



OSWALDO REYNOSO E NARRACIÓN: REFLEXÕES SOBRE A NOVA NARRATIVA PERUANA

OSWALDO REYNOSO AND NARRACIÓN: REFLECTIONS ON THE NEW PERUVIAN NARRATIVE

Lara Mucci Poenaru¹
Pós-Lit/FALE/UMG

Resumo: Há um consenso entre os estudos literários de uma guinada crítica sobre a produção literária latino-americana, entre 1960 e 70, que se associa à Nova Narrativa (cf. Candido, 1981; González Vigil, 2008). Interessa-nos pensar de que maneira a nova perspectiva integralizadora da produção literária se articula com a nova narrativa peruana, a partir da participação de Oswaldo Reynoso na idealização do grupo Narración. Será avaliado o caráter engajado da literatura (Sartre, 1947) articulado com os textos da revista Narración, que refletem o debate ideológico proposto pelo grupo. O desejo de uma literatura acessível que engaje o leitor a tomar consciência das opressões às quais está submetido realiza-se na práxis do compromisso, na escrita testemunhal e na crônica. Contudo, a imposição de uma única forma de pensar o fazer literário implica a limitação da potência criativa e subversiva das artes.

Palavras-chave: Literatura engajada; Nova Narrativa Peruana; Narración; Oswaldo Reynoso.

Abstract: *There is a consensus among literary studies of a critical turn towards Latin American literary production, between 1960/70, which is associated with the New Narrative (Candido, 1981; González Vigil, 2008). We will reflect on how the new integrative perspective of literary production is articulated with New Peruvian narrative, based on Oswaldo Reynoso's participation in the creation of Narración group. The committed literature (Sartre, 1947) articulated with Narración magazine texts, which reflect the ideological debate proposed by the group, will be evaluated. The desire for an accessible literature that engages the reader to acknowledge the oppressions to which he is subjected is realized in the praxis of commitment,*

¹ O artigo é referente à pesquisa de Doutorado concluído em 2023 no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: larapoenaru@gmail.com.

testimonial writing and in chronicle. However, the imposition of a single way to think about literary work implies limiting creative and subversive power of the arts.

Keywords: *Committed literature; New Peruvian Narrative; Narración; Oswaldo Reynoso.*

INTRODUÇÃO

Desde as primeiras décadas do século XX, a partir dos movimentos vanguardistas, observa-se um movimento relevante para o processo de construção da identidade cultural da América Latina, que prepara o terreno para a renovação literária da região, o fenômeno editorial dos anos 1960. A busca por uma perspectiva integralizadora da produção cultural latino-americana, reflete a urgência de se propor a visão de conjunto das tendências literárias vigentes em diferentes países, devido à importância de se teorizar sobre o estatuto da literatura da região, em sua totalidade contraditória.

Em sua palestra “O papel do Brasil na nova narrativa”, publicada pela Revista de Crítica Literária Latinoamericana (Lima, 1981), Antonio Candido explicita a fragmentada cartografia da nova narrativa latino-americana, que complexifica ainda mais a tarefa integralizadora:

Pelo mundo afora, quando se menciona a “nova narrativa latino-americana”, pensa-se quase exclusivamente na produção, deveras impressionante, de todos os autores, espalhados em todos os países da América que falam língua espanhola, isto é, dezenove, se não estou equivocado. Uma unidade composta, maciça e poderosa, em face da qual, num segundo momento, lembra-se que existe uma unidade simples que fala português e é preciso incluir, para completar o panorama. (CANDIDO, 1981, p. 103)

Visando à tentativa de reconhecer um sentido coletivo inerente à produção literária do continente latino-americano - oriunda de universos tão diversos - à qual se chamou de Nova Narrativa, podem-se destacar alguns pontos que se tangenciam no âmbito histórico-político de suas nações. De forma precária, pode-

se pensar que, inicialmente, os traços comuns às literaturas ibéricas da América Latina se referem ao passado colonial compartilhado que se aproxima devido às semelhanças das monarquias da Península Ibérica que nos colonizaram. Soma-se a isso o genocídio dos povos indígenas, a experiência escravocrata, os processos de mestiçagem, o surgimento das elites oligárquicas e os processos de independência balizados por essas mesmas elites.

A partir da segunda metade do século XX, aparecem outros traços que dão forma à fisionomia comum da região, tais como: o processo de urbanização acelerada e desumana; a industrialização crescente que implicou a migração e a marginalização das populações rurais; o regime capitalista e o consumismo desenfreado, coexistente com a penúria à qual a maioria da população estava submetida; a influência dos Estados Unidos nos campos econômico, político, social e cultural; a efervescência gerada pela Revolução Cubana de 1959; os processos de descolonização; as reivindicações das lutas identitárias.

Todos esses movimentos impactam diretamente o panorama cultural da América Latina. A nova ficção latino-americana a partir dos anos 1960 é impulsionada pelo crescente movimento editorial e pela consolidação de um público leitor que atestam, em conjunto, a maturidade da prosa da região, traçando os contornos do fenômeno que se convencionou chamar, sob o recorte peruano, de Nova Narrativa Peruana².

1 A NOVA NARRATIVA PERUANA

² Neste artigo, utiliza-se a nomenclatura adotada por González Vigil (2008), em cuja obra o crítico toma como data inicial da Nova Narrativa o ano de 1948 em razão da publicação do romance *El cínico* de Carlos Eduardo Zavaleta, considerado um marco da renovação das técnicas narrativas na literatura peruana. Por isso, não se deve confundir a utilização do termo Nova Narrativa Peruana com alguns estudos mais recentes que o associam à produção ficcional das últimas décadas do século XX até começo dos anos 2000, como observado em SIMICH, Mario Suárez. 1980-2005, el auge de la nueva narrativa peruana. Perú: una novela con narradores. *Educación*, n. 11, p. 80-84, 2005.

Ao considerar os predecessores do movimento de renovação da narrativa no contexto peruano, focaremos nossas análises no período que vai desde o fim dos anos 1940 e o começo dos 1950. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, observa-se uma tendência global em direção aos regimes democráticos, como resposta aos totalitarismos dos anos 1930 e 1940. No Peru, eleições democráticas legitimam a vitória do presidente José Luis Bustamante y Rivero, após 25 anos de governos totalitários civis e militares. Bustamante elege-se com o apoio, à primeira vista contraditório, de setores urbanos da sociedade, partidos de viés social-progressista, e representantes das oligarquias. O partido APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), principal apoio popular e de esquerda do governo Bustamante negocia sua participação na eleição para o legislativo e a sua recondução à legalidade, em contrapartida ao comprometimento de não forçar ações reformistas na economia e na política, mantendo-se os interesses oligárquicos.

