

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

El lugar de la locura: La construcción de la nación desde lo insano en la narrativa peruana

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/26k4b8ph>

Author

Chauca, Edward

Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

El lugar de la locura

La construcción de la nación desde lo insano en la narrativa peruana

A dissertation submitted in partial satisfaction

of the requirements for the degree

Doctor of Philosophy in

Hispanic Languages and Literatures

by

Edward Chauca

2012

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

El lugar de la locura

La construcción de la nación desde lo insano en la narrativa peruana

by

Edward Chauca

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2012

Professor Efraín Kristal, Chair

My dissertation examines the relationship between madness and the development of the nation-state in Peruvian narrative from independence to the present. I use madness to scrutinize, through literature, the problems of the nation and the cultural solutions that some writers have offered to them. I organize a historical narrative in which madness plays a crucial role to expose, on one hand, how certain groups with political and economical dominance generate insane citizens in order to maintain their grip on power, and on the other hand, how some writers create a space of cultural resistance coming from sympathetic identifications with madness. My dissertation is organized chronologically in four chapters. In the first I expose how some writers from the 19th century (Narciso Aréstegui, Clorinda Matto de Turner, and Ricardo Palma) use madness to denounce caudillos', liberals', and clergy's abuses of power against the population. I underscore the importance of Palma, who finds in romantic madness and popular culture spaces of resistance as well as the social basis for politics that, in his view, would foster citizenship. In the second I study Clemente Palma's and César Vallejo's portrayal of madness to reflect the oligarchy's

anxiety facing the processes and discourses of modernization at the beginning of the 20th century. In the third I use Enrique Congrains Martin's and José María Arguedas's representations of madness to reflect on the state and capitalist mechanisms of power that damage people's bodies and minds as a means of reproducing their authority at the middle of the 20th century. I pay close attention to Arguedas's exploration of myth, tragedy, and affection as cultural realms of defense against abuses from the state and the market. In the fourth I analyze how the debates on human rights influenced the representation of madness in the recent work of authors such as Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, and José de Piérola. I focus particularly on the influence that the Truth and Reconciliation Commission had on the cultural sphere, as an attempt to overcome the shortcomings of the political system.

The dissertation of Edward Chauca is approved.

Michelle Clayton

Verónica Cortínez

Manfred Engelbert

Kevin Terraciano

Efraín Kristal, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2012

A mi tío Eddy
porque así es la vida del artista

Índice

Acknowledgments _____	vii
Vita _____	viii
Introducción _____	2
Capítulo I. Locura y el surgimiento de la nación _____	29
Capítulo II. Locura y modernidad _____	73
Capítulo III. Locura y biopolítica _____	115
Capítulo IV. Locura y violencia _____	171
Conclusión _____	246
Bibliografía _____	253

Acknowledgments

Si bien la escritura de una tesis doctoral es normalmente imaginada como un proceso solitario, esta investigación sobre la locura hubiera sido imposible sin el apoyo intelectual, emocional y físico de diferentes personas, amigos, colegas y familiares, a lo largo de estos años. De no haber sido por ellos, posiblemente este texto y su autor hubieran terminado en el pozo de la locura.

En primer lugar agradezco la profunda amabilidad como intelectual y como persona que ha tenido mi asesor, Efraín Kristal, para conmigo. Sus comentarios, severos y puntillosos cuando necesarios, pero siempre muy generosos, me han sido vitales para navegar no sólo por la tesis sino también por mi vida como estudiante doctoral.

A los demás miembros de mi comité (los oficiales y los que participaron de él en algún momento), Michelle Clayton, Verónica Cortínez, Manfred Engelbert, Kevin Terraciano y Jesús Torrecilla, siempre les agradeceré sus espléndidas sugerencias e interés tanto por mi trabajo como por mi desarrollo profesional. Las dos experiencias con todo el comité reunido han sido de las experiencias más desafiantes y gratificantes de mi vida. Un agradecimiento especial a Verónica Cortínez por su apoyo y guía durante mis primeros años en UCLA cuando todavía caminaba despistado por los pasillos de Rolfe Hall.

La mudanza a un país nuevo no es un proceso fácil y si pude salir airoso del desencuentro cultural, y ponerme a trabajar en mi proyecto de investigación, fue gracias a la generosidad y amistad desplegada por profesores, personal y estudiantes graduados en el Departamento de Español y Portugués de UCLA. Gracias sobre todo a Hilda Peinado por su infinita paciencia conmigo en estos seis años, y a Bryan Green y Catalina Fortes por acogerme como en familia cuando recién bajaba del avión.

Mi viaje a Los Ángeles a seguir mis estudios doctorales no hubiera sido posible sin el apoyo infinito de mis padres, Weenci Chauca y Florinda Tapia, quienes me dieron todas las oportunidades de las que he dispuesto en la vida (y que me han soportado tantas cosas en esta vida también). Un abrazo enorme como el amor que les tengo.

Gracias también a mis profesores en la Pontificia Universidad Católica del Perú, sobre todo, a Cecilia Esparza, Víctor Vich y Carmela Zanelli, quienes confiaron en mis ideas y mi capacidad para seguir estudios de doctorado.

Este proyecto no se hubiera podido realizar sin el sucesivo apoyo en forma de becas recibido desde el Graduate Division de UCLA (Dissertation Year Fellowship), el Departamento de Español y Portugués (Ben and Rue Pine Travel Award), el Latin American Institute de UCLA, Tinker Foundation y la familia Lenart (Harry and Yvonne Lenart Graduate Travel Fellowship).

Finalmente, gracias... infinitas gracias a Vicki Garrett porque sin ella esta tesis no existiría.

Edward M. Chauca
Visiting Assistant Professor
Department of World Languages, Literatures & Linguistics
West Virginia University
217 E Chitwood Hall
Morgantown, WV 26506
(310) 383-2835
emchauca@mail.wvu.edu

EDUCATION

- 2006-2008 **M.A.**, Spanish
University of California, Los Angeles
Department of Spanish and Portuguese
- 1998-2002 **B.A.**, Hispanic Languages and Literatures
Pontificia Universidad Católica del Perú
Department of Art and Human Science

ACADEMIC APPOINTMENTS

- 2012- Visiting Assistant Professor
Department of World Languages, Literatures & Linguistics
West Virginia University
- 2006-2010 Teaching Assistant
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles

RESEARCH AND TEACHING INTERESTS

Andean Studies, Latin American Literature and Culture, Film Studies, Human Rights and Memory, Critical Theory, Indigenismo.

PUBLICATIONS

Articles

“La máquina de locura y el héroe mítico en *El Sexto* de J. M. Arguedas”. Actas del Congreso “Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales.” Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Forthcoming)

“Mirada turista (‘Un muerto fuerte’ de Daniel Alarcón).” *Crítica Latinoamericana*. 08/31/2012. (<http://criticalatinoamericana.com/214/>)

“Auto-desinhibición, locura romántica y criollismo en las *Tradiciones peruanas*.” *Casa de Citas: Revista de literatura*. Lima, September 2010. 39-45.

“Acción y trasgresión femenina en la primera parte del *Quijote*.” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 37, November 2007. (www.ucm.es/info/especulo/numero37/traquijo.html)

“El trauma del discurso totalitario: identidad, violencia y goce en *La virgen de los sicarios*.” *Casa de Citas: Revista de literatura*. Lima, August 2006. 29-34.

Other Publications

“José Carlos Mariátegui.” *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Ed. Vincent Pecora. (Encyclopedia entry, forthcoming)

---, Rafael Ramírez, and Carolina Sitnisky-Cole. “No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos reprimidas.” Una entrevista con Claudia Llosa. *Mester*. Vol. 39. 2010. 45-55. (Interview)

CONFERENCE PAPERS

“El cuerpo de la locura: Del capitalismo a la urgencia del mito en *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains y *Maruja en el infierno* de Francisco Lombardi.” 66th Annual RMMLA Convention. Boulder, Colorado. October 11-13, 2012.

“Culpa y locura: la novela de la violencia en Perú después de la CVR” Latin American Studies Association 2012 Congress. San Francisco. May 25, 2012.

“La máquina de locura y el héroe mítico en *El Sexto* de J. M. Arguedas.” Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Congreso internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Peru. June 22, 2011.

“Delirio y violencia en *Lituma en los Andes* y *Camino de regreso*.” V Congreso de Literatura trasatlántica, Brown University. April 09, 2010.

“Deterritorializing Modernity: On José María Eguren’s Photography.” Conference organized by Professor Michelle Clayton for her seminar class on Modernism. *Comparative Literature* 290. December 7, 2009.

“La memoria, el duelo y los premios literarios: *El vano ayer* de Isaac Rosa y *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo.” La Jornada Literaria 2008. Graduate Student Conference, Rutgers University, October 11, 2008.

“La voz y la memoria no se subordinan: un análisis de *Basura* de Héctor Abad Faciolince.” (Des)articulaciones in/with Latin American and Caribbean Cultural Processes. Department of Hispanic Languages and Literatures. University of Pittsburgh, October 6, 2007.

“Taqui Oncoy: Políticas de evangelización y la construcción de un objeto de la violencia.” 13th Annual Carolina Conference on Romance Languages and Literatures, The University of North Carolina at Chapel Hill, March 29, 2007.

CONFERENCES ORGANIZED AND CHAIRED

Organizer and chair. “Literature and Film after Truth Commissions.” LASA conference. San Francisco, May 2012.

Organizer. “Dislocated Writing: Luso-Hispanic Literature Beyond Borders.” UCLA Department of Spanish and Portuguese. Graduate Student Conference. Los Angeles, April 2009.

GUEST LECTURES IN UCLA COURSES

“A History of Violence: Colombia. From ‘El Bogotazo’ to Pablo Escobar.” M44 class. Professor Carolina Sitnisky-Cole. UCLA. May 5, 2010.

“La captura del Inca Atahualpa en *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala.” Spanish 120A class. Professor Anna More. UCLA. October 28, 2009.

“Introducción a *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner.” Spanish 120B class. Professor Jesús Torrecilla. UCLA. February 11, 2009.

“Providencialismo y visión trágica de la historia en *Los Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega.” Spanish 120A class. Professor Enrique Rodríguez-Cepeda. UCLA. December 3, 2007.

“La retórica del yo en *Las cartas de relación* de Hernán Cortés.” Spanish 120A class. Professor Enrique Rodríguez-Cepeda. UCLA. November 5, 2007.

RESEARCH EXPERIENCE

2011 Research Assistant for Professors Efrain Kristal and John King in the creation of a preliminary draft of Mario Vargas Llosa’s bibliography and chronology. *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Cambridge University Press, 2012.

- 2010 “La locura de la escritura en *Travesía de Extramares* de Martín Adán.” Collection of Martín Adán’s manuscripts. Pontificia Universidad Católica del Perú. Research on the relationship between Martín Adán’s poetry and his stay in the Mental Hospital of Lima.
- 2010 “Muñecos y gnomos: desterritorializando la modernidad en la fotografía de José María Eguren.” National Library of Peru. Research on representations of nonhuman bodies and the experience of modernity in José María Eguren’s photography.
- 2008 “Raza, género y nación en los testimonios de la CVR.” Collection of the Truth and Reconciliation Commission of Peru (know by its acronym CVR in Spanish). The archives of the Peruvian Ombudsman Office. Research on the construction of race, gender, and nation in the testimonies of victims of violence.
- 2008 “El nuevo cine andino peruano: un acercamiento cultural y estético a los años de violencia.” Lima, Cuzco, and Ayacucho. Research on the role of indigenous mythology to relieve the psychological tensions of war in recent Andean films.
- 2003 Research Assistant for The Truth and Reconciliation Commission of Peru.

GRANTS, FELLOWSHIPS AND SCHOLARSHIPS

- 2011-2012 Dissertation Year Fellowship, Graduate Division, UCLA
- 2010 Ben and Rue Pine Travel Award, Department of Spanish and Portuguese, UCLA
- 2010 Latin American Institute Travel Grant, UCLA
- 2008 Harry and Yvonne Lenart Graduate Travel Fellowship. Humanities Division, UCLA
- 2008 Tinker Foundation Field Research Grant, Latin American Institute, UCLA
- 2007 Graduate Division Supplement Fellowship, UCLA
- 2006 Graduate Division Supplement Fellowship, UCLA

TEACHING EXPERIENCE

West Virginia University

- FLIT 266: Latin American Literature in Translation (Fall 2012)
SPAN 301: Advanced Conversation (Fall 2012)

University of California, Los Angeles (as Teaching Assistant)

Spanish 120B: Hispanic Literature, 1700 to 1898 (Winter 2009)
Spanish 120A: Hispanic Literature to 1700 (Fall 2007, 2009)
Spanish M44: Civilization and Culture of Spanish America and Brazil (Spring 2010, Winter 2011)
Spanish 127: Don Quijote (Winter 2010, reader)
Spanish 27: Composition for Spanish Speakers (Winter 2010)
Spanish 25: Advanced Conversation and Composition (Summer 2011)
Spanish 4/5: Intermediate Spanish (Summer 2009, 2010 Study Abroad Programs in Granada, Spain and Mérida, México)
Spanish 5: Intermediate Spanish (Spring 2008-Spring 2011)
Spanish 4: Intermediate Spanish (Winter 2008, Fall 2010)
Spanish 2: Elementary Spanish (Fall 2006-Summer 2007)
Spanish 1: Elementary Spanish (Spring-Summer, 2007)

Pontificia Universidad Católica del Perú (as Teaching Assistant)

Twentieth-century Latin American Narrative (Spring 2005-Spring 2006)
Latin American Short Story (Spring 2006)
Don Quijote (Fall 2005)

ACADEMIC SERVICE

2009-2010 Vice President, Graduate Student Association Board, Department of Spanish and Portuguese, UCLA
2008-2009 Chair, Graduate Student Conference Committee, Department of Spanish and Portuguese, UCLA
2007-2008 Graduate Student Delegate, Symposium and Lecture Committee, Department of Spanish and Portuguese, UCLA

MEMBERSHIPS TO PROFESSIONAL ORGANIZATIONS

2012 Rocky Mountain Modern Language Association (RMMLA)
2011 Latin American Studies Association (LASA)
2010 Modern Language Association (MLA)

RESEARCH LANGUAGES

Spanish, native

English, near native fluency

Portuguese, advanced

Latin, reading knowledge

Quechua, reading knowledge

Y el hombre. Pobre. ¡Pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

César Vallejo, "Los heraldos negros"

Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco

Vicente Huidobro, *Altazor*

[La] política tendría que tratar de armonizar las necesidades
psíquicas de los ciudadanos con la organización de la sociedad.

Saúl Peña, *Psicoanálisis de la corrupción*

Madness need not be all breakdown. It may also be break-through.

R. D. Laing, *The Politics of Experience*

Introducción

Mi investigación sobre la locura en la narrativa peruana proviene de una preocupación mayor en temas de violencia, poder y agencia cultural en la cultura andina. En el 2008, mientras investigaba la producción cultural sobre los recientes años de violencia estatal y terrorista en el Perú (1980-2000), noté un fenómeno recurrente en los protagonistas de una serie de novelas (*Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, *La hora azul* de Alonso Cueto, *El camino de regreso* de José de Piérola): en algún momento de la narrativa los afectaba la esquizofrenia. Aunque en un primer momento relacioné este fenómeno con debates teóricos sobre el capitalismo y la esquizofrenia en Deleuze y Guattari, descubrí que había sido la influencia de los debates sobre derechos humanos y especialmente el reporte de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) lo que había originado el fenómeno. Entendí que con el uso de este tipo de locura, los autores no sólo representaban las secuelas psicosociales dejadas por la violencia, sino además planteaban el fin de una lógica cultural dominante, occidental y citadina perteneciente a la clase alta peruana, que había propiciado históricamente una estructura social de desigualdades y que se encontraba en el origen de los años de violencia.

Llamó mi atención el uso de la locura como alegoría de la nación dado que la crítica literaria se había enfocado más en los espacios culturales indígenas para estudiar las problemáticas nacionales y la heterogeneidad cultural. No se trataba de una superación de aquellos temas sino de un replanteamiento de los mismos, donde se enfatizaba la debacle moral y epistemológica de la lógica cultural dominante para abrir así la esfera pública a otras lógicas culturales que fueran capaces de aliviar mejor las tensiones nacionales. No consistía de un enfrentamiento entre la cultura occidental y la cultura indígena, más bien de un diálogo

disensual, poroso y con un futuro incierto, entre las lógicas de diversos grupos culturales, sociales y políticos que habían sido desterrados de la esfera pública.

Este caso me llevó a investigar cómo la locura había sido representada en la literatura peruana de otras épocas, a preguntarme si la crítica había pasado por encima su capacidad alegórica, dialógica y nómada. Mi investigación comenzó con la imagen de la locura en los años mismos de la violencia, antes de que incluso se propusiera la creación de la CVR. Aunque no era una imagen recurrente, noté que tenía una vital importancia para explicar las propuestas político-culturales de los autores y poner en debate lógicas culturales. En una de las obras de dicha época, *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, distinguí dos tipos de locuras: una irracional-violenta y otra romántica-erótica. El primer tipo de locura tenía claras conexiones con la locura esquizofrénica que había visto en las novelas post-CVR, pero mientras en Vargas Llosa ésta era descrita de manera negativa, en las novelas post-CVR poseía una apreciación positiva o al menos desprejuiciada. De igual manera, en la obra, el protagonista Lituma conectaba este tipo de locura con el mundo indígena, lo cual me llevó a establecer una conexión con la obra de José María Arguedas, donde recordaba haber leído una representación parecida de locura. Me pregunté qué otros autores habían utilizado este tipo de locura en la narrativa peruana y con qué objetivo. El otro tipo de locura expuesto en *Lituma en los Andes*, la romántica, guardaba varias similitudes con la que había esbozado Ricardo Palma en sus *Tradiciones peruanas*. De hecho, la imagen de la locura romántica es hasta hoy en día la más común en el imaginario popular peruano. Sin embargo, reconocí también la diferencia en los acercamientos a la locura romántica entre Palma y Vargas Llosa, los cuales se podían explicar tanto en la diferencia de sus contextos históricos así como en sus diferentes intereses ideológicos.

La obra de Vargas Llosa me llevó así a dos autores y dos épocas diferentes: el siglo XIX con Ricardo Palma y la mitad del siglo XX con José María Arguedas. Decidí en ese momento sumergirme en el siglo XIX para tratar de entender como se había desarrollado la representación de los locos en la literatura nacional desde sus inicios. Comencé estudiando la obra de Palma, y me concentré para ello en sus tradiciones que retrataban los años de la guerra de independencia y las primeras décadas de la república. Escogí aquellas tradiciones por dos motivos: primero, la necesidad de poner un límite temporal a mi estudio y, segundo, me interesaba analizar si el autor había utilizado la locura para interpretar o alegorizar eventos que le habían sido contemporáneos o cercanos. Encontré dos tipos de locos principalmente: uno fanático y otro romántico-criollo. Al primero Palma lo usaba para caracterizar ciertas prácticas culturales y modos de pensar como inadecuados para el conflictivo ambiente de la nación. Al segundo lo usaba para promover una cultura política paternalista que tuviera como base ideológica la cultura popular criolla limeña. Había encontrado precisamente lo que buscaba: la utilización de la locura como herramienta de una lógica cultural que buscaba influir políticamente la esfera pública.

Proseguí a analizar otros autores del XIX peruano y encontré en varios de ellos la utilización de la locura. En *El padre Horán* de Narciso Aréstegui, una de las primeras novelas del Perú independiente, el autor utilizó la locura para simbolizar el daño causado por ciertas medidas y prácticas gubernamentales en la población cuzqueña. En *Aves sin nido*, Clorinda Matto de Turner utilizó la locura para reflejar la culpa de la iglesia católica en los abusos cometidos contra la población indígena, que además estaban impidiendo el progreso del país. Todos estos textos terminarían formando parte del primer capítulo de mi tesis.

En paralelo, como expliqué antes, había comenzado a examinar la obra de Arguedas. Comencé con su novela *El Sexto* por tres motivos: primero, recordaba que había varios

personajes enajenados en ella; segundo, era una obra poco estudiada; y tercero, estaba basada en la propia experiencia del autor en prisión. Encontré en la obra dos figuras principales de locos, el fanático y el esquizoide, pero además me di cuenta que la dinámica alrededor de la locura era mucho más compleja de la que había visto en otros textos. Al fanático Arguedas lo usaba para simbolizar a los políticos de izquierda que tenían una perspectiva fija o cerrada de la realidad. A los esquizoides los usaba para demostrar el poder aniquilador de la prisión y del Estado, que protegía sólo los intereses de la élite económica. Conceptualicé entonces el Estado como una máquina productora de locura. Este momento fue crucial dentro de mi investigación porque me llevó a acercarme a teorizaciones sobre biopolítica, soberanía y ciudadanía dentro del área de la filosofía política. Por sugerencia del profesor Efraín Kristal me introduje en los conceptos de soberanía y vida desnuda expuestos por Giorgio Agamben. Esta lectura me llevó a otros autores relacionados con el tema, Foucault, Benjamin, Arendt, Rancière, Butler, entre otros, que afectarían el resto de mi investigación.

Un segundo aspecto importante que encontré en la obra de Arguedas en relación a la locura fue el aspecto trágico-mítico. Éste surgía en ciertos personaje mediante un proceso de empatía hacia la locura esquizoide y de desprecio hacia la máquina de locura. Esta lectura me permitió, por un lado, entender mejor el proyecto político-cultural arguediano y, por otro, conectar temáticamente *Los ríos profundos*, *El Sexto* y *Todas las sangres*. Estas ideas las he desarrollado en el tercer capítulo de mi tesis y en un artículo que será publicado dentro de un libro en homenaje a Arguedas.

El otro autor crucial a mitad del siglo XX con respecto a la locura fue Enrique Congrains Martin, específicamente su novela *No una, sino muchas muertes*. En ella, los locos son esclavos trabajando dentro del mercado informal que crece en la periferia de la modernidad. Más que el

Estado, en esta obra es el mercado capitalista el que se encarga de producir locura para reproducir su poder soberano. Arguedas y Congrains pasaron a conformar el tercer capítulo de mi tesis, el cual complementé con la película *Maruja en el infierno* de Francisco Lombardi. Ésta, a pesar de ser un *remake* de la novela de Congrains, posee un aspecto mítico que la emparenta con la obra arguediana. Mientras que en Congrains se usa la locura para criticar la lógica cultural del capitalismo, no se ofrece ninguna salida a éste. En Arguedas y Lombardi, por el contrario, se ofrece una nueva lógica cultural basada en el afecto y lo mítico, y no en la supuesta racionalidad occidental, ya sea ésta gubernamental o capitalista.

A este punto de la tesis, el último capítulo que me faltaba realizar era el segundo, sobre la locura a inicios del siglo XX, periodo histórico influenciado por el modernismo y en el que se esbozan varias representaciones de locos dentro de esa estética. Era la obra de Clemente Palma, hijo del tradicionalista, la que mejor se enmarcaba dentro de mi campo de estudio. Me concentré en su novela *XYZ* y en su novela corta *Mors ex vita*. En ambas, interpreté la locura como un fenómeno relacionado a la ansiedad y paranoia que los discursos modernizadores producían en la élite aristocrática peruana. Aunque aspiraban a modernizar la nación, la élite veía en los procesos democratizadores que conllevaban la modernización una amenaza a su estatus social. La locura en los personajes de Clemente Palma respondían a esta paradoja en la lógica política y cultural de la élite. El otro autor que estudié fue César Vallejo, en específico su novela corta *Fabla salvaje*. A esta obra la leí como una crítica a la paranoia de la élite ante la emergencia de las clases medias y obreras en la esfera política. Detrás de las representaciones de locura de esta época no sólo hay un reflejo o crítica a la lógica cultural dominante sino además una reflexión con respecto al poder soberano de la élite y las demandas de ciudadanía de otros grupos sociales.

De esa manera mi tesis ha terminado organizada en cuatro periodos históricos que buscan examinar las representaciones de la locura en relación con los debates políticos y crisis sociales que han conformado la nación peruana. Utilizo la representación de locura como un dispositivo cultural mediante el cual enlace literatura e historia para exponer cómo los mayores problemas de la historia nacional han sido tratados ficcionalmente. Conceptualizo la locura como un síntoma de perturbación político-cultural en la narrativa, que ha servido como herramienta de denuncia tanto como de resistencia a los mecanismos de poder.

Del indígena al loco

Paulo Drinot explica como en el proyecto de modernización laboral del Perú de inicios del siglo XX no había espacio para el indígena: “the governmental projects of improvement that targeted labor need to be read not only as expressive of ideas about, and practices reflective of, labor’s role in the attainment of progress but also as expressive of ideas about, and practices reflective of, *the nonrole of indigenuity*”¹ (*Labor 5%*). Su acercamiento de lo que él mismo llama la cuestión indígena parte principalmente de su análisis de las agencias estatales encargadas del cuidado y manejo de los trabajadores así como de los discursos promovidos por la élite financiera peruana de entonces, quienes obliteraban la cuestión indígena para favorecer la “atractiva” cuestión laboral como fuente del progreso nacional, asegurando así que lo indígena no interfiriera con su visión del país. Detrás de la políticas laborales se desplegaban toda una serie de practicas raciales discriminadoras sobre las que se fundaba el proyecto modernizador del país. Como sentencia el historiador: “the exclusion of the Indian has been and is immanent to the project of Peruvian nation-state formation, which was and in many ways continues to be premised on the *overcoming* of indigenuity, that is to say on the de-Indianization of Peru” (*Labor 5%*). En su

¹ Las cursivas son mías.

sugestivo estudio, Drinot relega la perspectiva de las nuevas fuerzas políticas de izquierda, así como de grupos liberales menos conservadores de ese entonces, quienes planteaban la cuestión indígena como central para el futuro nacional. Sin embargo, es cierto que estos otros grupos no poseían la fuerza política necesaria para determinar las políticas gubernamentales que el país debía seguir.

Para profundizar en las ideas de Drinot habría que situarlas dentro del marco más amplio de la situación indígena desde la independencia hasta el presente. En su estudio sobre el indigenismo del siglo XIX y comienzos del XX, Efraín Kristal ha mostrado cómo la literatura sobre la situación indígena se generó dentro de un debate político entre liberales y conservadores, donde el principal tema era cómo utilizar laboralmente al indígena en el nuevo estado-nación. Los oligarcas conservadores pedían que a los indígenas se los conservaran trabajando en las haciendas, mientras que los liberales abogaban por la emancipación indígena mediante la educación y su utilización en la aún germinal industria nacional (*Andes* 29-33). Fue José Carlos Mariátegui el primero en plantear un acercamiento a la cuestión indígena que iba más allá de su utilización laboral o militar. Para el crítico marxista, el aspecto cultural indígena era de suma relevancia para la nación: la posibilidad de que el indígena consiguiera expresar su propia voz y experiencia del mundo mediante los registros culturales normativos de entonces, principalmente la literatura, permitiría replantear los valores sociales y políticos del país. Más allá de si Mariátegui desconocía o no supo vislumbrar géneros artísticos no-occidentales que sirvieran para expresar mejor los niveles ontológico y epistemológico del pensamiento indígena (la gran paradoja de buscar la voz indígena en la forma novelística propia de la cultura occidental), el suyo fue uno de los pasos más valientes en busca de la pluralidad política y cultural en el Perú. Décadas después, para mitad del siglo XX, José María Arguedas le

reclamaría a la izquierda peruana que había dejado de lado la importancia cultural del mundo indígena para concentrarse en el indígena como soldado de una revolución comunista o socialista de carácter vertical. Para la década de los 1980's, las matanzas orquestadas por Sendero Luminoso, el MRTA y los agentes del Estado serían el clímax más obscuro e inhumano al que pudo llegar la programática exclusión del mundo cultural indígena de los diferentes proyectos de nación, ya hayan sido de izquierda o de derecha.

Revisando, entonces, el *nonrole* de lo indígena en el proyecto modernizador de la nación como lo expone Drinot, más que una segura exclusión de lo indígena de lo que se ha tratado es de una reapropiación de su capacidad física bajo premisas políticas, económicas y culturales occidentales por las que abogan los grupos de poder dominantes. No se excluye al indígena, se excluye lo indígena. Al Estado no le interesa el reconocimiento político-cultural del indígena, sólo el control administrativo de su corporalidad. Es el aspecto cultural –con su potencialidad política– lo que queda relegado de los proyectos modernizadores del Perú. Este fenómeno se puede rastrear hasta los primeros años de la conquista y ha quedado impreso en la historia y el imaginario nacional en la captura de Atahualpa en Cajamarca. Cuando el Inca arroja la biblia al suelo es el fin simbólico de una lógica cultural indígena y la imposición simbólico-militar de la lógica conquistadora. Precisamente, en su estudio de las primeras décadas de la Conquista del Tahuantinsuyo, Gonzalo Lamana explica cómo el sentido occidental –que en consideración de la época denomina racionalidad cristiana– se impone sobre el sentido indígena mediante una serie de estrategias de mimesis y *subjection* (subjetivización). Desde ese momento en la historia peruana, la lógica o sentido indígena se convertirá en el sinsentido, en aquello más propio de idolatras, herejes, posesos y locos (*Domination* 15). Este proceso que Lamana explora a comienzos de la conquista, se va a repetir en diferentes momentos de la vida nacional, en las

reformas borbónicas, en la independencia, en los procesos de industrialización y de construcción del estado de bienestar, en los debates sobre derechos humanos, entre otros. En cada episodio, un sentido “racionalizador” se impone y relega a los demás al sinsentido: “the contested dynamics through which some peoples seemingly cease to make sense—in experiential, political, or epistemological terms—while others become literally the embodiment of sense” (Lamana 7). En su estudio Lamana analiza cómo los proyectos civilizadores occidentales se apropiaron de prácticas y discursos del imaginario indígena para conseguir la dominación cultural, política y simbólica de los pueblos nativos. Para explicar este proceso Lamana utiliza el concepto de “magicality,” al cual diferencia de la magia y lo fantástico, dado que no viola las reglas de la naturaleza, pero envuelve dimensiones de la acción social ordinariamente consideradas como tal:

“magicality was (is) foundational to Western neo/colonial projects, and it was (is) denied in order to defend the authoritative aura of rationality sustaining them. The denial both erases their nonrational sides and reinforces their self-proclaimed aura, a strategy that allows neo/colonial agents to mark themselves off from, and make themselves superior to, their Others—whom, it is often suggested, incantations and irrationality suit well” (15).

Tras el concepto de “magicality” se despliega un artificio fundamental del poder que sobrepasa la más común diferenciación entre el yo y el otro: la construcción del poder sobre una serie de prácticas miméticas, donde el poder dominante se apropia de atributos culturales de la otredad considerados irracionales, pero que al pasar a conformar parte del poder se les niega o se les reasigna una nueva lógica.

La locura se puede entender así como la manifestación sintomática de un proceso de dominación cultural; como un residuo cultural de resistencia; como aquello que no se ha dejado

simbolizar por los discursos de poder; aquello que nos revela un sentido, una lógica y una razón político-cultural de carácter espectral –en el sentido derridiano– que trasciende las fantasías del orden imaginario. Es en la locura (o el sinsentido) desde donde nos hablan aquellos agentes sociales que el Estado-nación no ha sabido reconocer como ciudadanos políticos en diferentes momentos de su historia: indígenas, afro-peruanos, asiáticos, mujeres, niños, homosexuales, transexuales, etc. La voz de la locura es, entonces, la voz de lo político en el sentido de Rancière: donde lo invisible se hace visible, un proceso de subjetivación política que apunta a recuperar los espacios y agentes sociales que los consensos políticos han dejado en silencio o borrado del mapa social.² La verdad de la locura no es, como lo planteara Foucault, el silencio sino el grito estremecedor del silencio.

La verdad (crítica) de la locura

Los estudios críticos contemporáneos sobre la locura tienen su piedra angular en *La historia de la locura* de Michel Foucault, donde el crítico plantea el nacimiento de la modernidad y la subjetividad moderna en oposición a la locura. Para él, la aparición del manicomio y del tratamiento psiquiátrico (gracias a figuras como Pinel y Esquirol) sirven para construir una serie de tecnologías policiales y de conocimiento sostenidas sobre el confinamiento y el silencio de la locura, que serán fundamentales para el desarrollo de la sociedad moderna. En su estudio, los pacientes psiquiátricos no son capaces de articular la verdad de su condición dado que ésta se sostiene sobre su completa alteridad. La verdad del paciente es su reclusión –es decir, su control físico y administrativo– y su tratamiento –es decir, la metodología y saber producido por la institución psiquiátrica. En oposición a la propuesta foucaultiana, Marcel Gauchet y Gladys

² Esta definición de lo político en Rancière proviene de sus artículos sobre “The Aesthetics of Politics,” principalmente su artículo intitulado “Ten Theses on Politics” (Dissensus 27-44).

Swain proponen que el cambio que se produce en el dispositivo psiquiátrico con el tratamiento moral de Pinel (quien da un trato más humano a los dementes) y la aparición de los manicomios no resulta en el silencio de la locura y la disciplina del encierro, sino en la apertura de la subjetividad del yo, en el diálogo entre el sujeto racional y el irracional. Gauchet y Swain explican que la aparente cercanía física entre el hombre premoderno y los dementes era acompañado de un fuerte distanciamiento simbólico. El loco se desenvuelve con cierta libertad en los espacios premodernos gracias a la fuerte jerarquización de la sociedad. El demente suelto en la calle no ponía en apuros el orden vertical de la sociedad. La llegada del encierro en el hospital mental, por otro lado, no significó la exclusión sino el acercamiento del yo al otro, la inmersión en el abismo de la alteridad que el sujeto premoderno evitó. La práctica psiquiátrica sería uno de los primeros intentos serios de establecer una comunicación entre el yo racional y el otro demencial. Esta comunicabilidad es parte de una revolución antropológica que va de la mano del surgimiento de la democracia y la inclusión social.³

Si consideramos que la modernidad poscolonial peruana se instaló sobre instituciones débiles y que el encierro de los enfermos mentales no fue acompañado de un proceso político y simbólico de inclusión, el distanciamiento jerárquico entre lo social y el demente permaneció intacto. Como han señalado Rivera Garza y Jonathan Ablard para los casos de México y Argentina, la clínica psiquiátrica fue realmente una institución débil y casi abandonada por el Estado.⁴ El caso peruano, como muestra Augusto Ruiz de Zevallos, no se diferencia de este fenómeno acontecido en otros países de la región.⁵ Ruiz Zevallos explica muy bien cómo en el siglo XIX peruano, los hospitales mentales sirvieron como centros de encierro para personas que

³ Las ideas de Gauchet y Swain se encuentran en su libro co-escrito *Madness and Democracy* y en el importante libro póstumo de Swain *Diálogo con el insensato* (con prólogo de Gauchet).

