinante celebración religiosa se opone una cruda realidad social, marcada por la desigualdad económica entre los trabajadores y el sector capitalista, matizada por las manifestaciones sociales, la represión y la muerte. En ese día se producen varios acontecimientos desalentadores: el tránsito de la adolescencia a la madurez del más joven de los

personajes, surcada por los despiadados ritos de iniciación; la odisea de un jefe de familia que –a punto de ser desalojado de su vivienda- recorre Lima en búsqueda de una casa que sea digna para su familia y cuyo alquiler pueda costear; el encuentro sexual de una joven empleada de una multitienda con un joven adinerado en busca de un imposible ascenso social; el plan maquiavélico de un archi-poderoso para derrocar el gabinete parlamentario de un país democrático; la homosexualidad descarnada, la opulencia, las adicciones, la pederastia y la hipocresía social de los adinerados; la prostitución; el paso de sujeto pasivo a sujeto activo en la lucha social de un joven frustrado por no encajar en el sistema; la conciencia intelectual de que el único camino para la liberación de los pueblos es la revolución socialista.

Esa cruda realidad refuerza desde todas sus aristas esa terrible advertencia que la novela opera desde su título: en el día del Señor de los Milagros no se producen milagros. Todos los habitantes de Lima están sumidos en diferentes tipos de sufrimientos, desde el peregrinar de un hombre por conseguir un hogar, a las conductas libertinas y pecaminosas que avala el poder, pasando por la miseria de todos los habitantes: prostitutas, niños lustrabotas, profesores, vagabundos, etc. Esos sufrimientos no serán redimidos en octubre: no hay cambios milagrosos si el hombre no se compromete a cambiar su propia realidad y a actuar en consecuencia. La novela, entonces, en tanto obra de arte, se dirige hacia un lector implícito capaz de advertir el mensaje.

Umberto Eco sostiene que

El arte más que *conocer* el mundo, *produce* complementos de mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja [...] el modo cómo la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (1987:89).

En este sentido, la novela se presenta como revolucionaria en sus formas y su lenguaje. Y revolucionario es, según veremos, el mensaje que la obra desea transmitir. Por ello, podemos interpretarla como una metáfora epistemológica del socialismo.

Es por los acontecimientos que se narran en la novela que adquiere significado el título de la obra: todos los habitantes de la ciudad esperan un milagro, en el día de su Santo, milagro que nunca les va a llegar.

En cuanto a la caracterización de los personajes, podemos observar que en esta novela se encuentran como protagonistas dos familias, muy diferentes entre sí ya que pertenecen a dos clases sociales distintas: la familia Colmenares y la familia de Don Manuel. A pesar de sus enormes diferencias, entre ambas familias se produce una relación que es determinante para la primera de ellas, mientras que para la segunda es una relación que carece de valor, dado que, desde su perspectiva, el primer grupo humano es sustituible por otro ya que, en realidad, es una de las tantas familias que el gran pulpo del poder manipula con sus torpes tentáculos.

Don Lucho, jefe de la familia Colmenares lleva adelante una lucha infatigable por subsistir, es empleado de un Banco que es propiedad de don Manuel, hace dos meses que no puede cobrar su salario porque no se lo pagan por lo que se ha atrasado en el pago del alquiler de su pequeño departamento que también es propiedad de don Manuel. Pero de ese departamento lo van a desalojar no por su deuda sino porque allí una de las tantas empresas de don Manuel construirá un gran edificio. Con este personaje y su familia, Reynoso representa un Perú aletargado por la corrupción de sus clases dirigentes y por los abusos que un sistema capitalista promueve o permite sobre las personas. Los poderosos cosifican a los hombres, tienden sobre ellos un manto de ignorancia que los hace parecer sujetos carentes de derechos y necesidades pero plagados de obligaciones que ayudan a sostener la perversa maquinaria de poder.

En cuanto a la técnica narrativa, podemos decir que la novela presenta dos planos de narración: la omnisciencia de una voz en tercera persona que recurre a la ironía, la burla o la ternura para relatar; y, por otro lado, el relato en primera

persona de las causas y elementos que predisponen a los personajes en sus actos y sus elecciones de vida, como en el caso de Bety jugando su última carta en un mundo que de ningún modo le dará una oportunidad, como veremos más adelante.