Contudo, apesar das promessas eleitorais de condução de reformas sociais, melhoria das condições de trabalho, redução das desigualdades e imediata abertura democrática do país, o governo encontra-se estagnado com os acordos firmados antes da eleição, nos quais comprometia-se a manter privilégios das elites agroexportadoras, ao mesmo tempo em que inflamara o desejo de avanços sociais junto às parcelas mais desamparadas da sociedade. Encontrando-se engessado pelo Congresso, que atuava para impedir a aprovação de leis de austeridade governamental, Bustamante, em 1948, sofre um golpe de Estado, liderado pelo general Manuel A. Odría.

Os oito anos de Odría no poder representaram a retomada ainda mais robusta dos privilégios das oligarquias agroexportadoras. O modelo liberal de não-intervenção do Estado na economia foi adotado e, devido à expansão do fluxo de capital norteamericano e europeu, durante a recuperação do mercado internacional, no pós-guerra, garantiu-se a estabilidade econômica, gerando uma

onda de superficial modernização no Peru dos anos 1950. Em consonância com o relativamente próspero cenário internacional, Odría investe na expansão do sistema de saúde peruano e na construção de escolas nos diferentes níveis em todo o país.

Observa-se, contudo, ao longo dos anos 1960, que o crescimento demográfico não consegue acompanhar o avanço econômico. As bases para esse descompasso já se desenhavam desde o começo da modernização peruana, pois, enquanto economicamente o país se desenvolvia e modernizava, permaneciam inalteradas sua política dependente do capital externo voltada para a mineração e agroexportação; a organização social e as relações trabalhistas. Enquanto a modernização do Peru se mantém superficial, os conflitos e as desigualdades da sociedade se aprofundam, e basta uma redução do fluxo de capital internacional, para que as contradições da modernização eclodissem na forma de desemprego e, principalmente, na do êxodo rural. Diante disso, as populações camponesas partem da selva, da serra e dos andes aos centros urbanos em busca de melhores condições de vida e emprego.

Cáceres (2004) destaca a imbricada relação entre a migração e os reflexos da modernização peruana através da urbanização, a economia informal, a cultura chola³ e a organização popular emergente. Para a estudiosa, as migrações implicam mudanças sociais e culturais que forçam novas formas com as quais os imigrantes se relacionam e através das quais se adaptam à modernização. Nesse sentido, a migração provoca um reordenamento não apenas espacial, mas da própria noção de nação, isto é, das formas subjetivas de apropriação do território peruano.

³ Para mais informações a respeito da cultura chola, conferir DIEZ, Jonathan; LERNER, Dan. La modernidad peruana es un consumo constante de ilusion: una entrevista a Alex Huerta. **Revista Quehacer**, n. 190, p. 96-102, 2013.

Observa-se, portanto, uma cisão de valores sociais, orientações éticas e culturais, padrões de conduta e modos de consciência, que estão estreitamente ligados com a constituição do espaço urbano, em sua dimensão antropológica, e também em suas práticas sociais, nas inter-relações pessoais ali estabelecidas, em toda sua dinâmica como espaço sensível e simbólico. Nesse contexto, é importante pensar como a literatura peruana se apropria desses elementos, que constituem (e alimentam) essa outra modernidade, na construção do relato moderno. Isso é, frente a todas essas circunstâncias que confluem na construção da modernidade peruana, estabelecida sob a tensão entre o processo de modernização forjado pelo Estado e a velha ordem social oligárquica arraigada às tradições rurais e campesinas, interessa-nos pensar como as novas narrativas assumem para si todo esse material.

Diversos são os componentes históricos e sociais que a modernização peruana fornece aos narradores daquele período. Dentre os principais temas assumidos pelos romances da nova narrativa peruana, Ricardo González Vigil destaca “(...) a explosão demográfica, a imigração (abandono do campo, centralismo da capital), o crescimento urbano (...) o surgimento de novos partidos políticos, a evolução do APRA e do Partido Comunista, as guerrilhas, o terrorismo” (2008, p. 39, tradução nossa⁴). Soma-se a eles, segundo Cornejo Polar, “(...) a decadência da classe terratenente, a instabilidade da classe média, o surgimento das favelas, o aparecimento de grupos jovens marginais.” (2008, p. 245, tradução nossa⁵).

A narrativa peruana moderna responde a esse panorama a partir de duas grandes correntes: a literatura neoindigenista e a neorrealista urbana. A primeira

⁴ “(...) la explosión demográfica, la inmigración (abandono del campo, centralismo capitalino), el crecimiento urbano (...) el surgimiento de nuevos partidos políticos, la evolución del APRA y el Partido Comunista, las guerrillas, el terrorismo” (GONZÁLEZ VIGIL, 2008, p. 39).

⁵ “(...) la decadencia de la clase terrateniente, la inestabilidad de las capas medias, el surgimiento de las barriadas, la aparición de grupos juveniles marginales.” (POLAR, 2008, p. 245).

se ocupa da iminente destruição da velha ordem da serra, sob o comando das antigas oligarquias, das ordens e valores das culturas indígenas que veem sua tradição sob o risco de desaparecer frente ao novo modelo projetado de nação.

A segunda corrente, neorrealismo urbano, está mais próxima dos processos de modernização da sociedade peruana e sua produção; em certa medida, submete-se à lógica do funcionamento, dos juízos e da estrutura que opera essa nova realidade.

É no começo dos anos 1960 que se oficializa um potencial mercado de leitores no Peru, reflexo do desenvolvimento urbano, da reforma educativa e do avanço significativo dos índices de alfabetização no país. Afirmando-se a maturidade do sistema literário peruano, com a efetivação de um público leitor, Cornejo Polar defende que, a partir dos anos 1960, especificamente, 1963, com a publicação de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, realiza-se aquilo que fora ensaiado pelos narradores “dos 50”: a modernização do relato em consonância com um sistema produtivo moderno da narrativa hispano-americana. Na esteira da renovação narrativa peruana, dois anos depois do lançamento da obra de referência de Llosa, em 1965, Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*.