⁴ Véase *La Castañeda* (2009) de Cristina Rivera Garza y *Madness in Buenos Aires* (2008) de Jonathan Ablard.

⁵ Véase su libro *Psiquiatras y locos* (1994).

no necesariamente estaban dementes sino que la policía llevaba allí por no disponer de más espacio en las cárceles. Aunque existió el interés serio de doctores como Casimiro Ulloa de llevar el tratamiento moral a los pacientes psiquiátricos, la precaria materialidad del país dificultó este proceso. Más que un conocimiento metódico sobre el Otro, se generó una serie de prácticas administrativas sobre el Otro que prolongaron el distanciamiento entre el yo racional y el otro irracional.

Si para Foucault el loco clínico es una figura clave para la comprensión de la modernidad ilustrada, ¿qué nos indica el hecho de que –como veremos más adelante– la mayoría de locos representados en la narrativa peruana se encuentran fuera de la clínica? La clínica es una de las instituciones claves para la construcción de la subjetividad en la modernidad. Ya sea si continuamos en la perspectiva foucaultiana, donde la clínica es una institución disciplinante, o en la perspectiva de Swain y Gauchet, donde la clínica es una institución que ayuda al enajenado a reinsertarse en el sentido de la vida colectiva, en ambas lecturas la clínica es pieza fundamental para la formación y cuidado de la mentalidad moderna. Desde esta lectura, la frecuente imagen del loco fuera de la clínica en la narrativa peruana es una metáfora, por un lado, de las dificultades e imposibilidades de los discursos modernizadores occidentales para abarcar la heterogénea realidad peruana; y por otro lado, de las falencias del Estado –principal institución política de la modernidad– en tomar cuidado de la salud mental de sus ciudadanos.

El hecho de que los dementes en la narrativa peruana sean justamente representados fuera del hospital mental es una referencia al abandono del Estado y a la urgencia de constituir una disciplina de conocimiento sobre el Otro (se puede plantear que la cultura y la literatura tomaron ese lugar). La imagen del demente en la calle permite desvelar varios de los problemas sociales que afectan al país y, a la vez, exigir e incluso plantear soluciones innovadoras a éstos. El loco en

la narrativa nacional es un intento cultural de comprender aquello que la precaria modernidad poscolonial del país no ha podido *abrigar* políticamente.

Más allá de la verdad de la locura

Para darle autoridad a un discurso uno se aleja de lo irracional. Sea de izquierda o derecha, liberal o conservador, uno busca alejarse de aquel “sin-sentido” que puede tambalear la autoridad discursiva que se desea construir.⁶ El ostracismo al que se relega discursivamente lo irracional lo demarca tanto como lo produce. Cuando un discurso construye su autoridad para darle “sentido” a las cosas de este mundo, construye también su “sin-sentido”. La locura es así, a nivel discursivo, un lugar de acumulación y producción de significantes y significados de aquello que carece de “sentido”. Prestándome terminología foucaultiana, la locura sería la disciplina del “sin-sentido”.

Es profundamente llamativo que cuando Foucault estudia cómo la modernidad ha producido el espacio de la locura clínica de acuerdo a las circunstancias ideológicas y materiales de la época, acumulando una serie de patologías, instituciones y prácticas médicas, deja de lado la locura romántica por considerarla pre-moderna. La locura de personajes cervantinos y shakesperianos se vuelven rezagos de una realidad pre-ilustrada. Incluso el “sin-sentido” de la modernidad necesita producir su propio “sin-sentido” del cual diferenciarse. Un análisis de la locura en la cultura peruana sirve precisamente para echar luces sobre la intrincada relación entre la razón “moderna”, su “sin-sentido” moderno clínico y el llamado “sin-sentido” premoderno, un residuo del residuo y posiblemente el espacio más crucial para entender los desencuentros, mitos y ficciones de la modernidad.

⁶ Agradezco a Cristina Rivera Garza por brindarme esta idea en una conversación informal.

La cultura peruana, y en especial su literatura, se ha encontrado siempre en un espacio intermedio entre la realidad y la política. Su función ha sido atestiguar realidades veladas y promover nuevas políticas que abarquen dichas realidades. Con respecto a este fenómeno, Julio Ramos ha señalado que “en América Latina los obstáculos que confrontó la institucionalización generan, paradójicamente, un campo literario cuya autoridad política no cesa, aún hoy, de manifestarse. De ahí que la literatura, desigualmente moderna, opere con frecuencia como un discurso encargado de proponer soluciones a enigmas que rebasan los límites convencionales del campo literario institucional” (*Desencuentros* 13). La cultura y su poder político de representación ha estado siempre en medio del debate sobre la construcción de la nación moderna en el Perú. Preguntas sobre el pasado, presente y futuro del país han regulado diferentes proyectos artísticos desde Ricardo Palma hasta Mario Vargas Llosa, pasando por Clorinda Matto de Turner, César Vallejo, José Sabogal, José María Arguedas, Martín Chambi, Fernando de Szyszlo, Francisco Lombardi, el grupo Yuyachkani, Claudia Llosa, por decir sólo unos nombres.

La narrativa peruana –que es el objeto de estudio del presente trabajo– ha generado un mapa cultural de la diferencia. Este proceso de reconocimiento cultural de la diferencia no significa su institucionalización u oficialización. La diferencia siempre amenaza con transgredir las barreras institucionales de la literatura, debido a que, por un lado, el proceso de reconocimiento cultural no siempre es mutuo y, por otro, la diferencia lleva consigo una carga política que sobrepasa los límites de la estética y el canon. Ahora bien, la dimensión política de la literatura y cultura latinoamericana se debe precisamente a la apropiación inagotable de la diferencia. La representación de la locura es un síntoma de la perduración cultural, social y política de la diferencia.

Dentro de este panorama, la locura, o mejor dicho la representación de la locura, ha formado parte de la creación y discusión artística sobre los problemas y dificultades en la construcción de la nación moderna. Aunque el debate académico al respecto ha sido reducido en el caso peruano, la dinámica cultural en las representaciones de locura entre diferentes periodos y autores ha sido riquísima, y ha servido para criticar y elaborar proyectos nacionales que van más allá de los discursos “racionales” de la modernidad, que ahondan en ese segundo “sin-sentido” residual premoderno que desnuda la verdad misma de la modernidad (no sólo de la periférica o poscolonial). La locura mítica y romántica se congregan en la cultura peruana para hablar su verdad, para narrar su experiencia de la modernidad, una experiencia –usando palabras de R.D. Laing– que trasciende la experiencia racional de lo moderno.

La locura es una perturbación en la narrativa de la nación que permite vislumbrar las estrategias del poder que la margina. Pero en la realidad cultural de una nación poscolonial como el Perú, hay un segundo nivel en la relación entre poder y locura, uno no previsto por la racionalidad moderna eurocéntrica: la incursión del sin-sentido en el poder. Me refiero tanto a la urgencia del “sin-sentido” premoderno para aliviar las tensiones de la modernidad como a su apropiación para sostener el poder soberano (como plantea Lamana); a la necesidad de encontrar en la locura soluciones culturales y políticas a una realidad poscolonial regida por discursos que oprimen a la mayoría de la población y que generan un nivel de violencia muchas veces inmanejable; a la incursión mediante la locura en el espacio mítico que le devuelve sentido a la realidad (vital en la obra de Arguedas, por ejemplo).

Foucault señala que hay similitudes entre las estructuras de la razón y el delirio (dentro del delirio hay un orden y una lógica) y que su diferencia se sostiene principalmente en las manifestaciones de ambas. Peter Sloterdijk dialoga con esta aserción cuando señala que la

subjetividad moderna se sostiene sobre “sistemas de delirio”: sistemas motivadores que justifican “saltos a lo impreciso y desconocido como hechos racionales.” Sloterdijk agrega: “Pertenece a la esencia del delirio bien sistematizado que se sepa comunicar a los otros como un proyecto plausible; un delirio que no contagie no se entiende bien ni siquiera él mismo” (*Mundo interior* 75). Dentro de esta propuesta teórica, tanto la razón como la locura son “sistemas de delirio” y lo que hace que la primera sea más lógica que la última es su capacidad de contagio, la cual depende principalmente de su éxito. En otras palabras, si un sistema fracasa no podrá ser contagiado a terceros y será catalogado como irracional e improductivo; pero si tiene éxito, será lógico y verdadero. La apuesta filosófica de Sloterdijk permite precisamente la incursión del sin-sentido en la razón que regula el poder. Dependiendo de cómo se interpreta y del tipo de conocimiento que produce, el sin-sentido puede pasar a formar parte de la razón y desaparecer bajo su aureola. Para Sloterdijk, además, la subjetividad moderna y sus sistemas de delirio se caracterizan por ser auto-desinhibidos e histéricos. Gracias a ello el ser humano ha podido realizar arriesgadas empresas descubridoras y científicas durante los últimos cinco siglos. Sin embargo el carácter histórico de la subjetividad moderna acarrea praxis no saludables, las cuales deben ser balanceadas con conocimientos saludables. El planteamiento de Sloterdijk funciona para explicar filosóficamente por qué la literatura peruana ha buscado soluciones culturales a problemas políticos y sociales que no han encontrado solución en los discursos modernizadores o que incluso han sido generados por éstos: han tratado de producir un conocimiento saludable con respecto a dichos problemas que aquejan históricamente al país. En el presente estudio analizo cómo diversos autores han hecho uso de la representación de la locura para precisamente aliviar las tensiones de la modernidad, abriendo el espectro de lógicas y espacios culturales que regulan la esfera pública.

El lugar de la locura: entre soberanía y democracia

La gran incongruencia del estado moderno es su condición soberana. El estado es fundado para resguardar la democracia naciente en el seno del mercado y la burocracia burguesa pero su labor sería ineficiente si no tuviera la condición soberana para protegerla. La soberanía es un residuo político de las grandes monarquías europeas y, en el caso latinoamericano, también de las “reducciones/reparticiones” de indígenas llevadas a cabo por los virreinos y los órdenes religiosos.⁷ Como bien explica Norbert Elias, el estado-nación surge gracias al aparato político y burocrático de las grandes monarquías europeas de comienzos de la modernidad. Debido a la disputa entre nobleza y clero, el monarca o emperador se aúna a la naciente burguesía para sostener su poder soberano. A la caída del monarca, la nueva democracia burguesa requiere de una institución soberana que vele por sus intereses: el estado moderno. A partir de las ideas de Elias se induce que la soberanía no es sólo un residuo político monárquico sino parte fundamental de la democracia, necesaria para protegerla frente a la amenaza de cualquier reino extranjero que no quisiera reconocerle su soberanía. El reconocimiento por terceras partes de la soberanía de los estados democráticos es importante hasta hoy en día, pensando en el caso de los Balcanes, los ex países de URSS, las diferentes comunidades en la península ibérica, y la comunidad aymara en el altiplano peruano-boliviano, por citar algunos ejemplos.

El concepto de soberanía le otorga, por otro lado, un poder excepcional al estado sobre el territorio nacional y los cuerpos administrados dentro de dicho territorio. Su potestad incluye la utilización de cuerpos y recursos para proteger la soberanía que a su vez resguarda la democracia. Giorgio Agamben ha hecho uso de las imágenes del campo de concentración y el estado de excepción –casos extremos y paradigmáticos de la suspensión de los derechos civiles y

⁷ Agradezco a Bryan Green por compartir a lo largo de varias charlas sus ideas e investigación doctoral sobre las reducciones indígenas y las pastorales en el virreinato de Nueva España.

el abuso del poder sobre inocentes– para representar la capacidad destructiva del poder soberano sobre los ciudadanos y principalmente sobre aquellos sujetos que no poseen la categoría de ciudadanos. El poder antidemocrático de la soberanía queda al descubierto cuando, con la justificación de amenazas a la seguridad nacional, se suspende el estado de derecho y la representatividad política, dejando al gobierno con amplia potestad sobre el pueblo y el territorio. Las personas pierden su categoría jurídica de ciudadanos y pasan a convertirse en lo que Walter Benjamin denominó “vida desnuda” (Judith Butler opta por “vida precaria”): sujetos cuya endeble corporalidad queda a disposición de la soberanía. La perspectiva de Agamben con respecto a la soberanía es de negatividad y pesimismo debido a que no toma en consideración la agencia cultural de individuos y colectividades así como la capacidad política de la esfera pública. A pesar de ello, su interpretación filosófica es valiosa para entender la dinámica entre el poder soberano y la ciudadanía democrática.

Chales Taylor acierta al señalar que si la noción de soberanía es retenida en democracia, ninguna persona o grupo puede identificarse con ésta dado que es incongruente (“Secularism” 36%). Ahí se encuentra la paradoja de la democracia: en la naturaleza antidemocrática de la soberanía que requiere para su autosostenimiento. Para Taylor, el estado democrático tiene que poder ser imaginado por sus ciudadanos para que sea legítimo (“Secularism” 34%). ¿Pero cómo imaginarse la democracia sin soberanía que la sostenga? El concepto de soberanía protege la imagen de la democracia (tanto como la misma posibilidad de imaginársela) al mismo tiempo que la irrumpe dado que exige el uso de la vida y el territorio de los ciudadanos en estados de excepción. Democracia y soberanía estatal son dos conceptos autoexcluyentes que las vicisitudes históricas han acoplado. En los tiempos actuales de multiculturalismo, globalización y disenso, discursos como los de los derechos humanos tratan de aliviar las tensiones entre ambos

conceptos. Existe, sin embargo, un nivel supranacional de soberanía que los teóricos actuales sobre el tema están pasando por alto: el del mercado capitalista. Su poder se sostiene mediante dos estrategias interconectadas: por un lado, la designación del mercado (la oferta y la demanda) como el único ente capaz de otorgar valor a la materia (y cuyos designios “mágicos” no pueden ser fastidiados por la intervención humana); por otro lado, la utilización del aparato gubernamental (y con ello de su poder soberano) como una herramienta para satisfacer los intereses del capitalismo. Hannah Arendt en *La condición humana* es posiblemente quien mejor ha teorizado el poder del capitalismo sobre el cuerpo desde una perspectiva marxista. Ella explica que cuando el mercado capitalista se convierte en el espacio dominante de la esfera pública, relegando lo político, el ser humano se vuelve un ser incompleto y precario que busca satisfacer su precariedad mediante la adquisición de mercancías. Sin embargo, la condición de precariedad del humano proviene de la misma producción de mercancías, del demandante mecanismo laboral del capitalismo donde el trabajador es disociado del producto final de su trabajo debido a la producción en serie. La mercancía deja de poseer un valor basado en el esfuerzo del trabajador y pasa a tener un valor comercial establecido en el mercado. Debido a este distanciamiento entre trabajo y mercancía, el valor del primero decae, mientras el gasto de energía del cuerpo aumenta (en proporción a la demanda por la mercancía). Así el proceso capitalista genera un círculo vicioso donde sujetos disminuidos física y emocionalmente por la demanda de fabricar mercancías buscan en la misma mercancía la temporal ilusión de totalidad. A estos sujetos Arendt los denomina *animal laborans*.

El espacio donde la nación/pueblo se imagina al estado democrático es en la esfera pública, la cual Habermas entiende como el flujo de comunicaciones donde se constituyen las deliberaciones y el sentido común (Mendieta 3%). En la narrativa peruana, la esfera pública es

un lugar de abandono, no un lugar de comunicación. Es un lugar, como se ha dicho antes, plagado de locos ambulantes desguarecidos por el Estado y a merced del mercado. Lo que debería ser el lugar del diálogo democrático se nos presenta como el territorio de la demencia. Una plétora de locos vagando por las calles sin recibir terapia, ajenos a las prácticas psiquiátricas. Sin terapia, la condición misma del loco es la suspensión jurídica. Es un cuerpo sin una mente que le de “sentido” dentro de la esfera pública. No importa si se le reconoce políticamente porque nunca será capaz de reconocer la autoridad. Esta incapacidad de reconocimiento rompe la delgada línea sobre la que se sostiene la democracia. Incapaz de reconocer sus derechos civiles, el cuerpo del demente se convierte en el objetivo del poder autoritario de la soberanía. Sin subjetividad no hay disciplina ciudadana, sólo control sobre el cuerpo: reducción y producción material, mas no producción cívica y ética. En otras palabras, mientras la democracia se encarga de producir ciudadanías, la soberanía produce individuos enajenados. La democracia peruana se ha caracterizado desde sus inicios por su fragilidad e inconsistencia. El Estado ha funcionado más como una herramienta para los intereses de las élites económicas que para la promoción de ciudadanías. Reformulando una de las frases más celebres de Mary Louis Pratt, se debe decir que en la historia peruana ha habido “*possession without subjection*”: la territorialización del poder sobre los cuerpos y la materialidad del país, pero sin preocuparse de generar sujetos “sensatos” identificados con el Estado-nación. Parafraseando al historiador Alberto Flores Galindo: el Perú ha sido fundado como un país sin ciudadanos⁸. Es decir, un país de enajenados para el beneficio de los grupos que concentran el poder.

⁸ Peter Elmore, resumiendo a Flores Galindo y Burga señala que “La modernidad para la oligarquía fue meramente epidérmica y que se sustentó en la forzada exclusión de las mayorías. De hecho, apenas el 5% de la población podía ejercer el derecho al voto y, para preservar su dominio sobre el país, la clase

En mi lectura, la locura es uno de los objetivos de la soberanía, ya sea esta estatal o capitalista. El poder soberano, cuando rompe el consenso democrático promueve la locura de los sujetos porque es un mecanismo para convertirlos en “vidas desnudas” o “animal laborans,” de acuerdo a los intereses autoritarios o mercantiles que se tengan. A nivel literario, la representación de la locura atestigua el fracaso de la conformación de una democracia sólida en el país y el triunfo del poder soberano sobre el democrático. A un nivel de la literatura como fenómeno público, las obras que retratan la locura en la nación poseen una capacidad de denuncia social y política que se enfrenta al poder soberano que ellas mismas retratan. Estas obras tienen pues una agencia cultural con alcance político que revitaliza el espíritu democrático. Ellas hacen visible lo invisible como explica Rancière, es decir, llevan a la esfera pública aquellos sujetos y espacios que los consensos políticos (o para el caso los autoritarismos) habían ocultado o silenciado. Para Rancière, éste es el objetivo de la subjetivación política: hacer visible aquello que las administraciones gubernamentales han hecho desaparecer de la distribución de lo sensible.

Si, como Gauchet y Swain, definimos locura como insensatez, la democracia sería la apropiación del insensato a la vida social: hacer que su sinsentido participe del sentido común que gobierna las relaciones de la esfera pública. Mientras, al otro extremo del poder, la soberanía sería el espacio de reproducción de la insensatez, donde la mente se enajena del cuerpo y deja a este último en un estado de precariedad: desprotegido y a merced de los deseos del poder. La cuestión se puede plantear como una dicotomía democracia versus soberanía: cuando la soberanía se impone sobre la democracia impidiendo que se formen ciudadanías o suspendiendo los derechos civiles, aparece la locura como síntoma de este fenómeno. Ahora bien, ¿todo poder

dominante confiaba en sus vínculos con el capital extranjero y en ese híbrido de brutalidad y paternalismo con que los terratenientes andinos mantenían sojuzgados a sus siervos” (*Los muros invisibles* 17).

soberano es insensato? No. A veces el poder de la soberanía se sustenta en el sentido común de la esfera pública que desea proteger las libertades de la democracia. Sin embargo, el alcance de ese poder en ocasiones traiciona al mismo pueblo que lo promueve.

Locura y derechos humanos

En décadas recientes, los discursos de los derechos humanos han prestado gran atención al cuerpo y a la voz del torturado como espacio de resistencia al poder soberano y como fuente primigenia para la elaboración de una ética y moral universal. La locura ha sido y es una de las secuelas más palpables de la tortura y la violencia, ésta se ha manifestado mediante la pérdida de la identidad o la falencia para reconocerse uno mismo. En el caso específico peruano, en relación a los años de violencia terrorista y estatal, se tiene la investigación realizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, donde las víctimas utilizan la frase “ya no somos los mismos” para referirse a las secuelas psicológicas que la violencia les ocasionó. También se tiene la investigación de Kimberly Theidon, *Entre prójimos* (2004), donde estudia las teorías “que la población quechua hablante maneja [...] sobre la etiología de sus males y también sobre los métodos para tratar aquello que les duele, y que su repertorio terapéutico demuestra los vínculos estrechos entre la salud mental y los procesos —o su ausencia— de la administración de justicia y la micropolítica de la reconciliación” (265). La locura es entendida como síntoma de un evento traumático que no ha sido debidamente curado, pero que además desvela una serie de conocimientos —populares o no-oficiales— que permitirían llevar a cabo esa cura que las instituciones oficiales han fallado en realizar.

La representación de locura en la narrativa peruana sobre los años de reciente violencia terrorista y estatal (1980-2000) sintomatiza el desencuentro político entre la salud mental de la

sociedad y las falencias del Estado en administrar justicia y promover reconciliación. A nivel conceptual, la representación de la locura es una perturbación traumática en la memoria cultural y política del país, que deja a la vista las falencias históricas del estado para armonizar los intereses democráticos ciudadanos con la administración del poder. La locura es así un espacio que los consensos políticos no han logrado articular.⁹ Este acercamiento se puede utilizar para todas las representaciones de locura en la historia de la narrativa peruana. De una u otra manera, cada una de ellas responde a un desencuentro con los consensos políticos articulados en cada periodo histórico. Por otro lado, el fenómeno de la literatura que representa locos lleva consigo conocimientos culturales y políticos que sirven para replantear los consensos políticos y abrir la esfera pública al Otro, haciendo posible imaginar una articulación más sana entre el estado y los ciudadanos. La democracia moderna adquiere su sentido propio y colectivo en el constante diálogo y desencuentro con la locura. Como bien exige Saúl Peña en el epígrafe que abre este libro, una democracia saludable debe velar por el bienestar psicológico de sus ciudadanos. Lo que falta en la sentencia de Peña es la demanda por reconocimiento que proviene de la misma locura, el malestar psicológico o la insensatez. La construcción de la nación democrática no se sostiene sobre una decisión unilateral de los grupos consensuales, sino en un diálogo poroso y difícil con los deseos del otro, en la constante reactualización del mutuo reconocimiento político y cultural de la otredad y de las instituciones gubernamentales. La irrupción epistemológica y ontológica del insensato dentro de los consensos políticos es fundamental para la democracia moderna. Dos autores peruanos sobre todo han buscado llevar a cabo este proyecto dentro de sus ficciones, Ricardo Palma y José María Arguedas, cada uno con perspectivas diferentes y con diferentes consecuencias. El resto de escritores, aunque utilizaron a los locos como síntomas de

⁹ Agradezco a Ricardo Gutiérrez-Mouat por compartir en LASA 2012 esta conceptualización de la locura dentro de los debates sobre las Comisiones de la Verdad en Latinoamérica.

los problemas nacionales, buscaron la solución a dichos problemas en planteamientos “racionales” cercanos al liberalismo (siglo XIX), marxismo (siglo XX) o los derechos humanos (siglo XXI).

Capítulos

El presente estudio consiste de cuatro capítulos. En éstos se examina de manera cronológica las representaciones de la locura en la narrativa peruana en relación con los debates políticos y crisis sociales que han conformado la nación peruana desde su independencia. La investigación trabaja la locura como una metáfora que ha servido para denunciar los problemas de la nación y, en algunos casos, también para promover soluciones culturales-políticas a éstos. En la imagen de la locura se concentran los intereses económicos, los idearios políticos y el malestar social frente a la desigual modernización del país, su endeble estructura democrática y la carencia de un sistema de justicia que vele por el bien común. En su imagen se acumulan los opresores (los propiciadores del aniquilamiento psicológico y moral en favor de sus intereses) y los oprimidos (los desplazados a lo insensato, los transgresores). En ella están las fuerzas que despliegan su poder autoritario sobre el pueblo: los caudillos, la oligarquía, la modernización, el capitalismo, los partidos políticos, el Estado, el terrorismo. En ella se agrupan también los agentes sociales que han carecido de representación política en diferentes momentos de la historia nacional: indígenas, afroperuanos, asiáticos, mujeres, comuneros, homosexuales, entre otros. Es en el desencuentro entre el poder y el espíritu democrático (esa contradicción fundacional del estado moderno) donde se despliega la locura.

En el primer capítulo me concentro en el siglo XIX peruano y específicamente en *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui, *Las tradiciones peruanas* (1872-1910) de Ricardo Palma y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. En el caso de Aréstegui, éste usa la

locura como símbolo de denuncia contra las guerras civiles caudillistas y las políticas liberales promovidas en los años de la Confederación Perú-Boliviana que estaban deteriorando la condición del pueblo. Su obra funciona como contraejemplo moral para apoyar las políticas proteccionistas del gobierno del mariscal Castilla. El proyecto narrativo de Ricardo Palma, por su parte, reniega de las guerras entre caudillos y del fracaso de la política nacional. Para contrarrestar su desilusión, busca en el criollismo limeño, y especialmente en la locura romántica criolla, un espacio de resistencia cultural que promueva una sociedad más inclusiva y más acorde a las necesidades de la nación. En el caso de Clorinda Matto de Turner, la locura sintomatiza la culpa de aquellos agentes religiosos y políticos que hacían que el indígena viviera en el atraso y la explotación, impidiendo así que el país progresara. Hay en los tres autores una queja por el camino antidemocrático y antimoderno que el país estaba tomando. Pero mientras para Aréstegui y Matto de Turner la solución es política, para Palma, la solución es cultural.

El segundo capítulo examina los comienzos del siglo XX. Presto atención a “Mors ex vita” (1923) y *XYZ* (1934) de Clemente Palma, y *Fabla salvaje* (1923) de César Vallejo. Mientras el primero se posiciona como parte de la élite liberal, el segundo se ubica en una posición crítica al poder. En este periodo los discursos de la modernidad tecnológica y política habían sido apropiados bajo el poder soberano de las élites liberales, pero con el temor de generar una clase proletaria contestataria. Ésta es la paradoja liberal: liberalismo económico y modernización técnica pero sin la inclusión de los sectores populares. En este contexto, la locura representada en la obra de Clemente Palma sintomatiza el miedo y ansiedad de la élite liberal hacia la modernización porque ponía en riesgo sus beneficios de clase. Clemente Palma no puede encontrar la solución a la paradoja dentro del marco político por lo que busca una solución a la locura en dimensiones culturales premodernas, míticas y religiosas, las cuales vienen de la mano

de estructuras económicas coloniales y premodernas. En el caso de Vallejo, la locura responde igualmente a una ansiedad hacia la modernidad. Pero en su obra, la modernidad termina imponiéndose a costa del fin de la figura de autoridad.

El tercer capítulo se enfoca en la mitad del siglo XX, en especial en las obras *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains Martín (1957) y *El sexto* (1961) de José María Arguedas. En la obra de Congrains, el loco sintomatiza el poder soberano del capitalismo. Su novela ofrece una lectura marxista de la nación, donde el Estado trabaja del lado de la empresa privada y falla en su objetivo de proteger los derechos de los ciudadanos de la nación. Sin embargo, la obra tampoco ofrece una solución a esta problemática. Arguedas recoge este mismo tipo de lectura de la realidad del país, pero él sí encuentra una solución: la cultura indígena (una propuesta proveniente de las ideas de Mariátegui). Arguedas reconoce que la cultura indígena ha sido reducida por el poder soberano a espacios de locura e insensatez. Así como Ricardo Palma propuso en su momento que la cultura criolla de la calle podía servir para entender mejor el país, Arguedas propone que la cultura indígena relegada a los espacios marginales del proyecto de modernidad nacional podía ser la mejor herramienta para sanar el conflicto entre soberanía y democracia. Arguedas se introduce en los espacios marginales de locura para encontrar en ellos espacios de resistencia cultural que propicien una nueva política de modernidad cultural y de generación de ciudadanías.

En el cuarto capítulo estudio la producción novelística alrededor de los años de violencia terrorista y estatal reciente. En específico me concentro en *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *El camino de regreso* (2007) de José de Piérola. Con la llegada de Sendero Luminoso, el conflicto entre soberanía y democracia no desaparece, sino que se agrava, dado que tanto el

Estado como Sendero reclamaban un poder soberano sobre la población peruana. Un año después de capturado el líder senderista Abimael Guzmán, Vargas Llosa publica *Lituma en los Andes*, donde representa un país enloquecido no sólo políticamente sino también culturalmente, dándole un giro a la perspectiva arguediana: mientras para Arguedas en la cultura indígena se encontraban las energías necesarias para establecer una verdadera democracia en el país, Vargas Llosa ve en la cultura indígena un espacio arcaico de mitos contraproducentes para la modernidad del país. Vargas Llosa espera que en la racionalidad liberal se encuentren las bases para reconstruir el país después de Sendero Luminoso, aunque su mirada es muy pesimista.

Con la publicación del informe de la CVR se produce un primer discurso institucional orgánico que plantea soluciones no sólo a la violencia generada en el Perú debido al terrorismo y la contraofensiva estatal, sino a la disyuntiva entre soberanía y democracia: los problemas estructurales del estado peruano para generar ciudadanía a lo largo de su historia. Dentro de este contexto se generan una serie de narrativas (como las de Cueto, Roncagliolo y de Piérola) que entran en diálogo con el informe de la CVR y que utilizan la locura como una imagen que explora las posibilidades y limitaciones de los discursos de los derechos humanos. La locura sigue siendo sintomática del conflicto entre soberanía y democracia, pero los autores lo enmarcan en medio del debate sobre derechos humanos generado por la CVR debido a la deslegitimación del Estado, de los partidos políticos y su pobreza para generar macro-lecturas sobre los problemas nacionales.

Capítulo I

Locura y el surgimiento de la nación

El presente capítulo analiza las representaciones de locura a lo largo del siglo XIX peruano en relación con las guerras civiles, el criollismo y las ideas políticas de la época. El objetivo es examinar la influencia que tuvo la locura como medio de denuncia política y como herramienta psicológica capaz de construir estrategias políticas adecuadas a la problemática nacional. La relación establecida entre la construcción política de la nación, la conformación de la subjetividad nacional y la locura en este siglo tendrá efectos culturales, sociales y políticos a lo largo del siglo XX y XXI. La razón en la nación peruana no surge confinando a la locura sino dialogando con ella. Para llevar este proyecto me concentro en las siguientes obras: *El padre Horán* de Narciso Aréstegui, *Las tradiciones peruanas* de Ricardo Palma y *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner.

Conseguida la independencia en 1821, el Perú entró a una fase de guerras civiles por el poder. El país fue gobernado por caudillos regionales que alcanzaban la presidencia mediante las armas y establecían lazos con la clase política limeña en búsqueda de beneficios personales o regionales antes que nacionales. Dos tipos de caudillo predominaron: el de la costa norteña, que era proteccionista económicamente, y el sureño, de tendencia liberal. Hasta mitad del siglo XIX ambos grupos se sucedieron en el poder constantemente, llegando incluso a co-gobernar el país desde diferentes ciudades. Los enfrentamientos entre los caudillos del norte y del sur no permitieron establecer políticas económicas a largo plazo en el país. Además, un fuerte espíritu separatista impulsaba a los sureños. En 1836, con la formación de la Confederación Perú-Boliviana bajo el mando del general Andrés de Santa Cruz, la élite sureña se impuso temporalmente a la del norte. En 1838, el general Agustín Gamarra, de origen cusqueño, con el

apoyo de Chile, inició un proceso conocido como “La Restauración” para derrocar a Santa Cruz y devolverle el poder del país a los caudillos del norte. Un año después, Gamarra consiguió su objetivo y fue proclamado presidente. El sur, ahora bajo el mando del general Manuel Ignacio de Vivanco y su revolución “regeneradora”, no consiguió separarse del Perú y aunarse a Bolivia debido a los fuertes discursos nacionalistas que entonces predominaban en la élite boliviana. Cabe señalar que la fuerza política y militar de los separatistas del sur se concentraba en la ciudad de Arequipa. La ciudad de Cuzco, a pesar de pertenecer geográficamente al sur peruano, mantuvo distancia y hasta se opuso a los proyectos de la élite arequipeña. Mientras los arequipeños eran de tendencia liberal, los cuzqueños compartían el proteccionismo de los caudillos norteños. Entre 1843 y 1844, Vivanco consiguió hacerse con la presidencia peruana, pero luego fue derrotado por los generales Domingo Nieto y Ramón Castilla, quien fuera antes Ministro de Guerra y Hacienda bajo el gobierno de Gamarra. Su victoria significó el triunfo del grupo proteccionista

La estabilidad política peruana comenzó a fundarse en 1845 con el arribo al sillón presidencial del ya entonces mariscal Ramón Castilla gracias a un factor clave: el valor del guano en el mercado internacional. Con el descubrimiento y la explotación del guano de ave en las islas de la costa sur peruana comenzó un auge económico en el país que duraría aproximadamente dos décadas. La exportación del guano se realizó a través del puerto del Callao (ubicado a las afueras de la capital) lo cual fortaleció el gobierno central y la política proteccionista de los caudillos del norte: se comenzó a formar un élite liberal-nacionalista en Lima en desmedro de los grupos caudillistas del sur. Aunque un gran porcentaje de las ganancias del guano se fueron en gasto militar, lo cual permitió que Castilla doblegara a sus enemigos en diferentes zonas del país, otra parte se fue en la formación de una burocracia asentada en Lima,

que luego se convertiría en la primera plutocracia del Perú independiente. La imagen del cuadillo también cambió: “El advenimiento de la era del guano trajo consigo un nuevo tipo de caudillo centralizado, de orientación nacionalista-liberal, que operaba más dentro del marco de las instituciones del estado” (Gootenberg 143).

