

La literatura de la violencia política en el Perú (1980-2000):
planteamientos narrativos y opciones éticas

By

Carmen P. Saucedo

B.A. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000

M.A. Brown University, 2006

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy
in the Department of Hispanic Studies at Brown University

Providence, Rhode Island

May 2012

© Copyright 2012 by Carmen P. Saucedo

This dissertation by Carmen P. Saucedo is accepted in its present form by the Department of Hispanic Studies as satisfying the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date_____

Julio Ortega, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date_____

Aldo Mazzucchelli, Reader

Date_____

Víctor Vich, Reader

Approved by the Graduate Council

Date_____

Peter M. Weber, Dean of the Graduate School

Curriculum Vitae

Carmen P. Saucedo was born in Mexico, DF, in July 1976. She lived in Lima, Peru. She came to the United States of America with a B.A. in Humanities with mention in Linguistics and Literature, and a Diploma in Librarian and Information Sciences. In 2006, she received her M.A. in Hispanic Studies at Brown University. She has published articles and reviews on Peruvian journals, and was also co-editor. For the past thirteen years, she has taught Writing, Linguistics, Literature, and Spanish classes at the Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) and at Brown University. She worked as a teaching assistant, teaching fellow, and teaching fellow supervisor. She conducted a survey on *Early and Contemporary Writers of Spanish America* as a visiting teaching associate at Brown University. She also worked as a librarian assistant at the PUCP, and has done voluntary work as a translator in Providence, and collaborated in religious activities in Peru. She has been granted with and award in excellence as an undergraduate student, and received the *David and Ruth Kossoff Prize for Leadership in Language Teaching* at Brown University.

Agradecimientos

La extensión temporal que tomó dar a luz esta tesis equivale a la cantidad de personas que se cruzaron en mi camino y me ayudaron en su elaboración, ya sea por el tiempo que emplearon leyendo mis manuscritos, como por sus gestos de apoyo.

Agradezco a mi asesor de tesis, el profesor Julio Ortega, quien revisó y corrigió prontamente mis borradores y contribuyó a la reflexión del tema con su conocimiento de la producción peruana y del tema de la violencia. A mi segundo lector, el profesor Aldo Mazzucchelli, por los comentarios e ideas que me sugirió. Al profesor Víctor Vich, mi tercer lector, porque sus reflexiones, análisis y posición ética sobre la sociedad peruana contemporánea fueron una inspiración y ejemplo para mi propio quehacer.

Durante estos años en el departamento de Hispanic Studies de Brown University recibí el aliento de profesores presentes y ausentes. Recuerdo con gratitud a la profesora Mercedes Vaquero, por sus consejos y confianza en mí. Al profesor Nicolás Wey Gómez, modelo de profesional académico. Los profesores Enric Bou y Stephanie Merrim tuvieron palabras útiles para la planificación del trabajo. En la sección de español conocí a personas que, con su amabilidad, me acompañaron en esta tarea. El año que pasé becada en la Universidad de Salamanca contribuyó a la formación de conocimientos complementarios. Agradezco, además, a Marie Roderick y Heather Johnson, ambas, excelentes conocedoras de la mecánica administrativa, que resolvieron con eficacia cualquier duda o problema. También reconozco a las personas de la Escuela Graduada y de la OISSS que, desde sus funciones, facilitaron la finalización de este trabajo.

Los años del doctorado trajeron amigos dentro y fuera de Brown que fueron muy necesarios en los momentos más complicados. Tengo siempre en mi memoria a las queridas amistades de años de Lima, y a los amigos de Salamanca, pues sus palabras de aliento a la distancia y su presencia en todas las etapas de la tesis fueron un apoyo emocional fundamental. Agradezco la amistad y el modo particular de ayudar de cada uno de ellos. También a Cecilia Esparza, profesora que me asistió desde el inicio de esta empresa doctoral. Mi inmensa gratitud es especialmente para Jesús Tang, compañero sólido y constante durante cada día de estos años. Su cariño, ayuda, respeto y confianza en mis proyectos han sido invaluableles.

La columna que complementa el soporte anterior es mi familia. Con mucho o poco conocimiento de mis actividades, sus miembros mostraron siempre interés y aliento. Agradezco a mi hermano Daniel por su tiempo y capacidades académicas para ayudarme con sus ideas. Y tengo en mente especialmente a mis padres, María y Rodolfo, por un apoyo que se manifestó muchas veces y en muchos ámbitos. A ellos dedico el resultado de este esfuerzo mutuo.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. El debate sobre la representación de la violencia: implicancias y replanteamientos en las Humanidades y las Ciencias Sociales en el Perú	14
1.1. Introducción	14
1.2. El contexto histórico político	18
1.2.1. El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso	20
1.2.2. “Otroización” y exclusión	24
1.3. La CVR y el <i>Informe Final</i> (2003)	25
1.3.1. Conformación	26
1.3.2. Recepción	28
1.3.3. Construcciones paralelas de la memoria	29
1.3.4. Importancia de la pluralidad de narrativas	30
1.4. Impacto intelectual y cultural	31
1.4.1. Las Ciencias Sociales	31
1.4.2. Las artes y otras manifestaciones culturales	35
1.4.3. La literatura	41
1.4.3.1. Producción ensayística	42
1.4.3.2. Poesía	44
1.4.3.3. Teatro	45
1.4.3.4. Narrativa	47
1.5. Conclusiones	53

CAPÍTULO 2. <i>Historia de Mayta</i> (1984) de Mario Vargas Llosa: el compromiso de libertad individual del escritor	56
2.1. Introducción	56
2.1.1. Estructura y argumento	57
2.2. Antecedentes	59
2.2.1. La experiencia de Uchuraccay	60
2.2.2. El viraje político	62
2.3. Parámetros de creación	65
2.3.1. La literatura y su función simbólica	65
2.3.2. La narración y el narrador	71
2.3.3. La novela y el escritor de la posmodernidad	74
2.4. Trascendiendo la posmodernidad: <i>Historia de Mayta</i> frente a las expectativas contemporáneas de recepción	77
2.4.1. Consecuencias políticas de <i>Historia de Mayta</i>	80
2.4.1.1. Testimonios sin poder subversivo	86
2.4.1.2. Sujeto u objeto de estudio	91
2.4.2. La novela que subvierte al narrador	95
2.5 Conclusiones	99
 CAPÍTULO 3. <i>Grandes miradas</i> (2003) de Alonso Cueto: el compromiso social del escritor	 105
3.1. Introducción	105
3.2. El cuerpo en la novela	111
3.2.1. Ciudad retrato	113
3.2.2. El gran violador	116

3.2.3. La prisión corporal	121
3.2.3.1. Alberto Fujimori: la cárcel del poder	122
3.2.3.2. Javier Cruz: la cárcel mediática	123
3.2.4. Un cuerpo sagrado	129
3.2.5. Cuerpos humanos, cívicos y nacionales	132
3.3. Un cuerpo sagrado e impuro: Gabriela Celaya	133
3.3.1. La anunciadora de la muerte	135
3.3.2. El descenso a los abismos	137
3.3.3. Un cuerpo que despierta, una mirada que se abre	140
3.3.4. Las fronteras morales	143
3.4. Cuando el cuerpo se rebela: Ángela Maro	145
3.5. Conclusiones	150
3.5.1. Una nueva subjetividad	151
3.5.2. Un proyecto colectivo	154
3.5.3. La mirada del lector	159
 CAPÍTULO 4. Intersecciones entre escritor y lector: implicancias y alcances éticos en dos cuentos	 164
4.1. La producción crítica sobre la literatura de la violencia política	164
4.2. Hacia una lectura y crítica éticas	167
4.3. “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” (1991) de Dante Castro	171
4.4. “La noche de Walpurgis” (1989) de Pilar Dughi	180
4.5. Análisis comparativo de los cuentos	193
4.5.1. Las alteridades	193

4.5.2. La corporeidad	196
4.5.3. El impacto en el lector	203
CONCLUSIONES	206
ANEXOS	217
OBRAS CITADAS	221

Lista de Anexos

ANEXO 1. Cronología histórica	217
ANEXO 2. Tabla de contenido del <i>Informe Final</i>	219

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la violencia ha sido explorado por la filosofía (Walter Benjamin), la sociología (Johan Galtung), la política (Hugo Frühling, Joseph S. Tulchin y Galtung), y la ética (Hermann Herlinghaus) entre otras disciplinas. Se la ha concebido como parte de la vida diaria, intrínseca al orden social, y como una manifestación de resistencia contra ese orden. Su presencia en la vida cotidiana de las sociedades genera una variedad de estudios y teorizaciones: se la categoriza, se la representa, se exploran sus causas, las formas de enfrentarla, los mecanismos institucionales que la regulan.

La teoría política ha reflexionado sobre el uso legítimo o no de la violencia desde el Estado, y los acuerdos entre los individuos y el poder central. A este conjunto de acuerdos y normas políticas e institucionales se le denomina *contrato social*. Durante los siglos XVI y XVII, los teóricos Thomas Hobbes, John Locke y Jean-Jacques Rousseau delimitaron los alcances de la autoridad política y del consentimiento de los gobernados. Para Hobbes, los individuos debían ofrecer voluntariamente su libertad individual hacia el poder soberano, para obtener protección. Para Locke, este contrato social estaba condicionado, y podía revocarse si el poder soberano violaba sus términos. Rousseau sostenía que, al sujetarse a las leyes, el individuo adquiría un sentido moral y obligación cívica; a su vez, el gobierno debía estar bajo la voluntad general para justificar y mantener su permanencia¹.

Los críticos han utilizado el término *violencia política* para referirse a situaciones de represión, confrontación y muerte en conflictos políticos internos (Gurr). Esta violencia puede ser ejercida tanto por agrupaciones que se sublevan contra el gobierno y llevan a cabo acciones agresivas, como por las fuerzas del Estado que,

¹ Ver “social contract”.

buscando eliminar a los insurrectos, reprimen a los ciudadanos. En “Para una crítica de la violencia”², Walter Benjamin afirma que la violencia es justificada siempre que esté dentro de un contexto ético que se rija por ciertos parámetros de derecho y justicia. Hay una relación entre la violencia y el derecho. Así, por ejemplo, la ley es una manifestación de la violencia. Esta situación debe considerarse cuando se evalúan las acciones represivas del Estado y las consecuencias de la confrontación violenta.

El debate sobre la violencia se complejiza cuando se introduce el concepto de la ética. La ética guarda relación con el desarrollo de los derechos humanos y el sentido de responsabilidad. En términos amplios, la ética se preocupa por el “deber ser” o “deber hacer” en la interacción con otras personas. Plantea respuestas a las preguntas vinculadas con el cómo vivir y clasifica las acciones humanas como buenas, malas, correctas o incorrectas, dentro de un sistema específico de principios³.

Hay corrientes filosóficas y políticas que justifican el uso de la violencia, lo cual constituye un problema fundamental de la ética. Los derechos humanos son el conjunto de libertades y garantías fundamentales de una persona. Su teorización se instituyó en el siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial. En la teoría del derecho internacional de los derechos humanos, salvo la legítima defensa, la violencia debe deslegitimarse para que la humanidad se dirija hacia el desarrollo de la civilización. De ahí que los organismos de derechos humanos del siglo XX condenen la violencia contra minorías, niños, mujeres y otros grupos victimizados por el Estado o las mayorías dominantes. Esta condena se realiza no sólo a nivel policial y judicial sino también cultural y moral, por cuanto todos son distintos aspectos de la sociedad (*Diccionario Espasa Derechos*

² Originalmente de 1921.

³ Ver "ethics".

Humanos). Este trabajo parte de la necesidad de prestar atención al llamado de las teorías de derechos humanos que proponen la progresiva supresión de la violencia para proyectarse a una sociedad más consciente y sensible a la existencia de ciudadanos de grupos culturales diversos.

La representación de la violencia y su articulación en discurso forman parte del terreno político y estético. La literatura ha prestado especial interés a las formas de violencia en América Latina (historia, política, urbana, social), y ha buscado ofrecer un “conocimiento adicional, comparable, susceptible de ser compartido, iluminador” de su carácter deshumanizador y trágico (Reátegui 431). En la literatura inspirada en periodos de violencia, las novelas pueden imaginar comunidades integradas en contraposición a la fractura social que se experimenta en la realidad (Huamán 35). Conocimiento, curación y sentido son algunas de las virtudes que escritores y críticos atribuyen a la creación literaria que trabaja el entendimiento de la violencia. Los textos literarios pueden constituir un espacio de apertura y encuentro en tiempos políticos conflictivos, y pueden reivindicar los derechos humanos de los grupos representados.

Concebir de esta forma el texto literario implica también establecer una función para el escritor o crítico. Verbalizar la violencia contiene en sí una ética intrínseca. El intelectual, alguien que se dedica al estudio de la realidad, posee una importancia crucial en el debate académico, sobre todo en periodos de violencia política. En “Política, ideología y figuración literaria” (1987), Beatriz Sarlo explora la representación y figuración del corpus de novelas publicadas en Argentina durante la violencia política (1976-1983). Durante la dictadura argentina, la literatura jugó un papel importante en la comunicación de la sociedad civil que estaba silenciada por el poder autoritario. Fueron

las zonas intelectuales, junto con los organismos de Derechos Humanos, los que produjeron espacios de discursos alternativos en una sociedad con dificultad para hablar de sus problemas (30-41)⁴. Sarlo manifiesta que la crítica literaria debe exceder los límites académicos y tener mayor significación social. Ella resalta la importancia del intelectual que no puede desvincular el objeto de análisis con los valores que se plantea en su cuestionamiento y en los textos.

Esta actitud del intelectual que observa los fenómenos que suceden en su espacio y reacciona, tomando una postura política, corresponde al terreno de lo ético. Cuando el crítico observa, compara y establece una hipótesis sobre el funcionamiento de diversos discursos (literarios, políticos, culturales) y el impacto que ejercen, ofrece una oportunidad para generar conciencia sobre el funcionamiento de una sociedad. Este ejercicio intelectual tiene, entonces, un efecto; se reflexiona sobre aquel “deber ser” o “deber hacer” que constituye una comunidad que se recupera de las consecuencias nocivas del conflicto.

La violencia ha sido central a la representación narrativa contemporánea en América Latina. Durante el siglo XX, varios países latinoamericanos (Chile, Argentina y Colombia entre ellos) experimentaron años de violencia política ejercida por el Estado en contra de agrupaciones clandestinas que se sublevaban y sostenían acciones armadas, con resultados nefastos. Hay estudios interdisciplinarios sobre la relación entre las manifestaciones violentas, individuales o comunitarias, y la intervención del Estado, en

⁴ Si bien este trabajo pone énfasis en el efecto que las obras literarias de la violencia política tienen sobre la sociedad, no pretendo adscribirme a una sola respuesta sobre lo que debe ser o no el quehacer literario ni pretendo construir una normativa sobre cómo enfocar la crítica de obras que se inspiran en contextos de violencia.

un contexto contemporáneo en el que surgen nuevas prácticas de violencia en América Latina⁵.

El Perú experimentó los estragos de la violencia política entre 1980 y 2000. Durante este periodo, tres gobiernos, sus respectivas fuerzas militares, dos grupos subversivos⁶ y la sociedad civil se vieron enfrentados en un conflicto que, se calcula, tuvo más de 69,000 víctimas. Aunque el periodo más violento se considera terminado a finales del siglo XX, las manifestaciones de violencia surgen frecuentemente hasta el día de hoy.

En un espíritu de reconstrucción nacional después de veinte años de violencia, durante el gobierno de transición de Valentín Paniagua (2000-2001) se creó la Comisión de la Verdad, para que diera cuenta de lo que sucedió los años anteriores. Más adelante, durante el gobierno de Alejandro Toledo (2001-2006) se amplió el nombre de la comisión a Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en un esfuerzo simbólico de restablecer los lazos sociales que habían sido destruidos por la guerra, después del esclarecimiento de los hechos y la aplicación de justicia. Su producto, el *Informe Final*, constituye un amplio trabajo de recopilación de información, descripción y análisis de las causas, autores y consecuencias del conflicto⁷.

El *Informe final* (2003) significó un gesto ético importante para reflexionar sobre la violencia, reconocer las fallas de la sociedad y buscar soluciones simbólicas que reivindicaran los derechos humanos de todos los ciudadanos. Sobre todo, puso en

⁵ Un ejemplo es el libro de ensayos *Meaning of Violence in Contemporary Latin America*.

⁶ Empleo el término *subversivo* para referirme a los grupos que se rebelan en armas contra el gobierno central. En este caso, el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Aunque estos grupos han sido identificados como *terroristas* por distintos medios y sus acciones violentas son incuestionablemente reprobables, el término *subversivo* es más apropiado para los alcances de este análisis. Por otro lado, las acciones terroristas –que generan terror– se dieron no solamente desde el lado de los subversivos.

⁷ Para observar los alcances investigativos de este Informe, ver el índice en el Anexo 1.

discusión el tema de la construcción de la memoria colectiva. Se pretendió volver a los hechos históricos, seleccionarlos, analizar sus causas, establecer conexiones, y reinterpretar lo que sucedió con el objetivo concreto de no repetir los errores ni generar un nuevo contexto de violencia mayor⁸.

El presente trabajo relaciona los conceptos mencionados anteriormente: en un contexto de violencia política, la literatura produce un conjunto de textos que se basan en los hechos históricos conflictivos, insertándose, así, en el debate de la representación de la violencia de las últimas décadas. El texto literario evidencia –sin que su autor sea consciente necesariamente– una serie de características de su creador, pero también del espacio histórico-político-social en que fue creado. Así, se sitúa al objeto estético literario dentro de un conjunto mayor de objetos culturales en una sociedad. Se lo concibe también como un discurso que dialoga, confronta y se complementa con otros discursos no literarios, entre ellos, el de los derechos humanos, confrontándose con las demandas éticas actuales.

Mi hipótesis es que los textos literarios de la violencia política en el Perú enfrentan un dilema ético que los obliga a formar parte de la discusión actual sobre la demanda de reconocimiento de agrupaciones social y políticamente ignoradas por el Estado y la sociedad civil. Esto genera que los autores replanteen no solamente su posición ética frente al fenómeno sino también su función como escritores en la sociedad contemporánea. En este proceso, estas novelas y cuentos participan en la construcción simbólica de un sujeto ético que posee características diferentes según la posición política del autor. Argumentaré en este trabajo que la ética es inherente a la creación y crítica

⁸ Este propósito se resume en la página web de la CVR con la frase “Un país que olvida su historia está condenado a repetirla”.

literarias, y que la representación estética de la violencia se entrecruza con demandas éticas contextuales. La literatura es un quehacer que no se puede desvincular de toda responsabilidad extraliteraria, pero los alcances de esa responsabilidad varían. Cada capítulo de la tesis mostrará ejemplos de cómo cada escritor resolvió este debate.

Para conceptualizar esta discusión situó mi trabajo en teorías que reflexionan sobre la relación entre grupos de poder y la violencia ejercida entre ellos: los estudios poscoloniales y subalternos, las teorías sobre poder y sexualidad de Michel Foucault, la relación entre cuerpos y espacios de Richard Sennett, y una corriente de recepción literaria que entrecruza lo literario con lo ético llamada Crítica ética. En este contexto teórico, Emmanuel Lévinas es un referente importante en cuanto postula el respeto hacia el rostro del Otro incognoscible, incapaz de ser contenido epistemológicamente y que demanda una responsabilidad, aun cuando no ha habido contacto previo con él. Este rostro está ligado al discurso, el que asume la relación ética⁹. En una sociedad fragmentada, llena de rostros que requieren una aproximación ética, el llamado ético de Lévinas merece ser considerado

En este trabajo me propongo desarrollar el análisis de la interacción entre la violencia y el procesamiento narrativo que manifiesta las opciones éticas del escritor a través de los siguientes capítulos:

1. Este capítulo presenta el contexto histórico, social, político y cultural que se dio a partir de la violencia política de los años ochenta. Se enfatiza la importancia del trabajo sobre la memoria, pues ésta permite vivir el periodo de duelo que precede al hecho

⁹ Para revisar el pensamiento de Emmanuel Lévinas, ver *Totality And Infinity* y *Ética e infinito*, y el capítulo de Jeffrey Bloechl.

traumático, y ayuda a construir una mirada crítica del pasado, cuestionando y replanteando la identidad grupal. El Anexo 1 ofrece un listado de los acontecimientos históricos principales.

En segundo lugar, se relacionan las causas del conflicto con la aparición del grupo subversivo PCP-Sendero Luminoso. A principios de los años ochenta, el Perú regresa a la democracia y los partidos de izquierda entran en la vida política. El PCP-Sendero Luminoso pertenece a un sector de izquierda que opta por la lucha armada. Su ideología se inicia en los ambientes universitarios. Su existencia evidencia la incapacidad del Estado de llevar la modernidad a las zonas alejadas de la capital. Su derrota se debe a un cambio de estrategia de las Fuerzas Armadas y a la incompatibilidad entre la violencia armada y la vida comunitaria de las zonas afectadas. Por otro lado, la reacción de otros sectores de la sociedad es exotizar a Sendero Luminoso y colocarlo dentro de la otredad a la que pertenecen los sectores andinos. Esta “otroización” -entendida como la diferenciación entre el otro y yo- sumada a la negación de los derechos ciudadanos de grupos sociales diferentes se presenta como un permanente en el país, pues al *otro* es a quien se le adjudican los males sufridos por la sociedad.

Luego, se explica la importancia que tuvo el *Informe Final* (2003) en la lectura de los acontecimientos. Esta narrativa insiste en la responsabilidad y la memoria como elementos necesarios para la reconciliación y futuro del Perú. Es una interpretación ambiciosa de lo que sucedió y de los problemas que el país mantiene. Buscó convocar a ciudadanos de zonas alejadas. Es importante como documento histórico y analítico, y también porque es una recopilación de varias lecturas no oficiales que habían sido

silenciadas por los gobiernos. Además del *Informe*, hubo otras manifestaciones orales y escritas que cuestionaron la memoria oficial.

A continuación, se hace un balance del impacto que el conflicto tuvo en algunas disciplinas. Las Ciencias Sociales, especialmente la Sociología y la Antropología, tuvieron que replantear las lecturas y predicciones sobre la realidad peruana, redefinir conceptos y diseñar nuevos modelos de lectura. El suceso histórico mostró la permanencia de problemas como el impacto diferenciado de la violencia, la violencia de género (específicamente hacia la mujer), la deshumanización de grupos diferentes al propio (tanto de la sociedad civil como de las fuerzas militares y los grupos subversivos).

Finalmente, me concentro en las manifestaciones artísticas que se ocuparon del tema. En los años previos a 1980, en consonancia con las corrientes ideológicas globales de izquierda, algunos artistas criticaron el fracaso de la modernidad en el país y plantearon proyectos utópicos. Durante los años más violentos, este arte político entró en crisis. Cuando se inició la pacificación, mostraron una fuerte capacidad interpeladora en la sociedad, especialmente en el teatro y las artes plásticas. La literatura y cada género dentro de esta (ensayo, poesía, teatro, narrativa) siguió su propio rumbo. La narrativa producida por escritores en su mayoría de izquierda, refleja el desencanto de las utopías ideológicas de los años previos al conflicto.

2. El segundo capítulo comienza con el análisis propiamente literario. Mario Vargas Llosa (1936) es un autor que reflexiona sobre el quehacer literario y el papel del escritor en la sociedad. *Historia de Mayta* (1984) es una de las primeras novelas que se escribieron sobre el conflicto armado. Es un ejercicio literario y de reflexión al respecto.

Esta novela dialoga con el ensayo “La verdad de las mentiras” (1990) en cuanto a la posición literaria y ética del autor.

Se toma en cuenta la influencia de la época posmodernista en la posición del autor. Se considera el inicio de la posmodernidad en occidente a finales de los años setenta, cuando se produce la desilusión por las utopías y surge el escepticismo. Algunos rasgos característicos son la imposibilidad de hallar la verdad epistemológica y la pérdida de ideales. *Historia de Mayta* es un reflejo de ese espíritu posmoderno: la novela sostiene que no es posible una verdadera interpretación de la realidad. Lejos de ser un medio para comprender el referente, la literatura es un refugio para escapar de su caos. A esto deben sumarse las experiencias personales de Vargas Llosa en los años previos a la escritura de esta novela: la recepción del *Informe Uchuraccay* (1983) y su viraje político hacia la derecha.

Historia de Mayta es una novela que resalta la ficcionalidad gracias a la estructura de los capítulos en niveles de ficción. Se establece un contraste entre los hechos reales (incognoscibles) frente a los ficcionalizados (controlables). El personaje principal de la novela es el narrador, en tanto sujeto que aprehende la realidad y luego la representa en su texto literario. Así, el tema no es la violencia política sino el acto de contar. Para Vargas Llosa, deben separarse las áreas literaria e histórica. En su opinión, la literatura es un discurso simbólicamente poderoso que se exime del juicio ético y que trasciende discursos ideológicos y políticos. De lo anterior se sigue que cualquier consecuencia no literaria de la obra no es responsabilidad del escritor.

En la segunda parte del capítulo se cuestiona esta perspectiva y se pone énfasis en la recepción de la obra y en el poder político que todo texto contiene en la esfera pública.

A partir de las ideas de Linda Alcoff en “The Problem of Speaking for Others”, se sostiene que todo discurso tiene carga política e ideológica. Hay relaciones de poder entre los personajes de *Historia de Mayta*, entre el narrador y el lector. La novela, además, no puede dejar de lado su carga política. Esto se ve en la reapropiación de la forma del testimonio y en la voluntad de aprehensión del personaje subalterno (Alejandro Mayta, el revolucionario). Para esta parte, se utilizarán las herramientas teóricas de los estudios subalternos y poscoloniales, principalmente John Beverley. Así, se concluye que en *Historia de Mayta* se refuerza la autoridad de una voz letrada por sobre el subalterno, y se construye la otredad en Alejandro Mayta, que se asocia con lo incognoscible, el radicalismo ideológico, la violencia y la suciedad. Al mismo tiempo, este Otro subalterno encarna los ideales perdidos de un escéptico narrador posmoderno.

3. Mientras que *Historia de Mayta* surge a principios del periodo de violencia política, *Grandes miradas* (2003) de Alonso Cueto (1954) es posterior al conflicto y tiene relación con la publicación del *Informe Final* en 2003. La novela se hace eco de la interpelación que este *Informe* hace a la sociedad peruana, pues trabaja sobre temas como la degradación moral de las instituciones peruanas, de los medios de comunicación, y su efecto en los individuos (ausencia de ideales y proyectos políticos colectivos). El autor escogió presentar fragmentos de la vida de distintos personajes urbanos durante el gobierno de Alberto Fujimori. En la novela, los personajes viven en un ambiente opresivo que controla sus cuerpos, sus acciones y que los aísla, impidiendo la interacción de la sociedad civil.

Grandes miradas muestra cómo un gobierno autoritario y corrupto puede destruir una sociedad, y hace un llamado a mantener la mirada atenta sobre esta situación en la realidad. Para lograr esta reflexión moral, Cueto utiliza la imagen del cuerpo humano. El cuerpo torturado, mutilado, reprimido y dominado es la proyección metafórica de la sociedad bajo el gobierno de Alberto Fujimori. La relación entre sexualidad y poder será analizada con ayuda de las teorías sobre la sexualidad de Michel Foucault y el concepto de *biopoder*. La relación entre el cuerpo y su entorno será analizada con el estudio de Richard Sennett.

La novela también reivindica la figura del sujeto subalterno y le otorga agencia. En este caso, el poder subversivo se encarna en Gabriela Celaya, un personaje femenino que se construye como un sujeto nuevo, y utiliza su cuerpo y su sexualidad para desestabilizar el aparato de poder perverso ejercido por Vladimiro Montesinos, asesor presidencial de Alberto Fujimori. El lector es testigo de la transformación de Gabriela y de su irrupción en el centro del poder para vengar la muerte del novio (quien, asesinado, había sido el representante del idealismo y la pureza moral que no puede sobrevivir en el espacio moderno). El final es un elogio a los sujetos que, como el novio de Gabriela, son ejemplos positivos para la sociedad.

4. El cuarto capítulo hace un recuento de los enfoques críticos que se han hecho sobre la producción de la literatura de la violencia de los años ochenta en el Perú. Además, en esta sección me concentro específicamente en el tema de la ética y su relación con la literatura. Para esto, explico el desarrollo de una corriente de análisis literario llamada “Crítica ética”, que se originó en el mundo anglosajón durante el siglo XX. Esta

aproximación teórica reúne postulados filosóficos que ponen énfasis en la alteridad y la convivencia de grupos diferentes, y se presta especial atención a la recepción de una obra literaria. El llamado “efecto ético” consiste en generar una reacción no sólo estética, sino además ética en el lector, quien, al reflexionar sobre los sucesos narrados, extiende y aplica este ejercicio reflexivo a otros contextos.

Bajo esta perspectiva, analizo dos cuentos: “Ñakay Pacha (Tiempo del dolor)” (1991) de Dante Castro Arrasco y “La noche de Walpurgis” (1989) de Pilar Dughi. Me concentro en las técnicas narrativas utilizadas y en el efecto que éstas buscan producir en el lector. Ambos textos trabajan sobre la corporeidad, sometida a mutilaciones y maltratos. En ambos, además, se enfatiza la alteridad: el conflicto se da por la imposibilidad de la convivencia mutua. Sin embargo, el efecto que cada cuento busca generar es distinto. En el caso de “Ñakay Pacha (Tiempo del dolor)”, se interpela al lector urbano para que éste tome conciencia de la violencia e injusticia ejercidas en el espacio andino. El cuento toma un tono denunciatorio que pretende extender la relación entre la realidad ficticia narrada a la realidad histórica. En el caso de “La noche de Walpurgis”, el efecto producido es psicológico. Se exploran los miedos colectivos de una sociedad frente a una alteridad amenazante, para luego colocar al personaje principal y al lector en la posición de esta alteridad. De ese modo, se relativizan los límites entre los culpables de la violencia y sus víctimas.

CAPÍTULO 1. EL DEBATE SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA: IMPLICANCIAS Y REPLANTEAMIENTOS EN LAS HUMANIDADES Y LAS CIENCIAS SOCIALES

“Entender así, a través del arte, cómo un clima ideológico encuentra expresión cultural, cómo un proceso social es vivido por los seres humanos concretos, cómo la historia se internaliza y sus distintos momentos se incorporan a la trama misma de nuestras ilusiones y nuestros miedos”
(Gustavo Buntinx, "Un arte cuestionador" 1987)

“Art, like performance, gives individuals and collectivities the means to expose truths about past violence, to contribute to the construction of social memories, to assert an identity, and, perhaps, even to advance a kind of justice”
(Cynthia E. Milton, 2007)

1.1. INTRODUCCIÓN

El 28 de agosto del año 2003, Salomón Lerner Febres, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (en adelante CVR), entregó al Presidente de la República del Perú, Alejandro Toledo, el *Informe Final*. En sus nueve tomos, ese informe consigna el conflicto armado interno que sucedió en el Perú entre los años 1980 y 2000¹⁰. El objetivo de esta Comisión consistió en “esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación de los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del Estado, así como proponer iniciativas

¹⁰ Rango de tiempo que se establece con la primera manifestación pública de Sendero Luminoso al quemar las cajas electorales de Chuschi, un pequeño pueblo del departamento de Ayacucho, en 1980, y el periodo final del gobierno del presidente Alberto Fujimori.

destinadas a afirmar la paz y la concordia entre los peruanos” (Perú. Comisión de la Verdad y Reconciliación et al.)¹¹.

El *Informe Final* de la CVR hizo una evaluación demoledora del papel de los poderes del Estado y de las fuerzas subversivas. A la violencia desmedida ejercida principalmente por el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL o “Sendero Luminoso” solamente), el Estado respondió con una “guerra sucia” que multiplicó la violencia y las muertes. Este informe resalta la clara relación entre la situación de pobreza y exclusión social de parte de los pobladores más afectados, y el hecho de haberse convertido en víctimas. Las zonas andinas más pobres fueron las más perjudicadas. La ciudadanía en general también es interpelada, ya que, de acuerdo con este informe, la tragedia no fue asumida como propia por el resto del país; en especial, por los sectores económicos más privilegiados. En resumen, este periodo demuestra las carencias del Perú como nación, tanto a nivel del papel del Estado y sus organizaciones, como a nivel social y ciudadano.

En su discurso, Salomón Lerner recalcó la reflexión ética que este informe debía generar en todos los peruanos. Indicó que la CVR asumió una misión de búsqueda de la verdad desde un sentido ético. En este contexto, la ética es entendida como la asunción de la responsabilidad y la exigencia de la memoria, cuya importancia es crucial para que se dé la justicia y, en seguida, la reconciliación. Es una ética que no se limita a ver lo que sucedió en el pasado sino que, a partir del mismo, planifica hacia el futuro del país. Un futuro que se debe enfocar en la búsqueda de una transformación ética en los peruanos (Lerner Febres 145-161). Para la CVR, se trata, entonces, de la construcción de una memoria colectiva en que la mirada hacia el pasado es imprescindible.

¹¹ Para darse una idea de los objetivos y alcances de este *Informe*, ver el Anexo 2.

Remontándose a la Segunda Guerra Mundial para recalcar la importancia del trabajo sobre la memoria en lo concerniente a eventos traumáticos que requieren reconstruir una sociedad, Elizabeth Jelin señala que, en un sentido político, este proceso demanda urgencias éticas y morales (11). Se trata de un proyecto necesariamente colectivo, que involucra tanto a las personas directamente afectadas como a todas aquellas que se identifican por un elemento en común; en este caso, la nación. Al abarcar a todos los miembros de una sociedad, por extensión se incluye a toda organización, agrupación o institución que la constituya. Me refiero no solamente a las agrupaciones políticas, sino también a las distintas disciplinas académicas, a la familia, a la sociedad en su conjunto.

La memoria no se construye como una repetición literal de los hechos que sucedieron en el pasado sólo con un fin informativo. “Recordar” implica “seleccionar”, dar significado y coherencia a aquellos extractos que hemos rescatado de vivencias personales o colectivas, directas o indirectas; también exige tomar alguna postura al respecto. Recordar, además, en el caso específico de un hecho traumático, permite trabajar el duelo, tomar distancia y mirar críticamente hacia atrás. Como indica Jelin, esto involucra no solamente procesos cognoscitivos sino también factores emocionales y afectivos, en un espacio dinámico entre memorias dominantes y desplazadas¹².

El objetivo de este capítulo es ofrecer una visión panorámica del impacto que el conflicto armado generó en la sociedad peruana, en distintos niveles. Primero, estableceré el contexto histórico, político, social y cultural sobre el cual se inició la violencia política que aquejó al país durante los últimos veinte años del siglo XX. De esta manera, pretendo

¹² Para una reflexión más profunda sobre el papel de la memoria y los procesos colectivos, revisar el capítulo “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” de Jelin.

mostrar las implicancias que el conflicto armado produjo en estos espacios académicos y artísticos, y las consecuencias de corte ético que el ejercicio de la memoria los llevó a replantear en sus respectivas áreas.

Comenzaré describiendo el contexto histórico y político, enfocándome en la aparición del movimiento armado PCP-Sendero Luminoso. La existencia y expansión de este movimiento permite comprender las deficiencias del Estado para satisfacer las necesidades de partes del país alejadas a la capital Lima. Sendero Luminoso encausó parte del descontento de estos sectores, que fueron identificados como distintos a los grupos de poder en el Perú.

Luego, me concentraré en la conformación del *Informe Final*, creado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y publicado en el año 2003. A partir de este informe, se abre un espacio para la heterogeneidad de lecturas sobre el conflicto armado y la situación social del país. Las lecturas sobre el pasado que se generan después del evento son una oportunidad para fomentar el cuestionamiento y poner en diálogo las distintas perspectivas de lo sucedido:

Los períodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad. Estos períodos son precedidos, acompañados o sucedidos por crisis del sentimiento de identidad colectiva y de la memoria (Pollak, 1992). Son los momentos en que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal. (Jelin 26)

Finalmente, revisaré algunas obras de artes plásticas, y me detendré en el papel de las Ciencias Sociales y la Literatura en el contexto de la violencia, para demostrar que no sólo se vieron afectadas sino que son parte de construcciones ideológicas y políticas que anteceden al conflicto mismo. Reflexionar sobre el papel que las artes cumplen en todo

este proceso permite comprender cómo la pintura, la fotografía, la escultura, el arte popular, la literatura no se resignan a tener un rol meramente decorativo o elitista, y poseen la capacidad - a diferencia de o en complemento con otros discursos más racionales- de interpelar al receptor, al grupo, a la nación.

Contextualizar el momento de la aparición de un grupo armado como Sendero Luminoso posibilita comprender que se trata de un fenómeno que remite a temas de identidad nacional, fragmentación social y fracaso estatal. Parte primordial de este suceso tiene relación con las representaciones que los ciudadanos elaboran con respecto de otros compatriotas; construcciones que afectan negativamente no sólo el ámbito personal, sino también institucional. Estas representaciones se producen tanto en la vida cotidiana de los ciudadanos como en las organizaciones (políticas, educativas, profesionales).

1.2. EL CONTEXTO HISTÓRICO - POLÍTICO¹³

Una forma de comprender el contexto de los primeros años de la violencia política es partiendo de la aparición del PCP – Sendero Luminoso y sus motivaciones¹⁴. Para esto, es necesario remontarse a la historia republicana peruana de inicios del siglo XX, a las movilizaciones políticas de la clase media y los trabajadores. En ese entonces, la política dejó de ser exclusividad de la aristocracia y surgieron nuevos partidos, sindicatos, dirigentes políticos populistas, intelectuales y juventudes universitarias, el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y el Partido Comunista.

En los años veinte, se desarrolla un pensamiento etnoracial y de clase en intelectuales disidentes. A este periodo pertenece el crecimiento del indigenismo.

¹³ Para una visión esquemática sobre los acontecimientos históricos, ver el Anexo 1.

¹⁴ Este trabajo se concentrará en el grupo subversivo Sendero Luminoso. En 1982 surgió un segundo grupo, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), causante de varios hechos violentos.

Paralelamente, ocurren sucesivas rupturas del orden democrático debido a incursiones militares en el poder, lo que también ocasiona que algunas organizaciones sociales y políticas entren en la clandestinidad¹⁵. Para los años sesenta, sin embargo, muchos de estos grupos políticos que habían significado un cambio se convierten en parte de un antiguo régimen que se agota y que no satisface las demandas de inclusión social. Surgen movilizaciones campesinas en la sierra, centro y sur¹⁶, y la Revolución Cubana de 1959 plantea la posibilidad de la revolución como una forma de lograr la transformación social.

A inicios de la década de los ochenta, después de doce años de gobierno militar (primero con el general Juan Velasco Alvarado y luego con Francisco Morales Bermúdez), el país volvió a un estado democrático. El gobierno de Velasco (1968-1975), de corte izquierdista y populista, había incumplido con las expectativas de las reformas que ofreció. Los partidos de izquierda habían tenido una intensa actividad opositora al gobierno militar y, finalmente, se dieron las elecciones presidenciales de 1980, en las que salió electo Fernando Belaúnde Terry. La izquierda se unificó en un solo partido, Izquierda Unida, y se insertó en la vida política democrática, ganando las elecciones municipales de 1983. La vida política en el país dialoga con conceptos como clase económica, movilidad social, nivel de educación:

El legado de esta trayectoria, sobre todo en las zonas de la sierra, fue el surgimiento de una política de la crítica impulsada por el análisis de clase, que desdeñaba los lenguajes analíticos y de emancipación social etnoraciales, pero que estaba nutrida implícitamente por el status, añoranzas y alienaciones sociales derivadas de la jerarquía y la degradación racial. Otro legado más fue una cultura política que unía con firmeza las nociones de ascenso social y la disidencia, con el prestigio del saber y de la educación superior. (Stern 33)

¹⁵ Estos movimientos y fenómenos se insertan, a su vez, en un contexto mundial.

¹⁶ Estos episodios de movilizaciones se describen minuciosamente en Flores Galindo.

En resumen, en este momento de retorno a la democracia, conviven conflictivamente distintas fuerzas políticas en el país: revolucionarios maoístas, sectores populistas de izquierda y centro-izquierda, fuerzas guerrilleras. Como recalca Stern, “el congestionamiento político puso a prueba las fronteras de la comprensión, incrementó la posibilidad de repentinos giros sorpresivos y se añadió a una sensibilidad de crisis e incertidumbre” (22). El país se veía sujeto a fuerzas diversas que podían desencadenar en consecuencias imprevisibles.

1.2.1. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso

Sendero Luminoso, un partido político perteneciente a una pequeña fracción del sector maoísta –cuya proclama corresponde al marxismo maoísmo de China de los años treinta- resalta por ser una ideología que se aparta del contexto de democracia y presencia izquierdista. Se distancia de los otros partidos de izquierda porque rechaza la coalición y las movilizaciones de fines de los años setenta, optando por iniciar la “guerra popular” (Stern 35). Su intervención en la vida política del país se caracteriza por el uso de una violencia extrema, no solamente contra los organismos del Estado, sino con la población en general¹⁷. Se trató, entonces, de un movimiento político armado de corte izquierdista, alejado completamente de la vía democrática y de todo marco legal:

Esta era una fuerza política que también veía con desprecio a la política como proceso de construcción de la legitimidad a través de medios “blandos”: alianzas con movimientos sociales semiautónomos y organizaciones de base, o campañas de persuasión y movilización discursiva. Pero el sectarismo dogmático y una horrenda inclinación a la violencia no implicaban ineffectividad política. (Stern 18)

¹⁷ Para un estudio más detallado sobre la función racionalizada y pasional que la violencia posee en la ideología de Sendero Luminoso, ver “La glorificación de la violencia” de Portocarrero.

La ideología política de Sendero Luminoso se inicia en los ambientes universitarios¹⁸. Este hecho no es ni casual ni insignificante: por un lado, existía una cultura política radicalizada de provincia a raíz del surgimiento de intelectuales disidentes que desarrollaron un pensamiento etnoracial y de clase (Stern 34). Por otro lado, como lo consigna Carlos Iván Degregori, la educación constituyó un motivo de encuentro en Ayacucho entre una élite intelectual provinciana mestiza y una juventud provinciana, andina y mestiza que busca construir una identidad propia. Concebidas como herramientas de poder desde los inicios de la colonia, la escritura y la educación en español se convertirán en las vías de acceso para acceder a la “verdad”, a la “coherencia” y así “salir del engaño” en espacios campesinos tradicionales que no han podido acceder a la modernidad como se esperaba (*Qué difícil es ser dios* 9-14). Desgraciadamente, como también añade Degregori, esta necesidad de acceso a la educación pasaba por un cambio de relaciones jerárquicas de poder, pues al antiguo patrón lo reemplaza ahora el maestro. Así, no se rompen las relaciones de una sociedad tradicional, sino que el autoritarismo permanece con nuevos actores (13)¹⁹.

En los primeros años, el discurso de Sendero Luminoso contó con la simpatía de las poblaciones rurales debido a la posibilidad que ofrecía de luchar por los problemas estructurales y de atraso de las regiones andinas. Su programa promovía, además, el reforzamiento de valores ético-morales que sancionaban conductas como el adulterio, el alcoholismo, la ociosidad y el robo. Con la intervención violenta de las Fuerzas Armadas

¹⁸ El líder de este grupo político es Abimael Guzmán, un profesor de filosofía de la Universidad de Huamanga. En esta universidad cuaja un núcleo intelectual marxista maoísta como partido político (Degregori, *Qué difícil es ser dios*).

¹⁹ Sendero Luminoso no se escapa de este autoritarismo. La figura de Abimael Guzmán es paradigmática: “Como muchos líderes políticos, Guzmán apuesta a ser el mesías esperado; quiere encarnar el rol protagónico en la gesta de redención. El sueño no es suyo solamente y tiene en el Perú una larga historia. La otra cara, la de padre omnipotente y jefe máximo, tiene que ver con la tradición caudillista del país, con un modelo autoritario de paternidad” (Portocarrero 23).

en 1982, algunas poblaciones se inclinaron a favor de Sendero Luminoso. Sin embargo, poco a poco su autoridad sería cuestionada porque el ejercicio desplegado de violencia atentó contra valores comunitarios entre las masas de seguidores. Este fue un elemento clave para la caída de este movimiento, sobre todo entre 1989 y 1990:

Las relaciones tradicionales de familia, los valores culturales propios de la vida cotidiana y las necesidades humanas subvierten el orden artificial de SL. Conforme se agudizan los problemas de sobrevivencia, las estructuras simbólicas y culturales se refuerzan, y se recomponen los delicados tejidos sociales familiares, para que finalmente los valores afectivos guíen las conductas de la gente. (Del Pino 191)

El fracaso de Sendero Luminoso se debe también al hecho de que, para fines de los años ochenta, las Fuerzas Armadas cambian su estrategia de guerra y comienzan a trabajar con las comunidades, creando las rondas campesinas. Se sostiene que este fue un elemento básico para lograr combatir a los subversivos. Sin embargo, también es primordial llamar la atención sobre los componentes afectivo y cultural de las comunidades que sirvieron como contrapeso a las ideologías y prácticas autoritarias²⁰. Ponciano del Pino señala que la ideología senderista esperaba formar seguidores “sin piedad, sin identidad familiar ni necesidades afectivas, dispuestos a matar y morir”. Esto, y la precariedad en la que las masas tuvieron que vivir en sus repliegues constantes durante la guerra, motiva que las madres sean más sensibles al drama y cuestionen el proyecto senderista (Del Pino 178)²¹. Se trata de una resistencia que excede lo individual

²⁰ Sobre las fisuras entre la ideología senderista y la cosmovisión de las comunidades andinas, ver Degregori, "Cosechando tempestades: Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho".

²¹ No solamente ocurre desde el lado de los subversivos. Las mujeres y madres de las comunidades campesinas también cuestionarán la ideología senderista a partir de su cosmovisión y modo de vida. Víctor Vich analiza un ejemplo significativo en el caso de los senderistas que comienzan a exterminar al ganado de Allpachaka y que se ven interpelados por el llanto de las mujeres campesinas que conciben este mismo ganado de una manera diferente: “al llorar, las mujeres campesinas humanizaron la situación, pusieron en

y que interpela a nivel social las bases sobre las que se construyen la vida en común, las expresiones culturales y religiosas (incluso en la simbología que rodea a la muerte), y la familia.

Lejos de encarnar valores andinos, la ideología de Sendero Luminoso mostró indiferencia o inclusive desprecio por las manifestaciones culturales de las comunidades, lo que paulatinamente causaría divergencias entre la directiva senderista y los grupos humanos que decían defender. De ese modo, estos subversivos tratarán de adecuar la realidad a las ideas y serán el “nuevo misti (señor)” que, desconociendo organizaciones populares, decidirán por las masas y anularán toda capacidad de decisión (Degregori, *Qué difícil es ser Dios* 25-27).

Sendero Luminoso no se manifiesta abiertamente en el campo de la política legal. Sus acciones son clandestinas y generan un aura de audacia y miedo que dificulta la identificación de senderistas por parte de los poderes del Estado. Frente a este movimiento desconocido (sobre todo en sus inicios), se le “exotiza”, se le convierte en un Otro amenazante, y esto se manifestará en el discurso político pero también en el académico y el artístico. Además, su aparición se da en zonas alejadas de la capital centralista (Lima), y su discurso se dirige a un sector de la población que está igualmente alejado de las sociedades urbanas limeñas: los campesinos de la zona andina (y, más adelante, los pobladores de las barriadas). Se produce, entonces, un doble exotismo:

Entre seguidores, críticos y agnósticos por igual, la “otroización” etnoracial de los andinos nativos como “indios”, regidos por una visión del mundo misteriosamente distinta, podía igualmente promover interpretaciones exotizantes. La difusión de Sendero expresaba la marginalidad cultural y la ignorancia de los indios, o su disposición para los estallidos de milenarismo utópico con que derrotar al mal. (Stern 19)

escena una racionalidad diferente y, de esta manera, se constituyeron como el sujeto de un discurso totalmente enfrentado a la imposición senderista” (Vich, *El caníbal es el Otro*, 42).

Asociar con la otredad tanto al grupo indígena como a Sendero Luminoso explica que, sobre todo en las primeras lecturas del conflicto, se creyese que se trataba de un movimiento mesiánico, enlazado en una tradición andina prehispánica que, entre otros elementos, concebía la vuelta de lo andino al poder²².

Después de un largo conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado, el primero fue reducido durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000). En 1992 se capturó al líder Abimael Guzmán, y poco a poco se ubicó a las cabezas principales del movimiento. Existen algunos grupos senderistas en zonas alejadas de la capital, que hasta la fecha amenazan con reorganizarse.

1.2.1. “Otroización” y exclusión

Este proceso de “otroización” negativa es familiar en la construcción de identidades de un país heterogéneo como el Perú, que cuenta con un pasado colonial. Como se constata en el *Informe Final*, la desigualdad se produce en el funcionamiento y servicio de las instituciones que, en teoría, deben dar el mismo tratamiento a todos los grupos humanos. La incapacidad estatal para acceder adecuadamente a los espacios más alejados del país y proveer de derechos ciudadanos a sus habitantes es motivo del reclamo de Salomón Lerner Febres, Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en su discurso por la entrega del *Informe Final*:

En efecto, los peruanos solíamos decir, en nuestras peores previsiones, que la violencia había dejado 35.000 vidas perdidas. ¿Qué cabe decir de

²² Como señala Ponciano del Pino, existen dos tendencias para entender a Sendero Luminoso: una que concibe a este movimiento como un proyecto insurgente “descampesinado y desindianizado” (acá se encuentran estudiosos como Favre, Degregori, Chávez de Paz, Manrique, etc.), y otra, con preponderancia en el extranjero, que concibe a Sendero Luminoso como un movimiento de reivindicación indígena campesina (172).

nuestra comunidad política, ahora que sabemos que faltaban 35.000 más de nuestros hermanos sin que nadie los echara de menos? (147)

Las palabras de Lerner subrayan la desigualdad de derechos para los peruanos. Esta cantidad de 35.000 que, se calcula, faltaba incluir en las estadísticas de víctimas fatales, es desconocida por la comunidad política durante los años de la violencia. En parte, esto sucede por el carácter clandestino de la guerra, pero también porque la mayoría de las víctimas se encuentra alejada de la capital y pertenece a grupos humanos históricamente ignorados en los centros urbanos y en las políticas gubernamentales. Estas personas, inclusive, no existían formalmente como ciudadanos por no contar con los documentos de identificación correspondientes.

Frente a esta situación, el descontento y el desconocimiento de lo que se presenta lejano se traduce en reacciones muchas veces violentas, indiferentes o temerosas. Sendero Luminoso, un movimiento violento y antidemocrático, es una de ellas. El reconocimiento disparaje de la categoría de ciudadanía y de derechos humanos en el Perú tiene un factor importante en la existencia y construcción –bilateral- de estas “otredades”.

1.3. LA CVR Y EL *INFORME FINAL* (2003)

La CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación) se constituyó en un ambiente de esperanza democrática, tras la renuncia del presidente Alberto Fujimori (1990 – 2000) y durante el gobierno de transición de Valentín Paniagua (2000 – 2001). La Defensoría del Pueblo y diversos grupos de Derechos Humanos marcaron los lineamientos generales de esta comisión²³. Fueron doce comisionados encargados de elaborar este informe, más

²³ Existían ya para entonces manifestaciones públicas de rechazo a ciertas violaciones: en 1995, el 85% de peruanos se pronunció en contra de la ley de amnistía que se promulgó para los militares acusados de violar

un observador²⁴. Trabajaron aproximadamente ochocientas personas, quienes recolectaron testimonios en todas las zonas del Perú, sobre todo en las más afectadas por la violencia política (Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, Abancay). También se aprovechó el trabajo que previamente varios organismos de Derechos Humanos (como la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos), ONGs y la Defensoría del Pueblo habían hecho durante los años del conflicto. El resultado de las investigaciones se elaboró sobre la base de 16,986 testimonios. Hubo algunas dificultades, tales como el corto margen de tiempo del que se disponía, los recursos restringidos y las limitaciones para la traducción de las lenguas indígenas al español.

1.3.1. Conformación

La conformación de comisiones de la verdad ha sido un proceso asumido por otros países anteriormente (como es el caso de Argentina en 1985, Chile en 1990-1991, Guatemala en 1999, y Sudáfrica en 1992); para cuando surge la CVR del Perú, internacionalmente existe un reconocimiento de este tipo de entidades. Sin embargo, la CVR nacional cuenta con características que la distinguen de las otras: planificó la existencia de audiencias públicas transmitidas por televisión, en un intento de generar concientización. Las atribuciones de la investigación se extendieron a hechos que en

Derechos Humanos; en 1996 se reclamó contra la “ley de interpretación auténtica” que permitía la segunda reelección de Fujimori; en 2000 la aparición del primer *Vladivideo* generó rechazo a la corrupción del régimen, y las demandas por elecciones presidenciales transparentes aumentaron. Eran, así, reclamos por la democracia representativa en donde las clases populares y medias jugaron un rol importante (Degregori, “Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la comisión de la verdad y reconciliación”).

²⁴ Estos fueron: Salomón Lerner Febres (filósofo y Presidente de la comisión), Beatriz Alva Hart (abogada), Gastón Garatea Yori (sacerdote), Rolando Ames Cobián (sociólogo), Humberto Lay Sun (arquitecto y pastor), José Antúnez de Mayolo Larragán (sacerdote), Sofía Macher Batanero (socióloga), Luis Arias Graziani (teniente general FAP), Alberto Morote Sánchez (ingeniero), Enrique Bernalés Ballesteros (constitucionalista), Carlos Tapia García (ingeniero), Carlos Iván Degregori Caso (antropólogo) y Luis Bambarén Gastelumendi (sacerdote y el observador).

Chile, por ejemplo, no se habían dado: además de las muertes y desapariciones, se investigó sobre torturas, violaciones de comunidades nativas y otras violaciones a derechos humanos. Por último, estos conflictos se situaron en uno mayor que envuelve antiguos problemas nacionales de racismo y aislamiento en el país. Así pues, el estudio de lo que provocó la violencia abarcó lo político, social, cultural e histórico. El resultado fue el *Informe Final*, presentado en Lima en agosto de 2003 en nueve tomos (Milton 7).