2 A TRAJETÓRIA CRIATIVA DE OSWALDO REYNOSO

Jorge Oswaldo Reynoso Díaz nasceu em Arequipa, na costa peruana, e iniciou sua graduação em Letras na Universidade Nacional de San Agustín, em 1950, e a terminou, em 1955, na Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta). Seu exercício profissional perpassou diversas instituições de ensino como o tradicional Colégio Marista de San Isidro, bairro de classe alta em Lima, o Colégio Americano de Miraflores e a Universidade La Cantuta, onde se formou. Sua produção literária inicia-se no mesmo ano de sua

graduação, em 1955, quando, então, publica o livro de poesias *Luzbel*. Em 1961, publica *Los inocentes* (1961), seu primeiro livro em prosa, e, em 1965, *En Octubre no hay milagros*, seu primeiro romance. Um ano depois, em 1966, Reynoso reúne um grupo de novos romancistas peruanos que se alinhava em torno de um projeto de revisão da literatura e da crítica nacional, junto à discussão do papel do intelectual frente à sociedade. Apoiados sobre as ideologias marxistas e maoístas, o grupo lança uma revista homônima, *Narración*, na qual publica seu manifesto e para a qual importantes narradores contribuem. O grupo destaca-se por desenvolver uma poderosa narrativa breve, de temática urbana e social, junto a inovadores procedimentos literários, alcançando uma visão ampla e realista do panorama urbano de então.

Contudo, a aberta filiação às doutrinas de esquerda em um contexto de tensões políticas de caráter reformista entre a sociedade civil e o alto-comando militar, somou-se às duras críticas recebidas pelo livro lançado em 1965, acusado de atentar contra a moral, profanar a religião sagrada e relegar o literário ao documental. Naquele ano, em sua intervenção durante o Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, evento organizado pela Casa de Cultura de Arequipa, o escritor relata as diversas perseguições sofridas naquele momento.

Após ser reitor da Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), Reynoso é demitido quando Manuel Odría assume o governo (1950). Posteriormente, contratado pelo Colégio Marista de San Isidro, também foi demitido após tentar organizar um sindicato de professores de colégios particulares. À época do Encontro, ainda contratado pela Universidade de Huamanga, afirmava ser aquele um dos últimos redutos de liberdade que restam no país (REYNOSO, 1986, p. 56). O segundo romance de Reynoso, *El escarabajo y el hombre* (1970), é editado de forma quase clandestina, recebendo da crítica apenas uma breve nota em uma revista acadêmica.

Encontrando-se em um cenário político adverso, Reynoso viaja à China, em um período de autoexílio, em 1977, a convite do governo chinês, e retorna ao Peru apenas em 1989. Durante a temporada de doze anos no país comunista, que nesse intervalo passa por um processo de reabertura política, muitas mudanças ocorrem em seu posicionamento crítico mantido até aquele momento, um reflexo do que aparecerá em suas obras posteriores. Em 1993, seu terceiro romance é publicado, já em sua volta ao Peru. *En Busca de Aladino* mescla a narrativa de Sherazade com a busca do protagonista. A exaltação do sexo é retomada na obra, porém, o estigma pornográfico começa a ser desfeito e sua leitura, reconstruída. Em 1995, Reynoso publica *Los eunucos inmortales* (1995), romance testemunho em que narra em primeira pessoa os acontecimentos imediatamente anteriores ao Massacre da Praça da Paz Celestial, testemunhado durante seu período de autoexílio na China. Posteriormente, publica *El goce de la piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *El gallo gallina* (2014), *Arequipa lámpara incandescente* (2014), e, postumamente, *Capricho en azul* (2020).

A partir dessas reflexões, ao retomarmos a trajetória biográfica e literária de Reynoso, buscou-se destacar o estado da tensão entre ética e estética em sua produção ficcional. O que nos interessa é compreender como o elemento biográfico, notadamente sua vinculação político-ideológica, entrelaça-se com as formas como pensa e executa seu fazer literário, de maneira a não apenas teorizar sobre o papel da literatura mas preocupar com uma práxis alinhada às demandas sociais do Peru.

3 UMA LITERATURA ENGAJADA

Em 1947, Jean-Paul Sartre publica o ensaio *Que é a literatura?* (2004) no qual discute como se dão os processos de criação literária sob o prisma de uma ontologia fenomenológica. Primeiramente, é preciso destacar que Sartre

considera a escrita como ação e, com isso, desmistifica-se a concepção idealista da arte como forma de expressão elevada, e, por conseguinte, elitista.

Para o filósofo francês, o autor, ao proceder à tarefa de escrita literária, deve escolher sobre o que escrever e, inclusive, sobre o que silenciar. Esta escolha implica colocar-se *em situação* na linguagem. Isso é, nomear alguma conduta ou situação humana, revelando-a, recolhendo sua inocência e tornando-a explícita ao escritor e ao seu leitor. Nesse sentido, Sartre afirma que: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana.” (SARTRE, 2004, p. 20)

Para Sartre, escrever é engajar-se (a si próprio) e exigir o mesmo do leitor. Sob este prisma, a literatura converte-se em um ato dialético entre leitor e autor, tangenciado pela liberdade de ambos. Tomando a escrita como ação e o pacto do autor com o leitor, Sartre elabora o conceito de literatura engajada. Contudo, para compreender o engajamento do escritor a partir de sua práxis literária, é preciso discutir o estado das artes no momento em que o escritor francês publica sua obra. O ponto central da retomada é a compreensão de que a literatura, durante boa parte do tempo, deteve-se sobre classes econômica e culturalmente dominantes, como a nobreza e a burguesia.

No contexto moderno, Sartre salienta que, desde o século XVIII, a elite econômica vale-se da literatura para propagar valores e costumes burgueses, de forma a seus leitores se verem retratados nos romances modernos, com fins claramente utilitaristas. Até então, o sistema literário era completamente autocentrado, quem produz e consome as obras literárias faziam parte de um mesmo grupo, que fala de si para si.

No entanto, em fins do século XIX e, principalmente, ao longo do século XX, ainda que as origens socioeconômicas da elite letrada se mantivessem as

mesmas, ganham espaço outros pontos de vista, especialmente a partir do contato com o proletariado, tanto como classe estabelecida quanto como público leitor, o que, juntamente com o contexto bélico atravessado pela sociedade europeia, gera uma mudança na visão de classe retratada nas obras literárias.