El padre Horán: locura y caudillismo

El padre Horán, una de las primeras novelas del Perú independiente, se gestó dentro de este contexto histórico.¹⁰ Escrita por el cuzqueño Narciso Aréstegui, fue publicada originalmente por partes en el periódico *El Comercio* (Lima) en 1848, bajo el primer gobierno de Castilla (1845-1851).¹¹ La novela se sitúa espacial y temporalmente en la ciudad de Cuzco durante la época de la Confederación Perú-Boliviana (específicamente en 1836). La obra critica varios problemas que agobiaban a los habitantes cuzqueños: la presencia inquietante de los militares bolivianos, el excesivo tributo indígena, la fallida educación de los jóvenes y el reclutamiento forzado a las fuerzas militares caudillistas. En la novela se encuentran además algunas referencias a leyes y proyectos del gobierno de Castilla, es decir, al presente histórico de producción de la obra. Esto se explica por el apego político que el autor tenía por los proyectos liberales del mariscal, a los cuales representa como útiles para sanear los problemas sociales y económicos dejados por la Confederación (Kristal, *Andes* 52-3).

La acción en la novela se desarrolla en la ciudad del Cuzco. Aunque hay varios ejes narrativos, la trama central es la historia de un sacerdote franciscano, el padre Horán, quien asesina a su protegida de confesión, una hermosa adolescente llamada Angélica, debido a que

¹⁰ *Lima de aquí a cien años* (1843), una novela de ciencia ficción escrita por Julia M. Del Portillo es considerada la primera novela peruana.

¹¹ A este periodo se le conoce como el primer gobierno democrático de Castilla. Sin embargo, había gobernado antes por un breve periodo, de febrero a diciembre de 1844, debido a la muerte del entonces presidente provisorio, general Domingo Nieto.

ella le rechaza su enfermiza pasión. La historia está basada en un hecho verídico que ocurrió en Cuzco en 1836: el asesinato de Ángela Barreda, joven de una familia notable cusqueña, a manos de su confesor, fray Eugenio Oroz.¹² Una diferencia importante entre el hecho verídico y la ficción es que la protagonista de Aréstegui no pertenece a la clase privilegiada cuzqueña, sino más bien a una clase media agraria. La obra retrata diferentes espacios y personajes de la ciudad durante la época de la Confederación Perú-Boliviana con la intención de dar un panorama moral, político y económico del país. Aréstegui postula que el Perú de mediados del siglo XIX vive en una debacle moral y económica producto de las guerras de independencia y las guerras civiles entre caudillos que procedieron. Esta situación afecta a las diferentes capas sociales del país, especialmente, a las más desposeídas. En este contexto, la locura que experimentan diversos personajes es producto, por un lado, de sus ruinas económicas y, por otro, de la presión social de una sociedad hipócrita. La locura en la novela refleja la inoperancia del naciente Estado para proteger a sus ciudadanos (o supuestos ciudadanos) y la hipócrita moral cristiana reinante en la época.

Aréstegui demarca dos prácticas morales en su novela: la católica hipócrita y la católica paternalista. Los problemas morales, políticos y económicos del país son consecuencia de que la mayoría de los ciudadanos practican la moral católica hipócrita: se lucen en iglesias, rezan continuamente, pero no se preocupan por las necesidades de los demás. El personaje que caracteriza esta tendencia es el padre Horán: hombre sin escrúpulos que mantiene públicamente una imagen de santo. La novela plantea educar a la sociedad dentro de la moral católica paternalista, que implica el cuidado del desamparado, para así salir de los problemas causados por la hipocresía y las guerras civiles. Angélica, la protagonista, es el ejemplo de la persona

¹² Sobre el caso, véase la introducción de Augusto Tamayo Vargas a la edición de la novela en 1970 y también *Una visión urbana de los Andes* (1991) de Efraín Kristal (53).

preocupada por las penas de los otros. En su inocencia adolescente se despliega una conducta paternalista hacia los necesitados. A veces ayudándolos activamente y otras veces sólo escuchándolos, logra restablecer ciertos órdenes familiares y morales perdidos por las guerras y crisis económicas. Hay familias que se reúnen después de décadas de desgracias e infamias gracias a su labor. Resalta en la obra, por ello, que sea justo a ella –símbolo del paternalismo– a quien se la quiera educar en la moral católica hipócrita bajo la tutela del padre Horán y la anuencia de su madre (convencida sutilmente por una alcahueta del padre Horán de la importancia de este tipo de educación para su hija). En esta época el paternalismo moral está fuertemente conectado al proteccionismo económico (Gootenberg 143). Ambos eran herencias coloniales que los caudillos del norte y las élites de Lima y Cuzco comulgaban. Incluso durante el gobierno de Ramón Castilla, a pesar de su apertura liberal para exportar el guano, se mantuvo una política nacionalista para proteger a los comerciantes limeños de las presiones de las potencias económicas del siglo XIX (Reino Unido, Francia y Estados Unidos). En la novela, el narrador se preocupa por los pequeños latifundistas y artesanos cuzqueños. Espera que el gobierno los proteja adecuadamente para que no desaparezcan ante la falta de mano de obra y el aumento de la importación de productos extranjeros.

Hay un tercer grupo de ciudadanos (sobre todo masculino) dentro de la novela que no se ajusta ni al paternalismo ni a la hipocresía religiosa. Éstos ciudadanos practican cierto pragmatismo moral impulsado por la economía liberal. No son desdeñosos del catolicismo, son creyentes, pero ni lo practican públicamente ni se preocupan por el otro. El padre de Angélica, Juan Bautista, al igual que ciertos negociantes de clase media son los representantes de este grupo. Entre sus intereses se encuentra el bienestar común, pero lo enfocan en términos económicos y no en una preocupación social por el destino de los demás. Esto les produce una

ceguera social y política que les impide reconocer los problemas que más directamente les afectan. Esta imagen queda representada en la ineptitud del padre de Angélica para leer las señales de que su hija se encuentra en peligro ante el acecho de su confesor.

Son muy pocos los personajes que practican el paternalismo en la obra: la protagonista, el doctor Carmona, un par de familias humildes y un cura bondadoso, Fray Lucas (el antagonista del padre Horán). La falta de paternalismo a nivel individual, social y estatal es lo que provoca las crisis económicas y emocionales de diferentes personajes, las cuales luego se traducen en locura. Los personajes enloquecen impulsados por el abuso de terceros (prestamistas que los despojan de sus bienes, el Estado que no los resguarda de las guerras y que, por el contrario, les exige luchar en éstas, etc.) y nadie se preocupa por ayudarlos porque la moral hipócrita reina en la sociedad. La locura es así un síntoma de la miseria moral y económica que produce la guerra y el liberalismo durante la época que el autor representa, la de la Confederación Perú-Boliviana. La moral hipócrita imperante sólo sirve para ahondar más los problemas.

Dos ejemplos de personajes que enloquecen son don Simeón y doña Casimira. El primero es un pequeño latifundista padre de familia que ahorra para poder casar a sus hijas adecuadamente en el futuro. Debido a la inestabilidad social y política del país, decide dejar sus ahorros con un amigo suyo de la infancia, el prestamista don Tadeo. Simeón es estafado por su amigo, quien impulsado por la avaricia le engaña diciéndole que le han robado el dinero que le dio a guardar. Simeón y su esposa entran en pánico ante la imagen de su futuro empobrecido:

Todo fue rápido como el pensamiento [...]. El recuerdo de nuestra primitiva miseria [...] las fatigas y privaciones de la época de mis trabajos [...]. El porvenir de mis hijas [...] todo perdido en un instante [...]. ¡Y una existencia con hambre ante los ojos! (I, 155)

Simeón y su esposa deciden envenenar a sus pequeñas hijas y luego suicidarse. Luego de envenenarlas, y a punto de suicidarse con el mismo veneno, Simeón huye de la escena del delito atormentado por la culpa. Vive como un enajenado en las montañas hasta que recupera el sentido un par de años después cuando casi muere por el desborde de un río: la fuerza de la naturaleza le devuelve la capacidad de reconocer la precariedad de su cuerpo. Al final de la obra, gracias a Angélica, descubre que sus hijas sobrevivieron el envenenamiento y, aunque una había fallecido recientemente, se reencuentra con la otra, consigue la paz emocional y se van a vivir juntos.

Casimira es madre de dos hijas, una adolescente y otra recién nacida. Al enterarse que su esposo había muerto en las guerras de independencia (exactamente en la batalla de Junín) tuvo que encargarse de sostener económicamente a su familia como lavandera. Debido a las condiciones poco higiénicas de su vivienda, su hija mayor se enferma de tuberculosis. En un momento de desesperación y locura, al no poder hacerse cargo de ambas hijas, decide abandonar a la bebe en una plaza cerca de un convento. Cuando regresa a su casa descubre que su hija mayor había muerto por la enfermedad. Desesperada, vuelve a la plaza en busca de su bebe, pero no la encuentra y nunca la volvería a ver. En una conversación entre Casimira y Angélica, la segunda le pregunta a la primera por qué la patria no cuidó de ella y su familia después de la muerte de su esposo. La respuesta de Casimira es rotunda:

La *patria* me quitó al padre de mis hijas —repuso con amargura— ¡pero la patria no se ocupa de la orfandad de las hijas, cuyos padres han vertido su sangre por ella —y menos de las que nacen en una cuna pobre, como la mía! (I, 171)

La patria es un concepto complejo en las palabras de Casimira. Por un lado se trata de una entidad distante y ajena a su realidad, que exige de su familia la utilización de los cuerpos masculinos (su marido). Por otro lado, no le reconoce ningún derecho o beneficio por la

utilización y destrucción del cuerpo de su marido. La patria funciona aquí como un estado de excepción: los derechos civiles de los habitantes están suspendidos y el Estado rige su poder soberano sobre los cuerpos de éstos (Agamben, *State* 1-6). La patria suspende el reconocimiento político de ciudadanía y sostiene su poder sobre la reproducción de cuerpos precarios (o vidas desnudas) disponibles para la guerra. Dentro del contexto histórico de la novela, la patria es un grupo de caudillos que velan sólo por sus propios intereses. No hay, por ello, un aparato institucional político que se encargue de proteger a los habitantes: la patria sólo necesita cuerpos para la guerra. La carencia de un Estado que proteja a los pobres y a la clase media se refleja en los casos de locura a lo largo de la obra. Hombres y mujeres abandonados a su suerte y sumidos en extrema precariedad material, terminan por enajenar su mente de su cuerpo. Incapaces de reconocer su propio cuerpo (su lugar en el mundo) se convierten en la fantasía del caudillo (y del estado de excepción): cuerpos para matar a los cuales la entidad de poder no necesita reconocerles ningún derecho dado que su alienación les impide reconocer a la autoridad. El espacio político de los derechos ciudadanos sólo se consigue mediante el reconocimiento mutuo entre la autoridad y los sujetos. Los derechos ciudadanos se ponen en peligro cuando el sujeto no puede reconocer a la autoridad, como en el caso del demente, y aún así la autoridad territorializa su poder sobre el cuerpo de éste. Este tipo de poder, que se ha dado en llamar soberano dentro de la filosofía política, adquiere altos niveles de perversidad cuando, en lugar de buscar el mutuo reconocimiento, se dedica a reproducir sujetos incapaces de dicho reconocimiento (como los enajenados, por ejemplo) o deja de reconocer nuevas ciudadanía (como el caso de los indígenas en el Perú). Por ello, los casos de locura en la novela no sólo exteriorizan los problemas nacionales sino, además, simbolizan la perversidad del caudillismo como estructura política interesada en el enajenamiento de las personas como medio para mantener su poder.

La novela sugiere que la salida a la locura se encuentra en la expansión de la moral paternalista a las diferentes capas de la sociedad: la locura y el sufrimiento de las personas se evitaría con la ayuda desinteresada de terceros. La imagen de Angélica muerta al final de la obra a manos de Horán (por haberle rechazado sus pretensiones sexuales) refleja por contraposición esta lectura moral: si alguien se hubiera preocupado por la protagonista, no hubiera terminado asesinada. Aréstegui usa la imagen para reclamar un mayor proteccionismo por parte del Estado y paternalismo a sus lectores, para así acabar con la locura, miseria y muertes innecesarias en el país. Esta lectura refleja el proteccionismo moral y político desarrollado años más tarde por el gobierno de Castilla (presente de la escritura de la obra y de su lector ideal). No considero que la intención de Aréstegui haya sido denominar al gobierno de Castilla como estúpido en comparación con el de la Confederación, sino más bien marcar las pautas de la política proteccionista que él creía se debían seguir para el bien de la nación.

Según Kristal, aunque el paternalismo planteado por Aréstegui intenta mejorar las condiciones sociales de los trabajadores, su principal función es la buena utilización de la mano de obra para promover el comercio nacional, lo cual finalmente hace perdurar las diferencias laborales y de clase (*Andes* 56-61). No se puede afirmar que Aréstegui haya estado buscando esta consecuencia a propósito, pero sí que no pudo preverla. Dentro de la novela, por ejemplo, existe un caso claro que se opone a la idea del estancamiento de las jerarquías de clase: la relación entre un estudiante de Derecho de clase alta y una huérfana hilandera (quien resulta ser la hija perdida de Casimira). Aunque el amor fracasa por la presión social y el enamorado (caracterizado como loco enamorado) termina asesinándose, el autor pone las bases para una movilidad social basada no sólo en el amor de pareja sino, sobre todo, en el amor por el trabajo: la gran virtud que el estudiante resalta de la huérfana es su capacidad de trabajo, aquello que la hace valiosa

socialmente. La posibilidad de la movilidad social se encontraba dentro de las miras ideológicas de Aréstegui, sólo que le fue imposible atisbar la contradicción entre ésta y el paternalismo. De hecho, esta contradicción fue prácticamente imposible de atisbar para la mayoría de pensadores y escritores del siglo XIX.

Tradiciones peruanas: Locura, criollismo y ética

En las *Tradiciones peruanas* los locos que representa Ricardo Palma tienen similitudes y diferencias con los de Aréstegui. Al igual que Aréstegui, Palma hace uso de locos para exteriorizar ciertos problemas nacionales, pero, más importante, es su utilización de ciertas cualidades de los locos para encarar estos problemas. El criollismo o pensamiento criollo, dentro del cual el autor se adscribe y que está relacionado a la consolidación de la élite liberal limeña gracias a la exportación del guano, facilitó la inserción del loco –específicamente del loco romántico– dentro de la subjetividad nacional de entonces. La perspectiva del loco romántico ofreció una nueva mirada para entender y/o solucionar los problemas del país. Es mi primordial objetivo entender el funcionamiento de la subjetividad criolla desde las representaciones de locura hechas por Ricardo Palma. Para entender este funcionamiento, mi análisis le dará prioridad a las tradiciones ambientadas en la época post-independentista, donde el autor plantea –mediante personajes enloquecidos– la necesidad de la cultura criolla como medio de sobrevivencia social y de identidad nacional. Un segundo objetivo es entender la particular estructura moral que se construye cuando se enlazan la locura romántica y la subjetividad criolla.

La crónica de la Conquista y del Perú colonial es el principal sustento histórico de Ricardo Palma para sus tradiciones. Pero mientras la crónica había sido fundamentalmente el espacio del conquistador español y de ese “otro” del nuevo mundo como categorías

irreconciliables, la estrategia de Palma en sus tradiciones es reconquistar el espacio social de la nueva nación mediante la representación de aquellos sujetos que habían desarrollado una agencia social y cultural contestataria o transgresora al poder dominante. El sujeto del Perú independiente no debía ser más el español y/o los representantes del viejo orden virreinal, sino aquellos que habían de una u otra forma transgredido el poder de la Corona o todo tipo de poder en general. Según Julio Ortega, “Palma elabora la ‘tradicción’ como una resolución genérica ‘peruana’ (esto es, nacional) cuyo discurso plural es, en sí mismo, de un plurilingüismo anti-canónico; y cuya lengua popular construye una versión nacional relativizadora de la historia (traumática) y de la estratificación social (arbitraria)” (428). En este panorama, la figura marginal del loco, con su cualidad transgresora y su peculiar forma de entender la realidad, juega un rol importante en la construcción de la subjetividad nacional dentro del proyecto histórico-ficcional de las *Tradiciones*, especialmente en aquellas que retratan los años de las guerras por la independencia y post-independencia. En estos locos, Palma encuentra al agente de la nueva subjetividad nacional criolla.¹³

Con respecto a la constitución de la subjetividad moderna, Peter Sloterdijk señala que mientras Europa, desde el Renacimiento, se ha representado a sí misma como sujeto auto-controlado y represivo (lo que denomina el descubrimiento copernicano); la historia americana se ha construido como sujeto auto-desinhibido e histérico (descubrimiento magallánico) (*Mundo interior* 79).¹⁴ El filósofo alemán añade que el carácter histérico de esta subjetividad acarrea praxis no saludables, las cuales deben ser balanceadas con conocimientos saludables (*Mundo interior* 77). Desde las ideas de Sloterdijk se puede plantear que las fuentes históricas de Palma

¹³ Aunque las tradiciones de la Independencia y Post-Independencia son mucho menos en comparación con las que retratan la época virreinal, aparecen más locos en las primeras que en las segundas.

¹⁴ Para Sloterdijk, la subjetividad moderna está caracterizada principalmente por un proceso histérico y no por un proceso represivo, como tradicionalmente se la ha representado.

están inmersas en este carácter histórico que propicia comportamientos insanos. Con su obra, el tradicionalista busca corregir lo histórico residual de la conquista que aún persiste en la sociedad de su tiempo. Para lograrlo, explora nuevas subjetividades, especialmente transgresoras, que transforman lo histórico residual en un conocimiento saludable para la sociedad peruana de entonces. Así es como aparece la llamada cultura criolla.

El lenguaje es un factor crucial en la conformación de la subjetividad y la cultura criolla. Palma busca y forma en su obra al lector criollo. Sabía que lo que más carecía el mercado peruano era de lectores y salió a buscarlo con su estilo. Las introducciones en primera persona de varias de sus tradiciones dialogan con la oralidad de los peruanos del siglo XIX. El autor recreó un narrador con el cual sus potenciales lectores se identificaran. Expandió los límites léxicos y sintácticos de la novela histórica, social y romántica, para incluir los registros de la calle limeña, los de la picardía criolla.¹⁵ El tradicionalista registró su época más en su lenguaje que en sus narraciones (muy pocas historias están ambientadas en su misma época) y, prácticamente sin proponérselo, terminó institucionalizando una manera de hablar y, con ello, un modo de pensar: el criollo.

1. Lo criollo

Palma exploró la subjetividad criolla como medio estratégico para movilizarse en la realidad peruana y también para construir una identidad nacional post-independentista. Pero ¿qué significa subjetividad criolla? Históricamente, el criollo fue el hijo de españoles nacido en tierras

¹⁵ Flor María Rodríguez-Arenas posee un interesante artículo intitulado “*Las Tradiciones* y el proceso de su recepción” donde explora el desarrollo de las técnicas escriturares de Ricardo Palma para atraer a su mercado de lectores y construir su lector ideal. Sin embargo, reduce mucho el mercado de lectores de Palma dentro de las élites intelectuales peruanas e hispanohablantes. No explora mucho la veta de los lectores alfabetos de las clases media y popular, y asimismo la posibilidad de la transmisión oral de sus tradiciones.

americanas. Los criollos como grupo social siempre se vieron relegados frente a los peninsulares, principalmente, porque nunca fueron favorecidos con los puestos públicos de mayor poder durante el virreinato. Sin embargo, ya entrando al siglo XIX, cuando uno se refiere al grupo criollo se hace referencia a la élite letrada que se relacionó al Estado Guanero (1845-1879) y que se encargó de “fundar imaginariamente las características, los límites y la identidad de lo nacional” (Velásquez 72):

La inestabilidad del espacio de la cultura criolla se manifiesta porque está siempre amenazada por los definidos y unívocos espacios de los indígenas y los negros, y deseosa de diferenciarse de los espacios mestizos. El discurso criollo carga con la terrible paradoja de fundar imaginariamente la homogeneidad en una sociedad heterogénea, de anclar significados nacionales desde una entidad precaria, de construir un pasado colectivo cuando ellos querían olvidar o negar sus desventuras en el orden colonial.

El proyecto nacional limeño-criollo en el siglo XIX contiene diversas tensiones e incluso propuestas contradictorias; las diferencias entre liberales y conservadores, entre militares y civilistas vinculados a la aristocracia, y civilistas asociados a la emergente burguesía son importantes. No obstante predomina una voluntad de construir materialmente e imaginar culturalmente una nación.

(Velásquez 73)

Ricardo Palma perteneció originalmente al grupo liberal de esta élite criolla. Sin embargo, a partir de su desilusión y alejamiento de la política en 1872, comienza a entablar amistad con

ciertos grupos conservadores y a ser criticado por los liberales más extremos. A pesar de ello, siempre se vio a sí mismo como un liberal.¹⁶ “Liberal escéptico” lo llama Julio Ortega (428).

Entendida la dimensión histórica del sujeto criollo del siglo XIX, debemos profundizar ahora en la subjetividad criolla. Ésta es más difícil de limitar temporalmente dado que comienza en la colonia y llega hasta nuestros días. La subjetividad criolla se sostiene en “lo criollo” o “la criollada”. En el Perú, lo criollo se asocia con lo alegre, ingenioso y humorístico tanto como con lo repudiable y abyecto. Una “criollada” puede ser una acción ingeniosa y a la vez inmoral. El sociólogo Gonzalo Portocarrero señala:

Es claro que estas valoraciones resultan de un pasado colonial que está aún demasiado presente; de un conflicto que no termina de resolverse y en cuya raíz está el anudamiento entre la imposición colonial y la resistencia criolla. Sucede que si, por un lado, la metrópoli desvalorizó todo lo nativo, concibiéndolo como una copia de segunda clase, y consiguiendo además que los propios nativos absorbieran esta imagen como fundamento de sus ser; ocurre también, de otro lado, que ellos mismos lograron defenderse y preservar una autoestima en torno de la imagen de ser más gozadores, cariñosos y libres que los colonizadores. En realidad, la sociedad criolla se caracterizó por la transgresión del orden, por la “pendejada”,¹⁷ es decir, por el rechazo subterráneo de un sistema legal sentido como abusivo, ilegítimo y corrupto. En este rechazo se inscribe un goce, una excitación o una emoción, donde concurren el temor de ser atrapado y la esperanza de salir indemne, para finalmente resolverse en una vivencia de poder,

¹⁶ Véase por ejemplo su carta a Vicente Riva Palacio del 23 de diciembre de 1887, en Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas* (Ed. Julio Ortega. España: Archivos, 1993), 358-9.

¹⁷ En el argot peruano, una “pendejada” es una acción astuta y maliciosa.

de sentirse por encima, definitivamente superior a los otros. (“transgresión” 541-2)

La subjetividad criolla se fundamenta por tanto en la transgresión al orden establecido. En un contexto donde el gobierno impide el ascenso social de sus gobernados, estos responden con estrategias transgresoras, como el doble sentido en el lenguaje y la suspensión de la ley (inmortalizada por Palma en la frase “acato y no cumplo”). La transgresión les permite un mejor bienestar social a costa de un deterioro moral. La consecuencia: el cinismo que embarga hasta hoy día la subjetividad criolla peruana.

Los personajes que Ricardo Palma retrata son transgresores, sobrevivientes al orden colonial, al poder eclesiástico, a las guerras de independencia, a las batallas entre caudillos y a la guerra con Chile. El tradicionista muestra que la subjetividad criolla no era una cualidad sólo de la élite guanera sino de todos los peruanos que habían aprendido a sobrevivir a diferentes ordenes y gobiernos opresores así como a las convulsiones sociales. Su obra se hermana con los proyectos históricos de tendencia liberal de su tiempo, que buscaban los orígenes nacionales en personajes rebeldes que desafiaban la autoridad de la antigua Corona española (Unzueta 513). Aunque fue criticado y alabado en diferentes épocas y desde diferentes posturas ideológicas, su obra se convertiría en piedra angular para la conformación de una literatura nacional que rompa con la tradición hispanista.

2. Los conquistadores

Un ejemplo de este uso de personajes transgresores o rebeldes se encuentra en el retrato moral que Ricardo Palma ofrece de algunos de los primeros conquistadores. Mientras, por un lado, describe a la mayoría de ellos como sanguinarios exaltados por el oro y el poder en

concordancia con los intereses de la Corona; por otro lado, a otros pocos rescata positivamente como sujetos que anteponen valores morales acordes a la realidad que experimentan por encima de los intereses colonialistas. Dentro del primer grupo se enmarcan tradiciones como “Alonso de Toro”, “Francisco de Almendras”, “Pedro Puelles”, “Lope de Aguirre el traidor” y “Hernando Machicao”, donde recrea los años entre la guerra civil de los conquistadores y la rebelión de los encomenderos contra la Corona (1537-1554). Los protagonistas de estas tradiciones son retratados como crueles, avaros, cínicos y convenidos, quienes cambian de bandos por sus intereses y no por principios. En la tradición sobre Lope de Aguirre, se señala: “Fecundísimo en crímenes y en malvados fue para el Perú el siglo XVI. No parece sino que España hubiera abierto las puertas de los presidios y que, escapados su moradores, se dieron cita para estas regiones” (74). Sobre Machicao denuncia que su “conducta... fue asaz infame. Robó mujeres; mandó que sus soldados entrasen a las tiendas y se vistiesen de paño, sin pagarlo, y llevaba en la mano un rosario, no por devoción, sino para contar el número de mosquetes que le entregaban los vecinos” (29). A Almendras lo describe como “notable por sus crueldades” (22). A diferencia de los anteriores conquistadores, Palma muestra afecto hacia la figura de Francisco de Carbajal, maestro de campo de Gonzalo Pizarro durante la revolución de los encomenderos, y reproduce un retrato moral que un historiador había hecho del maestro:

Entre los soldados del Nuevo Mundo, Carbajal fue sin duda el que poseyó más dotes militares. Estricto para mantener la disciplina, activo y perseverante, no conocía el peligro ni la fatiga, y eran tales la sagacidad y recursos que desplegaba en las expediciones, que el vulgo creía tuviese algún diablo familiar... Su ferocidad era proverbial; pero aun sus enemigos le reconocían una gran virtud: la fidelidad. Por eso no fue tolerante con la perfidia de los demás; por eso nunca

manifestó compasión con los traidores. Esta constante lealtad, donde semejante virtud era tan rara, rodea de respeto la gran figura del maestro de campo Francisco de Carbajal. (80-1)

Este retrato moral de Carbajal nos ayuda a entender que el autor no critica de los conquistadores tanto su crueldad como su falta de lealtad y de principios. Por eso valora tanto la figura de Carbajal, “quien en las horas de prosperidad como en las de infortunio, fue leal y abnegado servidor del Muy Magnífico don Gonzalo Pizarro” (82). De la misma forma admira la honradez. Por ejemplo, en la tradición “El que pagó el pato”, rescata como modelos morales a los once españoles que no firmaron la sentencia de muerte de Atahualpa. La tradición relata que cuando Titu-Atauchi, hermano de Atahualpa, captura a un grupo de españoles, los deja en libertad por encontrarse entre éstos los once que no firmaron la sentencia. Pero uno de los capturados queda preso, el escribano Sancho de Cuellar, para ser usado como chivo expiatorio por el pueblo indígena en venganza de la muerte del Inca. Lo asesinan de la misma manera como había sido asesinado Atahualpa, con el garrote. Hay cierta justicia poética tras esta muerte dado que nos enteramos mediante el narrador que “Sancho de Cuellar procedió como escribano pícaramente; pues no sólo estampo palabras que agravaban la triste posición del Inca cautivo, sino que al notificarle la sentencia y acompañarlo al cadalso, lo trató con burla y desacato” (20). La tradición de Palma marca claramente una línea ética entre la muerte justa y la injusta.

Las tradiciones vistas hasta ahora no sentencian moralmente el uso de la violencia, sino la deslealtad y la injusticia. Entre todas las praxis no saludables, diría Sloterdijk, que acarreó la conquista del imperio inca, Palma busca rescatar un pequeño grupo de prácticas saludables puntuales que su lector es capaz de reconocer y, posiblemente, de usar en su vida social y política. Es importante resaltar que las prácticas saludables que rescata se relacionan por su

oposición al poder de la Corona. En “El Demonio de los Andes”, Francisco de Carbajal y Gonzalo Pizarro representan los primeros registros de rebeldía colonial contra los mandatos de la Corona. En “El que pagó el pato”, el poder de la Corona está representado por Francisco Pizarro y los que firmaron la sentencia de muerte de Atahualpa; por ello, la tradición redime a los que se opusieron a dicha sentencia. El autor coloca los valores de lealtad y justicia del lado opuesto al poder. Se construye así un parámetro moral que está en franca relación con los proyectos liberales del siglo XIX:

En la representación histórica de las *Tradiciones peruanas*, se percibe un gusto romántico por personajes marginados o rebeldes, que desafían la autoridad. Esta actitud coincide, nuevamente, con la visión liberal de la historia colonial, que busca los ‘orígenes’ de la nacionalidad (y al hacerlo los crea) en gestos, acciones y movimientos que se oponían y rebelaban contra la Corona, y cuestionaban la distintas formas en que se manifestaba su poder (Unzueta 513)

Este parámetro moral se vuelve borroso cuando se estudia las tradiciones que representan locos en la época independentista y post-independentista (aunque también se da el caso en tradiciones que retratan la época colonial), con consecuencias políticas y éticas que el tradicionista no podía preveer.

3. Locura

En la tradición intitulada “Un fanático”, Ricardo Palma nos entrega una versión abreviada de una nota recogida supuestamente por el diario *El Comercio* de Lima el 6 de mayo de 1848. En ésta se narra cómo los curas de Huaraz se aprovechaban de la credulidad indígena para mantener a los naturales bajo el control religioso: “[el indígena] acoge como verdad

evangélica cuanta paparruchada sale de los labios, no siempre bien inspirados, del taita cura” (1118). En la cita se percibe el desagrado del autor hacia la figura del cura. En el relato queda en claro que los curas sacan ventaja del fanatismo indígena para mantener prácticas sociales colectivas que refuerzan su poder institucional: “Tal fue el efecto de las pláticas en aquella Cuaresma, que apenas si se daban abasto los párrocos para confesar penitentes y unir con el lazo del matrimonio a muchas medias naranjas que estaban en camino de pudrirse” (1118). Aparece luego un mozo indígena que lleva su fanatismo a un nuevo nivel:

Ocurrióle una tarde al cura de Yaután predicar sobre San Lorenzo y su martirio, e hizolo con tanta unción y elocuencia, que a uno de sus oyentes se le enclavó la convicción de que sólo muriendo como el santo de las parrillas iría sin pasar por más trámites, aduanas ni antesalas, vía directa, y como por ferrocarril, a la gloria eterna. (1118)

El joven indígena, reconocido por sus vecinos como loco, lleva a cabo su propio auto de fe y muere incinerado como el santo. ¿Sobre quién recae la culpa de la muerte del joven? Ésta recae tanto sobre el mismo fanático como sobre el cura. En el caso del joven, el que fuera loco no lo absuelve de haber cometido suicidio. Dentro de los cánones morales y religiosos de la época, la locura no justificaba ningún tipo de suicidio. El suicida era culpable de haber tomado su vida en sus manos, se impedía su entierro en cementerios (todos eran manejados por la Iglesia) y una mancha moral caía sobre él, su familia, amigos y vecinos (Drinot, “Madness” 93-6). En la tradición, sin embargo, el narrador trata al joven indígena con cierta indulgencia y localiza la mayor parte de la culpa por el suicidio en la figura del cura. Éste último, consciente de lo persuasivo y manipulador de su discurso, no mira las consecuencias extremas que éste puede tener. El narrador sanciona al cura por usar un discurso exagerado y manipulador. Asimismo,

sanciona a los feligreses que comparten este discurso por no darse cuenta de las consecuencias del mismo. Palma critica a la colectividad sumisa, aquella que se forma en prácticas religiosas irracionales, pero su contraejemplo moralizador dentro de la tradición no es un individuo racional o sensato sino uno loco. Queda en manos del lector la racionalización del relato, es decir, organizar y recibir la lección moral.

Palma no “cura” al fanático, “cura” al lector para que no caiga en las irracionalidades y amoralidades del discurso eclesiástico. Al hacerlo, combina dos procesos de cura estudiados por Foucault. Por un lado, el “theatrical representation”, que consiste en continuar el estado de locura hasta llevarlo a su fin con el objetivo de que culminado el objeto de la locura, la sensatez se restablezca en el paciente (*Madness* 187). Por el otro, el “awakening”: “Since delirium is the dream of waking persons, those who are delirious must be torn from this quasi-sleep, recalled from their waking dream and its images to an authentic awakening, where the dream disappears before the images of perception” (*Madness* 184). Palma caracteriza el discurso del cura como uno delirante. Para “abrirle los ojos” al lector (“awakening”), sobre todo a los lectores fanáticos de la religión, necesita resaltar lo delirante de este discurso mediante el martirio del fanático (“theatrical representation”). Foucault señala que durante el siglo XVIII este “awakening of madness would lose its original meaning [que era mostrar una verdad incuestionable] and limit itself to being no more than recollection of moral law, return to the good, fidelity to the law” (*Madness* 186). En la tradición aquí estudiada, el “awakening” desvela la fachada de irracionalidad y amoralidad tras los discursos eclesiásticos como una manera de prevenir al lector de posibles embauques por parte de miembros de la Iglesia. Su objetivo es moral. Pero al desprestigiar la moral religiosa, el autor no retorna a una moral previa, sino más bien construye un nuevo espacio moral: la criolla liberal.