La novela se estructura fragmentada en los sucesos que ocurren un día de octubre, el día del Señor de los Milagros, fragmentos que aparecen cronometrados de manera pormenorizada. La obra se divide según van apareciendo personajes y escenarios. Los hechos narrados corresponden a las vivencias de los personajes durante el día festivo, desde las 8 de la mañana hasta las 21:22 de la noche, intercaladas con los recuerdos de los mismos. La sexualidad será un tópico decisivo en el transcurrir narrativo de algunos personajes, la desesperación y la redención en otros. Su arquitectura nos recuerda a las renovaciones realistas de *La Colmena* de Camilo José Cela^{IV}, cuya técnica objetivista buscaba dar cuenta de lo múltiple, del personaje colectivo, aunque en Reynoso ya no se trata del Madrid de la posguerra sino de la Lima de los '60. El intertexto es legible, aunque tal vez no evidente: aquí no se trata de una ciudad-colmena sino de una familia-colmena, la familia Colmenares, sinécdoque de la sociedad peruana.

Los capítulos indican las horas y los espacios en que se van aconteciendo los sucesos. Las horas son indicadas con un afán tan realista que hasta se pone en evidencia la imposibilidad de representar la realidad: hay horarios del tipo 10:12 a.m. para narrar la preparación de un almuerzo, el despertar de una resaca, la conspiración del poderoso. Los blancos narrativos indican cuando se pasa de un personaje a otro o de un lugar a otro. Pueden ser pequeños espacios en blanco o el comienzo de una nueva página.

Una de las técnicas de construcción más curiosas y que abonan nuestra hipótesis de que la novela representa un intento de poner en jaque al realismo tradicionalista está dado, entre otras cosas, por el particular uso de la bastardilla. Mediante esta tipografía el autor juega con el lector, puesto que una vez que éste se ha habituado a lo que la cursiva indica, se produce en el texto un giro inesperado por el cual la bastardilla pasa a indicar lo contrario, como en un afán de demostrar la complejidad que desborda representación de la realidad de

acuerdo a la perspectiva que se escoja para priorizar o poner en segundo plano aquellos elementos que constituyen en complejo entramado de lo real y que el narrador considera dignos de ser narrados.

Así, a veces la bastardilla indica los pensamientos de un personaje, otras sirve para contar lo ocurrido anteriormente, relacionado con el hecho narrado en el presente, en otras oportunidades se usa para narrar el futuro o mostrar visiones o sueños. Sin embargo, una vez que los lectores hemos asumido esas reglas de lectura y nos hemos habituado a su interpretación, el autor da al través con nuestras convicciones y burla nuestro espacio de comodidad, puesto que invierte el orden establecido y ya el relato de acontecimientos se presenta en cursiva en tanto que los pensamientos o recuerdos se presentan en letra imprenta.

Los personajes de la obra se fusionan con los habitantes de Perú, se funden en esa maroma asfixiante, violenta y desesperanzada a pesar de la fervorosa esperanza en Dios, en ese Cristo de Pachacamilla, el Señor de los Milagros.

A pesar de que pueden recortarse diferentes personajes, vale decir que el gran personaje de la obra es la ciudad de Lima. Se trata de un personaje colectivo que suda, huele, hiede, espera y se desespera, se rige por pulsiones, está presionada por una atmósfera húmeda que iguala a pobres y ricos en su condición de seres humanos que respiran un mismo aire y transpiran hacia el mismo aire que los alimenta. Por medio del lenguaje la novela ha podido generar en el lector una sensación de asfixia y sobrecarga, de humedad, desazón, olor a podrido, a pescado.

En cuanto al lenguaje de la novela, este presenta varias peculiaridades: el empleo de una lengua juvenil, que en ocasiones roza la grosería y la procacidad, el empleo de un lenguaje popular en los personajes del ámbito político, el uso de descripciones grotescas, la utilización uso de mayúsculas para indicar los insultos y gritos, como un modo de violentar el lenguaje, el recurso de la escritura continua: palabras pegadas entre sí con el fin de aproximar el tono de la lengua oral, y también indicando insultos y gritos.

