

2007

"El río de la ciudad":Caramelo verde de Fernando Ampuero

Natalia Matta Jara

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Jara, Natalia Matta (Primavera-Otoño 2007) ""El río de la ciudad":Caramelo verde de Fernando Ampuero," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 23.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/23>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**“EL RÍO DE LA CIUDAD”:
CAMELO VERDE DE FERNANDO AMPUERO**

Natalia Matta Jara
Brown University

La realidad peruana de los años ochenta convoca en *Camelito verde* (1992) de Fernando Ampuero (Lima, 1949) el mejor escenario de la novela negra, subgénero que al decir del autor en el Perú se escribe solo.¹ En efecto, *Camelito verde* se inscribe en la tradición al narrar con ritmo acelerado una historia de crímenes y persecuciones en el centro de una sociedad adormecida por la corrupción y la violencia. Ya el epígrafe de la novela —una cita de *El halcón maltés* de Hammett—² delata el gusto de Ampuero por este subgénero de la novela policial cuya narración pone en evidencia la problemática moral de una sociedad en crisis.³ Pero si en la novela negra la investigación criminal se plantea como un arma contra la injusticia y la corrupción, en *Camelito verde* la búsqueda por la verdad se organiza y resuelve en términos de un cuestionamiento interior que, en última instancia, da paso a una voz confesional.

En esta novela; y en ello marca distancia con la tradición, la figura de un detective vinculado al restablecimiento del orden moral está ausente. Quien se hace cargo de las pesquisas y el correspondiente relato es un joven, Carlos Morales, que, ante todo, busca esclarecer un dilema sentimental. Se presenta primero como *víctima* de una trampa fraguada por su ambiciosa novia; luego, como *investigador* del crimen perpetrado por ella y, finalmente, como *asesino* de la joven en respuesta de venganza y de defensa propia. Este recorrido en la vida de Morales corre paralelo a una necesidad progresiva de dejar testimonio sobre su incursión en una mafia de lavado de dólares y, sobre todo, su compromiso en la relación amorosa que lo convierte en asesino. Aunque dista de ser un alegato de inocencia, el desarrollo explicativo y causal del relato, el sentimiento de culpa que lo motiva así como la

apelación a una determinada audiencia son elementos que enmarcan el relato en la perspectiva del modo confesional.

En este ensayo, la veta confesional me permite entender el relato de Morales como un recurso capaz de anular las contradicciones de carácter emocional que lo llevan al asesinato y que, de modo general, describen la imposibilidad de acceder a una verdad en su caída personal. De otro lado, asumiendo en paralelo la problemática moral característica de la novela negra, propongo que la crisis que vive el protagonista pone de manifiesto la que se produce en la sociedad en términos de una fractura generalizada. Aunque hacia el final de la novela el escenario de la acción se traslada a una comunidad selvática que, decididamente, marca un contraste con la urbe limeña, la realidad que se expande es la de la ciudad, la cual parece encaminada a arrastrar a los individuos por “el río” de la corrupción y la violencia que preside el orden social.

María Zambrano define la confesión como un género literario que busca poner de acuerdo vida y verdad, y que, como tal, es un género de crisis, pues aparece ante el abismo que separa la razón y la vida (13). Peter Axthelm, por su parte, señala que “la novela confesional presenta un héroe, en determinado momento de su vida, que examina su pasado así como sus pensamientos más íntimos, en un esfuerzo por alcanzar alguna forma de conocimiento” (8).⁴ Dicho momento de exploración es para Morales el de la culpa por su crimen y se da en medio de su nueva rutina como maestro de escuela en una comunidad asháninka. Ahora bien, aún cuando la confesión surja y efectivamente se dé desde esta comunidad selvática, el reexamen del pasado está dirigido a una audiencia que lo devuelve a la ciudad, pues se trata de probables lectores que comparten con él ese micromundo del que ha escapado. De esta manera, se sugiere tanto un reingreso a la comunidad — elemento implícito en el discurso confesional (Doody 7) — como la reaceptación de uno mismo, lo cual es una forma de clarificar la propia identidad. Vale apuntar al respecto el rechazo de Morales a la reseña que de su vida había hecho una revista a propósito del primer crimen: “[E]ran comentarios correctos, en efecto, pero que no decían nada esencial. Quizá porque nadie, si no es uno, puede decir algo que valga la pena sobre uno mismo. No lo sé. A mí, en todo caso, no se me ocurrió entonces nada que podría decir” (128).⁵ La distancia entre el “nada que decir” y “el decir efectivo del relato” marca, desde luego, no sólo una corrección a la versión periodística sino una declaración de identidad.