El tradicionista pone por un lado a la colectividad sumisa católica y por el otro al fanático como un contra ejemplo moralizador para el lector. El fanático cumple en la historia la función del sujeto transgresor: gracias a su “loca” interpretación consigue escapar a la interpelación institucional de la Iglesia y forma una subjetividad autónoma (el suicidio sacrílego lo ubica fuera de los límites espirituales y materiales de la Iglesia). Según Sloterdijk, la invención de la subjetividad moderna se fundamenta en la auto-persuasión y auto-desinhibición que un proyecto produce sobre un sujeto, lo cual finalmente desemboca en la acción (*Mundo interior* 78-9). El fanático, gracias al discurso que dio el cura en su iglesia, se ha auto-persuadido de que la mejor manera de entrar al Paraíso es imitando el martirio de San Lorenzo (éste es su proyecto). Luego, se auto-desinhibe y comete su objetivo. Hay, sin embargo, un factor más en la construcción de la subjetividad moderna para Sloterdijk: el regreso exitoso de la información después de realizado el proyecto delirante. La información que retorna al punto de origen es la que determina el éxito de la empresa y la que le otorga lógica y sensatez. En esta tradición, por el contrario, la información que regresa nos refiere al fracaso del proyecto del fanático (que es en sí una exageración del proyecto eclesiástico). Será la labor del lector usar la muerte del joven indígena como contraejemplo moral. Palma no presenta al joven loco como el modelo de subjetividad que su lector debe imitar, sino como una consecuencia tragicómica producto de su exagerada credulidad sumada al poder perverso y persuasivo de una instancia institucional (en este caso la Iglesia). El modelo de subjetividad que propone el tradicionista, que es donde finalmente reside la moral criolla, está fuera de la historia y en oposición tanto a las prácticas religiosas como a la cultura indígena (otro ejemplo de la representación de los indígenas como exageradamente crédulos, como individuos que entienden el lenguaje literalmente, se encuentra en la tradición “Al pie de la letra”).

Si pensamos en el lector católico peruano del XIX, al leer esta tradición se debe haber enfrentado al hecho de reconocer que el discurso de su fe, aquel discurso que le servía de guía moral, poseía las mismas características que el delirio fanático. Para el caso, Foucault ha señalado que la estructura del deliro sirve como espejo de la estructura de la razón y la lógica, dado que ambos funcionan de manera semejante:

Under the chaotic and manifest delirium reigns the order of a secret delirium. In this second delirium, which is, in a sense, pure reason, reason delivered of all the external tinsel of dementia, is located the paradoxical truth of madness. And this in a double sense, since we find here both what makes madness true (irrefutable logic, perfectly organized discourse, faultless connection in the transparency of a virtual language) and what makes it truly madness (its own nature, the special style of all its manifestations, and the internal structure of delirium). (*Madness* 97)

Si el pensamiento lógico y el deliro se organizan y funcionan de manera similar, si la diferencia entre ambos descansa menos en su estructura que en la manifestación de su verdad o verosimilitud en correspondencia con la “realidad,” podríamos sintetizar ambas estructuras en lo que Sloterdijk denomina “sistemas de delirio:” sistemas motivadores que justifican “saltos a lo impreciso y desconocido como hechos racionales.” Sloterdijk agrega: “Pertenece a la esencia del delirio bien sistematizado que se sepa comunicar a los otros como un proyecto plausible; un delirio que no contagie no se entiende bien ni siquiera él mismo” (*Mundo interior* 75). Dentro de esta propuesta teórica, tanto la razón como la locura son “sistemas de delirio” y lo que hace que la primera sea más lógica que la última es su capacidad de contagio, la cual depende principalmente de su éxito. En otras palabras, si un sistema fracasa no podrá ser contagiado a terceros y será catalogado como irracional e improductivo; pero si tiene éxito, será lógico y

verdadero. Desde esta perspectiva se puede explicar el discurso del cura como un sistema de delirio fallido: aunque logra ser contagiado a los feligreses, su éxito se evapora con la muerte del fanático. Esa falla en el sistema se debe a la interpretación literal que el joven indígena le da al martirio de San Lorenzo como un modelo de acción ejemplar. El sistema de delirio del fanático tampoco es exitoso dado que comienza y acaba con él. Sin embargo, el lector aprende del fracaso de ambos sistemas delirantes. Como se ha señalado antes, para Sloterdijk un factor importante en el sostenimiento de los sistemas delirantes es lo que los sujetos aprenden del éxito o el fracaso: la información que regresa a ellos después de cada nuevo intento de realizar las empresas delirantes. Con esta tradición, además de sentenciar negativamente el discurso de la Iglesia, Palma le enseña a su lector, mediante el fracaso del indígena, que la interpretación de los discursos no se debe hacer literal sino figurativamente, siguiendo el modelo de la razón criolla que delinea en otras tradiciones. El autor esboza así la subjetividad criolla en oposición al fracaso del cura y del fanático indígena.

Cabe notar que aunque el fanático es objeto de burla y muerte social, Palma lo trata con más afecto que al cura. Una hipótesis para dicho trato surge al respecto: el autor reconoce en personajes como el fanático una subjetividad auto-desinhibida e individualizada que tiene una cierta empatía con el individualismo criollo. El fanático no es un típico transgresor criollo, pero se convierte definitivamente en un transgresor de la ley religiosa. En este contexto, la Iglesia representa una forma de dominación cultural que al tradicionalista le disgusta, pues su mecánica se basa en prácticas colectivas de sumisión, es decir, en la formación de subjetividades grupales que pierden capacidad de agencia o cuya agencia está mediada por los deseos e intereses del poder dominante. Nada más contrario a los ideales del liberalismo criollo.

En la tradición “El rey de los camanejos,” Ricardo Palma nos entrega un personaje que es copia y homenaje al Quijote de Cervantes. Su nombre es Pedro Pablo Rosel y la acción se sitúa en 1823, durante las guerras de Independencia. Al protagonista, “nacido en Arequipa e hijo de español empingorotado y de arequipeña aristocrática” (982), se le caracteriza como un “loco manso,” querido por su familia y vecinos, que había recibido una buena educación y pasaba por hombre de “buen seso” si no fuese por el hecho de que se creía el “príncipe heredero del trono de Camaná.”¹⁸ Una golpiza que le da a un sacerdote por haber éste consumido “la Hostia sin pedirle la licencia que, a su juicio, era de rito cuando se celebraba ante el monarca”, obliga a su familia a “adoptar medidas no solo para evitar conflictos posteriores, sino también para curarlo.” Se acuerda llevarlo a una casa de campo, pero el modo de transportarlo surge como el problema. Por un momento se planea llevarlo enjaulado: escena que recuerda al capítulo XLVII de la primera parte del *Quijote*. Finalmente, se decide armar una escena ficticia en la cual se le reconoce al personaje como rey de los camanejos. La intención es curar al protagonista mediante el “theatrical representation:” llevando su locura hasta el final. Una falsa comitiva de seis personas dirigida por un alférez de carabineros llega a la casa de Rosel una mañana para decirle que el trono de Camaná está vacante y que sus vasallos lo esperan para que el trono no caiga en manos de ambiciosos y usurpadores. Rosel acepta ir con la comitiva a tomar posesión de su reino. Ya en la ruta, cuando estaban cerca de la casa de campo, una veintena de hombres armados salen a su encuentro. Antes de que se iniciara la disputa, Rosel reacciona de una manera inesperada:

Tuvo el buen sentido y la grandeza de ánimo (que los caudillos cuerdos nunca tuvieron) de sacar su pañuelo blanco, y con voz alterada por una gran emoción, gritó:

-Me rindo, hijos míos, y que no se derrame sangre por mi causa.

¹⁸ Camaná es una ciudad portuaria del departamento de Arequipa.

Decididamente, sólo un loco es capaz de abnegación tamaña. (984)

Toda la escena representada para capturar al protagonista y así llevarlo a la casa de campo, es un símil con toda la segunda parte del *Quijote*, en la cual el personaje cervantino se ve constantemente interpelado por otros personajes (como el bachiller Sansón Carrasco, los Duques y el mismo Sancho Panza), quienes se encargan de estimular y continuar la locura de don Quijote (cada uno llevado por diferentes motivos), lo que concluye en la cura y muerte del personaje. Rosel es encerrado en una habitación de la casa de campo, con la pierna izquierda sujeta a la pared mediante una cadena de fierro. Todos sus amigos y las personas ilustres de Arequipa lo visitan. En este estado parece tranquilizar su furia e ir recuperando la cordura: “En su última enfermedad creyese que Rosel había recobrado toda la lucidez de la razón, pues rechazó el tratamiento de majestad, protestando de semejante locura.” Sin embargo, en el momento que se le va a administrar el viático (eucaristía que se administra a los enfermos en peligro de muerte), el protagonista vuelve a su estado demencial:

Al oír la música y la campanilla preguntó qué ruido era ése, contestándole el confesor que era su Majestad Divina que venía a despedirlo para la eternidad; quedóse Rosel un rato pensativo y con voz que apagaba ya la muerte, murmuró, como hablando consigo mismo:

-¡Bien! Que pase... Se juntarán dos majestades.

Con tan clara prueba de que la locura era persistente, supondrá el lector que el cura regresó sin administrar el viático. (984-5)

A diferencia de don Quijote, el protagonista de esta tradición no consigue curarse. Su sistema de delirio perdura hasta su muerte. Y a semejanza de don Quijote, quien tenía excelsos momentos de sensatez dentro de su locura, la rendición de Rosel es su momento de mayor

sensatez, pero al mismo tiempo de mayor misterio. En dicha escena el protagonista actúa en contradicción con los parámetros de su sistema de delirio, al menos como éste es comprendido por el narrador y el lector. El narrador espera que Rosel se enfrente en batalla desigual como hubiesen hecho don Quijote o los caudillos de entonces. ¿Por qué no lo hace? Dos hipótesis: la primera, que el protagonista se ve a sí mismo menos como un hombre de caballería que como un hombre de corte; la segunda, que no es tan loco como parece, pues posee el suficiente sentido común para no poner su vida en peligro. Veremos que ambas hipótesis se enlazan en el personaje.

Si nos concentramos en la primera hipótesis es importante tomar en cuenta los estudios de Wolf Lepenies y Norbert Elias que relacionan el mundo cortesano con la melancolía y la subjetividad represiva.¹⁹ Del relato se infiere que el protagonista se encuentra en un estado de melancolía donde es incapaz de actuar por decisión propia. Su subjetividad está más enlazada con un aspecto represivo que con uno histérico. Además, el carácter melancólico de su conducta no sólo se explicaría por la relación con el mundo de la corte (una relación de carácter psicológico), sino que se debería principalmente a la realidad adversa en la que el personaje se desarrolla. Rosel proviene de una familia presuntuosa como se señala al principio de la tradición. Dentro de la sociedad estamental virreinal, su familia debió haber pertenecido a la clase criolla, la cual se caracterizaba por dos factores: su pretensión a considerarse legítimos dueños de las

¹⁹ Me refiero a *Melancholy and Society* de Lepenies (específicamente al tercer capítulo: “Surplus Order, Boredom, and the Emergence of Resignative Behavior”) y a *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations* de Elias (específicamente a la tercera parte: “Feudalization and State Formation”). Lepenies parte del concepto de “mechanism of kingship” formulado por Elias para postular la conducta melancólica de la vida cortesana. Una cita del duque de Saint-Simon, recogida en el libro de Lepenies, expone claramente la situación en la que vivían los cortesanos: “The impetuous, exuberant nobleman of earlier days becomes the tame, well-bred courtier. The motley, ever-changing picture of the preceding period yields to a universal monotony [...]. The courtiers [...] lolled in the galleries under the dimmed lights of chandeliers, perishing from boredom and a sense of wastage.” (43)

tierras descubiertas y, a la vez, su escaso poder en el gobierno virreinal. Estas características refieren a una clase social melancólica cuya capacidad de acción, en lo que respecta a la autogobernación, estuvo disminuida. Sumado a esto, Rosel ya no vivía en la época virreinal. Los procesos de independencia se estaban llevando a cabo: la narración de los eventos se enfoca justamente en 1823, entre la declaración de independencia de San Martín y las batallas de Junín y Ayacucho. El protagonista, obsesionado con su supuesta realeza y con el mundo cortesano, es testigo del fin de su mundo conocido, el virreinato y sus cortes. Él no pertenece al criollismo liberal de Palma sino a un criollismo conservador colonial. Sólo le va a quedar la zozobra de una nación nueva que se comienza a formar en oposición a sus viejos ideales. Así se podría explicar por qué después de tantos años de locura mansa, entra en furia contra el sacerdote Virrueta, como un deseo de mantener ciertas relaciones de poder ya en decadencia por entonces.

La rendición de Rosel ante el ataque enemigo que lo sobrepasa en número es también una muestra de su estado melancólico: rompe el guión del teatro montado y muestra, en cambio, prudencia y sabiduría en su actuar (características que Norbert Elias y Lepenis relacionan con el mundo cortesano). Esto se enlaza con la segunda hipótesis planteada, la del “sentido común” del protagonista. Hay que recordar que, fuera de creerse príncipe heredero al trono de Camaná, el protagonista siempre mantuvo un “recto criterio” en las demás cosas. Se puede conjeturar que se rinde tanto por el estado melancólico de su locura como por su “sentido común:” el reconocer la paliza que se le avecina y el final del virreinato.

A lo largo de esta tradición, el lector ha sido testigo de un sistema de delirio melancólico, pero ¿se puede decir que tiene capacidad de contagio? No. El lector es capaz de reconocer el sistema de delirio del personaje, el cual está organizado alrededor de la imagen del trono de Camaná, pero también reconoce la incapacidad de Rosel para transmitir su “lógica” a los demás.

En este caso en particular, lo que vuelve al sistema de delirio ineficaz es su carácter melancólico, es decir, el hecho de que se refiera a un mundo anacrónico cuya posibilidad de realización entra en conflicto con las condiciones sociales y políticas del presente. La locura de don Quijote, también melancólica, sí fue exitosa porque mostraba como ciertas categorías morales arcaicas eran más justas y acordes a la realidad social que las categorías coetáneas a su época. La locura de Rosel, en cambio, reproduce valores morales que ya no se adaptan a la realidad nacional. Su locura se relaciona con las limitaciones y el fracaso de un grupo social en el Perú independentista. Sin embargo, el narrador trata de manera afectuosa al personaje como antes lo había hecho con el fanático. Sobre la tradición anterior se explicó que este trato afectuoso podía deberse a la correspondencia entre el individualismo criollo y la subjetividad auto-desinhibida e individualizada del fanático. Aparece en esta tradición una nueva explicación: la locura romántica o lo que Foucault denomina “madness by romantic identification,” la cual “[has] been fixed once and for all by Cervantes”:

In appearance, this is nothing but the simple-minded critique of novels of fantasy, but just under the surface lies an enormous anxiety concerning the relationships, in a work of art, between the real and the imaginary, and perhaps also concerning the confused communication between fantastic invention and the fascinations of delirium [...]. Madness, in which the values of another age, another art, another morality are called into question, but which also reflects—blurred and disturbed, strangely compromised by one another in a common chimera—all the forms, even the most remote, of the human imagination. (29)

Precisamente, lo que les sucede al fanático y a Rosel es que ambos se encuentran en el límite entre lo real y lo imaginario. De la cita de Foucault podemos inferir que la fascinación de

Ricardo Palma por la locura romántica se debe, por una lado, a su capacidad imaginativa y crítica y, por otro, a su misma capacidad de fascinación. El loco romántico posee en su sistema de delirio una capacidad inventiva que, al mismo tiempo que produce un discurso, es capaz de juzgar todo valor arcaico (ya sea este de carácter moral, político, económico, cultural, etc.). Palma aprovecha esta cualidad para criticar sistemas de valores que considera caducos, por ejemplo, el religioso (es notorio que los principales altercados de Rosel son realizados contra funcionarios de la Iglesia). La locura romántica hace palpable además la fascinación humana por el delirio, debido a que muestra la estrecha relación que hay entre éste y la razón. El hacer visible esta relación produce que el delirio sea más contagioso de lo común. No se trata de esparcir la locura. De hecho, los locos hasta el momento analizados no logran contagiar sus sistemas de delirio a otros personajes o al lector. Sus sistemas de delirio son principalmente contra ejemplos morales para el lector. En las obras hasta aquí estudiadas la intención del autor es utilizar la fascinación producida por el loco romántico para difundir, mediante el contra ejemplo, la cultura criolla liberal. En las tradiciones que analizo posteriormente se verá otro caso: el del loco romántico como ejemplo moral del criollismo.

En “El rey de los camanejos”, Palma hace uso de un loco romántico que se permite cierta movilidad debido a la jerarquización de la sociedad peruana de entonces (se está en un limbo entre el Virreinato y la República), pero que a la menor muestra de desorden social (cuando le pega al sacerdote) se le tiene que curar, lo cual no implica su aislamiento dado que sus amigos y vecinos lo siguen visitando, pero sí un alejamiento (se le mueve a una casa de campo).²⁰ Al contrario de don Quijote, Rosel no se cura al final de la tradición. Por el contrario, muere delirante. ¿Acaso el tradicionista busca algo con la muerte delirante de sus personajes? Al

²⁰ Augusto Ruiz Zevallos señala que en el siglo XIX, en el Perú, comenzó un lento proceso por el cual a los locos se les dejó de tratar como objetos de circo y reclusión, y se les comenzó a tratar de curar de manera más humana (31-9).

parecer, el autor no está interesado en curar la locura de estos sistemas de deliro sino más bien en llevarlos hasta sus últimas consecuencias. El porqué trataré de responderlo con el análisis de otra tradición.

Hasta el momento, los delirantes usados por Palma han fracasado en el proceso de contagio. Han logrado causar empatía en el lector, pero no han sido capaces de transmitir sistemas de delirios coherentes que alteren el punto de vista de los otros personajes dentro de las tradiciones y, principalmente, del lector. Para éste, los delirantes analizados hasta el momento han servido como contraejemplos de moral y sentido común. Con “Un Maquiavelo criollo”, tradición ubicada en la Lima post-independentista, Palma consigue contagiar la subjetividad criolla a sus lectores contemporáneos y futuros mediante la figura misma de un loco. La tradición narra un episodio entre Pajarito, físico del ejército peruano, y el coronel Gutiérrez, uno de los hermanos Gutiérrez que asesina al presidente Balta (1814-1872). José Balta fue presidente del Perú desde 1868 hasta 1872. Poco tiempo antes de que acabara su periodo presidencial fue depuesto por un golpe militar organizado por los hermanos Gutiérrez (Tomás, Silvestre, Marcelino y Marceliano). La tradición parece referirse a Tomás, el que tomó la presidencia después de asesinar a Balta y quien horas después fue asesinado públicamente por una multitud. Este episodio de la vida política peruana marcó la separación de Ricardo Palma de la política (entonces secretario de Balta). Al respecto, Francesca Denegri ha indicado que la escritura de las *Tradiciones* se fundamenta en el retiro desengañado de Palma de la vida política nacional (40-5). Por ello, la importancia del episodio histórico y de su recreación en la tradición para entender el proyecto palmista. En el relato se intenta probar la astucia criolla de Pajarito, quien ante los peligros y las amenazas de sus enemigos no reacciona con molestia o cólera, sino con condescendencia (lo que popularmente se denomina “poner la otra mejilla” y que proviene de los

Evangelios). Esto ocasiona que sus detractores o enemigos, entre ellos el coronel Gutiérrez, aumenten sus ínfulas y terminen desarrollando actos descabellados que les ocasionan mayores desgracias de las esperadas. En el caso del coronel, la muerte (dándole así un perverso giro moral a la interpretación católica de la expresión “ofrecer la otra mejilla”). Importante en la tradición es también la persona que cuenta la anécdota a Ricardo Palma: don Restituto, un Maquiavelo criollo como Pajarito.²¹ El nombre hace clara referencia al proceso de “Restauración” iniciado por Gamarra para derrocar a Santa Cruz y acabar con la Confederación Perú-Boliviana, y que luego concluiría con el gobierno de Castilla. El personaje simboliza el triunfo del proteccionismo económico y social abogado por las élites del norte del país (llamativamente, el mismo periodo al que Aréstegui apela como superior en comparación a los años de la Confederación). Es importante apuntar que al llegar al poder, el grupo proteccionista implementó varias de las políticas liberales demandadas por sus opositores. El gobierno de Castilla así representa la confluencia de ambas tendencias, pero siempre en beneficio de la élites del norte.

El personaje le dice al tradicionista:

Así hubiera muchos locos como yo y menos cuerdos como usted, y el mundo caminaría mejor. ¿Cree usted, señor poeta, que cuando un prójimo me insulta soy yo de los tontos que se echan sobre él y rompen la jeta? ¿Cómo había yo de incurrir en esa vulgaridad? Al que nos infiere un mal no hay sino estimularlo para que persevere en ese camino, que a la larga él tropezará y se lo llevará el demonio. Yo soy de la escuela de Maquiavelo el florentino y de Pajarito el limeño. (1149)

La cita relaciona la astucia criolla con el razonamiento maquiavélico y la locura. Don Restituto le enseña tanto a Palma como al lector la forma en que uno debe comportarse en la sociedad

²¹ El personaje don Restituto aparece también en la tradición “El desafío del Mariscal Castilla.”

peruana post-independentista. La locura no aparece como irracional sino como un sistema de delirio pragmático que le permite al sujeto sobrevivir y/o sobresalir socialmente. En este caso, la locura como sistema de delirio sí consigue su principal objetivo: contagiarse a los demás. Esta tradición parte estratégicamente del mismo proceso de contagio: don Restituto narra el éxito que la locura de Pajarito ha tenido para contagiársele y espera que, ahora mediante su persona, esta locura se le contagie a Ricardo Palma y posteriormente al lector. Así, la astucia criolla o criollada aparece a los ojos de los lectores como una praxis que guarda la misma forma de la locura y que es altamente funcional en el medio peruano.

Es importante resaltar que a diferencia de otros discursos, el criollismo no intenta ocultar el aspecto delirante de su constitución. Para Sloterdijk, los sistemas de delirio funcionan adecuadamente siempre y cuando los sujetos los interioricen mediante procesos de auto-persuasión que anulen los rasgos delirantes de los mismos. En el criollismo este proceso de anulación no se lleva a cabo. Por el contrario, el sistema de delirio criollo es funcional en tanto muestra ese rasgo delirante, esa locura romántica fascinante que se traduce en *un exceso de sentido común*. De la suma de las diferentes tradiciones se puede concluir que la subjetividad criolla es un sistema de delirio particular dado que, en el proceso de subjetivización, no elimina el carácter delirante; por el contrario, el auto-convencimiento de la validez del sistema se lleva a cabo en el sujeto gracias a la persistencia del carácter delirante.

El afecto con que el narrador de Palma trata a los locos de las anteriores tradiciones se debía a que en cierta medida compartían la auto-desinhibición y la locura de la subjetividad criolla. Estos rasgos, al menos como lo plantea el autor, son compartidos por ciertos sectores de la sociedad de su época y él se encarga de difundirlos mediante su literatura. No se trata del escritor tratando de imponer estereotipos a la sociedad sino de éste seleccionando ciertos valores

sociales ya existentes que considera prácticos para la sobrevivencia social (de hecho, estos valores ya habían sido establecidos por la poesía satírica colonial). No quiero decir que el criollismo fuera la mejor solución a los problemas del Perú republicano. Estoy de acuerdo con Gonzalo Portocarrero cuando señala que el problema del Perú independiente fue que nunca logró formar una moral laica que desplazara al criollismo de su lugar central (“transgresión” 562). Sin embargo, lo que importa al presente estudio es ese exceso de sentido común que alberga el criollismo de esa época. Veamos por ejemplo como funciona éste en “Historia de un cañoncito.” La tradición se desarrolla durante el gobierno del mariscal Ramón Castilla y narra la experiencia que tiene el mismo mariscal con un regalo –un dije para reloj en forma de cañoncito y de oro puro– que un joven le regala por su cumpleaños. El mariscal actúa de manera extraña ante el regalo y comenta a sus amigos que lo observaban: ¡Eh! Caballeros..., hacerse a un lado..., no hay que tocarlo..., el cañoncito apunta..., no sé si la puntería es alta o baja..., está cargado..., un día de éstos hará fuego..., no hay que arriesgarse..., retírense..., no respondo de averías... (1119). La actitud del mariscal podría parecer extraña e incluso delirante al lector, pues actúa de manera exagerada ante un pequeño regalo, como si se tratara de un cañón de verdad. Para ese instante del relato, el narrador ya le ha señalado al lector la agudeza de pensamiento de Castilla: “Si ha habido peruano que conociera bien su tierra y a los hombres de su tierra, éste, indudablemente, fue don Ramón.” El narrador, que se reconoce como el mismo Palma al inicio del texto, no deja que la actitud de Castilla caiga en un delirio irracional, sino que la encauza como una habilidad para entender la realidad nacional como nadie más la entiende. La resolución de la tradición nos da certeza de esto:

-¡Eh! Señores..., ya hizo fuego el cañoncito..., puntería baja..., poca pólvora..., proyectil diminuto..., ya no hay peligro..., examínenlo.

¿Qué había pasado? Que el artífice aspiraba a una modesta plaza de inspector en el resguardo de la aduana del Callao, y que don Ramón acababa de acordarle el empleo. (1120)

Antes que todos, Castilla sabía que el cañoncito no era literalmente un regalo, que vendría acompañado con algún tipo de pedido. Así se explica su extraña e insensata actitud hacia el regalo. Conoce la forma de ser de sus compatriotas mejor que los demás y eso lo vuelve un personaje peculiar. Palma construye en el mariscal Castilla el mejor ejemplo de la subjetividad criolla: una agudeza que va más allá de la lógica evidente, en otras palabras, una mente que entiende el doble sentido que impera en la realidad nacional gracias a su exceso de sentido común.

Otro aspecto importante de esta tradición, lo que permite que el pensamiento de Castilla no se vea como delirio, es el contagio de su extrañeza e insensatez incluso antes de desvelar la verdad tras el regalo: “y tales eran los aspavientos de don Ramón, que los palaciegos llegaron a persuadirse de que el cañoncito sería algo más peligroso que una bomba Orsini o un torpedo Withead” (1119). Castilla, mediante sus aspavientos, convence a la gente a su alrededor de la validez de su sistema de delirio, persuadiéndolos de la peligrosidad del cañoncito. Castilla consigue convencerlos incluso antes de conocerse el desenlace de los hechos. Más allá del resultado positivo o negativo de su sistema de delirio, éste ya había comenzado a auto-validarse gracias al contagio, a los aspavientos insensatos del mariscal. El espacio donde se realiza el contagio es también crucial para su éxito, en este caso, el palacio de gobierno, lugar que simboliza la razón del estado moderno y que, por ello, ejerce una fuerza influyente sobre sus visitantes (personajes ficticiales y lectores).

4. Consecuencias del criollismo

La locura de don Quijote relativiza los valores éticos de su época para “curarlos”: al curar a don Quijote se cura a la vez a su sociedad con valores éticos más apropiados a su realidad. Es decir, el orden imaginario del personaje termina convirtiéndose en el orden simbólico de la sociedad al final de la novela. Entiéndase el orden simbólico como la estructura psicológica y material donde reside la ley; y al orden imaginario, como la imagen que uno tiene de sí mismo y del mundo que lo rodea. El mundo de caballería de don Quijote, con su propia ley moral, reside en su orden imaginario. Mientras, en el mundo alrededor del personaje impera un orden simbólico con otra ley moral. El éxito de don Quijote reside en trasladar la ley moral de su imaginario al orden simbólico de la sociedad de su tiempo.²² Por otro lado, en la obra del Palma, aunque su intención es curar los problemas sociales y morales causado por el caudillismo y el conservadurismo religioso-colonial, no hay una cura estable para la sociedad de su tiempo. Los locos románticos proponen soluciones ingeniosas para específicos problemas sociales, pero persisten en su “mansa” demencia. La persistencia de su delirio ocasiona que los valores morales de su orden imaginario no se fijen en el orden simbólico de la sociedad. No se establece un único orden simbólico y se mantienen varios órdenes imaginarios flotantes. Entonces, cada problema social implica tomar decisiones políticas y éticas diferentes. Lo que en primera instancia luce como una moral pragmática es en realidad un moral cínica: una puerta abierta para que el más astuto (con un exceso de sentido común) se imponga sobre los demás. El orden simbólico del criollismo se sostiene sobre la propia destrucción del orden simbólico para permitir la

²² Sobre “la relación entre identificación imaginaria y simbólica”, Slavoj Žižek, valiéndose de una idea de Jacques-Alain Miller, ha señalado que es “ la que hay entre identificación ‘constituida’ y ‘constitutiva’: para decirlo simplemente, la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa ‘lo que nos gustaría ser’, y la identificación simbólica es la identificación con el lugar *desde el que* nos observan, *desde el que* nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor” (*El sublime objeto* 147).

movilización de los deseos personales y grupales que habían sido soterrados durante la colonia: permitiendo así la fantasía de la movilidad social dentro de una sociedad fuertemente jerarquizada. La inestabilidad del orden simbólico y la superposición de órdenes imaginarios imposibilitan la conformación de un proyecto nacional a futuro. El criollismo de Palma vela así más por la individualidad presente del sujeto que por el bienestar común. Esta actitud del autor se puede explicar, como lo hace Denegri, en su desengaño político que siguió a la muerte de Balta. Acabados sus ideales políticos, el cinismo pragmático del criollismo fue la herramienta ideológica con la cual organizó la realidad nacional.

Mientras en las tradiciones sobre los conquistadores, Palma delimita categorías morales, menospreciando social e históricamente a sujetos que practicaban la deslealtad y la injusticia; en las tradiciones sobre la Independencia y Post-Independencia, el autor delimita prácticas sociales y psíquicas que ayudan a manejar (y manejarse en) una sociedad convulsa y corrupta. Pero a un costo social: la imposibilidad de practicar una política estatal clara, la perpetuación de la corrupción y la relativización de los códigos morales. El exceso de sentido común del criollismo desvanece los límites éticos y políticos a favor de un pragmatismo cínico.

Aunque Palma era anti-clerical, Portocarrero señala que hay una fuerte influencia del pensamiento religioso católico tras el cinismo criollo (556-62). La posibilidad del católico de pecar todo lo que quería en vida con tal de arrepentirse en el momento adecuado, abrió una serie de libertades y libertinajes sociales que podían condonarse moralmente antes de la muerte. El ejemplo que da Portocarrero es el del don Juan romántico, el de Zorrilla y el de Palma en la tradición "El Nazareno." Al igual que en la obra del español, la condona moral en la tradición permite un alivio espiritual a aquellos sujetos que han tenido la mala fortuna de desenvolverse en una sociedad convulsionada. El pensamiento criollo no es por lo tanto un pensamiento

necesariamente pervertido o desviado de la moral católica de la época, por el contrario, se entronca históricamente con las mismas prácticas que el catolicismo permitía.

Diferentes críticos han señalado que las novelas liberales del siglo XIX estaban formando conciencia nacional donde no la había. Esa conciencia, fundamentada en la ideología liberal, no era el orden simbólico predominante, por el contrario era un orden imaginario que una parte de la élite estaba tratando de implementar. Los novelistas liberales se dedicaron a contraponer dos mundos morales y políticos en disputa: uno de moral corrupta y conservadora que representaba el presente del Perú y otro de moral incólume y espíritu progresista que representaba el Perú al que se debía llegar. El orden liberal esperaba “mejorar” la realidad nacional. Ahora bien, ¿por qué los liberales no se molestaron inicialmente con las figuras decadentes que retrató Palma (algo que sí hicieron los conservadores)? Porque, como señala Unzueta, dentro del proyecto liberal se proponía la utilización de figuras marginales para que éstas entraran a formar parte de la nueva nación. Sin embargo, a diferencia de la obra palmista, la mayoría de novelas del XIX idealizaban a estas figuras marginales para convertirlas en pozos de virtud (como fue el caso de muchos personajes de *El padre Horán* y *Aves sin nido*). Los autores utilizaban la realidad inmediata en sus ficciones para esbozar e impulsar sus proyectos intelectuales. Palma, por el contrario, caricaturizaba a los marginales, llegando repetidas veces a la exageración, para recrear una cultura y un lenguaje popular limeños que fueran el fundamento de lo nacional. Sus marginales no eran pozos de virtud sino sujetos con prácticas sociales, políticas y morales pervertidas. Aunque su intención fue desacralizar el orden social virreinal para promover el liberalismo y la movilidad social, no pudo preveer las consecuencias éticas y políticas de su proyecto narrativo.

El proceso de canonización de Ricardo Palma es un proceso largo, que comenzó en vida del autor, pero que se propaga hasta nuestros días. Diferentes críticos de diferentes tendencias estéticas y políticas han mostrado su afecto hacia el escritor. Marcel Velásquez, por ejemplo, recoge algunos comentarios al respecto:

Riva-Agüero considera que “Palma es el tipo del criollo culto, literario” [...]. Considera que el tradicionalista [logra] una feliz representación del carácter nacional [...] en 1933, sostuvo que Palma y Garcilaso en épocas distintas y géneros análogos son los más representativos de nuestro escritores, “el cronista cusqueño y el tradicionalista limeño [...] realizan cabal y gloriosamente las peculiaridades propensiones artísticas de nuestro carácter peruano”.

Ventura García Calderón: “hay pocos en la literatura peruana que representen mejor el carácter peruano con sus virtudes y defectos.”

[José Carlos] Mariátegui intenta demostrar que Palma no es colonialista y que su obra no puede ser adscrita al tradicionalismo porque expresa el demos popular y criollo que corroe superficialmente por medio del humor el Virreinato; la prosa socarrona de las *Tradiciones* es fiel a la ideología liberal y contraria a una visión oligárquica de la sociedad peruana.

Porras Barrenechea, en *El sentido tradicional en la literatura peruana* (1969), sigue los planteamientos de Riva-Agüero y explica que Palma “rastrea el medioevo peruano colonial, en el que se funden ya elementos indígenas y españoles, y lo transmite, a través de espíritu romántico y republicano.”

El razonamiento de [José Miguel] Oviedo es simple: Palma evocó la colonia con éxito porque el espíritu colonial seguía viviendo entre nosotros.