Parte de la empresa que la CVR llevó a cabo fue el proyecto *Yuyanapaq: Para Recordar* (2003). Se trata de un conjunto de aproximadamente doscientas fotografías que documentan la violencia entre 1980 y 2000. El origen de estas imágenes es diverso: aparecieron en diarios peruanos, pertenecieron a archivos fotográficos, etc. El objetivo fue brindar una narrativa visual conjuntamente con el *Informe Final*. Otro recurso no escrito del que se sirvió la comisión fue la colaboración del grupo teatral Yuyachkani, agrupación que había tenido una participación activa desde los años setenta²⁵. Estos actores recorrían diversos pueblos y convocaban a las personas a asistir a las audiencias públicas para contar sus testimonios. Es claro que los recursos artísticos y visuales son herramientas potentes y eficaces para llegar a diversos tipos de públicos, muchos de los cuales no necesariamente acceden a fuentes escritas, son analfabetos o se encuentran alejados de los centros. La capacidad de convocatoria fue, entonces, amplia e inclusiva. Además, precedida por organismos de Derechos Humanos y el periodismo de oposición, la conformación de la CVR permitía acceder a una versión no oficial²⁶.

²⁵ Yuyachkani es un colectivo de artistas que comenzó su trabajo teatral en 1971. Su nombre está en quechua y significa “Estoy pensando, estoy recordando”. Su actividad se concentra en el trabajo de la memoria y en la acción política a través del teatro.

²⁶ En “Heridas abiertas, derechos esquivos”, Degregori habla de una “historia hegemónica” que se había manejado durante estas dos décadas. En dicha historia, manejada por el Estado y el gobierno de Alberto Fujimori tras el golpe del 5 de abril de 1992, la pacificación alcanzada tras la captura de los cabecillas de Sendero Luminoso y luego del MRTA justificaba cualquier exceso cometido en violaciones a los derechos

1.3.2. Recepción

La reacción de la población y de los diversos sectores del Estado a la publicación de este *Informe* fue distinta según cada situación. Una encuesta realizada por la revista *Ideele* poco después de la publicación mostró que la mayoría de limeños de todo origen socioeconómico creía en la veracidad de este trabajo. Algunos sectores del APRA cuestionaron el cálculo de víctimas estimado. Partidos políticos e, inclusive, algunos miembros de comunidades andinas y *ronderos*²⁷ protestaron por diversos motivos (el destino de las reparaciones monetarias, por ejemplo). Hubo también cuestionamiento sobre la verdad que la CVR buscaba demostrar. Para algunos, la verdad era una forma de terrorismo (debido al énfasis puesto en las responsabilidades de las partes).

En “At the Edge of Peruvian Truth Comisión”, Cynthia E. Milton registra una serie de caricaturas que aparecieron días antes y después de la aparición del *Informe Final* en 2003 en diversos medios periodísticos. En ellas, el humor se basa en la resistencia que los partidos políticos en el poder ejercían aún antes de haber leído los resultados. El segmento “Heduardo” de la revista semanal *Caretas* hace ver cómo estas fuerzas políticas opositoras entre sí se unieron para criticar a la CVR. El diario *Expreso*, con el caricaturista Miguel Ángel, cuestionaba la supuesta doble posición que la Comisión había adoptado con los militares (denuncia y reconocimiento). Otros diarios como *La República* o *El Comercio* también generaron humor con respecto del papel de distintas instituciones durante el conflicto (la Iglesia, los militares, el sector empresarial).

humanos. En esta versión, Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos eran los protagonistas que vencieron al terrorismo; las Fuerzas Armadas y Policiales eran personajes secundarios, y la población civil se limitaba a ser espectador pasivo. Los entes dañinos eran los grupos subversivos y, eventualmente, cualquier opositor a esta narrativa oficial (76).

²⁷ Personas de zonas rurales que organizaron un sistema comunal de defensa propio de sus pueblos, para suplir la falta de seguridad brindada por el Estado.

1.3.3. Construcciones paralelas de la memoria

Paralelamente al *Informe Final*, se da otro tipo de textos que Milton registra. Fuera de la CVR y los testimonios, hubo representaciones de tipo visual y performativo, lugares de memoria, cine, historias, humor, rumores y canciones. La autora los considera versiones no oficiales de contar la verdad. Ella menciona, por ejemplo, las películas del ayacuchano Palito Ortega Matute, los retablos ayacuchanos de Edilberto Jiménez, las canciones de Arnulfo Fuentes y las piezas literarias como el poema que Rayda Huayhua Huaraca compuso para denunciar los abusos contra las mujeres de su pueblo, Vinchos.

La sociedad civil también se hizo presente a través de manifestaciones y actos simbólicos en las plazas. Es el caso de la presentación del *Informe Final* que se hizo en Huamanga, con la participación de Angélica Mendoza, “mamá Angélica”, presidente de ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), cuyo hijo fue desaparecido por los militares. Se dieron también concursos de arte –como “Rescate por la memoria” en 2001- para que los pobladores plasmaran en papel sus concepciones sobre valores comunes (verdad, justicia, reparación, reconciliación). Este recuento sirve para hacer notar la gran producción de discursos que acompañó la documentación de la verdad que la CVR inició. La existencia de estos textos es significativa en tanto permiten democratizar las vías de información y generan la inclusión política de la que carecen muchas zonas afectadas. Milton concluye el recuento señalando que:

While the CVR attempts to construct a national narrative that dismantles the hegemonic, heroic, Lima-based narrative of the Fujimori era (and before), historians should also be careful to include truths and modes of truth telling that fall outside of official processes of truth seeking. It is not a question simply of replacing an official memory with a popular memory (or popular culture) that is more inclusive of marginalized groups, but

rather one of attempting to juggle (or layer or interweave) many narratives at the same time, even when the truths therein contained are contradictory, complex, and even, perhaps, of questionable truth value. Allowing for many truths is part of a larger memory struggle to establish a narrative (or narratives) of what happened. (Milton 26)

1.3.4. Importancia de la pluralidad de narrativas

El valor político de la existencia de diversas narrativas (oficiales o no), y de la creación de la CVR así como el cumplimiento de sus objetivos es importante en un contexto social de marginación y exclusión, ya que, por medio de los testimonios, los sectores más aislados (el pobre, rural, indígena, y en especial las mujeres) tuvieron la palabra y se mostraron, como indica Degregori, antes agentes que víctimas. Esto es síntoma de un desbalance del poder habitual en lo que respecta a las narrativas peruanas de quienes tienen voz y quienes son hablados por otros. Es un avance simbólico, porque varios de los testimonios se expresaron en otros idiomas fuera del español, lengua imperante en la esfera pública, sobre todo en Lima. Luego, estos testimonios raras veces se limitaban a la súplica, sino que, antes bien, planteaban demandas, no sólo económicas, sino también políticas (ser reconocidos como ciudadanos con igualdad de derechos), jurídicas, psicológicas, etc. (Degregori, “Heridas abiertas, derechos esquivos”). Habiendo visto que la guerra tuvo un impacto diferenciado dentro de la población, y que la “otroización” se presenta como una práctica común en la sociedad peruana, el peso político del proceso de elaboración del *Informe Final* y de los demás discursos que se dieron es significativo como un gesto interpelador en la historia del país.

En “The Symbolic as Strategy: After the Violence” (2008), Víctor Vich sostiene que el valor del *Informe Final* de la CVR estriba no tanto en su influencia dentro de la arena política, sino en su impacto en el área cultural. El fracaso en la esfera política se

debe a que la sociedad civil no desea enfrentar el pasado y los partidos políticos niegan las conclusiones de la CVR. Sin embargo, el *Informe* sí ha calado en la cultura nacional a través del arte. Los artistas buscan simbolizar lo que sucedió para poder construir una nueva narrativa para el país. Esto se da a través de la literatura, el arte visual, la música, el cine y otras manifestaciones culturales (57). A través de lo simbólico, se usa el espacio artístico para expandir nuestras nociones de ciudadanía y se intenta crear una cierta solución simbólica. Finalmente, Vich concluye que lo simbólico es un arma para la lucha política y que se pueden comunicar verdades políticas a través de la cultura (59).

1.4. IMPACTO INTELECTUAL Y CULTURAL

Como uno de los productos discursivos oficialmente reconocidos, el *Informe Final* genera una producción intelectual y artística posterior. Como gesto político y simbólico, este informe cristaliza las concepciones que existen sobre la conformación social del Perú y, en este sentido, contribuyen a construir la memoria colectiva.

1.4.1. Las Ciencias Sociales

La aparición y desarrollo de este conflicto nacional generó una gran producción de discursos académicos a lo largo de los años. En un primer momento, el discurso principal se dio en los medios periodísticos que daban cuenta de los acontecimientos de la guerra. Luego, el área que más produjo sobre el fenómeno, sus causas y consecuencias, han sido las Ciencias Sociales, particularmente la Sociología y la Antropología. Estas disciplinas vieron afectadas las construcciones teóricas que habían elaborado para explicar el país. Desde estas áreas, además, proviene principalmente la información para

comprender el contexto histórico social. Muchas de las conclusiones de la CVR se sostienen en los estudios que sociólogos y antropólogos habían realizado sobre el tema.

El periodo de la violencia política reveló no solamente cuestiones contextuales particulares (problemas económicos y políticos), sino que además sacó a la luz una serie de conflictos sociales que el Perú acarrea como nación y también como ex colonia española. Temas como la identidad nacional, la ciudadanía, los derechos humanos, la segregación, el machismo, y los problemas étnicos y raciales resurgieron en la discusión académica. Las Ciencias Sociales estudian, precisamente, estos temas, y desde estas disciplinas se llegaron a varias conclusiones que presento a continuación.

Nelson Manrique, en *El tiempo del miedo* (2002), comenta que en los años setenta, tanto la antropología funcionalista de los sesenta como la teoría marxista fracasaron como modelos interpretativos de la realidad peruana. La mayoría de científicos sociales predecía que, para los años ochenta, el conflicto social sería la contradicción capital-trabajo (es decir, una cuestión de clase), conflicto que se daría en los espacios urbanos (a diferencia de lo que realmente ocurrió, ya que el escenario principal fue el campo). La cuestión étnica y racial, así como el tema de género se descartaban como elementos principales en los enfrentamientos sociales (323)²⁸.

Dentro de las exclusiones sociales, una de las que resalta en esta guerra es la de género. Los resultados del *Informe Final* muestran que hubo una marcada diferencia en las víctimas mujeres de origen campesino. El 73% de las afectadas eran quechuahablantes del centro y sur del país, muchas de ellas analfabetas (elementos que

²⁸ Inclusive, como Manrique señala, los conceptos de etnia y raza se usaban indistintamente, lo que complicará la comprensión de los problemas de la sociedad peruana. El racismo consiste en la convicción de que existen razas superiores e inferiores, y estas diferencias se naturalizan atribuyéndolas a la biología. Las razas puras, biológicamente hablando, no existen. Pero, desde las Ciencias Sociales, existen las construcciones sociales de razas.

dificultan su relación con las instituciones y acentúan su vulnerabilidad)²⁹. La violación sexual fue una práctica sistemática y denigrante en contra de estas mujeres. Además, es importante recordar que la violencia sexual genera mutismo (las mujeres no cuentan sus experiencias por vergüenza y por el estigma social). Este factor dificulta poseer una idea completamente real de la magnitud de los abusos que, se presume, es mayor que la calculada. Esto tiene serias implicancias en términos legales, como lo explica Manrique cuando analiza el razonamiento sin arrepentimiento de un efectivo de las Fuerzas

Armadas con respecto del abuso que se cometió a una víctima mujer:

Es que en este caso ni el crimen ni la violación requieren de una justificación, porque la víctima no es considerada sujeto de derechos. Los derechos humanos sólo tienen vigencia cuando atañen a quienes son reconocidos como poseedores de una humanidad por lo menos semejante a la de quienes deben otorgarlos, defenderlos o negarlos. Cuando este común nivel de humanidad es reconocido, los mismos que los violan deben justificar su transgresión [sic]. Pero tratándose de una chola, un ser racialmente inferior y de sexo femenino por añadidura, no hay delito que demande una justificación. (328)

Del lado de Sendero Luminoso, el papel de la mujer es aparentemente más activo y protagónico. Sin embargo, diversos testimonios consignan que en la realidad también fueron parte del machismo arraigado del país y de las zonas más tradicionales. En los pueblos arrasados por la violencia, por otro lado, se generaron problemas como el estigma social y la culpabilidad. La vida diaria se vio afectada y, en ausencia de una figura masculina, las mujeres tuvieron que hacerse cargo de los roles que tradicionalmente correspondían al esposo, al hijo o al padre. Ante la ausencia del hombre, muchas de ellas tomaron bajo su cuidado la manutención de familias desestructuradas, la

²⁹ El libro *Entre prójimos* de Kimberly Theidon da cuenta de investigaciones sobre el lugar de las mujeres en este periodo. También puede revisarse el texto de Robin Kirk, *Grabado en piedra: las mujeres de Sendero Luminoso*, quien realiza una serie de entrevistas a distintas ex combatientes de Sendero Luminoso.

búsqueda de sus desaparecidos y los reclamos por justicia. Fueron también más propensas a narrar ante la CVR lo ocurrido, concentrándose en lo que sucedió con sus familiares (*Informe Final*, Tomo VII).

La violencia impactó, así, de manera diferenciada. Como luego el *Informe Final* constatará, este conflicto armado no se trató de una guerra étnica. Sin embargo, los componentes racial y de género estuvieron presentes debido a la discriminación, y esto fue uno de los generadores de la violencia (Tomo VIII). Manrique recuerda que un discurso político ideológico ampliamente difundido es el que atribuye a los indios la culpa de las desgracias del Perú como nación. Y esto guarda relación con la relativa indiferencia con que se tomó el saldo de víctimas (de ahí la interpelación de Salomón Lerner sobre las 35.000 vidas perdidas que faltaban calcularse en las estadísticas). Más aún, y como ha sucedido desde la conquista española, en la historia de este territorio los indígenas han constituido, de uno u otro bando, la mayor cantidad de muertos (339-341). Negar los derechos humanos de una persona por su origen racial o de género de manera sistemática ya sea por las fuerzas del Estado o por los subversivos fue una de las evidencias que llevó a las Ciencias Sociales a reconsiderar problemas nacionales que se creían superados. De ahí que surja la necesidad no solamente de replantear conceptos, sino también de diseñar nuevos objetivos para el futuro. La responsabilidad y el llamado a la acción de la ciudadanía en su conjunto y de la vida académica son tareas evidentes:

Ciertamente, la violencia política en el Perú de hoy está teñida de una gran dosis de patología, pero se trata de una patología social, que nos envuelve a todos y que compromete nuestra responsabilidad social y personal [...] cuando los autoritarismos de diferente signo amenazan copar el escenario político peruano, cerrando el paso por un largo período a la posibilidad de asentar un proyecto democrático de convivencia, nos corresponde jugar el ingrato rol de aguafiestas, despojando a los proyectos en marcha de las coartadas ideológicas que pretenden legitimarlos. (Manrique 343)

Si la universidad es el espacio en el que las ideologías crecen y prosperan, y si la vida académica juega un papel importante en la vida política y nacional, reproduciendo patrones de interacción que existen en la sociedad (ya sea el autoritarismo o la democracia), las disciplinas sociales y las de humanidades necesitan hacer una lectura crítica de su papel a la luz de las consecuencias reveladas por el *Informe Final*.

1.4.2. Las artes y otras manifestaciones culturales

Hacer un balance de las manifestaciones artísticas y su capacidad interpeladora en este contexto es un poco apresurado, no solamente porque aún han pasado pocos años para que se pueda mirar con perspectiva, sino también porque, hasta la fecha, si bien por un lado Abimael Guzmán fue capturado y la cúpula senderista fue desarticulada y, por el otro, los protagonistas políticos principales se encuentran en procesos judiciales o en prisión, las noticias cotidianas dan cuenta de apariciones violentas de Sendero Luminoso, y los juicios aún no han concluido. Es decir, la historia y la interpretación sobre este periodo se encuentra, todavía, en proceso.

Sin embargo, en los años anteriores, durante y después del conflicto, aparecieron obras de arte que merecen señalarse por su valor artístico y capacidad para interpelar. Las artes plásticas y la fotografía generaron piezas importantes. Muchas de estas obras apelan a la conciencia social de los ciudadanos. Es claro que la discusión del papel del arte no se limita a una función social explícita (lo que, para muchos, corresponde a un arte comprometido anacrónico). Sin embargo, crear arte para este periodo implica, de una u

otra forma, tomar alguna postura ética por parte del artista y, a partir de ella, se genera la obra. Refiriéndose al poder que ejerce el arte en la sociedad, Gustavo Buntinx señala:

It is necessary to understand works of art both as symptom and as act, as a *symbolic operation* on reality. A ductile reality that artists pretend to modify in the very gesture of expressing it, interrupting with images of desire the established forms of social circulation. A context (dis)articulated in the textual materiality itself and in its new insertion strategies, in its desiderative and politically libidinal charge. The power and the illusion. ("The Power and the Illusion" 301)

Entender así el arte permite comprender los procesos subjetivos que otorgan significado al contexto. Este autor comenta sobre algunos trabajos artísticos que surgieron en los años anteriores al estallido del conflicto armado. La influencia de la izquierda en el Perú abarcó también las manifestaciones artísticas en los años setenta. Estos artistas y colectivos se apropiaban de imágenes de la modernidad y las subvertían. Aquí, la cultura popular fue importante: por medio del trabajo de los productos de consumo masivo, se creó un estilo llamado "Pop ahorado" y "Pop chicha". En estos trabajos de arte dialogaron la globalización y también los rasgos de la cultura andina que producían las migraciones a la Costa, en medio de un ambiente de miseria y conflictos sociales. El escenario también era significativo: lejos de los museos y las galerías, estas obras de arte concebían nuevos espacios para el desarrollo de la cultura en los que se dialogaba con grupos sociales migrantes que transformarían el país. A este periodo pertenece el colectivo Huayco y dos de sus trabajos de 1980: "Arte al paso" y "Sarita Colonia". Globalización y procesos internos convergieron en estas representaciones, haciendo eco al contexto nacional e internacional que se vivía.

Buntinx recalca la novedad en el arte peruano de fines de los años setenta en trabajos como éstos porque considera importante que, para ese momento, exista una

comunicación real entre los migrantes andinos y los sectores radicalizados de clase media³⁰. El elemento que los uniría sería el deseo por la revolución, una que involucre lo espiritual y lo político. Esto es característico de esa época, reflejo del auge de las corrientes izquierdistas, como ya vimos anteriormente a nivel político. Sin embargo, esta fuerza política entró en crisis ideológica de izquierda en los años ochenta. La presencia de Sendero Luminoso mostró que la lucha armada se podía convertir en un suceso sangriento y terrorista. Esto se vio reflejado en el arte: el grupo Huayco, por ejemplo, se disolvió y su aporte social desapareció. Las expresiones de fe en la revolución cambiaron a expresiones de melancolía, ilusiones fallidas y utopías perdidas (306).

Buntinx también se refiere a la lucha por el poder simbólico a través de las imágenes que se usan en la arena política. Sendero Luminoso, por ejemplo, construye imágenes que buscan generar un comportamiento reverencial en las masas. Basándose en eso, un grupo de artistas gráficos llamado NN decide apropiarse y subvertir esas visiones a fines de los años ochenta. Surge, entonces, “Viva el maoísmo”, una reconstrucción visual de Mao Tse Tung con el gesto irreverente de poseer los labios pintados de un rojo intenso. Así, se juega con conceptos como lo político, el maquillaje, lo sensual, y se genera un efecto de ironía crítica a través de la alegoría postmoderna³¹ en un proceso de apropiación y montaje. En el caso de esta obra, se establecen relaciones entre política y arte. La riqueza de este grupo residió en que se trataba de una nueva cultura radical que, antes que reprimir o reconciliar diferencias, buscaba hacerlas productivas. En 1990, el

³⁰ “to link Andean migrants and radicalized sectors of the middle class in a shared bid for revolutionary power. A utopian horizon in which religious emotions and ideological convictions converge” (Buntinx, “The power and the illusion” 305).

³¹ Buntinx define la alegoría postmoderna como “that paradigmatic trope of fan alterity inscribed even in the etymological code that defines it (*allos* = other + *agoreuin* = speak). To speak the other of a text through a supplement of meaning, an excess that subverts its literality, its presumable original vocation” (“The Power And The Illusion”, 310).

grupo se disolvió y sus miembros tomaron distintos caminos. Pero para entonces, ellos, junto con movimientos de punks peruanos, reflejaban artísticamente sus percepciones del contexto:

What was agonizing in that 'Peruvian Weimar Republic' was the very project of modernity – including its left-wing variants. A moral generalization of misery and the rapid proletarianization of the middle classes, throwing many of their offspring into an aggressive pessimism. Nauseated by the corruption, the racism and the absence of alternatives ('no future') in what they paradigmatically called a 'sociedad de mierda' ('shit society'), Peruvian punks articulated musical expressions, plastic arts, scenography and scandal with an unprecedented stridency. ("The Power And The Illusion" 314)

En “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”, publicado en la revista *Márgenes: encuentro y debate* (1987), Gustavo Buntinx hace un recuento de las principales obras artísticas que surgieron durante el gobierno de Fernando Belaúnde. Señala que los pintores de esta década fueron quienes formalizaron un horizonte utópico que, para fines de los años ochenta, ya se había perdido, no sólo en el terreno artístico, sino también a nivel político (entre otros motivos, por el fracaso del proyecto velasquista). Los años setenta, época de los conflictos por las migraciones a la capital, se habían caracterizado por un acercamiento hacia lo popular. En esos momentos, se creía que podía existir “una modernidad popular en la que tradición andina y revolución socialista se conjugaran” (53). Para el momento en el que se publica el artículo, sólo hay talleres desmantelados y deterioro, síntomas del fracaso de las utopías de transformación social. Los artistas radicales de los setenta se han ido al extranjero o han desarrollado una obra más personal y subjetiva que ya no cuenta con poder político.

Durante los años de la violencia política, Sendero Luminoso será uno de los pocos referentes que inspiren cierta reflexión social en los artistas. Para ese momento, el

“desclasamiento ideológico” de estos artistas jóvenes de clase media produce crisis de identidad. Entonces, ven en la aparición del grupo armado algunos signos de un resurgimiento andino, y de ahí que presenten ambigüedad e indefinición frente al fenómeno. Sin embargo, lo que tenemos de estos artistas radicales de los años setenta en general es un suceso que se da también en los estudiantes universitarios de Ayacucho que se unirían a Sendero Luminoso: son receptores de una promesa de modernización que deviene en una empresa fallida. Esta frustración no produce, sin embargo, proyectos comunes. Buntinx señala además que, antes que el análisis, la aparición de Sendero Luminoso genera en ellos ansiedad:

Como tantos de su generación y condición, estos artistas compartieron la esperanza de que cierta pequeña burguesía –ilustrada y radical- pudiera encarnar la nacionalidad misma integrando las culturas dislocadas del país bajo el discurso unificador del socialismo. Tras alcanzar una inusitada vigencia, esa utopía –como otras similares en la agrietada historia peruana- sucumbió a contradicciones propias y ajenas. Sobre sus escombros se erige la violencia actual, empujando a muchos hacia un proceso de introspección y conflicto íntimo con la política. Y es esta dolida (in)conciencia la que le impide reasumir los ilusionados compromisos del ayer. (“La utopía perdida” 81)

De este modo, artistas radicales izquierdistas como Charo Noriega dejan de lado temas como la migración y reflejan una vuelta al subjetivismo y su propia crisis de identidad en cuadros como “Charito” (1982). Juan Javier Salazar, quien había hecho “Sin título” en 1980, donde representa la utopía socialista y busca ser “talismán y panfleto a la vez”, en 1981 expone una pieza de madera titulada “Perú, país del mañana” y en ella refleja el decaimiento del ánimo insurreccional de la izquierda que, para entonces, se inserta en la vida política de los escaños. La ambigüedad, reflejo del vacío social e ideológico de este y otros artistas, se refleja en su obra de 1985, “Ñoba Ritual”, en donde

se representa su crisis de identidad y el abandono de las utopías. Vemos, así, que lo que sucede a nivel político se da también a nivel de las artes plásticas³².

Si al inicio de la violencia política sucede un desgaste de artistas radicales de izquierda, conforme se dan las violaciones de derechos humanos en los años siguientes, surgen nuevas expresiones artísticas que interpelan activamente a la sociedad con respecto de los abusos cometidos. En 1983 se presenta una exposición de Artistas Visuales Asociados (AVA) en la Alianza Francesa de Lima. En 1985 se da la exposición “Por el Derecho a la Vida” en la Municipalidad de Miraflores, en donde se denunciaba la existencia de las desapariciones y la muerte violenta, tanto por el Estado como por los senderistas. En 1986 surge la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa en el Centro de Lima, donde llevaron a cabo representaciones teatrales. Aparece un grupo de jóvenes, Los Bestias, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, quienes presentaron conceptos de deconstrucción urbana. Otro grupo, Los Subterráneos, junto con grupos de rock punk y hardcore (como Leuzemia), fueron influenciados por el llamado agit-prop de Dadá y generaron los manifiestos fanzines. Y en la Ciudad Universitaria de San Marcos aparecieron murales pintados y periódicos murales que se resistían artísticamente a la propaganda de Sendero Luminoso en esos lugares. El ex integrante de Huayco, Herbert Rodríguez, organizó su proyecto Arte Vida para realizar murales y escenografías para conciertos de rock, e hizo del drama una herramienta de comunicación (Buntinx, “Un arte cuestionador” 94-105).

Mención especial merece el artista plástico Ricardo Wiese, a raíz de las denuncias que surgieron en 1992 por el asesinato clandestino de los nueve estudiantes y

³² Para una descripción y explicación detallada de las obras de Noriega y Salazar, así como de otro ex integrante de Huayco, Armando Williams, revisar “The Power and the Illusion” de Buntinx.

un catedrático de la Universidad Enrique Guzmán y Valle – La Cantuta a manos de un destacamento militar del Servicio de Inteligencia del Ejército, el llamado “Grupo Colina”. Los restos de estos estudiantes se hallaron en un cerro de Cieneguilla en 1993. Esto generó una respuesta ética desde las artes visuales: Wiese pintó nueve cantutas³³ en el lugar en el que estos cuerpos fueron enterrados. En 1994, Eduardo Villanes, un pintor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, hizo una exposición criticando la forma cómo se entregaron los restos de estas personas en cajas de leche Gloria a los familiares. En “Un arte cuestionador”, Gustavo Buntinx se refiere a estos hechos execrables que marcaron violentamente la memoria colectiva y concluye que “El arte que acoge a esos fantasmas y que revela la consistencia de las cosas en la sociedad es uno que asume responsabilidades éticas” (99).

1.4.3. La literatura

Han pasado aproximadamente treinta años desde que se inició el conflicto y ocho desde la publicación del *Informe Final* que registró de manera formal frente a toda la comunidad pública las consecuencias del mismo. En lo que respecta a la producción literaria ficcional y no ficcional, se verá que determinados tipos de texto necesitan un mayor margen de tiempo para reflexionar sobre lo sucedido y crear símbolos, mientras que otros coexisten con los hechos violentos y se caracterizan por un tono denunciatorio.

Esto se puede apreciar también desde una perspectiva de género literario: la producción teatral que toma textos dramáticos de diversa índole es un medio que surge desde los primeros años de este período, y que sirve para interactuar con receptores de

³³ La cantuta es un tipo de flor de los Andes, tubular y alargada, de color amarillo, rosado, blanco o rojo que crece de manera silvestre.

todos los niveles socioeconómicos. La narrativa, por otro lado, tiene un ritmo diferente y aunque en un primer momento se registran ya varios cuentos, la aparición de las novelas tarda un poco más, y más aún la producción crítica (congresos, cursos universitarios; inclusive un formato reciente usado por lectores y críticos: los blogs de la Internet). El tratamiento del tema también varía, pero, como veremos, el género más utilizado en la narrativa es el realismo. De particular importancia es, también, como se dio en las Ciencias Sociales y en las artes, el papel de las ideologías de izquierda.

1.4.3.1. Producción ensayística

Dentro de la producción literaria no ficcional se encuentra el ensayo. Uno de gran impacto fue *Muerte en el Pentagonito: los cementerios secretos del ejército peruano* (2004) de Ricardo Uceda, quien, a través de investigaciones periodísticas y entrevistas de primera mano sacó a la luz hechos y pruebas que incriminaban a los miembros del destacamento Colina, responsables de por lo menos dos matanzas que impactaron en la opinión pública y que fueron motivo de juicio por violación de derechos humanos contra Alberto Fujimori: la matanza de Barrios Altos (1991) y la de los nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta (1992). El escritor Miguel Gutiérrez ubica este texto dentro del llamado “periodismo literario” debido al trabajo que hace con Jesús Sosa, integrante de Colina. El mérito literario del periodista Uceda estaría, para Gutiérrez, en el tratamiento que se le da a Sosa, ya que se convierte en un personaje ambiguo que provoca en el lector sentimientos encontrados (“Narrativa de la guerra: 1980-2006” 17)³⁴.

³⁴ El escritor Santiago Roncagliolo publicó también *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007). un libro que investiga y da cuenta de los subversivos.

De corte más académico, un texto fundamental para comprender la historia de los levantamientos en el Perú desde sus orígenes como colonia de España es *Buscando un Inca*, de Alberto Flores Galindo (1986). Este texto, publicado en los momentos más duros de la violencia política, da un balance negativo del contexto de ese momento.

Con acercamientos desde la disciplina literaria, el libro *Pachaticray (El mundo al revés)* (2004), editado por Mark R. Cox, provee textos que brindan una idea del estado de la literatura con respecto de este tema. Por otro lado, en un acercamiento interdisciplinario, Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich publicaron *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009), en el que, trascendiendo lo estético, se invita a pensar en la urgencia de una recepción ética de la literatura del conflicto armado peruano que logre perturbar “el sueño de los justos”. Esto implica derribar el fantasma de la familiar oposición modernidad criolla/tradición andina de tal manera que se alcance a ver lo real de la singular modernidad del Ande, aquella que busca surgir y afirmarse más allá de las ruinas de la “la nación cercana”.

El año 2010, Cox editó un nuevo libro de ensayos, *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia*. Este texto tiene la novedad de presentar tres perspectivas del conflicto: la de los escritores llamados “andinos” (como Dante Castro, Luis Nieto Degregori, Enrique Rosas Paravicino, Ricardo Vírhuez Villafane), la de los escritores “disidentes” (Agrupación Cultural Ave Fénix, Grupo Literario Nueva Crónica, Rafael Masada) y la de los académicos (Melis, Vargas Salgado, Higgins, Cox, Zevallos, Giménez Micó). En este libro, se cuestiona el conocimiento que los escritores tienen sobre la realidad nacional. Por su parte, los escritores disidentes sostienen que esta también es una lucha literaria, critican a los escritores que han representado negativamente a los subversivos y se

adjudican el objetivo de mostrar lo que son. Los académicos hacen principalmente resúmenes críticos de algunas novelas.

1.4.3.2. Poesía

En lo concerniente a la poesía, ésta se ve afectada no solamente en lo histórico y temático, sino también en las condiciones de creación y difusión durante los años de violencia política. Juan Zevallos Aguilar sostiene que la política neoliberal que comenzó con Francisco Morales Bermúdez a mediados de los años setenta y que el gobierno de Alberto Fujimori desarrolló a plenitud, afectó a un nuevo sujeto social que se había formado con la dictadura militar de Juan Velasco. Estos nuevos sujetos pasaron de la euforia que los había formado en los años previos, al desencanto que la nueva política generó, ya que fueron objeto de la pauperización y el desmantelamiento del sistema educativo público³⁵. Los ámbitos académicos de las Humanidades y Ciencias Sociales se vieron afectados por esta política económica que priorizaba lo práctico, el entretenimiento y el consumo. La cultura se privatizó y dejó de ser parte de las responsabilidades del Estado. Muchos de los escritores tuvieron que dedicarse al periodismo. De este modo, durante los años ochenta y noventa, la poesía reflejaba la desconfianza en el proyecto modernizador, las secuelas de la violencia de los grupos subversivos y la represión del Estado en medio del miedo generalizado. A este periodo pertenecen poetas como Róger Santiváñez, Raúl Mendizábal, Miguel Ildefonso³⁶.

³⁵ Entre los años 1982 y 1984 surgió una agrupación, el Movimiento Kloaka, que en sus manifiestos poéticos critica la irrupción de este neoliberalismo.

³⁶ En febrero de 2007 se realizó en Madrid el I Congreso Internacional de Poesía Peruana. Algunas de las ponencias tratan sobre la influencia que el período de violencia política (Cuadra).

1.4.3.3. Teatro

En lo que respecta a la dramaturgia y el teatro, el panorama político tuvo un efecto particular tanto en la población como en los actores³⁷. Caracterizado por el contacto directo con el público, el teatro ha contado, además, con impacto a nivel político. En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos hubo estudiantes que simpatizaban con la idea de la guerra al viejo Estado y que formaban grupos de teatro. Es el caso de Tumueca, que, en los años ochenta y a través de obras de creación colectiva, mostraban los problemas de la sociedad, denunciaban la intervención policial a la universidad y abogaban por la “lucha del pueblo por su liberación” (Vírhuéz 46). El contexto violento los llevó a experimentar con nuevas formas de hacer teatro: los escenarios podían ser lozas deportivas, salones comunales, patios barriales. La duración de las obras era menor y más puntual, con recursos mínimos. Muchos actores y dramaturgos pasaron del arte a la lucha directa. José Castro Urioste también se refiere a la política económica neoliberal que Alberto Fujimori llevó a cabo y cómo ésta influyó en la temática que muchos de los grupos de teatro de entonces trabajaron: la desintegración familiar (simbólica de la desintegración del país) y el individualismo. Fueron nuevas imágenes de la violencia que tanto en Lima, como en provincias y por medio de la

³⁷ La experiencia, en un contexto de guerra, puede ser, inclusive, una alucinación, como la experiencia que Walter Ventosilla narra sobre el día en que, en Andahuaylas, a fines de los ochenta, su grupo de teatro Setiembre, como parte del ciclo “Muestras de Teatro Peruano”, se congregaron más de 300 teatristas de todo el país. En una de las presentaciones en un pueblo alejado, perteneciente a la zona roja, escenificaron “Padre, tierra, madre”, una obra que trataba sobre la resistencia de un guerrero andino a la conquista española. Durante la presentación, mientras que la comunidad se encontraba observándolos, un poco más allá se encontraban los destacamentos del Ejército, y en las faldas de los cerros, los subversivos de Sendero Luminoso. La situación era alucinante: tres públicos, conformados por gente de la misma zona, reunidos frente a una obra de arte que trataba, justamente, sobre la violencia (Ventosilla 43).

nacionalización de obras universales, los grupos de teatro representaron como espejos del contexto que vivían³⁸.

Mención especial merece el papel que el grupo de teatro Yuyachkani tuvo en este periodo, durante y después de la publicación del *Informe Final* de la CVR. Su trabajo se remonta a los años setenta. En 1989 escenifican *Contrael viento*, obra que refleja la desintegración existente. Al año siguiente, realizan una puesta en escena del texto narrativo *Adiós, Ayacucho* (1986), de Julio Ortega. Escenificaciones posteriores incluyen textos como *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio, y *Antígona*. Estas obras tienen en común el tema de las desapariciones y el reclamo por el derecho humano a ser escuchado, reconocido y reivindicado. El gran mérito de las escenificaciones es lograr que el mensaje que estos textos narrativos contienen pueda llegar realmente a auditorios no necesariamente letrados: grupos de personas muchas veces analfabetas y subalternas, no sólo a nivel económico, sino también a nivel educativo. Gracias a este quehacer, las víctimas de la violencia política pudieron comunicarse con entidades como la CVR en las audiencias públicas, o inclusive dialogar con los mismos personajes de las obras teatrales para narrar sus propias historias. Se trató, precisamente, de un trabajo colectivo. De ese modo, no solamente se transmite un mensaje unívocamente, sino que también los actores se ven enriquecidos por los aportes que audiencias de todo tipo les brindan en espacios populares como el mercado o la plaza³⁹. Reflejo del contexto pero también acción e

³⁸ Para más detalle sobre obras puntuales durante los años noventa, revisar el ensayo de Castro Urioste. Por otro lado, y enfocándose en las actividades teatrales artísticas de Sendero Luminoso, Javier Garvich da cuenta de un colectivo, el MAP (Movimiento de Artistas Populares), que en los años ochenta escenificó distintas escenas de la lucha armada en públicos marginales, como los pobladores de las barriadas. Su función fue tanto ideológica como informativa, en un contexto en el que la versión oficial describía a los subversivos como terroristas irracionales, y los medios de comunicación modernos eran casi inexistentes en las zonas alejadas.

³⁹ Para conocer algunas de las reflexiones que estas experiencias suscitaron en Miguel Rubio Zapata, director teatral de Yuyachkani, revisar “Persistencia de la memoria”.

influencia en la audiencia, el teatro puede aportar a la construcción de una democratización y real intervención de la literatura en la vida social y política del país.

1.4.3.4. Narrativa

La narrativa sobre violencia política en el Perú siguió su propia trayectoria y sus propias preocupaciones. Más que el impacto que los cuentos y novelas inspirados en esta época ha tenido en los lectores y en la sociedad en general, los estudios se concentran en el tipo de producción que se dio, los orígenes de los escritores, las fuentes, los recursos literarios utilizados, y la producción y circulación. El género más utilizado en narrativa ha sido el realismo, con matices⁴⁰.

El tratamiento del tema de la violencia política en la narrativa peruana comienza bastante temprano. Para 2004, Mark R. Cox calculó que había 192 cuentos, 46 novelas y 104 escritores que tocaron este tema (“Apuntes para el estudio de la narrativa peruana” 67). Resaltó que la mayoría de los escritores eran andinos (sobre todo de las zonas más afectadas por el conflicto) y que un papel muy importante en la difusión de estos textos fue el de los concursos literarios como el Premio Copé de Cuento y “El cuento de las mil palabras” de la revista *Caretas*. Además, ciertas casas editoriales pequeñas como Lluvia Editores, Mosca Azul, Colmillo Blanco y Arteidea también contribuyeron a la difusión de estas obras. Para el año 2008, Cox sostiene que hay por lo menos 306 cuentos, 68 novelas y 165 escritores que han trabajado este tema, además de 30 novelas en inglés y 16 películas en español e inglés (Cox, *Sasachakuy tiempo*). Ese mismo año, Marx Cox también elabora una extensa bibliografía anotada con la producción narrativa hasta la

⁴⁰ Existen textos literarios muy interesantes que escapan al género realista y que contienen una gran carga crítica: el cuento “La noche de Walpurgis” de Pilar Dughi (1989), “¿En la calle Espaderos?” de Nilo Espinoza Haro (1987), o *Adiós, Ayacucho* (1986) de Julio Ortega.

fecha (Cox, “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (Con un estudio previo)”).

Además de los cuentos que los autores publicaron independientemente, hay dos antologías conocidas: la primera que se publicó fue *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) de Mark R., Cox. A esta le siguió en 2006 la antología de Gustavo Faverón Patriau, *Toda la sangre*. La producción novelística también ha aumentado en los últimos años, con gran presencia mediática de autores como Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto, ganadores de premios literarios internacionales por sus novelas *Abril Rojo* (Premio Alfaguara 2006) y *La hora azul* (Premio Herralde 2005) respectivamente⁴¹.

El tema de la violencia en la narrativa peruana no comienza ni se restringe a este periodo. Asuntos como la explotación y la denuncia de los abusos se pueden registrar en la literatura indigenista de principios de siglo, y, en general, desde la época de la conquista y la colonia⁴². Ricardo González Vigil inserta esta producción dentro de un conjunto narrativo mayor en el que, para las dos últimas décadas del siglo XX, cobra mayor rigor lo relacionado a la etnoliteratura y la tradición oral, las lenguas andinas y amazónicas, la vena afroperuana, los chamanes del norte, la influencia china, y el espacio de las “barriadas”. Al mismo tiempo, este periodo pertenece a un contexto en el que la globalización genera más publicidad a los best-sellers, las novelas para “entretener”, la pobreza verbal, el esquematismo psíquico de los personajes, el maniqueísmo moral y

⁴¹ Para lecturas específicas sobre los cuentos y novelas más resaltantes de esta producción, se pueden revisar los artículos de Miguel Gutiérrez: “La novela y la guerra”, Parte I y Parte Final, “Narrativa de la guerra: 1980-2006”; el artículo de Gustavo Faverón Patriau, “La otra guerra del fin del mundo”; y el de Víctor Quiroz, “Ficciones de la memoria”.

⁴² Efraín Kristal presenta, con fines metodológicos, una división del tratamiento de la violencia en tres tipos que corresponden a tres momentos históricos del Perú: la violencia como instrumento de los poderosos (siglo XIX), la violencia como herramienta política (primera mitad del siglo XX, influenciada por las corrientes revolucionarias y socialistas) y la violencia como síntoma de una crisis social (tema que correspondería sobre todo a la segunda mitad del siglo XX y, para lo que nos concierne, al periodo que se está estudiando) (“La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”).

moldes convencionales, los argumentos llenos de acción adaptables al cine y la televisión, etc. (6-9)⁴³. Tradiciones, cambios sociales y políticos internos, influencia económica internacional, las leyes del mercado: todos estos factores entran en juego en la elaboración de un texto literario contemporáneo y han de considerarse en el estudio de cada obra⁴⁴.

Así como sucedió en las artes plásticas y en las Ciencias Sociales, varios escritores militaron en partidos de ideologías de izquierda o fueron simpatizantes en diferentes grados⁴⁵. El surgimiento de Sendero Luminoso planteó la disyuntiva de continuar proclamando la lucha armada o pasar a la práctica. En las páginas de algunos cuentos se puede apreciar este dilema, así como el desencanto por una opción política que devino en tragedia nacional. Además, hay que considerar que varios de estos escritores de izquierda fueron, asimismo, profesores universitarios que se vieron afectados en su quehacer, en sus círculos de conocidos y en la influencia que ejercieron en sus estudiantes⁴⁶. Literariamente, de acuerdo con Efraín Kristal, el tratamiento que se le da al tema de la violencia se ha visto afectado por las consecuencias que el conflicto armado

⁴³ Sobre el peligro del mercado internacional alerta también Miguel Gutiérrez: “Por supuesto, el peligro es que la vida en el Perú en las condiciones de la guerra interna, debido a la acogida y demanda del mercado y que alientan en estos últimos años las grandes empresas editoriales del mundo, se convierta sólo en un tema literario, ajeno a todo imperativo humano –histórico, político, moral– que debe inspirar este tipo de literatura” (“Narrativa De La Guerra: 1980-2006” 19).

⁴⁴ Es importante recalcar el papel que el *Informe Final* tuvo también para la producción literaria post-Informe. Es el caso de *La hora azul*, novela de Alonso Cueto, que se perfila como un intento de reconciliar estratos sociales distintos que tuvieron en común la violencia.

⁴⁵ Gustavo Faverón Patriau señala, entre ellos, a Miguel Gutiérrez, Hildebrando Pérez Huaranca, Dante Castro, Luis Nieto Degregori, Óscar Colchado Lucio, Félix Huamán Cabrera, Juan Alberto Osorio (“La otra guerra del fin del mundo”).

⁴⁶ Ya hemos visto la importancia que la educación tuvo en la formación y fortalecimiento de la ideología senderista. Profesores que habían pasado por las aulas de la universidad San Cristóbal de Huamanga y que no necesariamente simpatizaban con las propuestas de Sendero sufrieron el estigma de haber estado en la zona más conflictiva (Juan Alberto Osorio, “Testimonio”). Roberto Reyes Tarazona, escritor, sociólogo y miembro del grupo Narración –también de izquierda– relata cómo, pese a la simpatía que en un principio profesó por la ideología guerrillera, tuvo que establecer deslindes con un amigo suyo senderista.

generó, no sólo en relación a las víctimas, sino también en relación al desencanto por la imposibilidad de las ideologías previas:

Después de Sendero Luminoso, la violencia libertadora que fue anhelada por tantos intelectuales y escritores peruanos para resolver los problemas sociales y culturales del país ha dejado de ser una opción evidente. Es por eso, quizás, que los temas en torno a la violencia que predominan en la narrativa reciente parecen estar limitados, en sus pocas expresiones, a las aspiraciones malogradas de aquellos individuos que se convierten en los portavoces de la violencia, o a la consecuencia brutal de la violencia en las poblaciones inocentes en nombre de las cuales la violencia se reclamaba en primera instancia. (66)

El gobierno de Alberto Fujimori no sólo generó consecuencias económicas que afectaron la producción y circulación literarias, sino también dio pie a un giro en las ideologías políticas⁴⁷. Así, por ejemplo, el escritor Mario Vargas Llosa escribe *Historia de Mayta* (1984), que se recibe como un ajuste de cuentas con la izquierda peruana. Más adelante, el premio Nobel de Literatura 2010 publica *Lituma en los Andes* (1993), que genera una acalorada polémica por la representación que hace de los espacios andinos.

Vemos, entonces, que el tema de las ideologías políticas genera sentimientos complejos que luego se plasman en la escritura literaria. De ahí que, si hablamos de la producción narrativa sobre la violencia política, haya que considerar diversas variables en el texto resultante. Entre ellas se encuentra la proximidad del contexto sobre el que se escribe. En “La novela y la guerra. Parte I”, Miguel Gutiérrez señala que aun cuando los novelistas actuales y los que aspiran a serlo han logrado un distanciamiento inicial en el tiempo medio de la historia, todavía persiste un clima de odio, de rencor, de duelo, de

⁴⁷ “Si en nuestro país desde la época de Mariátegui la intelectualidad se había orientado de manera general hacia la izquierda (socialismo marxista-leninista, socialismo libertario, colectivismo andino, humanismo existencial e, incluso, social democracia), ahora, bajo la tutela del fujimorato, surgieron varias modalidades de la derecha, una juvenil y beligerante que (según el ejemplo de Vargas Llosa) es abiertamente anticomunista y antisocialista, y neoliberal en el plano económico, y otra que asume la estrategia de la neutralidad o del apoliticismo, aunque en el nivel estético se muestra belicosa, casi fundamentalista, en sus ataques al realismo (“Narrativa De La Guerra: 1980-2006” 16).

heridas no cerradas. La reacción es comprensible: se involucraron no solamente propuestas literarias (como la existencia de una vena indigenista, en algunos casos) sino también esperanzas políticas e ideológicas que fracasaron o devinieron en tragedia. El aspecto político en estas obras literarias es un elemento inevitable a considerar.

El fenómeno de la escritura sobre la violencia política ha dado pie, también, a la discusión sobre el circuito de producción que existe dentro y fuera del país, y a la preeminencia política y comercial de ciertos sectores sobre otros. En “La violencia política y la narrativa peruana andina: 1986-1996”, Mark R. Cox se refiere a un “boom” en la narrativa andina a partir de 1986 porque los lectores miran nuevamente a la sierra, donde se inicia esta violencia. Cita a Kristal, quien señala que “una razón principal para el éxito de esta narrativa indigenista ha sido la curiosidad acerca de la sierra por lectores en las ciudades” (24). Para el escritor Luis Nieto Degregori, por otro lado, el tema de la violencia no fue central en la narrativa peruana debido a que se la consideró como un asunto ajeno, perteneciente a sectores indígenas, completamente alejados de los grupos de poder que gobiernan el país. Salvo excepciones, este asunto, para él, fue tratado muy brevemente por los grupos dominantes, entre los que se encuentran también los escritores. De ahí que los que más trabajaron este tema fueran los escritores andinos, quienes dieron cuenta de las consecuencias de la guerra en las zonas más alejadas (21). La narrativa sobre la violencia política favorece, así, un espacio sobre el que se discuten cuestiones de acceso, circulación y subalternidad.

Es interesante, por ejemplo, que en un artículo publicado en el *New York Times* en 2006, el autor Simon Romero resalte el crecimiento escritural en el Perú, refiriéndose a tres escritores que han tenido especial importancia en Lima: Santiago Roncagliolo con su

novela *Abril Rojo* (Alfaguara 2006), Alonso Cueto con su novela *La hora azul* (Anagrama 2005) y Daniel Alarcón con su libro de cuentos *War by Candlelight: Stories* (HarperCollins 2005) y su novela *Lost City Radio* (HarperCollins 2007). Los dos primeros han sido reconocidos internacionalmente por premios otorgados por Herralde y Alfaguara, mientras que Alarcón ha gozado de críticas favorables en diarios estadounidenses y locales. Consciente de que la violencia es un tema que vende a nivel internacional (en un contexto de guerras internas actuales, la presencia de Estados Unidos en Irak, etc.), el autor cita a Mirko Lauer y sostiene que esta producción refleja optimismo: “He said foreign publishers had awarded prizes around a timely theme, the scars of war, to sell more books. Perhaps so. But at home, the urgency to publish in a new and hopeful vein may be more substantive.” (Romero).

Finalmente, se encuentran también aquellos escritores que, para este periodo, optan por no escribir sobre el tema. Es el caso de Mario Bellatin, cuya narrativa se enfoca más en asuntos intimistas y personales. Al respecto, en “Innovación y fatiga: Perú, violencia y narrativa”, Nuria Vilanova sostiene que en el siglo XX existe un modelo narrativo con vocación social y en constante búsqueda de reflejar la problemática social peruana, tanto en la costa como en la sierra, que llega al agotamiento. De ahí que escritores como Bellatin ofrezcan una contra-respuesta al evadir el tema. Esta evasión o negación no implica necesariamente una ausencia de crítica social en la obra. Esta es una cuestión interesante para reflexionar sobre otras formas de crear una literatura que no sea exclusividad de un solo género, sin dejar de lado el impacto que todo arte conlleva implícitamente desde que pertenece a un circuito comunicativo.

1.5. CONCLUSIONES

Desde un punto de vista político, se puede apreciar que la historia republicana del Perú tiene mucha relación con el tema de la exclusión social. Estudiar este periodo desde una perspectiva ética implica, por lo tanto, evaluar las distintas concepciones que existen de hacer política en un país. No se trata de señalar a Sendero Luminoso únicamente como un grupo armado impulsivo, sino que, en su concepción, este sector responde ideológicamente a un modo de hacer política en el que el uso de la violencia tiene una funcionalidad específica (violencia a la que las fuerzas del Estado tampoco fue ajena). Incuestionablemente destructiva, la existencia de Sendero Luminoso se encuentra acorde también con el contexto que el Perú vivía en los años ochenta y principios de los noventa. Además, este grupo subversivo se inscribe en una serie de procesos que abarcaron a varios sectores y partidos de la izquierda peruana en una vida política que experimenta cambios importantes desde principios de siglo. El problema de la violencia política involucra, de este modo, no solamente representaciones sobre otros grupos humanos, sino también aspectos institucionales: desde el papel que el Estado debe ejercer, hasta la constitución de la educación en el Perú.

Lo mismo se puede afirmar de las disciplinas académicas y artísticas. A nivel académico, el conflicto ha tenido repercusiones importantes, no solamente en el planteamiento de conceptos y herramientas de lectura de la situación nacional, sino también en el papel que la educación tuvo como símbolo político y símbolo de poder. El arte tampoco se escapa del contexto histórico en el que se inscribe: muchos de los movimientos artísticos radicales de corte izquierdista en los años setenta entran en crisis durante los ochenta; esto se manifiesta artísticamente en la temática y el lenguaje. Esto

afecta también, como vimos en el caso de la poesía, a la creación y circulación. Tanto las artes plásticas como la literatura han experimentado la influencia histórica de ideologías de izquierda, la globalización, y el neoliberalismo. Han vivido la euforia de la revolución, el desencanto de los proyectos fracasados, la fragmentación, las consecuencias de la violencia y las leyes del mercado. El presente se delinea como un momento necesario de asimilación y replanteamiento de horizontes personales y colectivos.

Todo texto, ya sea de corte académico o artístico, construye una memoria colectiva y elabora la historia de un país. La formación de una identidad nacional inclusiva que reconcilie a la población con el Estado y con los participantes de este conflicto requiere de un trabajo que reflexione sobre las representaciones que se realizaron para elaborar nexos entre sí. Reclama un trabajo de la memoria, del duelo y de la resignificación de lo que simboliza lo nacional. Pensar la violencia y, más importante, pensar en soluciones simbólicas o políticas, implica considerar aspectos culturales, legales y organizacionales. E implica evaluar las bases sobre las cuales estos aspectos se han construido: ya se comprobó que sociedades autoritarias y tutelares reproducen institucional y culturalmente el mismo esquema, en todos los niveles y grupos sociales, con consecuencias nefastas. Frente a esto, el arte se abre como una posibilidad democrática e interpeladora que, aunque no puede escapar del contexto en el que surge y se reproduce, tiene la capacidad de construir símbolos poderosos que despiertan el espíritu crítico, permanecen y alcanzan a todos los sectores.

Se puede comprobar que los documentos de corte social, como el *Informe Final*, son más eficaces en tanto trabajan en coordinación con las artes, para acceder a públicos normalmente alejados o que padecen la dificultad de expresar lo vivido. Si, por ejemplo,

el *Informe* da cuenta de las violaciones sexuales, un tema doloroso sobre el que las víctimas no pueden expresarse abiertamente, las artes pueden encontrar medios a través de los cuales se pueden plasmar las experiencias, simbolizarlas y procesarlas. Las artes cuentan con la poderosa capacidad de la interpelación, y de ahí no sólo su carácter democratizador sino también abarcador. Desde un punto de vista ético, es tarea de los críticos y estudiosos construir vasos comunicantes entre estas obras artísticas y la población.

CAPÍTULO 2. *HISTORIA DE MAYTA* (1984) DE MARIO VARGAS LLOSA⁴⁸: EL COMPROMISO DE LIBERTAD INDIVIDUAL DEL ESCRITOR

“in a world going to pieces, practically disappearing
in a orgy of violence, the writer finds [in the literary
fiction] a reason to resist, to live”
(Mario Vargas Llosa, “Transforming a Lie into
Truth”, 1990)

“It is a fictionalized obsession of a writer who has
found in literature perhaps a palliative to the same
obscure motivations that led his protagonist to
relieve that ideas are worth more than human lives”
(Efrain Kristal, *Temptation of the Word: The Novels
of Mario Vargas Llosa*, 1998)

2.1. INTRODUCCIÓN

Mario Vargas Llosa (1936) es un escritor que ha reflexionado ampliamente en su obra narrativa sobre el quehacer literario. Sus numerosas conferencias y ensayos reflejan desde sus inicios como escritor esta preocupación por la literatura y su efecto en los lectores. Su novela *Historia de Mayta* (1984) es un texto ficticio y a la vez un ejercicio de reflexión sobre el acto de escribir en un contexto específico: la violencia política y el caos.