En *Caramelo verde*, el desacuerdo entre vida y verdad se ubica en el plano emocional y se verifica en la imposibilidad que tiene el protagonista de llegar a un entendimiento de Mabel. Las mentiras de la joven quiebran reiteradamente la confianza que Morales deposita en sus persuasivas explicaciones. Después del primer crimen y la posterior fuga de Mabel, por ejemplo, se convence con claridad de su traición: “Y por primera vez, con

toda la rabia y el desencanto acumulados, me persuadí de que Mabel era una perra ambiciosa capaz de todo por salirse con la suya. Y que nada, ni la más íntima de sus caricias, había sido verdadera” (105). Sin embargo, la duda persiste y alimenta una persecución cuyo único fin es enfrentarse a la verdad teniendo delante de sí a la propia asesina. Al encontrarla a su amante, el joven confirma sus primeros juicios, pero ello no le impide volver a confiar hasta una nueva ruptura: “de pronto las dudas que había tenido respecto a ella al principio del día, y en los días anteriores, volvieron a mí a borbotones. Comprendí que, en el fondo de mi corazón, no le tenía confianza. ¿Alguna persona sensata, puesta en mi lugar, la hubiera tenido?” (122). La revelación convoca una vez más la culpabilidad de la novia, quien luego parece decidida a acabar también con él. Pero tales certezas se desvanecen cuando, abatido por la nostalgia en su refugio en la selva, encuentra indicios a favor de su inocencia. Entonces, el intento de asesinato se convierte en simple accidente, la culpable se hace inocente y el posible inocente es el único culpable. La interpretación definitiva aparece urgida por el amor. Morales demuestra para sí y para la audiencia que lo acompaña que ella no lo había engañado aquella última vez. Privilegia una explicación que satisface los sentimientos antes que la razón, lo cual pone en evidencia el dominio de lo emocional en su relato. De esa manera, si bien él queda como culpable, postular la inocencia última de Mabel reconcilia nuevamente los sentimientos del joven con su representación de la realidad.

La desconfianza de Morales en su relación sentimental es reflejo de la desconfianza generalizada que invade todos los ámbitos de la sociedad. Así como cada “verdad” de Mabel oculta siempre una nueva “mentira”, o como el negocio de dólares oculta el del narcotráfico, la parte visible de las relaciones interpersonales y las instituciones sociales esconde una realidad envuelta en la injusticia y la violencia. Esta disociación entre apariencia y realidad conduce, finalmente, a una sociabilidad casi imposible, reflejada en la propia indiferencia del narrador hacia un entorno minado por la pobreza, la delincuencia y el terrorismo. Si bien el protagonista no se detiene a observar o, mucho menos, a emitir juicios, la representación de su historia no puede evitar referirse a estos elementos como una suerte de trazado de utilería, en cuya falta de compromiso con el otro se agudiza la brecha social. En este sentido, el relato lleva la marca definitoria del subgénero negro: la problemática moral de la sociedad. Es más, se presenta un rasgo característico de la novela negra de Hammett: el hecho de que la sociedad y las relaciones sociales están dominadas por el principio de desconfianza y donde la realidad siempre aparece enmascarada por ficciones, invenciones, falsedades y mistificaciones (Marcus 203-05).