Antonio Cornejo Polar [en 1989 considera que] el proyecto palmista no sólo sitúa el origen de la tradición nacional en los siglos coloniales, sino que hace de ella un vector vigente capaz de proyectarse hacia el futuro. Por ello, es “fundador de una conciencia histórica que define por largo tiempo la imagen del proceso formativo de la nacionalidad.” Siguiendo a Mariátegui pone de relieve que el proyecto formalizado en las Tradiciones no es hispanista sino que representa al criollo liberal mesocrático en su afán de nacionalizar el pasado necesario para una historia nacional. (124-7)

Desde diferentes posiciones críticas, desde la conservadora de Riva-Agüero hasta la marxista de Mariátegui, y en diferentes momentos a lo largo del último siglo, Ricardo Palma ha sido consagrado como uno de los padres de la literatura peruana y en particular como el padre de la conciencia nacional. Cada vez que se ha señalado a Palma como el padre la conciencia nacional es porque aquella conciencia criolla que él representó y modeló en sus *Tradiciones* aún perdura. La cultura criolla se institucionalizó con Palma y perduró gracias a él y más allá de él. Aquellos proyectos éticos de la novela liberal, al menos los de Aréstegui y Matto de Turner, quedaron en el plano ficticio. La realidad política nacional llena de abusos de poder y corrupción no hizo más que repetir los decadentes valores morales retratados por el tradicionista (sobre los cuales muchas veces no realizó juicio crítico) y dejó los proyectos políticos y morales liberales en solamente buenas intenciones. Prácticamente todos los escritores y las escritoras de esa época fueron opacados por la figura de Ricardo Palma, permitiendo así que sus locos y criollos tomaran el lugar preponderante del imaginario y la subjetividad nacional. Se puede plantear que el cinismo criollo en el Perú ha recorrido desde la famosa frase que los virreyes decían cada vez que llegaba una ordenanza real contraproducente al virreinato: “acato y no cumplo,” recogida por

Ricardo Palma en “Una hostia sin consagrar”, a la frase del ex-presidente Alberto Fujimori en su juicio por malversación de los fondos del Estado: “acepto los hechos, pero no la responsabilidad” (*El Comercio*, 13 de julio del 2009).

Aves sin nido

Los años de la bonanza económica del guano se extinguen a mediados de los 1870s. La guerra con Chile (1879-1883) deja al país con la economía colapsada y en un condición política inestable (se vuelven a producir guerras entre caudillos). En este contexto se producen nuevos pensadores y discursos políticos que buscan reorganizar la sociedad peruana. El más importante de ellos fue Manuel González Prada, anarquista quien culpa a la élite nacional de la precaria situación del país (los conservadores habían culpado a los indígenas de la debacle nacional). *Aves sin nido* (1889), escrito por Clorinda Matto de Turner, es una reflexión a partir de las ideas de González Prada sobre la situación indígena en el Perú después de la guerra con Chile. Matto de Turner ficcionaliza las ideas que González Prada postula en su discurso del *Politeama* (1888), donde plantea que la paupérrima condición indígena se debía a una “trinidad embrutecedora del indio”: el juez, el gobernador y el cura (Kristal, *Andes* 137). Según Efraín Kristal, *Aves sin nido* no intenta un reconocimiento de la libertad e igualdad de los indígenas con respecto a los demás grupos sociales, sino más bien de la utilización apropiada de éstos como mano de obra. Matto de Turner abogaba por la utilización de los indígenas a favor de la industria peruana, y no desperdiciarlos y destruirlos en el campo a manos de la “trinidad embrutecedora.”

La novela cuenta las experiencias de dos parejas en el pueblo andino de Kíllac. La primera, Fernando y Lucía, representa a la clase liberal e industrial costeña que busca invertir en el progreso económico y moral de la nación. La segunda, Manuel y Margarita, representa el

encuentro racial y cultural entre la clase dirigente y el mundo indígena, respectivamente. El desenlace marca el fracaso de ambas parejas y de sus respectivos proyectos. Fernando y Lucía regresan a Lima después de ver fracasar sus sueños de éxito económico y de reforma social. El poder de la “trinidad embrutecedora” los sobrepasa en el pequeño pueblo. Margarita y Manuel no pueden ser pareja al descubrirse que son medios hermanos. Margarita es hija de una pareja indígena, pero a la muerte de su madre Marcela, esta última revela a Lucía y al cura Pascual la verdad tras el nacimiento de su hija: era producto del abuso sexual que Marcela había sufrido por parte de un cura. Este secreto no es revelado al lector hasta el final de la obra, cuando se descubre que Manuel también es hijo de ese mismo cura y Lucía se ve en la obligación de desvelar la verdad sobre Margarita para evitar que caigan en el incesto.

Desde la muerte de Marcela, el cura Pascual cae apesadumbrado por el secreto que ella le confiesa. Él también ha abusado de varias indígenas y el remordimiento de sus pecados lo comienza a llevar a la locura:

El cura Pascual, aterrado por todos los sucesos que presencié y de que era factor directo; oyendo a cada instante la revelación misteriosa de Marcela; midiendo y comparando su propia conducta, estaba desesperado y quiso huir desde el primer día del teatro de sus tristes hazañas, y en las horas en que determinamos su estado mental habría querido huir de sí mismo. (198)

La frase “teatro de sus tristes hazañas” refiere, obviamente, a Kíllac, pero además lo hace a los auto-sacramentales del teatro español del Siglo de Oro. Al referir Kíllac como un teatro se abre una dimensión alegórica dentro de la novela que incumbe a todos los personajes que participan de los eventos, donde algunos serán condenados por sus “tristes hazañas”. La culpa y el remordimiento producen que el cura Pascual reconozca la condena en su destino. Lo atacan

indicios de enajenación: desea “huir de sí mismo”. Hay una conceptualización de la locura como un imposible y doloroso distanciamiento entre el sujeto y el mandato moral que lo interpela.

Azotado por la locura, el cura huye con dirección a Lima y llega inconsciente al convento de los Descalzos:

En el silencio del claustro viose el cura Pascual de nuevo desnudo moralmente, solo, absolutamente solo en el mundo. ¡Ah! ¡No! Le seguían sus fantasmas y tomó al delirio calenturiento, diciendo entre sollozos y frases entrecortadas:

-¡Sí, Dios mío...! Tú has hecho al hombre sociable; has puesto en su corazón los vínculos del amor, de la fraternidad y la familia. El que renuncia, el que huye de tu obra, execra tu ley natural y... cae abandonado... como yo en el apartado curato... ¿Quién? ¿Quiénes han salvado sin quebrantos en esa huida fatal?... ¡Aquí... en la soledad, en estos claustros de piedra...! ¿Cuántos?... ¿Uno?... ¿Mil?... ¿Han ceñido su frente con la diadema virginal, sanos o enfermos?... ¡No...! ¡No...! -Y batía las manos. (200-1)

El sentimiento de culpa que lacera al cura Pascual proviene del abuso sexual que cometió a diferentes mujeres indígenas (un *remake* del argumento central de *El padre Horán* de Narciso Aréstegui). En su figura, Matto de Turner denuncia un fenómeno generalizado en la iglesia Católica de entonces, que estaba contaminando no solo la moral de la institución religiosa sino de toda la nación: el abuso sexual y económico que los miembros de la Iglesia cometían sobre la población indígena. En las entrecortadas frases de Pascual hay una profunda crítica al celibato como una práctica aberrante, opuesta a la ley natural de Dios. Esta perspectiva está en concordancia con la promovida por los liberales anti-clericales peruanos. La locura en el cura es un acto de justicia poética que sirve como ejemplo moralizante para el lector.

Pascual termina muriendo en el convento presa de la culpa y la locura. En una conversación entre dos curas del convento después de la muerte de Pascual, éstos señalan el arrepentimiento final como una forma de salvación. Sin embargo, el narrador produce un doble discurso en respuesta: por un lado, desestima a los dos curas por no conocer el verdadero suplicio interno del cura Pascual; por otro lado, le hecha la culpa a la Iglesia por los pecados de éste, dado que es ella la que no permite a los curas casarse y tener familias:

-Dios nos libre de muerte repentina; pero juzgando con caridad cristiana, el arrepentimiento sincero es la puerta de la salvación [...].

Ignoraban estos filósofos los crueles momentos que pasó el cura Pascual antes de entregar su espíritu a Dios. La tortura de su alma, comprendiendo la posibilidad de haber sido un hombre moral y útil, sin las aberraciones de las leyes humanas contrarias a la ley natural; sus angustias sin una mano amiga que dulcificase tanta amargura, ni una palabra que consolase sus congojas. (203-4)

El narrador describe a la Iglesia y sus prácticas (leyes humanas) como aberraciones contra la ley natural. La incapacidad legal de tener pareja y formar familias los deshumaniza, los vuelve seres patológicos. La frase final de este episodio –“¡Descanse en paz!” (204)– más que absolver al cura, parece una estrategia retórica para demostrar que el narrador, a pesar de criticar a la Iglesia, es un buen cristiano que sabe perdonar a los pecadores. Es importante señalar que Clorinda Matto de Turner fue una mujer muy creyente (eso queda bien reflejado en sus *Tradiciones cuzqueñas*, casi todas relacionadas a la religión). Su feroz crítica a la institución religiosa y a los hombres que oficiaban de sacerdotes, nunca hizo disminuir su profunda devoción a Dios y a la moral católica. Para la autora, la modernidad de la nación peruana era imposible sin el

fundamento de la moral católica paternalista. La locura del personaje sirve para evidenciar un problema material en la Iglesia, no para destruir los fundamentos morales de ésta.

La imagen del cura atormentado por la culpa está ausente en la novela de Aréstegui, pero Ricardo Palma la agrega en su tradición titulada “El padre Oroz”, donde –además de elogiar la prosa de Aréstegui– cuenta el final de la vida del padre Oroz, nombre real del personaje ficticio el padre Horán: agobiado por la culpa y el remordimiento de haber asesinado a su protegida, huye a un pequeño pueblo de la sierra boliviana, cerca de La Paz, donde cambia su nombre. Veinticinco años después en la agonía de la muerte revela su verdadero nombre y la culpa que lo había atormentado a lo largo de esos años. “Aves sin nido” es tanto un *remake* de *El padre Horán* como de la tradición “El padre Oroz”, poniendo ambas historias juntas en la figura del padre Pascual. Cuarenta años después, en su novela *El tungsteno* (1931), donde relata la explotación y los abusos cometidos por una empresa minera norteamericana en suelo peruano, César Vallejo hace un nuevo *remake* del cura Pascual y de esta tradición de sujetos que enloquecen al reconocer los delitos que cometen desde sus posiciones de poder: me refiero a su personaje Leónidas Benites, agrimensor de la mina, quien reconoce sus pecados mediante visiones delirantes. El personaje de Vallejo no muere azotado por la locura, por el contrario, es despedido de su trabajo y se aúna a la causa de los obreros. Al igual que en la novela de Aréstegui, la locura en la obra de Matto de Turner sirve para exteriorizar un problema nacional y fijar soluciones políticas y un código moral más coherente con la realidad material del país: acabar con la “trinidad embrutecedora” del indio, promover la industrialización del país, utilizar “adecuadamente” al indígena como mano de obra, impulsar el estado laico, pero preservar una estructura ética cristiana neoplatónica.

Capítulo II

Locura y modernidad

“No somos los quijotes que se estrellan noblemente contra los molinos de viento, sino los sanchos fracasados expuestos al manteamiento, en medio de la risa universal”
Víctor Andrés Belaunde (carta a José de la Riva-Agüero)

En el siguiente capítulo me concentro en el análisis de la locura en dos obras de Clemente Palma, *Mors ex vita* y *XYZ*, y una novela corta de César Vallejo, *Fabla Salvaje*. Todas ellas influenciadas por el modernismo latinoamericano. Temporalmente las obras corresponden a los años donde la oligarquía limeña tomó control absoluto del Estado. A estos años se les conocen como los de la “República Aristocrática”, la cual se inició en 1895 con el gobierno de Nicolás de Piérola, quien se plegó a los intereses de la burguesía comerciante y el partido civilista, a pesar de haber sido anteriormente adversarios. Comúnmente se señala 1919 como el fin de dicho periodo, con la llegada de Augusto B. Leguía al poder bajo la promesa de reformar el Estado y promover el capitalismo. El proyecto de Leguía, que buscaba fortalecer la clase media e impulsar la inversión extranjera, causó temor entre oligarcas y viejos terratenientes, algunos de los cuales optan por el exilio. Esta actitud fue también tomada por intelectuales afines a dichos grupos de poder, como los hermanos García Calderón, José de la Riva-Agüero y Víctor Andrés Belaunde (Flores Galindo, *La agonía* 28-9). Sin embargo, otros políticos, empresarios e intelectuales afines a la oligarquía permanecieron en el país y apoyaron al gobierno de Leguía. Entre éstos se encontraba justamente uno de los escritores que aquí analizaremos, Clemente Palma, quien fuera diputado a favor del gobierno desde 1919 hasta 1930. Ejemplos como el anterior han llevado a varios historiadores a destacar que realmente el poder del grupo oligárquico no saldría de las instituciones gubernamentales hasta 1968, con el arribo al poder del general Juan Velasco Alvarado y su Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (una dictadura militar de

izquierda que llevó a cabo la esperada reforma agraria en el país). Las tres obras aquí estudiadas, son, de hecho, posteriores a 1919, por lo que se entiende que me inclino más por la segunda interpretación de los eventos históricos.

La clase oligárquica peruana, aunque estuvo influenciada por los discursos modernizadores del capitalismo internacional, no llegó a realizar realmente una verdadera modernización del país (la modernización material del Perú comenzaría recién de manera importante con el Ochenio de Odría, 1948-1956, y la modernización social con el golpe de Velasco). Paulo Drinot denomina el proceso modernizador llevado a cabo por la oligarquía como “traditionalist modernization”: “[a] process whereby “modern” ideas were incorporated but adapted in such a way as to modify only marginally the dominant power structure” (“Madness” 90). No modificar la estructura de poder les permitió continuar un legado colonial que los beneficiaba. Según Priscilla Archibald, “*Civilistas* [the political party of Peruvian oligarchy] were not inclined to acknowledge or deal with the colonial legacy from which they continued to benefit and which contradicted the liberal ideology they superficially adopted, and in this way avoided drawing attention to the exclusionary character of nationalists belonging” (27).

Mientras las dos obras de Clemente Palma reflejan culturalmente las preocupaciones de la clase oligárquica peruana, la novela de Vallejo es una reacción crítica contra la clase oligárquica, que debe leerse dentro del debate sobre Indigenismo en la época. La locura en todas las obras estudiadas sintomatiza el desencuentro entre los discursos modernizadores occidentales y la precariedad material y política peruana. En el caso de Clemente Palma, su obra ofrece una lectura del fenómeno desde la perspectiva del grupo gobernante: incapaz de conciliar sus deseos modernizadores con sus privilegios poscoloniales. En el texto de Vallejo, por otro lado, hay una

interpretación crítica de la modernidad que compete principalmente al mal manejo gubernamental y las incongruencias ideológicas de la oligarquía.

Mors ex vita

En su *nouvelle Mors ex vita* (1923), Clemente Palma explora el enfrentamiento entre lo místico y el positivismo en la modernidad. Dentro de la propuesta ficcional de Palma, el positivismo no sirve para explicar todas las dimensiones de la experiencia humana. Lo místico, por el contrario, permite que el ser humano explore dimensiones afectivas, sociales y hasta políticas que el método científico es incapaz de abarcar. La locura juega un papel clave en este escabroso encuentro entre lo místico y el positivismo, dado que es calificando lo místico de locura que el positivismo se distancia de éste. La locura es marcada por la ambivalencia, mientras los discursos racionales la menosprecian, el narrador encuentra en ella verdades ocultas que trascienden lo sensible. La locura, además de diferenciar el pensamiento moderno del premoderno, atestigua el desencuentro entre los discursos hegemónicos de la modernidad y la realidad social de los territorios periféricos. Las dinámicas de la locura en la obra de Clemente Palma responden a los miedos e incongruencias ideológicas de la clase gobernante peruana frente a los discursos modernizadores foráneos y el avance político de las clases populares en el país.

El protagonista de la *nouvelle* es Loredano, joven de clase adinerada quien gusta del espiritismo, a pesar de que su amigo Marcelo, narrador de la historia, le muestra reiteradas veces que los llamados médiums no son más que pícaros estafadores. Marcelo hace así las veces de la razón positiva en la ficción, mientras que Loredano, de la esotérica. Sin embargo, la historia que Marcelo relata sobrepasa los límites del positivismo y él mismo lo reconoce. El lugar de los

hechos es una incierta ciudad perteneciente al mundo subdesarrollado, como lo hace notar el narrador al referirse al comercio entre este país y Noruega. Loredano, de padre alemán y madre oriunda de este país innostrado, cae agonizantemente enfermo al enterarse de la muerte por fiebre tifoidea de su amada Lodoiska, hija del embajador de Noruega, a quien nunca había confesado su amor. Lodoiska muere justo cuando se preparaba a viajar a Noruega a encontrarse con su prometido, un marino noruego. Debido a que sus padres habían muerto varios años antes, Marcelo y tres tías alemanas (Filomena, Marta e Hipólita) se encargan del cuidado de Loredano. Cuando éste se recupera decide establecer sesiones de espiritismo con sus tías y Marcelo, a pesar de la desaprobación del último. En la primera sesión hacen contacto con el fantasma de Lodoiska, quien usa el cuerpo de una de las tías para comunicar a Loredano su amor recíproco. Marcelo concluye la sesión dubitativo sobre lo experimentado. No se lo logra explicar con certeza y sabe que no hubo trucos ya que él mismo estuvo a cargo de acondicionar el espacio para la sesión espiritista.

Después de esa primera sesión Marcelo se rehúsa a participar en cualquier otra sesión. Sin embargo, en sus visitas a la casa de su amigo nota un cambio de ánimo muy acentuado tanto en su amigo, mucho más vivificado, como en las tías, más silenciosas y distraídas. Marcelo presiente que este cambio se debe a que Loredano ha restablecido las sesiones espiritistas sin su consulta. Para cerciorarse le sugiere a su amigo realizar una sesión, pero éste se niega. Marcelo consulta con el doctor Kellerman que atendía a Loredano, quien aunque incrédulo acepta espiar clandestinamente una de las sesiones de su paciente. Esa noche, Marcelo y el doctor se ocultan tras las cortinas de la oficina donde Loredano y sus tías llevan a cabo la sesión espiritista. En la oscuridad, los intrusos se quedan perplejos no tanto por la aparición fantasmal de Lodoiska como por lo que prosiguió: el sexo incestuoso entre Loredano y sus tías desmayadas. El doctor prende

la luz y descubre al sobrino incestuoso sobre el cuerpo de su tía Hipólita. Loredano, enloquecido, huye de la habitación. Lo mismo hacen el doctor y Marcelo al darse cuenta que las tías yacen muertas. Loredano incendia su casa, huye, pero es detenido por la policía y llevado a un manicomio.

Gracias al testimonio de su primo recién vuelto de Europa, Marcelo cierra la historia relatando la repatriación de los restos de Lodoiska por su familia en Noruega y el sufrimiento de su prometido. Cuando abren la tumba, el marino se pasma al ver que Lodoiska lleva en sus dedos el anillo de otro hombre (de Loredano), su dolor se vuelve insoportable y huye de la escena. Pero aún más asombroso es lo que acontece posteriormente: al mover a la difunta a su nueva caja, de debajo de su mortaja aparece la osamenta de un pequeño feto. La *nouvelle* culmina así ofreciendo una prueba de la cierta relación ultraterrenal entre Loredano y Lodoiska. Esta prueba final se suma a la derrotada incredulidad de Marcelo y al destino del doctor Kellerman, quien de representante de la razón científica se convierte en miembro de la *Theosophical Society of Physicals Researches* de Nueva York.

Según González Espitia, quien analiza la pareja Loredano-Lodoiska como una pareja fundacional, el feto muerto representa la nación idealizada de Palma: “one that is spectral, stillborn” (147). La impotencia de Clemente Palma para construir una metáfora positiva de la nación dentro de sus ficciones, González Espitia lo explica como una consecuencia de la gradual destrucción que lleva a cabo el autor de todo aquello que pueda servir como unidad nacional y la subversión del sueño mismo del futuro promisorio (147). Esta actitud de Palma se sustenta, según el crítico, en las ideas racistas que el autor desarrolla en su tesis universitaria *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), en la cual retrata despectivamente a las diferentes razas y grupos étnicos que conformaban el Perú de entonces, urgiendo por la migración de alemanes para

construir una nación moderna con porvenir. Mientras que en la mitad del siglo XIX se achacaba a la clase gobernante los problemas nacionales y el pesimismo sobre el futuro patrio, a finales del XIX y comienzos del XX, con la aparición del racismo radical de vertiente supuestamente científica (como la que practica Clemente Palma), se le achaca a las llamadas “razas inferiores” el destino trágico de la nación. Cuando Clemente Palma escribe su tesis, aún en el discurso oficial del estado peruano no había distanciamiento entre democracia y racismo. Pero para comienzos del siglo XX, el discurso racista desaparece de los espacios oficiales del gobierno. Esto fue prácticamente una consecuencia de las tendencias modernas y liberales de la élite costeña, que apoyaban la educación y la paulatina extensión de la ciudadanía. Ahora bien, cuando los sectores populares comenzaron a ganar autonomía, la élite mostró un comportamiento violento y reaccionario, dejando a la luz que el credo democrático era aún una impostura. (Portocarrero, “El fundamento invisible” 251).

Gonzalo Portocarrero resalta que a diferencia de las propuestas eugenésicas surgidas en Europa y Estados Unidos, donde la mezcla racial era vista como un empobrecimiento de la raza caucásica, para Clemente Palma la mezcla racial era la única manera de mejorar la raza en el Perú y así construir un país viable. El mestizaje no era detrimento sino ganancia genética (“El fundamento invisible” 238-9). Ahora bien, como el mismo Portocarrero señala, “la defensa del mestizaje tiene límites” en la perspectiva de Palma, dado que en última instancia el objetivo es desaparecer de la raza criolla cualquier trazo de sangre indígena, negra o asiática, y dejar a la sangre europea como la dominante. De esta manera, el dirigir el futuro de la nación sólo sería posible para los criollos (“El fundamento invisible” 239). En una ciudad como Lima de finales del XIX y comienzos del XX, abundante en varias razas excepto la nórdica, una propuesta como la de Clemente Palma debe haber implicado una fuerte represión neurótica con respecto a la

imagen de uno mismo. Eso sin tomar en consideración el mismo aspecto racial del escritor, a quien el poeta Alberto Hidalgo retrata como “zambo, casi negro, paradas las orejas como las de un murciélago, los labios gruesos, carnosos y volteados, la cara enjuta, los ojos, unos ojos de renacuajo, y los bigotes crespos llevados a lo Káiser” (González Espitia 136). Aunque la élite criolla estaba acostumbrada al discurso racista que había persistido de la época colonial, que los ayudaba a auto-imaginarse por encima de los demás grupos sociales dentro del territorio nacional, los discursos racistas seudo-científicos de la modernidad europea y norteamericana amenazaban la imagen que tenían de sí mismos dado que los relegaban en la distribución del poder dentro del mapa global: no por cuestiones económicas o políticas, sino por su diferencia racial, el no ser caucásicos anglo-germánicos.

La matriz neurótica que implicó para la élite liberal criolla el abrazar las ideas racistas de la modernidad occidental se reflejan ficcionalmente en la improductividad de las parejas, la locura y el misticismo en la obras de Clemente Palma. Mientras la improductividad de las parejas alegoriza la tensión y la imposibilidad de realizar el proyecto de nación tal como es planteado por los discursos modernizadores, la locura sintomatiza la necesidad de subvertir (o exceder) el poder hegemónico de los discursos de la modernidad en los países periféricos, de encontrar nuevos espacios que logren disminuir las tensiones con la modernidad y sirvan para explicar mejor la experiencia de las naciones no europeas. La locura se encarga de abrir un espacio de sinsentido que deconstruye la apremiante razón moderna. En la *nouvelle* de Palma, ese espacio del sinsentido es reservado al espiritismo. Es allí, como indica González Espitia, donde se realiza el espectral proyecto de nación del autor: uno imposible de trasladarse a la llamada realidad objetiva. La racionalización racial de los discursos modernizadores hace imposible para Palma plantear un futuro nacional saludable dentro de lo sensible y, por ello, se ve en la necesidad de

excederlo. El espacio espiritual o místico le exige así a la modernidad expandir sus aristas epistemológicas, para abrigar diversas visiones y experiencias del mundo contemporáneo. La osamenta del feto no representa solamente la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto nacional en el espacio de la realidad bajo los preceptos de la modernidad occidental, como lo plantea González Espitia, sino además critica las limitaciones de los discursos modernizadores y urge por un proyecto nacional más plural. La pluralidad, tan temida por Clemente Palma en su tesis universitaria, se le escapa de las manos y termina acechando (“*haunting*”) su ficción.

La dimensión polifónica y subversiva del espacio espectral en *Mors ex vita* está fuertemente influenciada por el escepticismo. El narrador Marcelo introduce el relato señalando, además del gusto de su amigo Loredano por el espiritismo, que recientemente había habido en la ciudad donde vivían un gusto masivo por el espiritismo y que los médiums que profesaban la práctica no eran más que un grupo de pícaros. Marcelo, como agente de la razón, se dedica a desbaratar las artimañas de los médiums, pero a pesar de ello nunca consigue que Loredano pierda su credulidad. Por el contrario, las sesiones espiritistas donde Loredano contacta a Lodoiska logran que sea Marcelo quien pierda su incredulidad y comience a plantearse la posibilidad de un mundo ultraterreno. Claro, siempre bajo la premisa que abre la *nouvelle*: “no es prudente ni útil profundizar mucho la investigación de los fenómenos misteriosos” (11). Marcelo construye su voz como la organizadora de lo sensible, como aquella que da sentido a los eventos, para luego desautorizarse a sí mismo. Mientras al inicio le enseña al lector a ser escéptico de lo no-racional, al final el escepticismo se vuelve contra lo racional. El narrador no le ofrece al lector certezas, dejando que sea éste quien saque sus propias conclusiones sobre los hechos narrados, usando para ello el escepticismo como herramienta. El retrato de una ciudad plagada de pícaros al inicio de la obra, donde uno debe mantener siempre un ojo escéptico y crítico sobre lo que

cree ver, se traduce al final en la incerteza total, es decir, en la erosión del método científico y la invalidez de la razón moderna. Sin el escepticismo, el espacio espectral-mítico no poseería su capacidad crítica y subversiva. Es el escepticismo fundamental lo que permite tanto a Marcelo como al lector desmoronar la duda cartesiana organizadora de la mente moderna e instalarse así en las incertezas de lo espectral.

Si casi medio siglo antes Ricardo Palma reconocía en el pensamiento pícaro criollo un tipo de locura que servía para entender mejor los problemas de la nación, en Clemente la comunión entre el escepticismo y la locura se sustenta en la complementariedad: los discursos modernizadores califican de locura todo aquello que no logran explicar (como, por ejemplo, las sesiones espiritistas) y el escepticismo, por otro lado, permite reconocer los sentidos ocultos tras la locura a la vez que revela los sinsentidos de la modernidad. Mientras en Ricardo Palma la relación locura-picaresca conlleva un cambio en la política nacional, en Clemente conlleva una crítica epistemológica de la modernidad como había sido planteada por Europa. Esta diferenciación se puede explicar no sólo como producto de dos diferentes estéticas literarias sino también como el producto histórico del avance político de las ideas liberales en el país. A pesar de que a Ricardo Palma se le considera uno de los narradores representativos de la generación que surgió con el éxito comercial del guano, en su narrativa se despliega una profunda desazón por el presente político nacional plagado de guerras civiles. En la picardía criolla y la cultura popular limeña, el autor de las *Tradiciones* buscaba formar una comunidad que trascendiera los vaivenes militares de la patria. Creía que la cultura criolla era la más adecuada para promover los ideales liberales en la nación. Cuando Clemente Palma comienza a escribir los liberales ya se encontraban más asentados en la política nacional. El autor no tuvo como su padre que promover ciertos valores culturales que ayudaran a asentar el liberalismo en el país, éste ya se encontraba

establecido. A Clemente le tocaría, por el contrario, sufrir con las incongruencias y paradojas que el liberalismo trajo a la realidad periférica peruana. Su obra es por ello testigo de una crisis entre el impulso modernizador y las exigencias más concretas de la nación.

Volviendo al tema del espiritismo en la modernidad, Peter Sloterdijk explica que ésta surge de la necesidad de la mente humana por estrategias de auto-persuasión que le permitan sobrellevar las crisis y demandas del capitalismo (*Mundo interior* 78-9). Cuando las promesas del capitalismo liberal no son suficientes el ser humano requiere de nuevas herramientas psicológicas y emocionales que le permitan seguir proyectándose a futuro. En *Mors ex vita*, Loredano es un sujeto en crisis que perdió tempranamente a sus padres. Aunque estos le dejaron una cuantiosa herencia para satisfacer todas sus necesidades económicas, las sesiones espiritistas son en cierta forma una búsqueda por restablecer la unidad emocional perdida con la muerte de sus padres. Es sólo en el espacio ultraterrenal donde podrá conciliarse consigo mismo. Muerta su amada Lodoiska, la crisis psicológica de Loredano se hace mayor y más demandante se hace también la solución. Ahora bien, cuando Sloterdijk plantea su relación entre el capitalismo y el espiritismo, la función del último es restablecer la fantasía del primero: el impulso del capitalismo se sostendría así más en la promesa fantástica de un futuro promisorio que en la razón moderna. En cambio, en *Mors ex vita*, el espiritismo no logra restablecer el impulso moderno del capitalismo liberal, por el contrario, termina por despedazarlo, exigiéndole satisfacciones espirituales para las que no está preparado, sumergiéndolo en la otredad irreducible del incesto y la locura, una otredad que retorna espectral y amenazante en los restos del feto.

XYZ

XYZ (1934), novela de Clemente Palma, está planteada como “un testimonio” que revela la verdad tras el extraño caso sucedido en un teatro de San Francisco en los 30’s, que tuvo resonancia en la prensa norteamericana de entonces. El narrador, William Perkins, arquitecto de profesión, declara que la verdad tras dicho caso se encuentra en los descubrimientos científicos de su amigo Rolland Poe. Sin explicar de qué consiste el caso, aunque suponiendo que su lector conoce algo al respecto dado que fue de conocimiento público mediante la prensa de la época, Perkins entra a relatar los últimos años en la vida de su querido amigo. Graduado de la Universidad en Los Ángeles, donde se le dio el sobrenombre XYZ por su apego al álgebra, Rolland Poe es un joven científico cuya dotada inteligencia le vale el título de genio y el reconocimiento público tanto entre la comunidad científica como entre la clase alta norteamericana y la farándula de Hollywood. Es precisamente en una de sus visitas a Hollywood donde se queda impresionado por dos factores que influirían su estudio científico: la belleza de las actrices y las propiedades del cine sonoro.

Rolland Poe, quien se denomina pariente lejano del escrito Edgar Allan Poe, comienza a hacer experimentos que reproducen la vida natural mezclando las cualidades de la cinematografía con la energía liberada por el radium y la albúmina de la clara de huevo. Debido a las limitaciones espaciales de su laboratorio ubicado en Miami, el cual diseñara Perkins, sólo logra reproducir cuerpos en miniatura y de corta vida, a quienes llama *homúnculos*. Decide, por ello, rentar una isla en medio del Pacífico a un país sudamericano corrupto, donde le pide a Perkins que le construya un palacete y un laboratorio espacioso. Rolland contrata a una serie de sirvientes negros, sordos y mudos, a quienes caracteriza como primitivos (en consonancia con las teorías degenerativas y la criminología de finales del siglo XIX y comienzos del XX), y a un solo joven blanco, también sordomudo. Instalado en su isla comienza a reproducir seres de tamaño

natural, a quienes denomina *andrógenos*. Se dedica especialmente a replicar actrices de Hollywood, a las cuales caracteriza como frívolas e infantiles (en consonancia con discursos misóginos de la época). La primera actriz que reproduce es Greta Garbo, con la cual establece una relación sexual. Inicialmente señala que no es una relación amorosa y que lo hace por pura curiosidad científica, pero al final de la obra acepta que se enamoró de ella. Garbo surge a la vida creyendo ser la misma actriz de Hollywood y no se explica qué hace allí. Rolland primero le miente con respecto a su estadía en la isla, pero luego decide contarle la verdad de su experimento científico. Garbo reacciona conmovida, la verdad parece arrastrarla a la locura; para evitarlo, decide imaginarse que todo es parte de un proyecto filmico, ya que había visto u oído de cosas parecidas en los estudios de Hollywood. La fantasía del cine le sirve así para encubrir la verdad sobre su origen artificial. La mentalidad de Garbo refleja el carácter de toda una generación que busca en las fantasías filmicas un medio para evadir las grandes preguntas filosóficas sobre la existencia humana, las cuales quedaron desnudas en la modernidad ante la caída del episteme religioso (el proyecto científico de Rolland responde a este mismo cambio epistemológico, pero a diferencia de los demás personajes, él favorece el pensamiento religioso como la mejor herramienta para enfrentar el abismo de la existencia y la muerte). Meses después, al acabarse la energía emitida por el radium, la andrógena de Greta Garbo se deshace y vuelve a su estado celular, es decir, albúmina de clara de huevo.

Alentado por esta experiencia, Rolland decide reproducir a cuatro actrices más: Joan Crawford, Norma Shearer, Joan Bennet y Jeanette MacDonald. Además, decide reproducir a Rodolfo Valentino, quien para ese entonces había fallecido de una apendicitis. Todos los andrógenos, al igual como sucediera con Garbo, se imaginan ser los actores reales de Hollywood y explican su estadía en la isla bajo el pretexto de que se encuentran seguramente de vacaciones

o en la etapa de preproducción de alguna nueva película. El texto relaciona este recurso psicológico con la experiencia fragmentada del mundo del cine y es vital para que las andrógenas no caigan en una irremediable demencia. Esta vez Rolland sí se enamora abiertamente de una de sus andrógenas: Jeanette MacDonald. Su enamoramiento lo explica por el carácter peculiar y perspicaz de Jeannette, quien es la única de las andrógenas que vislumbra que hay una verdad aterradora tras su existencia. A pesar de esto, Rolland nunca le cuenta la verdad de su naturaleza, bajo la excusa de que sería insufrible para ella. En una muestra más de la misoginia que domina la narrativa, Rolland sólo le relata la verdad a Valentino, quien por su condición masculina podía soportar mejor el descubrimiento de la verdad.