Es un lenguaje crudo, que acerca al lector a los hechos, lo interpela, hace que se sienta parte del dolor de los personajes porque genera ira, disconformidad, tristeza, agobio.

La perspectiva realista de Reynoso hace que el autor sea consciente del peso que posee el uso del lenguaje. Así lo manifestaba en el Programa radial: Letras en el tiempo^v:

Considero que el personaje de un cuento o de una novela no solamente debe presentarse al lector por la forma como viste, por la forma como camina, eh, por los gestos, sino fundamentalmente por la forma como habla, es decir, por la oralidad (desde el minuto 5:56 hasta el 6:15).

En la novela se trata lo impropio, se habla de ello. Y es por medio de este lenguaje, descarnado y en muchas ocasiones sinestésico, que en la obra se recrea un clima asfixiante, en el que la humedad, la suciedad, los olores propios de la pobreza y de las pulsiones humanas se conjugan para conformar una sensación de agobio, caos y malestar generalizado. En el caso de la habitación que comparten los tres hijos adolescentes de la familia Colmenares, será construida con la siguiente descripción: "olor a ropa sucia, húmeda, guardada; a perfume barato, Bety; a cigarro Inca, sueño sudoroso, cerveza, Miguel; a chocolate con zapato viejo, Carlos" (2008:45).

Una vez presentada en líneas generales una obra tan particular como la que nos ocupa, nos interesa aquí detenernos específicamente en el análisis de la composición de dos personajes femeninos que, desde una perspectiva u otra, esperan un milagro que cambie su miserable existir. Se trata de María, la esposa de don Lucho, y de Betty, la única hija mujer de dicho matrimonio

-María, la esposa de don Lucho es una abnegada ama de casa, mujer muy creyente y devota que se pasa el día festivo orando al Señor de los Milagros para que la situación de su familia cambie de manera positiva. Es una mujer que sufre por la falta económica y el comportamiento de sus hijos; pero también sufre y se deprime por los tiempos pasados, porque su presente no es el que esperaba:

abocada a las tareas domésticas, ha perdido todo encanto femenino y solamente huele a jabón en pan:

La cebolla y la ternura escandalosa de “El derecho de nacer” arrancan lágrimas a doña María que, con su bata de entrecasa, floreada, va diligente, de la cocina al comedor (...) Saca el pañuelo del bolsillo de la bata (...) es la humedad de la casa (...) Se lava las manos ajadas, cortadas; restrega, fuerte, con sapolio y esponja: la cebolla queda feo en las manos. (...) Corta el pescado: si no fuera porque la señora del pescado da fiado hasta fin de mes, hoy, nuevamente, sólo habría panamito con arroz; carne, ni pensarlo, sólo en domingo. (...) Virgencita del Socorro, ¡hasta cuándo Miguel llevará mala vida! (...) se ha vuelto un descreído, seguro, por él, el Señor nos castiga (...) Poniéndose de puntas retira del ropero una maleta (...) saca un hábito morado; lo desdobla, lo sacude; abre el ropero y, agachándose, saca del último cajón un cordón blanco: Señor de los Milagros, tienes que darnos una casita, no puedes olvidarte de nosotros (...) Señor, sácanos de este barrio. Bety ya está señorita y necesita tener otra clase de relaciones: ¡ayúdanos!, que Lucho consiga casa en un barrio decente: un solo milagro, Señor (2008.46).

Este fragmento, que ha sido recortado de un capítulo en el cual el narrador focaliza en doña María, nos sirve para dar cuenta de dos aspectos fundamentales de la obra. Por un lado, la esperanza en una solución sobrenatural que ayude a resolver un problema concreto: el de la falta de vivienda, la pobreza, el posible futuro de los hijos. Por otro lado, desde el punto de vista estructural, el fragmento nos permite advertir el uso del estilo indirecto libre, la aparición de la voz de María sin ningún tipo de anuncio o nexos.

A doña María le angustia profundamente su honor, ella forma parte de esa sociedad que pretende mantener un status quo a toda costa: “-Todas nuestras cosas en la calle, qué dirán los vecinos, los catres, la mesa, los cubiertos, la

porcelana, el cuadro del Señor de los Milagros, y dónde dormiremos, ¡Virgen Santa!” (2008:98).