Contudo, tal mudança é apenas parcial, uma vez que, ainda que os artistas se declarem e se alinhem ao movimento revolucionário organizado, o Partido Comunista, eles param nessa etapa da revolução popular, de modo que as esparsas manifestações violentas que promovem só conseguem provocar escândalo, sem de fato alcançarem a classe proletária, como explica Sartre:

O acordo de princípios entre o surrealismo e o PC contra a burguesia não vai além do formalismo; é a ideia formal da negatividade que os une. De fato, a negatividade do partido comunista é provisória, é um momento histórico necessário em sua grande tarefa de reorganização social; a negatividade surrealista, digam o que disserem, mantém-se fora da história. (SARTRE, 2004, p. 143)

Contudo, a geração, na qual se inclui o próprio escritor francês, que começa a escrever no período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, em meados dos anos 1930 se vê impossibilitada de escrever romances como seus predecessores, que utilizavam técnicas ficcionais historicamente estabelecidas, alinhadas com os eventos de uma sociedade estabilizada. Os escritores de sua geração devem produzir uma literatura de situações extremas, uma literatura cujos leitores

(...) era[m] um público formado de homens da nossa espécie que, como nós, aguardavam a guerra e a morte. A esses leitores sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era sobre a sua guerra, sobre a sua morte que tínhamos de escrever. Brutalmente reintegrados à história, éramos acuados a fazer uma literatura de historicidade. (SARTRE, 2004, p. 159)

Sob este prisma, a literatura assume uma função social. A literatura engajada não podia mais propor um relativismo moral, nem tampouco tomar a tradição da negatividade literária ignorando a indissociabilidade entre literatura e meio social. Nesse sentido, Sartre rechaça o papel da literatura como experiência subjetiva e pessoal, bem como contemplação de um mundo estável. Escrever, para ele, não é buscar o belo ou confrontar-se com a erudição de um vocabulário rebuscado e desconhecido, mas, sim, exercer um ofício, “Um ofício que exige um aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade.” (SARTRE, 2004, p. 171 - 172)

Quando Sartre afirma que a escrita literária é um ofício, ele propõe um viés prático ao papel do escritor. Para ele, escrever é fazer a história, é revelar, é tensionar a mudança. Escrever é práxis. O papel do escritor, então, é contestar a alienação do trabalho, é engajar a sociedade, portanto, sem se esquecer do seu leitor, já que seu ofício implica uma relação dialética entre ambos. O caráter engajado da literatura, neste viés, ganha outros contornos, pois engajam-se o autor e o leitor ao escrever e ler e esse duplo engajamento implica um comprometimento da própria criação literária.

A partir dessas reflexões, especialmente do conceito de literatura engajada elaborado por Sartre, propõe-se uma análise das tensões entre ética e estética na produção ficcional de Oswaldo Reynoso e, sobretudo, no seu trabalho intelectual comprometido a partir de sua atuação no grupo Narración.

4 O INTELLECTUAL COMPROMETIDO

É unânime entre a crítica que o projeto político-ideológico assumido por Oswaldo Reynoso nunca esteve desassociado de sua prática literária, como destacam Ricardo González Vigil (2008), Jorge Valenzuela (2013) e Jorge Eslava

(2005), apenas para citar alguns. O próprio autor recorrentemente reforçava tal vínculo, como, por exemplo, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, em 1965, meses antes de publicar *En Octubre no hay milagros*, em que afirma: “(...) acredito que se conhece um escritor por sua obra e por sua ação vital” (REYNOSO, 1986, p. 57, tradução nossa⁶).

Reflexo dessa opção por trazer o engajamento como pilar de sua ficção é observado na frequente presença de personagens escritores e/ou professores em suas obras, como em seu primeiro romance, previamente mencionado. Em *En Octubre no hay milagros*, o fazer literário é tomado como uma forma de afrontar a realidade arbitrária que oprime as personagens, como na passagem em que Miguel demonstra também possuir a vocação literária. Ele é um intelectual (aqui, emprega-se o termo como Jean Paul Sartre o compreende), e também um deslocado.

No dia em que escreveu seu primeiro conto – sobre o bilhar de seu bairro, onde a personagem principal era o Choro Plantado – saiu correndo de casa com seu caderno de capa preta dobrado. Procurou seus amigos do bar e do bilhar (...) e depois, trêmulo, leu seu conto. O auditório comemorou com risos e palavrões e nada mais. Nessa noite, decepcionado, com as mãos nos bolsos e um cigarro na boca, caminhou só por toda a Chacra Colorada. Ninguém poderia explicar como, tão vadio, tão jogador, tão bêbado, tão frequentador de prostíbulos, era o melhor aluno de sua turma. Tampouco ninguém no bairro, na sua família, poderia explicar porque fora rejeitado no exame de seleção da Universidade. (REYNOSO, 2005, p. 342, tradução nossa)⁷

⁶ “(...) creo que a un escritor se le conoce por su obra y por su acción vital” (REYNOSO, 1986, p. 57).

⁷ “El día que escribió su primer cuento - era sobre el billar de su barrio, en donde el personaje principal era el famoso Choro Plantado - salió corriendo de su casa con el cuaderno de tapa negra doblado. Buscó a sus amigos de la cantina y del billar (...) y después, tembloroso, leyó su cuento. El auditorio festejó con risas las palabras groseras del relato y nada más. Esa noche, decepcionado, estuvo con las manos en los bolsillos y un cigarro en la boca, caminando, solo, por toda Chacra Colorada. Nadie podía explicarse cómo, tan vago, tan billarista, tan borracho, tan frequentador de mujeres malas, era el mejor alumno de su sección. Tampoco, nadie de su barrio, de su familia, pudo explicarse el porqué lo habían desaprobado en el examen de ingreso a la universidad” (REYNOSO, 2005, p. 342).

Contudo, ao tentar suplantar a realidade com palavras, Miguel se frustra. Os amigos não compreendem, apenas riem das palavras grosseiras do relato e nada mais. A reação de seus leitores alijam Miguel a uma posição ainda mais marginal, restando-lhe apenas a ação violenta para insurgir instintivamente contra o estabelecido.

Mas o que leva o escritor a rebelar-se? ou, por que escrever? Segundo Vargas Llosa, não é o escritor que escolhe os seus temas, mas, precisamente, o oposto. “Um homem não escolhe seus ‘demônios’: algo lhe ocorre, certas coisas acontecem, algumas o ferem tanto que o levam a negar enlouquecidamente a realidade e querer substituí-la” (LLOSA, 1971, p. 99, tradução nossa)⁸. Na metáfora empreendida por Vargas Llosa, se Deus é quem cria a realidade, são os demônios aqueles que provocam e escolhem suas “vítimas”, os deicidas (escritores). Os demônios, nesta alegoria, correspondem a duas instâncias, uma ativa, aquela que impulsiona a vocação ficcional, e outra, passiva, que é a própria matéria que o autor deseja romper em sua ficção.

Ainda na mesma obra, pode-se destacar a presença da personagem do professor, Leonardo, que discute com Miguel as consequências de uma ação violenta e é quem o encontra morto após a procissão. É interessante observar como Reynoso se insere na narrativa e reforça a proximidade com a voz do professor, até pelo fato de ser ele quem irá escrever um livro *En Octubre no hay milagros*: “Leonardo: Não seu qual título por (...) Miguel: Primeiro, termine-a. (...) Leonardo: Sim. ‘Em outubro não há milagres’ ou ‘Outubro outubro!’ (...)”