La cuestión de la identidad es otra clave de ingreso a esta discusión. Después de todo, como sucede con Morales, la pregunta por la identidad conduce a la noción de realidad en el que se basan los personajes. La

necesidad de saber “quién se es” es una constante en la novela: declara el estado de alerta ante la inseguridad cotidiana y los modos en que se construyen las relaciones sociales. La pregunta “¿Quién eres?” se entiende como “¿en qué estás?” o “¿qué haces?”, es decir, tiene una respuesta variable: depende de las relaciones que se puedan establecer con otro en función de perfiles económico-sociales de uno y los intereses de otro, y viceversa. Por ello, en la entrevista en la que Morales pasa de ser un desempleado a un cambista de dólares, éste se define como un “estar al borde de la lona” y su jefe, como una “ventajosa solución” (10).

A este nivel, la novela muestra un aspecto de la identidad bastante denso de significados en la historia peruana: su lado étnico-racial. Hay personajes que encarnan un prejuicio antiguo según el cual ser blanco significa ser confiable y decente; pero también ser un blanco que viaja en un camión se identifica con cierto tipo de terrorista o, en otro contexto, ser un blanco cambista de dólares es prueba de ser un “cholo”. La equiparación blanco-cholo en la ciudad de Lima, en este caso, demuestra la relatividad con la que la novela maneja identificaciones raciales tradicionalmente reconocibles en la sociedad peruana; pero, con mayor gravedad, expresa la suerte que domina la calle tanto como el dólar: la discriminación. Aunque en el imaginario colectivo de fines de los ochenta, años en los que ubica la historia, la palabra “cholo” conserva todavía un estigma racista, la novela representa más bien el significado variable de este significante. José Nugent observa que no existe en el Perú una palabra que haya sido tan usada para propósitos tan distintos. Puede acompañar tanto una expresión de cariño —por ejemplo, “cholita”— como la exclusión agresiva —por ejemplo, “cholo de mierda”. Inicialmente, el “cholo” era el indio que migraba a la ciudad y que, al no acomodarse al ordenamiento colonial subsistente, se convirtió en un malestar para las élites criollas en los tempranos años de la República. A partir de ese contexto, la palabra “cholo” se hizo la expresión y el término preferido para jerarquizar: para determinar quién es más y quién es menos. José Nugent ha puesto de relieve su carácter relacional: quien “cholea” a alguien, siempre puede “ser choleado” (80), lo cual agudiza las tramas de la marginación que domina la ciudad. *Caramelo verde* muestra esta dimensión en el propio Morales, quien por su piel blanca le parece a su jefe un hombre decente, pero por haber perdido el roce social de su origen étnico y emplearse como cambista de dólares le parece a Mabel un “cholo”.

Aunque despojadas de su carga estrictamente racista, prácticas como el choleo demuestran la marginación producto de una sociedad altamente jerarquizada. En ese contexto, se ubica la desesperada insatisfacción de una joven como Mabel, empleada doméstica de pobre educación, quien reclama salir de su trabajo de “chola” que la hace “ser” una “chola”: “¿Te has fijado que en la playa todos podemos ser iguales a todos? La gente te mira sin atreverse a encasillarte. A mí se me acercan algunos chicos, me dicen cosas.

Yo siento que me hablan con naturalidad, como si hubiéramos vivido juntos en los mismos sitios...” (39). La socialización le hace entender a Mabel que su exclusión se hace notar a través de la apariencia, lo cual la lleva a una carrera descontrolada por abandonar el estereotipo discriminado. Una consecuencia implícita de este tipo de conducta es la reproducción de la jerarquización con aquellos que se mantienen en el polo subvalorado. De manera que, se salga o no dentro del grupo marginado, los individuos no logran verse entre sí como iguales, lo cual obstaculiza la integración social (Portocarrero 16).