Historia de Mayta es producto de un período histórico posmoderno que reconoce la ambigüedad y el descentramiento, y que asume la imposibilidad del hallazgo de la verdad. Ante la incertidumbre de una realidad caótica, de hechos confusos e interpretaciones contrapuestas, la ficción en la literatura constituye un refugio frente a lo incognoscible. Constituye, además, un espacio de descubrimiento de una verdad interior. Concebir la literatura de esta forma puede generar polémica en un período conflictivo, ya

⁴⁸ Utilizo el texto de la primera edición (1984). En adelante, cuando cite fragmentos de esta novela, estos precederán las iniciales *HM*.

que es precisamente en estas épocas cuando el referente se hace ineludible y, en cierto modo, demanda un tratamiento particular.

En este capítulo presentaré los postulados literarios y éticos que se sostienen en *Historia de Mayta* (1984) y que se reflejan mayoritariamente en el ensayo de Mario Vargas Llosa, “La verdad de las mentiras” (1990). Enseguida, presentaré perspectivas teóricas que cuestionan estos postulados en vistas de las implicancias extraliterarias que una novela puede generar. El objetivo es evaluar un texto que, tomando como tema la violencia política peruana de los años ochenta, inaugura la producción de un corpus narrativo prolífico posterior y se cuestiona no solamente sobre el acto de escribir, sino también sobre la figura del escritor y su relación con la realidad. Por ser una de las primeras novelas que surgieron sobre este tema, *Historia de Mayta* es fundadora de una manera de representar la violencia de aquellos años. Como se verá, la posición ética que el texto adopta con respecto de esta experiencia histórica ofrece muchas luces sobre el tipo de compromiso que un escritor debe poseer con la vida nacional.

2.1.1. Estructura y argumento

Historia de Mayta está estructurada en diez capítulos. En los nueve primeros, el lector accede a la historia de un escritor que en 1983 se entrevista con diversos personajes que conocieron a Alejandro Mayta. Mayta es un insignificante revolucionario trotskista que participó en un intento frustrado de levantamiento en Jauja, Junín, en 1958. A través de estas entrevistas, se delinea la figura de un hombre idealista, homosexual y fracasado. En el décimo capítulo, el lector se da cuenta de que lo que había leído hasta ese momento había sido una novela. Este último capítulo tiene como narrador al autor de esa novela,

quien busca conversar con el Mayta que inspiró sus escritos. Durante la conversación entre el Mayta “real” y el narrador-escritor “real”, se revela que algunos detalles de la novela de los nueve primeros capítulos habían sido modificados intencionalmente: por ejemplo, ellos nunca habían sido compañeros de infancia pues recién se conocen en ese momento, el Mayta real no es homosexual, y la ciudad de Lima no se encuentra en medio de una violencia apocalíptica. Después de una entrevista en la que el narrador-escritor “real” no consigue dilucidar algunas interrogantes sobre el fracaso de la revolución de Jauja, él y Mayta se despiden.

Como en el presente capítulo voy a referirme a distintos narradores y personajes que existen en diferentes niveles en la novela, es necesario plantear una estructura para una mejor comprensión del análisis. El esquema de la estructura que propongo para *Historia de Mayta* es el siguiente:



Fig. 1. Estructura de *Historia de Mayta* (1984)

Historia de Mayta (Novela 1) consta de diez capítulos (I-X). Los nueve primeros (I-IX) constituyen la novela (Novela 2) que un narrador-escritor no identificado (Narrador 1) ha escrito⁴⁹. Esta novela del narrador-escritor consta de dos partes que se alternan entre sí: las entrevistas del narrador (Narrador 2) que fue amigo de la infancia de Mayta, y el relato de los episodios ficticios de la vida de Mayta (Mayta 2) contados por un narrador omnisciente (Narrador 3). El décimo capítulo es la realidad del narrador-escritor, quien se encuentra finalmente con el Mayta que inspiró su novela (Mayta 1) y que en esos momentos trabaja como heladero. En adelante, para diferenciar los distintos niveles, me referiré a los personajes según las etiquetas que he colocado en la figura 1.

2.2. ANTECEDENTES

Historia de Mayta explora el debate de las interpretaciones de la realidad en el plano literario. Hay dos acontecimientos que suceden en la vida del escritor alrededor de los años en los que escribe *Historia de Mayta* que guardan relación con la temática tratada en esa novela y que pueden explicar en parte el enfoque de Vargas Llosa sobre la literatura y la realidad. En los años ochenta, para Vargas Llosa, la literatura se presenta como un espacio lúdico y controlable que escapa a la ininteligibilidad de una realidad cambiante, caótica y difícil de aprehender.

⁴⁹ Pese a que este narrador no se presenta con nombre ni apellido, una parte de la crítica ha coincidido en sostener que es el alter ego de Mario Vargas Llosa, debido a una serie de características que ambos comparten: son escritores reconocidos del Boom literario latinoamericano del siglo XX, viven en zonas específicas de la ciudad de Lima, pasaron una temporada en Europa, específicamente en París. Aunque es clara la importancia de no identificar al narrador con el escritor –el mismo Vargas Llosa advierte sobre los peligros de mezclar ficción con realidad en “La verdad de las mentiras”- esta novela en particular presenta postulados que coinciden con lo declarado por Vargas Llosa en ensayos y entrevistas. Por otro lado, advertir sobre los peligros de confundir la ficción con la realidad no significa que un texto literario no esté construido sobre los principios de su autor, ni que esto no sea percibido por los lectores.

2.2.1. La experiencia de Uchuraccay

El 26 de enero de 1983, ocho periodistas de medios limeños, un guía y un comunero fueron asesinados en la comunidad quechua de Uchuraccay, en la provincia de Huanta, departamento de Ayacucho. Eran los primeros años del conflicto armado interno, y Ayacucho estaba sumamente convulsionado por la presencia de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. El presidente de la República de ese entonces, Fernando Belaúnde Terry, conformó una *Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay*, presidida por Mario Vargas Llosa. El escritor había producido un amplio conjunto de trabajos ensayísticos, académicos y periodísticos, y era un personaje público y reconocido nacional e internacionalmente.

El resultado de esta investigación fue el *Informe de la Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay* (1983). Para realizar este informe, la comisión viajó a la sierra del Perú. Por medio de la observación de los estragos que el conflicto armado había ocasionado, y a través de una asamblea con los comuneros, se buscaba llegar a la “verdad” de los hechos. En este informe, se atribuyó la responsabilidad a los pobladores de Uchuraccay y se planteó que la causa subyacente a los hechos se debía a un malentendido cultural, contraponiendo a los campesinos quechuas de la zona con el espacio urbano y moderno. La situación, sin embargo, fue bastante más compleja: distintos testimonios de los pobladores de la zona afirmaron que las fuerzas militares habían alentado a los campesinos para eliminar a quienes se acercaran a los poblados bajo la presunción de que eran subversivos. Uchuraccay, además, tenía conflictos con Sendero Luminoso, pues se les habían enfrentado y se esperaban represalias⁵⁰. El estado de

⁵⁰ Represalias que no tardaron en llegar cuando Uchuraccay se vio menos protegida por las fuerzas del orden y cuando terminaron las investigaciones sobre los periodistas asesinados. Los subversivos

guerra, las relaciones con el Estado, la desconfianza y el temor que se vivía en la zona generó en los uchuraccaínos acciones y reacciones que serían difíciles de juzgar bajo pocos criterios o limitando la interpretación a motivos antropológicos de diferenciación cultural⁵¹.

Uchuraccay es una triste historia emblemática que contiene elementos que se repitieron en otras partes durante el conflicto. En estos sucesos, las decisiones de los pobladores, las Fuerzas Armadas, los subversivos, la prensa, los académicos y la sociedad peruana en general generaron consecuencias nocivas que son arduas de afrontar. La interpretación de lo que ocurrió, los intereses y las reacciones dificultaron la construcción de una clara “verdad” y evidenció el debate acerca de un sector de la población alejado de la centralizada capital peruana.

Las conclusiones del informe fueron criticadas por algunos sectores intelectuales debido a la simplificación para explicar causas y atribuir a los uchuraccaínos una imagen de esencialidad arcaica, tradicional y primitiva (imagen que, a su vez, coloca al Estado y gente de otras zonas más “modernas” dentro de una posición paternalista). Participar en la elaboración del informe y experimentar las críticas del mismo fue una experiencia importante de Vargas Llosa en el tema de la violencia política y un primer acercamiento a este fenómeno en el Perú.

incursionaron varias veces en la comunidad y asesinaron a muchos de sus pobladores, incluso familias completas. A esto se sumaron las incursiones militares y de los comités de Defensa Civil, que robaban, acusaban a los uchuraccaínos de ser terroristas, mataban o violaban. Los sobrevivientes se vieron obligados a abandonar la zona. Si tenían suerte, en la huida no eran acribillados; sin embargo, aún podían ser estigmatizados, perseguidos y asesinados en las zonas de refugio. De 470 pobladores, murieron 135 (“El caso Uchuraccay”, Cap. 2, Tomo V, *Informe Final*).

⁵¹ En la sección 2.2: “El caso Uchuraccay” del *Informe Final* de la CVR, tomo V, se da cuenta de éstos y otros detalles que cuestionan algunas conclusiones del *Informe* de la comisión investigadora presidida por Vargas Llosa.

2.2.2. El viraje político

En los años setenta, Vargas Llosa había adoptado el pensamiento político de izquierda que proclamaba la necesidad de la revolución y de la lucha armada. Esta postura iba de la mano con su quehacer literario, el cual debía servir a un compromiso social y político con la realidad latinoamericana. Pero luego, el escritor se distanció de la izquierda, criticó el devenir de la Revolución Cubana, así como la línea económica socialista, y denunció que la izquierda se resistiera a condenar los abusos de poder hechos en nombre del socialismo. En los años ochenta, Vargas Llosa se inclinó por la economía capitalista del libre mercado. Literariamente, esto se traduce en su preferencia por Albert Camus (quien sostiene que el compromiso del escritor es moral más que político), después de haber sido seguidor de Jean Paul Sartre (quien había sido un modelo de escritor comprometido). Así, la perspectiva de Vargas Llosa privilegia la libertad de expresión como definición de la democracia (O'Bryan-Knight 111)⁵².

En “El liberal imaginario” (1989), Mirko Lauer sostiene que Mario Vargas Llosa adopta ideas liberales hasta cierto punto: cree en la libertad de expresión y en la primacía del individuo por sobre su sociedad (lo que lo lleva a cuestionar las ideologías políticas de los años anteriores). Sin embargo, a diferencia de un pensamiento liberal, Vargas Llosa mantiene una lógica partidaria clasista. A partir de 1984 –el mismo año que se publica *Historia de Mayta*– su tendencia política se inclina hacia el capitalismo y se hace más conservador. Considerando que el año que escribe la novela coincide con la época en

⁵² Para mayores detalles del rompimiento de Vargas Llosa con la Revolución Cubana, revisar el capítulo “Historia e historia literaria” en *La narración como exorcismo*, de Birger Angvik, así como la sección completa correspondiente en *The Story of the Storyteller: La tía Julia y el escribidor, Historia de Mayta, and El hablador by Mario Vargas Llosa*, de Jean O'Bryan-Knight. Este libro sostiene que: “Vargas Llosa’s political development should not be seen as a shift from the Left to the Right but, rather, from a strong belief in a polarized political world to an understanding that such rigid categories are entirely inadequate for describing contemporary reality” (111).

que Vargas Llosa experimenta un viraje político radical, es posible suponer que esto pudo hacer de *Historia de Mayta* un texto con relaciones extraliterarias más fuertes de lo que su autor quisiera reconocer⁵³.

Lauer sostiene que, con este viraje político, una forma de Vargas Llosa de atacar a sus contrincantes es sostener que éstos actúan privados de libertad. Además, por ser parte de los escritores del Boom latinoamericano del siglo XX, es un ejemplo de internacionalización y, por contraste, del estancamiento de escritores y literaturas locales, lo que le brinda una perspectiva menos nacionalista, ampliando, así, sus expectativas de recepción. En *Historia de Mayta* podemos encontrar algunas de estas características señaladas por Lauer: el maniqueísmo (acción versus teoría, revolución o inactividad), la esclavitud ideológica del revolucionario, y la figura del escritor que, con el conocimiento de los años sesenta y vislumbrando la violencia que desencadena la revolución, la expone y condena. Las experiencias vividas los años anteriores como escritor del Boom contribuyen, así, a la formación de una figura de autoridad que, de pertenecer al escritor de carne y hueso, se mantienen en el narrador principal de esta novela.

En 1990, Vargas Llosa escribe el ensayo “La verdad de las mentiras”, un texto que guarda similitudes con algunas ideas del narrador de *Historia de Mayta*; por ejemplo, la tendencia a dejar la realidad en segundo plano para centrarse en la ficción. En este ensayo, el escritor insiste en atribuir a la insatisfacción de la realidad el que existan las ficciones literarias: “Los hombres no están contentos con su suerte [...]. [Las ficciones] se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo” (6). De esta

⁵³ La autobiografía *El pez en el agua: memorias* (1993) es un texto importante para comprender, desde los recuerdos del propio escritor, el por qué de este viraje.

manera, la literatura corresponde a un espacio deseado, un refugio frente a una realidad frustrante y en crisis que limita la libertad individual en contraposición con los alcances que la imaginación puede lograr.

Sostiene además que las novelas no son representaciones fidedignas de la realidad (debido a que hay una selección de hechos a través de la palabra, y el tiempo y el orden se modifican), sino que corresponden a un espacio imaginativo en el que se han volcado obsesiones, “oscuros demonios” del escritor y su sociedad, aquello que sus habitantes querían llegar a ser. En la lectura e identificación de estas obsesiones radicaría la verdad de una novela. En la capacidad de vivir estos otros mundos y escapar de una sola realidad frustrante radicaría la acción liberadora de la literatura. Todo esto ocurre, idealmente, en una sociedad en la que se han separado claramente las áreas (literaria, histórica), sin confundirse debido a intereses políticos de sociedades cerradas (16).

Vargas Llosa considera el mundo de la ficción como inteligible y ordenado en contraposición con la realidad de la que se alimenta: “la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente” (10). Es curioso que el escritor utilice la palabra *impunidad* para referirse a la ficción. Consciente del poder de su figura pública, Vargas Llosa parece concebir la realidad como una responsabilidad tan seria que le exige actuar sin equivocarse y por la que debe pronunciarse constantemente⁵⁴. Así, al separar realidad de ficción, el escritor encuentra la licencia que le permite no sentirse culpable, y ser “irresponsablemente” lúdico.

⁵⁴ Como, de hecho, se puede apreciar en sus frecuentes comentarios sobre hechos políticos y sociales varios, a través de columnas periodísticas, entrevistas y conferencias, hasta el día de hoy.

Vargas Llosa parece encontrar en la literatura una válvula de escape, lo que no implica desentenderse de la realidad, sino que debe coexistir necesariamente con la misma para mantener cierto equilibrio personal. Pero insiste en la separación que existe entre realidad y ficción, aún cuando el tema sobre el que se escribe sea sobre la violencia en la sociedad y sus consecuencias. Esta forma de concebir la literatura es comprensible si partimos del contexto de sus experiencias en política, y como consecuencia de éstas. Por otro lado, esa liberación de la que nos habla se trata más de una necesidad personal que de una regla aplicable a todos los escritores o a la literatura en general.

2.3. PARÁMETROS DE CREACIÓN

Es necesario insistir en los años alrededor de los cuales se dio la publicación de *Historia de Mayta*, no solamente porque las experiencias históricas y las tendencias políticas de Mario Vargas Llosa sugieren que la caracterización del personaje central es paródica, sino también porque así se explican los parámetros bajo los cuales esta novela es concebida. *Historia de Mayta* surge después de dos guerras mundiales y del fracaso de las utopías que regían la modernidad. Esto genera que el narrador –y su creador– conciban a la ficción como un espacio controlado, un refugio coherente y distinto de la realidad.

2.3.1. La literatura y su función simbólica

En el ámbito de los discursos, Vargas Llosa otorga una posición privilegiada a la literatura. En primer lugar, exime a la narrativa de todo juicio de valor de corte ético o moral. El escritor sostiene: “La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una

ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos” (“La verdad de las mentiras” 10). Al desvincularla de relaciones directas con la realidad, la novela no necesariamente guarda correspondencia con elementos extraliterarios; no hay obligación de representar fidedignamente los acontecimientos. Presentada como un espacio ficticio que brinda beneficios al lector insatisfecho y que no necesita responder a la realidad, Vargas Llosa sitúa al texto literario en un estatus diferente a cualquier texto de otra naturaleza. Y separa al discurso literario de cualquier otro discurso. De este modo –nos está diciendo– no se le puede juzgar ni evaluar con las mismas herramientas de análisis que a otros discursos. Estas ideas se mantienen en 1996, en su libro de ensayos *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*:

...la literatura no demuestra sino muestra; en ella las obsesiones y las intuiciones son tan importantes como las ideas; su verdad no depende de su semejanza con el mundo real, sino de su aptitud para constituir algo distinto del modelo que la inspira; la actualidad le es indiferente, pues ella existe en la medida que la trasciende y se enraíza en algo más permanente; sus fuentes provienen mucho más de los fondos espontáneos, turbios, prohibidos, de la experiencia individual que de la voluntad social profiláctica, y *el servicio que presta no consiste en contribuir a la propagación de la fe y el catecismo religioso o político sino, más bien, en socavar las bases mismas sobre las que se asienta toda fe y en poner a prueba (lo que equivale a relativizar) todo conocimiento racionalista del mundo.* (23, mis cursivas)

De la cita anterior se desprende una segunda atribución privilegiada a la literatura: ésta es una instancia que posee la capacidad de trascender los discursos ideológicos y políticos. Bajo esta perspectiva, el discurso literario se ubica en una posición externa (y superior) desde la que puede cuestionar una realidad general, y que, a su vez, no puede ser cuestionada de la misma manera que se cuestionan otros discursos. Al insistir en la capacidad de la literatura de socavar bases y creencias, se deja de mencionar que ésta

también es un conjunto de discursos que poseen sus propias bases, históricamente determinadas.

Esta tendencia al universalismo se naturaliza en el ensayo de Vargas Llosa. Las consecuencias de esta perspectiva son importantes: si más allá del contexto histórico o de los referentes que sirven de inspiración, la preocupación exclusiva de un escritor –y la única norma valorativa que se le puede aplicar- es la literaria⁵⁵, entonces cualquier escuela extraliteraria ya no es responsabilidad ni del escritor ni del texto creado.

Este punto también ha sido tratado en *Historia de Mayta*. La novela del narrador-escritor usa como contexto un momento violento en la vida nacional peruana: hay racionamiento y escasez de alimentos, los asesinatos son acontecimientos cotidianos en las zonas más pobres y alejadas, se presume que ingresan tropas extranjeras para combatir la invasión comunista que viene desde Bolivia y Cuba. En zonas como Jauja hay ataques de los subversivos, símbolos de la hoz y el martillo; en Cusco el Ejército peruano, apoyado por los marines estadounidenses, se enfrenta sangrientamente contra los insurrectos; en Quero ha habido ajusticiamientos de guerrillas, bombardeos. De ese modo, la realidad de la Novela 2 consiste en una ciudad de Lima en situación de emergencia. En este contexto, el escritor se presenta como un personaje que se alimenta de dicha realidad caótica, pero no para transformarla sino para escribir una novela.

En la novela hay una preocupación especial por el tema de la función del escritor, pues el narrador-escritor se siente cuestionado sobre el hecho de escribir literatura mientras el país se cae a pedazos: ante las interrogantes que le hace Juanita (hermana de Vallejos, joven militar que introduce a Mayta en las ideas revolucionarias), el narrador-

⁵⁵ Entendiendo la literatura como el arte de fabular para crear una realidad ficticia y generar un efecto específico en el lector.

escritor se defiende argumentando que “Si, como el Padre canadiense del cuento de Mayta, yo también me dejo ganar por la desesperación, no escribiré esta novela. Eso no habrá ayudado a nadie; por efímera que sea, una novela es algo, en tanto que la desesperación no es nada” (HM, 91) ⁵⁶. El narrador de *Historia de Mayta* es consciente de que su quehacer literario no “sirve” de manera directa a mejorar la situación caótica que recrea en su novela. Sin embargo, este personaje necesita mantener su estabilidad y justificarse. Entonces, otorga a la literatura una “utilidad” específica, la capacidad de crear símbolos⁵⁷:

-¿Qué es lo que te interesa tanto de Mayta?- me pregunta Moisés, mientras, con la punta de la lengua, toma la temperatura del café-. Entre todos los revolucionarios de esos años, es el más borroso.
-No sé, hay algo en su caso que me atrae más que el de otros. Cierta simbolismo de lo que vino después, un anuncio de algo que nadie pudo sospechar entonces que vendría. (HM 53)

Otros ejemplos incluyen los momentos en que el narrador-escritor se detiene en una imagen que lo hace reflexionar y que resulta simbólica: Mayta de niño haciendo huelga de hambre por los pobres que no tienen qué comer (32), la Inquisición (119-125), la homosexualidad del revolucionario o los basurales que recorren Lima y afean la ciudad. El símbolo más importante en la novela, sin embargo, es la construcción del

⁵⁶ O'Bryan-Knight considera que el narrador, en realidad, no sabe cómo justificar su proyecto literario: “Interestingly enough, despite his genuine concern for the fate of his nation, the narrator neither participates in nor endorses a program for change. Instead, he is content to observe Peru’s misery and to use his observations as raw material for his novel, which he races to finish before Peru itself is finished [...] Although quite familiar with the mechanics of the creative process, he does not seem to grasp fully the social implications of his art. In other words, in the pessimism and destruction that surround him the narrator finds the material and impetus for his art, but he has trouble seeing his work as a form of social engagement” (63-64).

⁵⁷ Por *símbolo* me refiero al signo cuyo sentido designa otro sentido, ya sea por convención de una sociedad o por creación individual de un autor. Esta significación se asemeja a la alegoría o la metáfora (Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*).

personaje que el narrador-escritor ha hecho, y que se describe a sí mismo en el diálogo que tienen Mayta 2 (el personaje del Relato) y Adelaida, su ex esposa:

- ¿Y entonces por qué no querías curarte? –repitió Adelaida.
- Quiero ser el que soy –tartamudeé-. Soy revolucionario, tengo pies planos. Soy también maricón. No quiero dejar de serlo. Es difícil explicártelo. En esta sociedad hay unas reglas, unos prejuicios, y todo lo que no se ajusta a ellos parece anormal, un delito o una enfermedad. Pero es que la sociedad está podrida, llena de ideas estúpidas. Por eso hace falta una revolución ¿ves? (HM, 218)

Este es un pasaje especialmente revelador, porque, en primer lugar, para este momento del Relato, el narrador -que había sido inicialmente omnisciente- se ha vuelto un narrador en primera persona. Este cambio fusiona al narrador con su personaje, se produce una identificación paulatina entre uno y otro, y de ese modo comparten las mismas ansiedades.

En segundo lugar, esta súbita confesión de Mayta 2 a su ex esposa difiere de sus otros discursos. Ya sea debatiendo con Vallejos o tratando de convencer a sus compañeros del POR(T)⁵⁸, Mayta 2 ha sido presentado como un personaje profundamente inmerso en su ideología revolucionaria. Las explicaciones que daba a sus compañeros contenían citas de Lenin, Trotsky, la lucha de clases, utilizando un lenguaje marcadamente teórico. En este pasaje, sin embargo, el tono cambia a uno más intimista y dramático. Se descubren unas motivaciones más intensas y personales: Mayta se siente rechazado por ser “anormal” y ve en el uso de la violencia un medio para su aceptación.

No deja de ser curioso que este revolucionario trotskista, presentado como alguien engeguetado por su ideología política, se queje de que la sociedad en la que vive haya trabas mentales y prejuicios contra los homosexuales. La violencia puede surgir desde

⁵⁸ Partido Obrero Revolucionario Trotskista, nombre que le dan a su grupo político para diferenciarse del grupo del que se separaron, el POR.

cualquier ámbito o ideología social, y afecta individualmente a las personas. La identificación del Narrador 2 con el personaje -cuando este último se encuentra en el estado más crudo, desnudo y doloroso- permite intuir que hemos llegado a un momento cumbre del Relato y de la novela del narrador-escritor. El símbolo, así, cumple su función: hace aparecer una verdad profunda (de acuerdo con la terminología vargasllosiana): Mayta es símbolo de las consecuencias de una violencia humana que trasciende las cuestiones históricas contemporáneas y que se remonta a la socialización de los seres humanos con sus pares.

Un elemento que acentúa aun más el valor simbólico del pasaje citado es el hecho de que el capítulo VII (que comprende la entrevista con Adelaida y el relato de la visita de Mayta a su ex esposa) es el más ficticio de todos los de la novela del narrador-escritor. Esto se sabe al llegar al último capítulo, cuando el lector se da cuenta de que el Alejandro Mayta “real” no era homosexual. Si no es homosexual, los hechos del capítulo VII son imaginados por el narrador en su totalidad, ya que la entrevista a Adelaida giró principalmente en torno a la homosexualidad de Mayta, y el Relato continúa con lo mismo. Mientras más reelaborado por la imaginación, el relato se aleja más del referente, se concentra más en el acto de narrar y se acerca más a lo simbólico. Esto es lo que tanto el narrador-escritor como Vargas Llosa valoran principalmente de la ficción⁵⁹.

Para el narrador, la relación entre referente y texto ficticio no es directa: uno no refleja al otro. Aunque su texto se puede situar dentro del grupo de narrativa realista, éste

⁵⁹ Aunque los ejemplos que he utilizado para esta sección son todos de *Historia de Mayta*, se pueden encontrar afirmaciones similares del autor en su ensayo “La verdad de las mentiras” cuando se señala que “los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa, sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz [...] Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque, cotejadas con la historia, mientan, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad” (14-15).

no pretende ser reflejo de la realidad a la que se refiere. Para este protagonista, como hemos visto, se trata de ser y hacer en el mundo de lo simbólico. De ahí que presente elementos que aparentemente guardan una relación tangencial con la historia narrada, como la visita a la Inquisición, que no sirve directamente a las acciones del relato pero invita a reflexionar sobre la violencia en la historia humana. O que se concentre en escenas claves que representen el todo, como la imagen del niño Mayta negándose a comer por solidaridad con los pobres. O que se denuncie la violencia hacia el individuo, desvinculando al personaje “real” (heterosexual) del personaje ficticio (homosexual). Lo simbólico sería, además, lo que eleva al texto literario por sobre otros textos, no solamente porque lo independiza de la realidad y de todo compromiso ético directo, sino también porque le otorga un estatus privilegiado.

2.3.2. La narración y el narrador

Quizás por la importancia que Vargas Llosa le da a elaboración de los símbolos, el autor otorga una mayor atención al acto de la creación antes que al acto de la recepción. El lector ideal del narrador debe permitirse imaginar otros mundos y liberarse de una realidad limitada por medio de la “magia” de la novela; es decir, debe alejarse del referente extratextual y abandonarse a la magia de la ficción que el escritor le brinda. Entendido el texto literario de esta forma, un elemento fundamental es el narrador y su ejercicio de narrar:

El narrador es el más importante personaje de toda ficción, se trate de un ser exterior a la historia y omnisciente —el Dios Padre egolátrico de los relatos clásicos y románticos o el discreto e invisible de los modernos— o de un narrador implicado, protagonista o testigo de lo que narra, el personaje primero que debe inventar un autor para que lo represente en la ficción. Y lo es porque de él depende —de sus movimientos, elocuciones y

silencios, perspectivas y puntos de vista- que lo que cuenta parezca veraz o inconvincente, una ilusión que se impone como realidad o desluzce como artificio. (*La utopía arcaica*, 129)

En *Historia de Mayta* se encuentran ambos tipos de narradores: el narrador omnisciente del Relato (Narrador 3), y el narrador implicado (Narrador 1 y Narrador 2). Al situarlos en diferentes niveles de realidad, la novela logra que el lector establezca relaciones entre los relatos y, de esa manera, centre su atención en la función del narrador. Por otro lado, el “desmembramiento” en varios narradores genera un extrañamiento que hace que el lector tome conciencia de las instancias intermediarias entre él y los personajes. El resultado es que la atención se concentra más en el acto de contar que en la historia contada. Hay que considerar, también, que la importancia que el narrador-escritor le otorga a Mayta no es la que poseen los personajes de las novelas más estándares de Vargas Llosa. Mayta es importante en tanto su existencia y su historia prueban la tesis de que todo relato ficcional se sostiene por sí mismo y se basta a sí mismo. La presencia del Alejandro Mayta “real” en el último capítulo sirve para reforzar esta afirmación, porque la novela otorga menos importancia al sujeto inspirador que al producto inspirado.

Hay que tomar en cuenta que nos encontramos con un narrador sospechoso. Keith Booker sostiene que el sujeto de una biografía puede tergiversar bastante la información brindada porque es el principal interesado en que los hechos se entiendan de una manera específica. Por lo tanto, su testimonio debe ser leído con suspicacia (116). De ser esto así, entonces también necesitamos sospechar de un novelista que explica cómo construye su novela, ya que sería el más interesado en que se la lea de cierta manera. El narrador-escritor de *Historia de Mayta* desea que el lector conciba la realidad como algo difícil de

aprehender y la ficción como un espacio controlado. La insistencia en el artificio y la ilusión de la creación de un personaje subalterno desvía la atención del lector hacia su creador. Así, Alejandro Mayta tiene un papel secundario en la ficción.

Este juego de narradores y relatos concentra al lector en el producto literario y lo aleja de todo referente real. Este producto ficticio, además, está completamente controlado por el narrador escritor. Como producto literario, *Historia de Mayta* es muy efectivo ya que, después de haber conocido los testimonios de los que interactuaron con el Mayta ficticio, en el décimo capítulo se ha creado el suficiente suspenso para que el lector desee conocer al Mayta real y confronte las versiones con lo que diga el referente. Este último capítulo, sin embargo, postula una afirmación sobre lo que es la ficción para el narrador: no interesa si el verdadero Mayta se parece al Mayta ficticio; tampoco interesa si los acontecimientos narrados guardan consistencia con lo que sucedió en la realidad. Lo único que importa, en última instancia, es el ejercicio de la fabulación y las proyecciones que a partir de ella realicemos (tanto autores como lectores). Las motivaciones del narrador de esta novela son principalmente artísticas e intratextuales.

Si la ficción es el único espacio discursivo sobre el que se puede tener control absoluto, se alimenta de la realidad pero es autosuficiente ¿existe entonces alguna relación ética entre la ficción y los hechos socio-políticos en que la obra se inspira? ¿Se trata de un narrador escritor hedonista que entiende la literatura como un quehacer autocomplaciente, sin mayor implicancia en el referente del que partió? Algunos personajes de la novela que son entrevistados por el narrador-escritor lo interpelan en este sentido. Le recuerdan que están viviendo un contexto violento, y que este narrador debería comprometerse con esa realidad en lugar de fabular libremente.

2.3.3. La novela y el escritor de la posmodernidad

En *Historia de Mayta*, el referente externo del que parte la novela del narrador-escritor se presenta como una realidad incierta. A través de los testimonios, se sabe que hubo un intento de revolución y que se frustró. Se conocen las consecuencias en el presente. Pero no se entiende cómo se dio esta historia, qué o quién falló, qué motivó a los personajes a actuar de una forma u otra, qué versión y qué memoria se acercan más a lo que realmente aconteció en 1958. Las preguntas más cruciales sobre el referente se quedan sin contestar. El efecto de incertidumbre provocado por el narrador es intencional: toda historia “real” es incognoscible, todo testimonio es una ficción. Y esto genera sinsabor porque, tratándose de un hecho que antecede a la catástrofe nacional posterior, la imposibilidad de decodificarlo y de explicar, así, la violencia, sitúa al narrador en un callejón sin salida. Y si la violencia no puede rastrearse en sus orígenes y causas, está latente el temor de que vuelva a surgir.

El narrador-escritor de *Historia de Mayta* opta por la ficción, ya que ésta es el único espacio alejado de incertidumbres y vacíos cognoscitivos. En la ficción puede especular por qué, por ejemplo, el senador Anatolio Campos puede odiar tanto a Mayta (imagina que hubo un encuentro homosexual entre ambos), y también puede construir una versión propia con la ayuda de un narrador omnisciente que controla las acciones y los pensamientos de sus personajes. La Novela 2 del narrador-escritor es un espacio seguro, controlado, abierto a múltiples posibilidades de la imaginación del narrador (nótese que las posibilidades son para el escritor mas no necesariamente para el lector). Estas son las potencialidades que resalta en “La verdad de las mentiras”. En contraste, la realidad de este narrador-escritor en la que se encuentra con el personaje “real” Mayta no

es solamente incierta sino que puede ser decepcionante y ambigua. De ahí la actitud escéptica frente a la percepción de la realidad⁶⁰.

La serie de críticas e interpretaciones que siguieron al *Informe de la Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay* puede haber constituido un aliciente para desengañarse de la posibilidad de interpretar una realidad compleja. Sin embargo, concebir la realidad con estas características se ha relacionado también con una época específica en la historia y ha dado pie a obras artísticas que la reflejan. Refiriéndose a las últimas décadas de fines del siglo XX, Gonzalo Navajas caracteriza esa época dentro del llamado *posmodernismo*:

Los rasgos generales más destacados de la situación posmoderna son la indeterminación epistemológica, la negatividad axiológica y la heterogeneidad formal. La praxis estética posmoderna ha convertido en habitual –casi un lugar común– la ausencia de principios y valores definidos. El posmodernismo se ha caracterizado hasta la saciedad por producir obras fragmentarias, no conclusivas y sin delimitación valorativa específica. Estos rasgos se han convertido en parte del inconsciente cultural de nuestra época y han pasado a formar las premisas que subyacen el arte de nuestro momento. El arte actual –desde el cine de David Lynch y el minimalismo en pintura a las novelas de Kundera y los edificios heteróclitos del Strip de Las Vegas– es un arte informe, indeterminado, carente de signos designativos precisables. (19)

Historia de Mayta, escrita en 1984, encaja en esta descripción de novela posmoderna y los críticos así lo han notado. Entre ellos, Jean O'Bryan-Knight, quien sostiene que esta novela, junto con *La tía Julia y el escribidor* (1977) y *El hablador* (1987), guardan en común el tema del creador que pierde la fe en un sistema de creencias

⁶⁰ “*Historia de Mayta* dramatizes the theme of the world’s noninterpretability and the way fiction gives form to this noninterpretability. In this respect the narrator of *Historia de Mayta* is thoroughly contemporary. He is not the traditional personal narrator of the nineteenth-century realist novel who grasps the order in the world –in this case the nature of the revolutionary Left– and relays it to its readers. Rather, he is a postmodern autobiographical narrator who does not purport to understand chaotic reality but only to understand how human beings tell themselves stories to make sense of the chaos. Therefore, his purpose in telling us the story of Mayta is neither to find a sense of order in the world nor to impose a sense of order on the world but, rather, to show us how we use fiction to make sense of it all” (O'Bryan-Knight 71).

y no tiene otro con qué reemplazarlo (112)⁶¹. Este sistema de creencias tendría relación con la imposibilidad de comprender una realidad compleja.

El narrador-escritor desea enfocarse en personajes como Alejandro Mayta, que pueden vivir una realidad cuadriculada que prefigura y categoriza todo de antemano (en este caso, bajo la ideología comunista trotskista); es decir, personajes no posmodernos. El narrador considera esto como ceguera; sin embargo, no deja de sentirse atraído por esta figura, porque es, justamente, lo contrario de un sujeto posmoderno. Bajo una concepción posmoderna de la realidad, personajes así remueven “demonios internos”, pues ponen en evidencia la angustia de no poder interpretar al mundo con esquemas simples⁶².

Siguiendo esta perspectiva, el escritor también tiene mucho qué decir con respecto de la relación entre literatura y realidad. Si esta última se encuentra fuera de nuestras posibilidades de control y comprensión total, es imposible que un texto ficticio copie exactamente lo real⁶³. Lejos de ver esto como una limitación, se presenta como una

⁶¹ Para otras características del posmodernismo, revisar Fredric Jameson: “El posmodernismo y la sociedad de consumo”. También, refiriéndose a esta novela, se puede considerar la explicación que ofrece Jean O’Byrne-Knight: “In a very general sense this phase [Postmodernism, which begins in 1960s] is characterized by a profound skepticism toward any theoretical system or dominant discourse that claims to have universal validity. For the postmodernist the dominant discourses of the past –positivism, humanism, Marxism, etc.- have proven utterly inadequate for describing contemporary social reality. Because of their proven inefficacy, these systems can no longer be taken as essential truths but, instead, must be recognized as human constructs, stories we invented to explain the world in ways we once found convincing and consoling but now no longer do” (113). Finalmente, Carlos Schwalb (c2001) también explica cómo *Historia de Mayta* deconstruye la tendencia totalizadora de las novelas de Vargas Llosa de los años sesenta.

⁶² Esto también puede apreciarse en otras novelas de Vargas Llosa, como la figura del Consejero en *La guerra del fin del mundo* (1981), Pantaleón Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras* (1973), Saúl Zuratas en *El hablador* (1987). Aunque la forma de presentar a algunos de estos personajes sea por medio de la ridiculización, se puede percibir la atracción que siente el narrador por fijarse en ellos y profundizar en sus convicciones.

⁶³ El género realista, que en el siglo XIX tuvo la pretensión de calcar la realidad, es una ilusión de la que tanto creadores como lectores deben ser conscientes: “The postmodern novel voices the major concerns of this skeptical age by exploring how dominant discourses are constructed through language and linguistic convention. This exploration is undertaken by deconstructing the traditional dominant discourse of the novel: realism. Realism is a fitting target for the postmodernist’s skepticism because it promotes the notion that language can provide a window onto the real world. This notion was used by narrators of the modern novel to present visions of the world behind the text as unified and comprehensible, the antithesis of the postmodern narrator’s project. The postmodern novelist has many devices at his disposal with which to lay

ventaja: la libertad que permite la fabulación. De ahí que el narrador-escritor insista constantemente en que su investigación no es con fines históricos o periodísticos. De ese modo, se hace eco de Vargas Llosa en “La verdad de las mentiras” cuando afirma que “En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros [el reportaje periodístico y el libro de historia] no pueden dejar de ser sus siervos” (10). Es posible comprender, así, por qué Vargas Llosa sitúa al discurso literario por encima de otros discursos: le permite escapar de la incertidumbre de una realidad caótica.

El tema del género en la novela es importante también porque, como se vio en el primer capítulo, la mayor parte de las obras que han tratado sobre el periodo histórico que nos ocupa son de corte realista. Y ya sea por la intención del autor o por la recepción, muchas veces estos textos han sido evaluados con criterios de semejanza o no con la realidad. Desde muy temprano en este proceso, *Historia de Mayta* advierte sobre este tema y alerta al respecto. De este modo, sea por la influencia del pensamiento posmodernista o por necesidad de construir límites para crear un refugio lúdico, al desvincular las relaciones entre ficción y realidad, se anula cualquier implicancia extraliteraria del texto.

2.4. TRASCENDIENDO LA POSMODERNIDAD: *HISTORIA DE MAYTA* FRENTE A LAS EXPECTATIVAS CONTEMPORÁNEAS DE RECEPCIÓN

Aunque la creación tiene en la imaginación una fuente inagotable de simbología y libertad, no se puede dejar de lado el fenómeno de la recepción de una obra, que consiste de lecturas y críticas a veces muy divergentes del autor. En *Historia de Mayta* no se tiene certeza de nada excepto de lo que la imaginación del narrador-escritor ha creado. Los

bare the modern novel's method of world construction, the most powerful of which are parody and metafiction” (O'Bryan-Knight 113).

testimonios a veces se contradicen entre sí; la memoria de los entrevistados es deficiente; las especulaciones del narrador guían intencionalmente la atención del lector hacia determinados detalles y omiten otros. En resumen: no conocemos la verdadera historia de Alejandro Mayta. Y esto no parece importarle al protagonista escritor. La pregunta es: ¿debería importarle al lector? En este punto, a pesar de las intenciones de orden y claridad que desea el narrador-escritor, cuando el texto llega a manos del lector, el “descontrol” se hace presente porque surgen diversas lecturas.

Aunque *Historia de Mayta* pide que el lector la reciba como una obra de ficción desconectada de la realidad, sin implicancias en la misma, desde los primeros años de su publicación se hacía, paradójicamente, lo contrario. Dos años después de que saliera a la luz, Terrence Rafferty, en su artículo “Ambassadorial Fiction”, resalta, por un lado, la gran capacidad de *Historia de Mayta* para generar suspenso a través de la estructura utilizada: los lectores construyen un retrato de Alejandro Mayta a través de la confrontación de los testimonios y el último capítulo genera una expectativa mayor por tratarse del personaje en cuestión, quien puede completar o desmentir lo conocido hasta entonces. Sin embargo, señala, una vez leído el último capítulo, el lector se da cuenta de que la atención no debía centrarse en el personaje “contado” (Mayta), sino antes bien, en el narrador-escritor, al que llama, con un cierto tono desencantado, el “ilusionista”:

So we’ve been informed, pedantically, that there’s no real Mayta in the sense that this narrative has led us to believe. He’s just a blank screen for our projections: whether the real Mayta is a noble, confused idealist or simply a petty crook is unimportant, because all that matters is what we – that is, interpreters like Vargas Llosa’s narrator- make of him. The effect of this stripping-of-the-layers-of-illusion act is to clear the stage of characters and ideas and reveal the real star of the show – the illusionist himself. (461)

A este “ilusionista” no le interesa ajustarse a una “verdad” sobre sus personajes, si entendemos por “verdad”, en este caso, que el Mayta del Relato (el revolucionario) se asemeje en características al Mayta de la Realidad (el heladero). Lejos de ello, la diferencia entre la ficción del narrador-escritor y la Realidad de este narrador se presenta en elementos claves (la homosexualidad, la realidad caótica del Perú). A Rafferty le incomoda el uso que se hace de una persona (el Mayta de la Realidad) para que el narrador-escritor luzca sus técnicas literarias y elabore una novela:

We do want to know whether a real Mayta existed or not, *so we can judge the ethics (as well as the esthetics) of how he's been used here*. Vargas Llosa very deliberately builds up the significance of this man's life, then just as pointedly wipes it all out –surely it matters whether he's done this to a human being or a mere invention. The scary thing is that it may not matter to Vargas Llosa. (462, mis cursivas)⁶⁴

¿Cuál debería primar, si ha de escogerse: la voluntad de la obra o la voluntad del lector? Si el narrador ha insistido constantemente en su texto en una lectura específica ¿se le hace justicia alejándose de ese deseo? Carlos Schwalb llama la atención sobre la importancia que ejerce la lectura con respecto de la valoración de un texto. Él afirma que el valor de verdad o mentira de una obra no radica en alguna esencia intrínseca a la misma, sino en la recepción. El narrador-escritor de *Historia de Mayta*, por su parte, trata de minimizar esta afirmación, pero Schwalb insiste en la importancia del lector:

Esta repetida apelación del autor a la naturaleza ficticia de la novela [*Historia de Mayta*] apunta en cierto modo a neutralizar toda connotación política y, a la vez, en tanto no debe ser tomada en serio, descalifica de antemano toda crítica que pueda hacerse a su visión de la historia. No obstante, cabe preguntarse si los lectores leerán la novela como “pura

⁶⁴ La relación entre Alejandro Mayta y el personaje creado por el narrador-escritor se evalúa en términos extraliterarios probablemente también porque el año de la publicación de *Historia de Mayta*, la revista *Caretas* emitió un artículo que decía que habían encontrado a la persona que, supuestamente, sirvió de inspiración a Mario Vargas Llosa: Jacinto Rentería, un militante trotskista de los años sesenta. Él, junto con el subteniente Francisco Vallejos, llevaron a cabo una sublevación frustrada en Jauja. El hallazgo de la persona que quizás inspiró la historia ficticia de Vargas Llosa pudo haber acentuado la preocupación por la veracidad entre lo real y lo imaginado (Rafferty).

fantasía”; en otras palabras, ¿es suficiente que un texto se presente a sí mismo como mentiroso o verdadero para deducir su valor de mentira o verdad? (100-101)

Rafferty es un ejemplo de recepción de *Historia de Mayta*. Se le puede objetar, utilizando los mismos términos de Vargas Llosa en “La verdad de las mentiras”, que un texto literario modifica necesariamente los hechos reales de los que se alimentó, ya sea por la imaginación que añade elementos, por la memoria que selecciona o por el tiempo que es presentado de manera diferente. De ahí que sea delicado leer un texto literario ficticio como un documento histórico. Sin embargo, aunque la postura de Rafferty se inclina por relacionar directamente la ficción con la realidad, hay otras lecturas menos radicales que de todas maneras insisten en las implicancias de un texto literario en la sociedad que lo ve nacer y lo consume. Estas consecuencias se relacionan con su poder político, entendiendo éste como las relaciones de poder que se dan en el ámbito público.

2.4.1. Consecuencias políticas de *Historia de Mayta*

En su artículo “The Problem of Speaking for Others” (1991-1992), Linda Alcoff nos recuerda que todo productor de un discurso enuncia desde una ubicación específica y que eso tiene implicancias epistemológicas sobre lo que dice. Más aún, los rituales de habla siempre están relacionados con lo político; es decir que no podemos ignorar que existen relaciones de poder, dominación, subordinación, etc. en toda interacción discursiva. Desde esta perspectiva, todo discurso –incluyendo el artístico y ciertamente el literario- contiene carga política e ideológica.

Algunos críticos han notado estas relaciones de poder desde el posicionamiento del narrador. El personaje principal de *Historia de Mayta* es el narrador-escritor. Jorge

Guzmán, en “A reading of Vargas Llosa’s *The Real Life of Alejandro Mayta*” (1987), señala la carga política que el “yo” narrador posee en esta novela. Ésta consiste en adoptar una postura moral que se relaciona con el cuerpo y la limpieza (por ejemplo, una imagen recurrente en el texto son los basurales que se perciben en toda la ciudad de Lima). Al llamar la atención sobre estas imágenes de limpieza/suciedad, el narrador realiza una distinción entre el ámbito íntimo de su quehacer (ordenado, disciplinado, transparente) frente a aquellos espacios sucios o caóticos que lo rodean y que se asocian a lo ideológico, lo social y lo político desde su ángulo más negativo (como las verdades a medias que le dicen sus entrevistados, los robos que suceden en las barriadas y del que el mismo escritor es víctima, la precariedad de la vida de Mayta, la mezquindad de los grupos de izquierda). Existe, entonces, una postura política del narrador con respecto de los que lo rodean y sus ambientes, que se manifiesta en la asociación de lo extraliterario con la suciedad⁶⁵.

Además del tema de la limpieza, la distribución (y manipulación) de la información constituyen otro elemento de relaciones de poder entre el narrador-escritor y el lector. Presentándose a sí mismo como el conductor de la investigación, este narrador-escritor es quien guía al lector hacia los temas que le interesan y quien sugiere

⁶⁵ Algunos otros ejemplos que Guzmán señala con respecto de las denuncias de corte moral que realiza el narrador son: “As for the ‘author’ himself, his ideology is composed mainly of moral issues; it is mostly on moral grounds, for instance, that he declares his deep distaste for Ernesto Cardenal, the Nicaraguan poet and politician. He finds Cardenal to be histrionic and insincere and dislikes these traits so profoundly as to find it difficult to read Cardenal’s poetry after detecting his moral flaws. It is also on moral grounds that he repeats most commonplaces about the Inquisition (in its Lima version) and widens his condemnation to cover all inquisitorial behaviors. On leaving the Lima Museum of the Inquisition he runs into a crowd of beggars and thinks: ‘Violence behind me and hunger in front of me. Here, on these stairs, my country summarized.’ (pp. 109 f.). After this lurid visit he hurries home, afraid of what could happen if the police found him out in the streets after curfew; he remembers as he runs that the wife of a neighbor was beaten and raped by the police when her car broke down not far from her home. The husband in his impotence and fury wishes the ‘internationalists’ to win the war, because he believes nothing could be worse than the present. Knowing History, the ‘author’ knows better. Restrained by pity he does not tell the man it could ‘still get worse, that there are not limits to our deterioration’ (p.110). This is the outcome he dreads should the Maytas of Peru persist in their revolutionary ways” (137).

interpretaciones específicas: durante la entrevista entre el Narrador 2 y Anatolio Campos, ex compañero del POR(T) de Alejandro Mayta y actual senador, el narrador sugiere que existe una animadversión causada por las relaciones homosexuales que se plasman, imaginariamente, en el Relato (*HM*, 93-125). Más adelante, durante la entrevista con el profesor Ubilluz, en Jauja, el narrador nuevamente sugiere al lector que Ubilluz posee cierto rencor contra Mayta o, más aún, contra Lima (150). Al proponer estas posibilidades interpretativas, el narrador-escritor se apropia del ejercicio de lectura e interpretación. De esta manera, se autolegitima ante el lector para dirigir sus interpretaciones, se presenta a sí mismo como el lector ideal de su propio texto y recalca que sólo existe una lectura correcta de su novela: la que él realiza. Más aún, identificado como uno de los escritores del Boom latinoamericano de los años sesenta, este narrador se sitúa a sí mismo en el centro de la historia, pues construye su autoridad por sobre el texto y, de ese modo:

... we can see clearly the “author’s” function in *Mayta*. He represents the link between History (with a capital H) and Mayta. Now we can account for the continuous presence of the “author” in this novel: he embodies the teachings of History. And we can also account for the many contradictions he incurs as he presents his story: by letting glaring contradictions stay in his book he points to himself as the master of facts and meaning. (Guzmán 136)⁶⁶

⁶⁶ Es curioso, sin embargo, que Jorge Guzmán considere que *Historia de Mayta* se presenta como un texto “apolítico” para generar una mayor recepción entre los lectores latinoamericanos: “In spite of the fact that he is a character in this novel concerned mostly with political issues, the “author” would be considered by most Latin Americans to be a very non-political character. He is deeply concerned with bodies, and he views bodies related to polar structures like health/disease, vigor/decrepitude and also cleanliness/filth. It seems as if poverty, for instance, is important in this book mainly by its incidence in the condition of bodies. He does not give one thought to other political and politically related issues or to what a citizen of the U.S. would call “gracious living.” Of course, all this makes the “author” a person very easy to like. He is very seldom concerned with controversial matters and then only when he is sure his most moderate and good mannered readers will agree with him, as is the case with his strongest adverse statement, namely, the one against Cardenal” (138). Tal afirmación es cuestionable, porque la crítica latinoamericana se inclinó más bien por la lectura política del texto.

No se trata, entonces, de un narrador neutral que transmite “inocentemente” la información. Hay un deseo por controlarla y someter, de ese modo, al lector a una voluntad ajena. En *Historia de Mayta* se percibe una pugna por controlar las lecturas que puedan producirse del texto. La intención del narrador-escritor es clara: él es quien dirige estas interpretaciones, y quien le dice al lector cómo acercarse a la novela. No hay espacio para que el lector especule sobre otras posibilidades. Al hacer explícito el carácter ficticio de la novela, el narrador-escritor se asegura de trazar límites definidos. Esto lo sostiene el narrador en su novela y también el autor en sus ensayos⁶⁷.

Por otro lado, dados los antecedentes políticos de Mario Vargas Llosa, esta novela se ha leído como un ajuste de cuentas del autor hacia la posición política de izquierda en el Perú. La crítica ha señalado que en *Historia de Mayta*, Vargas Llosa reflexiona sobre el papel de los intelectuales en la vida política y social de su país, y que esto guarda relación con su desencantamiento de las fuerzas de izquierda⁶⁸. Entendida así, esta novela constituye una llamada de atención con respecto de la influencia efectiva que estos intelectuales poseen, y de las consecuencias nefastas que el apoyo al uso de la violencia puede generar:

The Real Life of Alejandro Mayta's revision of the past shows intellectuals putting socialist ideology into practice on a large scale for the first time.

⁶⁷ Efraín Kristal añade que esta novela es política porque reflexiona sobre la psicología humana y su comportamiento violento: “*The Real Life of Alejandro Mayta* is not a political novel like those of José María Arguedas or Alexander Solzhenitsyn who denounce the injustice and the opresion of man against man. It is a political novel in the tradition of Joseph Conrad and André Malraux, for it explores the social environments and the psychological states of individuals who are prepared to legitimize violence as a political tool or who are willing to kill for their ideals” (*Temptation of the Word*, 142). Esta lectura resalta los alcances positivos de la novela y su influencia constructiva en el lector.

⁶⁸ Ajuste que Deborah N. Cohn sintetiza sosteniendo que: “Mayta thus exemplifies the power that Vargas Llosa attributes to ideology as a self-justifying force and dramatizes how ideology’s estrangement from reality may make things worse. By basing his actions on abstract theoretical principles, Mayta fails to reorient history and implement a program for reform. Worse, his plan boomerangs: the rebellion sets a precedent for the use of violence as a means of effecting change. In this sense, Mayta’s biography dramatizes the novel’s (and Vargas Llosa’s) premise that the Left has legitimized terrorism and, in the long run, wrought havoc throughout Peru and Spanish America” (89).

The novel's dramatization of intellectuals' aggravation of Peru's political predicament is a fictional expression of Vargas Llosa's condemnation of the Left's legacy and an admonition to be more cautious when making political propositions and pronouncements. (Cohn 91)

Si de ideologías se trata, es inevitable pensar en el origen y desarrollo ideológico que tuvo el PCP-Sendero Luminoso. Éste se inició, precisamente, a partir de un círculo intelectual de izquierda en la universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho (ver primer capítulo). Bajo esta lectura, el personaje Alejandro Mayta representaría aquel fanatismo, ceguera ideológica, y alejamiento de la situación nacional que en la realidad vivió el país, y su consecuencia más nefasta: la violencia.