⁸ “Un hombre no elige a sus ‘demonios’: le ocurren ciertas cosas, algunas lo hieren tanto que lo llevan, locamente, a negar la realidad y querer reemplazarla.” (LLOSA, 1971, p. 99).

Miguel: 'Em outubro não há milagres', melhor." (REYNOSO, 2005, p. 327, tradução nossa)⁹. Ali está demarcado seu engajamento.

Outro ponto de convergência da crítica é a importância de Reynoso e do grupo Narración para a ampliação do debate político-ideológico acerca das ideias de Marx e Mao Tse-Tung no campo artístico-literário peruano dos anos 1960. Valenzuela (2013, p. 386) salienta ainda que, ao reforçar a discussão sobre o compromisso político do escritor, Reynoso contribui para que a narrativa peruana alcance um novo estágio de autorreflexão.

No entanto, ainda que a crítica contemporânea consiga compreender a posição assumida pelo autor como um traço fundamental de sua produção ficcional completamente alinhado com sua práxis literária, Reynoso enfrentou diversas críticas do circuito literário peruano no momento imediato de publicação de suas primeiras obras.

As afirmações contundentes de Reynoso a favor da revolução do proletariado; sua proximidade com Abimael Guzmán, futuro líder do movimento revolucionário Sendero Luminoso, que, nos anos 1960, era docente na mesma universidade onde Reynoso lecionava; sua temporada de três anos na Venezuela, naquele momento governada por um partido social democrata com tendências socialistas e sua conhecida adesão à doutrina maoísta contribuem para que o escritor, por um lado, receba inúmeras críticas de seus pares que se escandalizam com o retrato da sociedade limenha impresso em seus livros e, por outro, seja perfilado entre o rol de intelectuais considerados com potencial perfil subversivo aos olhos do governo peruano, que passa a persegui-lo, segundo suas palavras em entrevista a Enrique Planas (2011). Todos esses eventos, associados a uma crescente dificuldade de encontrar trabalho, contribuem para que, em

⁹ "Leonardo: 'No sé qué título ponerle (...). Miguel: Primero termínala. (...) Leonardo: Sí. 'En octubre no hay milagros' o '!Octubre octubre!' (...) Miguel: 'En octubre no hay milagros' mejor." (REYNOSO, 2005, p. 327).

1977, ele aceita o convite de trabalho como corretor de estilo da agência de notícias Xinhua, empresa estatal do governo chinês, em um período de autoexílio que deveria ser inicialmente de doze meses, mas acabou se estendendo por doze anos.

Durante esse período, Reynoso testemunha a insatisfação popular com o autoritarismo do governo chinês e a reivindicação da abertura política do país, que culmina com o terrível episódio do Massacre da Praça da Paz Celestial (Tian'anmen), em 10 de junho de 1989. A China despertava econômica e socialmente em meio aos protestos que aparecem nos países comunistas a partir dos anos 1980, reivindicando mudanças políticas, o que levou os estudantes a se mobilizarem a favor de reformas democráticas no país. Após fracassadas tentativas do governo comunista de acabar com as manifestações, o mundo assistiu à entrada de tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, durante a madrugada, resultando na tragédia na qual se estima que mais de dez mil pessoas tenham sido mortas e o movimento estudantil silenciado.

Durante seu autoexílio, Reynoso também acompanha, à distância, o fim do governo militar de Morales Bermúdez (1975-1980), a ascensão de Belaúnde Terry (1980-1985) e o agravamento da crise econômica que se instaura no Peru, ao longo dos anos de 1980, quando suas principais matérias-primas de exportação sofrem uma queda brusca no valor de venda, a inflação e a dívida externa atingem níveis recordes e o desemprego aprofunda ainda mais as desigualdades estruturais. A convulsão social causada pela insatisfação com as medidas de austeridade adotadas pelo governo se expressa em greves e motins oriundos da sociedade civil; nesse ínterim, o país assiste ao surgimento de grupos armados, como Sendero Luminoso e o Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA), instaurando um conflito que deixou como saldo mais de sessenta mil mortos e cerca de duzentas mil pessoas expulsas de suas casas e terras. Na

convoca as Forças Armadas que, ao entrarem no conflito, potencializam os perversos resultados da contenda com um conjunto de ações que primam pela repressão e violência sobre as comunidades rurais. O relato de todos esses eventos pode ser conhecido nas páginas do Informe final da Comissão da Verdade e Reconciliação, publicado no ano de 2003.

Reynoso retorna ao Peru, em 1989 e, seis anos depois, em 1995, publica o romance autobiográfico *Los eunucos inmortales*, no qual relata o período de 12 de maio a 10 de junho de 1989, notadamente os dias imediatamente anteriores ao massacre da Praça da Paz Celestial, em Pequim. No romance, o protagonista, Professor O, alter-ego de Reynoso, ao narrar a experiência de autoexílio, revela a decepção com o regime implementado na China: “Eu também [fui uma vítima da Revolução Cultural]: os quatro me enganaram” (REYNOSO, 2006, p. 247, tradução nossa¹⁰). A pátria ideal sedimentada sob os preceitos da teoria maoísta, de uma democracia social e igualitária, vislumbrada por tanto tempo e projetada na opção pelo autoexílio na China, desaparece com a constatação de que o regime era apenas uma vitrine de luxo, que ocultava as reais condições de vida dos chineses (REYNOSO, 2006, p. 245).

No entanto, ainda que Reynoso tenha revisto suas crenças político-ideológicas após a experiência na capital chinesa, até hoje vincula-se à leitura de sua prosa os reflexos de seu posicionamento mais radical dos anos 1960 e, especialmente, o papel engajado assumido no grupo Narración. Em certa medida, isso se justifica pela própria resistência do autor em reconhecer publicamente a frustração com o regime maoísta, ainda que o tenha feito ficcionalmente em seu romance autobiográfico, e, inclusive, em tecer críticas mais duras ao período de recrudescimento do movimento Senderista nas entrevistas

¹⁰ “Yo también [fui una víctima de la Revolución Cultural]: la cuatrinca me engañó” (REYNOSO, 2006, p. 247).

que concedeu desde o retorno ao Peru em 1989 até sua morte. Por isso, visando a compreender o projeto ficcional de Reynoso, no qual compromisso teórico e militância política se misturam, é preciso realizar uma análise mais aprofundada sobre seu papel de liderança no movimento literário Narración.

5 O GRUPO NARRACIÓN

Em meados dos anos 1960, Reynoso reúne um grupo de novos escritores, críticos da arte dissociada de sua função social que, amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, reivindicam uma literatura do compromisso. Para o grupo, o trabalho do artista vincularia seu compromisso artístico com a militância política e sua arte deveria estar a serviço do proletariado. Entre todos os aspectos teóricos relativos à produção literária, profundamente discutidos pelo grupo, há dois que se destacam: a função da literatura e o papel do escritor frente à sociedade.