Julio Ortega recuerda que la identidad “no es un nombre que designa a un objeto tangible y siempre verificable, es una metáfora que abre el espacio de un discurso, y pertenece más a un relato que a una ciencia o una disciplina” (432). La novela, en ese sentido, reinscribe la discusión en torno de lo indio y lo criollo de comienzos del XX en el escenario moderno de una sociedad que no reconoce separaciones fijas, pero que, a la vez, tampoco ha superado la desintegración que ellas propugnaban. *Caramelo verde* actualiza el interés personal como fundamento de las relaciones sociales. De ese modo, la pregunta por la identidad pone en evidencia un cuerpo social fragmentado, capaz de hacer indiferentes a los individuos ante el estallido de un coche bomba a plena luz del día.

Las instituciones también viven esta dinámica. Aunque se deban al bien público, en la práctica pueden responder antes a quienes les deparan beneficios económicos que a la comunidad. Luego, la corrupción y la injusticia que provienen de la autoridad oficial acrecienta la disolución en el interior de la comunidad. Por supuesto, esto es resultado de la fragmentación que preside las relaciones interpersonales; sin embargo, ubicado en la esfera pública refuerza el medio que le da origen. Se trata, entonces, de un círculo vicioso que envuelve todos los ámbitos de la sociedad. La exorbitante inflación deviene metáfora de la crisis peruana: el valor del inti, la moneda oficial, resulta tan inestable como el vínculo social, y ambos se apoderan de las calles de Lima.

En suma, la desconfianza, producto de un entorno de violencia y crisis así como la fragmentación social resultado de un orden jerarquizado e injusto crean, a su vez, una brecha entre verdad y apariencia como la que vive el protagonista en la esfera emocional. Morales no la atiende, sin embargo; solo llega a salvar sus contradicciones a través de un relato concebido en el interior de una comunidad selvática. El encuentro con la tribu asháninka plantea contrastes y semejanzas notables con el espacio urbano. Inicialmente, cuando Morales toma contacto con la tribu no se producen situaciones que lo obliguen a definirse desde un “¿quién eres?”. No se puede decir que los selváticos ignoren el peligro, pues viven escapando de hordas subversivas que ya han asesinado a sus compañeros. Pero sí se puede entender que se rijan por órdenes distintos a los de la ciudad, por

ejemplo, por la voluntad del río, como lo demuestra el jefe de la tribu cuando acepta a Morales: “Eres un regalo del río... Y no te podemos rechazar... Vámonos” (132). En un gesto que dialoga con otras representaciones de la selva del Perú, los asháninkas ya no se mueven en un espacio premoderno típico como el que aparecía en *El hablador* (1987) de Vargas Llosa.⁶ Estos selváticos hablan castellano y tienen como preocupación fundamental la educación alfabeta. Y, lo más alarmante, no están alejados de las mafias del narcotráfico, cuyos aviones que llevan la droga y traen los dólares les sirven “para orientarse en el tiempo” (135). No obstante la cercanía con el mundo del cual ha huido el protagonista, el surgimiento del relato en el ámbito de la selva llama la atención sobre las condiciones particulares del nuevo espacio: la apertura al otro y, de manera significativa, la importancia dada a la escuela y los libros. Se sugiere así que estos elementos han permitido que Morales asuma un nuevo rol de naturaleza comunicativa y, por lo tanto, de sociabilidad.