Es importante tomar en cuenta que estas lecturas surgen mirando al pasado real desde un presente violento. Para 1984, ya habían sucedido varios hechos sangrientos en la sierra del Perú por parte del PCP-Sendero Luminoso y las fuerzas armadas del Estado. Pero el despliegue de la violencia a nivel nacional no ocurre sino hasta 1986, y los años más crudos se sitúan entre 1989 y 1992⁶⁹. Es decir, una lectura política de *Historia de Mayta* a partir del año 2000 tomará en cuenta lo que sucedió después de 1984, y encontrará en esta novela la confirmación de las consecuencias nefastas que tuvo un sector de la izquierda peruana al promover el uso de la violencia para lograr una revolución. Esta lectura, contiene, por supuesto, interés político de los críticos de la izquierda. Sin embargo, como el narrador de su novela, Vargas Llosa, en un artículo de 1990, "Transforming a Lie into Truth: A Metaphor of the Novelist's Task", desmiente que ésa haya sido su intención. Él afirma que sus objetivos eran puramente literarios:

The Real Life of Alejandro Mayta (1986) [año de la edición en inglés] has been read mostly as a political book, and in many cases has been considered an essay about violence and revolution in Latin America –a

⁶⁹ Datos extraídos del capítulo 1 de la sección primera, "Los periodos de la violencia". *Informe Final* (2003).

political statement disguised in novel form, the essence of which is the description of an objective historical reality. That was not my intention. I was, of course, using political ideology and historical facts as raw materials, but my goal was literary, not political. In my opinion, a novel should create an illusion of reality –whatever that may be- and is not a genre suited to political statements. (68)

En la cita anterior, Vargas Llosa parte de una premisa que lo limita sólo a dos posibilidades: un texto de ficción es solamente “literario” o “no literario”. Si es un texto con mensaje político, no se le puede considerar literario. Estos dos términos (lo literario y lo político) se presentan de manera excluyente para este escritor, presumiblemente por las razones expuestas en la primera parte de este capítulo. De ahí que necesariamente su novela sea presentada dentro del terreno de la literatura, eximiéndola de toda connotación política. La idea de que *Historia de Mayta* postule una posición política es rechazada por el escritor, quien, debido a ello, se ve en la necesidad de explicar el origen de su texto y el desarrollo de lo que un hecho real inspiró en su imaginación. Sin embargo, sí existen elementos de la realidad que influyen en la perspectiva política del escritor y que, inequívocamente, transforman la ficción que más adelante producirá:

As I became involved in political debates in Latin America, I became even more aware of this human need for fictitious experience, especially as my own vision of social problems changed, as I grew more and more critical of the strategies and ideas of the extreme Left. Being so involved in polemics, I thought about this subject a great deal, and one day I reached a conclusion: *ideology was fulfilling this need for lies throughout Latin America. Ideology was the way many people incorporated fiction into their lives, just as some did so with novels or religion*. Intellectuals especially were using ideology to identify the laws of history, society, and political evolution, and were, in fact, adding to reality *a purely imaginary world*. (“Transforming a Lie into Truth”, 69, mis cursivas)

La actividad política del escritor se refleja y transmite en su texto literario, por lo que tampoco es posible tomarlo como un objeto puramente estético. Pero el autor le resta importancia a esto y se concentra en las contribuciones de corte humanista que la

literatura ha brindado a la humanidad. De ahí que resalte la capacidad de lo literario para trascender las ideologías. Sin embargo, mientras que la ficción literaria “have enriched mankind psychologically and ethically” (69), cualquier otro tipo de ficción no literaria es dañina, porque, en su perspectiva, estas otras ficciones distorsionan la realidad conscientemente y se disfrazan de una visión objetiva de la realidad ⁷⁰.

Esta separación intencionalmente elaborada por el escritor niega la posibilidad de considerar que el límite de los textos literarios con lo no literario puede ser, muchas veces, difuso. Y negar esta situación –o, en todo caso, restarle importancia- es negar que los textos literarios pueden, voluntariamente o no, reforzar situaciones de poder aun a pesar de pretender subvertirlas. Son elementos políticos. Es lo que sucede con *Historia de Mayta*, en lo que respecta a dos aspectos de la obra: el uso del género testimonial y el deseo por aprehender epistemológicamente a un sujeto Otro que, sin embargo, se resiste a ser aprehendido.

2.4.1.1. Testimonios sin poder subversivo

Mario Vargas Llosa ha utilizado una forma no ficcional para dar mayor verosimilitud a su novela: el testimonio. El testimonio es considerado por John Beverley –crítico asociado al área de estudios subalternos latinoamericanos- un género que escapa a las categorizaciones que distinguen lo literario de lo no literario. Reflexionando sobre el

⁷⁰ “*The Real Life of Alejandro Mayta* is a novel about two kinds of fiction, ideological fiction and literary fiction. Ideological fiction is what Mayta and his comrades live [...] Mayta possesses a mechanism that acts immediately whenever the falsification of reality becomes obvious, and finds a theoretical justification to move forward in yet another illusory way. And the reader perceives how all this leads Mayta and his followers into something that produces exactly the opposite of the intended consequence. The literary fiction, however, does not have these catastrophic results. In fact, it has positive consequences, because in a world going to pieces, practically disappearing in a orgy of violence, the writer finds a reason to resist, to live [...] Fantasy and imagination provide psychological means to survive despite the fact that objectively there is no longer any hope” (Vargas Llosa, “Transforming a Lie into Truth”, 70).

papel del mundo académico en las luchas sociales de América Latina, Beverley sostiene que la “ciudad letrada” –término de Ángel Rama- ha hablado siempre por el Otro, por los sujetos marginales que carecen de voz propia en el debate político (indígenas, mujeres, etc.). Al hablar por estos Otros, los sujetos letrados no solamente no los representan sino que además se reafirman en su poder. Beverley asocia indesligablemente a la literatura con la formación del Estado y, por ende, con la expansión colonial. Le preocupa lo que los académicos humanistas hacen y pueden hacer de manera efectiva, por ejemplo, para representar al subalterno a través de la literatura (“Second Thoughts on Testimonio”).

Entonces, este crítico rescata una forma discursiva, el *testimonio*, que califica como una herramienta pedagógica de interpelación que genera en el receptor una identificación o simpatía con la situación de una comunidad personificada en un individuo (“Anatomía del testimonio”). Se trata de una forma narrativa muy utilizada en América Latina desde fines del siglo XX, a través de la cual un sujeto que Beverley denomina “intelectual orgánico” puede hablar en nombre del grupo subalterno al que pertenece⁷¹. Considerado por Beverley como una forma de “literatura menor”, el testimonio es particularmente sensible a la representación o expresión de una subalternidad que posee características particulares:

While literature in Latin America has been (mainly) a vehicle for engendering an adult, white, male, patriarchal, “lettered” subject, testimonio allows the emergence –albeit mediated- of subaltern female, gay, indigenous, black, and proletarian “oral” identities. (“Through all things modern”, 19)

⁷¹ Esto sucede en el caso de Rigoberta Menchú: “This may be one way of answering Spivak’s question in ‘Can the Subaltern Speak?’ No, not as such (because ‘the subaltern is the name of the place which is so displaced... that to have it speak is like Godot arriving on a bus’). But the testimonial narrator like Rigoberta Menchú is not the subaltern, as such, either, rather something more like an ‘organic intellectual’ of the subaltern, who speaks to the hegemony by means of a metonymy of self in the name and in the place of it” (Beverley, “Second Thoughts on Testimonio”, 11).

Los personajes principales de *Historia de Mayta* son dos: por un lado, un narrador-escritor que, por los comentarios biográficos que realiza a lo largo de la novela, podemos situarlo dentro del primer grupo de Beverley: es adulto, blanco, hombre y ciertamente letrado (es un escritor reconocido). Por otro lado, tenemos a su personaje, Alejandro Mayta: un sujeto que pertenece a un sector social y económico bajo, que prefiere la acción antes que la teoría y que, en la ficción del narrador-escritor, es homosexual (intencionalmente descrito así para acentuar su marginalidad). El nexo que relaciona a ambos personajes es el formato del testimonio. En cada capítulo, *Historia de Mayta* recoge una serie de testimonios orales que contribuyen a la conformación de este sujeto marginal. El último testimonio, el del Mayta “real”, es el que va a completar los datos que el narrador-escritor necesita para escribir su novela.

Para John Beverley, esta novela es un ejemplo de reacción del establishment literario que se preocupa por conseguir una ‘presencia’ o voz testimonial y que despoja al testimonio de su poder político⁷². Alejándose del efecto subversivo del testimonio y en tanto reacción del establishment literario, *Historia de Mayta* se reapropia del formato del testimonio para mantener la autoridad de la voz letrada, patriarcal, masculina y “blanca” del narrador. Logra esto parodiando el testimonio, haciendo evidentes sus contradicciones, cuestionando la confiabilidad y el valor de verdad que se le adjudica.

⁷² Cito las palabras exactas de Beverley: “La reacción del establishment literario ante la naturaleza de este ‘efecto testimonial’ ha sido interesante. Si la novela picaresca era la pseudo-autobiografía de un hablante popular, ahora tenemos 1) novelas que son de hecho pseudo-testimonios (por ejemplo, *El vampiro de la Colonia Roma* de Luis Zapata, *Un día de vida* de Manlio Argueta, o *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva); 2) una preocupación por conseguir una ‘presencia’ o voz testimonial (*Grande sertao: Veredas*; *Libro de Manuel*; *Yo el Supremo*; *Crónica de una muerte anunciada*; *Historia de Mayta*; etc.); y 3) formas intermediarias entre el testimonio puro y una novela ‘autorial’ como son *Operación masacre*, *La noche del Tlateloco* o *Canción de Raquel*. La intensificación semiótica de ‘efecto de realidad’ casi siempre se asocia en la historia cultural con una postura contestataria del sistema establecido y sus formas de legitimización e idealización cultural. Fue el caso precisamente del *Lazarillo* y la primitiva novela realista. ¿Pero qué ocurre con la apropiación del testimonio por la ‘literatura’? ¿Representa una neutralización de su efecto ideológico-estético particular, que depende de su carácter extraliterario?” (“Anatomía del testimonio”, 16).

Si, como dice Alcoff, todo discurso es enunciado desde una ubicación específica con implicancias epistemológicas importantes, en esto residiría el poder político que la novela de Vargas Llosa ostenta: en la reapropiación de una herramienta de poder del subalterno. De ese modo, aunque, para efectos estéticos, el lector accede a la voz del subalterno, para efectos éticos, realmente sólo se conoce la voz del letrado. Al poner al testimonio por escrito en un texto literario, este narrador elimina dos de sus características subversivas: la oralidad y la ausencia de un autor (“Anatomía del testimonio”, 12). Por otro lado, al dejar de lado la “realidad” y vivir inmerso en la “ficción”, el narrador-escritor también despoja al testimonio de su poder extraliterario. Todo esto reforzaría la afirmación de Beverley sobre un conjunto de textos literarios que en Latinoamérica se ha mantenido por encima de otras producciones⁷³.

Pero así como se puede entender esta novela como un ejemplo de reforzamiento de la autoridad patriarcal, también puede leerse como una llamada de atención al exceso de valor que se le atribuye al género testimonial, en tanto éste pretende alcanzar una verdad que, desde una concepción posmoderna, es imposible de aprehender:

although *Historia de Mayta* employs many of its conventions, it is not a testimonial narrative. Rather, the novel is best described as an “anti-testimony,” because it undermines and even parodies the conventions of the genre in two important ways. First, Mayta is not a forceful figure who serves as spokesman for an oppressed collective but, rather, a broken man

⁷³ Siguiendo la línea de Beverley, en su artículo “Ideología / Deseo / Literatura”, el crítico sostiene que el arte es una herramienta ideológica que produce una sensación de lo utópico, es el deseo materializado en discurso (13). Habiendo visto que el narrador-escritor de *Historia de Mayta* opta por el mundo creado a través de la imaginación, no es difícil convenir que esta novela construye una ideología que encuentra, así, la manera de enfrentarse a una realidad in-comprensible: “El texto literario en su materialidad articula un espacio social ficticio, imaginario –o, como en el caso más explícito de la utopía literaria, una sociedad imaginaria- capaz de producir en el lector sensaciones de nostalgia, bienestar, asco, temor, peligro, odio, amor, etc. (a través de –entre otras muchas formas de significación literaria- la “identificación” del lector con el héroe, por ejemplo). La literatura es una forma de experimentar lo real; confirma o problematiza la relación del sujeto con lo real” (16). Priorizar el goce estético sobre la ideología, como ocurre en la novela, es para Beverley parte de las principales tendencias de la teoría estética y literaria marxista, que distingue ética y epistemológicamente arte de ideología (9). Al hacer esto, la novela de Vargas Llosa pone de manifiesto su inconformidad con la realidad y su necesidad de controlarla e imperar ideológicamente.

who has abandoned the fight. Second, the narrator does not report only to expose these elements as generic conventions easily usurped by the novel for the purposes of fiction. As parody, *Historia de Mayta* cautions us to be wary of the persuasive powers and truth claims of certain forms of narrative. Just because a text looks like journalism does not mean it is necessarily factual. Indeed, *Historia de Mayta* demonstrates effectively that there is a sense in which the novel is superior to reality, because it can appropriate elements of the empirical world in order to construct alternative worlds. (O'Bryan-Knight 67)⁷⁴

Sin embargo, John Beverley también tiene algo que decir al respecto: suponer que el testimonio reclama una “verdad” como sostiene O'Bryan-Knight tampoco es exacto, porque la intención del testimonio es generar verosimilitud, no pretende alcanzar una exactitud con la realidad⁷⁵. Para Beverley, lo valioso del testimonio es su poder político y cómo éste interactúa con otros poderes. De ahí que considere que *Historia de Mayta* menoscaba aquel poder, pues a través del texto, el narrador-escritor disminuye el valor del testimonio, parodiándolo.

Anular cualquier pretensión de verdad, inclusive la del texto anulador, genera un nihilismo que se anticipa a cualquier crítica. En *Historia de Mayta* se sostiene que si todos los discursos son relativos y no existe nada que escape a la ficción –porque el lenguaje modifica necesariamente cualquier referente hasta producir algo distinto de éste-

⁷⁴ Siguiendo esta línea, en *La narración como exorcismo* (2004), Birger Angvik propone una lectura diferente a las que la crítica había establecido. Angvik sostiene que *Historia de Mayta* debe ser leído en clave de parodia (del narrador-escritor, del revolucionario y su ideología, del género de la novela, del arte mismo de escribir). La parodia se extendería al testimonio: “*Historia de Mayta* se burla y se ríe de un género literario defendido por la crítica como ‘expresión auténtica’ de representantes de minorías, de grupos excluidos y de marginados también de la institución literaria. Este género literario termina en *Historia de Mayta*, siendo pura ficción, sólo mentiras, y el lector observa las distorsiones y las caricaturas en las que la comedia, la parodia, la ironía, la farsa, lo burlesco, lo grotesco y lo absurdo se apoderan de la lectura y convierten al escritor-narrador y su proyecto en el hazmerreír que produce la carcajada” (235).

⁷⁵ Cito directamente: “Evidentemente, un testimonio nunca puede ser la historia ‘real’; más bien se trata en ello de la producción de una *sensación de autenticidad*. Elzbieta Sklodowska apunta, por ejemplo, que ‘sería ingenuo asumir una relación de homología directa entre la historia y el texto. El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción debida a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología. La intencionalidad y la ideología del autor-editor se sobrepone al texto original, creando ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arreglo del material recopilado conforme las normas de la forma literaria” (Beverley, “Anatomía del testimonio”, 11).

entonces sólo queda el universo de la imaginación y lo que la ficción transmite indirectamente. De ese modo, como manifiesta Vargas Llosa en diversos ensayos, la literatura no puede ser juzgada con las mismas herramientas que otros discursos. Pero en este espacio también pueden realizarse evaluaciones éticas. La relatividad de la verdad no elimina las relaciones de poder que existen entre los personajes y sus efectos. Evaluar éticamente la reapropiación del género testimonial es un ejemplo de esto.

2.3.1.2. Sujeto u objeto de estudio

El hecho de distinguir entre dos personajes claramente diferenciados -el revolucionario y el escritor- genera un posicionamiento de poder específico para cada uno. El narrador posee características opuestas al revolucionario. Privilegiado dentro de la sociedad que existe en la novela, tiene la suficiente influencia y fama como para entrar a la cárcel de Lurigancho y entrevistarse con Alejandro Mayta, vive en una zona limeña considerada adinerada, cuenta con recursos suficientes para ofrecer ayuda a Mayta o pagar la entrevista a Adelaida, puede hablar con personajes políticos de renombre, como Moisés Barbi Leiva o los congresistas. Nadie –ni siquiera el lector- transgrede su discurso ni lo subvierte. Y se apropia del poder del discurso que trasciende a los círculos políticos minúsculos –a diferencia de los periódicos que escriben en el POR(T)-, legitimándose como la autoridad para aprehender epistemológicamente a Alejandro Mayta.

Acentuar las diferencias aleja al narrador-escritor del sujeto de su investigación. Birger Angvik, en *La narración como exorcismo* (2004), explica que, así como en las novelas de principios del siglo XX se había dado la oposición civilización/barbarie, Vargas Llosa realiza una equivalencia similar: la selva de las novelas de los primeros

años del siglo XX se reemplaza por la violencia política que amenaza con aniquilar al hombre civilizado. Y el origen de esta violencia es, como se ha visto, el uso de las ideologías. Sin embargo, las consecuencias de esta violencia causada por la ceguera ideológica se atribuyen en la novela siempre al Otro, al opuesto: en este caso, a Alejandro Mayta y todo lo que él representa (los grupos minúsculos de una izquierda dividida, las fuertes diferencias entre estratos socioeconómicos, la petulancia de letrados de provincias, el deterioro, la inutilidad, etc.). Los espacios violentos y llenos de suciedad se encuentran siempre fuera de la intimidad del narrador, quien, impotente, se siente rodeado.

Esta es una relación de colonizador-colonizado en términos epistemológicos, que logra su objetivo a través del distanciamiento. Alejandro Mayta es un personaje que en la novela se presenta a los lectores como una alteridad con la que es imposible identificarse, ya que siempre se “escapa”: en primer lugar, en los capítulos I-IX, accedemos a él a través del recuerdo impreciso de terceros y con un margen temporal de 25 años. Cuando llegamos al décimo capítulo, comprendemos que los extractos del relato de las travesías de Mayta tampoco habían sido “reales” sino que constituyeron el producto imaginario del narrador-escritor, por lo que tampoco de esa manera accedemos al revolucionario. Cualquier intento de familiarización con Mayta se frustra también en el décimo capítulo, ya que, pese a que se da la entrevista con el personaje que inspiró al escritor-narrador, finalmente éste ya no recuerda mucho ni le da a este evento la importancia que había tenido para los lectores gracias a las técnicas de narración del autor.

Este personaje revolucionario pertenece a un sector de la sociedad desconocido y se asemeja a la presencia recurrente de los basurales que el narrador-escritor menciona

durante su novela y en el último capítulo: son elementos ajenos al espacio interior de su casa, que recuerdan la presencia de la pobreza, la marginación, la diferencia, siempre afeando el exterior, aunque interpelando constantemente. Al “mirar” la realidad inventada por el narrador-escritor y acompañarlo en su entrevista final con Alejandro Mayta, el lector también “mira” los basurales con los ojos del narrador, y siente como externo y diferente los mismos elementos; entre ellos, al revolucionario.

Intencionalmente, la situación caótica en la novela del narrador-escritor, el germen que inició todo lo que vino después, recae en Mayta. La novela no trata de comprender a este personaje, no se busca justificar a quienes trataron de realizar cambios sociales y fallaron. Al dar forma a un culpable y volverlo el chivo expiatorio (personaje adecuado en tanto más ridiculizado, ya que esto lo aleja del lector), se desvía la atención sobre la responsabilidad de otros personajes: entre ellos, la del narrador-escritor. El lector es guiado a lo largo de los nueve primeros capítulos para sentir lástima por un personaje marginal que es tratado con cierta ironía. No se puede comprender ni admirar a una figura que casi no se distingue de las demás personas:

Por lo demás, no había en él más sangre india que en cualquiera de nosotros y su piel paliducha verdosa, sus cabellos ensortijados y sus facciones eran los del peruano más común: el mestizo. (*HM*, 10)

Al despojar a su personaje de rasgos que lo ubiquen en algún grupo social históricamente excluido (como los indígenas) o privilegiado (como los blancos letrados), el narrador acentúa su insignificancia. Su existencia es casi invisible (la tía Josefa pregunta al Narrador 2 por qué no escribe, mejor, sobre el poeta Javier Heraud, los del MIR o “esos de los que se habla siempre”, 20); su marginalidad y orfandad son creadas a propósito para alejarlo de sí mismo y del lector.

Paradójicamente, la insistencia en las diferencias entre ambos personajes (no sólo por características personales, sino también por la distancia del tiempo -1958 y 1983-, y por la diferencia de niveles –la Realidad de la Novela 2), los une en otros niveles. Cuando el Mayta del Relato del narrador-escritor visita el museo de la Inquisición, se siente impresionado por los instrumentos de tortura y por las escenas que imagina de castigos humillantes y dolorosos, y realiza una lectura histórico-política:

Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él [el museo de la Inquisición] un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia. La moral y la física, la nacida del fanatismo y la intransigencia, de la ideología, de la corrupción y de la estupidez que han acompañado siempre al poder entre nosotros, y esa violencia sucia, menuda, callada, vengativa, interesada, parásita de la otra. Es bueno venir aquí, a este Museo, para comprobar cómo hemos llegado hasta lo que somos hoy, por qué estamos como estamos. (*HM*, 124)

Acompañando a su personaje, el narrador-escritor ha recorrido los mismos espacios del museo. Al salir, se encuentra con un grupo de mendigos andrajosos que le piden limosna. Su presencia ocasiona que el narrador reflexione sobre las imágenes y su simbología para explicar a su país: “La violencia detrás de mí y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país” (124). Sin embargo, ensimismado en sus pensamientos, el narrador-escritor no se deja interpelar por estos sujetos que lo miran en ese momento, personas “reales” que reclaman atención. Le sucede lo mismo que lo que a su personaje: imbuidos en reflexiones ideológicas, históricas o políticas, tanto escritor como personaje se concentran en los discursos e ignoran su realidad. Uno se refugia en la teoría mientras que el segundo se refugia en la ficción.

2.3.2. La novela que subvierte al narrador

En *Historia de Mayta*, el narrador protagonista muestra una ansiedad constante por documentarse y explorar a su personaje, ya que su objetivo es aprehenderlo y decodificarlo. Volverlo externo y diferente facilita y aumenta el deseo epistemológico tanto en el narrador como en el lector. De la mano del narrador-escritor, el lector asiste a la investigación sobre este personaje marginal y participa de la ansiedad –creada por el narrador-escritor- por conocer al “verdadero” Mayta y resolver sus interrogantes. Sin embargo, este deseo es frustrado y ocurre un proceso diferente. Consciente de esto, Vargas Llosa afirma que la novela funciona como una especie de conductora y traductora de elementos personales internos, aquellos “demonios” que se generaron en la vida real y que se transforman en palabras que construyen una verdad mayor:

El mundo así forjado, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. Ese elemento nuevo, la originalidad del escritor, resume, con impecable fidelidad, su más íntima historia. Si en ella otros seres humanos se reconocen, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, deja de serlo y pasa a ser realidad cierta, mito y símbolo en los que el lector reconoce, transustanciados, sus heridas y deseos. (*La utopía arcaica*, 85)

La pregunta sería, entonces, qué heridas subyacen en una novela metaficcional que reflexiona sobre el arte de la escritura y la naturaleza de la ficción. La clave parece encontrarse, justamente, en la relación entre el narrador-escritor y su personaje Alejandro Mayta. Hay una identificación muy fuerte entre este narrador y el personaje que ha creado, el Mayta revolucionario. Booker señala que “When we seek to know others, we may find that we are merely discovering reflections of ourselves” (117). Las relaciones entre el escritor y su personaje revelan más del escritor que de su creación, y esto es lo que la novela no evidencia. Una de estas verdades es la proyección en Mayta de las

fantasías del narrador-escritor. Mayta el revolucionario realiza lo que su creador no puede —o no sabe- hacer⁷⁶.

En los nueve primeros capítulos, las entrevistas a los que conocieron a Mayta se intercalan con episodios de vida del revolucionario y que son vividos por el narrador-escritor conjuntamente: la visita a la Inquisición, el recorrido en tren a Jauja, las calles de Lima. El narrador-escritor muestra una fascinación ambigua por su personaje Alejandro Mayta. Por un lado, parece parodiarlo como un revolucionario insignificante, pero por otro lado, evidencia una fijación constante: su preocupación por la oposición acción versus teoría. Al Mayta de la novela del narrador le preocupa haber estado sumido en teorías ideológicas sin haber conocido la acción directa (de ahí que lo fascine a su vez el joven Vallejos, quien sí ha experimentado la acción en Jauja). Reflejando en Mayta una preocupación que el narrador-escritor parece tener, y haciendo que su personaje se aventure en la empresa revolucionaria de Jauja, el narrador vive la emoción del personaje, porque éste le recuerda algo de su propio pasado:

For the novelist, Mayta embodies the origin of what had been his own political hope. He had studied Marxism with Blacquer, the Stalinist, and was thrilled when he first heard of Mayta's revolutionary attempt [...] Mayta's story moves the novelist because in it he hears the strain of his own ideological siren song. He knows that Mayta's subversive attempt was once for him the illusion of his own ideals materializing. (Kristal 148-149)

Lo que tenemos entonces no es el conocimiento de este sujeto subalterno que emprende una aventura revolucionaria y fracasa. Tenemos, en su lugar, a un escritor no subalterno que escribe su propia historia de idealismo fracasado y perdido en un pasado

⁷⁶ Susana Reisz de Rivarola sostiene que la presencia de este narrador-escritor personaje se justifica porque “un narrador que hace reflexiones metaliterarias y metanarrativas, sólo es aceptable si es personaje y si, como tal, se ajusta a la figura de un escritor” (845). En términos de técnica literaria, esta afirmación tiene mucho sentido. Pero también puede connotar una necesidad personal del autor proyectada en un alter ego, como explico a continuación.

que recuerda con nostalgia. Conscientemente, como un mecanismo de defensa y resistencia, el narrador-escritor puede ridiculizar a su personaje, acentuar su marginalidad y parodiar sus pretensiones de verdad, pero sus frustraciones se localizan, precisamente, en aquello de lo que desvía la atención del lector: él mismo. El símbolo Mayta proyecta aquella fe perdida del narrador-escritor. Es un “demonio” personal, el que vuelve en otra novela, *El hablador* (1987), a través de las palabras de otro narrador vargasllosiano, también escritor:

Ellos [los lingüistas estadounidenses y protestantes que buscan evangelizar en la selva peruana], con los cabellos muy cortos y un semblante atlético y saludable, de personas que hacen ejercicios a diario, comen de acuerdo a las instrucciones de un dietista, no fuman ni beben alcohol ni toman café, y, ellas [las lingüistas con la misma misión], embutidas en unos vestidos tan sencillos como púdicos, sin pizca de maquillaje ni asomo de coquetería y un aire abrumador de eficiencia. *Y unos y otras con esas miradas siempre risueñas y como inquebrantables, de personas que creen, que están haciendo lo que creen y que saben a la verdad de su parte, que a mí siempre me han fascinado y asustado*” (154, mis cursivas)

Efraín Kristal sostiene que *Historia de Mayta* roza un tema aún no trabajado en profundidad por Vargas Llosa en sus novelas: la cruda confrontación entre un individuo y las consecuencias de sus propias debilidades y crímenes (*Temptation of the Word* , 150). Quizás, en medio de tantas justificaciones sobre por qué escribir una novela y reclamos de que la ficción no debe ser juzgada bajo parámetros éticos extraliterarios, existe un sentimiento de culpabilidad por refugiarse en las palabras y dejar de lado la realidad. De ser así, esta novela pone de manifiesto el dilema ético que encara al escritor con una realidad violenta y evalúa su eficacia para actuar en la misma. El narrador de esta novela intuye ser incapaz de generar efectos extraliterarios y se refugia en la imaginación, justificándose.

En el capítulo “About-Face: the Talker Turns toward Peru” de su libro *Proceed With Caution* (1999), Doris Sommer hace un análisis de *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa tomando como herramienta la filosofía de Emmanuel Lévinas.

Concentrándose en la primera imagen de la novela, Sommer resalta el hecho de que el personaje principal (identificado con Mario Vargas Llosa), pese a encontrarse en Italia, se ve interpelado por su país de origen, Perú, a través de unas fotografías que lo regresan al espacio que quiere olvidar y que lo enfrentan con una cultura muy distinta de la suya. De ese modo: “the narrator’s halt is like the commanding moment in Emmanuel Lévinas’s ethics, when the subject is born from the labor of facing an unknowable, but inescapable, Other who demands recognition” (235). En esta novela, escrita unos años después de *Historia de Mayta*, estos Otros subalternos son indígenas del grupo selvático machigüenga. La vista de las fotografías de estos indígenas genera en el narrador un rechazo y una atracción incontrolables, y lo llevan a recordar el pasado que lo relacionó con ellos. Igual que en *Historia de Mayta*, la confrontación se da a través de una novela.

Partir de una visión ética actual implica, citando a Sommer, que “acknowledging difference, then, would be not the final word but a first step toward enabling ethical negotiations” (249). Lévinas insiste en la importancia de la actitud e identificación desinteresadas por el Otro. En *Historia de Mayta* ocurre el proceso inverso: intencionalmente se evita la identificación; no existe una negociación ética al dar “voz” a un personaje subalterno, pues sólo accedemos a él a través de una imaginación que insiste en su ficcionalidad. Es claro que la novela de Vargas Llosa no pretende establecer negociaciones éticas con sujetos subalternos – aunque los utiliza como material literario. Pese al deseo de aprehender a un sujeto, la novela evidencia las carencias e

insatisfacciones de su creador, el narrador-escritor. Éste evita responder la pregunta que aparece constantemente: ¿cómo escribir literatura sobre un contexto de violencia y desligarse de toda responsabilidad ética extraliteraria?

El cuestionamiento ético que se le puede hacer a la novela del narrador-escritor no consiste en confrontar referente con personaje, pues ya se vio que en realidad no se ha salido de las ansiedades y temores del propio narrador-escritor. Si alguna evaluación ética se puede realizar, ésta se dirige hacia las relaciones de poder que se construyen en la obra y el manejo epistemológico e interpretativo que el narrador-escritor desea imponer en sus lectores. A pesar de que se presenta a sí mismo como un texto sin interés político, *Historia de Mayta* tiene, por el contrario, mucho qué mostrar al respecto.

2.4. CONCLUSIONES

Historia de Mayta es una novela que desea el orden y evita el caos; que crea mundos en los que los interlocutores (es decir, los lectores) “leen” de la misma manera que el narrador, regocijándose en las posibilidades imaginativas y en el poder de la literatura. La claridad de la incertidumbre representada y la apología hacia el refugio de la ficción se desestabilizan en el momento de la recepción: cuando las relaciones de poder político entran a colación, y las lecturas se diversifican y trascienden el discurso literario tradicional posmoderno. No es lo que el narrador-escritor hubiera deseado, pero inevitablemente sucede y esto también es parte del fenómeno a estudiar.

Se puede argumentar que no es muy justo evaluar los efectos de una novela que pertenece a un periodo valorativo específico (la posmodernidad) con elementos de juicio de un periodo posterior que demanda compromisos éticos. Sin embargo, la historia actual

se escribe en función de las historias pasadas. La memoria colectiva se alimenta del archivo de textos anteriores al momento presente y, a su vez, el pasado se relee a partir de los acontecimientos actuales. *Historia de Mayta* es una de las primeras novelas del periodo de violencia política peruana de los años ochenta que problematiza la escritura de la historia. Al optar por una historia particular, intimista e individualista (la historia del escritor que, incapaz de procesar una realidad difusa y contradictoria, se vuelca hacia la creación de mundos ficcionales controlados por su imaginación), la novela nos muestra una de las formas que tiene la literatura de relacionarse con su entorno. Esta novela optó por concentrarse en el acto de la creación. Otras novelas, como se verá en el siguiente capítulo, optarán por concentrarse en la recepción, con las consecuencias éticas extraliterarias que esto acarree.

Siguiendo los postulados filosóficos de Emmanuel Lévinas, Gayatri Spivak sostiene que la irrupción de lo ético interrumpe y pospone el deseo epistemológico, aquel impulso por hacer del Otro un objeto de estudio y conocimiento (17). Dentro de esta línea de pensamiento y en complemento con los postulados de John Beverley, el narrador de *Historia de Mayta* pertenecería al ámbito de la ciudad letrada, definiendo, diagnosticando y clasificando al sujeto marginal. El título mismo evidencia un deseo por contar la historia –ficcional o no- del Otro. Al considerar el efecto político del discurso, el uso del testimonio por parte del narrador ficticio presenta una doble dirección: otorga verosimilitud a la historia, pero a la vez construye y reafirma una jerarquía de poder que silencia al sujeto del testimonio y lo deja en un segundo plano para priorizar la ficción y el goce estético.

El carácter de novela posmoderna desestabiliza las certezas sobre la realidad. Asimismo, la posibilidad de lograr el conocimiento epistemológico del otro es igualmente trunca⁷⁷. Si partimos de esto, un sujeto como Alejandro Mayta se encuentra completamente alejado del narrador y del lector, pues éste último accede a la historia a través del narrador. ¿De qué manera, entonces, puede aprehenderse? Contra lo que hace *Historia de Mayta*, la filosofía de Emmanuel Lévinas –de corte actual en un mundo contemporáneo saturado de violencia y de conflictos intersubjetivos- apelaría al respeto del otro en su misterio, renunciando a la tendencia occidental de conceptualizar (Lévinas, *Ethique et Infini*). ¿Cómo se traduce esto en la literatura? ¿Cuál es la actitud de *Historia de Mayta* sobre este aspecto? En una opción ética y estética, el narrador-escritor opta por dejar de lado el problema de la representación y se refugia en la ficción. Sin embargo, esto puede entenderse como el abandono de la responsabilidad de hablar por los sujetos subalternos que no cuentan con el poder del discurso:

there is no neutral place to stand free and clear in which one's words do not prescriptively affect or mediate the experience of others, nor is there a way to decisively demarcate a boundary between one's location and all others. Even a complete retreat from speech is of course not neutral since it allows the continued dominance of current discourses and acts by omission to reinforce their dominance. (Alcoff 20)

Las afirmaciones de Alcoff se refieren principalmente a los discursos de las Ciencias Sociales, pero llevar estas reflexiones al plano literario y partir no solamente de una perspectiva posmoderna sino también de un contexto contemporáneo que exige a la sociedad replantear el pasado conflictivo para reparar el presente conflictivo puede ofrecer luces sobre cómo entender esto desde la literatura. Ya sea que ésta se conciba

⁷⁷ Keith Booker sostiene que “the narrator's inability to ‘know’ Mayta even when he has Mayta before him in the flesh suggests that human identity itself is resistant to epistemological inquiry and that the very concept is problematic” (117).

como una manifestación de los temores y deseos de una sociedad, o como un discurso artístico que alcanza sensibilidades a las que otros discursos no pueden llegar, la literatura también está llamada a reflexionar sobre su propio papel en la construcción de los discursos nacionales y las relaciones de poder que refuerzan (y que, eventualmente, pueden ser causa de más violencia).

Por otro lado, pese a ser una novela polémica por su concepción de la ficción y la realidad, el escritor Vargas Llosa muestra un profundo interés por concebir a la literatura como un elemento que trasciende lo estético e impacta, de alguna manera, la vida del ser humano. Para él, la literatura también tiene preocupaciones éticas⁷⁸. Su concepción de la ficción literaria diverge de otras posiciones en lo que respecta a la función que un texto posee para su autor. La literatura expresa verdades íntimas a través de símbolos, es un refugio y un espacio para descansar de los compromisos extraliterarios; otros discursos (ensayos, análisis sociales, etc.) se ocupan de la realidad. Partiendo de su perspectiva, habría que evaluar hasta qué punto las críticas adversas al escritor acentúan la función extraliteraria de la novela porque no se ha insistido lo suficiente en el compromiso y eficacia de otros discursos no literarios.

Historia de Mayta es importante porque, siendo una de las primeras novelas de la época de la violencia política del Perú en los años ochenta, y tomando como inspiración el conflicto armado que azotó al país en esos momentos, se plantea muy tempranamente el dilema ético de la representación de la violencia. Y la postura del narrador, así como la del escritor Mario Vargas Llosa, se inclina por sostener que la realidad es incognoscible

⁷⁸ Afirmaciones que sostiene hasta el día de hoy. El 16 de junio de 2008, Mario Vargas Llosa formó parte de una jornada literaria en Santillana del Mar, España. En ella, declaró sobre su concepto de la función de la literatura. Sus ideas permanecen muy similares a las que lo inspiraron a crear *Historia de Mayta* en 1984. “Mario Vargas Llosa: ‘La literatura ayuda a vivir’”.

(ya sea porque las memorias fallan, porque hay manipulación de los hechos, o porque las interpretaciones de la misma son múltiples). Lo que tenemos, entonces, es el espacio de lo simbólico y la imaginación. Es a partir de esto que el escritor encuentra su lugar y su función en la sociedad: no intentando calcar la realidad a través de una ingenua ficción realista, sino sirviéndose de ella para expresar pensamientos y deseos individuales. La propuesta literaria de Vargas Llosa sirve también para evaluar, desde esta perspectiva, los alcances que otros textos literarios realistas han tenido sobre este motivo.

Historia de Mayta es una novela que reflexiona sobre el ejercicio de novelar. Sus narradores y personajes existen para demostrar este quehacer, no necesariamente para contar una historia que tenga conexiones con la realidad. Mediante relatos que se yuxtaponen entre sí o se subordinan en distintos niveles, el autor desea que la atención del lector se concentre en el artificio creado por medio de la palabra. Esta atención en la narración más que en la anécdota narrada es pertinente en la reflexión sobre la narrativa de la violencia política. Después de todo, el lector accede a construcciones imaginarias que fueron elaboradas por un sujeto específico y cuyos puntos de partida en la realidad están filtrados por interpretaciones personales. Mario Vargas Llosa lo intuyó desde los primeros años de la violencia política en el Perú.

Finalmente, *Historia de Mayta* es también un relato sobre la memoria y el espejismo de creer que se puede conocer un hecho a través de la ficción. No solamente los personajes tienen que recurrir a la memoria para reconstruir una historia confusa, sino que el lector a su vez debe retener la imagen construida de Alejandro Mayta para luego contrastarla con el referente. Una lectura desde las relaciones de poder establecidas entre narrador, lector y personajes provee información reveladora con respecto del acto de

escribir y su recepción. Así, esta memoria de lo sucedido es una construcción del narrador, quien guía a sus lectores hacia determinadas interpretaciones, y también de cada lector. Esto entra en conflicto con la afirmación de que el discurso literario se encuentra por encima de otros discursos, como lo manifestara Mario Vargas Llosa en sus ensayos.

CAPÍTULO 3. *GRANDES MIRADAS* (2003) DE ALONSO CUETO⁷⁹: EL COMPROMISO SOCIAL DEL ESCRITOR

“¿Es acaso posible la santidad, siquiera la decencia? ¿La moral es una tabla de leyes indiferente a las necesidades, al miedo, al amor, a la supervivencia? ¿Las únicas opciones: ser demonios o ser héroes, canallas o dignos? La galería de lo humano se esparce entre los extremos, no se arrincona en ninguno”
(Javier Cruz, personaje de *Grandes Miradas*, 2003)

“Nosotros, en cambio, estamos en una sociedad del ‘sexo’ o, mejor, de ‘sexualidad’: los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada”
(Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, tomo I, 1976)

3.1. INTRODUCCIÓN

Grandes miradas (2003) del escritor peruano Alonso Cueto (1954) parte de personajes y hechos reales para explorar la crisis moral en la vida política de su país y su efecto pernicioso en la vida de sus ciudadanos. Los personajes perpetúan actos constantes de corrupción e inmoralidad. Ambientada en Lima, Perú, a finales de los años 90, durante la caída del gobierno de Alberto Fujimori, presidente del Perú entre 1990 y 2000, la novela gira en torno a la tortura y muerte del juez Guido Pazos a manos de asesinos de Vladimiro Montesinos, el asesor presidencial. Guido se había ganado muchos enemigos porque su rectitud entraba en conflicto con el ambiente corrupto del gobierno y sus instituciones. Su novia, Gabriela Celaya, decide matar a Montesinos con sus propias manos. La novela es la narración de lo que Gabriela debe pasar para lograr su objetivo. Cuando está a punto de matarlo, la debilidad la vence y fracasa. Es encarcelada y torturada, pero logra salvarse porque en ese momento sale a la luz el primero de los “vladivideos”: la filmación de un congresista que recibe el soborno de Montesinos para cambiarse de partido político. Esto inicia la caída del gobierno de Alberto Fujimori (en la

⁷⁹ En adelante, cuando cite fragmentos de esta novela, estos precederán las iniciales *GM*.

ficción como en la realidad). Después del trance personal que ha pasado, Gabriela finalmente se reconcilia con su realidad y comprende la importancia de personas como Guido en la vida política y cívica de una sociedad.

Alonso Cueto escribió esta novela inspirado en un caso real: el asesinato del juez Julio César Humberto Díaz Gutiérrez (Guido Pazos en la novela). Díaz Gutiérrez, de 38 años, era magistrado del Poder Judicial en Lima durante los años del gobierno fujimorista y había sido objeto de amenazas por procesos judiciales en los que no favoreció a entidades o personas influyentes⁸⁰. El 9 de julio de 2000 fue encontrado muerto en su vivienda. Tenía un cable eléctrico en el cuello y señales de haber sido torturado. El autor de *Grandes miradas* habló con conocidos del juez, así como con su familia. Los medios de prensa dieron cuenta de este asesinato enfocándolo desde diferentes perspectivas según las tendencias periodísticas: para algunos, el móvil fue una venganza de gente poderosa en el gobierno fujimorista; para otros, fue una venganza personal. La revista semanal *Caretas* presentó al juez como un profesional probo, influido por una ética cristiana⁸¹. El diario *La Razón* también lo calificó de recto y perturbador para el gobierno de Alberto Fujimori⁸². Por su parte, el diario *El Chino*, de tendencia amarillista, arguyó como una afirmación segura y sin pruebas específicas que el motivo del crimen había sido pasional, por ser un “magistrado chimbombo” (homosexual)⁸³. Por otro lado, el diario *La República* no especuló sobre las inclinaciones sexuales del juez y presentó el testimonio de un inquilino que lo consideraba un sujeto tranquilo. Indicó también que

⁸⁰ Por ejemplo, hubo juicios contra algunos funcionarios de la RENIEC (Registro Nacional de Identificación y Estado Civil) por malversación y defraudación de fondos (“Fue amenazado de muerte por los casos que investigaba”, *La Razón*).

⁸¹ Artículo periodístico de Escobar La Cruz.

⁸² Revisar los artículos periodísticos sin autor: “¿La misma mafia mató al juez Ruiz Trigos?” , “Fue amenazado de muerte por los casos que investigaba” y “Fuerza gay en el Poder Judicial”.

⁸³ Revisar los artículos periodísticos de J.H.J., M.M. y Antonio García.

este juez había pedido protección para su vida por las amenazas que recibía debido a su trabajo, pero que no se la brindaron⁸⁴. Estas amenazas podían ser de un grupo de policías investigados por el juez desde hace un año por diversos delitos. Se le describió como un hombre honrado, justo y religioso por sus colegas⁸⁵.

Alonso Cueto decidió eliminar toda duda sobre la sexualidad del personaje inspirado en el magistrado, al insistir en la fuerte relación entre Guido y su novia Gabriela (personaje ficticio). Por un lado, porque, de no existir este personaje femenino, no se podría haber dado el contraste entre un ser incorruptible como Guido y un ser corrompido y redimido como Gabriela. Por otro lado, porque, al dejar de lado la hipótesis de la homosexualidad, la historia de *Grandes miradas* se concentra en la corrupción institucional. Además, Cueto relacionó a la prensa amarillista con la maquinaria maquiavélica de Vladimiro Montesinos, que inventaba historias como la del magistrado “chimbombo” para eliminar toda resistencia. De este modo, el autor resalta el tema moral que desarrolla a lo largo de toda su novela y pone en tela de juicio el papel de los medios de comunicación en una sociedad.

Al salir publicada en el año 2003 (el mismo año que se publica el *Informe final* en Perú, que dio cuenta de los años de la violencia política, sus causas y consecuencias), *Grandes miradas* fue recibida como una novela que trataba sobre la corrupción que domina la esfera pública y la privada de una sociedad, en diálogo con la reflexión nacional que se daba en esos momentos. Esta corrupción tenía como fuente el poder de

⁸⁴ Revisar el artículo “Marcos Ibazeta lo califica como un juez impecable y correcto” y la nota de Romero Calle.

⁸⁵ Además del magistrado Julio César Humberto Díaz, otro personaje ficcionalizado es el vocal Alejandro Rodríguez Medrano (Rodríguez Morales en la novela, jefe de Guido Pazos). Este vocal había sido el hombre fuerte de Vladimiro Montesinos en el Poder Judicial y servía para los casos de corrupción que involucraban a funcionarios del régimen anterior.

Vladimiro Montesinos, quien dominaba los medios de comunicación, la administración judicial y militar⁸⁶. Por la naturaleza del tema, esta novela explora los dramas de la experiencia moral en una sociedad corrupta. La reseña de Rosa Mora, de “El País” (2005), considera que esta novela no contiene enseñanzas morales sino que es en sí misma una reflexión moral, con un final moral que resalta la importancia de resistir un ambiente represivo.

Mariano de Andrade, en su artículo “Cuando la literatura se ensucia las manos” (2004), añade que este tipo de relatos se inserta dentro de la tradición de las novelas del dictador, lo que también relaciona el tema con la ética, pues los dictadores logran que los subordinados ejerzan acciones reñidas con la conciencia de los ciudadanos. Una sociedad moralmente decadente genera descreimiento, desconfianza y repugnancia en los habitantes; se fractura el cuerpo social y se corrompen no solamente las instituciones, sino también las conciencias. En este contexto, el personaje de Gabriela funciona simbólicamente como una satisfacción moral en el lector, ya que ella ejerce la venganza sobre Montesinos y, de ese modo, restituye un orden.

En su ensayo “Cuerpos de la violencia. Literatura y política en Alonso Cueto” (2009), María Elena Torre sostiene que *Grandes miradas* trata sobre el tema de la ubicuidad del observador, y que esta obsesión panóptica da cuenta de una violencia que se apropia de los cuerpos de los individuos para sembrar el terror y mantener su poder. Para esto, cita diversos ejemplos de apropiación de cuerpos ejercida por las “miradas” de Vladimiro Montesinos por medio de las cámaras de video. El narrador es también otro

⁸⁶ Vladimiro Montesinos es un ex militar peruano que cumplió funciones de inteligencia durante el gobierno de Alberto Fujimori. Éste lo presentó como su asesor. Montesinos se hizo cargo de la lucha antiterrorista y se le conoció como el poder oculto de Fujimori. Actualmente se encuentra en prisión por diversos delitos, entre ellos, escándalos de corrupción y de violación a los derechos humanos.

“voyeur”, que da cuenta de las acciones de los personajes con una mirada documental. De ese modo, la novela muestra casos individuales de la sociedad limeña que sufren de la violencia gubernamental. De ahí que, para la autora, este texto sea un llamado a la memoria desde la literatura: “Pero el hilo rojo del crimen y la búsqueda de la verdad pretenden algo más que un relato de investigación: el desplazamiento hacia los límites de la ficción para poder entender la tragedia colectiva a través de las historias personales” (2). El final de la novela, en el que Gabriela, tras una paulatina transformación personal, descubre a través de los ojos del padre de su novio Guido que desea “entender” lo que sucede a su alrededor, es interpretado por la autora del artículo como un llamado ético a recordar, a la necesidad de crear una memoria ejemplar que permita entender el pasado violento. Sobre todo, es un llamado a “estar alertas” con nuestras propias “grandes miradas”, para recordar la violencia política vivida, y enfrentar situaciones nuevas con una memoria activa. En esto consistiría, para ella, el proyecto ético de *Grandes miradas*.

Coincido con la lectura de María Elena Torre en lo referido al control de los cuerpos y la adquisición de poder a partir de ellos. Sostengo, además, que este control se da a nivel sexual, y que la novela presenta un giro interesante de este poder en la figura de Gabriela, la novia de Guido. En el primer tomo de *Historia de la sexualidad*, titulado *La voluntad del saber* (1976), Michel Foucault sostiene que la sexualidad es un elemento que el poder debe regular y controlar⁸⁷. Su interés se centra en explorar la relación entre el poder disciplinario, el conocimiento del ser humano y el deseo: “se trata de determinar, en su funcionamiento y razones de ser, el régimen de poder-saber-placer que sostiene en

⁸⁷ El objetivo del primer tomo de *Historia de la sexualidad* es “mostrar cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo –en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres ... que se ligarían con arreglo a una complejidad creciente conformada al desarrollo de las tecnologías modernas de poder que toman como blanco suyo la vida” (184).

nosotros al discurso sobre la sexualidad humana” (18). El conocimiento de la sexualidad tiene un papel importante en la formación de las subjetividades en la época contemporánea, de ahí que su presencia sea significativa en esta novela. Foucault sostiene que, en la actualidad, el poder disciplinario ha creado una serie de técnicas y estrategias para controlar la sexualidad y, por ende, al individuo. En este capítulo, varias de las afirmaciones del filósofo francés me servirán para complementar mi análisis.

Foucault sostiene que, desde el siglo XVII, se desarrolló la organización del poder político concentrado no en matar (como se hacía antes), sino en controlar completamente la vida de los individuos a través de su sexualidad. Este control disciplinario sobre la vida de las personas es llamado *biopoder* y se manifiesta bajo dos formas. La primera concibe al cuerpo como una máquina y se enfoca en “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano*” (168). La segunda forma se centra en el cuerpo-especie: “el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y *controles reguladores: una biopolítica de la población*” (168). La primera forma ve lo concerniente a las diversas instituciones que disciplinan los cuerpos, mientras que la segunda tiene que ver con las regulaciones de la población.

En mi análisis de la novela, localizo y describo los controles reguladores que se ejercen sobre los personajes. Partiendo de la lectura de Foucault sobre el poder y la sexualidad, me concentro en el control ejercido sobre los cuerpos y su efecto en la vida política. Al obtener la docilidad del cuerpo por medio del aprisionamiento físico y discursivo, se da una *anatomopolítica* del cuerpo humano. Por otro lado –y entendiendo esto metafóricamente- al haber un sistema que cuida su existencia eliminando sujetos como Guido, se regula la “población” bajo esta *biopolítica*. Sin embargo, si bien *Grandes miradas* es la presentación de la lucha entre el poder que busca controlar la sexualidad, la obra es también la narración de una subjetividad que se escapa de ese control. Gabriela, un sujeto subalterno en una sociedad principalmente fálica, a través de su cuerpo y por la vía sexual, va a invertir el poder que desde el gobierno ejerce Vladimiro Montesinos, y lo volverá en su contra. Además, este personaje femenino revertirá la noción de pureza y sacralidad de los cuerpos, a partir de la degradación y redención del suyo. En un espacio dominado por el poder fálico de Montesinos –y, por extensión, de las instituciones gubernamentales y los medios de comunicación- Gabriela, subyugada al biopoder pero valiéndose de este, revierte la dirección de la “violación sexual”, de la víctima al victimario. En esto reside uno de los mayores aciertos de *Grandes miradas*.

3.2. EL CUERPO EN LA NOVELA

El primer capítulo de *Grandes Miradas* comienza a “media res”, con el anuncio de un futuro asesinato perpetrado por una mujer, cuyo móvil, supuestamente, es la venganza. Vestida para tener un encuentro sexual con Vladimiro Montesinos, el jefe que

ordenó el asesinato de su novio Guido, Gabriela es llevada hacia la casa donde ejecutará su plan. Es de noche, la ciudad que ella y el chofer recorren es descrita en su nebulosidad, llena de objetos a los que caracteriza la desolación, lo resquebrajado, lo oxidado. Es, en suma, una ciudad decadente. Entre sus piernas, Gabriela esconde la navaja con la que piensa asesinar a Montesinos. La asociación no es gratuita: lo que alberga sus piernas puede significar tanto el goce sexual (su vagina) como la muerte del violador (la navaja). De ese modo, la novela inicia con la imagen de una novia viuda que entrega un cuerpo que esconde en sí mismo la venganza y el placer. La mención de la navaja tampoco es casual: habrá alusiones más adelante, cuando caigan navajas sobre los hombres torturados o cuando asesinen a Guido. En todos estos casos, se trata siempre de un agresor que utiliza violentamente el objeto filudo y que corrompe los cuerpos sagrados de los vivos. Así, cuerpo, sexo, muerte y violencia son elementos que se presentan desde las primeras páginas de una novela sobre la corrupción.

Para comprender el contexto en el que se encuentra Gabriela y el alcance de sus acciones, es necesario describir los términos en los que se relaciona a la sociedad de la novela con la figura del cuerpo. Las historias de *Grandes miradas* suceden principalmente en la ciudad de Lima, capital del Perú, hacia fines del año 2000. El narrador presenta distintos momentos de personajes que, a través de sus acciones y de sus pensamientos (que son comunicados al lector), reflejan un ambiente de violencia constante. Para esto, el autor ha hecho uso de la imagen del cuerpo humano como metáfora en distintos niveles. Este “cuerpo” se presenta enfermo, violentado y decadente, tal como se encuentran las instituciones gubernamentales y los ciudadanos. La “enfermedad” que aqueja a este cuerpo es controlada y ha sido expandida por un solo

individuo: Vladimiro Montesinos, el asesor presidencial y quien ejerce un poder irrestricto. Cada elemento de este cuerpo (las instituciones, las personas que trabajan en ellas, las relaciones sociales, amicales, familiares, la moral individual) se encuentra afectado y sin posibilidad de sanación. Tenemos, así, un ejemplo perfecto del biopoder aludido por Foucault: a través del control de la vida de las personas, el poder disciplinante de Montesinos domina su entorno. El autor escoge una metáfora corporal para graficar este dominio: la posesión a través de la mirada. Habrá muchas alusiones a miradas de distintos personajes, lo que guarda relación con las funciones corporales.