Para tanto, em novembro de 1966, lançam uma revista com o mesmo nome do grupo, Narración, em cuja apresentação, explicitam o compromisso que firmaram entre sua práxis literária e a luta social, bem como a ideologia socialista.

COMO HOMENS E NARRADORES, seres sociais, lutamos pela transformação integral e completa de nossa Pátria. (...) COMPRENDEMOS, como narradores socialistas, que nossa única fonte de vida e de criação é o povo. COMPRENDEMOS, como narradores revolucionários, comprometidos com seu povo, que nossa tarefa é formar através da ação e da obra criadora, na consciência das classes exploradas, a necessidade urgente da Revolução. POR ISSO NOSSA MISSÃO é aprender com o povo, para poder escrever sem nos equivocarmos, sobre a realidade nacional. (REYNOSO et al., 2018a, p. 3, tradução nossa¹¹)

¹¹ “COMO HOMBRES Y NARRADORES, seres sociales, luchamos por la transformación integral y completa de nuestra Patria. (...) COMPRENDEMOS, como narradores socialistas, que nuestra única fuente de vida y de creación es el pueblo. COMPRENDEMOS, como narradores revolucionarios, comprometidos con su pueblo, que nuestra tarea es formar a través de la acción y de la obra creadora, en la consciencia de las clases explotadas, na necessidade urgente de la

O manifesto do grupo torna clara a aproximação com as reflexões de Jean-Paul Sartre acerca do papel do intelectual engajado. Não restam dúvidas de que os escritores que assinam a revista leram as reflexões do teórico francês e bebem dessa fonte para discutir o compromisso do intelectual frente à sociedade peruana. Isso se reflete, primeiramente, na indissociação do escritor, como ser social, e seu ofício narrativo. Em segundo lugar, há a reafirmação do engajamento, pois eles escrevem para a transformação social do país, para a Revolução, e por isso, seu público leitor, o povo, os camponeses e o proletariado desempenham um papel de suma importância na relação dialética empreendida na escrita da obra literária.

Na esteira das aproximações entre a revista *Narración* e o engajamento de Sartre, o autor Miguel Gutiérrez (1940-2016), na publicação da Universidade Ricardo Palma, de 2018, em homenagem aos 50 anos do Grupo *Narración*, escreve uma “Pequena crônica sobre *Narración*” na qual explicita a importância do tema do compromisso do autor discutido pelo filósofo para o fortalecimento do debate nos círculos intelectuais latino-americanos e, particularmente, no Peru. Gutiérrez acrescenta às reflexões de Sartre o impacto da Revolução Cubana e das guerras anticoloniais, bem como o início da Revolução Cultural Chinesa como os principais referentes da Revista que tem seu primeiro número lançado em 1966.

Oswaldo Reynoso foi o idealizador da Revista e quem, em uma reunião no bar Palermo, conhecido ponto de encontro da Geração dos 50, propôs a Eleodoro Vargas Vicuña, Antonio Gálvez Ronceros e Miguel Gutiérrez a criação de uma publicação periódica exclusiva sobre literatura e debate ideológico. A proposta ia ao encontro de outras iniciativas geracionais que, desde a Primeira Guerra Mundial, abriram os caminhos para a realização de um expressivo projeto

Revolución. POR ESO NUESTRA MISIÓN es aprender del pueblo, para poder escribir sin equivocarnos, sobre la realidad nacional. (REYNOSO et al., 2018a, p. 3)

cultural democrático do Peru que foi a Revista Amauta. Mais do que a divulgação de textos literários de seus membros, Narración pretendia estabelecer-se como um espaço alternativo à cultura oficial.

Em seu primeiro número, a Revista Narración traz o manifesto escrito pelos organizadores que é seguido por trechos de obras de seus colaboradores, como Carlos Gallardo, Miguel Gutiérrez, Juan Morrillo, entre outros. A segunda seção do periódico é intitulada Divulgação e Debate e é composta de textos teóricos que discutem as inter-relações entre arte e marxismo, como “Sobre literatura e arte”, de Mao Tse Tung (1966, p. 18-25), e “Expressão e forma”, de Lucien Goldman (1966, p. 16-17). Gutiérrez (2018, p. 7) esclarece que a escolha de incluir textos não literários na publicação justifica-se pela necessidade de se estudar e aprofundar as discussões sobre as diferentes vertentes da ideologia adotada. Havia uma preocupação coletiva de não apenas explorar o compromisso do escritor no interior da obra literária, como também de levar essas discussões teóricas para o público leitor.

O engajamento, nesse sentido, incluía mobilizar as massas populares para que elas tomassem consciência dos debates internacionais em vigência naquele momento. Contudo, vale questionar em que medida esse público efetivamente tinha acesso a esse material e a essas reflexões. Sobre este aspecto, Carlos Arámbulo López e Jorge Valenzuela, no livro *Narración cincuenta años después* (2018, p. 10) comentam que, apesar dos esforços de seus idealizadores, a Revista não alcançou, em seu primeiro número, um público fora dos circuitos letrados. Assim como demais publicações que circulavam naquele momento, de natureza universitária, o acesso à Narración se limitou à intelectualidade e ou a setores que já estavam vinculados ao comunismo chinês.

Narración traz ainda uma entrevista com alguns críticos peruanos sobre metodologias e concepções ideológicas e, nesta seção, nota-se que há um espaço destinado às respostas de José Miguel Oviedo que é deixado em branco, sem que

haja respostas. É interessante observar que Oviedo é uma das vozes mais ressoantes da crítica conservadora e que rechaça, um ano antes, em 1965, a obra *En Octubre no hay milagros*, na famosa crítica “Reynoso o la fascinación de lo abyecto”. A opção por manter o espaço, ainda que sem nenhuma resposta, em vez de retirá-lo da tabela, pode sugerir uma intenção de tornar clara a disparidade de opiniões e a resistência do crítico em dialogar com o grupo explicitamente alinhado às ideologias mais radicais do marxismo.

Outro ponto de destaque na entrevista com os críticos literários peruanos é a última pergunta feita a eles, que se referia ao status social do crítico literário naquele momento e se era possível financeiramente viver do seu trabalho intelectual. O questionamento se alinha diretamente à proposição de Sartre quando este afirma ser a escrita um ofício, pois, paralelamente, a crítica também deveria assumir o caráter oficioso e profissional da arte literária. Fazê-lo implica estabelecer um circuito literário nacional muito bem determinado, com a remuneração justa aos escritores, a existência de um público leitor com poder de compra, selos editoriais que movimentam e tornam acessível a oferta de livros e o espaço público da crítica que tenha reconhecimento e seja paga para discutir e teorizar sobre literatura. Nota-se que há uma efetiva preocupação com a práxis literária em sua dimensão pragmática, isto é, nas condições sociais e econômicas necessárias para se produzir arte no contexto peruano daquele tempo. E, ainda, fomentar a consciência, tornando claras as limitações que o sistema liberal impunha ao ofício do escritor e do crítico.