Doña María, quien había quedado huérfana, había visto en el joven Lucho su posibilidad de ascenso social, ya que este había estudiado en el Instituto de Comercio y estaba asegurado su trabajo en el Banco, sin embargo, su vida no había sido una vida acomodada, sino una llena de privaciones, viviendo en un departamento pequeñito y húmedo, haciendo malabares para administrar el dinero y garantizar la comida de su descendencia. Esto es lo que piensa don Lucho mientras busca casa:

“Y por más que María se puso el hábito dorado y prendió velas al Señor de los Milagros nunca me mejoraron en el banco. Veinte años, más o menos, haciendo lo mismo: sumas, intereses, descuentos, letras, grandes cantidades de dinero, pero casi nada para mí” (2008:133, la cursiva es del original y es utilizada para manifestar el pensamiento del personaje).

Esa vida de miserias puede verse ejemplificada en la descripción que se realiza de la casa, ese espacio doméstico reservado para las mujeres de su condición: “Apenas si podía moverse entre la mesa del anafe y el cajón con cortina a manera de repostero de la angosta cocina con paredes bajas sucias de humo” (2008:208). Sin embargo, la confianza en el Señor de los Milagros, la fe en una salvación terrenal milagrosa, la llevan a seguir fielmente esperando un imposible, aunque el ahogo y la asfixia en la que vive no parezcan cambiar nunca. Ese ahogo y esa asfixia son trasladados por el narrador a nosotros, lectores aviesos que esperamos ver caer en lo más bajo a los personajes, porque ya sabemos, porque lo ha dicho varias veces la novela, que no habrá milagros, que si no tomamos las armas para pelear por un “pedacito de tierra para vivir”, el cambio será imposible.

Cruzo el comedor, el dormitorio de los chicos y llegó a la última habitación dela casa: un ropero viejo brillante de barniz, la cama de dos plazas bien tendida, el velador lleno de frascos de remedios y unos cajones apenas si dejaban estrechos pasadizos para poder movilizarse por la habitación sin

ventanas y de paredes bajas adornadas con fotografías de antiguas reuniones familiares y la repisa con flores y cirios encendidos al pie de un cuadro del Señor de los Milagros (2008:208).

Espera que su marido consiga una casa a la cual mudarse, una casa decente, en la que pueda ella proyectar el futuro de su hija, que consiga lo que ella no ha conseguido. La última aparición de la mujer en la novela es rezando en la procesión. En su rezo pide: “Señor, un milagro, nada más: una casita” (2008:232)

-Su hija, Bety, era una joven muy bonita, al punto que había sido elegida Reina de la Primavera en tercer año del secundario, pero la falta de dinero para hacerse un vestido le imposibilitó gozar del premio. Por ello, sueña con ascender socialmente por medio de un casamiento acomodado, puesto que detesta el lugar donde vive y la miseria de su hermano mayor, en quien ella ve reflejado el conjunto de hombres con quienes podría relacionarse según su condición social. Por ello, intenta construir delgados hilos de seducción para que Coqui, un joven adinerado y de buena posición social, caiga en sus redes. Ve en su novio la posibilidad de irse de su casa y de cambiar de categoría social “me vincularé con gente decente de Miraflores, ya me veo hecha toda una señorita de sociedad” (2008:101). Sin embargo, a pesar de los intentos de Bety por simular su pérdida virginal, Coqui actúa como un verdadero canalla: tras la consumación del acto sexual se despide de ella entregándole un paquetito en el que no está el soñado anillo de compromiso sino solo trescientos soles. Esto acontece ese mismo día de Lima en el que todos y cada uno de los limeños espera un milagro, algún suceso inexplicable, fortuito, aleatorio, que cambie, de un momento para otro, su mísera existencia. Lo último que sabremos de Bety es lo siguiente: “abrió el paquetito de Coqui y encontró dentro de un estuche tres billetes de cien soles bien doblados” (2008:236). Antes había mirado al cuadro del Señor de los Milagros apretando fuertemente el paquetito que le había dado Coqui.