La apacibilidad de la isla es interrumpida por el inesperado arribo de un grupo de actores reales de Hollywood encabezados por un director de la Metro Goldwin Mayer quienes desean secuestrar a las dobles de las actrices para buscar una cuantiosa ganancia económica con ellas. Éstos habían sido alertados de la existencia de la isla y de las dobles gracias al testimonio no oficial del joven mayordomo blanco de Rolland, quien abandonó la isla escondido en el barco que regularmente llevaba provisiones. Aunque en un momento intentan negociar con Rolland, terminan secuestrando a las actrices, matando al doble de Valentino e incendiando el palacio de Rolland. Al llegar a California, el rumor de la presencia de cuatro dobles perfectas de actrices de Hollywood se expande por todo el país, generando un gran entusiasmo. El director saca provecho económico montando un espectáculo en un teatro de San Francisco donde pone en escena a las actrices originales y a las dobles. Después de hacer una performance fantasiosa y mentirosa sobre el origen de las dobles, éstas son confrontadas con las reales. En medio de la algarabía del público surge Rolland, quien desde un palco grita la verdad del secuestro de las dobles y de su origen científico, advirtiendo que su energía se acabaría en unos segundos y volverían a su

estado celular. Los asistentes optan por considerar a Rolland como un loco o borracho, pero se quedan pasmados al presenciar la desaparición de las dobles, convertidas en claras de huevo sobre el escenario. Desaparecida la andrógena de quien se había enamorado, Rolland se suicida.

Perkins, quien se encontraba entre el público, se logra despedir de su amigo. No cuenta toda la verdad a la policía, ya que su amigo se lo había pedido. Pero un mes después de muerto Rolland, recibe una misiva de éste donde le cuenta el porqué de su suicidio: la energía del radium le había producido serias lesiones internas y los doctores le pronosticaban sólo cuatro meses más de vida. Es muy interesante la explicación que Rolland da con respecto a cómo el radium se había introducido en su cuerpo: no mediante su manipulación en el laboratorio sino mediante el sexo con las andrógenas, ahondando así el discurso misógino. En las líneas finales, Rolland se lamenta de haberle exigido a Perkins que destruyera las misivas que le había enviado durante su estadía en la isla y donde explicaba su proyecto científico, dado que con esas cartas podía explicar la verdad de lo acontecido. Este deseo final justifica la escritura del texto por parte de Perkins (quien además había conservado varias de las cartas de Rolland), aunque como el mismo Rolland prevé: “esta aventura de los andrógenos... naturalmente nadie creerá, y se tomará como una fantasía extravagante de un retrasado Julio Verne o Wells” (366-7).

En su estudio de la obra de Clemente Palma, Gabriela Mora compara *XYZ* con las obras de ciencia ficción del fin de siglo europeo y norteamericano que abordan el tema del doble. Mora resalta la singularidad de *XYZ* dentro de este corpus literario: su trama no acontece en un ambiente gótico y el científico muestra simpatía hacia sus creaciones a diferencia de, por ejemplo, *Frankenstein* de Mary Shelley, *L'Ève future* de Villiers o *The Island of Doctor Moreau* de H. G. Wells (162). Mora presta atención además al apellido del protagonista, Poe: “la resonancia del nombre del escritor norteamericano, pareciera querer acentuar la idea de ‘ficción’

del fenómeno ciencia ficción, énfasis diferente al que sugiere la evocación del Edison de Villiers, cuya *Eva Futura* da más importancia a la ciencia” (162). La preponderancia del aspecto ficcional por encima del científico es crucial para explicar *XYZ* tanto a nivel ideológico como histórico. Mora señala que “sobre la literatura de fin de siglo, algunos asocian la popularidad del doble en las letras de este tiempo, con el impulso dado por la industrialización y la invención de máquinas capaces de crear objetos ‘animados’ inconcebibles antes” (151-2). En general, la literatura gótica de ciencia ficción de finales del XIX y XX en Europa y Estados Unidos se asocia al desarrollo industrial, la modernización y hacinamiento dentro de las urbes, la mecanización y precariedad de la vida urbana. Si continuamos el camino crítico abierto por Gabriela Mora, se puede señalar que el tratamiento diferente que Clemente Palma da al tema del doble en *XYZ* se explicaría en la condición pre-industrializada en la que se encontraba Latinoamérica o, específicamente, el Perú en dicho tiempo. Al respecto Paulo Drinot explica que “Peru had not entered an industrial age and would not do so, in a significant way, in the whole of twentieth century (*Allure*, location 45). La industrialización más que una realidad era una fantasía discursiva y esto se ve reflejado en la obra de Clemente Palma, donde los escenarios son más acordes a los de una sociedad feudal o colonial. Así, la diferencia entre *XYZ* y las obras fundadoras del género de la ciencia ficción se puede explicar en el contexto socio-económico de producción del texto. Las preocupaciones ideológicas del texto no son el reflejo de un autor inmerso en el caos de la urbe industrializada sino las de un escritor poscolonial surgido de la élite liberal política peruana que se acerca a la fantasía de la modernidad industrial con deseo y miedo.

Tomando esta idea como punto de partida, concierne ahora analizar la función de la locura dentro del panorama ideológico e histórico de la obra. La locura aparece en *XYZ* en dos momentos claves: primero, como potencia destructiva en las andrógenas ante la amenaza de

descubrir su verdadera naturaleza; segundo, como calificativo ante el suicidio de Rolland. La primera locura despliega un nivel metafísico, espiritual y ficcional que está relacionado con lo visto en *Mors ex vita*: la incapacidad de los discursos de la modernidad para abarcar todas las dimensiones de la experiencia humana. Esta lectura se expande en *XYZ* a niveles económicos y políticos debido a que el lugar de las andrógenas en la modernidad es una alegoría del lugar de la élite liberal peruana (y latinoamericana por extensión) en el mercado global. La segunda locura, por su parte, responde a la dimensión ética del suicidio en la época: se necesita justificar el suicidio como un acto no demente para salvar el honor del suicida y sus allegados. Éste es el principal motor para la escritura de la historia misma. Tras este planteamiento se despliega todo un entramado médico-legal que sirve para delimitar al sujeto racional del irracional así como los poderes del Estado y del capitalismo sobre cada uno. Como se verá más adelante, es en la incapacidad del demente para reconocer la autoridad del Estado donde se sostiene el poder soberano.

En el primer caso de locura, aquella que amenaza la existencia de las andrógenas, nos enfrentamos a la ausencia de una dimensión metafísica en la época moderna que sirva para aliviar el trauma de enfrentar la oscura naturaleza de la existencia: la pregunta sobre el origen y el fin de la vida. Esta problemática aparece en la novela con la creación de la primera andrógena, Greta Garbo. La primera reacción de Garbo al entrar a la vida es el desconcierto dado que cree ser la actriz real de Hollywood y no entiende por qué se encuentra en dicho lugar en manos de Rolland. Éste le explica donde se halla, en una isla en medio del Pacífico, a lo que Garbo reacciona incrédula y compara a Rolland con un escritor de películas: “me doy cuenta de que estoy delante de un autor de argumentos fantásticos de cine, y de que, como lo hacía el director técnico del estudio de la Paramount, me está explicando una cinta” (190). La actitud de Garbo

ante el primer desconcierto marca una pauta que se repite a lo largo de la novela: cada vez que algún personaje se enfrenta a una información desconcertante, él o ella busca alivio en las ficciones ofrecidas por el cine hollywoodense. En el segundo momento de desconcierto de Garbo, cuando Rolland le cuenta la verdad de su origen, “un brillar de locura” aparece “en sus ojos desorbitados” y entreabre “los labios para lanzar un grito de indefinible angustia suprema” (192). De nuevo, Garbo logra controlar su estado emocional mediante la evocación al mundo del cine: “Admirable, amigo mío, aunque no parece una gran originalidad. Hace poco se acaba de filmar en Alemania la extraña novela de Hanns Heinz Ewers, “Alraune” (193). Garbo utiliza las ficciones del cine para maquillar la cruda verdad de su naturaleza y evitar así caer en una espiral de locura. Rolland, por su parte, en una muestra del machismo de la época, interpreta las reacciones de Garbo como producto de la frivolidad femenina. Para él, el pensamiento femenino es incapaz de acercarse a la curiosidad científica y su dominio se reduce al de las ficciones fantásticas de Hollywood. Por ejemplo, en una escena posterior, Rolland lleva a Greta a que presencie la reproducción de una gallina en su laboratorio. La escena es presentada como la recreación del encuentro entre Dios y su creación, pero Greta banaliza el encuentro con la verdad de su propia naturaleza. Rolland describe la escena de una manera muy machista: “tuvo una curiosidad banal por el asunto y una risible incomprensión del trascendental sentido del experimento y de sus proyecciones extraordinarias, no explicándose, en la superficialidad femenina de sus impresiones, que yo tomara tan ahincadamente una cosa que a ella le parecía un cansado entretenimiento apropiado para chistes y comentarios ligeros”. (197)

En el personaje de Greta Garbo, la novela reflexiona la condición de aquellas personas cuya vida está relacionada al mundo del cine. Los sujetos del celuloide viven una segunda vida (de ficción) en sus trabajos, que produce que su vida “real” se trastoque, se agriete, y no termine

habiendo separación entre ficción y realidad. Todos los aspectos traumáticos de la realidad son absorbidos por la ficción y viceversa. Esta interpretación que produce la obra es una metáfora de la condición humana en la modernidad, que vive dentro de una serie de ficciones abiertas por los avances científicos y materiales. Estas ficciones alienan al sujeto y le permiten evitar el shock traumático de su precaria vida. Los personajes de Clemente Palma no ven la locura como una estrategia de resistencia a los sufrimientos y crueldades de la vida diaria (como los locos románticos en la obra de su padre), sino como el fondo destructivo al que el ser humano puede ser arrastrado si se quiebran las ficciones que sostienen su experiencia de la modernidad (guarda más similitud con el planteamiento de Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner sobre la locura). De hecho, en *XYZ* la frivolidad hollywoodense es el espacio de resistencia a los sufrimientos producido por la modernidad, sólo que el narrador y el protagonista le otorgan un valor negativo a la misma.

La muerte de Garbo deja a Rolland extremadamente pensativo, discerniendo sobre cómo el “mundo ideal” postmortem se forja en “el horror al vacío y la esperanza consoladora de la supervivencia alentada por la eterna ingenuidad de una humanidad incansablemente poetizadora de la muerte” (204). Rolland abandona momentáneamente sus reflexiones de orden científico y se concentra en lo que él mismo llama “cavilaciones de orden literario” (205). Para él, el miedo a la muerte es lo que lleva al ser humano a producir concepciones religiosas de la vida ultraterrenal, las cuales hermana con las ficciones producidas por la literatura. Como ya se ha señalado líneas arriba, el hecho que el personaje se apellide Poe es una referencia a la importancia de la idea de ficción en la obra (Mora 162). Es a partir de esta escena que el protagonista comienza a sopesar la importancia de las ficciones míticas y religiosas para sobrellevar la perturbación ante la muerte. Plantea que la ciencia moderna aún no logra aliviar las

penurias emocionales y filosóficas del ser humano ante la muerte, y que las ficciones producidas por las nuevas tecnologías, específicamente el cine, no hacen más que evitar mundanamente cualquier acercamiento serio a las grandes interrogantes sobre la muerte. El alcohol hace que Rolland profundice más sobre el desencuentro entre el pensamiento científico y la metafísica:

La exagerada subdivisión del pensamiento científico, por exigencias del practicismo y de predominio de la tecnocracia han oscurecido y complicado las mentes, alejándonos de los conceptos de la unidad y ligazón de la fenomenología del cosmos. [...] La metafísica [...] era evidentemente un utilísimo poder de síntesis y de unidad, que diluía en la integridad ontológica la concepción global del cosmos y de la vida. La moderna orientación fragmentaria del pensamiento científico excluye cada vez más las luminosas intuiciones de la imaginación.

(215)

En el pensamiento de Rolland la fragmentariedad de la ciencia y la tecnología moderna han producido que el ser humano se aleje de las interpretaciones totalizadoras de la vida y el universo. Rolland encuentra un problema en dicha experiencia fragmentaria de la vida porque deja de lado aspectos de la vida humana, como la imaginación, que ve como cruciales para dar sentido ontológico al ser humano. Habla, por ello, de la importancia de la poesía y el mito:

La poesía y el mito no tenían los ojos de la hormiga de la ciencia en la apreciación de detalle de la vida y el universo: los veían en su sintética expresión y en su abrumadora grandeza, y forjaban las explicaciones del conjunto hasta tropezar con la infranqueable valla del origen y del fin de las cosas. [...] Antes, desde la altura de la metafísica y de la poesía abarcábamos la totalidad de la línea inalcanzable: hoy, a ras de la vida misma, sutilizando en el estudio, recorriéndola

en todos sus accidentes y sinuosidades, avanzamos más de prisa en el conocimiento fragmentario; pero no aprehendemos en nuestra visión la totalidad circular sino solamente la porción de línea menos brumosa, pero más corta, del sector que tenemos ante nuestros ojos analizadores. (216)

Hay en el protagonista una clara molestia hacia el resultado que la vida moderna ha tenido sobre el ser humano. A pesar de que la nueva tecnología ha producido más conocimiento, la mente del ser humano se encuentra más dispersa e incapaz de generar una lectura global de los eventos que lo rodean. Rolland termina sentenciando que “sólo volviendo a la metafísica y a la imaginación poética es que lograremos algún día conectar y enlazar todos los sectores quebrantados por innumerables soluciones de continuidad” (216). Se ven en sus palabras una molestia clara hacia los avances de la modernidad, un miedo al vacío ontológico que la dispersión moderna ha producido sobre la mente y el cuerpo aún no preparados para la velocidad de las nuevas tecnologías. El espacio que utiliza para su experimento nos puede dar cuenta clara de este fenómeno: Rolland no realiza su experimento en una metrópoli sino en una isla en medio del océano, alejado de la civilización y sus exigencias, donde recrea una sociedad señorial.

Esta posición del protagonista está acorde con la que el mismo Clemente Palma esboza con respecto al modernismo:

Tiene el modernismo en primer lugar la savia filosófica del espíritu moderno con toda la complejidad a que éste ha llegado; el predominio de la sensación y la aspiración a la distinción, al individualismo. De todo esto resulta la falta de una orientación concreta porque mal puede existir ésta en el arte, cuando en el orden científico, en el político, en el social y en todo orden de la actividad humana, vemos que reina la mayor indeterminación; las orientaciones generales y

concretas en el arte vendrán cuando natural o artificialmente vuelva la fe, una fe cualquiera, religiosa o científica, a encontrar fines a la vida y objeto noble al arte.

(“Notas de Artes y Letras”, II 387)

Aunque estas palabras Clemente Palma las dijo veintisiete años antes de escribir *XYZ*, la misma idea domina el pensamiento de su personaje a lo largo de la novela. Esta perspectiva sobre la modernidad corresponde a la desarrollada por los escritores latinoamericanos considerados modernistas, quienes, como señala Saúl Yurkievich, se encontraban atrapados en “esa encrucijada finisecular donde la concepción tradicional del mundo entra en conflicto con la contemporánea” (11). Yurkievich agrega que el modernismo latinoamericano “se refugia en el onirismo fantástico, en lo esotérico, lo legendario y lo exótico como vehículos de sublimación, como evasión compensadora frente a la coerción del positivismo pragmático, frente a las sujeciones del realismo burgués” (13). Mientras *Mors ex vita* es una obra que se ajusta de manera precisa a los planteamientos de Yurkievich, *XYZ* comienza desde un punto de vista positivista para luego avanzar paulatinamente hacia los espacios espirituales y metafísicos. Si Rolland es inicialmente un sujeto alejado de la religión, a partir de la muerte de su primera andrógena éste comienza a entender que la religión provee al ser humano de un alivio espiritual ante la muerte que la ciencia y el cine moderno son incapaces de ofrecer (más adelante veremos como esta lectura se cierra con la metáfora del radium en la novela).

El desencuentro entre las ficciones de la modernidad y la oscura verdad de la existencia vuelve a repetirse con el segundo grupo de andrógenas que Rolland crea: Joan Crawford, Norma Shearer, Joan Bennet y Jeanette MacDonald. Como sucedió con Garbo, para evitar el shock traumático de no saber cómo llegaron a la isla, las andrógenas inventan ficciones, esta vez imaginan que se debe a la ingesta de drogas, la cual complementan recurriendo a la literatura:

Ya caigo –exclamó la traviesa Joan Crawford– ese canalla de [William] Powell nos ha dado en la cena que tuvimos anoche cocaína, heroína, opio, marihuana o alguna de esas porquerías que se acostumbran ahora, y estamos soñando ser las protagonistas de un viaje disparatado, que hemos naufragado, y que este señor Rolland que hace de Robinson, merodeando en su piragua nos ha salvado y traído a su cabaña. (223)

A diferencia de las reacciones más pragmáticas que tenía Rolland con Garbo, él ahora reconoce la importancia de la imaginación para aliviar los desconciertos de la realidad: “Tienen ustedes una brillante imaginación, lo que a veces sirve más en la vida que la razón fría” (223). Esta reacción del protagonista hubiera sido imposible de no haber sido por su experiencia y relación sentimental con su primera andrógena.

Al sugerir Rolland que las andrógenas nunca estuvieron en Hollywood, ellas lo toman por loco y le preguntan si hay un manicomio en la isla. La andrógena de Joan Crawford exclama: “¿no sabe usted que sin Hollywood no tiene razón de ser nuestra existencia?” (229). Le dice que está hablando herejías. Nuevamente, al igual que con Garbo, la airada respuesta de Crawford muestra cómo en la modernidad la vida se sostiene sobre las ficciones creadas por la nueva tecnología. Las andrógenas le reclaman a Rolland la verdad de su presencia en la isla y él no encuentra mejor solución que el relatar una historia fabulosa siguiendo la forma de los relatos de *Las mil y una noches*. Se nota en la escena que el hombre de ciencia está también influenciado por el mito y la ficción, y que sabe darles uso cuando lo cree conveniente. Molesta con la historia, Norma señala que la película *El ladrón de Bagdad* de Douglas las ha documentado bastante sobre la materia de la que está formada la ficción orientalista de Rolland (237). Es claro, pues, que la comprensión del mundo mítico y ficticio viene a través del cine de entretenimiento.

En otras palabras, que la tecnología moderna se ha apropiado de las fantasías premodernas para ejercer su poder cautivante. Ante la queja de las andrógenas a su historia, Rolland les pregunta que ¿por qué quieren apartarse “de la fácil y socorrida senda de lo maravilloso”? ¿Sólo para “llevarlas con los ojos cerrados por las tortuosas y enrevesadas rutas de la ciencia prosaica y soporífera, para tener que dejarlas a lo largo del fatigoso camino, tiradas, una por una, como pingajos de carne muerta?” (238). Con su formulación retórica, Rolland sugiere que hace uso de lo maravilloso para evitar que las andrógenas se enfrenten con la realidad científica de su presencia en la isla. Aunque en sus palabras hay menosprecio a la capacidad intelectual de la mujer, hay también una metáfora de la naturaleza del ser humano: “carne muerta”. El haber sido creadas en un laboratorio y el disponer de poco tiempo de vida hace del cuerpo de las andrógenas el ejemplo perfecto de la vida efímera. Pero “carne muerta” no sólo son ellas sino todos los seres humanos enfrentados al tiempo, la precariedad de su cuerpo y lo absoluto de la muerte. La maravillosa fantasía del cine o la literatura sirve para evitar que las andrógenas se enfrenten con la verdad de su condición “posthumana”. Con Garbo, Rolland aprendió que ante la ausencia de la religión y la poesía en la época moderna, sólo la fantasía y la ficción pueden cubrir los vacíos dejados por la naturaleza prosaica de la ciencia. Con las nuevas andrógenas el protagonista desarrolla lo aprendido.

Cuando Rolland cree haber logrado calmar las ansias inquisitivas de sus andrógenas con regalos banales, pasatiempos triviales y el confort de su isla, la andrógena de Jeanette MacDonald vuelve a interrogarle, en privado y angustiada, por la verdadera naturaleza de su existencia.

¿No recuerda usted que antes de comenzar su perturbador relato nos había dicho que nuestra presencia aquí tenía una explicación científica, la que pos su

naturaleza técnica no podría ser comprendida por nosotras? Por eso apeló usted al recurso del cuento infantil y alegórico [...]. ¿Es que estamos desprendidas o desdobladas de nuestras verdaderas personalidades reales? [...] ¿Por qué no me dejó usted vivir en paz con mi vida propia, sin estos desdoblamientos o estos alucinantes estados inciertos que me torturan? [...] Si el sufrimiento moral que esto me causa no me enloquece es porque aunque soy reflexiva sigo la corriente del espíritu moderno que ha eliminado en gran parte la preocupación religiosa sobre nuestro destino [...]. La onda agitada y sensualista de hoy me envuelve, como a toda la sociedad moderna, me deja muy pocos momentos de reconcentración espiritual. Sólo los que tienen una especial estructura mental o los muy duramente azotados por el destino se consagran a la meditación honda de estos tópicos enloquecedores (259-60)

El discurso elaborado por Jeanette a partir de su angustia existencial es el más denso y, a la vez, el que mejor sintetiza las ideas expuestas a lo largo de la novela. Conocer la verdad de su ser atormenta a Jeanette y teme que esto la puede arrastrar a la locura. Como ella misma plantea, la vida moderna evita la reflexión sobre la naturaleza precaria de la vida, evitando así la locura de los sujetos. La religión, en cambio, sí se acerca a esas interrogantes y ofrece respuestas a éstas, pero sus respuestas se sostienen en la fe y no en la razón, por lo que le exigen al sujeto un distanciamiento con la modernidad. Con sus últimas palabras, Jeanette halaga a Rolland, dado que él sí se preocupa de meditar el encuentro entre lo moderno y lo espiritual, por lo que debe poseer una estructura mental especial. Sin embargo, Rolland no muestra el mismo aprecio hacia Jeanette y, tomando el lugar de Dios, le mantiene oculta la verdad de su presencia y le sugiere que se concentre en vivir el presente. Las palabras de Jeanette han hecho que Rolland se fije en

su belleza y que quede cautivado por ésta. No sólo evita la discusión sino que la desplaza a un espacio, el de la estética, que no le exige valoraciones éticas sobre sus experimentos científicos. El detenerse en la belleza de su andrógena le sirve a Rolland para sublimar su viciada posición como Dios creador de vida. El científico termina encerrado en el presente frívolo de la belleza, mientras Jeanette se aproxima al pensamiento filosófico, alterándose así sus roles.

Con respecto a esta escena, Gabriela Mora ha indicado la relevancia de las preocupaciones de la andrógena Jeanette MacDonald, sobre todo considerando que no se trata del ser humano real sino de la copia:

En *XYZ* sólo se conocen las copias hechas por Poe [...], y no sabemos qué y cómo se sentirían los “originales” frente a sus dobles. Por esto es insólito, en el caso de MacDonald, su desasosiego por la pérdida de su identidad, inquietud que le correspondería más propiamente al “original”. Esta inquietud nos está diciendo que la copia es tan perfecta, que puede “sentir” las emociones que su fuente (la actriz que está en Hollywood), tal vez no perciba todavía. (176-7)

El hecho de que la actriz original no perciba aún la pérdida de identidad se debe a que ella se haya sumergida en las ficciones de Hollywood, mientras que la doble se encuentra desplazada: el espacio extraño de la isla y sus habitantes la obliga a preguntarse por su propia naturaleza fuera de las ficciones de Hollywood. Con MacDonald, Clemente Palma alegoriza la dinámica de la subjetividad contemporánea como una que se encuentra siempre desplazada con respecto a la matriz productora de la fantasía moderna. La obra privilegia la posición marginal y desterritorializada de la andrógena para revelar una verdad compartida por toda la humanidad, pero que es más oscura para aquellos que habitan más cerca de la matriz ficcional. La posición de la andrógena en el mapa mundial es la del mismo Clemente Palma y la de todos aquellos

sujetos que experimentan la modernidad desde sus espacios marginales. Las andrógenas que Rolland crea son en sí alegorías del lugar del autor y de la élite criolla peruana en el mapa político y cultural de la modernidad: son subjetividades dislocadas (uso el término dislocación porque, más que un proceso de desplazamiento, lo que sucede con la subjetividad de las andrógenas, al igual que con la élite criolla, es producto de una desarticulación o incongruencia entre su conciencia y el espacio que habita su cuerpo). Las andrógenas son un reflejo de la clase dirigente latinoamericana que, como señala Portocarrero, se veía a sí misma desde la colonia como copia de la metrópoli (“transgresión” 541). Se tiene entonces una clase dirigente creada por el influjo de la modernidad, pero que no es realmente el original europeo, sino una copia que para existir necesita sostenerse sobre el mismo poder cuasi feudal-colonial que proyecta Rolland en su isla.

Existe en la novela una tensión espacial entre el centro y la periferia, entre la urbe citadina y el campo premoderno. Para realizar su gran invento, aquel que revolucionará la ciencia y la vida moderna, Rolland se ve en la necesidad de trasladarse a una geografía inhabitada donde pueda construir una pequeña colonia premoderna que lo deje trabajar sin las exigencias de la vida moderna. Rolland renta una isla en medio del Pacífico a un país sudamericano indefinido y corrupto. Reconoce que del canon que paga por la isla la mitad se va en sobornos. Contrata a una serie de negros analfabetos y sordomudos, a los cuales retrata como discapacitados para el pensamiento y la comunicación, con el objetivo de que no entiendan ni revelen sus experimentos científicos.²³ Allí, en medio de una sociedad de estructuras premodernas y coloniales, el

²³ Se puede decir que la sociedad fundada por Rolland en su isla es una réplica del gamonalismo peruano como lo explica Flores Galindo: “The term gamonal was a Peruvianism coined in the nineteenth century that likened landowners to parasitic plants. [...] The term conveyed the existence of local power: privatization of politics, fragmentation of authority, and control over a town or province. [...] In socioeconomic terms they usually were landlords or landowners, owners of estates, haciendas, and other properties. [...] The state needed gamonales to control the indigenous masses excluded from voting and

protagonista elabora el invento más importante de la modernidad: la creación de vida artificial. Luego, las andrógenas creadas toman el lugar de un grupo privilegiado dentro de la isla. Todo el resto de personas en la isla están allí para servirles. Dos alegorías complementarias son evocadas por la isla de Rolland. Primero, el poder tecnológico de las metrópolis modernas se sostiene en la colonización de los territorios periféricos. Segundo, las andrógenas tienen una posición de poder privilegiada semejante a la de las élites criollas liberales en Perú (y Latinoamérica por extensión). Además, así como las andrógenas son creadas por la influencia de las fantasías modernas producidas por Hollywood, la élite liberal peruana se constituye alrededor de la influencia del liberalismo y positivismo proveniente de Europa y Estados Unidos.

Retomando la idea de Mora sobre la andrógena Jeanette MacDonald y enmarcándola en los dos niveles alegóricos de la isla, se puede plantear que su angustia existencial, que las fantasías modernas no logran aliviar, refleja la angustia que sentía la élite liberal criolla al abrazar los discursos de la modernidad. Por un lado, como vimos en *Mors ex vita*, defender la racionalización racial de los discursos modernizadores para ellos era una amenaza en sí misma dado que los marginaba de antemano de la distribución de poder político, económico y cultural. Por otro lado, *XYZ* nos revela que la implementación de los proyectos liberales tecnológicos y económicos era otro dilema igual de amenazante. El producto más importante generado en la isla, las andrógenas, termina siendo robado y negociado en la metrópolis hasta su desaparición. Esta imagen simboliza perfectamente la relación de desigualdad de poder en la que se encontraba el Perú con respecto a las naciones industrializadas. Además, el único trabajador blanco de la isla, que se hacía pasar por sordomudo, termina haciendo público en Hollywood las extrañas maravillas de la isla de Rolland, provocando la avaricia del director de cine y justificando así el

other liberal democratic rituals and whose costumes and language greatly differentiated them from urban residents” (*Inca* 153-4).

miedo inicial de Rolland con respecto a la potencial infidencia de sus sirvientes. Esta imagen se puede leer a la luz del miedo y ansiedad que causaba en la élite comerciante peruana la formación de proletariado. La modernización de la nación debía consistir en última instancia de la progresiva industrialización del país, lo cual implicaba la formación de proletariado. Paulo Drinot explica que el ansia modernizante de los liberal peruanos en la primera mitad del segundo XX se enfrentó con su miedo de formar una clase proletaria a la que imaginaban anticapitalista y antimoderna, que significara un retroceso en lugar de un avance para la nación. La élite liberal temía los reclamos y exigencias que podían surgir desde el proletariado, pero sabían que sin proletariado la modernización del país era imposible (*Allure*, location 119). A este fenómeno Victoria Garrett lo denomina “la paradoja liberal” (104-9) y se ve reflejada en la diversa producción cultural latinoamericana de comienzos del siglo XX. Horacio Legrás conceptualiza este fenómeno desde el debate crítico sobre “reconocimiento”:

In Latin America, the original scene of capitalist recognition takes place at the end of the nineteenth century, when the continent is integrated into the world market. Only at this point are local elites forced to recognize the most coveted property: labor force. However, as we know quite well, modernization in Latin America is never a straightforward process. Resistance to modernization arises from the modernizing elites themselves, for whom modernization almost always takes the form of an irresolvable tension between a welcomed economic modernization and abhorred process of social change. (21)

Si bien la paradoja liberal fue un fenómeno político y cultural que afectó el debate modernizador latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX y que las élites enfrentaron mediante diversas políticas gubernamentales, en el caso peruano dicha paradoja fue más un

fenómeno reflexivo que una amenaza real. Según Drinot, la industria peruana ha sido más una fantasía discursiva que una realidad a lo largo del siglo XIX y por casi todo el siglo XX. Con una industria rala, el proletariado no creció y nunca llegó a convertirse en el poder amenazante que los liberales esperaban. Aunque el emergente proletariado nacional ganó importantes batallas en las primeras décadas del siglo XX (como la jornada de las ocho horas en 1919), se puede ver incluso en los debates de la izquierda peruana, tanto en Mariátegui como en Haya de la Torre, una fuerte preocupación por la escasez de proletariado y sus repercusiones para la nación. Más allá de si fuera real o no, la imagen del proletariado amenazante existía en el imaginario de la élite liberal, como se ve en *XYZ*, y era motivo de una fuerte ansiedad frente a los proyectos modernizadores.

La necesidad por las fantasías en la vida moderna se lleva a nuevos niveles en dos otros momentos de la novela: primero, cuando el director y los actores de Hollywood “rescatan” a las andrógenas y, segundo, en la relación entre el público y el espectáculo en el teatro. En el primer caso, cuando el director y los actores deciden asaltar la isla y raptar a las llamadas dobles, planean y entienden los eventos desde las ficciones que ellos mismos han creado en Hollywood: “llegarían hasta el palacete que asaltarían, con los otros cubiertos con antifaces, como si realizaran una de las recientes filmaciones de *gangsters*, piratas o guerreros, cogerían a las damas en cuestión, las que como cumple en estos casos se desmayarían” (315). Incluso, al entrar al palacete de Rolland, los actores usan líneas de la novela *Los cuatro hombres justos* de Wallace (con esta novela se inventó el *thriller*) (321). A pesar de que se traten de ficciones, los actores y el director los toman como discursos verosímiles y válidos para la situación real que están viviendo. La vida se convierte así en un simulacro de las fantasías del cine (un fenómeno socio-cultural importante hasta nuestros días). Pero ¿por qué se tiene que recurrir al simulacro? En este

caso no es sólo porque estos sujetos del cine entienden la realidad desde los parámetros ofrecidos por Hollywood, sino sobre todo porque la fantasía del celuloide les permite distanciarse éticamente del acto inmoral que cometen: el rapto de mujeres (sobre la “ilegalidad” del rapto de las andrógenas nos detendremos más adelante). Lo que están realizando es, en última instancia, trata de mujeres (considerando que ellos no conocen la verdadera naturaleza de las dobles). Sin embargo, el recurrir a las ficciones hollywoodense les permite dar un matiz heroico a lo que de otra manera sería un acto deleznable y penalizado.