En la ciudad, la fractura social se presenta con una naturalidad cotidiana y antigua. “Caramelo verde”, metonimia de dólar y coca, simboliza un patrón de ambición económica y fragmentación con fuerza para arrastrar a los individuos al crimen como a la indiferencia y, en este sentido, bien semeja la contundencia que adquiere el río en la selva. Pocos son los espacios que escapan a esa corriente. En uno, Morales recuerda a una mujer que dio las gracias a un loco de la calle por haberla ayudado con su silla de ruedas: “El loco permaneció un rato perplejo. Cuando se volvió, vi que tenía las mejillas arrasadas de lágrimas. Su rostro, sucio e inexpresivo, era un espectáculo desolador. ¿Qué lo había conmovido tanto? ¿El hecho de sentirse útil? ¿O acaso experimentar otra vez la sensación de ser tratado como persona? ¿Cuánto tiempo había pasado sin que alguien le dijera señor o le diera las gracias por algo?” (52-3). El narrador se interrumpe, evalúa la escena con cinismo y la olvida. Otro espacio de regeneración es la selva, a la cual se llega tras un accidentado itinerario atravesando el desierto costero de sur a norte y la sierra, es decir, un itinerario inverso al de la fundación colonial del Perú. Al dejar Lima “con la dignidad de un inca partiendo hacia el exilio” (110) y al huir del puerto que lleva el nombre del conquistador Pizarro, Morales en cierto modo está abandonando los trajines de una lamentable historia nacional. La selva de los asháninkas, pero también del narcotráfico simboliza, así, una nueva posibilidad.

Caramelo verde se plantea, pues, como una novela negra de signo confesional. Ampuero no elige la explicitud ni la representación totalizante para hablar de un momento crítico en la historia peruana. La suya es una propuesta entre líneas, una insinuación entrevista debajo de una crisis personal. En ese gesto, me parece, radica una aproximación notable a la sensibilidad colectiva de un período histórico que, con la misma impronta, dialoga con la tradición de la novela y el discurso moderno en el Perú.

NOTAS

- 1 Véase *Letras de Chile* y *The Barcelona Review*, ambas con entrevistas al autor en el 2005. La inferencia no deja de llamar la atención, más aún, si quien la hace vive en la realidad lo que recrea en la ficción, pues en las entrevistas citadas, el novelista da cuenta de los riesgos en que se vio expuesto a causa de su trabajo periodístico como investigador de mafias de narcotraficantes en el Perú.
- 2 La cita en mención es “¡Vamos, bastardo, levántese y vaya a buscar su pistola!”.
- 3 Para una definición del género policial, sigo a José Colmeiro, quien entiende novela policial como “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” y novela policial negra como aquella variante en la que se enfatiza la noción del individuo frente a la sociedad como problema moral antes que la presentación de la temática criminal como juego estético de suspenso, misterio e ingenio (Colmeiro 55).
- 4 En la cita original se lee: “[t]he confessional novel presents a hero, at some point in his life, examining his past as well as his innermost thought, in an effort to achieve some form of perception” (Axthelm 8)
- 5 Fernando Ampuero. *Caramelo verde* (1992) 6ª. Ed. Lima: Jaime Campodónico, editor, 1998. En adelante, cito sólo el número de páginas
- 6 Es posible hallar un eco de *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría en el valor determinante que tiene el río en la vida de hombres y comunidades.

OBRAS CITADAS

Ampuero, Fernando. *Caramelo verde*. (1992) 6ª. Ed. Lima: Jaime Campodónico editor, 1998.

_____, “Conversación con Fernando Ampuero”. Entrevista por Roberto Careaga Catenacci. *Letras de Chile*. 24 de enero de 2005.

<http://www.letrasdechile.cl/historicomodules.php?name=News&file=print&sid=847>.

_____. Entrevista por Ernesto Escobar Ulloa. *The Barcelona Review. Revista de lletres i cultura*. Marzo-abril 2005. No. 47 <http://www.barcelonareview.com/47/s_fa.htm>.

Axthelm, Peter M. *The Modern Confessional Novel*. New Haven: Yale University Press, 1967.

Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Doody, Terrence. *Confession and Community in the Novel*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1980.

Marcus, Steven. "Dashiehl Hammett". En *The Poetics of murder: detective fiction and literary theory*. Introd. Glenn W. Most y William W. Stowe. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. pp. 197-209.

Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Portocarrero, Gonzalo. *Las relaciones estado-sociedad en el Perú: un examen bibliográfico*. <http://www.pucp.edu.pe/estudios/departamentos/sociales/RelacionesdeEstado-PortocarreroAbril2002.pdf>

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.