La primera vez que conocemos la historia de Coqui y Bety es en la mañana del día de los milagros, cuando Bety en su trabajo conversa con Gladis, su compañera, quien le advierte acerca de que Coqui solo la quiere como un pasatiempo, que no

crea que él vaya a pedir su mano si antes le pide que pasen por su departamento. Mientras atienden a una clienta, será Gladis quien le dé el siguiente consejo: “-Yo que tú, estoy con él: si después se casa, mejor; si no, de algo te servirá su plata (...) no hay que ser tonta” (2008:35).

Por ello, Bety sueña:

Coqui tiene que sacarme de este infierno: me llevará a comer a la pizzería de Miraflores, me traerá pasteles de la Tiendecita Blanca, nos iremos a un departamento de esos elegantes de edificio, con teléfono y todas las comodidades: tele, lavadora, aspiradora, refrigeradora y todas esas cosas eléctricas que son una maravilla; será íntima de sus hermanas y me vincularé con la gente decente de Miraflores, ya me veo hecha toda una señorita de sociedad (...) Creo que a Coqui no se le cocina que estoy virgen, menos mal que Gladis me dijo como engañarlo: ella es bien viva: sabe mucho de estas cosas (2008:102, la cursiva es del original y es utilizada para manifestar el pensamiento del personaje).

Así como doña María, Bety también espera en el Señor de los Milagros, la oportunidad para abandonar esa vida de miseria y para ubicarse socialmente. Llega a prometer que “*Si todo sale bien te prometo Señorcito de los Milagros llevar el hábito hasta que muera*” (2008:216). El diminutivo refuerza la hipocresía y la falsa creencia del personaje, el interés y el individualismo de sus propósitos.

Los hijos del matrimonio tienen sus peleas, y al no tener un espacio mayor en la casa, muchas veces Bety es observada por sus hermanos con ojos lascivos, que traspasan la línea de la hermandad. Los padres son conscientes de que Bety ya es una señorita y de que necesita su espacio, pero la condición económica por la que atraviesan los Colmenares no les ha permitido lograr ese objetivo.

Los personajes habitan en un mínimo espacio: “Salió del baño, y cruzando entre las sillas y la pared del comedor, se dirigió al dormitorio” (2008:94). Ese espacio mínimo en el que habitan los personajes, esa sensación de asfixia y agobio que nos produce la descripción de la casa en que viven ha sido trabajada de manera

profundamente consciente por el escritor, quien en una entrevista radial transmitida en abril de 2011 en RPP Noticias, enuncia:

En mi caso no solamente se trata de un realismo urbano, sino se trata de un realismo urbano de la calle, porque todos los acontecimientos se realizan en la calle, se presentan y los personajes siempre están en la calle. Eso se debe al problema de la vivienda, porque son barrios en donde toda una familia numerosa tiene que compartir dos habitaciones, de tal manera que dentro de su hogar no hay un ambiente de recreo, que impulsa tanto a los niños como a los muchachos y a los jóvenes a hacer la vida social en la calle (desde el minuto 9:57 al minuto 10:44).

Es esa calle la que enseña, nutre, curte, pule y termina de ubicar a los personajes en el lugar que ocupan en esa división social que escinde a la Lima de los años '60 y que Reynoso pone al desnudo en su novela. Y es esa condición de haber plasmado descarnadamente lo más burdo y cruel de una sociedad creyente y pacata, sin tapujos argumentales ni lingüísticos lo que otorga a esta novela su condición de revolucionaria, combativa y contestataria que le valió la marginalidad en el canon literario a pesar de sus renovadoras estrategias compositivas y del claro carácter transculturado de su lenguaje que hacen de la obra una joya estética que se convierte fácilmente en objeto de culto para quienes transitamos su lectura.

Reynoso quiere advertirnos acerca de la imposibilidad de que se produzcan cambios trascendentales de manera particular y sin participación de quienes desean un cambio, la salvación individual no es posible y mucho menos lo será por obra y gracia de un dios bondadoso. En la novela se presenta la necesidad del compromiso y de la lucha colectiva, en la obra se tematiza la inexistencia de los milagros.

Mientras María pide por una casita y Bety pide por escapar de la miseria, don Lucho seguirá buscando casa sin éxito, el menor de los hijos de la familia habrá sido expulsado de la escuela y el mayor morirá tras los golpes recibidos cuando ha

querido manifestarse en contra de ese sistema que los oprime. El único milagro posible, según la novela, consiste en la acción colectiva, en la lucha armada.