3.2.1. Ciudad retrato

El juez probo Guido Pazos recorre la ciudad reflexionando sobre los edificios monumentales que han perdido su simbolismo original: primero, sale de su lugar de trabajo, el Palacio de Justicia, sede de la Corte Suprema y símbolo del Poder Judicial, cuya misión es contribuir al estado de derecho, a la paz social y al desarrollo nacional con magistrados “respetados, probos, capaces, éticos y justos”⁸⁸. Controlado por Montesinos, sin embargo, en este lugar los fajos de billetes recorren las oficinas para comprar fallos judiciales. Los trabajadores ya no cumplen con sus funciones originales y realizan mímicas de honestidad: “Y levantó el teléfono hablándole al vacío: ‘Aquí no aceptamos presiones, señor. Así que tenga usted la bondad de irse a la mierda, por favor. Sí, sí, a la mismísima mierda, si me hace el servicio. Muy amable, señor’” (Artemio, asistente de Guido 23). En este espacio, el discurso se tergiversa y los conceptos se redefinen. Rodríguez Morales es el jefe de Guido y representa esta tergiversación verbal:

⁸⁸ Página Web del Poder Judicial, República del Perú: <http://historico.pj.gob.pe/conocenos.asp?tema=visión>

O sea no hay justo, me entiendes, no hay justo o injusto, López es buena gente. Es un pata. ¿Por qué vas a cagarlo, por qué? O sea, López no será un santo pero te diré que también, que todos son la misma mierda, Guido. Toda la gente es una mierda, todos somos igualitos, ¿no te das cuenta, Guidito? Todos son iguales, la única diferencia es que hay unos que son nuestros patas y otros que no sabemos quiénes son, ¿ves? ¿No ves? O sea, mira, te lo pongo así, mira. O te alineas o te jodes, compadre. O sea, no hay a medias con esta cojudez. Hay que saberla hacer, compadre, ¿dónde crees que estamos? ¿En Suiza o dónde?” (GM 57)

En este contexto, *joderse* adquiere un nuevo significado: hacer lo moralmente correcto es *joderse*. Su apelación constante: “¿no te das cuenta?”, “¿Dónde crees que estamos?” es un llamado a “mirar” la realidad bajo una perspectiva en que los edificios y sus instituciones realizan lo opuesto a sus objetivos originales. En este sentido, es interesante la respuesta que le da Guido a su jefe, pues el juez trata de volver al significado original de las palabras *jodido* y *darse cuenta*, y genera, así, un contraste con el ambiente moral general de la novela: “Tranquilo no voy a estar nunca, doctor. Voy a estar mal siempre. O sea jodido voy a estar siempre. Como usted también está jodido, doctor. Usted también está jodido, sino que no se ha dado cuenta nomás” (57).

El Estadio Nacional también carece de su valor original: “A su derecha, Guido ve pasar el bloque ovalado del Estadio Nacional. La pared está cubierta por un rocío duro de polvo. Un color abandonado, vagamente sórdido, una mezcla de azul y verde matiza su patético esfuerzo de ser una construcción monumental” (22). El Estadio es un espacio en que la ciudadanía se reúne y se identifica simbólicamente como grupo (como país) para celebrar eventos deportivos, actividades colectivas. Sin embargo, se encuentra abandonado y decadente, como se encuentra también la esfera pública. Además, luce vacío en su monumentalidad, adelantando, así, los discursos televisivos en los cuales se

apela a una identidad como país que no existe porque la sociedad está fragmentada y sólo hay individualidades: tanto la esfera pública como el Estadio Nacional están vacíos.

No sólo los edificios han perdido su sentido. Javier, periodista del canal de televisión acomodado a los intereses del gobierno y amigo de Guido y Gabriela, observa cómo las personas en la calle se asemejan a los objetos que utilizan y a los edificios que recorren:

Frente a él, un ómnibus, un tanque de fierros desollados que conserva una respiración lenta, el ómnibus se ha atravesado en la pista. Javier lo mira; un monstruo calcinado agonizando entre chorros de humo. Líneas negras, grietas de metal, relámpagos congelados en la humedad, el tejido amarillento, los faros de plástico. La vibración de un elefante pintarrajeado con un rugido de tornillos y correas, una criatura apaleada que había huido a desfallecer en esa calle. Las ventanas, la degradada galería de retratos, el campo de concentración ambulante, las caras resignadas en una tristeza de piedra. (GM 266)

El narrador insiste en hacer un paralelo entre la decadencia o degradación de los objetos de la ciudad (buses, calles) con sus habitantes: esta degradación se presenta físicamente pero refleja el sinsentido interior. Los habitantes son retratos, cuerpos sin expresividad (más allá de la tristeza), sin vida, rostros como “máscaras de cera” (31) que deambulan en aparatos igualmente decadentes y agonizantes. En este espacio, nadie “mira” a su alrededor con atención, nadie se comunica entre sí, no existe interacción alguna; es decir, no hay vida colectiva.

Al otorgar carácter de “retratos” o de “máscaras de cera” a los habitantes de esta ciudad, se les quita humanidad. Esta deshumanización de los personajes también se produce por la animalización en la descripción física. Al juez corrupto del Poder Judicial, Rodríguez Morales, se le describe como un roedor amaestrado con granos y espinillas, con manos de gusanos. Ante la amenaza de ser encarcelado, Alberto Fujimori es descrito

como un animal asustadizo: “Renunciar enviando un fax. Un roedor asoma la cara, mira el mundo, husmea, alza los dientes, se recluye otra vez, se aleja corriendo dentro de él para siempre, para siempre” (317). Al otorgar rasgos de animales a las personas, se les resta toda racionalidad. Matilde Pinchi Pinchi, la asistente de Vladimiro Montesinos, es descrita como con cara de pájaro maligno (87-88). Don Osmán, jefe de Ángela y director de un diario amarillista que intencionalmente falsea la información y vulgariza la realidad por medio de las palabras, tiene “ojos de sapo”. Dorotea Pacheco, directora de la academia de secretariado a la que ingresa Gabriela y quien provee de mujeres a Montesinos es descrita también en términos animalizados (172). Los rasgos de los animales corresponden a las características morales de cada personaje; sin embargo, todos guardan en común la ausencia de un elemento humano que implique una conducta moral, una voluntad individual y una vida colectiva; todos quedan reducidos a una necesidad básica de la existencia: la supervivencia.

3.2.2. El gran violador

Michel Foucault sostiene que el poder absoluto siempre desea controlar lo relacionado a la sexualidad (el deseo, el placer cotidiano, las conductas sexuales, etc.) pues esta pertenece al terreno más íntimo de los seres humanos. Ese control puede darse no solamente por represión sino también por incitación. Es lo que él llama las “técnicas polimorfos del poder” (*La voluntad del saber*, 19). Lo interesante, señala, es aislar y aprehender esa voluntad del saber ejercida por el poder. En *Grandes miradas*, los lectores accedemos a ese control supremo del poder –encarnado en Vladimiro Montesinos– sobre la sexualidad de los individuos y sus conductas cotidianas. Ese poder se da

violentamente, bajo la metáfora de la penetración sexual. Si la sexualidad es lo más íntimo de las personas, la novela deja la sensación de que Montesinos ha penetrado profundamente en toda la sociedad, y que su violencia es insuperable.

El asesor presidencial, jefe del Servicio de Inteligencia del Perú y hombre de poder de facto en el gobierno de Alberto Fujimori, es descrito como un ofidio. Como tal, acomoda sus expresiones corporales y discursivas a las circunstancias que lo rodean:

Los ojos fijos, la piel escamosa, el cuello corto le dan un aspecto de ofidio sobrealimentado. Tiene una cara paralizada por la costumbre de no moverse. La única clave de esta cara es la curva de la boca... Pasa de una cortés tensión implosiva con sus conocidos a una dulzura crispada con sus mujeres, a una liberación de carcajadas con sus compinches ... Pero no es su cara sino su cuerpo el verdadero espejo de su vida, su cuerpo hecho de una sucesión de círculos diseñados para adecuarse a todas las formas en las que pueda presentarse el mundo. (*GM* 29-30)

Esto contrasta con la personalidad de Guido: un juez con una escala fija de valores que no se acomoda convenientemente a cada situación ni cambia su discurso de acuerdo con su interlocutor. Mientras que Guido se caracteriza por la suavidad de sus expresiones, las manifestaciones corporales del asesor son siempre tensas: tensión, crispación, carcajadas.

Una obsesión constante de este personaje es su autorepresentación. Él mismo, con unas orejas “pequeñas, abiertas y pegadas furiosamente a la cabeza, [que] parecen artefactos instalados como sensores” (30) se concibe como un “radar de los cuerpos que lo rodean”, un hábil lector de cuerpos y personalidades. Es decir, se vanagloria de ejercer su poder sobre la vida de los cuerpos. A su vez, es un ser performativo, ensayado; es decir, en control de su cuerpo. De ahí que su aspecto exterior sea muy importante en su performance. Su rutina diaria se relaciona siempre con el cuidado de la imagen. La ropa, para él, es un lujo que da cuenta de su poder: “Al levantarse, el plazo largo en el baño:

mirarse, afeitarse, lavarse, echarse lociones, acondicionar, proteger el cuerpo, acariciarse los pelos. Vestirse lentamente, la ropa es un lujo de la piel” (84). El exterior es lo único que las miradas de los demás pueden acceder de él, por lo que es imposible conocerlo y dominarlo.

El placer de Montesinos consiste en observar cuerpos y apoderarse de ellos a través de la mirada. Sus ojos “lentos y sólidos, despiden una luz sostenida. Estos ojos laterales, cuyo poder está basado en lo que podría llamarse una opacidad vibrante, parecen absorber la luz de los alrededores para integrarla a un sistema interno, un hueco negro que absorbe toda la materia circundante en su vacío” (30). Este apoderamiento se puede dar directamente, con los subordinados que están a sus órdenes, o a través de un filtro: la pantalla de televisión. Montesinos manda filmar a distintas personas en contextos variados (cuando las soborna a cambio de favores del gobierno, cuando son interrogadas o torturadas, cuando son espiadas). Esta mirada aprisiona sexualmente los cuerpos:

Aprisionar la última región de los cuerpos, la matriz de pestilencia de las almas, el botín ajeno, tocar las heces, el pubis, el pene, la lágrima cerrada, con los ojos. Desde el colegio, desde la Escuela de Cadetes, tocar a la gente que tenía cerca. Aprender, abarcar, tomar el poder en los cuerpos, en las almas. Durante el interrogatorio a El Vaticano, tocarle la pierna, alzarle el sexo, apretarle las mejillas, entrar en su piel, hacerlo confesar. (GM 202)

Montesinos establece una jerarquía de poder dentro de este juego de miradas y apoderamiento sexual. Él es el gran ojo –el gran falo- que mira –que penetra- a los demás, ya sea en las filmaciones secretas de sus empleados como en videos pornográficos. Él es quien determina, además, quién mira y quién no. Cuando tiene relaciones sexuales con su amante Jacky, obliga a sus oficiales a estar al lado de ellos

pero dándoles la espalda, con la orden de no voltear: “mirar, ser mirado, que nos miren, que no nos miren. ¿No va a voltear ninguno?” (109).

Como el macho sexual que desea ser, se sitúa en el centro y es quien ostenta el control: “Estira la mano a la derecha, toca y acaricia el miembro erecto de Maggiolo: la mujer debajo de él y el hombre a su lado. Así, las rodillas que presionan y la mano empujando. Su cuerpo en el centro, hasta el final” (137)⁸⁹. Este control corporal incluye el poder de decidir sobre la vida y la muerte. Montesinos se deleita imaginando escenas de muerte en las cuales él ejerce el control absoluto de los cuerpos:

Piensa que todos afuera están muertos. Él es el único vivo, el que ha sobrevivido a los cadáveres que almacena” ... Un muerto más. ¿Se hubiera podido evitar? En realidad, prefería el chantaje a la muerte, la convicción, la persuasión, solo mandaba matar cuando no había otra, pero en los últimos tiempos se había hecho un mal necesario, una orden era más rápida y más barata que un soborno, la paciencia se le acababa, matar es una forma de organizarse, el mundo de afuera iba creciendo, hacía falta aplacarlo, estrecharlo, adelgazarlo, desde ahora, desde ahora. (GM 201)

Esta dominación sobre la vida y la muerte ha sido una característica del poder en la época contemporánea. Foucault lo denomina el poder del soberano de *hacer* morir o *dejar* vivir⁹⁰: Montesinos ejerce poder sobre la vida y la muerte, y lo presenta como una cuestión de supervivencia. El ciudadano debe matar (o dejar que muera) a su compañero para sobrevivir. Además, para regular sobre la muerte, Montesinos regula sobre la vida. Abarcar vida y muerte de cada individuo es un indicador del biopoder que ostenta.

⁸⁹ Es sugerente, además, que, en la narración de estas escenas, los lectores conozcamos la descripción externa de lo que está sucediendo, pero nunca accedamos a los pensamientos de los poseídos; no sabemos cómo se sienten al ser “violados” por la mirada del macho dominante. Así, la dominación fálica se da también narrativamente, pues nuestra perspectiva sólo enfoca a Montesinos. Los sujetos, subordinados, sumisos, no pueden mirar y tampoco tienen voz (ni en la escena que viven ni en la narración de la novela).

⁹⁰ “ese formidable poder de muerte –y esto quizá sea lo que le da una parte de su fuerza y del cinismo con que ha llevado tan lejos sus propios límites- parece ahora como el complemento de un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales” (Foucault, *La voluntad del saber*, 165).

La novela menciona objetos que continúan esta idea de apoderamiento sexual. Mientras que para Alberto Fujimori el teléfono es un elemento que implica su dependencia y su temor (pues su asesor puede llamarlo en cualquier momento para indicarle lo que debe hacer a riesgo de que lo quieran matar), para Montesinos es el símbolo de su dominación, su objeto favorito pues con él se siente dominante:

el rugido del timbre, el teléfono otra vez, sostener el teléfono, llamar o esperar llamadas, el aparato negro entre las piernas, dar órdenes, escuchar, sí, doctor. En algún lugar siempre hay alguien obedeciéndole, siempre, a cualquier hora, hay alguien ejecutando su orden, el registro de lo que todos están haciendo y pensando, el alma de la gente en la pantalla, todos. (GM 202)

Simbólicamente, el teléfono “entre las piernas” es un falo verbal y su voz a través de él es el semen que penetra en los oídos de los que reciben las órdenes:

Las palabras de Montesinos también son comparadas con cuchillos que entran sin resistencia en los cuerpos de sus sirvientes: “cada sílaba suya entra como un cuchillo en esos cuerpos de mantequilla, pisa la tierra blanda de sus caras, reconoce la piel de arena” (103). La forma del cuchillo también es fálica. Se menciona el casete de video, que hace referencia a la violación de la intimidad de las conversaciones y acciones filmadas.

Otras alusiones a la penetración incluyen sus ojos y las cámaras de filmación: “Sus ojos son órganos sexuales que penetran en la mente y la piel ajenas, la cámara es la extensión del falo, la posesión es una operación vasta y detallada. Archiva los cuerpos, los cuelga en sus estantes, los casetes forman un cementerio personal de prendas humanas” (105).

Así, a través de la tecnología (el teléfono o las cámaras de filmación), del Poder Judicial (con seres humanos despojados de su humanidad e instituciones despojadas de su misión original), y de los medios de comunicación (con periódicos y canales de televisión

que muestran lo que él desea presentar), Vladimiro Montesinos “penetra sexualmente” a la sociedad y la subyuga a su poder fálico. Sexo, vida y muerte son, entonces, elementos que se presentan a lo largo de *Grandes miradas* y que se sitúan en este personaje.

Asociado a él hay términos como falo que penetra, ojos que absorben, manos que tocan, apoderamiento, dominación. La ciudad de Lima y sus habitantes están subordinados a este gran poder fálico, ya sea de manera directa (cuando siguen sus órdenes) o a través de las instituciones (el Poder Judicial o los medios de comunicación). Toda la sociedad es el cuerpo sexualmente poseído por Vladimiro Montesinos.

Dentro de este panorama, resulta irónico que el único ser que Montesinos no puede dominar sea Jacky, su amante. Casada y viviendo de los regalos que Montesinos le da, Jacky “siempre era un paraíso ajeno, un espejismo de miel y sangre” (202). A pesar de que graba sus conversaciones, siente que no la puede terminar de poseer. Es por el deseo de borrar las dudas que tiene sobre la sujeción de Jacky que él busca a otra mujer: “Esta noche. La mujer que se niega, mostrarle su dominio, la certificación de su cuerpo, devorar otro cuerpo con el suyo” (280). Esta otra mujer será otro personaje subalterno, marginal, pero que dará un giro radical a la narración: Gabriela.

3.2.3. La prisión corporal

La dominación fálica de Montesinos sobre la sociedad se ejerce con violencia (verbal, física, indirecta o directa, individual). Se trata, entonces, figurativamente, de una violación sexual. Las víctimas son incapaces de resistirse. Esta imposibilidad de escape también se ha trabajado en *Grandes miradas* a través del concepto de aprisionamiento. Se

trata de un aprisionamiento corporal y discursivo a la vez. Hay dos personajes que ejemplifican, en distintos niveles, esta prisión corporal: Alberto Fujimori y Javier Cruz.

3.2.3.1. Alberto Fujimori: la cárcel del poder

Quien se siente más aprisionado es, irónicamente, el que ostenta el poder político en el país: el presidente Alberto Fujimori. A él se le describe como un cuerpo que necesita refugiarse detrás de otro cuerpo, el de Montesinos. Éste lo protege de posibles atentados contra su vida pero a la vez determina lo que el Presidente debe hacer en su día a día, y Fujimori lo acepta con una mezcla de odio, miedo y dependencia. Así, esta es una prisión construida por “el doctor”, su carcelero, y aceptada por voluntad propia por Fujimori:

¿No podía aniquilarlo? ¿Desaparecerlo? Dispararle un tiro en la garganta, el doctor vendado y atado a una silla, un trueno de balas y paf, el fin. ¿Y después? ¿Y después? ¿Y el miedo? No saber quiénes van a matarlo, su voz tranquilizadora en el teléfono, sus datos en la computadora, su información de los mandos militares. Fujimori había aprendido del mundo con él, y se lo agradecía y lo odiaba y lo necesitaba y sentía cómo lo despreciaba el doctor, cómo lo quería hacer sentir tan pequeño, tan poca cosa, podía tener sus propios negocios ahora, sin él, y sin embargo no podía soportar una sublevación, una amenaza, no podía sentarse en su oficina sin saber que Montesinos estaba sentado también en la suya. (GM 215)

El teléfono, para el presidente, no es un instrumento de poder como lo es para Montesinos sino uno de dependencia y de aceptación voluntaria de dominación. Su padre había sido sastre (una persona que encasilla los cuerpos dentro de la tela). Su niñez había estado marcada por la pobreza y la soledad. Había tratado de liberarse de ese pasado, pero, irónicamente, su presente es otra cárcel más, la del Palacio de Gobierno:

Había terminado el colegio con la atormentada certeza de que algún día iba a salir para siempre. Ahora en cambio, las paredes de Palacio, los soldados en

las rejas, las cuentas del banco, el dinero ilimitado, las tres chicas periodistas a su servicio durante los viajes, Violeta y las otras, todo ese orden a su alrededor: un paraíso al que había entrado para matar el infierno del joven de cuarenta años antes, matarlo escudado, salvaguardado por el cuerpo del doctor. ¿Y ahora, y después, y cuando acabara? Había entrado en la celda del poder. ¿A dónde podía ir después de estar allí tanto tiempo? (GM 50-51)

Incapaz de acceder a una verdadera libertad, víctima del silenciamiento por Montesinos, él mismo es inaccesible: el lector no llega a comprender del todo su pensamiento. Cuando, al final, se descubren los casos de corrupción, Fujimori continuará en su cárcel personal: “sin Montesinos eres otra vez un pobre profesor, el hijo de un sastre perdido en los callejones de Lima, quién soy, nadie me oye, nadie me quiere, nadie me busca, todos miran para allá, las pitucas de Lima, los hombres de terno, dónde vas. Solo. Fuera” (322). La novela lo condena a la soledad y aislamiento total.

3.2.3.2. Javier Cruz: la cárcel mediática

Si Alberto Fujimori está preso en una cárcel de poder político, Javier Cruz está preso en una cárcel de poder mediático. Personaje del mundo de las comunicaciones y del entretenimiento, Javier Cruz es un periodista reconocido del noticiero y está casado con la sobrina del dueño del canal de noticias que se ha alineado a los intereses de Montesinos. Javier es, además, amigo de juventud de Gabriela (de quien está secretamente enamorado) y de Guido. Éste es un ejemplo interesante de aprisionamiento debido a la conciencia plena que tiene de su estado; de ahí que figurativamente se apellide Cruz: está destinado a cargar con el peso moral de su conciencia.

Sus relaciones interpersonales son vacías, su vida está habitada por personas inexpresivas, de ausencia de lazos afectivos; sólo distingue cuerpos: “el cuerpo aceitado de la Tula o de Meche, cualquiera de las dos era preferible a la mascarilla dormida, la

boca descolgada de su esposa” (33). Su lugar de trabajo, el canal de televisión, es donde principalmente la imagen no corresponde con el contenido. Javier se ve forzado a mantener relaciones frías y vacías de todo aprecio con sus colegas: “Saluda a uno de los cómicos, una cara de ogro risueño. ‘El gran señor de las noticias’, le dice, ‘el hombre que silencia al Perú con su mirada’. Sí, concha tu madre. ¿Por qué no te callas y te metes un fierro en el culo, huevón?, piensa sonriendo (64).

Él mismo es una imagen, una sonrisa, una pose frente a los medios de comunicación. La crítica lo ha descrito como “inexpresivo y acartonado”, y él está de acuerdo. Todas las noches le colocan el maquillaje para iniciar su lectura de noticias frente a las pantallas. Así, verse bien es su castigo. Javier se encuentra preso de su imagen exterior; su cuerpo es su cárcel: “Era una cuestión de poner el cuerpo, repetir las frases, estirar el cuello como un cisne de fierro hasta la negrura bienvenida de la medianoche” (18).

Pero la verdadera agonía de Javier es la conciencia de su estado de aprisionamiento, y su indolencia o pusilanimidad para escapar de esa situación: “otra vez las paredes de manchas largas del canal, otra vez el polvo del maquillaje frente al espejo, ¿Ponemos nuestra cara de cojudos o todavía?” (18). Gabriela lo imagina como “un cuerpo organizado para complacer y un alma replegada para culparse” (155) y lo interpela diciéndole: “siempre toda tu inteligencia alimentando tu cobardía” (306). Al dar algunas monedas a los niños mendigos en los semáforos, él mismo reconoce su pasividad y se auto inculpa: “(saca monedas y se las pone en las manos a todos mientras bromea para sí mismo es mi modo de pagar por lo que hago)” (222). Si en Alberto Fujimori, la falta de transparencia de sus gestos y el ocultarse detrás del cuerpo de Montesinos se

podía relacionar con su aislamiento y soledad, en Javier su acartonamiento e inexpressividad corporal son reflejo de su inacción.

Sus refugios son la oscuridad, los espacios en los que no tiene que relacionarse con gente, en los que está solo y “desnudo” consigo mismo, cuestionándose, justificándose. La novela describe estos momentos de auto percepción de forma corporal y los asocia con lo escatológico:

El tormento de humo. Una cortina, un velo, un refugio, la ráfaga de vapor contra los hombros, quedarse parado bajo la ducha, estar en el baño, enfrentarse solo al espejo, piensa a ciegas en el vapor, solo y desnudo, desamparado, expuesto al frío progresivo, la puerta cerrada. Piensa que el baño es el último refugio de los hombres, el paraíso de la soledad, la caverna original, el vientre de la madre expandido, escenario privado de excrementos, masturbaciones, depilaciones, orines, confesiones privadas en voz alta, un altar de retorno a lo mojado. (*GM* 220-221)

Salir del baño, de aquel “vientre de la madre” hacia su vida cotidiana, es experimentar el dolor de una realidad falsa, de relaciones y cuerpos vacíos. Javier añora un estado pre-social, en el que se sentía refugiado de su mundo, y su cuerpo aún no era cubierto por la ropa y el maquillaje que la cárcel social y laboral le imponen. Una vez afuera, su propio cuerpo reacciona física e involuntariamente a esta presión: cuando el señor Ramiro, su jefe, le comenta que gracias a Montesinos el Perú tiene paz, Javier se inclina en el asiento (71). Cuando se encuentra con el doctor, su cuerpo reacciona involuntariamente: tose, se tapa, se aleja en el asiento (73).

A pesar de que, al final de la novela, se descubre toda la corrupción de Montesinos y hay un poco de esperanza de romper con las prisiones construidas por “el doctor”, Javier continúa en la cárcel del canal, en la cárcel de su cobardía. Los gestos que había realizado al salvar a Gabriela de la muerte habían sido un “último resto de coraje”. Luego mantendría el mismo estilo de vida de hasta entonces, en medio de la soledad. Sus

gestos de rebeldía son gestos aislados, patéticos e inútiles (322). Sus momentos de escape se reducen a tomar una pastilla, ir al café Haití, dormir, tomar un trago.

Al trabajar en un canal que acomoda la información a favor de los intereses del gobierno fujimorista. Javier se ha vendido a la seguridad del dinero, y ese es el motivo de su agonía moral. Sin embargo, igual se mantiene en su puesto: “Yo pongo mi cara y mi terno y digo lo que ustedes me digan y lo digo bien dicho y hago lo que les parezca. Total, para eso me pagan” (134). La moral según él, es acomodación, supervivencia. Se sobrevive en el mundo en la medida en que uno va con los acontecimientos, sin resistirse:

a cada uno le toca un pedazo de lugar y de época, un trozo de vida ajena que llega con sus propias reglas y uno se adapta o no, se adapta o no se adapta a esas reglas ... Lo suyo no era el manotazo de un cobarde sino el gesto de un sobreviviente, hacía lo mismo que todos los otros: dejar que el mundo continuara, acompañar la marcha de los eventos, adecuarse a su franja, reconocer la autoridad de las circunstancias: todos los ojos iban a voltear hacia él si buscaba detener su curso normal, pero si seguía en su sitio y acompañaba los hechos, si igualaba al mundo, iba a sobrevivir por homologación. Dicho en otras palabras: la naturaleza no tiene una moral, la moral es una creación cultural que los tiempos y las sociedades transforman, los procesos van definiendo cada valor, uno acomoda su moral al puesto asignado en este proceso. (GM 82-83)

Frente a la realidad que no puede ni quiere cambiar y al aprisionamiento del que se siente parte (y del que participa a la vez), Javier sólo se apeg a un principio ético muy específico: velar por su hija: “Y sabiendo y aceptando eso ¿la primera ley ética no es velar porque tu hija pueda tomar un buen desayuno, tenga un buen médico, se ponga ropa decente?” (150). En este espacio social, la ética se reduce a cuidar el bienestar de los miembros familiares más cercanos, pues, a un nivel mayor, la vida en común, la esfera pública es inviable⁹¹.

⁹¹ La sensación de aprisionamiento genera desánimo y pesimismo. De ahí que, cuando Gabriela le recrimina su inacción y su acomodamiento a una vida gris y amoral, Javier responde: “Bien ingenua eres, Gabyta. Bien ingenua, la verdad. Mira, hay que aceptar que las cosas salieron así como las vemos ahora.

La corrupción montesinista demanda a las personas entregar sus cuerpos y sentirse encerradas en dichas circunstancias, sin posibilidad de escapar, buscando sobrevivir. Más aún, las personas son conscientes y aceptan que existe una jerarquía de poder en la cual, tal como lo pone Javier, “el animal humano ordena y obedece. La sumisión y el mando, ser penetrado y penetrar, ser apartado y apartar. El desequilibrio del mundo, la erótica de la interacción” (149)⁹². Existe, entonces, una relación entre la sexualidad como metáfora y la economía nacional.

Foucault plantea esta relación entre sexualidad y economía de manera directa. Explica que existen efectos económicos en una sociedad a partir de las prácticas sexuales de la misma. Por ejemplo, los gobiernos comienzan a hablar de “poblaciones” y esto se relaciona con el sexo en cuanto a datos como la tasa de natalidad, la edad del matrimonio, los nacimientos legítimos e ilegítimos, la precocidad, la frecuencia de las relaciones sexuales, etc. En el siglo XVII se piensa que un país debe estar poblado si quiere ser rico y poderoso. Es la primera vez que una sociedad afirma que su futuro y fortuna están ligados a la práctica de su sexo. La conducta sexual de la población se toma como objeto de análisis y blanco de intervención (se regulan hacia lo natalista o lo contrario). Así surgen análisis de las conductas sexuales y sus efectos en el límite entre lo biológico y lo económico (*La voluntad del saber*, 40).

En *Grandes miradas*, la gente obedece a la corrupción del sistema porque necesita sobrevivir económicamente. Aunque existe un componente moral involucrado en las

Así ha resultado todo. Con Fujimori. Y con Montesinos. Ya los eligieron. Ya ganaron. Ya se salieron con la suya. Hay que aceptarlo nomás. No hay nada que hacer salvo irse del país a lo mejor. Pero no vamos a hacer eso tampoco” (*GM* 200).

⁹² Continuando con estas metáforas de poder, Javier piensa en el cuerpo como un espacio territorial colonizable, un espacio de aprisionamiento: “El cuerpo y el alma ajenos son territorios a ser colonizados. Estrategias, engaños, imposiciones, la vida social, amical, amorosa es una red de subordinaciones y órdenes, un campo de concentración disimulado y un laberinto de máscaras. Una cárcel. Un circo” (*GM* 149)

decisiones de los personajes, la cuestión es que gente como Javier (o su jefe) deben “vender” sus conciencias para mantener un nivel económico deseado, y se ven obligados a realizar esa transacción porque Montesinos ha instaurado un sistema de dominación “sexual” fálica. La economía nacional aparece pervertida y la novela presenta esta perversión bajo la metáfora de la penetración sexual.

Javier es consciente de este movimiento de poder, coacción, penetración, violación y encierro, y lo acepta como parte de su vida; sin embargo, no puede evitar los fantasmas de un pasado idealista que compartió en su juventud con Gabriela y Guido. Este pasado de tinte socialista está basado en la acción, en fuerte contraste con su “cárcel” presente. Este recuerdo vuelve a su memoria y evita que se abandone completamente al cinismo: “Lo peor es ese resquicio de conciencia de joven universitario, el viento de la culpa en la garganta, el apenado rezago del idealismo que le aprieta los músculos” (83). Esos fantasmas del recuerdo azuzan a Javier físicamente (la garganta, los músculos) y le muestran con una claridad hiriente su presente. Su cárcel es corpórea, es una imagen, un maniquí –manejado por otros- que encierra sus pensamientos:

Desde la voz de ese fantasma cortés, ese traidor que es él mismo y que se ha apoderado de su cuerpo, reconoce unas cuantas certezas en el laberinto: había sido amigo de Guido, estaba aún enamorado de Gaby, tenía una hija, era una cara pública, estaba casado con la sobrina del dueño de un canal, era un muñeco, un ventrílocuo, un androide parlante, una máscara perfumada resguardando una cámara de torturas, un maniquí de ropa fina y piel ensangrentada. Eso, eso, eso. (GM 84)

La novela es fulminante con un personaje como Javier Cruz, condenándolo a la lucidez de su estado: Javier se sabe dependiente económicamente y cobarde moralmente dado que el sistema le permite “sobrevivir” para conseguir beneficios personales e

inmediatos. La conciencia de su situación y el recuerdo de un pasado más libre lo atormentan profundamente. Este es el su castigo moral a su pusilanimidad como individuo y ciudadano.

3.2.4. Un cuerpo sagrado

En medio de estas cárceles corporales, la novela presenta al juez Guido Pazos. Novio de Gabriela, él es un “cuerpo” sagrado que se diferencia de los cuerpos corruptos que lo rodean porque no ha sido penetrado por la corrupción montesinista. Trabaja en el Palacio de Justicia. El narrador lo describe como un “un sacerdote sin cáliz, un santo sin aureola” y todo lo que tenga que ver con este personaje tiene alusiones a símbolos religiosos cristianos: “Las coimas, las influencias, los arreglos lo enardecían como si fueran blasfemias pronunciadas frente a un devoto” (27), “Los expedientes en torres sobre su mesa. Los anaqueles de archivos negros, los libros de leyes empastados, el altar en el que Guido oficiaba la misa de su probidad todos los días” (24). Su aspecto físico corresponde con su salud moral; él no es descrito en términos animalizados, antes bien, su aspecto irradia vida y expresividad: “La secreta exuberancia de la piel, el marrón brillante de la mirada, la tibieza fulminante” (26)

Guido se caracteriza también por poseer un discurso “alienado” de su entorno. Él menciona constantemente la idea de justicia. Su perspectiva se mueve en el terreno de lo ideal, se inclina hacia el extremo más positivo, casi sagrado, de la naturaleza humana. Apela a ideales máximos (trabajo, amor, honestidad, vida en comunidad). Por eso Gabriela lo describe como un “maniático del bien”.

Debido a su resistencia para aceptar sobornos y amenazas de gente de poder en el entorno de Vladimiro Montesinos, el “doctor” determina que sea asesinado. Con la traición de su asistente, Artemio, un grupo de asesinos entra a la vivienda de Guido, lo torturan y finalmente lo asesinan. Guido asume el momento de su agonía como una subordinación a fines superiores. Él quiere que su cuerpo sea ejemplo para otros. Trata de hacer una separación entre su conciencia y el cuerpo que reacciona ante el dolor de la tortura: “Otros jueces iban a reconocer en su cuerpo una inspiración a su causa. Quizás una esperanza parecida había hecho avanzar a Cristo dos mil años antes” (95). Cuando se descubre el asesinato y Gabriela va al lugar, la madre de Guido le describe la escena del crimen: “destrozado, hijita, llenecito de heridas, no sabes lo que era, todo el piso lleno de sangre, todo oliendo, y el cuello amarrado con un cable, no sabes quién me ayudó, fue su asistente de antes, Artemio, cómo lloraba ese muchacho, no sabes, llamamos a la Policía, vinieron y lo taparon” (108), Durante su velorio, su cadáver se convierte en un altar de culpas ajenas, en las palabras del narrador (110).

Guido es el personaje más puro de la novela pero es también un personaje que no puede continuar existiendo. Su presencia es una amenaza dentro del poder ejercido por Montesinos. Su eliminación es efectiva porque el asesor ha conseguido que el mismo “cuerpo” social ubique y desaparezca a este elemento disímil. La supervivencia de los demás elementos implica la necesidad de eliminarlo. Cuando Foucault explica la aparente contradicción entre la función original del poder soberano de velar por la vida de sus gobernados frente a la existencia de acciones eliminatorias como las guerras o la pena de muerte, señala:

¿Cómo puede un poder ejercer en el acto de matar sus más altas prerrogativas, si su papel mayor es asegurar, reforzar, sostener, multiplicar

la vida y ponerla en orden? Para semejante poder la ejecución capital es a la vez el límite, el escándalo y la contradicción. De ahí el hecho de que no se pudo mantenerla sino invocando menos la enormidad del crimen que la monstruosidad del criminal, su incorregibilidad, y la salvaguarda de la sociedad. *Se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico* (*La voluntad del saber*, 166-167, mis cursivas).

Como una constatación de que nos encontramos frente a un mundo invertido, la novela plantea que Guido es el elemento amenazante que debe ser eliminado. Su peligrosidad es una “monstruosidad” para el sistema establecido. De ahí que los mecanismos para su muerte funcionen como engranajes: su jefe lo acusa frente a Montesinos, Artemio es convencido de que debe facilitar la entrada de los asesinos, don Osmán construye, desde la prensa, una identidad sexual “monstruosa” (es “chimbombo” u homosexual) para justificar la matanza. Así, Montesinos ha logrado construir un sistema perfecto de detección y eliminación de elementos amenazantes.

El asesinato de Guido también se puede interpretar narrativamente como la ausencia total de cualquier elemento de fe, la confirmación de que en el mundo contemporáneo ya no caben ideales totales y que, más bien hay que enfrentarse a la realidad desde dentro de la misma suciedad. Este propósito es asumido por Gabriela. El asesinato de Guido es el detonante de la transformación interior y exterior que experimentará Gabriela. El final de *Grandes miradas*, sin embargo, retoma su presencia pura: durante la tortura, Guido había deseado que su muerte sirviera como inspiración y eso sucede, efectivamente.

3.2.5. Cuerpos humanos, cívicos y nacionales

En resumen, el cuerpo humano en *Grandes miradas* se presenta como un elemento sagrado. Es lo improfanable. Sin embargo, en la novela, cada cuerpo descrito está profanado y auto-profanado. El profanador mayor es Vladimiro Montesinos. Su violación es por medio de las miradas (las filmaciones, lo que él decide que los demás deben mirar o reprimirse de mirar, los ojos de terceros para espiar) y de las palabras.

Se percibe un aprisionamiento emocional y moral (una cosa es lo que se debe mostrar, otra es lo que se piensa y siente), discursivo (hay frases, noticias, recortes periodísticos que se deben elaborar más allá de una relación directa con la realidad). La obediencia que demanda un ente externo siempre se ubica en lo corpóreo y en lo discursivo. La cara, los gestos, las sonrisas, el maquillaje, son manifestaciones corpóreas siempre presentes en la novela, como expresión de ideas que se buscan implantar, no como transmisión de emociones internas. La supresión del cuerpo es seguida por la supresión de la información para que la pérdida de los derechos civiles sea consumada.

Los edificios pueden ser una analogía de las personas: cuerpos vacíos, aprisionados y corrompidos. Las instituciones albergadas por algunos de estos edificios se asemejan a la corrupción y fragmentación corporal de los personajes. El cuerpo social e institucional están enfermos; el único elemento “sano” –el juez Guido Pazos- es eliminado por su monstruosidad amenazante. El contrato social se ha construido bajo la premisa del miedo, la vigilancia y el control extremos.

En la mayoría de personajes, el cuerpo está corrompido y esa corrupción se refleja físicamente (al comparar, por ejemplo, el cuerpo de Guido frente al de Montesinos). También se relaciona a los cuerpos corruptos con rasgos animales que resultan

desagradables a la vista. Esta animalización presenta la ausencia de rasgos distintivos del ser humano, como la conciencia moral. Esta metáfora del cuerpo se extiende a la sociedad: los lectores tienen la sensación de entender la sociedad peruana en la novela como un cuerpo enfermo, pervertido, desmembrado, animalizado.

3.3. UN CUERPO SAGRADO E IMPURO: GABRIELA CELAYA

He descrito cómo, en distintos niveles semánticos, se configura la noción de cuerpo en *Grandes miradas*. El cuerpo social del país se caracteriza por estar enfermo, fragmentado y ser disfuncional. Esto se refleja a su vez en las partes que componen ese gran cuerpo y que son los individuos, animalizados e impotentes para funcionar libremente en la sociedad. Dentro de este esquema, un cuerpo “puro” como el de Guido, debe morir necesariamente. Lo “puro” se encontraría dentro de lo incorruptible y se podría asociar con un elemento intocable o sagrado. Pero la novela cuestiona la noción de sacralidad y no la asocia necesariamente con la pureza. La sacralidad de un cuerpo puede darse aun en la impureza y ese es el caso de Gabriela Celaya.

En *Flesh and Stone* (1994), Richard Sennett afirma que los espacios urbanos se definen en parte según cómo las personas experimentan su cuerpo. En la introducción, el autor plantea que lo que caracteriza a nuestra civilización moderna es la conciencia del cuerpo humano que sufre el dolor⁹³. Este dolor, del que deriva una experiencia angustiada de nuestros cuerpos, nos permite ser conscientes del mundo en que vivimos,

⁹³ Sennett parte de una concepción judeo-cristiana del cuerpo, de donde surge la narración mítica del despertar doloroso del ser humano cuando la pareja primigenia es expulsada del Jardín del Edén. El Antiguo Testamento narra distintos ejemplos de individuos que transgreden con sus cuerpos las leyes de Dios, son castigados y despiertan a partir del dolor que produce ese castigo (370).

pues nos abre a percibir lo extraño y distinto. Sennett hace una comparación entre dos imágenes del cuerpo:

The master images of the body which have ruled in our history would deny us knowledge of the body outside the Garden. For they attempt to convey the completeness of the body as a system, and its unity with the environment it dominates. *Wholeness, oneness, coherence: these are key words in the vocabulary of power. Our civilization has combated this language of domination through a more sacred image of the body, a sacred image in which the body appears at war with itself, a source of suffering and unhappiness.* People who can acknowledge this dissonance and incoherence in themselves understand rather than dominate the world in which they live. (25, mis cursivas)

Existen dos imágenes corpóreas contrapuestas: la que concibe al cuerpo como una unidad integrada, y la que lo concibe como una realidad en conflicto. Esta otra concepción de la imagen corpórea como disonante e incoherente –y sagrada a la vez- contrasta con una imagen armónica de totalidad y coherencia. Es interesante localizar la sacralidad en lo disonante ya que, así, lo conflictivo se concibe como positivo. Pero para concebirlo como positivo, primero es necesario ser conscientes de la existencia del conflicto.

Esto se puede aplicar al camino que realiza el cuerpo de Gabriela: desde un estado inicial de pureza a un estado de degradación. Bajo esta perspectiva, haber transitado por esta ruta permite a Gabriela acceder a un moderno concepto de sacralidad, siguiendo las ideas de Sennett. Más aún, a través de esta travesía dolorosa –ya que Gabriela necesitó despojarse simbólicamente de una vida y moral anteriores para abrazar la realidad abyecta- este personaje es capaz de “entender antes que dominar el mundo en el que vive”. “Entender” se convierte, así, en un mandato principal. Se debe “entender” –o “abrir los ojos” a- la corrupción que nos rodea, aunque eso implique muchas veces ser víctima y parte de la violencia que ésta genera.

3.3.1. La anunciadora de la muerte

Gabriela Celaya, de 28 años de edad, es una maestra de escuela. Estudió Derecho y conoció a Guido y Javier en la universidad. Ella y Guido se hicieron novios en aquella época. Ella vivía esperando casarse con él: “Había terminado la carrera mientras continuaba su trabajo como profesora en el colegio, decidida a que su matrimonio fuera el siguiente peldaño, la ascensión a una meseta firme, la velocidad estable de cruce de una vida segura” (26). Siente admiración por su novio y asume la misión de “salvarlo” de su vulnerabilidad al luchar a favor del bien (78). El nombre de *Gabriela* remite al arcángel Gabriel, considerado en la tradición bíblica como el mensajero de Dios y, en un caso, el anunciador de la muerte⁹⁴. Su personaje cobra importancia en el capítulo XIII, después del asesinato de Guido.

Cuando torturan y matan a su novio, con la sospecha de que fueron los del gobierno por no haberlos obedecido, y tras cruzarse casualmente en persona con Vladimiro Montesinos, Gabriela toma la determinación de vengarse, decide matar al doctor: “La justicia, el castigo, el bien son ideas vagas, propias de un discurso o de un catecismo. No va a hacerlo por venganza o por justicia. Va a hacerlo por él” (166). A partir de ese momento, ella se convierte en una “anunciadora de la muerte”. Asume una misión personal de justicia –aunque ella no lo llame así, se trata de un gesto de pedir rendición de cuentas al asesino de su novio- y entonces sufre una transformación.

La transformación de Gabriela es interior y también exterior, corporal. Ella realiza un ritual de despojamiento de su vida anterior por medio de actos como tocarse el cuerpo, masturbarse, abandonar la ropa que había vestido y que le traía recuerdos, comprarse ropa nueva. Parece que su físico cambia, y esto se ve también en la forma cómo

⁹⁴ Ver “St. Gabriel the Archangel”.

interactúa con las demás personas. Antes de entrar al hotel América, Javier “La vio salir del auto, pararse. Su cuerpo se había afilado, una aguja larga que respira” (157). Cuando toma un taxi y el chofer la trata de poseer visualmente de manera silenciosa, ella “lo enfrenta, lo obliga a quitar la vista” (163). De pronto, Gabriela asume el control de las miradas que están habituadas a controlarla a ella.

El video del asesinato de Guido cumple una doble función: es el objeto de placer de Montesinos y es el disparador final de la transformación interna de Gabriela. Una vez que mira la filmación, Gabriela se “transforma” frente al espejo de su baño: se corta el cabello, se maquilla para “disimular los agravios de la pena en sus facciones”⁹⁵ y va en busca de Artemio, para amenazarlo y para que le diga quiénes fueron los asesinos de Guido (254). Después de comprar una navaja suiza se siente con las suficientes fuerzas de hundirse en un abismo infernal. Desea estar en una casa a medio destruir (reflejo de su estado anímico y adelanto de su corrupción corporal), y besa a un mendigo sin piernas mientras le da un billete de 50 soles (255). Más adelante se encuentra con Javier y mientras le cuenta sus planes, el automóvil se convierte en “un confesionario improvisado por la bendición de no mirarse de frente” (257)⁹⁶. Su confesión es la de una futura asesina, no la de una asesina arrepentida de un hecho pasado. Se ha convertido en una extraña para su mejor amiga, Delia, y para su amigo enamorado, Javier.

El narrador la describe con los dedos de las manos siempre dispuestos a aferrarse a algo, a cerrarse sobre un objeto: a diferencia de las víctimas, que se sienten aprisionadas, ahora es ella quien quiere aprisionar (258). Su transformación también

⁹⁵ Nótese la función del maquillaje en este caso, a diferencia de la función del maquillaje en el caso del trabajo de Javier: mientras que Gabriela *decide* maquillarse para mantener el control sobre sí misma, Javier *es maquillado* para mantener el control del gobierno sobre los medios de comunicación. Para ella, es una liberación de su individualidad; para él, es la continuación de su aprisionamiento.

⁹⁶ Los símbolos religiosos que se asociaban a Guido recaen ahora en ella, pero con un matiz diferente.

incluye darle un beso en la boca a Javier, su eterno enamorado; no por amor, sino porque ahora es necesario que ella se convierta en la mujer capaz de todo para realizar su acto de justicia (259). En resumen, es necesario que asuma el poder dominante y activo de Montesinos y que conjugue, en su cuerpo, sexualidad, poder y sangre⁹⁷. De ese modo, ella adquirirá un poder similar al de su opresor: ella debe ser Montesinos⁹⁸.

3.3.2. El descenso a los abismos

Su cuerpo transformado se convierte en el arma principal de su venganza. Semejante a un sacramento, en un acto que guarda referencias con la comunión eucarística, Gabriela abandona su cuerpo para “recibir” el de Guido. Éste, ya muerto, se queda en ella en espíritu, la “posee”, y le da las fuerzas necesarias para su misión:

Se detiene junto a la tumba, el rectángulo de tierra, el sonido estancado que hay dentro del silencio, habla en voz baja. “No voy a regresar, Guido. No voy a venir aquí en un buen tiempo. Tú no estás aquí, tú estás conmigo”, se aprieta el pecho, “estás aquí conmigo” ... Guido estaba en ella, nunca iba a apartarse de ella. Era su destino. No podía empezar una nueva vida puesto que siempre iba a vivir con él. Si no podía huir de la muerte, tenía que apretar a la muerte, meterse a la muerte entre las piernas, abrazar y escupir a la muerte. (GM 126-128)

Gabriela “comulga” simbólicamente de Guido frente a su tumba, para que éste le dé las fuerzas necesarias para su “misión”. Paradójicamente, para lograr esa misión, Gabriela debe “meterse a la muerte entre las piernas”, es decir, morir a sí misma. Y también matar. Una de sus primeras acciones consiste en matricularse en una academia

⁹⁷ A Foucault le interesa buscar las razones de que la sexualidad haya sido permanentemente suscitada en la sociedad contemporánea; se pregunta por qué ahora estamos en una *analítica de la sexualidad* mientras que, antes, se trataba de una *simbólica de la sangre*: “Como se ve, si hay algo que esté del lado de la ley, de la muerte, de la trasgresión, de lo simbólico y de la soberanía, ese algo es la sangre; la sexualidad está del lado de la norma, del saber, de la vida, del sentido, de las disciplinas y las regulaciones” (*La voluntad del saber*, 179). Se puede ubicar a Gabriela dentro de la simbólica de la sangre, ya que ella representa la muerte y la transgresión del sistema establecido.

⁹⁸ De ahí que, cuando lo tiene frente a frente y Montesinos le pregunta quién es, ella responda: “Tú – susurra-. Soy tú” (GM 288).

de secretariado, cuya directora, Dorotea Pacheco, provee a Vladimiro Montesinos de mujeres. Gabriela necesita acercarse a “Doty” para conseguir empleo en el hotel al que Montesinos lleva a sus compañeros y mujeres.

Dorotea Pacheco es “penetrador” en versión femenina. Ella está consciente de su posición subalterna frente al falo masculino de poder, y por ello se “masculiniza”. Se la describe siempre chupando un cigarrillo, bebiendo el whisky que toman los políticos con los que se relaciona. Al igual que Montesinos, busca tener control sobre Gabriela: decide llevarla, traerla, determinar cuándo se ven, en qué condiciones, etc. Doty es la primera en poseer sexualmente a Gabriela. Ella es la anticipación de Montesinos y, con ella, Gabriela inicia su entrega corporal y su camino a lo abyecto⁹⁹:

Gabriela se deja caer lentamente. Asimilar los labios, ofrecerle la piel, los hombros y la lengua y plegarse a los muslos abiertos. La tocaba pero la veía a la distancia, el monstruo de una mujer casi extraña que la va a devorar, un dragón sudoroso que se ha metido entre sus piernas y ha entrado en su cuerpo y se ha quedado allí. El ruido de la humedad se repite lentamente. Se asombra de su inclinación, la cesión de su lengua. La está abrazando arrodillada, pendiente de los beneficios del asco. (GM 183-184)

Como consecuencia de entregarse a un acto que le produce asco y rechazo, se da la disociación entre el exterior y el interior de su ser. Cuando es entrevistada por el jefe del hotel y éste la sondea con una mirada morbosa, Gabriela “lo espera como desde detrás de su cuerpo, parapetada en el traje, la voz firme y las manos dobladas en las piernas” (224); mientras tiene el encuentro sexual con Doty, “Gabriela logra exiliarse de su piel, registrar los sentidos y manejar la violencia de las caricias hacia Doty, resguardada por la

⁹⁹ Cada acto “inmoral” es, en efecto, un descenso a los abismos para Gabriela. Cuando ha terminado su encuentro sexual con Doty, Gabriela se siente vacía: “Ve a lo lejos un punto blanco, la única estrella que brilla en el cielo, una señal intermitente. La observa, la oscilación dulce de esa estrella, el punto cristalino. Una apoteosis de gases calientes, un fulgor helado en la suciedad del cielo. Si pudiera sentirse acompañada por esa luz, si esa luz entrara en su pecho y estallara y se esparciera dentro” (GM 187).

distancia interior” (218). Someterse sexualmente a este sistema de poder fálico fragmenta la identidad de Gabriela, tal como fragmentó la identidad de Javier o la de Ángela¹⁰⁰.

La viuda de Guido logra establecer contacto con Montesinos en el hotel al que éste va con sus amantes y compañeros. Él la manda llamar y, conforme al sistema que él mismo ha creado, la trata de poseer tanto física como verbalmente. Gabriela sabe que, para conseguir la suficiente cercanía e intimidad que necesita para asesinarlo, debe autohumillarse, entregarse a su falo dominante:

Durante dos horas, hasta la medianoche, ella había sentido los escalofríos de los buenos modales, tratando de sostener la descarga dentro de su cuerpo, resistiendo las confesiones, las plegarias escamoteadas, los detallados boletines de su ego. Por fin se había parado, le había dicho es un gusto hablar contigo pero tengo que bajar, me estarán esperando abajo y él le había lanzado las dos frases más memorables de su vida: ¿Podemos vernos pasado mañana? Pero no aquí, yo te mando recoger, y antes de que ella contestara, él había acercado sus labios mojados y los había adherido a los de ella, se había quedado en ella y por fin se había apartado con una sonrisa de victoria. En el Óvalo Gutiérrez, Gabriela encuentra un muro donde sentarse. Escupe y llora. Ve otra vez la cara. (GM 247)

Los pasos previos al intento de asesinato de Montesinos mantienen el tono de entrega corporal. Gabriela se cita con uno de los asesinos de Guido, Tony. Ella usa su cuerpo, sus manipulaciones verbales (sexuales, de dinero), para conseguir verlo. Esta vez, las descripciones físicas del individuo le sirven para confirmar su futura acción: “lo observa sin oírlo, certificar el rostro: la nariz de cuervo, las orejas altas, espinillas, granos, protuberancias, la voz perdida en risitas esporádicas, chillidos de felicidad” (263). Todo lo que sigue es vivido por Gabriela como si ella estuviera mirando la escena desde

¹⁰⁰ Sin embargo, al mismo tiempo, Gabriela experimenta los abismos del placer del poder: “Con una alegría inesperada se resigna al placer de odiarla, de verla rendida, de saber que ella nunca podría sospechar por qué está allí, le toca las mejillas, se baña en las pestañas mojadas de rímel. Doty activa el olvidado tesoro del odio, la liberación del asco. Gabriela se entrega en silencio, desde las maniobras automáticas de sus manos, a la suprema libertad de la repugnancia” (GM 218). Foucault tuvo un buen pálpito al relacionar el placer con el poder y la sexualidad como elementos distintivos de la época moderna.

fuera (lo ve besarla, lo ve entrar al lobby), en coherencia con la fragmentación del que es víctima. Antes de que se consume sexualmente el encuentro, ella le muestra el video del asesinato de Guido y, entonces, mata a Tony con el arma –la muerte- que tiene entre las piernas: “la mano sigue un curso previsto, hurga entre las piernas, saca la cuchilla, se aferra al mango y lo empuja en el costado mientras lo sostiene” (264).