No segundo número da revista, em 1971, observa-se uma evolução nas estratégias utilizadas pelos narradores para efetivarem o acesso da massa popular às discussões empreendidas na revista e, conseqüentemente, contribuir para a tomada de consciência do seu público leitor. Ainda que sempre houvesse essa preocupação, ela se efetiva somente a partir de duas principais mudanças: a inclusão de outras formas de relato, para além da prosa de ficção, como a crônica

e o testemunho e a aproximação dos eventos sociais abordados nelas com a vida da população camponesa e obreira.

Pode-se considerar que os gêneros escolhidos para engajar o público leitor fora dos circuitos intelectuais relacionam-se, em primeiro lugar, com as próprias condições que este dispunha, como tempo e grau de instrução. Os relatos curtos facilitam o acesso de um público maior e, além disso, diferente do romance, que aparece com frequência na publicação de 1966, a crônica e o relato de testemunho são textos em que não há um refinamento tão elaborado com a linguagem.

Em segundo lugar, há uma dimensão retórica potente que o testemunho e a vivência conseguem acessar e que, em outros gêneros, não se alcançaria. O relato testemunhal e a crônica, que narram a vivência, provocam um incômodo e, conseqüentemente, um engajamento, que o texto teórico com pouca frequência é capaz de causar. López e Valenzuela (2018) acrescentam a essa discussão a importância dada por esses gêneros ao que Alain Badiou, em seu livro *Segundo Manifesto pela Filosofia* (2009) chama de “acontecimento”. Eles explicam que:

(...) o acontecimento é uma luta, um trauma na configuração social, cujo sintoma (a ação física, as conseqüências físicas mais lamentáveis que se expressam no testemunho) refere-se ao fantasma desse discurso; que seria o fantasma da rebelião ante a exploração, a resposta física ao dominante; estamos diante de uma posição em relação ao poder e sua ação, ao poder e a luta por ele, ao poder e suas conseqüências; novamente, a dimensão ideológica. (LÓPEZ; VALENZUELA, 2018, p. 40, tradução nossa¹²)

Exemplo disso é a crônica publicada na segunda edição da revista intitulada “Los sucesos de Huanta y Ayacucho”, que discutia a revolta popular

¹² “(...) el acontecimiento es una lucha, un trauma en la configuración social, cuyo síntoma (la acción física, las consecuencias físicas mayormente lamentables que se expresan en el testimonio) alude al fantasma de ese discurso; que sería el fantasma de la rebelión ante la explotación, la respuesta física al dominante; estamos ante una posición frente al poder y su acción, el poder y la lucha por él, el poder y sus consecuencias; nuevamente, la dimensión ideológica.” (LÓPEZ; VALENZUELA, 2018, p. 40)

na serra peruana devido à reivindicação pela gratuidade do ensino. Ou, ainda, na terceira edição, em 1974, quando publicam a crônica “Gran Huelga Minera”, a respeito da grande greve do setor mineiro em Cobriza, em 1971. Ao abordarem esses eventos, os escritores de Narración colocavam em prática o compromisso da revista em engajar-se na luta social, em denunciar os abusos dos governos vigentes. Ademais, reforçavam “(...) são as massas populares, através de suas lutas, as únicas capazes de libertarem a si mesmas” (REYNOSO et al. 2018b, p. 1, tradução nossa¹³).

Esse talvez tenha sido um dos maiores méritos do grupo, em sua missão de efetivar uma literatura engajada cujo compromisso com as camadas populares se estendia ao estabelecimento de uma literatura popular. No entanto, ainda que não haja dúvidas da importância do grupo Narración e de sua revista para a maturidade da literatura peruana contemporânea, é preciso problematizar alguns pontos relativos à forma, às vezes muito restrita, como compreendiam o fazer literário.

Na revista de 1974, pode-se encontrar um exemplo da concepção relativamente engessada que o grupo possuía naquele momento sobre a criação literária e o comprometimento do escritor. Na seção Reportagem, foram propostas quatro perguntas aos escritores Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa e Carlos Eduardo Zavaleta (os dois últimos, porém, não responderam): 1. Nos últimos tempos alguns escritores manifestaram sua simpatia e adesão ao socialismo. Você compartilha dessa posição? O que você entende por socialismo? 2. Diante dos resquícios feudais da nossa sociedade e da nossa dependência ao imperialismo, você acredita que as medidas político-econômicas adotadas pelo governo atual possibilitam o socialismo no Peru? 3. O

¹³ “(...) son las masas populares, mediante sus luchas, las únicas capaces de liberarse a sí mismas.” (REYNOSO et al. 2018b, p. 1)

tratamento literário das personagens que participam da luta de classes enfrentada pela nossa sociedade é um problema apenas de ordem técnica ou é uma questão que compromete sua posição política? 4. Alguns escritores postulam o direito do escritor à rebeldia permanente, independentemente da sociedade em que viva. Você acredita que esta rebeldia deveria se manter mesmo quando ela implica a negação ao princípio da ditadura do proletariado?

Pode-se perceber que o questionário exigia um posicionamento muito firme dos entrevistados, de modo a ultrapassar o literário e, necessariamente, entrar numa declaração de afetos ideológicos e políticos. As perguntas vão sendo construídas de forma a escalar o tom do comprometimento com a causa socialista, até chegar na última pergunta em que há praticamente uma cisão entre a liberdade da criação artística, chamada por eles de rebeldia, e a situação social enfrentada pelas camadas populares.

Causa incômodo a forma binária com que se apresentam as formulações enviadas aos narradores e não causa espanto que Vargas Llosa e Zavaleta não respondam à entrevista. De certa forma, torna-se aparente o viés reducionista de uma militância que não consegue se afastar criticamente da causa do seu afeto. Contudo, o que merece efetivamente destaque são as respostas dadas por Alfredo Bryce Echenique e Julio Ramón Ribeyro, especialmente no que se refere à última pergunta.

Echenique é sucinto em sua negativa: “Aqui vocês me pedem para que eu preveja meu futuro. Não posso.” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17, tradução nossa¹⁴). Ainda que não entre diretamente no embate entre liberdade artística e engajamento, o escritor apela a uma perspectiva mais humanista e subjetiva defendendo a autonomia da criação ficcional e da escolha do narrador em poder

¹⁴ “Aquí me están pidiendo ustedes que prediga mi futuro. No puedo.” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17).

rebelar-se e, inclusive, contradizer-se em seus posicionamentos, “Às vezes me sinto como um rebelde e me comporto como tal e isto me dá profunda alegria. Mas nada em mim (além da sinusite e da otite) é crônico (...)” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17, tradução nossa¹⁵).