Con respecto al segundo caso, cuando se lleva a cabo la presentación de las dobles en el teatro de San Francisco, Perkins, el narrador y amigo de Rolland, apunta que hay una necesidad ingenua por lo fantástico en el público y que ésta es explotada por la empresa de espectáculos: “Todo este relato [sobre el “rescate” de las dobles según la empresa] estaba salpicado de numerosos incidentes extraordinarios, grotescamente urdidos, por el afán de explotación de la cándida credulidad que el público presta a lo maravilloso y fantástico” (339). En el mismo programa que se entrega al público en el espectáculo se señala que se va a escenificar el “acto de la liberación de las secuestradas dobles, con alegorías mitológicas y fantasías sobre su vida en la isla misteriosa” (343). Es abierto el uso de la fantasía como medio de persuasión y retórica de lo verdadero y sensacionalista en Hollywood. La empresa cinematográfica trata a su audiencia de la misma manera como Rolland trata a sus andrógenas. El argumentador del film en el teatro señala claramente que el uso de la sugestión (de lo fantástico y misterioso) se hace para conseguir poder. Lo dice para señalar como el viejo (el personaje de Rolland en el teatro) mantenía el poder sobre sus vasallos negros. Lo llamativo es que este tipo de sugestión maravillosa sí sucedía de hecho, ya que Rolland les hacía creer a sus sirvientes que él era un brujo para así mantenerlos distanciados de sus proyectos científicos, y está sucediendo también en el mismo momento del

relato del argumentador, quien usa lo fantástico para sugestionar al público. En la novela hay toda una elaboración sobre el poder de lo fantástico y misterioso, de aquello considerado premoderno, como herramienta no sólo de entretenimiento en la modernidad sino además de poder. Son casos de lo que Gonzalo Lamana denomina “magicality”: la apropiación por parte del grupo políticamente dominante de estructuras culturales propias de los grupos dominados, que regularmente son tachadas de irracionales, pero al ser apropiadas se les confiere “racionalidad” ya que sirven para sostener el poder simbólico del grupo dominante (14-6). Entonces, detrás de la utilización de la fantasía como medio de persuasión se despliega una estructura de poder y sujeción, la cual se hace manifiesta en la aparición de la policía en el teatro. En las primeras partes del espectáculo dos personas, en dos momentos diferentes, irrumpen a gritos el devenir de éste. El primero se queja de la obra como una payasada, la policía se le acerca pero el resto del público lo defiende argumentando que era sólo un comentario realizado en un país democrático (345). El segundo, quien resulta ser el capitán del barco de Rolland, Pirelli, acusa que todo el espectáculo es una mentira y que a las dobles se las había capturado “en forma criminal” (349). El público esta vez reacciona perturbado, tachando al hombre de “borracho”, “loco” y “chantajista” (350). La policía se le acerca y le pide que se retire de la sala, “no como una satisfacción ni como exigencia de la empresa a la que había atacado, sino como una contribución a la tranquilidad del público, cuyo solaz había perturbado con sus observaciones que podría hacer valer en otra oportunidad y sitio más adecuados” (350). Las palabras del agente policial se pueden entender dentro del estudio que Fanni Muñoz realiza de los espacios de diversión pública en el Perú de la época: “the modernizers attributed to different diversions the capacity to promote or obstruct progressive changes in society, they attempted to transform public amusements so as to transmit the values, tastes, and customs of a new, modern Peruvian society” (153-4). Más que

interesados en averiguar la verdad tras las palabras del capitán, sí habido existido crimen o no, la policía está en el teatro para velar por la correcta disciplina del público, para hacer de ellos un ejemplo de la sociedad moderna. Dentro de la obra, entonces, las ficciones de Hollywood son estructuras disciplinantes que buscan producir un cierto tipo de público, domesticado y frívolo, que satisfaga los intereses del grupo dominante: representado en la novela por el director de cine.

El director entiende el mundo como negociante. Ve, por ejemplo, a las andrógenas (sin saber su real naturaleza) sólo como objetos de potencial valor comercial, otorgándoles un precio: un millón y medio de dólares por las cuatro (325). Su actuar es claramente el de un traficante de mujeres. Para él, el valor humano se mide económicamente, no científica o humanísticamente. Aquí pues se ve un tercer valor que entra en juego en la modernidad: el del mercado. Mientras que la figura de Rolland abarca al científico y al filósofo, no se le presenta como un ser consumista. Ahora bien, mucho de ello se debe a la fortuna familiar que posee (representada con rasgos feudales y coloniales). Todas sus necesidades materiales están satisfechas por lo que puede darse el lujo de desentenderse del mercado. No necesita preocuparse por los vaivenes del capital. Entonces, ¿la fantasía detrás del afán capitalista del director de cine es conseguir una fortuna lo suficientemente grande que le permita posicionarse (feudalmente) por encima del mercado como Rolland? ¿O la fantasía de la acumulación capitalista en la modernidad es el mismo proceso acumulativo? La novela no logra responder estas interrogantes. Sin embargo, ya sea la fantasía del capitalismo el desplegar un poder soberano de orden feudal-colonial o el acumular infinitamente el capital (característica de la máquina esquizofrénica deleuziana), en última instancia, ambas fantasías se sostienen sobre dos imágenes que implican la explotación de sujetos marginales. Así, pues, el robo de las andrógenas deja al descubierto que las ficciones disciplinantes fabricadas por la tecnología moderna, como el cine, cumplen principalmente la

función de apantallar la falta ética y criminal que sostiene la estructura de explotación del capitalismo. Tachar de loco a quien busca romper con dichas ficciones, como le sucede al capitán Pirelli, es una reacción de ciertos sujetos ficcionales para evitar confrontar la verdad de su posición privilegiada-criminal en el capitalismo.

La utilización del calificativo “loco” como herramienta de desprecio y marginación es, como señalamos varias líneas arriba, el segundo tratamiento de la locura que se encuentra en la novela. Así como le sucede al capitán Pirelli, Rolland también experimenta ser calificado de loco, en su caso, por lo incomprensible de su experimento científico para los demás. Mientras, la primera representación de locura analizada sintomatiza la incapacidad de los discursos modernizadores para abarcar todas las dimensiones de la vida humana, la segunda locura sintomatiza las tensiones entre la sociedad y las estructuras disciplinantes de la modernidad así como el miedo a perder el honor si se sale de dichas estructuras.

Como hemos visto en pasajes anteriores, los primeros personajes en llamar loco a Rolland son las andrógenas. Al no poder darle un sentido a las explicaciones científicas y fantásticas que Rolland les ofrece sobre su presencia en la isla, lo califican de enajenado. Para las andrógenas la generación de la vida artificial es una fantasía o quimera, no una posibilidad real. El lugar de las ficciones orientalistas es el cine o la literatura, no una isla extraña en medio del pacífico gobernada por un hombre de ciencia. Tanto las experimentaciones científicas como los relatos fantásticos de Rolland quiebran la lógica de lo verosímil y sensato en la modernidad, según como lo entienden las andrógenas (y todas las personas ajenas al experimento de Rolland en la novela). Calificarlo de loco se vuelve así, para las andrógenas, una herramienta para salvaguardar la sensatez propia, para preservar la lógica de los espacios y ficciones de la modernidad, en última instancia, para que ellas mismas no caigan en la locura (tan temida por

Jeanette MacDonald). Sin embargo, esta relación alrededor del calificativo locura se puede leer desde otra perspectiva: como la construcción, por parte de Rolland, de un espacio de poder inasible. Al igual como hace con sus sirvientes negros, a quienes les hace creer que es un brujo, el distanciamiento que genera entre su persona y las andrógenas mediante su oscuro discurso científico y sus extravagantes ficciones le otorga un poder casi mítico al cual ninguna otra persona en la isla puede aspirar (estamos ante un nuevo caso de “magicality” como es planteado por Lamana). Rolland se construye así como el único guardián de la verdad de su experimento y el mantener dicha verdad en secreto le infiere un poder sagrado dentro de la isla. Obviamente el sostenimiento de este poder mítico y extravagante no se podría dar sin la materialidad que el ser dueño de la isla le ofrece. Si no fuera por su riqueza económica, el secreto de su verdad perdería su valor simbólico, al menos dentro de los parámetros de la novela, y su posición social sería la de uno más dentro de la isla.

En la escena del rapto de las andrógenas, desesperado de ver a su amada Jeanette secuestrada al igual que al resto de las andrógenas, Rolland grita la verdad de su experimento, que él mismo sabe nadie va a entender:

-[Grita Rolland al director] ¡Ya verá usted, so pillastre, lo que le dura su triunfo!

-Sí, ya sé... la hipnosis.

-No... las células, o para que me entienda mejor o no me entienda... la albúmina.

-¡Se ha vuelto loco ese pobre hombre! –apuntó filosóficamente Bancroft. (334)

En este caso el grito de la verdad es un grito de desesperación ante la pérdida de la amada. Nuevamente, sentenciar “filosóficamente” de loco a Rolland es una forma de auto-caracterizar al grupo secuestrador como sensato, es decir, como agentes cuyas acciones son comprendidas dentro de los parámetros de la modernidad en contraste con el otro irracional. Esta estructura

mental se mantiene en el espectáculo montado en el teatro, donde al personaje de Rolland se le caracteriza como un sujeto peligroso controlado por bajas pasiones, convirtiendo así el “rescate” de las dobles en un acto heroico. Se trata de una estrategia de autoconvencimiento para encubrir al juicio crítico (personal y público) el deleznable crimen cometido. Por otro lado, Rolland aún mantiene el control sobre la verdad del origen de las andrógenas y esta información le va a servir en el teatro como venganza frente al director. No obstante, debido a su suicidio y la licuefacción de las andrógenas, la verdad del experimento permanece extraña para los espectadores y no se puede aclarar si hubo o no crimen. Los espectadores incluso lo denuestan como alienado cuando habla de su andrógeno Rodolfo Valentino como su secretario muerto en el rapto de las dobles, cuando el público sabía que dicho actor llevaba varios años muerto. Las palabras de Rolland son una perturbación en el sentido común del público. Por ello, será el objetivo de Perkins, con la escritura de su testimonio –que es la novela en sí–, explicar con mayor detalle el experimento de su amigo, limpiar su honra como hombre de ciencia y mostrar el crimen cometido por el director y los actores. Perkins no sabe cuál será el destino de su escrito, pero es evidente que lo hace para contradecir el discurso oficial sobre lo acontecido en el teatro en San Francisco y el suicidio de Rolland. Teme que aquel que leyera todas las páginas escritas hasta el momento “juzgara absurdo y hasta ridículo el suicidio de Rolland” por lo que añade algunas páginas de su propia pluma para explicar mejor la conducta de su amigo (357). Aquí se ve claramente que uno de los principales motivos del texto es explicar el suicidio de su amigo, controlar las interpretaciones que se han dado del mismo y darle un sentido que no se reduzca a la locura. Paulo Drinot explica que en dicha época, a pesar del auge de los discursos científicos, el acto suicida era una mancha moral tanto sobre el suicida como sobre su familia y allegados (“Madness” 93). Se puede

plantear que el contar la verdad tras el suicidio de Rolland le sirve a Perkins para limpiar su propia imagen social.

Una escena clave para entender este fenómeno con mayor profundidad es la entrada de Rolland en el teatro disfrazado de un hombre anciano y barbudo. Llama la atención de todo el público al entrar a un palco desocupado. Desde el comienzo del espectáculo corrieron diversos rumores entre los asistentes sobre el palco vacío y la persona que llegaría a ocuparlo. Al ver al anciano, Perkins señala que “decididamente era algún millonario neurasténico o algún splinético ricacho británico” (346). A simple vista Perkins ve que el anciano es un neurasténico, que, como explica Drinot, era una de las principales justificaciones en la época para los actos suicidas. La frase de Perkins anticipa así la muerte de su amigo (aparte, el llamarlo splinético también guarda relación con el estado emocional de Rolland, quien se encontraba melancólico por la pérdida de su amada Jeanette).

Sobre la neurastenia y el suicidio a comienzos del siglo XX peruano, Drinot señala que en el acercamiento religioso sobre el suicidio no hay necesidad por deslindar el motivo tras el evento. Todo suicida queda penalizado moralmente, incapaz de redención y de sepultura cristiana. Por otro lado, en el acercamiento médico, todo acto de suicidio es un acto de locura producido por la neurastenia, y aunque no es condenable legalmente, sí lo es moralmente. Drinot, además, encuentra en el acercamiento policial una diferenciación entre el enajenado que se asesina y el suicida con motivo lógico. El enajenado que termina con su vida lo hace como consecuencia de su propia condición alterada, mientras que el suicida requiere desarrollar una lógica que lo impulse a asesinarse: “Aquellos que escogían inscribir su suicidio en una lógica diferente a la que la comunidad médico-legal consideraba apropiada eran reducidos a locos suicidas” (“Madness” 112). Es decir, el enajenado que ha perdido la capacidad psicológica de

generar un pensamiento lógico dentro de los parámetros médico-legales y de comunicar dicho pensamiento a los demás no puede ser realmente un suicida, sino un loco. Si conceptualizamos esta diferenciación encontrada por Drinot entre el suicida y el loco en la época hallamos que mientras la lógica del suicida logra participar de una lógica común al Estado y sus ciudadanos, la lógica del enajenado queda suspendida fuera de los discursos racionalizadores del Estado y la modernidad. La consecuencia de esta suspensión de la subjetividad enajenada es la incapacidad para reconocer la autoridad del Estado, que es crucial para que se de el reconocimiento político en la otra dirección: Estado-ciudadano. Distanciar la subjetividad del enajenado de la vida pública-política del Estado-nación hace de éste un cuerpo fuera del dominio del derecho, es decir, lo que Walter Benjamin denomina una vida desnuda (126) (y que para Giorgio Agamben es el fundamento del poder soberano). El atestado policial, entonces, más que cobijar la locura dentro de las estructuras estatales, atestigua su exclusión de la lógica estatal.²⁴

Bajo esta perspectiva es entendible, como Drinot muestra, que se le intente dar una lógica al suicidio mediante el atestado policial, las notas periodísticas y los testimonios de los familiares y amigos. Era preferible para los familiares encontrar una lógica suicida para su ser querido que dejarlo infamado por la locura. Aunque ambos eran moralmente amonestados, el suicida al menos podía participar de una lógica laica común a la nación. Había, pues, que racionalizar la auto-destrucción para dispersar en lo posible la culpa moral. Michael McDonald y Terrence Murphy explican que los motivos que se daban para el suicidio son una muestra de lo que los contemporáneos estaban más temerosos de perder: “they demonstrated the importance of the nuclear family, the precariousness of economic life, and the importance of honour and shame” (Drinot, “Madness” 104). En el contexto de *XYZ*, ¿qué tienen que perder Rolland y Perkins?

²⁴ El enajenado sólo sería recuperable para la nación mediante el tratamiento psiquiátrico. Es llamativo, por ello, que la gran mayoría de locos representados en la narrativa peruana aparezcan deambulando en la calle, distanciados de las prácticas e instituciones psiquiátricas.

Explicar el suicidio de Rolland significa salvar la reputación social de ambos y sacarse de encima el rótulo de enajenado.

Ahora bien, si planteamos la pregunta sobre la pérdida a un nivel metanarrativo, ¿por qué es necesaria la explicación del suicidio en la obra de Clemente Palma? ¿Qué tiene que perder la sociedad que forjó una obra con esta temática? Si retomamos lo analizado en las dos obras de Clemente Palma hasta aquí estudiadas, notamos que que *Mors ex vita* nos refiere a un espacio mágico que se escapa al entendimiento racional de la modernidad, evitando así caer en la mancha moral del incesto, mientras *XYZ* nos refiere a los avances de la ciencia que se escapan al entendimiento racional de la persona común y corriente, y a los lugares incógnitos que la ciencia todavía no puede abarcar. Hay pues en ambos textos una tensión entre dos formas de entender el mundo, una pragmática y moderna que se impone desde las metrópolis y otra más espiritual y premoderna que pertenece a una sociedad que se resiste a desaparecer. En ambos textos no sólo se teme perder la honra sino, principalmente, una forma de entender el mundo que sobrepasa los discursos de la modernidad. Una forma premoderna, fantástica y religiosa que abarca experiencias de la vida diaria inexplicables para el cientificismo y la racionalidad moderna. Estamos hablando, pues, de un sistema epistemológico subalterno que se resiste al poder de los discursos modernizadores y que sería representativa de las sociedades marginales (llámese Perú o Latinoamérica). La obra de Clemente Palma responde así a la tensión y ansiedad que generó en las sociedades poscoloniales, al menos en sus élites, el arribo de los proyectos modernizadores europeos, tan extraños como incongruentes para con sus realidades materiales.

A modo de conclusión: *Fabla Salvaje* de César Vallejo

Según Paulo Drinot, la pregunta por la formación de la fuerza laboral durante los años de la República Aristocrática funciona como medio para evadir una pregunta mucho más compleja y punzante: la cuestión indígena (*Allure*, location 79). Los años en que Clemente Palma se desarrolla como escritor no son marcados solamente por el dominio político de la oligarquía a través del partido civilista, sino además son los años que Flores Galindo denomina del “horizonte utópico”, donde se gesta el Indigenismo como proyecto cultural y político. Durante los 20s una serie de rebeliones en los Andes del sur peruano fomentaron la propagación de una serie de mitos sobre el desarrollo de una guerra de castas en el Perú, la naturaleza comunista del imperio inca y su potencial restauración (*Inca* 161-80). Esta fuerza mítica y espiritual alrededor de los levantamientos armados campesinos e indígenas influirá crucialmente en la escritura de intelectuales como Luis Valcárcel, Gamaliel Churata y José Carlos Mariátegui. El modernismo gótico y pseudocientífico de Clemente Palma, su preocupación por la influencia de la modernidad en el país y por el lugar de la élite liberal criolla en el nuevo mapa global, son en el fondo estrategias, conscientes o inconscientes, para evitar enfrentar la situación de los indígenas dentro del país. Pensar la modernidad peruana desde el Indigenismo implicaba la pérdida de los beneficios de clase para la oligarquía. Por ello, les era crucial establecerse simbólicamente como la única clase social mediadora entre los discursos modernizadores y la nación (con los miedos y ansiedades que esta misma posición les entrañaba). Julio Cotler explica que la clase oligárquica se veía a sí misma protegiendo al “indio” –despectivo que involucraba a todo el pueblo– y que éste “se iría civilizando y comprendiendo que sus intereses se encontraban debidamente protegidos por la clase dirigente. Sólo cuando ese proceso de educación se hubiera completado, el poblador peruano estaría en condiciones de obtener el título de ciudadano” (122)

Dentro de este contexto podemos ofrecer una lectura de la novela corta de César Vallejo, *Fabla Salvaje*, publicada originalmente en 1923. La novela relata la progresiva locura que acecha al campesino Balta Espinar y que termina con su muerte. El protagonista, caracterizado como una persona con “gran sentido común y muy equilibrado” comienza a angustiarse cuando mirándose en un espejo cree ver el reflejo de un hombre extraño en su casa. Se alarma y deja caer el espejo al suelo, rompiéndose en pedazos. Al recibir la noticia de que su mujer Adelaida está embarazada, los celos comienzan a agobiarlo pues cree que el embarazo es producto de una infidelidad de su esposa. Una presencia fantasmal comienza a acecharlo, que él se imagina es aquel hombre con quien su mujer le fue infiel. Con el tiempo se vuelve un hombre silencioso y arisco. Su relación marital se deteriora, termina maltratando a su mujer y abandonando la cabaña que comparten. Lejos en el campo, se sube a un risco y mientras contempla el paisaje, siente que el fantasma le roza la espalda, se da la vuelta para verlo, pero pierde el equilibrio y cae al abismo. Al mismo tiempo, su esposa da a luz a su hijo. La imagen fantasmal que acechaba a Balta no sería otra que la proyección amenazante de su propio hijo pidiendo el lugar del padre.

La novela de Vallejo, más que una reescritura del *Edipo Rey* de Sófocles, es una reapropiación simbólica y replanteamiento conceptual del complejo de Edipo expuesto por Sigmund Freud.²⁵ En lugar de concentrarse, como hiciera Freud, en la figura del hijo como la central y entender la imagen paterna como amenazante (la figura castrante donde se instaura la ley), Vallejo coloca la figura del padre como la central y a la imagen del hijo como la amenazante. Al darle la vuelta al complejo de Edipo freudiano, Vallejo desvela la esquizofrenia y paranoia que funda la ley patriarcal y que impulsa la sociedad moderna (anticipando por varias décadas las conceptualizaciones teóricas de Deleuze y Guattari).

²⁵ El mismo Vallejo en uno de sus cuadernos de 1929 sugiere una lectura freudiana de su novela (Clayton, location 6166).

Ahora bien, ¿cómo es posible hablar del impulso de la sociedad moderna cuando la novela de Vallejo acontece en un lugar remoto en lo Andes? La siguiente escena puede ayudarnos a solucionar la incógnita. Hacia la mitad de la obra, Balta va al pueblo más cercano a su hogar (lo cual nos habla del remoto escenario de la obra) y se encuentra en la plaza con un viejo amigo suyo, a quien le cuenta sus cuitas. El amigo “con grave acento de convicción” le responde:

No es extraño. A mí me sucede a veces cosa muy semejante. En ocasiones, y esto me acontece cuando menos lo pienso, cruzan como relámpago por mi mente una luz y un mundo de cosas y personas que yo quiero atrapar con el pensamiento, pero que pasan y se deshacen apenas aparecen. Cuando estuve en Trujillo, un señor a quien referí esto me dijo que eran rasgos de locura y que debía yo cuidarme mucho. (84)

Balta no entiende la explicación: “el relato de su amigo resultole muy profundo y complicado”. Hay varios puntos por desentrañar en las palabras del amigo y en la locura que experimenta Balta. Primero, el amigo habla de una experiencia mental relacionada con la velocidad de las cosas que le es imposible fijar y comprender: una clara referencia a la vida moderna. Segundo, el amigo habla de una visita a Trujillo, la ciudad (pero no una metrópoli), donde recibe el consejo de un señor que le explica que lo suyo eran rasgos de locura. Mientras en el pueblo de donde provienen Balta y su amigo se encuentran manifestaciones psicológicas que se pueden relacionar con la modernidad, no existen todavía discursos médicos que los puedan abarcar. Estamos, entonces, frente a la imagen de la influencia de la modernidad hasta en los espacios más remotos del globo. Pero la modernidad entendida como una fuerza vertiginosa que es imposible de ser asida por la mente. Esta imagen recuerda la repetida por varios familiares de suicidas en la época

y que Drinot recoge en su estudio: “neurasthenia as a growing susceptibility to fatigue, but more generally as the incapacity to deal with a modern and fast-changing world” (95). La imagen del suicida diagnosticado de neurastenia nos refiere a la violencia con que la modernidad afectaba la capacidad psicológica de las personas.

Con *Fabla salvaje*, Vallejo, por un lado, simboliza la influencia que los discursos modernizadores estaban teniendo en el interior del país, una influencia más discursiva y psicológica que material; pero por otro lado, critica precisamente que la élite política no se haya encargado de la debida modernización material del país. La modernidad llega como alteración nerviosa pero no como desarrollo social, institucional y urbanístico. Al darle la vuelta al complejo de Edipo y enfocarse en el miedo que el padre siente ante el hijo nonato, Vallejo alegoriza una crítica hacia la élite liberal peruana, que veía a los indígenas de provincias como niños a los que había que “proteger” pero, a la vez, temer. La élite justificaba sus privilegios de clase sentenciando que una mal llevada maduración política y ciudadana de los indígenas podía poner en riesgo la modernización del país. Bajo ese criterio al indígena se le mantenía en un perenne estado infantil tanto a nivel político como social. La locura de Balta en la novela de Vallejo es así una revancha simbólica contra una élite paranoica de poder.

Aunque en la novela de Vallejo aún hay una valoración negativa de la locura, los años siguientes de la vanguardia se encargarían de ofrecer una valoración positiva de ésta (pensar por ejemplo en Oquendo de Amat y Martín Adán en el Perú, y Roberto Arlt y Vicente Huidobro en Latinoamérica), donde enloquecerse comenzaría a ser visto como una parte importante de la experiencia de la modernidad, de convertirse en un verdadero sujeto moderno.

Capítulo III

Locura y biopolítica

El presente capítulo se concentra en el análisis de dos novelas de mediados del siglo XX, *No una, sino muchas muertes* (1957) de Enrique Congrains Martín y *El Sexto* (1961) de José María Arguedas, donde la aparición de la locura es acompañada de la muerte social de los personajes. En ambas novelas, la locura que acecha a los personajes es apropiada y/o producida por un ente superior, un sistema policial-capitalista que utiliza al Estado como una herramienta para lograr sus propios fines: el control y la disciplina social. En *No una, sino muchas muertes*, la locura es producida por una disciplina de la pobreza en que se desenvuelven los personajes. Congrains retrata las afueras de Lima, la llamada ciudad moderna, como un espacio donde el mercado capitalista ha desarrollado formas espeluznantes de explotación que se han interiorizado exitosamente en los individuos. Los dementes, en lugar de ser objetos de cuidado médico, se convierten en sujetos productivos que quedan reducidos a su nivel corporal. Sus cuerpos maltratados representan el triunfo de la disciplina del mercado sobre el ser humano. Son lo que Hannah Arendt denomina *animal laborans*: abandonan su categoría humana para transformarse en autómatas que reproducen la economía capitalista. La visión sombría de la sociedad que tiene Congrains no tiene contrapeso en la ficción. Incluso la protagonista, quien se esfuerza por llevar a cabo algún negocio propio que la aleje de la pobreza, lo hace a costas de la explotación de los locos. La obra termina con la incerteza sobre el futuro de la protagonista y de todos aquellos que habitan en la periferia de la modernidad. Por otro lado, en *El Sexto*, la locura es producida por técnicas de control carcelarias que buscan reducir al ser humano a la categoría de *homo sacer* planteada por Giorgio Agamben. El objetivo final es la desaparición social del hombre que

perturba al poder dominante mediante la enajenación de su mente y el ultraje de su cuerpo. En respuesta a esta situación, Arguedas propone una revaloración de la función política del heroísmo trágico. El héroe desarrolla empatía hacia los locos y ofrece su propio cuerpo como medio de salvación moral.

No una, sino muchas muertes: La alienación del capital

La obra de Congraíns fue la primera novela que retrató el ambiente de miseria que pululaba en las afueras de Lima. Ésta narra la historia de Maruja, una adolescente que trabaja como cocinera en un lavadero informal de pomos médicos, donde los trabajadores son un ejercito de locos amaestrados. El recinto es propiedad de una señora a la que sólo se le denomina como la “vieja” y es protegido por un hombre al que se le llama el “zambo”, quien mantiene relaciones íntimas con la vieja. Junto con Maruja trabajan otras dos adolescentes que se encargan de recoger y comprar verdura podrida del mercado de Piñonate para luego cocinarla en sopa y dársela a los locos. El lavadero informal se encuentra en los alrededores de la zona industrial de la ciudad. Está protegido de la vista de la ciudad por el río Rímac, enormes basurales, un asentamiento humano (en la novela se le llama “urbanización”), fábricas y pequeñas chacras a lo largo del río.

EL personaje de Maruja intenta conciliar sus deseos sexuales con sus ansias de superación económica. Para ello, intenta conquistar a Alejandro, un pandillero que lleva un loco al lavadero para vendérselo a la vieja. Sin embargo, éste se muestra cobarde y esquivo. La venta no resulta como lo esperaban debido a un alboroto causado por los locos (enardecidos al ver a Maruja semidesnuda). Alejandro y Maruja huyen del lavadero para no ser golpeados por los demás pandilleros, quienes esperaban el dinero de la venta del loco. Alejandro logra huir, pero Maruja es atrapada y la amenazan con violarla si no entre el supuesto dinero. Ella consigue

zafarse de la situación convenciendo a los pandilleros que el verdadero negocio es robar a los locos y poner ellos su propio lavadero. Llevan a cabo el plan, roban a los locos, pero debido a que no tienen todo lo necesario para implementar su propio lavadero, deciden regresar a la mañana siguiente al lavadero de la vieja para robar todos los materiales que se encuentran allí. Al llegar, descubren que el zambo había matado a la vieja. Un vecino del lavadero les comenta que el zambo huyó con la fortuna de la vieja en sus bolsillos. Los pandilleros calculan una cantidad astronómica que saborean en su mente, se olvidan del lavadero propio y salen en busca del zambo. Maruja ve como su sueño de ser dueña de un lavadero se desvanece en la inmediatez de la codicia masculina. Se enfrenta al hecho de no haber logrado la comunión entre sus ideas y deseos, de no haber logrado a través de su sexo cambiar el destino de ningún hombre ni el suyo mismo.

La novela de Congrains está centrada en el personaje de Maruja, en la dinámica entre sus deseos sexuales y sus “razonamientos” de progreso económico. La protagonista busca un hombre que potencialmente pueda satisfacer ambos impulsos. Originalmente piensa que Alejandro puede ser el indicado, pero cuando fracasa en su intento, se fija en la pandilla de muchachos como un solo cuerpo capaz de satisfacer su idea de progreso económico, mas no su goce sexual. Al final de la novela aparece el negro Manuel, viejo amante de Maruja y el primero en llevar locos al lavadero. Ella espera que él sí pueda satisfacerla a ambos niveles, pero Manuel, al igual que los pandilleros, sale en busca del dinero que lleva el zambo en sus bolsillos. Maruja queda con sus deseos incumplidos, enfrentada a la carencia de sentido común de los hombres, quienes prefieren el dinero rápido por encima de la propiedad y el negocio propio.

1. Los locos: *animal laborans* en la modernidad periférica

Los locos son personajes secundarios dentro de la obra, importantes para el desarrollo de la trama, pero que no toman ningún tipo de agencia dentro de la narración. Son objetos que los otros personajes (la vieja, Maruja y los pandilleros) utilizan para lograr ganancia económica. En el ambiente de precariedad que Congraín representa a las afueras de Lima, la condición del loco es la de animal por el que nadie toma interés si no es para abusar de él. Si Maruja, la vieja y los pandilleros son personajes marginales de la ciudad, los locos son personajes cuyo nivel de marginalidad los borra del mapa social. Nadie se preocupa ni toma responsabilidad por ellos, ni el Estado ni aquellos que lucran con sus cuerpos. Los locos andan sueltos por la ciudad, no son propiedad de nadie, ni siquiera de ellos mismos. Por eso, los pandilleros y la vieja los pueden tomar a su disposición para lucrar con sus cuerpos. La imagen de los locos sueltos en la ciudad recuerda lo señalado por Gauchet y Swain con respecto a la deambulaci3n p3blica de los alienados en las sociedades tradicionales: “If the madman was tolerated by traditional societies, it was not because those societies were ‘better’, more tolerant, or, if you wish, less ‘metaphysical.’ On the contrary, it was because these societies were fundamentally inegalitarian and hierarchical” (citado en Ferry & Renaut 91). El libre error de los locos en Lima denota una ciudad que no se ha modernizado adecuadamente, que no ha conseguido construir instituciones democráticas que velen adecuadamente por sus ciudadanos y donde, por el contrario, perviven desigualdades y jerarquizaciones sociales. Como explican Negri y Cocco, “la constituci3n del Estado en la periferia transit3, en realidad, a trav3s de procesos de *hibridaci3n* entre formas de autoridad pol3tica y/o de soberan3a colonial de un poder patriarcal y/u oligárquico–esclavista y formas desarrollistas de un poder tecnocrático-corporativo, que se atribuían el t3tulo de moderno y de nacional”. Esto dio lugar “a una suerte de oligárquica combinada (propietaria y tecnocrática) por una parte, y a estratificaciones de tipo neoesclavista y corporativas por otra”

(62-3). Éste es el tipo de sociedad que Congrains describe, donde conviven formas premodernas de injusticia y el espíritu productivo de la modernidad. La democracia es una figura ausente en la narrativa. La fuerza policial es la única representación del Estado en la novela. La condición esclavizada de los locos es sintomática del Estado periférico cuyos procesos de modernización no se han realizado apropiadamente, de un proyecto nacional inconcluso.

No sólo los locos son esclavos, sino que todos los personajes en la novela están esclavizados a las diferentes formas que la ideología capitalista toma dentro del Estado periférico. Los diferentes personajes comparten una condición fundamental más cercana a la del loco esclavo que a la del ciudadano libre. Esto se ve reflejado en la aparición, durante la primera huida de Maruja, de un hombre supuestamente loco, “desgreñado barbón” que “aplanaba una sonora y oxidada lata a golpes de piedra” (80). El supuesto loco –el único que habla en la obra– se refiere a ella como “Juanita”: “¿pero por qué te vas así? Juanita, si yo había estado pensando justamente en una muchachita como tú” (80). Su discurso se enfoca en la posesión sexual de Maruja, justo después del ataque que ella sufriera en manos de los locos del lavadero. No hay ninguna certidumbre en la narración para aseverar que dicho hombre sea un orate, pero tampoco se puede señalar lo contrario. Su condición es ambigua: luce como un demente abandonado y actúa como tal, pero no hay certeza. Esa ambigüedad es la que universaliza (al menos para el espacio ficticio) su condición marginal. El abandono con que se describe a este supuesto loco es un símbolo de la condición que comparten todos los personajes de la novela, todos aquellos que conviven en las afueras de la ciudad moderna: los locos carecen de una entidad que los proteja, los pandilleros carecen de una familia que los albergue, Maruja carece de un ambiente seguro

donde desarrollar sus deseos e ideas. La falta de un espacio que cobije a los sujetos, que disminuya las carencias de su vida diaria, hace de todos ellos potenciales dementes²⁶.

Los dementes de Congrains son productos de un poder que los disciplina. Responden a la disciplina del trabajo y no al control institucional: son máquinas productivas que responden a la fuerza del capitalismo. En la novela, los locos no son sólo obreros, son también medios de producción, técnica y maquinaria. Es el sueño perverso del capitalismo: la desaparición del obrero por las máquinas. El loco deja de ser humano para ser máquina productiva. Esta idea está conectada con el concepto de biopoder planteado por Foucault. En su investigación con respecto a la historia moderna de la sexualidad, el crítico francés señala que el sexo “está en el cruce de dos ejes, a lo largo de los cuales se desarrolló toda la tecnología política de la vida. Por un lado, depende de las disciplinas del cuerpo: adiestramiento, intensificación y distribución de las fuerzas, ajuste y economía de las energías. Por el otro, participa de la regulación de las poblaciones” (176). El biopoder se encarga así de la producción y reproducción de la vida, es decir, de un nivel anatómico-productivo y de otro biológico-demográfico:

Ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales... Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: 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*:

²⁶ García Canclini señala que precisamente la creación de sujetos así permite la aglomeración del poder en la clase dominante: “Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes” (67). Este fenómeno también se reconoce en las novelas de Arguedas.

anatomopolítica del cuerpo humano. El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, fue centrado en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica del 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*. Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. (Foucault 168-9)

En el fragmento anterior Foucault diferencia entre disciplina y control sobre el cuerpo como dos fenómenos que son parte de un proceso mayor: el del funcionamiento del poder soberano sobre la vida. Cuando se refiere a las tecnologías que controlan la vida usa el término *biopolítica*, mientras que al referirse a los procedimientos que disciplinan el cuerpo para hacerlo productivo usa el término *anatomopolítica*. Éste último término ha caído en desuso en comparación con el primero dentro de la teoría reciente, a pesar de sus disimilitudes y su importancia para entender el nivel productivo del poder sobre la vida.

Ahora bien, en la novela de Congrains no hay una institución que sustente el poder soberano. El poder es difuso, pero a la vez muy bien internalizado en los sujetos: es el éxito de lo que Foucault llamó el *dispositivo de sexualidad*, es decir, el triunfo de los dispositivos disciplinantes del poder (en última instancia, un triunfo del capitalismo moderno). Si los locos de Congrains parecen no obedecer a un poder vertical institucional, sino solamente al deseo de sus patronos (la vieja o Maruja y la pandilla), es porque son una metáfora de la explotación en que

vive la clase obrera en la modernidad capitalista (una modernidad periférica, para ser más específicos).