3.3.3. Un cuerpo que despierta, una mirada que se abre

Gabriela experimenta un proceso complejo de oscuridad e iluminación progresiva y paralela. Mantiene su noción de lo puro, acepta y apoya lo que se considera correcto, y es consciente de que sus acciones sólo la arrastran a un abismo inmoral que termina en la muerte. Sin embargo, desea hacerlo y permite que ocurra su transformación/degradación corporal. Sus dos modelos principales de pureza son Guido y su padre:

La resignación de su padre, la pureza moral de Guido, las virtudes de la decencia frente a la adversidad. Su padre y su novio, caballeros andantes de un castillo perdido. Los dos habían aceptado la vida como un campo de honor plagado de derrotas enaltecedoras ... Desde extremos opuestos, los dos se habían ofrecido a la muerte. Serían desterrados al olvido incierto de los recuerdos honrosos, su padre y Guido, cadáveres prematuros, insignias en el álbum moral de su soledad ... Su padre y Guido habían querido mejorar el mundo. A ella el mundo no le importaba. Quería reventar con el mundo. Meterse el mundo entre las piernas, prender un cartucho y volar con el mundo. El fuego y la mugre de los que estaba hecha la realidad no la quemaban. La hacían vivir. Hubiera podido escupir en la tumba de los dos hombres que más había amado y amaba todavía. Pero los fantasmas de ambos la inspiraban. Ángeles del bien, se habían entregado a la muerte, se habían inmolado, habían desaparecido. Iban a volver en ella como demonios. (GM 235-236)

A pesar de todo el proceso que vivió para matar a Montesinos, Gabriela no puede terminar de cumplir con su misión de anunciadora de la muerte. Un cansancio súbito la detiene en el momento cumbre, y la navaja que le va a servir de justicia no llega a penetrar el cuerpo del gran violador (287-289). Después de capturarla, la encierran y

torturan (en una escena en la que ella nuevamente se disocia de su cuerpo, mirándose desde afuera, deseando que la maten pronto). Y cuando su muerte es inminente, ocurre algo inesperado: los torturadores deben detenerse por órdenes del doctor (294). Javier, Artemio y Beto la ayudan a escapar. En ese momento, se conoce la existencia del primer “vladivideo”, la evidencia de la gran corrupción en la que había sumido a todo un país. Este es el inicio de la caída de Vladimiro Montesinos, quien huye, así como lo hace Alberto Fujimori.

Gabriela logra salvar la vida, pero no encuentra el consuelo o la justicia aunque el gran sistema de poder fálico de Montesinos se esté desmoronando. Sin su novio vivo y sin haber podido vengar su muerte, ella se siente fracasada y sola, y tiene un intento de suicidio adentrándose en el mar¹⁰¹. Sin embargo, logra recomponerse y aceptar la vida tal cual se le presenta. Poco a poco, se recupera física e interiormente de la degradación que había experimentado: encara a Doty, se toma un tiempo en el norte del Perú, alejada de Lima, restablece sus lazos sociales, amicales y familiares, y se reconcilia con la idea de su novio muerto.

Al final de la novela, Gabriela visita a sus suegros, habla con don Jorge, el padre, le confiesa lo que ha hecho en los últimos días y finalmente le explica que, cuando se metió al mar pensando en dejarse morir, pensó en Guido y tuvo una revelación. En un discurso que se puede interpretar como un llamado a la memoria de los muertos por la violencia política por parte de la novela, Gabriela concluye:

¹⁰¹ La imagen del mar que baña las costas de la ciudad de Lima también es recurrente en los paseos visuales de Ángela cuando va a su trabajo. Este mar acompaña los momentos más depresivos de ambas mujeres, y se puede interpretar como un espacio abismal en el que se busca hundir el cuerpo para olvidarse de todo. Sin embargo, a pesar de entrar en él con el propósito de matarse, Gabriela finalmente no lo hace y vuelve con los vivos.

me di cuenta de que estoy con él [Guido] ahora porque estoy viva, y lo tengo conmigo, así como ustedes lo tienen, como ustedes lo tienen porque lo sienten aquí en la casa o porque van a misa como iba él, yo no lo tenía y pensé en morirme para encontrarlo pero allí adentro me di cuenta de pronto que morirme era perderlo, o sea era que él estaba aquí, en estas cosas, en su casa, en ustedes, y no sé, se me ocurrió que debía vivir, seguir aunque sin él pero con él ... yo creo que Guido con lo que hizo, con lo que resistió, o sea con ese poquito que aguantó y gente como él, yo creo que ayudó a cambiar las cosas ...o sea esta es la guerra de todos nosotros, todos los días, y era la guerra de Guido y es la mía y la suya, es la guerra de ser nosotros, o sea no ser unos cobardes o unos asesinos o unos indiferentes de mierda ... La bondad nunca es pura pero la bondad existe, ¿no cree?, existe en todas partes ... y ahora él y otros están por allí, olvidados o muertos o jodidos o pobres o ignorados, y a ellos les debemos estar aquí, a lo mejor por ellos no llegó Sendero y por ellos no siguieron Montesinos y Fujimori, por ellos, no por mí, no por los que no pudimos pasar al otro lado. (GM 325-327)

Aunque Gabriela no logró su propósito de matar a Vladimiro Montesinos y realizar un acto de venganza o reivindicación individual, el camino por el que su vida y su cuerpo tuvieron que pasar le permite, al final de la novela, establecer la relación entre lo individual (las relaciones interpersonales más cercanas) y lo colectivo (la conducción de un país, el papel de cada ciudadano). Ella asimila que la existencia de los seres queridos trasciende la muerte física de los cuerpos y que es necesario tomar conciencia de la existencia de otros cuerpos (muertos, jodidos, pobres, ignorados) para concebirse como país: “es la guerra de ser nosotros”.

A partir de la afirmación de Sennett, se puede concluir que en *Grandes miradas* se resemantiza la noción de sacralidad: ésta se obtiene a través de una peregrinación individual por el dolor, el control del propio cuerpo y la comprensión final. Esta es la experiencia de Gabriela a lo largo de la novela, y el resultado es alcanzar aquella “gran mirada” que necesita para reconectar con su entorno. Así comprende, por fin, el mundo en que vive y otorga un sentido a su existencia. Fue necesario, por lo tanto, hundirse en lo

más abyecto; pasar el martirio que Guido no vivirá porque es demasiado sagrado, y que Javier evita porque es demasiado cobarde. En este estado de entendimiento, su cuerpo femenino adquiere una sacralidad moderna.

3.3.4. Las fronteras morales

Después de haber realizado varios actos obscenos y criminales, Gabriela busca a Javier y le confiesa lo que ha hecho. Éste la lleva a descansar a un hotel. Mientras ella duerme, el periodista descubre y acepta en Gabriela las ambigüedades y matices de lo que se considera bueno y malo:

Hay momentos en los que la luz no nos permite saber si es de mañana o de tarde. ... El mismo espacio puede albergar la barbarie y la bondad, el primitivismo y la sofisticación. En los rostros, el éxtasis de la dicha se parece tanto a la crisis del pánico, los mismos músculos tensados, la misma boca deshecha. Gabriela es tan frágil y tan violenta, tan emotiva y tan dura, él la quiere tanto y le tiene tanto miedo y se siente tan cerca y tan lejos de esa vocación de muerte. (GM 270)

Este es parte del planteamiento de la novela. En *Grandes miradas*, a través del personaje de Gabriela, se borran los límites establecidos de lo que es bueno o malo, de lo correcto e incorrecto, de lo puro y de lo que se salva. Se parte de una cuestión dual: la encarnada por Guido (personaje ejemplar, ideal, el modelo más positivo y puro) y la encarnada por Gabriela (personaje que abraza lo corrupto y lo abyecto conscientemente, que voluntariamente se encamina de lo impoluto y estable, hacia lo desestabilizador y temible). Siguiendo la clasificación de Sennett, Guido es el cuerpo integrado, unívoco; Gabriela es el cuerpo en conflicto consigo mismo. El final de la novela parece inclinarse a favor del efecto social que generan personajes como Guido; sin embargo, Gabriela no habría podido llegar a esas conclusiones de no haber pasado antes por el trance personal

de la degradación. De esa forma, esta novela genera en el lector la sensación de que avistar el lado oscuro de nuestra naturaleza y experimentarlo no es necesariamente negativo. Inclusive, puede ser necesario para alcanzar una “revelación”, aunque luego no volvamos a ser los mismos.

Finalmente, es interesante el nexos que la novela establece entre Gabriela, Javier y Guido a nivel moral. Cuando todo ha pasado y Gabriela vuelve a encontrarse con Javier, le confiesa:

- ¿Sabes cuándo empecé a quererte, Javier?
- ¿Cuándo?
- Cuando te vi el otro día en la televisión, tan compuesto y tan hipócrita. ¿Sabes lo que pensé? Que tú y yo somos lo peor, la misma basura, Javi. Yo siento a Guido casi como un extraño, tan perfecto él. Tú estás tan lleno de miedos y de hipocresías y tienes tantas pequeñas arrogancias. Somos iguales, o sea yo he fallado, y tú eres tan... o sea tan patético y tan tierno y tan bueno y tan inteligente y tan cobarde. Casi como yo, que estoy tan sucia y estoy tan triste y no sé. Soy tan despreciable también. Hasta tuve que acostarme con la directora de la academia, hasta tuve que matar a un tipo. Y después nada, sigo aquí y nada ha cambiado, y hoy está tan nublado por aquí, me siento tan mal y te tengo tanta lástima, y te quiero tanto, tanto. Me has visto hacer cosas horribles y has seguido conmigo, no sé por qué. A pesar de lo sucia que estoy, tú me hiciste sentirme querida. (GM 307-308)

Gabriela, Javier y Guido forman un triángulo moral con tres aristas bastante diferentes entre sí: Guido es el ser perfecto y puro; Javier y Gabriela no lo son, pero el primero se deja llevar por la pusilanimidad mientras que la segunda alcanza un grado de revelación moral mayor. Habiendo compartido la misma formación idealista universitaria, y siendo cada uno capaz de percibir las diferencias entre lo correcto e incorrecto, optaron por guiar sus vidas de manera distinta en la etapa adulta. Por un lado, la novela condena a Javier a la frustración de una cárcel autoimpuesta por su cobardía moral; otorga a Guido una muerte consecuente con una perfección y pureza morales que

no encuentran lugar en este espacio; y somete a Gabriela a un trance moral personal difícil pero fructífero si logra sobrevivir a él. Por otro lado, la novela postula que la experiencia moral no es sólo principista sino además es un riesgo de la práctica social y que puede incluso costar la vida. Los casos son ejemplares para el lector, quien se ve alentado a juzgar las acciones de estos personajes y asumir una posición moral.

3.4. CUANDO EL CUERPO SE REBELA: ÁNGELA MARO

En la descripción de los distintos cuerpos que pueblan la novela, mención aparte merece el personaje de Ángela Maro. Richard Sennett había sostenido en *Flesh and Stone* que “The master images of the body which have ruled in our history would deny us knowledge of the body outside the Garden. For they attempt to convey the completeness of the body as a system, and its unity with the environment it dominates. Wholeness, oneness, coherence: these are key words in the vocabulary of power” (25). En esta sección, me centro en la imagen de unidad mediática construida desde una posición de poder frente a la disonancia de los cuerpos. En la novela, Vladimiro Montesinos cita a Javier y a don Ramiro a las instalaciones del Servicio de Inteligencia, para conocer al periodista que es la cara del canal de televisión. Durante el encuentro, Montesinos justifica el control de los medios de comunicación con el argumento de la unidad:

- Todo esto por supuesto hay que tomarlo en cuenta como parte de la inversión en el país –agrega el doctor-. Si algún inversionista mira el Perú desde fuera, va a ver una prensa unida, hermano, o sea, una prensa que respalda al gobierno, una población esperanzada y un futuro esperanzador, o sea en otras palabras un futuro prometedor. (GM 73)

Como sostiene Sennett, la unidad o la totalidad son aspiraciones que se presentan desde una posición de poder que anhela la dominación. Para Montesinos, la imagen de un

cuerpo unido es parte de la construcción de un poder que controla a la población a través de las pantallas de televisión o de la prensa escrita. La prensa actuaría, en este sentido, como el cohesionador “corporal” del país. Esta dominación se extiende en los videos que manda filmar de las personas a las que corrompe. La pantalla (del televisor o de las computadoras en las que los periodistas redactan las noticias falsas que el gobierno determina) es no solamente una metáfora de la tecnología al servicio de la dominación autoritaria, sino también es el elemento a través del cual los ciudadanos de la novela se cohesionan al centro de poder (Montesinos), formando este “cuerpo” dominado. Los medios de comunicación “penetran” en los hogares de las familias limeñas y dictan la realidad que el “doctor” determina. Sin embargo, y siguiendo la cita de Sennett, esta construcción de unidad es una ilusión en tanto el cuerpo se enfrenta continuamente en luchas internas y experimenta la infelicidad y el dolor.

A pesar del cuidado en la imagen que Vladimiro Montesinos desea proyectar, y como una plasmación física de su decadencia moral, el doctor experimenta diarreas y estreñimiento. Estas son emanaciones físicas involuntarias, lo único que él no puede controlar por medio de su poder: “los golpes del estómago, la sublevación de la diarrea después de días de estreñimiento, se sienta con las manos en la cabeza, esperar, esperar, ¿hasta cuándo?” (109). Aun cuando el cuerpo está completamente infectado, el organismo se resiste y reacciona. En el caso de los medios de comunicación, que se pueden considerar un gran sistema que cohesiona el cuerpo nacional a través de un poder dominante, el elemento boicoteador que se resiste, las “emanaciones físicas involuntarias” es Ángela Maro.

Ángela trabaja en el diario amarillista *El Pata*, especializado en inventar o falsificar información y calumniar a los enemigos del gobierno. Su jefe es don Osmán, el director del diario y relacionado con gente de poder. El narrador lo describe como un ser con “ojos de sapo”. Él es la representación del discurso vacío, de la palabra muerta en el género periodístico, ya que las noticias que su diario publica son tergiversaciones de la realidad. Esta corrupción de las comunicaciones es otra metáfora de la violencia contra los derechos civiles y la democracia.

Ángela Maro, que tiene una familia disfuncional en la que el padre no existe, la madre no cumple su función educadora¹⁰², y su hermano es uno de los asesinos a sueldo contratados por el Estado¹⁰³, se siente aprisionada, en medio de un espacio en el que “siempre tiene que obedecer”. Y se siente asqueada. Su conciencia percibe la degradación que la rodea: “Ángela escribió con los ojos cerrados ... Y cerró los ojos en el micro de regreso.” (40). Cuando Guido es asesinado, don Osmán, el jefe de Ángela le indica lo que debe escribir en la nota:

-Vente un ratito, Angelita.

Se para midiendo la postura de su jefe. Entra. Lo ve leyendo un papel.

-Aquí está –dice-. Algo así. Tú ve cómo lo adornas bonito. Una sola línea: “Juez chimbombo muere en crimen pasional”.

-¿Así fue?

-Así pues. Lo mataron por cabro. Una cuestión de celos de locas –dice don Osmán-. Lo mató un chiquillo por celos. Di que lo buscaron unos amigos del chiquillo. Hazte la historia, ya tú le metes su saborcito, pues, tú sabes.

¹⁰² A su hijo mayor, Beto, lo deja hacer a su antojo sin cuestionarlo, mientras que con Ángela se restringe a un discurso tradicional, conservador y machista: “Ya sabes que el único tesoro de una mujer es su pureza, Ángela” (GM 223).

¹⁰³ Beto, el hermano de Ángela, es un instrumento del poder oscuro de Montesinos. Anteriormente, su “trabajo” había consistido en el engaño a través de su cuerpo: aparentaba sufrir accidentes automovilísticos para chantajear a la gente adinerada. Beto pertenece a una “Junta de médicos”: un grupo de pandilleros que destruyen cuerpos. Ellos no saben el cuerpo de quién están destruyendo ni por qué: “no verle la cara, no verle los brazos, no verle la boca, no sentir la piel, no tocarlo, sobre todo, sobre todo no tocarlo, tratarlo como un bulto, es una bolsa que hay que abrir nomás, igual iban a abrirlo ellos” (GM 43). Este es el sistema perverso que Montesinos ha creado, ausente de toda humanidad y relaciones personales, y profundamente violento y amedrentador.

Ponle cualquier nombre al chiquillo. Pero el apellido con iniciales. (GM 138-139)

Al igual que Javier, ella se percibe alienada en este espacio mediático del que forma parte. También observa, piensa e imagina caer, morir, para liberarse (37). Pero, a diferencia del bien conocido y exitoso periodista del canal de televisión, ella no se somete a la moral de la supervivencia impuesta por Montesinos, y realiza un acto transgresor, independiente y solitario de conciencia moral¹⁰⁴. En el capítulo XIV, Ángela realiza el primer gesto en la novela que se sale de lo aprisionado, de lo establecido por la dominación y fragmentación corporal del que toda la sociedad es víctima: genera un lazo de solidaridad femenina entre ella y Gabriela.

Cuando Gabriela va al diario *El Pata* para protestar por la falsa nota sobre su novio muerto, Ángela le confiesa que ella fue la autora y expresa su deseo por ayudarla. Gabriela le pregunta por qué la quiere ayudar, y Ángela responde “Porque me da asco mi jefe. Y porque quiero hacer algo útil, no sé. Me siento muy mal en mi trabajo la verdad” (154). Gracias a Ángela, Gabriela consigue información sobre cómo acceder a Montesinos y obtiene también el video de la filmación de la tortura y asesinato de Guido. Esto dará inicio a la transformación personal de Gabriela.

La liberación de Ángela de su prisión trasciende lo discursivo (el brindar información). También es una liberación corporal. Ángela inmola su cuerpo: acepta almorzar con don Osmán para obtener información que ayude a los propósitos de Gabriela. El proceso del almuerzo se parece al de Gabriela cuando tiene que conseguir información de Doty o sujetos similares: aparentan docilidad, realizan preguntas constantes en combinación con gestos corporales coquetos. Ambas usan su feminidad; los

¹⁰⁴ Cabe notar que, al igual que Gabriela, Ángela Maro también participa de la comprensión de la realidad a partir de la conciencia de su sufrimiento personal.

interrogados hablan porque se dejan llevar por su vanidad. Esta es una liberación corporal porque, al realizarla, Ángela consigue cierta paz consigo misma y con la vida que lleva: “La rabia la enorgullecía, la cara de Osmán borraba las burlas de Beto, la cocinita junto a la ventana, los recuerdos de la casa, el frío entre las sábanas flacas a la hora de despertarse y preguntarse qué hacía ella tan triste y sola y el aire negro” (237).

La ruptura de la periodista con el sistema en el que se ve obligada a sobrevivir se da también a nivel de la conveniencia individual frente al bien común. Cuando se sienta frente a su computadora, se enfrenta diariamente a una pantalla azul que se le presenta vacía, sin sentido. Sin embargo, será una pantalla la que le mostrará a Ángela el video de cómo mataron a Guido (que consiguió y le vendió Concho, una colega de trabajo). En este video, Ángela descubre que uno de los asesinos de Guido es su hermano Beto. Esto la enfrenta a un dilema moral complicado: ¿debe entregarle el video a Gabriela y delatar a su hermano? ¿Debe escoger el bien individual, a favor de los seres más cercanos a ella, frente a un acto de justicia para una desconocida?

A lo largo de la novela hubo distintos ejemplos de aislamiento e individualidad. Justificando su pusilanimidad, Javier Cruz trata de convencerse a sí mismo de que lo importante es velar por el futuro de su hija (150). Artemio es convencido de entregar a Guido a la muerte a cambio de que liberen a su hermano de la cárcel: “o Guido o tu familia, compadre” (97). La sociedad de *Grandes miradas* se ha fragmentado tanto que no existe la noción de bien común, de colectividad: no existe un cuerpo común. De ahí que el gesto de Ángela sea simbólicamente importante al escoger entregar el video a Gabriela a pesar de que, con ello, expone a su hermano¹⁰⁵. En Ángela y Gabriela se

¹⁰⁵ La novela, sin embargo, “salva” al hermano de Ángela más adelante. Cuando Gabriela es apresada por intento de asesinato a Montesinos, Beto la rescata de la tortura al sacarla de donde la estaban golpeando y

forma un lazo de solidaridad ajeno al sistema de poder impuesto por Montesinos, y se abren las puertas a la posibilidad de la solidaridad y de una sociedad civil funcional.

En suma, un personaje femenino, secundario, marginal en el sistema de los medios de comunicación, insignificante en el cuerpo de poder orquestado por Montesinos, desobedece la cadena de sumisión, trasciende los límites impuestos por la prisión corporal, la idea de “unidad y totalidad” a la que aspira Montesinos cuando manipula los medios, sacrifica el bien individual a favor de un ideal solidario reconstruyendo los lazos colectivos, inmola su propio cuerpo por el bien común y, de ese modo, el poder fálico se ve atacado desde adentro, semejante a las diarreas o los estreñimientos que boicotean la imagen de perfección del doctor.

3.5. CONCLUSIONES

Grandes miradas presenta un proyecto explícito: explora la experiencia moral de un país a través de las vidas de un conjunto de personajes, evidencia la decadencia y corrupción que se pueden alcanzar debido a la ausencia de opciones morales, y finalmente propone un proyecto colectivo ideal basado en un cuestionamiento individual y en la unión de los ciudadanos. El lector es constantemente interpelado para que, a partir de la “mirada” sobre los modelos positivos y negativos de los personajes, “mire” su propia realidad y la cuestione. La novela de Alonso Cueto es un ejemplo de texto literario

enviarla a la Cárcel de mujeres “por orden del doctor”. Ángela también le explica a Gabriela la conducta de Beto a partir de la experiencia traumática que vivieron en Ayacucho: los senderistas habían mataron a su padre y a su hermano mayor porque no quisieron cantar los himnos subversivos en el colegio donde el papá era el director. Beto se quedó con este trauma metido en la cabeza, siempre deseando vengarse de los terroristas, aunque fuera torturando y matando a sospechosos (GM 313-315). Este pasaje sirve en la novela para denunciar los estragos psicológicos que la violencia política generó en los directamente afectados. Por otro lado, no deja de ser significativo que, aunque ambos vivieron la misma experiencia traumática, Ángela mantenga una fortaleza moral que su hermano había perdido: en esta novela, los personajes femeninos son más fuertes.

que, luego de una experiencia nacional traumática, desea reconstruir los lazos sociales por medio de la ficción narrativa.

3.5.1. Una nueva subjetividad

Grandes miradas recrea la fragmentación social a través de la figura del cuerpo desmembrado y corrupto. Se plantea que la única manera de hacer frente a esta situación y de escapar de la sensación de aprisionamiento es descendiendo hasta lo más abyecto, o, en palabras de Gabriela Celaya, metiéndose a “la muerte entre las piernas”. Este es uno de los planteamientos más interesantes del texto de Alonso Cueto; de ahí que sea pertinente observar el camino que atraviesa Gabriela, la “mensajera del muerte”, y su proceso de descenso y ascenso en su entendimiento o “mirar”.

Foucault establece una relación entre la causa sexual y la causa política, en la medida en que esta “causa del sexo” refiere a su liberación en términos de lo que se conoce de él, de lo que se puede hablar de él, de su legitimidad a futuro. De ahí que el sexo se inscriba “en el porvenir” (*La voluntad del saber*, 12). Gabriela y Ángela logran liberar el discurso de la sexualidad del orden impuesto por Montesinos (un orden en el que lo fálico domina, y en el que se asocia la sumisión y el aprisionamiento con lo femenino). A través de sus cuerpos, ellas “hablan” de la causa del sexo, y esto se convierte en una causa política, en un futuro diferente para ambas y, de seguir su ejemplo, para el resto de la sociedad.

La novela también rescata la importancia de quienes se consideran sujetos subalternos. Dentro de la sensación de pesimismo y aprisionamiento, los dos únicos personajes que trascienden y establecen conexiones son dos mujeres, Ángela y Gabriela.

Ambas, de distintos orígenes y clases sociales, se relacionan entre sí por medio de un lazo solidario (una viene de Ayacucho, con un pasado traumático por Sendero Luminoso. La otra es una mujer de clase media, profesora de colegio). Irónicamente, para poder lograr su cometido, es necesario que ambas estén dispuestas a inmolar sus cuerpos¹⁰⁶. No como lo hizo Guido, en un nivel sacrificial, sino por medio de una entrega corporal y sexual, como abyección padecida para consumir sus fines¹⁰⁷.

Al recalcar la figura femenina, la novela desestabiliza las figuras tutelares, asociadas usualmente con imposiciones paternalistas y masculinas. De hecho, se cuestiona la figura del padre. Gabriela tiene un progenitor que acepta estoicamente su enfermedad y muere habiendo intentado infructuosamente buscar mejorar el sistema de salud nacional. Javier tiene un padre idealista que muere en desgracia por no ser corrupto. El padre de Ángela muere en Ayacucho al resistirse contra Sendero Luminoso. Guido mismo, aunque no es padre biológico, es una figura masculina que muere por defender sus principios morales. El padre de Montesinos también está ausente, aunque por suicidio. Así, la figura paterna tiene un valor menos positivo en contraste con el de la figura femenina. Y sus alcances son más limitados.

Por supuesto, no se rescata cualquier imagen femenina. Existen figuras como las de Matilde Pinchi Pinchi, asistente de Vladimiro Montesinos, que adopta la sumisión como “estrategia de dominio” sobre Montesinos. Ella se erige como “la gran madre” del

¹⁰⁶ Curiosamente, pese a la inminente amenaza de ser violentadas sexualmente por figuras de poder (don Osmán y Montesinos), esto nunca llega a realizarse, ellas sobreviven y se salvan de la agresión final. En este sentido, me parece que la novela tiene “frenos” consigo misma: no se permite destruir completamente el cuerpo de estas dos mujeres que se inmolan.

¹⁰⁷ En este punto, cabría preguntarse si Gabriela se puede considerar más “heroína” que Guido en sus acciones, pues ella se involucra en lo más hediondo, se entrega completamente a un infierno mucho más duradero que el de una tortura como la de Guido; emplea todos sus recursos no ingenuos, su conciencia, sus estados de alerta, en función de un objetivo final. Ella, en suma, invierte mucho más de sí, si incluimos su lado más oscuro.

doctor, busca su dependencia y se alimenta de ella, mientras que mantiene una sorda guerra de poder con Jacky, la amante (87-88). En su caso, su condición femenina mantiene la relación de dependencia y no refleja nada positivo. Otro ejemplo es el de Doty Pacheco, la directora de la academia de secretariado. Ella “renuncia” a su condición femenina y se “masculiniza”, para obtener poder. La novela no es benevolente con estos dos personajes femeninos.

Las exponentes ejemplares son Gabriela y Ángela. Ambas son presentadas como mujeres fuertes en contraposición con sus madres inválidas, enfermas, inútiles, y con los padres inexistentes. Guido y el padre de Gabriela se habían ofrecido a la muerte por defender ideales máximos y ahora no se encuentran entre los vivos. Paradójicamente, Gabriela y Ángela también se ofrecen a la “muerte”, pero no desde ideales como la pureza o el honor, sino por medio de la entrega de sus propios cuerpos y la renuncia a lo que representa lo puro. Con ello, alcanzan una sacralidad moderna. En un espacio gobernado por Montesinos, el violador mayor, surgen dos cuerpos subalternos que confrontan al cuerpo principal y sabotean este poder fálico, utilizando su naturaleza más íntima, su feminidad, su sexualidad.

El poder fálico controla los cuerpos por diversos medios y en distintos niveles. Esto coacciona y ejerce un dominio absoluto y represivo. Tanto Montesinos como Javier reflexionan que los cuerpos principales dominan mientras que los secundarios obedecen sin escapatoria. Gabriela y Ángela construirán una nueva subjetividad y ejercerán un poder subalterno, a través, justamente, de la utilización de sus cuerpos. Se desestabiliza, así, el poder dominante, con una subjetividad subalterna.

La novela muestra esto con varios ejemplos: el mismo casete de video que es la manifestación física del poder de Montesinos sirve para que Gabriela adquiriera esta nueva subjetividad que toma conciencia ética de su función en la sociedad¹⁰⁸. Las distintas imágenes de navajas y cuchillos que penetran cuerpos para someterlos bajo el poder de Montesinos sirven para que Gabriela, con un simbólico “falo” escondido entre las piernas, lleve a cabo su búsqueda de justicia y alcance su revelación personal. Hay una inversión de poderes y una reapropiación de recursos.

3.5.2. Un proyecto colectivo

En *Grandes miradas*, se presenta a la colectividad como un proyecto ideal inviable: los ciudadanos, aislados, fragmentados, no se reconocen entre sí, no forman un cuerpo social, una sociedad civil. Nadie concibe que su futuro dependa del bien común, de ahí que todo quede en soluciones personales, inmediatas y excluyentes (sacar al hermano de la cárcel, velar por el futuro económico de la hija), aunque eso a veces implique transgredir normas o principios morales. Guido es el único personaje que plantea la posibilidad de mejorar colectivamente, por medio del ejemplo mutuo. Su personaje, sin embargo, debe desaparecer en un sistema corrompido por Montesinos.

En el último capítulo de su texto, Sennett presenta el caso de la construcción urbana de la ciudad de Nueva York y la interacción social que se produce entre sus habitantes durante el siglo XX. La primera edición de este libro es de 1994, por lo que algunas de sus afirmaciones todavía no incluyen la revolución tecnológica en las comunicaciones vía internet. Sin embargo, este autor desarrolla el tema de la pérdida de

¹⁰⁸ Cabe notar, además, que fue uno de estos videos filmados a escondidas el que destapó la corrupción del gobierno de Fujimori y dio inicio a su caída.

la colectividad frente a una tendencia a la individualidad como modo de vida (pese al carácter multicultural de esta ciudad), individualidad y fragmentación social que se ven incentivadas por la planificación urbana de Nueva York.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Nueva York recibió modificaciones y ampliaciones significativas en su diseño urbano. Robert Moses fue uno de los planificadores más importantes. Moses había diseñado puentes y autopistas que permitieron a los que tenían los suficientes recursos económicos disponibles, salir del centro de Nueva York rumbo a los suburbios, para escapar del hacinamiento y los efectos de la Gran Depresión que sufría la ciudad. Moses contribuyó, así, a hacer de Nueva York una ciudad de movimiento. Las autopistas estaban construidas de tal modo que el conductor podía relajarse con el paisaje y conducir su auto en manera “neutral”, sin mayores distracciones, por cuestión de seguridad. Moses imaginaba el movimiento de manera monótona: “The act of driving, disciplining the sitting body into a fixed position, and requiring only micro-movements, pacifies the driver physically. Harvey’s generation imagined movement as stimulating; in Robert Moses’s New York we know it as monotonous” (365). La planificación urbana, que ocasiona un comportamiento específico en sus habitantes, genera, en este caso, una monotonía que produce comodidad. A su vez, la comodidad reduce la cantidad e intensidad del estímulo:

In the nineteenth century designs for both movement and sitting became tied to technologies that made the individual body comfortable. Comfort lowers the amount, and relaxes the intensity, of stimulation; it, too, is an essay in monotony. The search for comfortable, lesser stimulation has a direct connection to how we are likely to deal with the disturbing sensations which potentially loom in a diverse multi-cultural community. (365)¹⁰⁹

¹⁰⁹ Sennett complementa esto con una cita de Sigmund Freud acerca de cómo cuando el organismo no se enfrenta a crisis periódicas, se enferma por falta de estímulo. La búsqueda de la comodidad es contraproducente para el ser humano, pues no existe un incentivo para vencer las dificultades.

A partir de lo anterior, Sennett concluye que en la ciudad de Nueva York hay multiculturalismo en tanto coexisten diversos grupos de origen étnico variado. Sin embargo, esa coexistencia no implica necesariamente lo que él llama una “vida cívica”, ya que lo cívico implica un destino entrelazado con el de los demás; requiere la existencia de un cuerpo colectivo. Se presenta el caso específico de Greenwich Village. En esta zona se pueden encontrar distintos grupos de origen variado (italianos, judíos, griegos, etc.). El autor se pregunta, sin embargo, si es posible forjar una cultura cívica en este espacio. Él sostiene que no es así ahora, y que, para que lo sea, es necesario percibir nuestros cuerpos de manera diferente: “We will never experience the difference of others until we acknowledge the bodily insufficiencies in ourselves. Civic compassion issues from that physical awareness of lack in ourselves, not from sheer goodwill or political rectitude” (370). Esto no se da en Greenwich Village porque cada grupo étnico se cierra en la comodidad de lo familiar sin interactuar realmente con la diferencia. La disposición urbana de la ciudad exacerba estas divisiones y produce lo que, para el autor de *Flesh and Stone*, ha caracterizado a las ciudades modernas:

In the modern world, belief in a common destiny suffered a curious division. Nationalist ideologies have asserted that people share a fate, as have revolutionary ideologies; the city, however, has falsified these assertions. During the course of the nineteenth century, urban development used the technologies of motion, of public health and of private comfort, the workings of the market, the planning of streets, parks, and squares to resist the demands of crowds and privilege the claims of individuals ... In withdrawing from common life, that individual would lose life. (369)

El mundo moderno exacerba el individualismo, en búsqueda del placer personal y de la autonomía. Las fuerzas del mercado definen a su vez las relaciones interpersonales. Y todo esto sucede en un ámbito urbano, en la ciudad. *Grandes miradas* es una novela

urbana. Su realidad es principalmente citadina (tan solo existen algunas narraciones de recuerdos del pasado en zonas lejanas de la serranía peruana). El rasgo más resaltante en esta novela es la soledad de los cuerpos. Estos se encuentran aislados entre sí, no existe la comunicación directa; ésta se da a través de elementos tecnológicos como las computadoras que se utilizan para redactar las noticias, o la cámara que filma al periodista en el canal de televisión, o el teléfono que utiliza Montesinos para controlar a sus subordinados. En este caso, el “arquitecto” que ha “planificado” esta disposición “urbana” es Vladimiro Montesinos, a través de métodos represivos y violentos.

Además, el sistema se ha diseñado de tal manera que los individuos están impedidos de percibir las carencias de los demás. De ahí que las soluciones sean siempre inmediatas e individuales. Sólo Gabriela y Ángela son capaces de percibir sus propias carencias corporales: Ángela experimenta una desazón existencial producto de la deficiencia en las relaciones familiares con su hermano Beto y su madre, y Gabriela experimenta la carencia del cuerpo puro de Guido cuando éste es asesinado. Alejadas de situaciones placenteras que las mantengan en la comodidad de la situación personal, ambas se enfrentan a un “estímulo” que las lleva a actuar y a ser conscientes de que existen otras personas alrededor con las cuales han de experimentar una vida cívica común. Las palabras de Richard Sennett sobre la importancia del dolor corporal en la conciencia de la colectividad toman forma en *Grandes miradas*:

Lurking in the civic problems of a multi-cultural city is the moral difficulty of arousing sympathy for those who are Other. And this can only occur, I believe, by understanding why bodily pain requires a place in which it can be acknowledged, and in which its transcendent origins become visible. Such pain has a trajectory in human experience. It disorients and makes incomplete the self, defeats the desire for coherence; the body accepting pain is ready to become a civic body, sensible to the pain of another person. (376)

Se plantea que cada ciudad refleja un modo de interacción entre sus ciudadanos. La ciudad moderna (ejemplificada, en su caso, por Nueva York) se caracteriza por la ausencia de interacción social con los otros diferentes, lo cual genera la ausencia de una cultura cívica con sentimiento de colectividad. En el caso de Nueva York, esto fue exacerbado por la planificación urbana de principios del siglo XX, que apuntaba a generar comodidad en un cierto grupo de habitantes. La comodidad evitaba ser conscientes de las diferencias y sumía al ciudadano en su propio espacio.

En el caso de la ciudad representada en *Grandes miradas*, se puede afirmar que existe un cierto paralelo con las ideas de Sennett, en cuanto a la existencia de una planificación (oscura, por parte de Montesinos) y la ausencia de relaciones solidarias y cívicas entre sus habitantes. Como se vio en la descripción de Lima, las calles y sus habitantes tienen en común la ausencia de vida y expresividad. Los edificios han perdido su valor original y reflejan el sinsentido que también poseen los personajes que trabajan en estos lugares (el Palacio de Justicia, el canal de televisión, el diario) pero contradicen la misión original de los mismos con sus actos. La corrupción moral de varios habitantes de la ciudad se corresponde a la degradación física de sus calles y edificios. En este ambiente, Vladimiro Montesinos ha ejercido su poder, y ha logrado dominar a los ciudadanos, impidiéndoles la emoción moral, animalizándolos, sumiéndolos en un papel pasivo de supervivencia, y aislándolos entre sí. Este aislamiento se ve en la fragmentación de las relaciones interpersonales (los padres no cumplen su rol a cabalidad, los compañeros se traicionan entre sí, los compatriotas se matan unos a otros) y en la autopercepción (Javier Cruz se encuentra fragmentado entre lo que piensa y lo que

muestra). Por último, también se percibe en la fragmentación narrativa, ya que el lector accede a pedazos de pensamientos de los personajes.

3.5.3. La mirada del lector

Grandes miradas son pequeños fragmentos de instantes de la vida de algunas personas. El lector accede a extractos de pensamientos, momentos en los que el narrador indica lo que debe “mirar” de sus personajes. Con esto, se evidencia la importancia que Alonso Cueto pone en el lector y la participación que se requiere de éste para lograr un efecto estético y ético a la vez. Efecto estético en tanto se trata de una historia ficticia que recrea situaciones verosímiles dentro de un espacio similar al de la vida peruana contemporánea. Efecto ético en tanto la novela llama a que el lector tome una posición moral con respecto de los acontecimientos narrados, establezca un paralelo comparativo entre dichos acontecimientos y su “realidad”, y asuma una postura a favor de la institucionalidad, la identidad colectiva y en contra de la corrupción. De ahí que los temas tocados en la novela cubran la vida política y social más reciente de la historia del Perú.

Esta novela llama la atención sobre el papel de las instituciones gubernamentales en la vida nacional, pero también sobre el papel de otros poderes, como el de los medios de comunicación. Los medios tecnológicos juegan un papel fundamental en el aprisionamiento “corporal”, al tergiversar la realidad. La “pantalla azul” que tiene Guido en el Poder Judicial, o la que tiene Ángela en el periódico, representa la conexión entre el emisor y el receptor, una manera moderna de formar el lazo social entre los ciudadanos. De ahí la importancia del criterio ético para establecer dicha comunicación: esta pantalla puede servir para construir una identidad o futuro común (como funciona en el momento

en que Ángela y Gabriela ven el video del asesinato de Guido) o puede ser un instrumento de represión y violación sexual (como se refleja en el uso que hace de la pantalla Montesinos, al ver sus “vladivideos”). Del juicio propio y los valores morales de cada elemento de la sociedad depende el uso que se le dé a la tecnología.

Hay también una llamada de atención al papel de cada individuo dentro de una sociedad. Se deja la moraleja de que las decisiones morales que se toman y las acciones que se derivan de éstas generan consecuencias en las vidas de conocidos y desconocidos. De ahí que sea importante analizar y evaluar los principios éticos de cada uno, pero, más aún, que sea fundamental brindar una mirada diferente a las nociones establecidas. En el caso de esta novela, tenemos una reapropiación de la idea de lo sagrado, desde el cuerpo y la subjetividad de una mujer. Se busca que la mirada del lector desarticule la realidad ficticia y haga otro tanto en su propia realidad. Es una invitación, un llamado ético a abrir los ojos y mirar lo que sucede alrededor; a abandonar el estado de “máscaras de cera” o de “animalización” que la falta de principios morales puede generar, a liberarse de prisiones (discursivas, morales), y a establecer vínculos solidarios de vida en común.

Si graficáramos una especie de “mapa corporal” del proceso que sigue la “mirada” del lector conforme avanza en su lectura, éste consistiría, en un primer instante, en el “cuerpo nacional” compuesto por elementos desconectados entre sí, pero unidos unívocamente a un elemento central (el poder de Montesinos). Existen, por otro lado, elementos desconectados completamente, como sería el caso de Guido. En un segundo momento, este “cuerpo nacional” presenta una variante: además del elemento Guido, dos elementos más (Ángela y Gabriela) se desconectan del poder central y establecen una conexión entre sí. Conforme se conoce la historia del pasado de ambas, el lector se da

cuenta de que también hay otros elementos similares (el padre de Ángela, el padre de Gabriela o el de Javier). Finalmente, en las últimas páginas, la novela propone un nuevo “mapa” del cuerpo nacional, en el cual el poder central desaparece y todos los elementos establecen conexiones, formando un verdadero cuerpo, un sistema consistente y sano. Este último “mapa” es el ideal expresado por Gabriela al padre de Guido; aún no existe, pero se plantea como un objetivo hacia el cual el lector debe aspirar.

Este tercer estado es una construcción “óptica” propuesta al lector, en tanto la novela dirige la “mirada” hacia ese futuro ideal al que habría que apuntar como sociedad. La novela recuerda que hay ciertos aspectos en la vida política nacional que dependen de la vida en comunidad, como por ejemplo las políticas tributarias para tener mejor educación, justicia, salud. Sin embargo, en su intento por expresar lo que debería ser el país, la novela presenta un final apresurado: pese a los difíciles momentos personales narrados en capítulos anteriores, Gabriela se recupera muy rápidamente y verbaliza fluidamente la revelación que ha tenido sobre la importancia de ejemplos como el de Guido. Esto permite que el lector capte la necesidad de construir modelos positivos, pero en desmedro de la verosimilitud del personaje de Gabriela. Algo similar ocurre con el mensaje de unidad social representado en la solidaridad que se forma entre Ángela y Gabriela. Si bien ambas establecen una conexión ideal entre personas de distintas clases sociales, dicha unión es, en realidad, superficial: surge cuando cada una tiene una necesidad específica (liberarse de la prisión, vengarse), pero ese lazo no permanece ni trasciende la carencia inmediata.

Por último, cabe hacerse algunas preguntas más: ¿Por qué es necesario recurrir a la metáfora sexual para graficar la situación corrupta y asfixiante de la sociedad peruana

bajo el gobierno Fuji-Montesinista y generar en el lector una reacción ética? ¿Por qué el personaje Vladimiro Montesinos debe poseer características perversas sexualmente? ¿Y por qué Gabriela debe revertir ese poder desde su propia sexualidad? Nuevamente, las observaciones de Michel Foucault en *La voluntad del saber* permiten lanzar algunas hipótesis al respecto:

El poder funciona como un mecanismo de llamado, como un señuelo: atrae, extrae esas rarezas sobre las que vela. El placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar. El examen médico, la investigación psiquiátrica, el informe pedagógico y los controles familiares pueden tener por objetivo global y aparente negar todas las sexualidades erráticas o improductivas; de hecho, funcionan como mecanismos de doble impulso: *placer y poder. Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir. Captación y seducción; enfrentamiento y reforzamiento recíproco*: los padres y los niños, el adulto y el adolescente, el educador y los alumnos, los médicos y los enfermos, el psiquiatra con su histérica y sus perversos no han dejado de jugar este juego desde el siglo XIX. Los llamados, las evasiones, las incitaciones circulares han dispuesto alrededor de los sexos y los cuerpos no ya fronteras infranqueables sino las *espirales perpetuas* del poder y del placer. (59, mis cursivas)

Foucault sostiene que, aunque exista un poder que intenta ser soberano, siempre ha existido una lucha constante entre distintos elementos que pugnan por ese poder mayor. La represión va de la mano con la resistencia, el control coexiste con la transgresión. Montesinos siente placer al dominar violentamente a los ciudadanos; Gabriela siente placer al utilizar su sexualidad para dominar a sus represores y revertir una relación fálica. Ni Javier ni Guido son capaces de experimentar este choque de poderes ni, por lo tanto, el placer que surge de ello. Utilizar la metáfora de la sexualidad, tanto desde un extremo perverso (en el caso de Montesinos) como desde el extremo

transgresor (en el caso de Gabriela) permite llamar la atención sobre esta dinámica de lucha entre distintos elementos que aspiran al poder, aquel “placer”. El lector necesita vivir, “mirar”, a partir de la narración de un aspecto íntimo del ser humano (la sexualidad) aquella dinámica de cazar y ser cazado, de acechar y resistir, para experimentar poder y placer (estético), y responder éticamente. *Grandes miradas* es una novela que busca claramente ese efecto en el lector.

CAPÍTULO 4. INTERSECCIONES ENTRE ESCRITOR Y LECTOR: IMPLICANCIAS Y ALCANCES ÉTICOS EN DOS CUENTOS

“The distinctiveness of the ethical in literature, and in artworks more generally, is that it occurs as an event in the process of reading, not a theme to be registered, a thesis to be grasped, or an imperative to be followed or ignored”
(Derek Attridge, “Ethical Modernism”, 2004)

“Una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución del pensamiento ético contemporáneo”
(Jesús Maestro, *El mito de la interpretación literaria*, 2004)

4.1. LA PRODUCCIÓN CRÍTICA SOBRE LA LITERATURA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA

La violencia política en el Perú de los años ochenta produjo una buena cantidad de estudios críticos. Un factor que salta a la vista en estos estudios es la concepción del texto literario como un objeto cultural en el que se puede leer al país. Aún si se valora el factor estético de estas obras, existe la necesidad de comprender la situación extratextual que los suscita y, no pocas veces, informa.

A las bibliografías anotadas de Marx Cox acompañaron lecturas que buscaban analizar la problemática nacional en los textos literarios. Estas lecturas giran alrededor de temas como la identidad, la ciudadanía, la existencia de subalternidades, etc. Algunos estudios se concentraron en construir tipologías. Efraín Kristal, por ejemplo, dividió el tratamiento de la violencia en la literatura peruana en: 1, instrumento de explotación; 2, herramienta legítima para metas políticas; y 3, como síntoma de crisis social (“La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”).

Otros estudios situaron al texto literario dentro de un conjunto mayor de discursos producidos en la sociedad. Es el caso de *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009), libro de ensayos con aproximaciones

interdisciplinarias. El libro tiene como premisa que “la reflexión teórica que la literatura activa, puede interceptar una violencia que habita soterrada en la cultura y en las instituciones del Estado” (9). El propósito es develar los mecanismos retóricos del discurso oficial y estudiar cómo se posiciona la literatura con respecto de ese discurso¹¹⁰.

Este intento por hacer de la literatura partícipe de la vida nacional se ve también en artículos como el de Víctor Vich, “The Symbolic as Strategy: After the Violence” (2008), en el que se resalta la importancia de la representación artística de la violencia. Vich sostiene que los artistas buscan simbolizar lo que sucedió para poder construir una nueva narrativa para el país. A través de lo simbólico, se usa el espacio artístico para expandir nuestras nociones de ciudadanía y se intenta crear una cierta solución simbólica.

El tema ha sido objeto de algunas tesis doctorales en las que el objeto de estudio no es solamente los textos literarios sino también otras manifestaciones artísticas y discursivas. Lucía Galleno, por ejemplo, analiza el espacio urbano utilizando la base teórica de Roland Barthes. También utiliza teorías de la performance, el lamento y el dolor. Victoria Guerrero estudia tres discursos de distinto origen (Sendero Luminoso en Lucanamarca, el Estado peruano en Tarata, y la población civil en La Cantuta) con apoyo de los filósofos Giorgio Agamben, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Michel Foucault y Rene Girard. Además, tanto a nivel nacional como internacional, el tema de la literatura de la violencia política peruana es parte de los cursos académicos sobre literatura o realidad latinoamericanas.

¹¹⁰ A esta aproximación analítica sobre los discursos se suma *El caníbal es el Otro*, de Víctor Vich, quien estudia tres tipos de discurso: el senderista, el de las víctimas y el de *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa. Vich concluye que cada discurso es autoritario, excluyente y que coloca al resto de discursos dentro de la categoría del Otro, al cual hay que tutelar o aniquilar. Estos discursos evidencian una serie de prácticas violentas, herencia de una época colonial de la que el Perú todavía no se desliga.

La producción literaria también ha generado debate sobre las relaciones de poder que se dan en el ámbito artístico. Así, por ejemplo, surge una polémica sobre circuitos de producción y difusión. En “¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?”, Dante Castro realiza una lectura crítica desfavorable para las novelas *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo y *La hora azul* de Alonso Cueto. Sostiene que el principal problema de los escritores urbanos es su desconocimiento de la realidad andina. Por su parte, el escritor Luis Nieto Degregori, en “Ensayo sobre la ceguera”, reflexiona sobre la poca presencia de la violencia política de los ochenta en la narrativa peruana, en especial en los escritores “no andinos”. Contrario a la idea de que se trata de que haya más tiempo y distancia con estos temas, el autor sostiene que los escritores (los menos afectados, con excepciones) han volteado la página muy rápido. Hay, inclusive, quienes sostienen que una literatura de la violencia política es la creación de una categoría temática que se subyuga a las exigencias del mercado contemporáneo (Huamán). Estos debates permiten visualizar problemas que existen desde antes del conflicto histórico, y que guardan relación con conflictos que existen más allá del ámbito literario, como la inclusión/exclusión social o cultural, o la diferencia económica y las confrontaciones de lo regional frente a las zonas capitales del país.

De una u otra manera, los estudios realizados sobre este corpus han incluido en sus análisis algunas preocupaciones extratextuales. Este fenómeno es comprensible, ya que el tema que unifica este conjunto de obras tiene un referente real, conflictivo y traumático para el país, que todavía es muy reciente en la memoria colectiva. Eso explica el interés por la verosimilitud de lo narrado, la capacidad de representar a los distintos

grupos que participaron del conflicto, o la posición ideológica que toman tanto escritores como críticos sobre el tema.

4.2. HACIA UNA LECTURA Y CRÍTICA ÉTICAS

Esta preocupación que relaciona lo textual con lo extratextual dialoga con el imperativo ético. En el corpus literario de la violencia encontramos mayormente historias de conflictos que impiden una vida feliz en sociedad. Los personajes se encuentran frente a dilemas morales y optan (o están impedidos de optar) por caminos distintos.

Cuando se considera un acercamiento ético a los textos literarios, es necesario tomar en cuenta varios factores adicionales. La literatura de la violencia se relaciona con la ética, no solamente a nivel de contenido (las historias narradas) sino también en la posición que adopta un escritor frente a la realidad que desea representar, y en la posición que decide tomar el lector frente a lo que ha leído. En el caso de un cuento o una novela, es importante separar la posición ética de los personajes de la del narrador, de la del escritor y de los lectores que se aproximarán al texto. Esto abre las puertas a múltiples posibilidades, sobre todo en el terreno de la recepción. Desde el momento en que un texto se construye con el lenguaje, bajo determinadas técnicas literarias para expresar lo que el autor desea, se está ya situando al lector.

En la crítica anglosajona existe una corriente de análisis literario que estudia estos dilemas: la crítica ética¹¹¹. Derek Attridge, en “Ethical Modernism: Servants as others in J.M. Coetzee’s Early Fiction”, se concentra en lo ético como un evento: el crítico debe enfocarse en el acto de leer un texto literario y su efecto en el lector. El poder ético de la

¹¹¹ Para una historia de la crítica ética, ver el recuento de Andrew Gibson. Varias de las ideas que desarrollo en este capítulo fueron delineadas en mi artículo ““Análisis de textos literarios sobre la violencia política del Perú (1980-2000) desde la perspectiva de una crítica ética”.

literatura residiría en la eficiencia de las técnicas narrativas a través de la lectura. Attridge analiza fragmentos de “The Narrative of Jacobus Coetzee” y de *In the Heart of the Country* de J. M. Coetzee para probar cómo este escritor sudafricano hace uso de un lenguaje que muestra la otredad por medio de las técnicas literarias del modernismo anglosajón. En ambos textos se presenta una figura dominante blanca que ejerce poder sobre otro subalterno, racialmente diferente. En ambos casos, además, el mundo del sirviente está mediado por la narración desde el punto de vista del amo. Al enfrentarse a las técnicas narrativas escogidas por el autor, el lector se enfrenta a la otredad¹¹².

Se podría objetar que la literatura en tanto arte excede cualquier motivación ética contextual: los clásicos lo son en la medida en que trascendieron la época en que fueron creados, y generaron diversas lecturas en el tiempo. Aún con esto en cuenta, Attridge no restringe la literatura a una función panfletaria de causas externas al arte o a un objetivo contextual y temporal específico. De hecho, desde su punto de vista, el poder de la literatura parte de la construcción lingüística y estilística que se hace del lenguaje, y del efecto que esta construcción ejerce en los lectores:

¹¹² Sobre la relación entre el lenguaje literario, la otredad y el efecto ético en el lector como un evento producido por la literatura, Attridge resume: “For the otherness which makes demands on us as we read Coetzee’s novels is not an otherness that exists outside language or discourse; it is an otherness brought into being by language, it is what two thousand years of continuously evolving discourse has excluded—and thus constituted—as other. Not simply that discourse’s other, which would, as an opposite, still be part of its system; but heterogeneous to it, inassimilable, and unacknowledged unless it imposes itself by violence or unless assure is created in the discourse through which it can make itself felt, as happens at some of the most telling moments in Coetzee’s writing. Modernism’s foregrounding of language and other discursive and generic codes through its formal strategies is not merely a self-reflexive diversion but a recognition (whatever its writers may have thought they were doing) that literature’s distinctive power and potential ethical force resides in a testing and unsettling of deeply held assumptions of transparency, instrumentality, and direct referentiality, in part because this taking to the limits opens a space for the apprehension of the otherness which those assumptions had silently excluded. Since it is language that has played a major role in producing (and simultaneously occluding) the other, it is in language—language aware of its ideological effects, alert to its own capacity to impose silence as it speaks—that the force of the other can be most strongly represented. The effect is one that I would want to describe as textual otherness, or textualterity: a verbal artifact that estranges as it entices, that foregrounds the Symbolic as it exploits the Imaginary, that speaks while it says that it must remain silent—and in so doing stages the ethical as an event” (669)

doing justice to a literary work as a literary work (and there are many other valid ways of responding to literature) means doing justice to its otherness: to whatever it is about it that challenges our preferences and preconceptions, that stretches our powers of thought and feeling, that resists the encompassing grasp of our interpretive techniques. (654)

James Phelan, en “Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost’s ‘Home Burial’”, elabora algunas afirmaciones más estructuradas sobre el acercamiento ético a los textos literarios. Su premisa es que la ética forma parte de la estética o retórica de un texto. Una retórica literaria de sentido ético concibe al texto literario como una comunicación de varios niveles entre autor y audiencia; atiende los detalles del texto enfocándose en lo que es representado y en cómo se representa; y adapta estos principios a las demandas específicas de cada género y texto individual. En la ficción narrativa, hay que fijarse en el narrador, su audiencia, el autor, el texto y el propósito:

This approach also assumes a recursive relationship among authorial agency, textual phenomena (including intertextual relations), and reader response. In other words, for the purposes of interpreting narratives, the approach assumes that texts are designed by authors in order to affect readers in particular ways, that those designs are conveyed through the words, techniques, structures, forms, and dialogic relations of texts as well as the genres and conventions readers use to understand them, and that reader responses are a function of and, thus, a guide to how designs are created through textual and intertextual phenomena. At the same time, reader responses are also a test of the efficacy of those designs. (631)

Phelan considera, además, que la respuesta del lector es un indicador de la eficacia del texto. Su interés se centra en el efecto que producen los textos en los receptores y en las intenciones implícitas del emisor. Por otro lado, es consciente de que, aunque el escritor tenga un lector ideal en mente cuando prepara su texto, el efecto ético dependerá finalmente del sujeto real que lo lea. Parte del ejercicio de crítica ética consiste en recibir de buen grado las diferentes respuestas de los lectores.