Ejemplos de la hipocresía social, las mujeres que nos han ocupado no podrán salvarse, porque –desde sus respectivas miserias: la comodidad en un caso, la deshonestidad en otro- solo buscan una salvación individual para la que ni siquiera están dispuestas a entregar nada a cambio.

Bibliografía

Bajtín, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México.

Cornejo Polar, A. (1999) “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo” *Revista de crítica literaria latinoamericana* año XXV, N° 50. Lima-Hanover, 2do. Semestre de 1999.

Eco, U. (1987) *Lector in fabula*. Lumen. Barcelona.

Enríquez Mariana (2009).“El marxista rabioso”, en *Suplemento cultural Radar*, Página 12, 3 de mayo, 2009. Genette, G. (1989) *Figuras III*. Lumen. Barcelona.

Pérez Zabala, C. (2009) “Palabras orilleras” en Aguilar, H. y Moyano, M. (comps.) *Aportes teóricos y desarrollos sobre la construcción discursiva de la identidad*. Editorial de la UNRC, Río Cuarto.

Rama, A. (1986) *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Reynoso, O. (2011) Entrevista de Patricia del Río. Letras en el tiempo, <http://radio.rpp.com.pe/letraseneltiempo/oswaldo-reynoso-y-su-realismo-urbano-a-50-anos-de-los-inocentes%E2%80%A6/>

Reynoso, O. (2008) *En octubre no hay milagros*. Ediciones El andariego. Buenos Aires.

ⁱ Según Antonio Cornejo Polar, la literatura latinoamericana posee una “condición múltiple, plural, híbrida, heterogénea o transcultural” (10) *Revista de crítica literaria latinoamericana* año XXV, N° 50. Lima-Hanover, 2do. Semestre de 1999. Esa condición, entendemos, se origina en una identidad americana, dispersa, difusa, indefinible.

ⁱⁱ Rama explicó que la transculturación narrativa se produce mediante tres movimientos. Un primer movimiento es el de resistir ante el avance de lo nuevo, lo que trae como consecuencia un afianzamiento de la tendencia realista. Un segundo movimiento implica una parcial deculturación, que significa adoptar parcialmente las nuevas corrientes escriturarias tratando de revitalizar lo que de auténtico había en los procesos de producción anteriores a la imposición europea, que subyace en el inconsciente de los pueblos. Este segundo movimiento desemboca en una neoculturación, es decir, en el surgimiento de un modo de escritura auténtico que aúna lo nuevo y lo viejo con las particularidades propias de cada autor y cada contexto de producción. Este triple movimiento se llama, según Ángel Rama, transculturación narrativa. Transculturación entendida como mecanismo de resignificación de lo nuevo cultural a la luz de lo que se encuentra dormido y en latencia y que en un movimiento de endoculturación es nuevamente descubierto.

ⁱⁱⁱ Esta festividad es explicada en la novela, en las páginas 153 y 154 en la voz de un narrador impersonal, que culmina su explicación diciendo: “Y desde 1760 amos y esclavos, señores y pueblo, señoritos y plebe, en octubre, son iguales por la magia celestina de un simple hábito morado” (2008:154). Sarcasmo que sirve para remarcar que lo único que nos iguala es la muerte y que, por lo tanto, hay batallas que es necesario librar en vida.

^{iv} La novela del escritor gallego Camilo José Cela, *La colmena*, fue editada en Buenos Aires en el año 1951 y recién pudo ser publicada en España en 1955. Audaz como pocas, desde el punto de vista estructural, cuenta la vida de la desolada Madrid de 1942, cuando la posguerra y la dictadura de Franco imposibilitaban todo avance cultural y la persecución política, la pobreza y la prostitución eran una postal diaria.

^v Programa radial: Letras en el tiempo, conducción de Patricia del Río, del día sábado 23 de abril de 2011. <http://radio.rpp.com.pe/letraseneltiempo/oswaldo-reynoso-y-su-realismo-urbano-a-50-anos-de-los-inocentes%E2%80%A6/>