Ribeyro não desvia do cerne da pergunta, mas tampouco chega à resposta almejada pelo grupo. Para o escritor, a própria condição intocável da ditadura do proletariado, como a etapa final e estanque da revolução social é: “(...) dogmático, ridículo e ainda antimarxista.” (REYNOSO et al. 2018b, p. 17, tradução nossa¹⁶). O autor contesta a estabilidade dos movimentos sociais e dos contextos e sistemas políticos que a sociedade atravessa e, exatamente por isso, afirma: “(...) em toda sociedade haverá lugar para os rebeldes e entre eles para os escritores.” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17, tradução nossa¹⁷).

Sobre as respostas obtidas, Arámbulo e Garcés comentam que:

As respostas publicadas não são aquelas que o grupo gostaria de ter reproduzido nas páginas da revista. São respostas que, sem rodeios, diferem-se das posições de Narración e que, por sua própria dinâmica, mostram as diversas possibilidades (pelo menos duas) em que se pode inserir a atividade literária no país. (LÓPEZ; VALENZUELA, 2018, p. 27, tradução nossa¹⁸)

Todas essas reflexões propuseram uma compreensão mais aprofundada sobre como as instâncias biográfica e ficcional, ética e estética, rebelde e engajada, são pensadas pelo grupo Narración e, especialmente, por Oswaldo Reynoso.

¹⁵ “A veces me siento un rebelde y me comporto como tal y esto me produce una gran alegría. Pero nada en mí (aparte de la sinusitis y la otitis) es crónico (...)” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17).

¹⁶ “(...) dogmático, ridículo e incluso antimarxista.” (REYNOSO et al. 2018b, p. 17).

¹⁷ “(...) en toda sociedad habrá lugar para los rebeldes y entre ellos para los escritores.” (REYNOSO et al. 2018c, p. 17)

¹⁸ “Las respuestas consignadas no son aquellas que el grupo hubiera querido reproducir en las páginas de la revista. Son respuestas que, sin rodeos, difieren de las posiciones de Narración y que por su propia dinámica muestran las diversas posibilidades (al menos dos) en que puede insertarse la actividad literaria en el país.” (LÓPEZ; VALENZUELA, 2018, p. 27).

CONCLUSÃO

A partir das reflexões propostas, buscou-se discutir as relações entre o projeto teórico e ideológico trazido pelo grupo Narración, refletido nos três números da revista de mesmo nome, e o fenômeno literário da Nova Narrativa Peruana. Nota-se que muitos dos pontos discutidos na revista, notadamente aqueles que indissociam o papel comprometido do escritor com sua práxis literária, podem ser observados na produção ficcional de Reynoso, um dos principais expoentes da narrativa peruana dos anos 1960 e 70, bem como em seus posicionamentos extraliterários em que discute o papel da literatura.

Ao se analisarem os três números publicados de Narración, observa-se o desejo de se consolidar no país uma literatura que seja acessível ao povo e que engaje o leitor de forma a tomar consciência das opressões às quais está submetido. O que, por um lado, realiza-se na práxis do compromisso, na escrita do testemunho e da crônica, na abordagem de temas da vivência do obreiro e do campesino. Contudo, a imposição de uma forma de pensar o fazer literário implica uma limitação da potência criativa, da rebeldia das artes, subversão essa da qual, ironicamente, Reynoso foi duramente acusado.

REFERÊNCIAS

REYNOSO, Oswaldo. Tercera Sesión: Intervención de Oswaldo Reynoso. In: ALEGRÍA, Ciro et al. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana, 1986.

CÁCERES, Claudia. De la migración a la plebe urbana. *Reportes de lecturas*. PUCP: Lima, Perú. 2004. Disponível em: <http://misociologia.blogspot.com/2004/07/etnicidad-y-mestizaje-2003-2-franco.html>. Acesso em: 08 mar. 2020.

CANDIDO, Antonio. O papel do Brasil na nova narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 7, n. 14, p. 103-117, 1981.

ESLAVA, Jorge. Las exaltaciones del maestro Oswaldo Reynoso. In: REYNOSO, Oswaldo. *Narraciones I*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005. p. 9-22.

GOLDMANN, Lucien. Expresión y Forma. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (org.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018. p. 16-17.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos, 2008.

GUTIÉRREZ, Miguel. Pequeña crónica sobre Narración. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (org.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018. p. 1-24.

LÓPEZ, Carlos Arámbulo; VALENZUELA, Jorge. *Narración, cincuenta años después*. Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018.

PINHEIRO, Marcos S. *Utopia Andina e socialismo na historiografia de Alberto Flores Galindo (1970-1990)*. 2009. 226f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, Franca.

POLAR, Antonio Cornejo. Hipótesis sobre la narrativa peruana última. In: POLAR, Antonio Cornejo. *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana, 2008. p. 241-258.

REYNOSO, Oswaldo. En octubre no hay milagros. In: TARAZONA, Roberto R. (org.). *Narraciones 1*. Lima: San Marcos, 2005. p.165-364.

REYNOSO, Oswaldo. Los Eunucos inmortales. In: TARAZONA, Roberto R. (org.). *Narraciones 2*. Lima: San Marcos, 2006. p. 105-350.

REYNOSO, Oswaldo. Oswaldo Reynoso, declarado inocente. *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima. 2011. Entrevista concedida a Enrique Planas. pp. 36-49.

REYNOSO, Oswaldo. et al. Presentación. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración 1 - Revista literaria peruana*. v.1 nov. 1966. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018a. p. 3.

REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración 2 - Revista literaria peruana*. v.2 jul. 1971. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018b.

REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración 3 - Revista literaria peruana*. v.3 jul. 1974. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018c

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 2004.

TARAZONA, Roberto R. Narración: testimonio de parte. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018.

TSE TUNG, Mao. Sobre Literatura y Arte. In: REYNOSO, Oswaldo. et al. (orgs.). *Narración - Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2018. p. 18-25.

VALENZUELA, Jorge. Oswaldo Reynoso: entre la política y la literatura. A propósito del grupo Narración. In: HEREDIA, Gladys Flores (orgs.). *Oswaldo Reynoso*. Los universos narrativos. Lima: San Marcos, 2013. p. 385-406.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Lima: Barral Editores, 1971.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 13 de fevereiro de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 18 de setembro de 2023.