En su ensayo, Phelan elabora una lectura ética del poema “Home Burial” de Robert Frost. Este poema trata sobre una pareja de esposos que ha perdido un hijo. La esposa está a punto de abandonar a su marido mientras ambos se interpelan amargamente por la muerte del niño. Frost escogió representar un diálogo muy tenso, y evitó colocarse del lado de un personaje. De esta forma, el lector se ve enfrentado a la yuxtaposición de recriminaciones, y se da cuenta de que las conductas que se atribuyen entre sí son producto de los juicios negativos del cónyuge y no reflejan lo que cada uno es en realidad¹¹³. La apuesta ética del poeta, en este caso, consiste en no tomar partido por el dolor de uno de sus personajes, y dejar al lector la idea de que las palabras de estos sujetos en dolor son representaciones, mas no describen objetivamente al sujeto contrario. Así, el lector puede tomar distancia y compadecerse de la situación de dolor sin condenar a uno u otro personaje. Phelan concluye que no se trata de jugar con categorías filosóficas de *bondad* o *maldad* sino con las que cada texto pida; en este caso, con la empatía.

En este capítulo me enfocaré en dos cuentos peruanos de la literatura de la violencia política: “Ñakay pacha (El tiempo del dolor)” (1991) de Dante Castro y “La noche de Walpurgis” (1989) de Pilar Dughi. Analizaré las técnicas narrativas empleadas por los escritores y su efectividad para lograr un efecto ético ideal en el lector. Buscaré responder las siguientes preguntas: ¿cómo resuelve cada texto el encuentro de las alteridades? ¿Qué papel interpretativo existe en la presencia del cuerpo humano en estos

¹¹³ “Frost, in effect, asks us to dwell inside each character’s perspective. The result is an ethical challenge: to participate in each character’s attitude while recognizing the fundamental incompatibility of those attitudes and the way in which that incompatibility, now more powerful than the prior bond between the characters, is driving them apart. Frost wants us, in other words, to feel validity, incompatibility, and consequence without seeking to resolve the conflict among these responses. He takes us deep inside the complexity of the relation between death and mourning, on the one hand, and life and love, on the other, without providing us with any clear way out, any particular answer to the question of what the true and the good are here. His ethical challenge to us is to see whether—and perhaps how long—we can stay inside that complexity” (Phelan, 647).

relatos? Mi propuesta es que, en el trabajo con el lenguaje, se objetiviza el dolor de los cuerpos para hacerlos notorios al lector, en un llamado a identificar las distintas corporeidades (o grupos sociales y económicos), para así tomar conciencia de la alteridad y producir el reconocimiento. Este reconocimiento de la alteridad debe generar en el lector una reacción ética, ya sea extendiendo su comprensión de la realidad nacional a otros sectores geográficos y culturales (“Ñakay pacha”), o aceptando que en este conflicto todos los grupos humanos fueron indistintamente llevados a la locura de la violencia (“La noche de Walpurgis”).

4.3. “ÑAKAY PACHA (EL TIEMPO DEL DOLOR)” (1991) DE DANTE CASTRO

Dante Castro Arrasco (Callao, 1959) estudió Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, e hizo un posgrado de Literatura en Cuba. Algunos de sus libros de cuentos son *Otorongos y otros cuentos* (1986), *Parte de combate* (1991) y *Cuando hablan los muertos* (1998). Ganó el premio Casa de las Américas en 1992, entre otros reconocimientos. La violencia política del Perú de los años ochenta inspira varias de sus narraciones.

En una entrevista realizada en 2006, Dante Castro, autodefinido escritor socialista, consideró que libros como *Qué es la literatura* (1948) de Jean Paul Sartre y *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio* (1971) de Mario Vargas Llosa presentaban un sustento teórico afín a su posición sobre el compromiso social de un escritor. *El arte y la revolución* (publicado en 1973) de César Vallejo reflejaba con más exactitud aún su idea de ser escritor y revolucionario a la vez. Para él, la literatura es un

arte y un medio eficaz de comunicación social, de ahí que el escritor deba adoptar un compromiso que relacione su producción literaria y el entorno que lo rodea.

Castro tiene una posición muy crítica sobre el oficio del escritor de la violencia política. Para él, los escritores deben ser verosímiles con el referente que inspira su texto literario y deben tener conocimiento de lo que narran. Por ejemplo, critica el desconocimiento que existe de los espacios andinos por parte de algunos escritores que han vivido en zonas urbanas¹¹⁴. En un blog de corta duración (contiene sólo tres publicaciones del 2006), Castro decía, refiriéndose a Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto, escritores reconocidos internacionalmente:

Desde el punto de vista político, esta novela [*Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo] abona la corriente burguesa de literatura de post guerra. No contiene una crítica de los sucesos que han marcado a fuego el subconsciente colectivo de millones de peruanos. Tampoco se puede leer entre líneas la posición del autor. Por eso se enmarca en la secuencia narrativa de Vargas Llosa (“Historia de Mayta” y “Lituma en los Andes”) y de Alonso Cueto (“Palido Cielo” y “La hora azul”). Hasta allí los Jackie Chang de la narrativa de violencia política le han abierto el camino al Karate Kid que Alfaguara puede promocionar. Pero recordemos que ese film, a pesar que ha vendido millones de boletos, no convence a ningún practicante serio de artes marciales. (“Acerca de ‘Abril rojo’ de Santiago Roncagliolo”, *El Yanapuma*, 2006)

Esto no significa que Castro descalifique a todos los escritores que sean oriundos de la capital peruana de Lima. Él mismo proviene de la ciudad. En una entrevista (2006), se refiere por ejemplo, a Manuel Scorza como alguien a quien “Nadie le exigió ser oriundo de la zona andina, ni quechua hablante, pero demostró veracidad citando a sus personajes vivos y por sus propios nombres como sujetos reales del conflicto social”. Su

¹¹⁴ Esta afirmación apareció en el blog de Dante Castro Arrasco en julio de 2006 al referirse a la novela *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo: “Nunca he escuchado un ‘espumarajo’ quechua, pero puedo imaginar qué quiso decir el autor, a través del narrador, desde una mentalidad típicamente limeña”. En general, Castro señala varias inexactitudes en la narración que no se limitan a un conocimiento del mundo andino (*El Yanapuma*).

reclamo parte de la capacidad del escritor de representar verosímilmente el referente externo que inspira su obra.

En resumen, para Castro, existe una demanda ética de orden político que reclama que todo escritor sea consciente del drama nacional y tome una posición moral en su obra. Por otro lado, sostiene que es necesario un buen conocimiento extratextual de lo que se va a narrar: para él, hay “limeños” que no conocen adecuadamente el espacio andino y, por lo tanto, están descalificados de escribir sobre él. Castro asocia el quehacer literario con el compromiso social hacia los sectores tradicionalmente marginados¹¹⁵.

El cuento “Ñakay pacha (El tiempo del dolor)” ganó el premio peruano COPE en 1987 y se publicó en *Parte de combate* (1991). Es la historia narrada desde el punto de vista de un subversivo que lucha bajo las órdenes del comandante Marcial en una zona andina alejada de las ciudades. El cuento comienza con el ataque al pueblo de Santiago porque éste había apoyado a las fuerzas militares. Durante un descanso, el narrador pregunta por la historia del comandante Marcial.

Años atrás, Marcial había llegado al pueblo de Santiago con Rosa, su pareja, durante la celebración de San Isidro Labrador. La borrachera hizo que los santiaguíños violaran sexualmente a su mujer y luego los expulsaran. Marcial y Rosa se volvieron subversivos de Sendero Luminoso. Rosa murió en un encuentro con los militares y el comandante Marcial tuvo una nueva pareja, Adelaida. Marcial se vengó de los santiaguíños en un ataque de las fuerzas senderistas a su mando. Hacia el final, Adelaida también es violada y asesinada por los “sinchis” (fuerzas policiales).

¹¹⁵ Estos sectores corresponden en su mayoría a las zonas más alejadas de Lima, la capital principal de Lima, y de las capitales de cada departamento. Es necesario tomar en cuenta que la mayor parte de los hechos violentos ocurrió en los espacios rurales del Perú, especialmente en la región sur central, con una modernización deficiente. Información tomada del Capítulo 2, Tomo I del *Informe Final*.

A lo largo del cuento, los personajes senderistas recorren distintas zonas rurales, son atacados por los marinos, llegan a Airabamba, atacan un puesto de la Guardia Civil, castigan a los comuneros de Esmeralda y, finalmente, en la quebrada de Huachanga, mueren a manos de los “sinchis”. El lector es testigo de la trama desde el lado de las columnas subversivas, lo que le permite humanizar a los senderistas.

El final del cuento está narrado desde más allá de la muerte. Se encuentran en el mismo espacio andino en que habían vivido, pueden comunicarse entre ellos, pero ya no poseen cuerpo ni pueden manifestar nada que involucre la corporeidad (como el llanto). El narrador Demetrio y sus compañeros ven cómo capturan a Marcial y Adelaida, los torturan y los matan. Uno de los compañeros expresa que así muertos como están ya no sufrirán más. La muerte se convierte en un estado de ausencia de dolor y sufrimiento, pero que los mantiene en el mismo espacio en el que vivían.

Dante Castro opta, en primer lugar, por narrar la historia desde el punto de vista de un miembro de Sendero Luminoso. Esto correspondería a una postura ética que quiere denunciar el silenciamiento de grupos marginales en la memoria colectiva; en este caso, el de los subversivos. La labor del escritor consistiría en dar voz en la literatura a estos grupos marginados en el terreno extratextual. Castro considera que esta inclusión en la reescritura de la memoria colectiva es importante, pues se atribuyen rasgos racionales a los subversivos (luchan por un ideal, por una ideología política):

Con esa palabreja [terrorismo] se pretende censurar posiciones y parcializar la historia. Militando en la izquierda, uno está más próximo a la cosmovisión de cualquier sujeto dispuesto a jugarse la vida por sus ideales. Luego un escritor así puede cumplir fácilmente con la labor del médium, tal como decía Julio Cortázar, y los personajes se nos encarnan y nos hacen escribir como ellos quisieran. (Entrevista 2006)

En “Ñakay Pacha” hay un llamado a reconocer la existencia y las necesidades de un grupo socialmente despreciado: el de los subversivos que luchan contra las fuerzas del Estado y contra sus mismos vecinos en las montañas alejadas. El narrador es un miembro de esta agrupación, construyendo su voz de protesta frente al lector.

Si bien en la cita anterior, Castro asume que un subversivo es un sujeto dispuesto a “jugarse la vida por sus ideales”, en este y otros cuentos se puede apreciar que la lucha no siempre tiene motivaciones idealistas: a veces se trata de vengar una agresión personal. Además de subversivo, el narrador es un campesino, miembro de la comunidad de Airabamba. Las luchas que el cuento describe entre las fuerzas del Estado y los senderistas son complejas porque, en el conflicto, se evidencian antiguas rencillas entre comunidades andinas. Así, Demetrio, el narrador, cuenta cómo atacan Santiago, cuyos pobladores habían robado animales y quemado las cosechas de los que no apoyaban a Defensa Civil. El propio narrador es parte de esta espiral de venganzas locales:

Pero ya estaba amargo, cansado por haberlo correteado al Alejo hasta la acequia pegada al cerro y allí nomás le arrié con la guadaña en el pescuezo. Me acordé entonces de todos sus abusos, de mis últimas cabezas de carnero y hasta de las gallinas que le quitara a mi mujer el muy desgraciado. (26)

El cuento no desea plantear una oposición maniquea que separe a los campesinos pacíficos de las fuerzas del Estado violentas. Por el contrario, narrar la historia desde el punto de vista subversivo, y concentrarse en las descripciones crudas de las matanzas invita al lector a sentir que esta fue una guerra en la que todos los bandos participaron sangrientamente. Cuando Demetrio pregunta cuál es la historia de su comandante Marcial, se llama la atención sobre la violencia cultural que existe en la comunidad

andina de Santiago en época de paz, durante una celebración religiosa. Ciriaco Reynoso finaliza su historia con un juicio moral:

Así es paisano. No le dieron cuartel a la pobre [Rosa, la pareja de Marcial]. Cuando despertó Marcial, su mujer había sido forzada tantas veces que ya no tenía razón en su cabeza. Luego, luego, los botaron a pedradas amenazándolos de que no volvieran por ahí. Los de Airabamba teníamos que castigar a los yanahumas por todo lo que les robaron a nuestra familias, por el ganadito que se llevaron para entregárselo a los cachacos y por los abusos que les han hecho a otras comunidades vecinas. Pero lo de Marcial es cosa justa. (29)

La violación sexual a la mujer del vencido es una manifestación simbólica del poder del agresor. El vencido debe ser testigo de la violación efectuada por los agresores (el pueblo de Santiago y los “sinchis”, en el caso de Marcial). La venganza, por eso, es “justa”. El cuento presenta el caso de Marcial para complejizar las motivaciones de un subversivo, causas que muchas veces se mezclan con ideologías políticas y motivos personales.

En “La verdad cruel de Dante Castro” (2009) de Juan Carlos Ubilluz y Alexandra Hibbett, los autores analizan otro cuento suyo llamado “La guerra del arcángel San Gabriel” y sostienen que el cuento es verdadero porque descompleta los saberes instituidos y relativiza dichos saberes al mostrar antagonismos internos en una comunidad andina (195). Así, se muestran algunas verdades sobre el conflicto armado: los pobladores no necesariamente luchan por algún deseo político, hay antagonismos dentro de un mismo grupo, y hay quienes prefieren lo peor de una situación violenta a mantener el estado de una sociedad intrínsecamente injusta, etc.

En el caso de “Ñakay Pacha (Tiempo del dolor)” observamos la repetición de algunas de estas “verdades”. El lector no puede simplificar el fenómeno de la violencia política: descubre que un subversivo también puede ser un campesino; que una

comunidad andina puede violar a la mujer del foráneo, tal como lo hacen los militares; que las motivaciones para la guerra subversiva pueden basarse en creencias ideológicas o deseos de venganza.

El estilo de Dante Castro en este cuento consiste en presentar imágenes crudas de la guerra, intercaladas con escenarios estrictamente rurales, y esbozar un espacio andino con cosmovisión propia. La crudeza se manifiesta en la descripción de los cuerpos destrozados por las armas: el cuchillo que entra en las entrañas, las piedras que rompen las cabezas, el balazo en el estómago o la frente sangrantes, el cuerpo volado con dinamita, los restos que quedan después de la explosión de una granada de guerra, el retaceo del cuerpo de Marcial. Esta serie de imágenes de destrucción corpórea enfatiza la eliminación histórica que se da a este grupo social específico: la desaparición de cuerpos marginados es equivalente a su desaparición en la memoria colectiva. Sin embargo, el hecho de que estas almas mantengan su conciencia después de la muerte, es un gesto político del escritor para recordar a los lectores que estos sujetos continúan “existiendo” y reclamarán su presencia tarde o temprano, aunque sólo sea bajo el sonido del viento:

Entonces vino aquel remolino que hasta hoy nos lleva en su seno por los farallones pedregosos de esta hondonada tan seca, nos estrella contra las paredes de roca y nos filtra entre las ramas de los árboles sedientos que se mecen despacio y son nuestras voces tristes las que escuchan los caminantes ululando en el viento de invierno. (“Ñakay Pacha”, 37)

A los rasgos anteriores se añaden imágenes bélicas descritas con metáforas de elementos que conforman la vida cotidiana en el campo: “Como la cancha tostada sonaban las metralletas botando fuego por el cañón” (25), “Todos los techos de paja ardieron como si fueran bosta de vaca” (27), “Me convertí en piedra nuevamente y los otros trataron de volverse árboles secos, cactus, sombras de la montaña” (34).

Finalmente, el espacio andino se presenta por medio de la inserción de fragmentos en quechua (como la canción que Ciriaco Reynoso susurra mirando a las palomas en el cielo, 34); algunas expresiones coloquiales de los personajes; y el uso de diminutivos, frecuente en el español andino.

El elemento más distintivo del cuento es la descripción de un “más allá” andino al final del relato, en el que los personajes, muertos ya, observan las luchas de los que aún quedan vivos, pero ya no sienten dolor. La tierra que han recorrido enfrentándose contra los militares “recibió la sangre de ambos y se fundió con ella, como lo hace con aquellos a los que la muerte les ha costado mucho dolor” (37). Estos “espíritus” ya no pueden expresarse corporalmente (por ejemplo, por medio del llanto) pero pueden conversar entre ellos y observar a los vivos.

Al alejar el cuento de un género tradicionalmente realista por medio de este final sobrenatural, el autor caracteriza al mundo andino con un tono lírico que, asume, no se puede dar en un espacio urbano. Presumiblemente, el lector ideal es un ciudadano, que se acerca, por medio de la ficción, a un espacio desconocido para él, reconoce su existencia y lo incorpora en su mapa nacional.

En resumen, hay varios elementos que el escritor seleccionó para configurar el espacio andino del cuento: la destrucción de cuerpos humanos por medio de armas de fuego de grupos externos a este espacio (los militares); el uso de metáforas que aluden al paisaje campestre; la inserción de partículas lingüísticas que identifican a los hablantes de este lugar como bilingües o hablantes de un español andino; y un final sobrenatural en el que estos personajes observan y siguen viviendo, en espíritu, entre las mismas montañas en que ocurrió la violencia.

En “Intersecciones entre cultura e ideología: Una lectura de *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio” (2007), reflexioné sobre proceso intelectual de la construcción de una cosmovisión andina por parte de determinados escritores peruanos. En la novela *Rosa Cuchillo* (1997) del escritor Óscar Colchado Lucio, la trama sucede en el ultramundo: una mujer andina que ha muerto debe emprender un peregrinaje hacia el Janaq Pacha, el espacio en el que compartirá su futuro con los dioses andinos. La novela intercala episodios en este espacio mítico con episodios en la “realidad” en los cuales los personajes viven el conflicto armado de los años ochenta. El texto presenta este espacio andino mítico desde diversas vertientes: Rosa, la mujer, representa la dimensión religiosa y ética; Mariano Ochante, el rondero de un pueblo de Ayacucho, encarna la dimensión jurídica y social; y Liborio, el hijo de Rosa y revolucionario, representa los valores ideológicos y arquetípicos de esta cosmovisión andina. El lector observa cómo esta cosmovisión coexiste con otras visiones e ideologías (la de los militares, la de los senderistas) y reivindica su presencia pues triunfa simbólicamente sobre el conflicto.

El conflicto armado de los años ochenta es un periodo que puede leerse como una oportunidad para identificar distintas manifestaciones culturales. En el caso de *Rosa Cuchillo*, se aprecia una apropiación de algunos elementos culturales andinos para proponerlos como una construcción intelectual que busca reivindicar este sector. Óscar Colchado realiza el gesto ideológico de elaborar y presentar una cosmovisión andina mítica, y la sitúa favorablemente en el terreno político. El lector accede a esta construcción mítica y la confronta con sus propias creencias.

“Ñakay Pacha” realiza el mismo procedimiento ideológico que *Rosa Cuchillo*. Dante Castro también presenta una cosmovisión andina que busca reconocimiento y

reivindicación en la arena política e ideológica¹¹⁶. Además, en el caso del cuento de Castro, se pide un reconocimiento social hacia seres humanos marginales que viven conflictos muy distintos de las ciudades. Dante Castro ofrece con su texto un ejemplo de lo que él considera el compromiso de un escritor ante la violencia política: servir de comunicador social entre distintas identidades (aún cuando éstas sean a su vez una construcción del escritor). El cuento es un llamado a que el lector amplíe su visión e interpretación del conflicto armado, aún cuando lo que lee no pueda ser categorizado dentro de lo que corresponde a una sociedad urbana y occidental.

4.4. “LA NOCHE DE WALPURGIS” (1989) DE PILAR DUGHI

Pilar Dugui (Lima 1956-2006) fue psiquiatra de profesión y escritora. Publicó en vida dos libros de cuentos, *La premeditación y el azar* (Colmillo Blanco 1989) y *Ave de la noche* (Peisa 1996)¹¹⁷, y la novela *Puñales escondidos* (BCR 1998). Obtuvo premios como el COPE, el premio de novela del Banco Central de Reserva del Perú y fue finalista del premio Juan Rulfo.

Dughi concibe la literatura como la posibilidad de realizar el juego de “interpretar caprichosamente la información del mundo” generando reacciones emotivas y racionales en los lectores, los que pueden escapar, así, de la rutina diaria. Para ella, la creación literaria es una compulsión inevitable, un fantasma del cual es imposible escapar, una lucha “contra la corriente, en contradicción permanente con los tiempos del trabajo, del

¹¹⁶ Es necesario insistir en que tanto la realidad andina presentada por Colchado como la de Castro son construcciones artísticas del autor y no pretenden reflejar una cosmovisión real de los espacios andinos. Lo importante es analizar el juego de poderes que existe en la interacción entre estas construcciones literarias, no su veracidad con respecto de la realidad.

¹¹⁷ Libro con el que en 1995 ganó el III Concurso de Cuento de la Asociación Peruano-Japonesa.

consumo, de los aduladores poderes y ambiciones de los modelos sociales” (“La creación: dolor y goce”, 119).

La escritora consideraba que el papel del escritor de los años noventa (generación a la que ella perteneció) era muy distinto al atribuido en los años cincuenta. En los cincuenta, se resaltaba el compromiso social en la literatura, las diferentes corrientes ideológicas, etc. Ella consideraba que, aunque el escritor, en tanto ciudadano, tiene una posición comprometida con su espacio: “Pasa ahora por otro tamiz; un tamiz en el que hay una preocupación por el objeto poético; hay una preocupación por el trabajo narrativo, por el trabajo literario, por el respeto al trabajo literario. Lo que es el compromiso político, el compromiso social con lo de fuera pasa por lo que significa la visión ciudadana que cada escritor tiene de sí mismo y del mundo en el que está” (“La cadena de la invisibilidad”, 100). En este sentido, Dugui coincide con la visión de escritor que tiene el Vargas Llosa de *Historia de Mayta* sobre la autonomía del objeto literario con respecto del referente.

Rita Gnutzmann ha analizado algunos de estos relatos, que evidencian las consecuencias psicológicas de un conflicto: locura, deseos de muerte, angustia. Por ejemplo, en cuentos como “Apúrense, por favor” o “Tomando sol en el club” del libro *Ave de la noche*, tenemos personajes que han sido militares de las zonas de conflicto y que, a su vuelta a casa, no pueden manejar los traumas post-guerra (culpa, miedo), afectando a las personas a su alrededor.

El cuento más difundido de Pilar Dughi es “El cazador” (*Ave de la noche*), en el que un joven adolescente se escapa del campamento de Sendero Luminoso al que fue recluido contra su voluntad. Durante cinco días huye por los difíciles caminos de la selva

peruana, tratando de perder a Mardonio, otro miembro de Sendero Luminoso, que lo está persiguiendo para matarlo por haber escapado. Todo el cuento está cargado de los sentimientos de acecho y temor, intercalados por fragmentos de recuerdos difíciles. Estas sensaciones son compartidas por el lector, así como el alivio final que experimentan los dos jóvenes al revelarse que ambos querían, en realidad, huir de los subversivos, y son recibidos por una comunidad selvática. Miedo y alivio son dos emociones que la autora ha logrado plasmar, no solamente en los personajes, sino también en los lectores. Al hacerlo, el lector se identifica con el adolescente subversivo y vive con él el desenlace.

“El cazador” es un cuento que trata directamente sobre las tensiones durante el conflicto armado. Sin embargo, Gnutzmann resalta también la habilidad literaria de Dughi para tocar este tema sin mencionarlo directamente. Sobre el cuento “Las chicas de la yogurtería” (*Ave de la noche*), Gnutzmann comenta:

...se podría objetar que [en “Las chicas de la yogurtería”] el tema no es la violencia política sino una enfermedad concreta y la cerrazón moral y cultural de la población y que la palabra “terrorismo” (81) se refiere a épocas pasadas. Sin embargo, la creación de un ambiente de sospecha y de culpas atribuidas sin fundamento y la promesa de una “cura” letal para muchos, recuerdan a épocas de dictadura –por ejemplo la Argentina era un “cuerpo contaminado” cuyos miembros enfermos debían ser amputados –y también la reacción brutal e indiscriminada (al menos durante los primeros años) de las fuerzas armadas peruanas contra los sospechosos y contra la población serrana en general, actitud en gran parte provocada por las diferencias de cultura... y de lengua. (“Pilar Dughi y los años de la violencia en el Perú”, 209)

La creación de un ambiente fuertemente cargado de sensaciones es, entonces, primordial en la escritura de esta autora. Dugui pertenece a una generación de escritores que optan por la exploración de la subjetividad antes que por un realismo estrechamente ligado al referente sociopolítico o a la idea de novela total (“La cadena de la invisibilidad”, 92-93). En “La noche de Walpurgis” tenemos el mismo procedimiento: no

se menciona en ningún momento nada relacionado con el conflicto armado peruano de los años ochenta, pero el ambiente que se crea alrededor de los personajes y los miedos recurrentes recuerdan el estado de zozobra en el que vivían muchos peruanos en ese entonces¹¹⁸.

Si bien Dughi comparte la idea de Vargas Llosa de la escritura como un exorcismo de demonios internos, se diferencia de él en cuanto al papel del lector. Lady Rojas-Trempe, en “La trasmutación por la palabra escrita y la lectura en la narrativa de Pilar Dughi” (2000), ya había notado la importancia del lector en su obra. Esto se ve en el argumento de *Puñales escondidos* (1998), en que la protagonista experimenta un cuestionamiento personal gracias a la lectura de unos textos literarios:

Por medio de la narrativa de Pilar Dughi, tanto en los cuentos de *La premeditación y el azar* y su novela *Puñales escondidos*, sus personajes lectores y los lectores de su obra logran vislumbrar el hechizo de la palabra escrita, agente primordial de las transformaciones y factor decisivo que implica la toma de conciencia de una condición humana alienada y el impulso para superarla mediante la regeneración de sí mismos. (117)

A Pilar Dughi le preocupaban temas como la creación y recepción del texto literario. Desarrolló un amplio análisis sobre el arte de la escritura literaria, el fenómeno de la recepción y el lugar de las escritoras mujeres en el Perú en “La creación literaria: interacción entre lo privado y lo público en la sociedad global. La experiencia peruana” (2000). Como lectora, a ella le interesaba una literatura “que me plantea preguntas y no la que me provee de docenas de respuestas que yo, como lectora no he pedido. Espero

¹¹⁸ “Ahora bien, ¿qué justifica la inclusión de estos cuentos en el contexto de la temática aquí abordada? Aparte de la mencionada atracción de los autores por el relato policial para expresar contenidos socio-políticos, la fecha de la publicación de los relatos y alguna alusión a Huánuco (zona de emergencia), al padre como militar en “La noche de Walpurgis” y al partido en el gobierno que impide la investigación y la referencia a cambios de comportamiento en “contextos culturales de gran violencia” en “Ave de noche”, es sobre todo el ambiente enrarecido de psicosis colectiva que induce a pensar en los años ‘80 y ‘90 en que todo el Perú padecía los síntomas de ciego terror ante posibles golpes que podían venir o bien de Sendero Luminoso o bien de las fuerzas armadas”. (Gnutzmann 210-211)

encontrar novelas que me arrojen a la aventura del pensar y no me atiborren de enseñanzas morales o ilícitas” (“El lugar del lector a fines del milenio”, 171).

Dugui es consciente de que hay escritores que crean para exorcizar necesidades internas, mientras que otros le ponen más atención a las demandas del lector. Para ella, “la función de la escritura conjuga ambas necesidades. Está, en primer lugar, esa exigencia insoslayable de expresión, manifestada por la palabra que, al realizarse, permite la liberación catártica de la angustia que derrota a la página en blanco. En segundo lugar, diríamos, el segundo placer, es producir un impacto esperado en un desconocido lector virtual. Transmitirle ese sentimiento o emoción que ha sentido el escritor ante un hecho cualquiera, un personaje, o una rebeldía motivada por la realidad exterior” (170).

Al mismo tiempo, la autora reconoce que, a finales del siglo XX, muchos escritores conciben sus textos como productos que deben vender, lo que altera sus objetivos iniciales de creación. Las leyes del mercado literario actual definen lo que se considera buena literatura. El mercado contemporáneo funciona como censor y señalador de gustos. Para esto se emplean significativos recursos en campañas de marketing, costos que son más importantes que el juicio crítico: “El supuesto *buen* libro se define, así, por la magnitud de una venta dirigida a un hipotético gusto literario adscrito a un lector ideal azaroso” (“La experiencia literaria a fines del milenio”, 110). Esto también guarda relación con los cambios históricos y los nuevos perfiles de lectores que surgen a raíz de éstos, y con el acceso o no que los escritores poseen.

“La noche de Walpurgis” pertenece al libro de cuentos *La premeditación y el azar* (1989). Es una narración en primera persona. Todo el cuento consiste en una serie

de reflexiones y razonamientos de la protagonista mujer que recuerda algunos episodios de su niñez y su juventud, y finalmente vuelve a su presente.

La progresión de los recuerdos narrados genera que el lector viva poco a poco un clima que crece en ansiedad y, finalmente, miedo. El cuento comienza con el recuerdo más lejano de la narradora: la tarde en que, siendo niña, escuchó por primera vez “la historia”, en medio de una conversación de mujeres tomando el té. La mujer que cuenta esta historia es Ernestina Ruiz Perla, una dama leída y de conversación apasionante. La protagonista recuerda que esta historia “atroz” le causó “pavor”, pero no la hace conocida al lector, generando suspenso.

La segunda vez que la protagonista escucha aquella “historia atroz” es cuando, ya estudiante universitaria, visita a Laura Kalkstein, una mujer revolucionaria que acaba de dar a luz. Laura no quería dejar a su hijo en manos extrañas, y esto se debía, por un lado, a que la chismografía limeña de entonces daba cuenta de empleadas domésticas que “tenían acciones crueles” contra los bebés que habían sido “descuidados por sus madres”. Por otro lado, Laura había leído en una revista aquella historia atroz que la narradora escuchó en su niñez. La repetición de esta historia en dos momentos distintos de la vida de la protagonista genera cierta ansiedad porque es un pavor que se repite, que surge en mujeres “leídas” o “revolucionarias”, y que afecta un lazo humano socialmente profundo: el de la madre con su hijo. El lector sabe para este momento que se trata de un miedo producido por un ente externo que amenaza una posesión muy valiosa: el hijo.

A continuación, la narradora explica una de las versiones de esta historia, que caracteriza como “el [hecho] más salvaje”, ocurrido en Lima en 1958. Situar históricamente el acontecimiento otorga verosimilitud a la historia y evita que el lector

asuma que son miedos infundados, producto de rumores. La historia en cuestión se resume así:

Una pareja de jóvenes padres dejan a su único hijo, de cuatro meses, en manos de una empleada y salen a un festejo nocturno. La fámula, joven y algo inquieta, tiene satisfactorias recomendaciones proporcionadas por una agencia de empleos. A su regreso, son sorprendidos por el ambiente de la casa: inicialmente lo que les llama la atención es que *todas las luces están encendidas*. La música los ensordece. La vajilla dispuesta para numerosos comensales. “Pasen, la fiesta empieza”, dice la criada que los espera sonriente. En el centro de la mesa, en medio de una gran fuente rodeada de manzanas, el bebé asado en el horno es el macabro hallazgo. La madre enloquece en el acto. El marido abrumado por la tragedia se arroja sobre el cuello de la infeliz y la estrangula. (18, mis cursivas)

Esta historia atroz tiene varios elementos emocionales qué resaltar: la culpa por la vulnerabilidad del hijo abandonado, el lamento de haber confiado ingenuamente en las referencias de una extraña, el estremecimiento ante el ambiente festivo de la casa (la música, las luces encendidas), el horror de que el elemento máspreciado, un bebé, haya sido deshumanizado completamente (asarlo en el horno como un animal), la sorpresa ante la tranquila locura de la joven asesina que sonríe, la estupefacción ante la invitación al canibalismo del propio hijo, la locura final. La historia genera pavor porque la violencia descrita despierta sensaciones inefables: las palabras no bastan para exorcizar el miedo; he ahí el poder de esta historia que permanece en el tiempo y vuelve recurrentemente a la memoria colectiva.

Al miedo producido por la historia contribuye otro detalle que la protagonista repite en su relato: si bien los hechos fueron leídos en una revista, resulta que existen distintas versiones (orales y escritas): que esto sucedió en una zona de Lima o en otra, que el niño no había sido asado sino ahogado, que el padre mató a la muchacha y se suicidó. Esta variedad de versiones produce incertidumbre y desestabiliza aún más a los

receptores, al no poder objetivar los acontecimientos en un lugar y tiempo específicos.

Así, el lenguaje, en lugar de objetivizar los hechos y volverlos manejables en la memoria del receptor, genera desestabilidad, porque los datos son inciertos o ambiguos.

Recordar aquellas experiencias previas hace que la narradora sienta ansiedad; por ello, decide enfrentar racionalmente el miedo. Concluye que esa historia no había ocurrido nunca y que era el producto de rumores “para el ocio enriquecido por la imaginación fantástica y la morbosidad colectiva” (19). Sin embargo, recuerda a un antropólogo, Greenson, especializado en mitos cotidianos, quien sostiene que el mito se difunde y reproduce cuando compromete fibras profundas de la sensibilidad. La narradora acepta, a su pesar, que tiempo después volvió a escuchar otra versión de esta historia (caracterizada, en el discurso científico, como “mito”).

Para este momento del relato, la protagonista comienza a creer que el haber escuchado este mito varias veces en su vida ya no es casual. Esta vez, reaparece en un texto escrito: “Lo cierto es que algún tiempo después fui sorprendida por una lectura aparecida al azar –aunque ahora sospecho que los azares no existen y que siguen siendo inexorables premeditaciones perversas de las parcas...” (19). En esta versión, la historia ya no ocurre en Lima sino en Buenos Aires. Una empleada recibe a la pareja de esposos a su regreso, vestida con el traje de novia de la señora. La madre pierde el habla al descubrir al niño asado. El padre, militar, mata a la empleada y huye. Nuevamente, esta historia está rodeada de detalles que varían según las versiones. Pero el núcleo es el mismo, y los sentimientos que produce también. En este caso, el detalle de la empleada vestida de novia añade el miedo de una mujer que desea reemplazar a su ama.

La narradora nuevamente trata de colocar la recurrencia de esta historia en un plano racional. Recuerda cómo la humanidad ha trazado, en la mitología clásica, ansiedades como el canibalismo, encarnado en héroes o divinidades. Recuerda que los cuentos infantiles aluden a ogros y brujas que devoran niños, etc. En suma, la narradora trata de tranquilizarse pensando que estos son miedos compartidos por todos a lo largo de la historia humana, y que no necesariamente tienen asidero real: “Así, el horror inicial que descubriera mi asombro infantil había dado paso a la interpretación apaciguadora. La ignorancia es un desamparo que nos conduce al miedo, me aseguro una vez más intentando convencerme” (20). El lector, que ha ido de la mano de la narradora todo el tiempo, comparte también el alivio de la explicación racional.

Sin embargo, las últimas líneas de “La noche de Walpurgis” destruyen completamente la tranquilidad que se había tratado de construir en todo el discurso de la narradora:

La ignorancia es un desamparo que nos conduce al miedo, me aseguro una vez más intentando convencerme. Me aproximo. Trato de encontrar terca, desesperadamente, una razón. No la hallo. Los indicios sólo me dan una espantosa respuesta. *Todas las luces de la casa están encendidas.* (20, mis cursivas)

Estas líneas perturban al lector que, para este momento de la historia, se había identificado completamente con la ansiedad de su narradora. El cuento de Dughi ha reservado para el final un horror mayor: la conciencia de que el mito recurrente se hizo real en uno mismo, que nos alcanzó y que ahora nosotros somos parte de la escena macabra. Así, aquella violencia de la que se escuchó varias veces en tercera persona, la que se trató de racionalizar recurriendo a conocimientos científicos, ahora es experimentada por la narradora y por el lector.

Pilar Dughi explora brillantemente los miedos de una sociedad, los mitos e historias ancestrales que vuelven recurrentemente en épocas de tensión. El periodo de violencia política de los años ochenta es un acontecimiento del Perú que afecta en diferente medida a sus habitantes. La maestría de Dughi reside en revivir en la ficción los temores de la violencia, sin hacer alusión directa a este acontecimiento. De ahí que Gnutzmann establezca relaciones con otros mitos que circularon durante esa época y que aludían al mismo miedo:

Tampoco resulta descabellado relacionar la antropofagia presente en “La noche de Walpurgis” con la figura del pishtako (o ñakaq), temido durante la colonia, aunque con orígenes precolombinos, que renace en los difíciles años ´80. Si el pishtako es un personaje asociado al poder (blanco) que mata a pobres para robarles su grasa, en el cuento de Dughi se trata de una fobia contraria: la clase superior teme a la inferior. En ambos casos el profundo malestar hacia otra clase y raza es el origen de la historia. Además, en Lima, hacia finales de los años ´80, no sólo aparece la figura del “sacajos” sino también el cuento de niños ayacuchanos asados en restaurantes de lujo de la capital (J. Ansión 1989:76). (Gnutzmann 211)

Como “La noche de Walpurgis” trabaja sobre los miedos compartidos en una sociedad, es posible que los personajes del relato generen distintos significados. Gnutzmann interpreta el conflicto en el cuento como la tensión entre clases sociales distintas. Otras interpretaciones adicionales pueden contemplar: la naturalización de la violencia extrema en medio de un ambiente festivo se puede asociar a las historias en que los militares torturadores ocasionaban martirios inefables a los presos políticos, y luego volvían a sus hogares, en medio de una siniestra tranquilidad. La sonrisa de la empleada y el hallazgo macabro pueden asociarse al miedo que generan las historias en que los militares iban a las zonas de emergencia atacaban impunemente a los pobladores que supuestamente defendían. O aquella sonrisa macabra puede encarnarse en el discurso

subversivo, que arengaba contra la opresión del gobierno injusto, pero que finalmente oprimía tanto como éste.

Más allá de la violencia real de los militares, de los subversivos o de la sociedad civil, el poder del mito reside en que es un signo vacío que cada persona llena con su propia experiencia, y que refleja, en este caso, que la sociedad vive en un estado constante de temor por el prójimo desconocido. Este prójimo (encarnado en la empleada que tiene buenas referencias), al que supuestamente debemos otorgar cierto grado de confianza (ya sea porque es alguien recomendado, porque su misión es protegernos, o porque parece luchar por nuestros intereses), se convierte en un ente amenazante que destruye lo que consideramos más valioso (en el cuento, encarnado en el bebé asado).

Hasta aquí, el cuento de Dughi es una pieza literaria interesante que plasma en el papel los temores humanos e invita al lector a vivirlos por medio de la ficción. Esto coincide con la postura poética de la escritora, para quien un buen libro confronta las pasiones, creencias y nociones de una cultura. Antiguamente y en la actualidad se trabaja sobre “mitologías culturales” (“La experiencia literaria a fines del milenio”, 111). Sin embargo, “La noche de Walpurgis” va aún más allá.

Karin Möller, estudiosa afín a la tradición anglosajona de la crítica ética, resalta la importancia del uso de la alegoría en un texto literario. Se entiende por *alegoría* a la narración ficcional simbólica que no presenta un significado explícito y que hace que el lector llegue al significado por medio de un proceso interpretativo (*Encyclopædia Britannica*). Al usar una alegoría, sostiene Möller, el escritor hace eco del llamado levinasiano de no tematizar al otro y el lector se ve en la posición de crear él mismo la interpretación:

In comparing the genres of fantasy and allegory, Lynette Hunter stresses as the main trait of postmodern allegory its studied reluctance to impose a message on the reader. This rhetorical stance is a generous invitation to interaction with readers, who are given maximal freedom to adjudicate their positions vis à vis the text ...At best, however, allegory maintains a truly Levinasian respect for the other person, subverting traditional mimetic practices. In this sense, it needles us with uncomfortable questions relating to our own position of privilege. Adhering strictly to non-thematization as a principle of ethical writing, however, makes it necessary for the writer to rely rather heavily on allegory or similar ways of creating a feeling of estrangement within language. (171-172)

“La noche de Walpurgis” puede considerarse una alegoría de la posición de la narradora dentro del hecho violento. En esta alegoría, dicha posición es incierta y puede darse bajo cualquiera de dos posibilidades: o bien la narradora es una víctima más de la agresión de un ente externo que amenaza sus bienes más preciados y la llena de terror, o bien es ella misma el ente externo amenazante y terrorífico.

Se puede llegar a la interpretación anterior a partir de las líneas finales del cuento: “Me aproximo. Trato de encontrar terca, desesperadamente, una razón. No la hallo. Los indicios sólo me dan una espantosa respuesta. Todas las luces de la casa están encendidas” (20). En una primera lectura, parece ser que la narradora reproduce el mito desde el papel de la madre que vuelve a casa, encuentra las luces encendidas y adivina que pronto verá al hijo asado. Ella es, entonces, una víctima de la agresión externa.

Sin embargo, también se puede interpretar de otra forma: si la narradora había tenido presente el mito a lo largo de su vida, y llega incluso a creer que su recurrencia no es azarosa, quizás ella misma es ahora la que cumple el rol de la empleada que acaba de perpetrar el acto horrendo del asesinato del bebé y ha encendido las luces, en espera de la llegada de los padres. Bajo esta interpretación, la narradora es la victimaria; ella es el otro amenazante, la encarnación de la violencia insana. El que la narradora no haga alusión a

algún acompañante o esposo a su lado acrecienta la posibilidad de que ella sea el personaje femenino solitario: la empleada doméstica.

Esta posibilidad de ser azarosamente víctima o victimario, agresor o agraviado, es un detalle significativo si se inserta en el contexto de un periodo violento nacional. Desde esta perspectiva, el personaje –y, en este caso, también el lector- se ve obligado a replantear su papel en el conflicto, y se ve enfrentado a la posibilidad de que él también se ha dejado llevar por la violencia y ha causado daño en otros. O, en todo caso, ha accedido brevemente al lado de la locura y reconoce su existencia. Esto permite contemplar la realidad de manera más amplia; invita a considerar que el origen de la violencia es una responsabilidad compartida por distintos grupos humanos. Queda en el lector la decisión de recibir esa invitación, pero en esto consistiría el efecto ético del cuento de Pilar Dughi: desestabiliza posiciones y cuestiona interpretaciones sobre un acontecimiento que toca las fibras más sensibles de los temores humanos.

A partir de lo que expresó en sus ensayos y de su obra literaria, se desprende que, para Pilar Dughi, la literatura –aun aquella que trata un tema inmediato como el conflicto armado- no tiene ninguna obligación ética de denunciar una realidad insatisfactoria, o de dar voz a los marginados. Esta escritora apuesta, más bien, por explorar el terreno de lo emocional, y relaciona estas emociones a distintas experiencias traumáticas sociales. Al proceder de esta forma en sus textos literarios, Dughi explora un terreno novedoso en la producción literaria sobre la violencia política del Perú de los años ochenta: los procesos psicológicos que se dan a partir de los hechos traumáticos vividos colectivamente. Y el peligro de que esto se convierta en un hecho recurrente en la historia del Perú.

4.5. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CUENTOS

4.5.1. Las alteridades

El motivo que desencadena los acontecimientos en “Ñakay Pacha” (1991) y “La noche de Walpurgis” (1989) es el encuentro conflictivo entre dos o más alteridades. Los textos narrativos inspirados en este periodo suelen representar fracturas sociales y ausencia de comunicación entre colectividades (indígenas, militares, subversivos, mujeres, ciudadanos). En el caso de los cuentos analizados, los grupos enfrentados son: subversivos versus las fuerzas del gobierno (“Ñakay pacha”), y esposos versus empleada doméstica (“La noche de Walpurgis”).

El cuento de Castro trabaja con las identidades colectivas (los “sinchis”, los santiaguíños, los airabambinos). La trama sucede en un espacio rural andino pobre, y la oposición entre subversivos y fuerzas del Estado se acentúa, porque los militares vienen de fuera de este espacio. El cuento de Dughi sucede presumiblemente en un espacio urbano (los esposos salen a alguna festividad nocturna y poseen una casa con las comodidades mínimas de la ciudad). De la misma forma que con “Ñakay Pacha”, el agresor (la empleada doméstica) no pertenece al espacio íntimo de la casa, sino que viene de “fuera”, recomendada por una agencia de trabajo.

En su cuento, Dante Castro apuesta por el reconocimiento de los grupos alejados del espacio urbano (los campesinos subversivos), para lo cual utiliza recursos narrativos como la inserción de vocablos quechuas, las descripciones del paisaje andino, las creencias sobre la vida después de la muerte. Castro se hace eco, así, del discurso de reivindicación de los pueblos indígenas y les atribuye una cosmovisión distintiva de la occidental.

Algunos académicos como el filósofo peruano Miguel Giusti sostienen que, en el contexto contemporáneo globalizado, es indispensable llamar la atención sobre la alteridad y promover acciones que reconozcan la existencia de distintos grupos sociales. Giusti menciona la falta de replanteamiento de una dimensión política actual, paralela a la injerencia de la racionalidad económica. Para evitar una impresión negativa de una visión occidental sobre las culturas no occidentales (que incluyen el temor a la invasión, la destrucción y el sometimiento), es necesario concentrarse en el paradigma del reconocimiento: hoy en día, géneros, etnias, razas, culturas y subculturas demandan ser reconocidas. En su lectura del conflicto armado y, sin dejar de condenar los crímenes perpetrados por autores de distintos bandos, Giusti sostiene que los hechos de la violencia política deben leerse bajo este paradigma:

Hegel parece haber estado siempre preocupado por entender el sentido moral que puede encerrar la violación voluntaria de una norma social, y ha tratado por eso de ofrecer una explicación de dicha conducta. Y lo ha hecho enmarcándola precisamente en la dinámica del reconocimiento. Desde esta perspectiva, el delito adquiere el sentido de una protesta contra la experiencia de frustración derivada de una expectativa normativa incumplida. De ahí que la solución al problema del delito no pueda ser nunca simplemente el castigo -porque el castigo no reconoce la motivación ni la legitimación moral-, sino más bien la satisfacción del reconocimiento frustrado. (317)

Así, se puede interpretar el cuento “Ñakay Pacha” no solamente como un llamado a reconocer la existencia de grupos marginales y alejados de la capital Lima, sino también como una denuncia de la ineficiencia en las tácticas que las fuerzas del Estado ejercieron en esas zonas para resolver el conflicto. En lugar de “castigar” a los subversivos –que, en el cuento de Castro, se muestran como campesinos comunes y corrientes y son humanizados (sienten dolor, lloran, recuerdan malas experiencias)- el Estado debería solucionar problemas de fondo, como la ausencia de un sistema de justicia

que solucione conflictos comunales, o la ausencia de un sistema policial que prevenga desastres como la violación de una mujer durante una fiesta patronal. El final del cuento demuestra que la violencia que resulta de la confrontación entre los subversivos, los campesinos y los policías y militares, finalmente no resuelve nada: los muertos observan desde el “más allá” que la violencia continúa, y aceptan la irresolución del conflicto.

“Ñakay Pacha” denuncia las ausencias del Estado en un espacio específico, y llama al reconocimiento de alteridades histórica y geográficamente olvidadas por grupos más favorecidos (ciudadinos, limeños). El cuento de Pilar Dughi, por otro lado, explora otro tipo de alteridad, el de la locura, y no existe una denuncia explícita hacia alguna injusticia social o económica.

“La noche de Walpurgis” reconoce la existencia de alteridades. Hay una oposición evidente entre la pareja de esposos y la empleada doméstica, a la que se invita a ingresar al espacio íntimo de la casa y que genera destrucción y locura. Esto se podría leer desde un punto de vista social (clases trabajadoras frente a clases burguesas). Sin embargo, como se vio en el apartado anterior, la escritora deja un final abierto y ambiguo, que no permite situar a la protagonista de manera categórica en el grupo de víctimas o el de victimarios. Entonces, en este cuento se reconocen las alteridades y se identifica al agresor (la empleada doméstica), pero las técnicas narrativas utilizadas (la aparición del mito, la incertidumbre de las versiones, la creación del suspenso) generan que la protagonista –y, por extensión, el lector- pueda situarse, indistintamente, en cualquiera de las dos alteridades.

Aunque distinto del cuento de Dante Castro, el relato de Dughi también llama al reconocimiento de la alteridad, pero no es una alteridad identificada por su condición

social o geográfica, sino por su condición mental: el cuento nos habla de las personas sumidas en la locura que, mediante sus actos violentos, extienden su locura y violencia a quienes interactúan con ellas. Este es un aspecto de las consecuencias de la violencia política que merece ser considerado, paralelamente a la reestructuración del Estado. Dughi llama la atención sobre la sociedad civil, y la forma en que ésta procesa los periodos conflictivos.

Castro enfatiza las diferencias de distintos grupos (el lenguaje, la cosmovisión), mientras que Dughi enfatiza el común denominador de todos los grupos, más allá de sus diferencias (los miedos primarios y la locura producto de la violencia). Los problemas que dan pie al conflicto, en ambos casos, nunca se resuelven: los muertos miran la continuación de la guerra desde el “más allá” en “Ñakay Pacha”, y la evidencia de las luces encendidas en “La noche de Walpurgis” sugiere que el daño se repite una vez más. Esta ausencia de “final feliz” puede interpretarse como la imposibilidad de imaginar una resolución satisfactoria en el referente externo hasta el presente.

4.5.2. La corporeidad

En un artículo de 1980, “Para una tipología de la violencia”, Julio Ortega y Cecilia Bustamante establecieron una relación entre el uso metafórico del cuerpo humano y la escritura de la violencia. Asumiendo que el lenguaje ofrece la posibilidad de exorcizar insatisfacciones internas, los autores sostuvieron que la escritura de la violencia “es una formalización, un intento por entender y ordenar esa información entrópica que es un escándalo de la inteligencia” (35). Esta escritura alude necesariamente al cuerpo porque en éste se reproduce la práctica violenta y también ahí se la critica y cuestiona.

Los autores propusieron una tipología que presentaba cinco formas explícitas de violencia:

- 1) La violencia histórica: el Estado tiene una legitimidad dudosa, no representa a sus naciones. Además, esta violencia destruye la conciencia histórica, se desea olvidar la historia porque es amenazante. Aquí, la representación es de *un cuerpo alienado* acrítico, inmaduro, inconsciente. La literatura deduce que la historia está por hacerse, hay una conciencia de la virtualidad donde el cuerpo reconocerá sus derechos y poderes (36-37).
- 2) La violencia estructural: la expectativa de vida de los países del Tercer Mundo es muy baja en comparación a la de países ricos. En el país, hay una mala distribución de la renta, injusticia social, etc. Eso disminuye el promedio de vida mientras más baja la posición social. Hay sub-alimentación, desigualdad en los servicios. Esto se ve representado en *un cuerpo sobreviviente*. La literatura lo narra en las novelas de la tierra, la narrativa rural, el héroe vallejiano. (37-40)
- 3) La violencia represiva: ejercida por el estado policial y con prácticas fascistas (Uruguay, Chile, Argentina). Aquí aparece un *cuerpo negado* (preso, torturado, desaparecido, muerto, quemado) que se vuelve desaparecido y ya no puede documentar su propia muerte (muerte doble). El discurso ideológico represivo alude a una distorsión de los valores y actualiza la ilegitimidad de los Estados. La literatura reflexiona sobre los proyectos fallidos de emancipación progresista. Proponen retornar al cuerpo para recuperarse: lo popular, el habla carnavalesca, la celebración de los sentidos, etc. (40-42).
- 4) La violencia institucional: ejercida por los aparatos ideológicos del Estado, generando que los cuerpos reprimidos pierdan la conciencia y sean subyugados, perpetuando el status quo. Se convierte al campesino en habitante sub-urbano, el mercado y los medios manipulan y hacen perder la identidad cultural. La literatura ilustró esto en Julio Ramón Ribeyro, por ejemplo (42-43).
- 5) La violencia descomunicativa: producida por los medios de comunicación que distorsionan y ocultan la información obedeciendo a intereses de las clases dominantes y del Estado. Así se moldea la “opinión pública”, se crea un “mundo natural” donde la información no cuestiona sino que reproduce las jerarquías del orden. Estos medios presentan una sumisión colonial más allá de sus discursos. Aquí estaría el *cuerpo despojado* de su libertad para elegir fuentes distintas de información, procesarla y criticarla. La novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas trabaja sobre la comunicación socialmente jerarquizada (43-44).

Tanto “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” como “La noche de Walpurgis” trabajan con el cuerpo humano. La violencia se manifiesta en la agresión a la corporeidad, aunque con efectos distintos. En el caso del cuento de Castro, los cuerpos son físicamente destruidos y mutilados por las armas. En el caso del cuento de Dughi, el cuerpo del hijo es asado en el horno y se da la invitación para que sea devorado por los progenitores. Ambos relatos invitan a interpretaciones variadas sobre el uso del cuerpo agredido en la literatura de la violencia¹¹⁹.

Una aproximación interesante es el trabajo sobre el cuerpo femenino. En “Ñakay Pacha”, el cuerpo femenino es el recipiente de la violencia bajo las cinco distintas modalidades propuestas por Ortega y Bustamante. Es un cuerpo violado históricamente, porque la figura de la mujer ha ocupado un lugar secundario en el relato sobre la nación. En el cuento, tanto Rosa como Adelaida se presentan siempre “detrás” del comandante Marcial, secundándolo en sus acciones; la violación de ambas se considera un trofeo de guerra, una objetivación del triunfo del bando contrario. Es también una violación estructural, porque estas mujeres pertenecen a un espacio que las circunscribe a situaciones de pobreza y necesidades básicas irresueltas. Comparte con los demás hombres la violencia represiva e institucional, pues sus cuerpos son igualmente destrozados y silenciados por las fuerzas del Estado. Y finalmente, es víctima de la violencia descomunicativa, porque en los centros de poder (las clases socio-económicas altas de las ciudades) no se conocerá la historia de estas mujeres (el cuento mismo narra

¹¹⁹ Existen varios cuentos en este corpus literario de la violencia política peruana que trabajan sobre la corporeidad. Por ejemplo, “¿En la calle Espaderos?” (1987) de Nilo Espinoza, en el que el cuerpo está desaparecido y la violencia se manifiesta a través de la tortura y el silenciamiento de los testigos. También resalto la novela corta “Adiós Ayacucho” (1986) de Julio Ortega, en la cual el cuerpo de un desaparecido viaja a la capital del Perú para reclamar a las autoridades por sus partes mutiladas y destrozadas. La relación entre violencia y corporeidad en la literatura es un tema bastante amplio y productivo.

la historia de Marcial, pero no la de sus parejas), silenciadas por la tortura, la violación sexual y la superioridad masculina. La tipología de la violencia propuesta por Ortega y Bustamante se aplica bastante bien al cuento de Castro.

Por otro lado, el cuento “La noche de Walpurgis” de Pilar Dughi no puede ser leído bajo esta tipología de manera tan clara. En este caso, la agresora es una mujer, y el cuerpo victimizado es el de un bebé, presumiblemente masculino. No hay rastros de una violencia represiva o institucional en el relato, porque éste evita dar referencias sociales o históricas (aunque se menciona brevemente la existencia del mito en Argentina –un país con una historia de violencia política igualmente desastrosa). La historia atroz del hijo asado circula en un canal comunicativo diferente al de las vías oficiales: es un mito urbano, relato que se cuenta en conversaciones entre mujeres, chismes de una sociedad limeña temerosa de otros grupos sociales (encarnados por la empleada doméstica), característico de un periodo de crisis interna y miedo social¹²⁰. Más aún, se niega la existencia de la violencia descomunicativa porque la narradora, estudiante universitaria insertada en círculos científicos académicos, trata de explicar la recurrencia del mito por medio de herramientas teóricas. Sin embargo, fracasa.

Existe la violencia al cuerpo, y el cuento es el intento de escribir sobre esa violencia, pero esta escritura apela a un estado distinto de lo histórico, institucional o estructural. “La noche de Walpurgis” plantea una reflexión más orientada a la violencia en el terreno psicológico: el niño asado no es el centro del relato, sino la existencia de un cuerpo femenino que lo ha asado y que manifiesta el deseo de devorarlo. Más aún, la escritura, en este texto, no intenta “entender y ordenar esa información entrópica que es

¹²⁰ El libro editado por Juan Ansión, *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*, estudia la aparición de los mitos urbanos sobre figuras amenazantes externas (por ejemplo, la del Pishtaco, que extrae la grasa humana) durante periodos de violencia.

un escándalo de la inteligencia” (“Para una tipología de la violencia”, 35); al contrario, deja en el lector la sensación de que la locura y su violencia han abarcado todos los estratos de la sociedad y cualquiera puede ser víctima o victimario de ella. El relato de Pilar Dughi complejiza la lectura del fenómeno de la violencia y su interpretación teórica.

Eliane Scarry, en *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985), ha reflexionado sobre la relación entre el dolor producido en el cuerpo y su verbalización a través del lenguaje. Scarry sostiene que el dolor físico es una experiencia que no se puede compartir, que se resiste al lenguaje y que lo destruye. La diferencia entre el dolor físico y otros estados interiores es que estos últimos tienen objetos en el mundo exterior que les sirven de referentes (uno tiene sentimientos por alguien o algo, el amor es amor por x, miedo a x, etc.); la objetivación, en esos casos, es posible. El dolor psicológico, por ejemplo, tiene un referente externo y puede, por lo tanto, ser objetivado verbalmente. Por el contrario, el dolor físico no tiene referentes externos, y cuando este dolor se transforma en un estado objetivado, se elimina, lo que tiene consecuencias prácticas y éticas.

Los sujetos que han experimentado un gran dolor físico y lo verbalizan, ya sea porque ellos mismos lo recuerdan, porque un amigo lo repite, o porque han sido grabados, entran, así, en el discurso público. Scarry considera cuatro vías para este discurso que verbaliza el dolor físico: la medicina (en la relación médico – paciente con dolor), las publicaciones de Amnistía Internacional, las transcripciones de juicios de personas víctimas de agresiones físicas, y los poemas y narraciones de escritores (4-9). Los textos literarios que tratan de traumas y dolor físico se pueden entender, entonces, como un intento de verbalizar una experiencia que se resiste al lenguaje.

Scarry también afirma que existen consecuencias políticas sobre la “inexpresividad” del dolor físico. Por ejemplo, el que un fenómeno pueda ser representado verbalmente implica que puede ser representado políticamente: entre dos fenómenos, el que sea más visible recibirá más atención. Ya que el dolor es difícil de representarse verbalmente y es menos visible que otros fenómenos, estos otros fenómenos recibirán siempre más atención: la consecuencia es que el dolor puede ser ignorado. Así, se describe la tortura como un método para obtener información y la guerra como un medio estratégico y político, pero se deja de lado el que ambos son eventos que buscan herir y causar dolor.

Este fenómeno se da en el cuento “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)”. A pesar de que el título alude al dolor (físico y psicológico) ocasionado por la guerra interna, y a pesar de la descripción pormenorizada de torturas y matanzas, la narración aleja al lector del dolor mismo y centra su atención en las motivaciones ideológicas que generan el conflicto. El caso de “La noche de Walpurgis” es diferente porque se trata de un dolor psicológico (miedo, trauma) que se puede verbalizar por medio del mito.

Cierro esta sección relacionando la escritura, la violencia y la corporeidad con la ética. El crítico Mark Ledbetter en su texto *Victims and the Postmodern Narrative, or Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing* (1996) desarrolló esta relación. Ledbetter sostiene que la narrativa tiene una dimensión ética a través del análisis de la metáfora del cuerpo en la ficción. La violencia que se ejerce sobre los cuerpos evidencia quiénes son las víctimas de la sociedad y de la narrativa. Para él, toda historia humana contiene siempre víctimas y éstas dejan oír su voz en los momentos “problemáticos” de la narración (los que parecen ir contra la corriente discursiva, los

momentos de ruptura, las ausencias). Normalmente, el lector tiende a atribuir un sentido a esos momentos problemáticos con respecto del todo, pero en realidad deberíamos leer el todo a la luz de ese momento, ya que es clave para experimentar lo ético.

Una ética de la lectura y escritura, para Ledbetter, se asemeja a la “encarnación” (volverse cuerpo), porque se nombra al mundo con lo más íntimo del ser humano –su cuerpo. En un texto narrativo, un cuerpo saludable es la trama principal, la narrativa que ostenta el poder, la que mantiene el *status quo*. Al mismo tiempo, el texto contiene cuerpos mutilados, violados o enfermos, lo que llama a un entendimiento ético del mundo. El dolor del cuerpo permite tener conciencia de la victimización y del victimario. En ese momento, la narrativa revela una ética:

First, our use of the language of body metaphor represents an acute if not profound way for us to know and experience the world; secondly, it is the body violated and broken, and not the body healthy, that provides transforming moments of ethical importance; thirdly, the literary text, itself an embodied event, best reveals an ethic of its own making –through writing and reading- when we discover and explore, within the narrative’s language, violence imposed on the body as text – a violence that disrupts the text’s ‘master plot’, a violence that is most startlingly revealed through examination of the violation imposed on the characters’ bodies within the text. (9-10)

Finalmente, para reconocer las cicatrices en la narración, sugiere el autor, uno se puede enfocar en la violencia literal, mental o emocional impuesta a los personajes del texto. En este contexto surgen voces silenciadas que toman cuerpo a partir de un lenguaje de empoderamiento contra los victimarios (los personajes, textos o instituciones que controlan la trama central). El momento ético en el texto no es la violencia en sí misma sino cómo la víctima utiliza esa violencia para un propósito distinto al que habían planeado los victimarios. Las cicatrices producto de la violencia son marcas que hablan del coraje y fuerza de la víctima que define su cuerpo violentado en sus propios términos.

Eso evidencia su capacidad de libertad, responsabilidad y poder (18-19). Un lector atento a esto puede compartir esa misma responsabilidad y experimentar, así, un momento ético en la lectura.

Si concebimos al cuento como una metáfora del cuerpo humano, es posible leer “La noche de Walpurgis” como el reflejo de un cuerpo enfermo porque está lleno de temores. Estos miedos se materializan en la posibilidad de ver un cuerpo asado en el horno, un cuerpo que es una extensión del nuestro (un hijo). El pavor no se concreta sino hasta las líneas finales, que desestabilizan todo el cuerpo narrativo y violentan al lector. Así, el cuento se convierte en un reflejo de la violencia ejercida sobre la psique del lector.

El caso de “Ñakay Pacha” es más explícito: la narración es una enumeración constante de cuerpos mutilados o violentados por las armas de guerra. El cuento evidencia que el cuerpo social del país está enfermo porque en una región del mismo los pobladores y las fuerzas del Estado se enfrentan y destruyen entre sí. Se establece, entonces, la analogía del cuerpo fragmentado y destruido por las granadas o los cuchillos, con el cuerpo social y la colectividad, igualmente fragmentados.

4.5.3. El impacto en el lector

Escogí estos dos cuentos porque presentan una preocupación especial por el impacto que la narración genera en el lector. El cuento de Dante Castro hace un llamado al reconocimiento de las alteridades andinas y denuncia la indiferencia de agentes externos (militares, ciudadanos). Por medio de la narración en primera persona del subversivo, el relato busca que el lector sienta empatía por su situación. Reconocer la

existencia de estas alteridades y comprender su situación sería el efecto ético en el lector: éste debe elegir entre opciones problematizadas por la violencia.

En el caso del cuento de Pilar Dughi, se busca que el lector acompañe a la narradora en sus recuerdos, llenos de temor por el siniestro mito recurrente de la violencia. El efecto ético del lector se logra al final, cuando éste se da cuenta de que la narradora puede ser tanto la víctima de la violencia como su ejecutora. Esto lleva a reflexionar sobre cómo la locura del conflicto ocupa la subjetividad.

La construcción de las subjetividades es resaltante. En “Ñakay Pacha” se asume que no es posible ponerse en los pies de un grupo diferente al otro, pero es necesario aceptar su existencia y reconocerla como parte de la nación. Esta posición es similar a la propuesta de Emmanuel Lévinas sobre la sacralidad del Otro y el misterio indescifrable de su existencia, imposible de ser aprehendido epistemológicamente, pero digno de ser respetado tal cual (*Ethique et Infini*). El cuento de Dughi postula lo contrario: asume que todos, sean del lado que sean, en última instancia son seres humanos con temores y reacciones comunes. Entonces, al ser capaces de “convertirse” en alguien del “otro lado” del conflicto, será más fácil sentir empatía entre todos.

Ambos cuentos verbalizan en discurso el conflicto por el que los personajes están pasando (por un lado, el dolor de la guerra en las zonas andinas; por el otro, el dolor del trauma de un miedo recurrente). Al hacer evidente este dolor por medio de la presencia de cuerpos mutilados, destruidos o devorados, el lector es consciente de esto, identifica la existencia de las alteridades, y puede cuestionar su propio papel en el conflicto.

Finalmente ambos escritores han escogido narrar las historias desde el punto de vista de un sujeto subalterno: un subversivo y una mujer enloquecida. Esto ya evidencia

una opción ética del escrito, quien apuesta por narrar versiones no oficiales de la guerra. Por otro lado, las técnicas utilizadas por los escritores son distintas. Castro se concentra en la descripción cruda de hechos y recuerdos. Dughi se concentra en el uso de la alegoría y la ambigüedad de la interpretación. El formato de la narración también es importante en el efecto en el lector: se trata de relatos cortos que transmiten ideas puntuales y sucintas mejor identificadas y más fácilmente recordables.

Por medio del análisis de los recursos narrativos de dos cuentos, se ha visto la postura ética de sus autores, así como el impacto ético que se pretende generar en un lector ideal. Es importante insistir, sin embargo, que el efecto ético como evento en la lectura depende, en última instancia, del lector.

CONCLUSIONES

Este trabajo se ha propuesto estudiar, a través del análisis de las técnicas narrativas de dos novelas y dos cuentos inspirados en la violencia política del Perú de los años ochenta, los alcances éticos y estéticos que estas obras poseen, tanto por el planteamiento ético y estético de sus autores, como por el efecto que generan en los lectores. El estudio inserta el discurso literario, entendido como creación artística y como actividad crítica, dentro de un conjunto de discursos que debaten sobre la representación de la violencia y sus implicancias en la sociedad.

La importancia del contexto histórico, político y social

Un estudio sobre las obras literarias que se inspiran en un periodo nacional conflictivo debe tomar en cuenta necesariamente los contextos del país en que esas obras se inscriben; contextos a los que refutan, dramatizan y buscan representar. A pesar de las posiciones a favor y en contra del *Informe Final* (2003), éste tuvo la virtud de señalar la necesidad de trabajar sobre la memoria individual y colectiva a nombre de una necesaria reconciliación nacional. Es un imperativo moral reconocer que la existencia de grupos subversivos y la violencia que causaron no se justifican pero sí revelan injusticias pasadas y latentes de la sociedad. Ignorar estos problemas es arriesgar que la historia se repita.

El Perú es un país dividido entre su sector formal y su sector informal y marginal. Aunque se vive en una democracia representativa, la efectividad de los organismos públicos es cuestionable cuando se trata de velar por los derechos ciudadanos de todos los peruanos. Existen zonas en las que la calidad educativa, los servicios de salud y las

necesidades básicas son deplorables. Por otro lado, es necesario un cuestionamiento constante del papel de la sociedad civil en situaciones de violencia. Es difícil lograr una noción de proyectos comunes cuando se mantienen esquemas mentales discriminatorios y prejuicios contra los diversos grupos humanos que coexisten en el territorio.

La diversidad y vigencia de distintas expresiones culturales y artísticas que han buscado y aún buscan hacer sentido de la “guerra sucia” peruana demuestran, en primer lugar, la importancia social y significado cultural de la “literatura de la violencia”. El arte, su recepción y crítica reflejan la situación nacional, opinan sobre ella y tienen la capacidad simbólica de influir sobre ella.

Posturas políticas y éticas

Mi primer capítulo da cuenta de la amplia serie de lecturas y construcciones discursivas sobre lo que sucedió en los años violentos, desde el *Informe Final* hasta otras narrativas no oficiales que cuestionaron las acciones del gobierno de Alberto Fujimori y gobiernos anteriores. Este capítulo demuestra cómo el suceso impactó en las disciplinas académicas y las manifestaciones culturales. Esa pluralidad de discursos es necesaria en un espacio democrático que pretende incluir a todos los ciudadanos. Bajo un enfoque ético que busca la adecuada convivencia entre diversos grupos, el llamado del *Informe Final* por trabajar la memoria colectiva y buscar la verdad y la reconciliación es significativo y digno de considerarse. En verdad, el *Informe* no ha hecho sino incrementar su actualidad: documenta el escándalo de la violencia y prueba la gravedad del conflicto armado. Podemos concluir que este *Informe* es una re-fundación nacional de carácter conciliatorio, civil y ético.

En la aplicación concreta de este llamado surgen, también, algunas preguntas: ¿Qué es la *verdad* en este contexto? ¿Quién la define y cuáles son las consecuencias políticas de ello? ¿Todos los ciudadanos de un país deben entender lo mismo por *responsabilidad y reconciliación*? Si existen varias memorias (o lecturas) de lo ocurrido y éstas se contradicen entre sí ¿cómo se maneja esto? ¿Quién decide cuál memoria prevalece? ¿Cómo se mantiene la convivencia de lecturas distintas sobre la realidad? ¿No es la violencia, paradójicamente, necesaria para mantener dicha convivencia?¹²¹ Finalmente ¿Cómo se plasman en acciones concretas estas propuestas?

A este tema de la construcción de la memoria se debe sumar la voluntad que tengan los gobiernos de turno para llevar a cabo las reparaciones y reivindicaciones necesarias. En este aspecto, las circunstancias contextuales juegan un rol importante. Pongo, por ejemplo, el episodio de la construcción del Museo o Lugar de la memoria en 2008. El gobierno alemán ofreció una donación para la construcción de este Museo, que debía erigirse como un reconocimiento a las víctimas de la violencia de los años ochenta en el Perú. Esto generó una discusión sobre la pertinencia o no de construir este espacio. El gobierno del APRA se opuso inicialmente al proyecto. Alan García, presidente en ese entonces, manifestó que el *Informe* de la CVR había sido sesgado y que esta memoria necesitaba ser más amplia que lo que se había establecido hasta el momento. Con este ejemplo, se puede ver que el tema de la violencia y su interpretación están todavía en desarrollo e, inclusive, en conflicto.

Asimismo, la sociedad civil presenta reacciones contrapuestas sobre lo que se entiende por *reconciliación*. Un ejemplo reciente es la amnistía general que el Ministro

¹²¹ Hay que considerar que la violencia se puede entender como inherente al orden social o como una respuesta de resistencia contra ese orden social.

de Trabajo, Rudecindo Vega, propuso para todos los sectores, en aras de una “reconciliación política nacional” que tendiese puentes y ayudase a consolidar el crecimiento económico del país. Desde su perspectiva, un proceso de reconciliación nacional implicaba perdón y olvido a todos¹²². Los familiares de los estudiantes de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta, que fueron asesinados por un destacamento especial del Estado en 1992 durante el gobierno de Alberto Fujimori, rechazaron la propuesta del Ministro Vega. Manifestaron que el Estado debía reconciliarse con las víctimas, ya sea porque las agredieron directamente o porque su abandono generó la violencia de las fuerzas subversivas. Para estos familiares, la reconciliación no consiste en olvidar los crímenes pasados sino en aplicar la justicia y castigar a los responsables¹²³. En estos casos de posiciones contrapuestas, es fundamental la posición y acción política del Estado para dar equilibrio al debate.

El lugar de la literatura

Hay disciplinas que tienen pautas claras sobre cómo contribuir a la reconstrucción nacional. La literatura, sin embargo, se ubica dentro de las artes, lo que la diferencia de otras disciplinas más prácticas o aplicadas. Como se vio en el capítulo 1, hay ejemplos de manifestaciones artísticas que llaman a la reflexión ciudadana. Estas fueron principalmente obras de jóvenes artistas limeños de ideología izquierdista.

Pero no todas las obras ni todos los artistas tienen como objetivo interpelar a la sociedad para que genere una reacción sobre los acontecimientos contemporáneos. Por

¹²² Ver la noticia completa en “Ministro Vega propuso ‘amnistía general’ para consolidar el crecimiento económico” (2011).

¹²³ Ver la noticia completa en “Víctimas de La Cantuta: ‘Reconciliación no significa olvidar los crímenes’” (2011).

otro lado, el arte tampoco escapa al contexto en el que surge, por lo que se puede analizarlo como objeto cultural, independientemente del motivo con el que fue creado. Cada obra analizada en este estudio va a responder la pregunta sobre el lugar de la literatura en la vida de una sociedad y va a contribuir al proceso de construcción del sujeto ético:

- *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa: el compromiso social de un escritor es extraliterario. La literatura no es el espacio para interpretar la realidad, mucho menos denunciarla. Es un espacio apolítico de refugio de la realidad caótica, en el cual el escritor goza de la libertad individual que la realidad restringe, y en el que lo simbólico genera verdades profundas. Esta forma de entender el texto literario tiene relación con un periodo histórico específico (el posmodernismo) y las vivencias personales del autor, entre las que se incluye su viraje ideológico hacia la derecha. Vargas Llosa defiende los valores democráticos, pero separa los objetivos de cada disciplina. Por otro lado, esta novela muestra la lucha de poder entre lo subalterno y lo dominante, lo que cuestiona la supuesta ausencia de carga política del texto.
- *Grandes miradas* (2003) de Alonso Cueto: se inspira en hechos reales y los ficcionaliza. Apuesta por el desarrollo de la conciencia y busca explícitamente que el lector se dé cuenta de las consecuencias nocivas de la corrupción general e individual en la novela, para luego hacer un cuestionamiento al pasado reciente del Perú. Para esto, trabaja con la sexualidad y la figura del cuerpo humano, ya sea pervirtiendo su sacralidad o enalteciéndola; en una analogía con el cuerpo político y nacional

conformado por la sociedad civil, las instituciones y los medios de comunicación. Al ser tan conscientemente elaborada para el objetivo ético de hacer que el lector compare la representación simbólica de la corrupción con el referente real, la novela pierde cierta independencia artística y se acerca a una reflexión didáctica. Esta insistencia en mostrar las consecuencias nocivas del mal funcionamiento de las instituciones gubernamentales y su impacto en la ciudadanía también podría leerse como un sentimiento de culpa en los sectores privilegiados que defienden la democracia y a quienes la violencia les muestra que el modelo económico actual tiene límites evidentes¹²⁴. Bajo esta interpretación, habría que cuestionarse hasta qué punto la culpa es constructiva y productiva, y no produce inmovilidad en la sociedad.

- “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” (1991) de Dante Castro Arrasco: el escritor se identifica con la ideología de izquierda y resalta la literatura comprometida con la situación social, especialmente de zonas andinas pobres. El objetivo es la denuncia social y la atribución de responsabilidades. Se le puede objetar una contextualidad que, si no va de la mano con la destreza artística para construir imágenes, no trasciende artísticamente. Por otro lado, la postura ética que adopta el cuento insiste en la división entre espacio rural y espacio urbano. Habría que evaluar la efectividad extraliteraria de un dualismo que se ha dado no solamente en la literatura y que, hasta la fecha, no sólo no produce soluciones sino que acentúa la fragmentación. Por otro

¹²⁴ Esta posibilidad ya había sido señalada por Víctor Vich en “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto”: “En los últimos años, un sector de la clase media y alta peruana ha venido construyendo una narrativa de la *mea culpa* sobre la violencia política. ‘No supimos, no queríamos saber’ son frases que se han vuelto lugares comunes... Sostengo que *La hora azul* de Alonso Cueto es una novela que quiere revelar la dimensión menos conocida de la violencia política, que aspira a maniobrar con ciertas culpas ciudadanas y que se ha propuesto contribuir a generar una conciencia nacional diferente” (234).

lado, por medio de un final que ocurre en un más allá andino después de la muerte, el cuento presenta la construcción de una cosmovisión andina que particulariza al grupo representado y que lo incluye en la arena política, ya que, en tanto alteridad, se posiciona frente a una cosmovisión occidental.

- “La noche de Walpurgis” (1989) de Pilar Dughi: evita el contexto y la denuncia explícita. Se concentra en explorar estados psicológicos en situaciones de violencia, en todos los grupos humanos. Aunque reconoce que existen diferentes colectividades, vuelve borrosas las diferencias grupales (andinos, ciudadanos, cosmovisión occidental, cosmovisión no occidental, ideología de izquierda o derecha). Trabaja con la reacción del lector por medio de recursos narrativos que buscan el suspenso y la revelación personal. Su eficacia dependerá de los distintos contextos de lectura. Es el texto menos “comprometido socialmente” de forma explícita y que, sin embargo, podría generar un efecto más eficaz en un lector desde mi punto de vista, porque busca coincidencias antes que divisiones.

Se observa que la proximidad del evento, las posiciones ideológicas y las lecturas que se han hecho del conflicto influyen en la manera cómo los escritores conciben la representación sobre la violencia. Las conclusiones del *Informe Final* en 2003 sobre las características de la sociedad peruana llevaron a algunos escritores a recrear en la ficción la viabilidad o no de proyectos colectivos nacionales. Es el caso de *Grandes miradas* de Alonso Cueto. Otros continuaron el tono de denuncia social que existía desde la literatura indigenista de principios del siglo XX, presentando el espacio andino como un mundo

separado del espacio urbano al que se debe reivindicar. Es el caso de “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” de Dante Castro.

Estudiando los casos de México, Venezuela y Colombia, Ryukichi Terao sostiene que los periodos de violencia política no generan grandes obras literarias inmediatamente porque, en un primer momento, hay un “boom” editorial y los escritores quieren crear obras de un realismo *ingenuo*, ya sea porque buscan denunciar una realidad o quieren reflejar una situación caótica: es una etapa de reproducción antes que recreación, de testimonio antes que reflexión. En una etapa madura, los escritores comienzan a explorar sus posibilidades y sus relaciones con géneros colindantes. Los novelistas buscarán comprender el mundo circundante desde su visión y se dará el proceso de reproducción a recreación. Se profundizará, a través de generaciones sucesivas, las reflexiones sobre la razón de ser del género para llegar a planteamientos novelísticos específicos. En la producción peruana existen aún pocos textos literarios que exploran las consecuencias psicológicas del conflicto o que se aventuran a trabajar el tema fuera del género realista (ya sea enfocando el tema como una parodia, una metáfora, o el absurdo). Un ejemplo es “La noche de Walpurgis” de Pilar Dughi.

Historia de Mayta de Mario Vargas Llosa, por otro lado, puso sobre la mesa, en un momento muy temprano de la producción literaria sobre este tema, la problemática de la representación de la violencia. La novela de Vargas Llosa no siguió las pautas del realismo tradicional que denuncia la realidad caótica. Por el contrario, se concentró en la técnica y en el protagonismo del narrador para crear una ficción completamente separada del referente del conflicto.

Hay un proceso de ficcionalización en las novelas de Vargas Llosa y Alonso Cueto que vale la pena resaltar: el narrador principal de *Historia de Mayta* decide que su personaje sea homosexual para acentuar su marginalidad. Sabemos que este rasgo es ficticio porque el Mayta “real” (el del último capítulo) no es homosexual. En el caso de *Grandes miradas*, la historia del juez Guido Pazos se inspiró en la de magistrado real. En la realidad, los medios especularon sobre la homosexualidad del juez y el hecho de que su muerte se haya debido a un crimen pasional. En la novela, el escritor decidió eliminar toda duda sobre la inclinación sexual del personaje, caracterizándolo como un heterosexual con novia. Al presentarlo de esta manera, el escritor se asegura de validar la pureza moral del personaje, pues el motivo de su asesinato es únicamente por haber rechazado la corrupción institucional. En ambos textos se definen los rasgos del personaje en función de lo que se desea enfatizar (la marginalidad, la corrección moral). Esta ficcionalización y alejamiento del referente es un recurso literario que refleja la posición ética del escritor.

La actividad crítica

El crítico literario que se dedica a estudiar este periodo necesita percatarse de la complejidad del tema, no solamente a nivel textual sino también extratextual. Además, es necesario que el investigador sea consciente de su propia postura ética, política e ideológica cuando evalúa artísticamente estos textos, ya que eso influye en el valor que les otorga.

Es importante considerar la proporción que se otorga a los logros artísticos del texto (imágenes, lenguaje, estrategias, etc.) y a su impacto extraliterario (su capacidad de

hacer reflexionar al lector, el lugar del texto dentro de la producción y circulación literaria). Si la heterogeneidad de lecturas del pasado permite cuestionar una sola versión, o la versión oficial, es saludable aplicar esto a la interpretación de textos literarios.

Dentro de su disciplina, el crítico literario relaciona textos diferentes y construye una lectura interpretativa que plantea cuestionamientos al receptor. Un consumidor de literatura no necesariamente puede llegar a estas interpretaciones ni al efecto ético por sí mismo. Se necesita un especialista que analice el fenómeno y que establezca relaciones para que la gente conecte estos conceptos y pase –si desea- de ser lector a ser actor.

Por otro lado, también es necesario cuestionar las atribuciones que se le da a este quehacer. Es cierto que las artes ofrecen soluciones simbólicas a problemas de la realidad que no han podido resolverse por otros medios. Sin embargo ¿Hasta qué punto se debe poner atención al impacto extraliterario de un poema, novela o cuento, en vez de poner más énfasis en la eficacia de otros discursos? Un texto literario puede denunciar en la ficción un caso de amoralidad y corrupción institucional, pero es finalmente función de las instituciones ejercer justicia y llevar a cabo una sanción. En este sentido, Mario Vargas Llosa presenta una duda razonable sobre la separación de disciplinas. La cuestión es identificar el grado de influencia que la literatura ejerce en los lectores ciudadanos sobre la importancia de rechazar aquella corrupción.

Finalmente, como lo muestra cada obra estudiada, el grado de influencia y razón de ser de la literatura se define según cada escritor y cada lector. Con respecto de su aplicación en el contexto del conflicto armado interno, secundo la afirmación de Félix Reátegui Carrillo cuando sostiene que: “se puede, desde luego, reconstruir la génesis de Sendero Luminoso. Más desafiante será encontrar la clave simbólica que nos diga cómo

es que eso fue posible y de qué modo la invitación senderista a descender a los infiernos fue atendida tan comedidamente por el Estado, sus políticos y sus militares” (Reátegui 433). Es decir, en lugar de buscar una representación fidedigna de una situación que se desea denunciar, es más productivo encontrar patrones que permitan una reflexión mayor sobre la clase de sociedad que hubo y que continúa siendo. Si la literatura, en tanto imaginación creadora, ayuda a lograr esto a nivel simbólico, entonces quizás encontramos un punto ideal entre lo ético y lo estético.

ANEXO 1

CRONOLOGÍA HISTÓRICA

7 de abril de 2009	Alberto Fujimori es condenado a 25 años de prisión.
Setiembre de 2007	Alberto Fujimori es extraditado al Perú desde Chile, hacia donde había viajado. Se inician los juicios en su contra.
28 de agosto de 2003	Entrega del <i>Informe Final</i> de la Comisión de la Verdad y Reconciliación al gobierno peruano de Alejandro Toledo.
22 de noviembre de 2000	Valentín Paniagua asume el poder para realizar un gobierno de transición.
19 de noviembre de 2000	Alberto Fujimori renuncia a la presidencia vía fax desde Japón, donde se aloja gracias a su nacionalidad japonesa. Vladimiro Montesinos ha huido del Perú.
Setiembre de 2000	Sale a la luz el video Kouri-Montesinos que evidencia la corrupción dirigida por Vladimiro Montesinos, asesor de Alberto Fujimori. Se inicia la caída del gobierno de Fujimori.
Julio de 2000	Marcha de los Cuatro Suyos. La sociedad civil protesta en las calles contra el gobierno.
9 de abril de 2000	Elecciones presidenciales. Alberto Fujimori gana por tercera vez, en unas elecciones cuestionadas.
22 de abril de 1997	Operación Chavín de Huántar: el gobierno rescata a los rehenes de la residencia japonesa con ayuda de un comando militar.
17 de diciembre de 1996	El grupo subversivo MRTA toma rehenes en la residencia del Embajador de Japón de Lima

12 de setiembre de 1992	Captura de Abimael Guzmán Reynoso, líder del grupo subversivo Sendero Luminoso, y del Comité Central
18 de julio de 1992	Desaparición y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle - La Cantuta, por parte del destacamento militar Colina.
16 de julio de 1992	Atentado en la calle Tarata, Miraflores, Lima.
Abril de 1992	Asesinato de 15 personas en un solar de Barrios Altos, entre las que se encuentra un niño, por parte del destacamento militar Colina.
5 de abril de 1992	Alberto Fujimori cierra el Congreso de la República, detiene a algunos opositores
28 de julio de 1990	Inicio del gobierno del presidente del Perú, Alberto Fujimori
28 de julio de 1985	Inicio del gobierno del presidente del Perú, Alan García.
26 de enero de 1983	Ocho periodistas y un guía fueron asesinados en Uchuraccay, Ayacucho.
Junio de 1982	Surge el grupo subversivo, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)
17 de mayo de 1980	El grupo subversivo PCP-Sendero Luminoso quema las cajas electorales en Chuschi, departamento de Ayacucho. Se inicia la “lucha armada”. Fernando Belaúnde asume la Presidencia de la República.

ANEXO 2

INFORME FINAL (2003)¹²⁵

TOMO I

PRIMERA PARTE: EL PROCESO, LOS HECHOS, LAS VÍCTIMAS

Prefacio

Introducción

Sección primera: Exposición general del proceso

Capítulo 1: Los períodos de la violencia

Capítulo 2: El despliegue regional

Capítulo 3: Los rostros y perfiles de la violencia

Capítulo 4: La dimensión jurídica de los hechos

TOMO II

Sección segunda: Los actores del conflicto

Capítulo 1: Los actores armados

1.1. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso

1.2. Las Fuerzas Policiales

1.3. Las Fuerzas Armadas

1.4. El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru

1.5. Los comités de autodefensa

TOMO III

Capítulo 2: Los actores políticos e institucionales

2.1. El gobierno de Acción Popular

2.2. El gobierno del Partido Aprista Peruano

2.3. La década del noventa y los dos gobiernos de Alberto Fujimori

2.4. Los partidos de izquierda

2.5. El Poder Legislativo

2.6. El Poder Judicial

Capítulo 3: Las organizaciones sociales

3.1. El movimiento de derechos humanos

3.2. Los sindicatos, los gremios empresariales y las organizaciones de mujeres

3.3. La Iglesia Católica y las iglesias evangélicas

3.4. Los medios de comunicación

3.5. El sistema educativo y el magisterio

3.6. Las universidades

TOMO IV

Sección tercera: Los escenarios de la violencia

Capítulo 1: La violencia en las regiones

1.1. La región del Sur Central

1.2. La región del Centro

1.3. La región del Sur Andino

1.4. La región del Nororiente

1.5. La región de Lima Metropolitana

1.6. Los ejes complementarios

TOMO V

Capítulo 2: Historias representativas de la violencia¹²⁶

TOMO VI

¹²⁵ Versión simplificada de la Tabla de Contenido General del *Informe Final*. Tomado de: Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. Lima, CVR: 2003. Web. 18 octubre 2011.

<<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>

¹²⁶ 23 historias seleccionadas.

Sección cuarta: los crímenes y violaciones de los derechos humanos

Capítulo 1: Patrones en la perpetración de los crímenes y de las violaciones de los derechos humanos

- 1.1. Los asesinatos y las masacres
- 1.2. Las desapariciones forzadas
- 1.3. Las ejecuciones arbitrarias
- 1.4. La tortura y los tratos crueles, inhumanos o degradantes
- 1.5. La violencia sexual contra la mujer
- 1.6. La violación del debido proceso
- 1.7. El secuestro y la toma de rehenes
- 1.8. La violencia contra los niños y niñas
- 1.9. La violación de los derechos colectivos

TOMO VII

Capítulo 2: Los casos investigados por la CVR¹²⁷

TOMO VIII

SEGUNDA PARTE: LOS FACTORES QUE HICIERON POSIBLE LA VIOLENCIA

Capítulo 1: Explicando el conflicto armado interno

Capítulo 2: El impacto diferenciado de la violencia

- 2.1. Violencia y desigualdad de género
- 2.2. Violencia y desigualdad racial y étnica

TERCERA PARTE: LAS SECUELAS DE LA VIOLENCIA

Capítulo 1: Las secuelas psicosociales

Capítulo 2: Las secuelas sociopolíticas

Capítulo 3: Las secuelas económicas

Conclusiones generales

Carta General Luis Arias Graziani

TOMO IX

CUARTA PARTE: RECOMENDACIONES DE LA CVR: HACIA LA RECONCILIACIÓN

Capítulo 1: Fundamentos de la reconciliación

Capítulo 2: Recomendaciones

- 2.1. Reformas institucionales
- 2.2. Programa Integral de Reparaciones
- 2.3. Plan Nacional de Intervención Antropológica Forense
- 2.4. Mecanismos de seguimiento

Anexos

Anexo 1: Cronología 1978-2000

Anexo 2: Estimación del total de víctimas

Anexo 3: Compendio estadístico

Anexo 4: Casos y víctimas registradas por la CVR

- 4.1: Nómina de personas muertas y desaparecidas entre 1980 y el 2000 reportadas a la CVR
- 4.2: Lista de casos y hechos de violencia reconstruidos por la CVR según departamento y año
- 4.3: Índice alfabético de víctimas y personas involucradas en hechos de violencia reportados a la CVR

Anexo 5: Iniciativa sobre personas desaparecidas conformada por la CVR, la Defensoría del Pueblo, la CNDDHH y el CICR

Anexo 6: Programa Integral de Reparaciones

- 6.1. Cuadro sinóptico por programa
- 6.2. Cuadro sinóptico por beneficiario
- 6.3. Legislación vigente que otorga beneficios a ciertos sectores
- 6.4. Lista de organizaciones no gubernamentales que apoyaron el trabajo del área de reparaciones de la CVR

¹²⁷ 73 casos estudiados.

OBRAS CITADAS

"allegory." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic*

Edition. Encyclopædia Britannica, 2011. Web. 09 octubre 2011.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/16078/allegory>>.

"ethics." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*.

Encyclopædia Britannica, 2011. Web. 28 setiembre 2011.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194023/ethics>>.

"La historia de Mayta: *Caretas* encuentra al protagonista de la novela". *Caretas* 826

(1984): 33-34.

"¿La misma mafia mató al juez Ruiz Trigoso?". *La Razón* jul 2000. Edición impresa.

"Fue amenazado de muerte por los casos que investigaba". *La Razón* jul 2000. Edición

impresa.

"Fuerza gay en el Poder Judicial". *La Razón* jul 2000. Edición impresa.

"Marcos Ibazeta lo califica como un juez impecable y correcto". *La República* jul 2000.

Edición impresa.

"Mario Vargas Llosa: 'La literatura ayuda a vivir'". *El Comercio* 16 jun. 2008. Web. 22

octubre 2011. <[http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-06-](http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-06-16/mario-vargas-llosa-la-literatura-ayuda-vivir.html)

[16/mario-vargas-llosa-la-literatura-ayuda-vivir.html](http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/HTML/2008-06-16/mario-vargas-llosa-la-literatura-ayuda-vivir.html)>

"Ministro Vega propuso 'amnistía general' para consolidar el crecimiento económico".

El Comercio 30 octubre 2011. Web. 1 noviembre 2011.

<<http://elcomercio.pe/politica/1326122/noticia-ministro-vega-propusoamnistia-general-consolidar-crecimiento-economico>>

“social contract.” *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica, 2011. Web. 20 marzo 2011.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/550994/social-contract>>.

“St. Gabriel the Archangel”. *New Advent*. N.p. Web. 12 jul 2011.

<<http://www.newadvent.org/cathen/06330a.htm>>

“Víctimas de La Cantuta: ‘Reconciliación no significa olvidar los crímenes’”. *El*

Comercio 1 noviembre 2011. Web. 1 noviembre 2011. <

<http://elcomercio.pe/politica/1326881/noticia-victimas-cantuta-reconciliacion-no-significa-olvidar-crmenes>>

“violencia”. *Diccionario Espasa Derechos Humanos*. 2003.

Alarcón, Daniel. *Lost City Radio*. New York: HarperCollins, 2007.

---. *War by Candlelight: Stories*. New York: HarperCollins, 2005.

Alcoff, Linda. “The Problem of Speaking for Others”. *Cultural Critique* 20 (1991-1992): 5-32.

Andrade, Mariano de. “Cuando la literatura se ensucia las manos”. *Quehacer* 148 (2004): 104-109.

Angvik, Birger. *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*.

Lima: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Ansión, Juan, ed. *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989.

Attridge, Derek. “Ethical Modernism: Servants as others in J.M. Coetzee’s Early Fiction”. *Poetics Today* 25.4 (Winter 2004): 653-671.

Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991. 23-46.

Beverley, John. "'Through All Things Modern': Second Thoughts on Testimonio".

Boundary 2 (1991): 1-21.

---. "Anatomía del testimonio". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 25 (1987): 7-24.

---. "Ideología / Deseo / Literatura". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 27 (1988): 7-16.

Bloechl, Jeffrey. "Ethics as First Philosophy and Religion". *The Face of the Other and the Trace of God: Essays on the Philosophy of Emmanuel Levinas*. Ed. Jeffrey Bloechl. New York: Fordham University Press, 2000. 130-151.

Booker, M. Keith. "Fiction and 'Real Life': Vargas Llosa's *The Real Life of Alejandro Mayta* and Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*. *Critique* XXXV.2 (1994): 111-127.

Buntinx, Gustavo. "La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo Belaundismo". *Margenes: encuentro y debate*. 1 (1987): 52-83.

---. "The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the 'Peruvian Weimar Republic' (1980-1992)". *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. 1st MIT Press ed. London; Cambridge, Mass: The Institute of International Visual Arts; The MIT Press, 1996. 299-326.

---. "Un arte cuestionador: de Dadá a La Cantuta". *Quehacer: revista bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo-DESCO* (1996): 94-105.

Castro Arrasco, Dante. "¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?". Cox, *Pachaticray* 25-30.

- . "Ñakay pacha (El tiempo del dolor)". Comp. Mark R. Cox. *El cuento peruano en los años de la violencia*. Lima: San Marcos, 2000. 23-37.
- . "Ñakay pacha (El tiempo del dolor)". *Parte de combate*. Lima: Manguaré, 1991.
- . *El Yanapuma*. 2006. Web. 4 octubre 2011.
- <<http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma/>>
- . Entrevista por María Elvira Luna Escudero Alie. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006. Web. 4 octubre 2011.
- <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/dantecas.html>>.
- Castro Urioste, Juan. "Globalización y violencia en el teatro peruano". Cox, *Pachaticray* 175-183.
- Cohn, Deborah N. *History and Memory in the Two Souths: Recent Southern and Spanish American Fiction*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.
- Colchado Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 1997.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final, nunca más* [electronic resource]. [Lima]: Asociación pro Derechos Humanos, 2003.
- . *Informe final*. Lima, CVR: 2003. Web. 18 octubre 2011.
- <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>
- . *Yuyanapaq = Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima, Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Cox, Mark R. "Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política". Cox, *Pachaticray* 67-77.

- . "La violencia política y la narrativa peruana andina: 1986-1996". *Siete culebras: revista de cultura andina*. 10 (1997): 24-27.
- . "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (Con un estudio previo)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68 (2008): 227-268.
- , ed. *El cuento peruano en los años de violencia*. Jesús María, Perú: Editorial San Marcos, 2000.
- , ed. *Pachaticray =El mundo al revés: testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Jesús María, Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- , ed. *Sasachakuy tiempo: Memoria y Pervivencia*. Lima: Pasacalle, 2010.
- Cuadra, César et al, eds. "Especial ponencias I Congreso Poesía Peruana (1980-2006)". *Ómnibus: Revista intercultural del mundo hispanohablante*. 13 (febrero 2007). Web. 22 octubre 2011. <<http://www.omni-bus.com/n13/indiceponencias.html>>
- Cueto, Alonso. *Grandes miradas*. Lima: Peisa, 2003.
- . *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Degregori, Carlos Iván. "Cosechando tempestades: las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho". *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*. Ed. Carlos Iván Degregori. Lima: IEP Ediciones, 1996. 189-225.
- . "Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación". *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Ed. Raynald Belay, et al. Lima: Embajada de Francia en el Perú: IEP, Instituto de Estudios Peruanos : IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos : Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004. 78-85.

- . *Qué difícil es ser dios: ideología y violencia política en Sendero Luminoso*. Perú: El Zorro de Abajo Ediciones, 1990.
- Del Pino, Ponciano. "Familia, cultura y 'revolución'. Vida cotidiana en Sendero Luminoso". *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos: UNSCH, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1999. 161-191.
- Dughi, Pilar. "El lugar del lector a fines del milenio". *Encuentro Internacional Narradores de Esta América*. Ed. Jorge Cornejo Polar. Lima: Universidad de Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998. 169-171.
- . "La cadena de la invisibilidad". *La novísima novela peruana: 1990-2005*. Eds. Britt Diegner y José Morales Saravia. Lima: San Marcos, 2006. 91-104.
- . "La creación literaria: interacción entre lo privado y lo público en la sociedad global: la experiencia peruana". *Celebración de la creación de escritoras hispanas en las Américas*. Eds. Lady Rojas-Trempe y Catharina V. de Vallejo. Ottawa: Girol Books, 2000. 17-36.
- . "La creación: dolor y goce". *Socialismo y participación* 74 (Jun. 1996): 119.
- . "La experiencia literaria a fines del milenio: ¿Cuándo un libro de literatura es bueno?". *Quehacer* 109 (1997):108-112.
- . "La noche de Walpurgis". *La premeditación y el azar*. Lima: Colmillo Blanco, 1989. 17-20.
- . *Ave de la noche*. Lima: Asociación Cultural Peruano Japonesa del Perú; Peisa, 1996.
- Escobar La Cruz, Ramiro. "El magistrado asesinado". *Caretas* 20 jul 2000: 80-83. Edición impresa.

- Espinoza Haro, Nilo. "¿En la calle Espaderos?". *Toda la sangre: Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Ed. Gustavo Faverón Patriau. Lima: Matalamanga, 2006. 299-303.
- Faverón Patriau, Gustavo, ed. *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Grupo Editorial Matalamanga, 2006.
- . "La otra guerra del fin del mundo: la narrativa peruana y los años de la violencia política". *Quimera*.281 (2007): 66-73.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes* (La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1986.
- Forradellas, Joaquín y Angelo Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Foucault, Michel. *La voluntad del saber*. Trad. 1976. Ed. Juan Almela. 15ta ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. Vol. 1 de *Historia de la sexualidad*. 3 vols.
- Galleno, Lucía. "Los 'Años de la Violencia' en el Perú: Cultura y Representación". Diss. University of California, Berkeley, 2001.
- García, Antonio. "¡Amarrado y ahorcado aparece juez; de barajo se llevan tele!". *El Chino* jul 2000. Edición impresa.
- Garvich, Javier. "La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta". Cox, *Pachaticray* 184-202.
- Gibson, Andrew. "Ethics". *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. 2nd ed. Eds. Michael Groden, Martin Kreiswirth, Imre Szeman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

- Giusti Hundskopf, Miguel. "Violencia política y globalización". *La Teoría crítica y las tareas actuales de la crítica*. Ed. Gustavo Leyva. Barcelona: Anthropos; México, D.F. : Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005. 312-321.
- Gnutzmann, Rita. "Pilar Dughi y los años de la violencia en el Perú". *Alba de América: Revista Literaria* 49-50 (2007): 205-18.
- González Vigil, Ricardo. "De 1980 a nuestros días: consideraciones sobre la narrativa peruana". *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*.16-17 (2006): 6-9.
- Guerrero, Victoria. "Espectáculos de muerte: narrativas y políticas del cuerpo y la mirada durante los años de la 'guerra sucia' en el Perú (1980-2000)". Diss. Boston University, 2008.
- Gurr, Ted Robert. "Political Violence". *The Oxford Companion to the Politics of the World*, 2e. Joel Krieger, ed. Oxford University Press Inc. 2001. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. Brown University. Web. 19 octubre 2011.
- Gutiérrez, Miguel. "La novela y la guerra. Parte final". *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*.20-21 (2007): 18-25.
- . "La novela y la guerra. Parte I". *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*.18-19 (2007): 11-16.
- . "Narrativa de la guerra: 1980-2006". *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*.16-17 (2006): 16-20.
- Guzmán, Jorge. "A reading of Vargas Llosa's *The Real Life of Alejandro Mayta*". Eds. Yvette E. Miller, and Raymond L. Williams. Pittsburgh, PA: Dept. of Hispanic Languages and Literature, University of Pittsburgh, 1987. 133-139.

- Huamán, Miguel Ángel. “¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura? *Ajos & Zafiros: revista de Literatura* 8/9 (2007): 31-40.
- Informe de la Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú, 1983.
- J.H.J. “Investigaba a ex secretario coimeado por apostadora trafa”. *El Chino* jul 2000. Edición impresa.
- Jameson, Fredric. “El posmodernismo y la sociedad de consumo”. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1991. 15-38.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council, 2002.
- Kirk, Robin. *Grabado en piedra: las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- Kristal, Efraín. “La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”. Cox, *Pachaticray* 57-66.
- . *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Lauer, Mirko. “El liberal imaginario”. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1989. 97-119.
- Ledbetter, Mark. *Victims and the Postmodern Narrative, or Doing Violence to the Body: An Ethic of Reading and Writing*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire, London: Macmillan Press; New York: St. Martin’s Press, 1996.

- Lerner Febres, Salomón. "La entrega del Informe Final en Lima". *La rebelión de la memoria: selección de discursos 2001-2003*. Lima, Perú: IDEHPUCP, Instituto de Democracia y Derechos Humanos, Pontificia Universidad Católica del Perú: Coordinadora Nacional de Derechos Humanos: CEP, 2004. 145-161.
- Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Trad. Jesús María Ayuso Díez. Madrid : Visor Distribuciones, 1991.
- . *Totality and Infinity : An Essay on Exteriority*. Trad. Alphonso Lingis. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1969.
- M.M. "Malas lenguas decían que era magistrado chimbombo". *El Chino* jul 2000. Edición impresa.
- Maestro, Jesús G. *El mito de la interpretación literaria: Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Milton, Cynthia E. "At the Edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative Paths to Recounting the Past". *Radical History Review*.98 (2007): 3-33.
- Möller, Karin. "Writing (on) the Wall: Ethics, Literature, and Nadine Gordimer". *European Journal of English Studies* 7.2 (2003): 165-175.
- Mora, Rosa. "Alonso Cueto traza en 'Grandes miradas' un retrato estremecedor del Perú de Fujimori". *El País* 27 mar 2005. Web. 12 mayo 2011.
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alonso/Cueto/traza/Grandes/miradas/retrato/estremecedor/Peru/Fujimori/elpepicul/20050327elpepicul_4/Tes>

- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
- Nieto Degregori, Luis. "Ensayo sobre la ceguera". Cox, *Pachaticray* 19-21.
- O'Bryan-Knight, Jean. *The Story of the Storyteller*: La tía Julia y el escritor, Historia de Mayta, and *El hablador* by Mario Vargas Llosa. Atlanta, GA: Rodopi, 1995.
- Ortega, Julio y Cecilia Bustamante. "Para una tipología de la violencia". *Hueso Húmero* 7 (octubre-diciembre 1980): 32-44.
- Ortega, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima: ISHI Publications and Mosca Azul, 1986.
- Ortiz, Ian. "Estrangulan a juez penal de Lima: hallan cadáver atado de pies y manos sobre su cama". *La República* 13 jul 2000: 26. Edición impresa.
- Osorio, Juan Alberto. "Testimonio". Cox, *Pachaticray* 14-18.
- Phelan, James. "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's 'Home Burial'". *Poetics Today* 25.4 (2004): 627-651.
- Polit Dueñas, Gabriela y María Helena Rueda, eds. *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- Portocarrero Maisch, Gonzalo. *Razones de sangre: aproximaciones a la violencia política*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1998.
- Quiroz, Víctor. "Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú". *El hablador*. Hosting Perú, n.d. Web. 21 agosto 2011. <<http://www.elhablador.com/quiroz1.htm>>
- Rafferty, Terrence. "Ambassadorial Fiction". *The Nation* 29 March 1986: Books & The Arts.

- Reátegui Carrillo, Félix. "Violencia y ficción: mirar a contraluz". *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Ed. Gustavo Faverón Patriau. Lima: Matalamanga, 2006. 429-449.
- Reati, Fernando O. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Reisz de Rivarola, Susana. "La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta". *Nueva revista de filología hispánica* XXXV (1987): 835-853.
- Reyes Tarazona, Roberto. "Testimonio". Cox, *Pachaticray* 22-25.
- Rojas-Trempe, Lady. "La transmutación por la palabra escrita y la lectura en la narrativa de Pilar Dughi". *Celebración de la creación de escritoras hispanas en las Américas*. Eds. Lady Rojas-Trempe y Catharina V. de Vallejo. Canadá: Enana Blanca, 2000. 113-119.
- Romero Calle, César. "Juez penal asesinado había sido amenazado de muerte". *La República* jul 2000. Edición impresa.
- Romero, Simon. "Past War and Cruelty, Peru's Writers Bloom". *New York Times* Oct 29 2006: 4.4.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril Rojo*. Lima: Alfaguara, 2006.
- . *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Barcelona: Debate, 2007.
- Rubio Zapata, Miguel. "Persistencia de la memoria". Cox, *Pachaticray* 203-218.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Eds. Daniel Balderston et al. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. 30-59.

- Saucedo, Carmen. "Análisis de textos literarios sobre la violencia política del Perú (1980-2000) desde la perspectiva de una crítica ética". *Crónicas Urbanas: análisis y perspectivas urbano-regionales* 13 (2008): 35-46.
- . "Intersecciones entre cultura e ideología: Una lectura de Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio". *Lhymen: cultura y literatura* 4 (2007): 49-65.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Schwalb, Carlos. La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. New York: P. Lang, c2001.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York: London: Norton & Company, 1994.
- Sommer, Doris. "About-Face: The Talker Turns toward Peru". *Proceed With Caution: When Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 234-272.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching". *Diacritics* Vol. 32, 3/4 (2002): 17-31.
- Stern, Steve J. "Más allá del enigma: una agenda para interpretar a Sendero y el Perú, 1980-1995". *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos: UNSCH, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1999. 17-25.
- Terao, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina: entre ficción y testimonio*. Mérida: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones, 2005.

- Theidon, Kimberly Susan. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de La reconciliación en el Perú*. Lima, Perú: IEP Ediciones, 2004.
- Torre, María Elena. "Cuerpos de la violencia. Literatura y política en Alonso Cueto". VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. N.p. Noviembre 2009. Web. 3 jul 2011. <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/index_html>.
- Ubilluz, Juan Carlos y Alexandra Hibbett. "La verdad cruel de Dante Castro". *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 191-231.
- Ubilluz, Juan Carlos, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.
- Uceda, Ricardo. *Muerte en el Pentagonito: los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta, 2004.
- Vargas Llosa, Mario. "La verdad de las mentiras". *La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura*. Lima: Seix Barral, 1990.
- . "Transforming a Lie into Truth: A Metaphor of the Novelist's Task". *National Review* 42.20 (1990): 68-70.
- . *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . *El pez en el agua: memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- . *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

- . *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.
- . *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Ventosilla, Walter. "Cuando la violencia irrumpió en la creación". Cox, *Pachaticray* 40-44.
- Vich, Víctor. "The Symbolic as Strategy: After the Violence". *ReVista: Harvard Review of Latin America* VII.2 (2008): 56-59.
- . "Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto". *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.
- . *El caníbal es el Otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Vilanova, Nuria. "Innovación y fatiga: Perú, violencia, narrativa". Cox, *Pachaticray* 96-105.
- Vírhuez Villafane, Ricardo. "La voz a ti debida". Cox, *Pachaticray* 45-49.
- Zevallos Aguilar, Juan. "Neoliberalismo, guerra de baja intensidad y literatura juvenil en los 80: el Movimiento Kloaka". Cox, *Pachaticray* 115-125.