Al teorizar con respecto a la condición del trabajador en la modernidad, Hannah Arendt diferencia entre el *homo faber* y el *animal laborans*. El *homo faber* es el artesano, el trabajador que produce un objeto útil: “El proceso de fabricar una cosa es limitado y la función del instrumento acaba con el producto terminado” (131). En la fabricación del objeto se puede ver las cualidades del sujeto fabricante, el *homo faber*. La sociedad capitalista surge con la aparición pública del *homo faber*, quien es acompañado del mercado de cambio, que a la vez marca el inicio del declive del primero:

La sociedad comercial, o el capitalismo en sus primeras etapas, cuando aún poseía un vehemente espíritu competitivo y adquisitivo, seguía regida por los modelos del *homo faber*. Cuando éste sale de su aislamiento, aparece como mercader y comerciante y establece el mercado de cambio. Dicho mercado ha de existir antes del auge de la clase manufacturera, que entonces produce exclusivamente para el mercado, esto es, produce objetos de cambio en vez de cosas de uso. (181)

Cuando el valor de uso de los productos pierde vigencia frente al valor de cambio, el valor del trabajo del *homo faber* disminuye, comienza la fabricación en masa, la división de la labor y la aparición pública del *animal laborans*: “La revolución industrial ha reemplazado la artesanía por la labor, con el resultado de que las cosas del Mundo Moderno se han convertido en productos de la labor cuyo destino natural consiste en ser consumidos, en vez de productos del trabajo destinados a usarlos” (133-4). Arendt agrega: “la producción masiva sería imposible sin reemplazar a los trabajadores y a la especialización por laborantes y la división de la labor... Los ideales del *homo faber*, el fabricante del mundo, que son la permanencia, estabilidad y carácter

durable, se han sacrificado a la abundancia, ideal del animal laborans” (134-5). Así, el fin natural de la labor es “la simple reproducción de los medios de subsistencia, es decir, la capacidad de consumo de los laborantes, o el agotamiento de la fuerza de labor humana” (133). La producción en masa de la sociedad industrial no necesita de trabajadores artesanos sino de cuerpos que consuman y agoten su fuerza en la producción de los objetos que consumen:

La labor produce para el fin del consumo, pero puesto que este fin, la cosa que ha de consumirse, carece de la mundana permanencia de un objeto de trabajo, el fin del proceso no está determinado por el producto final, sino más bien por el agotamiento del poder laboral, mientras que los propios productos pasan a ser de inmediato medios otra vez, medios de subsistencia y reproducción de la fuerza de la labor. (163)

La producción en el capitalismo industrial-consumista se sustenta en el agotamiento de la fuerza laboral, es decir, en el deterioro del cuerpo. En la producción de bienes de consumo el cuerpo se deteriora y a la vez produce los bienes que ayudan a sostener el cuerpo. El hombre se vuelve cuerpo-máquina: es máquina que construye máquinas para satisfacerse con éstas. El sujeto paradigmático del capitalismo, sobre cuyo cuerpo se sostiene la productividad de la época moderna, es el *animal laborans*. Un sujeto que además se encuentra alienado del mundo y de sí mismo: “El *animal laborans* no huye del mundo, sino que es expulsado de él en cuanto que está encerrado en lo privado de su propio cuerpo, atrapado en el cumplimiento de necesidades que nadie puede compartir y que nadie puede comunicar plenamente” (Arendt 128). La alienación y productividad del *animal laborans* son rasgos compartidos por los locos ficticiales de Congrains. Ellos vendrían a ser el ejemplo más cruel y degradante al que puede llegar el *animal*

laborans en la modernidad periférica peruana de mitad del siglo XX. Estos locos son en sí una alegoría de la condición desprotegida del obrero y el ciudadano en el país en ese entonces.

Las ideas de Arendt sobre el *animal laborans* están en conexión con la idea de la alienación del sujeto de Marx. Para él, la forma del trabajo de la sociedad moderna constituye “la alienación” total del hombre, porque el trabajo no toma en cuenta al hombre sino que obedece a las leyes capitalistas de la producción de bienes (Marcuse 268). La apropiación del objeto (la mercancía) aparece como alienación en tal medida que mientras más objetos produce el obrero, tantos menos posee y tanto más cae bajo el influjo de su producto, el capital (Marcuse 272). Para Marx, el obrero sólo se siente actuando libremente en sus funciones animales tales como comer, beber, procrear, etc., mientras que en sus funciones humanas no es nada más que un animal. Esta imagen de Marx del obrero en la modernidad industrial lo reduce a un cuerpo: el humano como cuerpo-biológico en su vida privada y como cuerpo-máquina en su vida laboral. La condición animal se vuelve propia tanto de la vida laboral como de la privada.²⁷ El mercado capitalista ha reducido al obrero a su materialidad, a su naturaleza corporal. Los locos de la novela de *Congrains* son un ejemplo excepcional de la naturaleza del obrero en la época moderna: el obrero ideal del capitalismo es aquel que se encuentra alienado de sí mismo, dado que facilita su disciplina laboral a niveles esclavizantes: “En el mecanismo laboral, el trabajador se vuelve objeto de un proceso: al perder su relación con la mercancía se convierte en objeto-esclavo de la mercancía. Alienado y expropiado –esclavizado al objeto– para el éxito del capital” (Marcuse 272).

²⁷ La diferencia en el concepto de alienación del sujeto de Marx con el de Arendt se basa en que, para él, el hombre moderno se aliena de sí mismo mediante la producción en masas. Para ella, es el avance tecnológico de la modernidad lo que ha causado la alienación del hombre con su mundo (su espacio), lo cual ha promovido la proliferación de *animal laborans*, es decir, de sujetos disciplinados para la producción en masas.

El valor de los locos es su capacidad laboral: con disciplina pueden trabajar como autómatas sin exigir salario alguno, sólo es necesario un dormitorio para guarecerlos en la noche y comida malograda para satisfacer sus estómagos. Los locos son reducidos a la condición de cuerpos. Porter explica cómo, desde los planteamientos filosóficos cartesianos, la locura se redujo al cuerpo y al estudio de éste: Cartesian dualism posed an audacious challenge—one with momentous medical consequences for reasoning about madness, since it implied that as consciousness was inherently and definitionally rational, insanity, precisely like regular physical illnesses, must derive from the body, or be a consequence of some very precarious connections in the brain” (location 624). En la novela de Congrains, los locos son cuerpo-máquinas a los cuales simplemente hay que mantener vivos en las peores condiciones para que sigan produciendo ganancia económica.

Arendt explica que la esclavitud es la condición original del *animal laborans* en la época premoderna (128). La condición demente y esclavizada de los locos de Congrains representa, por otro lado, la versión moderna del *animal laborans*. No sólo los locos se encuentran esclavizados, Maruja es esclava de sus deseos y los pandilleros están esclavizados a los estereotipos masculinos de la sociedad. De cierta manera, todos en la obra comparten dicha condición. Hay un “otro” superior que esclaviza las mentes y cuerpos de los diferentes personajes. Ese “otro” sería en última instancia el capitalismo de la modernidad periférica poscolonial.

2. Maruja: la perspectiva empresarial

A Maruja se la presenta como una adolescente que ha salido de la inocencia de la niñez con la pérdida de su virginidad sexual. El conocimiento del goce sexual la ha hecho entrar a un mundo adulto donde lo que prima es la producción. Por ejemplo, en las primeras páginas de la obra, el

narrador señala que la música ya no le conmueve como antes de la pérdida de su virginidad, cuando “el amor a medias”, era aún “desconocido en su total realización” (19). En esa etapa pre-coital, ella sabía como gozar de “un helado, una historieta, una película” (19). Sus goces eran más banales, se dedicaba a consumir lo que tenía a su disposición. La aparición de la sexualidad desata en ella una comunión entre deseo y razonamiento, un deseo sexual-económico que la impulsa a salir de la situación precaria en la que se encuentra. Quiere dejar de ser consumidora para convertirse en productora. En este contexto, agobiada por su deseo, es que Maruja planea diferentes negocios que la pueden ayudar a mejorar su situación. Sin embargo, para realizarlos necesita el apoyo de agentes masculinos, primero de Alejandro, luego de la pandilla y finalmente del negro Manuel.

El primer negocio que Maruja se imagina con la pandilla es el de abastecer el lavadero de locos. Pero sabía que cuando llegara el dinero, el grupo se iba a poner a prueba:

Supuso que los primeros problemas surgirían en torno del reparto del dinero, pues algunos opinarían que aquellos que localizaban a un loco merecían ser recompensados, mientras que otros, los menos hábiles y tenaces, se inclinarían por un reparto a base de una inviolable igualdad, a la que no podía afectar ninguna hazaña de descubrimiento y acarreo de locos.

Si ella perteneciera al grupo –reflexionó con serenidad–, se ubicaría en la primera de las tendencias, la única capaz de procurar un número constante y progresivo de locos, la única capaz de responder a las vehementes ilusiones que los muchachos aceptarían para los meses próximos. (81)

En la cita se observa la mirada empresarial de Maruja. Ve cualquier intento de repartición colectiva equitativa como un impedimento para la constante producción de ganancia. No es que

anteponga la producción a los intereses colectivos, sino que hace de la producción un interés colectivo. A Maruja no le importa “el valor de uso” del trabajo de los locos, aquel que satisface las necesidades de los individuos (Marcuse 297), sino el valor de cambio de su trabajo, es decir, la producción de mercancía (pomos) y la multiplicación del capital. Maruja se preocupa por la satisfacción individual, no la colectiva. Por eso, no considera ni a los locos ni a los pandilleros como sus iguales, sino como medios para satisfacer su deseo productivo.

La novela de Congrains es una alegoría de la carencia de razón (o falta de sentido común) detrás de la lógica de producción capitalista. No hay razón detrás del capitalismo, sólo deseo y el mayor ejemplo de esto se refleja en la protagonista. Por ejemplo, al inicio de la novela, cuando Maruja conoce a Alejandro y su deseo sexual se impone sobre sus razonamientos, él no es quien produce el deseo en ella, él es sólo un cuerpo sobre el cual ella puede verter su deseo. Su deseo es anterior a la aparición del hombre. Ella no busca una persona, sino un cuerpo sobre el cual trasladar su deseo: “esperaba un nuevo cuerpo, al que desde hacía años venía cargando de obligaciones, proyectos, venganzas” (57). Al imaginarse un momento de intimidad con un enamorado ficticio, el narrador señala que “ni le daba un rostro y una expresión definida, sino la inconsciente condensación de muchos rostros y expresiones” (30). El deseo de Maruja es polimorfo, no tiene un cuerpo fijo. Esta representación del deseo se diferencia de la freudiana, donde el deseo es generado por el cuerpo fálico, por la imposición de la ley edípica, y se parece más a la nietzscheana, donde el deseo se antepone al cuerpo del deseo: “en última instancia lo que amamos es nuestro deseo, no lo deseado” (*Más allá del bien y del mal* 111), y que luego Deleuze y Guattari desarrollarían en su teorización del deseo-productivo en el capitalismo: “[Oedipus] is only a reactional formation, a formation that results from a reaction to desiring-production” (129). El deseo es una fuerza previa al objeto deseado, pero necesita de éste para reproducirse.

En ciertos pasajes de la novela se retrata precisamente cómo las emociones y deseos buscan trasladarse de cuerpo a cuerpo como si fueran ondas expansivas. En el siguiente fragmento, por ejemplo, el narrador refiere como el temor de Alejandro busca trasladarse a otros cuerpos de la misma forma como lo hace el fuego: “el temor de Alejandro agazapado tras su ingente repertorio de palabras y sonrisas, así como las fogatas permanecían agazapadas en la profundidad del basural, rastreando ávida y pacientemente un montón de papeles, de trapos, o bien una capa de basura bastante seca para trasladarse a ella” (79). Un fenómeno semejante se observa cuando Fico sostiene con sus manos y cuerpo la puerta de la habitación donde encierran a la vieja y al zambo mientras se roban a los locos. El zambo golpea la puerta desde adentro con fuerza y Fico cae al suelo: “Fico había estado recostado, y ahora estaba caído, sordo a los golpes que absorbían las tablas, sin encontrar otro cuerpo a quien transferirlos” (153). En ambas escenas hay imágenes de transmisión de energía de un cuerpo a otro. Lo cual guarda semejanza con la idea de Maruja de transmitir su deseo a Alejandro a través del sexo. El narrador se detiene a lo largo de la obra varias veces en eventos que implican la transmisión de fuerza, viento, fuego, emoción o deseo de un cuerpo a otro. Hay una igualdad entre la materialidad de las cosas y el cuerpo humano, en un mundo compuesto de cuerpos que sirven para la transmisión de energía. El ser humano se convierte en un receptor y propagador de energía que lo traspasa, pierde su alma y consciencia para convertirse en un recipiente vacío al cual un vector de fuerza impulsa bajo sus propios intereses. El objetivo de Maruja con Alejandro y los pandilleros es que le sirvan como recipientes vacíos para reproducir sus deseos. Ése es el mismo objetivo del capitalismo con los locos y con todos los personajes en la obra, incluso con aquellos que por momentos cumplen la función de vectores de fuerza como Maruja o los pandilleros.

Los diversos personajes de la obra comparte una condición de precariedad que favorece la explotación de los cuerpos a favor de la producción de capital. Esto se ve claramente en la siguiente cita, donde Maruja les recalca a unos pandilleros la importancia de la comida para la domesticación de los locos: “Y así nosotros no tengamos qué comer, tenemos que llenarles la barriga. Es la única manera de que estén tranquilos” (163). Al referirse a la precariedad de los locos, Maruja expone la precariedad del grupo y la suya misma. Al igual que los locos, ellos tampoco poseen seguridad con respecto a sus alimentos diarios. Por lo mismo se les hace complicado alimentar debidamente a los locos. Cuando Maruja antepone la alimentación de los locos a la de la pandilla en el presente, lo hace con el objetivo de no preocuparse por alimentos en el futuro, dado que el trabajo de los locos proveerá eventualmente la comida para toda la pandilla. Sin embargo, sus palabras son testimonio de la precariedad en la que viven ella y la pandilla. Situación que los iguala a la condición de los locos: la de cuerpos. Dejar de alimentarse a sí mismos para alimentar antes a los locos significa deshumanizarse, convertirse en cuerpos, posiblemente en dementes. Para mantener la cordura en dicha situación, la persona necesita una promesa a futuro que le ayude a empequeñecer los sufrimientos del presente. Las virtudes y bondades del promisorio futuro menguan los sacrificios del cuerpo. Según Sloterdijk, “desde los tiempos de Colón globalización quiere decir futurización general del comercio estatal, empresarial y epistémico” (*Mundo interior* 71). El desarrollo del capitalismo desde sus inicios ha requerido que las personas piensen en un futuro promisorio que les permita tomar riesgos en el presente. A estos discursos que prevén futuros prometedores Sloterdijk los denomina “sistemas de delirios”: “Sin sistemas de delirio motivadores, que justificaran tales saltos a lo impreciso y desconocido como hechos racionales, nunca se hubieran podido emprender los viajes de los portugueses y españoles. Pertenece a la esencia del delirio bien sistematizado que se sepa

comunicar a los otros como un proyecto plausible; un delirio que no contagie no se entiende bien ni siquiera él mismo” (*Mundo interior* 75). Maruja tiene bien internalizado su sistema de delirio, su promesa de futuro: el lavadero propio trabajado por locos generará suficiente dinero para el resto de su vida. Los pandilleros, en cambio, no logran anteponer el sueño del futuro común al de las necesidades del presente. Su situación marginal y precaria los impulsa a protegerse de una posible deshumanización que los arrastre al nivel de los locos. Por ello, anteponen la sobrevivencia en el presente al proyecto del futuro.

La persistencia de los pandilleros en la inmediatez de la vida, reflejada en su búsqueda de dinero rápido y en la ostentación pública de su virilidad, Maruja lo interpreta como una falta de sentido común propia a todos los hombres que ha conocido y que afecta su propio destino. Esta característica de los pandilleros se relaciona con los estereotipos dominantes del espacio masculino descrito por Bourdieu: “Los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante,” la cual “conduce su acción a la manera de la lógica (‘no puede hacerse de otra manera’ so pena de contradecirse), pero sin imponérselo como una regla, o como el implacable veredicto lógico de una especie de cálculo racional... El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes , a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad” (67-8). La representación de la virilidad masculina domina la conducta de la pandilla y no les permite reconocer la conveniencia del proyecto de Maruja. Pero eso es lo único que los pandilleros poseen, su virilidad, fuera de eso no poseen nada, sólo la precariedad de sus cuerpos. Someterse a las exigencias del desarrollo del proyecto significa convertirse en potenciales dementes. Todo proyecto requiere de una inversión económica, física y psicológica, que los pandilleros no están dispuestos a realizar.

La ilusión de la empresa delirante (el lavadero propio) se comienza a desmoronar cuando en el discurso aparece la realidad económica de la inversión necesaria para desarrollar la empresa:

“Toneles y potasa para el lavadero de pomos: ya era tiempo de prever qué cantidad de dinero necesitarían antes de obtener algún beneficio de los veinte pares de manos, aparte del trabajo y dinero que invertirían en la alimentación de los locos durante los primeros días que tomase la organización del nuevo lavadero, y en lo vasto del problema halló el mecanismo incipiente que le permitía emanciparse del brazo [ha sido herida en el brazo por uno de los perros del lavadero], aunque luego, atrapada nuevamente por el dolor, buscó el movimiento.
(153)

La meta de Maruja es cómo cubrir la inversión inicial necesaria para implementar el lavadero. Su pensamiento la abstrae del dolor de su brazo, pero el dolor reaparece luego. Su brazo, mordido por uno de los perros guardianes que asesinó, es una metáfora de la condición precaria de la protagonista: el dolor la regresa a su corporalidad y la aleja de su sueño del lavadero propio. El brazo destrozado auspicia el fracaso de la empresa delirante debido al alto costo de la inversión, principalmente para sujetos desposeídos como los pandilleros.

En una escena posterior, Maruja trata de convencer a uno de los pandilleros, Waldo, para que no se desanime por la inversión que hay que realizar y anime al grupo en caso sea necesario: “Tirar para adelante, nomás. Burlarse y achicar a los que se desanimen. Hablar todo el tiempo de lo estupendo que va a ser cuando los locos estén trabajando” (164). La protagonista ahora busca armar un dispositivo que permita que el grupo no se desanime al enterarse de la inversión económica necesaria, es decir, un dispositivo que perpetúe la disciplina de la pandilla bajo la

fantasía del lavadero propio. Sin embargo, sus estrategias no dan resultado. El descubrimiento del dinero robado por el zambo obnubila la mente de los pandilleros. El deseo por la inmediatez del dinero y por la demostración de su virilidad desborda sus cuerpos y salen en busca del botín. La aparición del negro Manuel al final de la obra es la última posibilidad que Maruja tiene para llevar a cabo su proyecto. Pero, otra vez, su proyecto se desmorona. El negro Manuel también sale en busca del zambo y antes de partir le dice: “No te preocupes: seguimos siendo hombres y el lavadero nos importa una cosita así” (205).

El despliegue del orgullo masculino, concentrado en el logro de lo inmediato, menoscaba el proyecto a futuro de Maruja: “Nuevamente se enmascaró tras una sonrisa, y por segunda vez cerró su piel, conservando dentro suyo el fuego” (205). La protagonista cierra su cuerpo, su sexo, pero conserva dentro suyo el deseo que la movilizó a lo largo de los eventos. Al cerrar la novela, se relata que Maruja “subió a la tapia que avanzaba bordeando el camino, y que moría al pie de los brazos de la ciudad, y a pleno aire avanzó con la dura compañía de esas manos acrecentadas que la jornada le había ido labrando incesantemente” (205). La protagonista no ha perdido su deseo de salir de la posición de *animal laborans*, y aunque no lo ha logrado, ha aprendido con la experiencia, lo cual se vislumbra en sus manos. Ahora bien, ¿cuál ha sido ese aprendizaje? Por el final se deduce que la principal lección de Maruja ha sido el conocer la carencia de sentido común del género masculino. Los hombres, más que cuerpos útiles sobre los cuales transmitir su deseo, han sido cuerpos opacos que han impedido la propagación de su deseo. Las manos labradas por la jornada simbolizan la urgencia del trabajo solitario para conseguir sus objetivos: el surgimiento del llamado *self-made man*, aunque para el caso sería *self-made woman*. La protagonista no puede confiar en los hombres para salir de la precariedad, es sólo en sí misma donde podrá encontrar la fuerza necesaria para realizar su empresa.

Maruja nunca cuestiona la condición esclavizada de los locos, nunca la pone en duda. No obtiene ninguna lección de la situación de ellos. Su deseo empresarial se antepone a la condición de *animal laborans* de ellos y la ciega a reconocer las similitudes con su propia condición. Maruja es una *animal laborans* que desea dejar dicha condición mediante el abuso de otros *animal laborans*, pero no se da cuenta que, en el tipo de sociedad que vive, no hay salida para esa condición. La precariedad de la sociedad industrial en la modernidad periférica hace de todos *animal laborans*, cuerpos deseantes, mercancías de mercado. El sueño de Maruja de dejar de ser proletaria para pasar a ser dueña no afecta su condición última de animal precario, lo cual se ve reflejado en la muerte de la vieja a manos del zambo, considerando que el deseo final de la protagonista es tomar el lugar de la vieja en la cadena de producción. En la modernidad periférica representada por Congrains, no sólo los proletarios son *animal laborans* como lo entendió Arendt, sino también los patrones. Dueños de un mercado informal que surge a las espaldas de la ciudad, sus vidas son amenazadas por la misma precariedad en que se desenvuelven. No hay institución policial o social que los proteja. Nada sobrevive, nada produce valor humano. Sólo cuerpo y deseo como estigmas de la precaria modernidad periférica.

El Sexto: La máquina de locura y el héroe mítico

—¡Si entiendo esta vida —exclamó el piurano— tengo que despachar a alguno de los dos, Puñalada o el Rosita!

—¿Para morir loco, después, aquí, como ese japonés o el Pianista? —le dije. (65)

En el epígrafe extraído de la novela *El Sexto*, la vida se entiende como una potencia capaz de actuar sobre la muerte, pero donde el castigo por dicha acción es la misma muerte. En la conversación entre los personajes se encierra el fundamento de la acción heroica-trágica: el

desarrollo de la potencia de vida sin temer los límites de la muerte física. La luminosidad de la acción trágica nos rescata de las miserias terrenales y nos devuelve así nuestra dignidad humana: una dignidad más trascendental y menos mundana. Esta conceptualización de la vida como potencia heroica es el mensaje más vital que *El Sexto* de José María Arguedas otorga a su lector y que llamativamente la crítica ha pasado por alto. El acto heroico en la obra surge como respuesta a las condiciones infrahumanas en la que viven los prisioneros del Sexto. Para entender la dimensión política del heroísmo, es necesario primero analizar el espacio contra el que se enfrenta: la cárcel como una máquina productora de locura y muerte. Segundo, analizar la relación de empatía que se establece entre el protagonista y la locura, como una búsqueda afectiva que abre una nueva mirada sobre la realidad nacional. Y finalmente, analizar la acción heroica como la puesta en marcha de un nuevo proyecto político-afectivo que busca integrar a los sujetos más marginales dentro un nuevo concepto de nación.

Arguedas escribió *El Sexto* basándose en su propia experiencia de encarcelación de ocho meses entre 1937 y 1938, durante el gobierno dictatorial del general Óscar R. Benavides (1933-1939), en la cárcel homónima a la novela. La escribe más de 20 años después, durante el gobierno de Manuel Pardo (1956-1962), quien gobernó con el apoyo del APRA, grupo político de izquierda moderada que había sido perseguido por gobiernos anteriores, pero que para ese entonces ya había entablado relaciones con diversos grupos del poder político oficial.²⁸

La obra está narrada desde la perspectiva de Gabriel –alter-ego de Arguedas–, quien es encarcelado en la prisión por un motivo que no se señala en el texto. Él relata su experiencia en

²⁸ Arguedas fue llevado a la cárcel por participar en “la vejatoria expulsión de los claustros de la Universidad de San Marcos del general Camarotta, representante del gobierno de Musolini, a quien los estudiantes arrojaron a la celebre pileta del Patio de Letras, como protesta por la intervención de la aviación italiana en la Guerra Civil Española” (Cornejo Polar 164). Otras fuentes, que incluyen una entrevista del mismo Arguedas a Sara Castro-Klaren, señalan que al general Camarotta no se le arrojó a la pileta.

el Sexto, comparte sus discusiones con otros presos, sus elucubraciones sobre la realidad peruana y recuerdos infantiles en su pueblo natal de los Andes peruanos. Al protagonista se le designa un espacio entre los presos políticos, comunistas y apristas, porque como estudiante universitario había mantenido relaciones con partidarios comunistas, sin embargo nunca logra identificarse plenamente con ellos. Su primer compañero de celda, Alejandro Cámac, indígena, minero sindicalista y ex campesino, también guarda distancia con los grupos políticos a pesar de estar relacionado con los comunistas. A través de sus ojos, Gabriel aprende cómo están conformados los grupos dentro de la cárcel, los enfrentamientos políticos y cómo los problemas nacionales se ven reflejados dentro de la prisión. Cámac ha sido el personaje más estudiado por la crítica por conciliar en su figura el mundo andino con el obrero. Juan Carlos Galdo ha estudiado la estrecha conexión que existe entre el personaje y una serie de divinidades indígenas, como Viracocha, Pachacámac y el Inkari (133): fundamenta su lectura en la constante referencia que se hace a la inmortalidad y capacidad de resurrección de Cámac como elementos restauradores de justicia. En su figura se concentra el mundo mítico-espiritual indígena. Su muerte, debido a una enfermedad que lo aquejaba, deja a Gabriel en estado de desolación, del cual logra salir gracias a la gesta heroica de Policarpo Herrera, el piurano. El primer piso del Sexto es dominado por tres grupos de maleantes avezados dirigidos por Puñalada, Maraví y el Rosita. Los dos primeros se encargan sobre todo de causar daño físico y moral a los vagos enajenados que deambulan en el primer piso (los más distintivos son el Pianista y el japonés), así como a algunos de los recién llegados a la prisión. Éste es el caso de Libio Tasaico, joven indígena con poco tiempo de haber migrado a la ciudad, quien es llevado al Sexto por mandato de su patrona como castigo por un supuesto robo. En la prisión, Tasaico es ultrajado por Puñalada y otros miembros de su pandilla, lo cual desata la furia del piurano y de Gabriel. Después de haber sido testigo de tanta

degradación física y moral, el piurano pierde el control de sus emociones y decide vengar a Tasaico con la muerte de Puñalada. Gabriel toma la decisión de colaborar en la empresa y eso le ayuda a mantener cierta cordura. En el momento crucial, uno de los vagos asesina a Puñalada. Cuando parece que el piurano ya no va a mancharse las manos de sangre, aparece el Pato, el soplón e inspector de la policía más odiado por los presos. El piurano acaba con él de una cuchillada y luego se entrega a las autoridades. La obra cierra de manera circular, con un joven preso tomando el lugar de Puñalada en la reja del primer piso de la cárcel.

En su estudio sobre las obras de Arguedas, Antonio Cornejo Polar interpreta el final circular de *El Sexto* con pesimismo: “Este tiempo circular, perfecto, inacabable en su idéntica repetición, es la última y más ominosa prisión, aquella que presagia el fracaso incontrastable de todo empeño humano” (180). Lo opone al final optimista y cíclico de “La agonía de Rasu Ñiti”: “En uno [el final de *El Sexto*] la vida es sufrimiento, miseria, sin sentido; en el otro, a la inversa, la vida es una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, *sus* dioses y en un mundo que siente propio y vivo” (184). Mi lectura parte de una hipótesis sencilla: el final circular de *El Sexto* no es tan pesimista como Cornejo Polar lo expone; por el contrario, posee un carácter heroico y mítico que es fuente de aprendizaje para el protagonista, Gabriel, y el lector. En el presente trabajo analizaré, además, cómo inclusive Rendón Wilka, el líder indígena en *Todas las sangres*, recibe un tipo de educación similar durante su estadía en Lima: un heroísmo trágico que no teme el castigo de locura y muerte que la prisión impone.

Para William Rowe, la carencia de una mayor profundidad en la dimensión cultural indígena hace de *El Sexto* una novela poco satisfactoria dentro de la obra arguediana: “esta novela carece del peso de las otras obras de Arguedas: por no tener la misma coherencia y

porque la luminosa visión de Arguedas está ausente o se encuentra bastante opacada” (*Mito e ideología* 123). Rowe agrega: “*El Sexto* trata de continuar en la línea de *Los ríos profundos*, intentando encontrar en la cultura quechua los medios de solucionar los conflictos personales y sociales, pero el tema no resulta apropiado para este método. Recién en *El Zorro...* se observa que Arguedas logra una mayor integración al contexto urbano de la costa” (*Mito e ideología* 124-5). La lectura de Rowe se fundamenta en un contraste entre *El Sexto* y otras obras de Arguedas: para él, mientras en las otras se celebran movimientos colectivos o personales de liberación y revolución, en *El Sexto* los procesos de liberación se frustran y la cultura indígena queda marginalizada. Su interpretación deja constancia de un interés porque el leitmotiv arguediano —el rescate de la capacidad creadora de la cultura indígena— se cumpla a detalle en todas sus obras.²⁹ Dicho interés lamentablemente apaña y retuerce los logros y virtudes de *El Sexto*. Una nueva mirada sobre la novela, principalmente sobre personajes que la crítica ha pasado por encima o no ha prestado la debida atención por no ser de sangre indígena, puede echar nuevas luces sobre la importancia de esta obra dentro del proyecto novelístico arguediano y, principalmente, mostrar como se engrana perfectamente dentro de la novela que le antecede, *Los ríos profundos*, y la que le continúa, *Todas las sangres*.

Es cierto, como indica Rowe, que en *El Sexto* Arguedas explora un nuevo espacio donde desenvolver los conflictos que ya venía planteando en sus obras anteriores. Pero no creo, a diferencia del crítico, que la visión de Arguedas se vea opacada en esta obra. En la cárcel de la ciudad, el autor encuentra nuevos espacios y sujetos que son afines a los problemas que él desarrolla en el mundo indígena, y que además ofrecen nuevas dimensiones y perspectivas sobre dichos conflictos. *El Sexto* como espacio ficcional le ofrece a Arguedas un nuevo prisma social

²⁹ Rowe expresa el leitmotiv arguediano como un interés en “extender la cultura quechua más allá de los límites tradicionales a fin de hacerla efectiva a una serie más amplia de situaciones” (127).

con personajes enloquecidos en condiciones subhumanas, bandidos que son herramientas de tortura, políticos sumergidos en el fanatismo ideológico, héroes de estirpe mitológica y autoridades obscenamente corruptas que perpetúan un mundo de miseria. Mediante el descenso a este espacio de inhumanidad, Arguedas revela a su lector la capacidad política tras las emociones, la intuición, el mito y el heroísmo. En el submundo de la cárcel, Arguedas localiza espacios emocionales de libertad y rebeldía que no encuentra en la Abancay de *Los ríos profundos* y que van a influir en la escritura de *Todas las sangres*.

1. El Sexto: la maquina de locura

La novela describe espacialmente el Sexto como “un monstruo, creado por alguna bestia enemiga de la luz y más enemiga aún de los seres vivos” (183). Aparece en la obra como un lugar construido para martirizar a los prisioneros, para degradarlos física y moralmente hasta llevarlos a la locura. La prisión es en sí una máquina especializada en la tortura del cuerpo y los sentidos: algunos prisioneros son llevados a la demencia mediante la tortura directa de sus cuerpos y otros, mediante el espectáculo de terror que afecta sus sentidos. El Sexto posee divisiones claras que evocan la división en círculos del *Infierno* de Dante: tiene tres niveles, en el superior se ubican los políticos; en el medio, los delincuentes comunes; y en el piso inferior, los delincuentes más avezados y los vagos –los personajes más abyectos de la novela: un grupo de orates que llevan una vida animalizada.

A pesar del rígido e inclemente orden de la cárcel, el protagonista encuentra dentro de ella más libertad de expresión que la que había en los espacios públicos de la ciudad:

Me asombré de que tuviera tanta libertad para hablar en voz alta de asunto tan peligroso. Aún en la cárcel me parecían temerarias esas palabras. Estábamos

habitados a cuidarnos, a mirar a nuestro alrededor antes de decir algo en la ciudad. (15)

La falta de disciplina proveniente de la institución permite la libre circulación de ideas entre las personas. Según José Alberto Portugal: “El contraste cárcel/ciudad (adentro/afuera) se construye de la oposición entre la libertad de pensamiento y acción como algo que se viene a encontrar en la cárcel, y el miedo de hablar y pensar que es la experiencia que asola a los que viven en la ciudad” (299). La cárcel, la principal herramienta del Estado policial para castigar el pensamiento libre que considere problemático, se convierte en un espacio donde el prisionero, al salir de la esfera pública, puede expresar sus ideas privadas sin temor. Una vez dentro, el sujeto pierde su categoría social y civil, no pierde su capacidad de habla, pero sí su capacidad de afectar el espacio público: la libertad de expresión viene a cambio de la muerte social. El Sexto no es un espacio que busque reacomodar a los sujetos a la sociedad. Busca aislar a los elementos socialmente “perturbadores” y malograrlos, dañarlos moral y físicamente, llevarlos hasta la locura mediante violaciones y otros ultrajes que las autoridades penitenciarias permiten. La libertad de la que disponen los sujetos para hablar se debe a que no afectan el orden impuesto por las autoridades de la institución. Su encierro los borra del mapa social y los convierte en cuerpos potencialmente destructibles, cuerpos sin derechos jurídicos cuyo maltrato no será penalizado, por el contrario, será fomentado. Si existe disciplina en el Sexto, ésta proviene de los grupos de poder en cada piso de la cárcel, no del poder policial que la organiza y controla.

El Sexto es construido en la ficción como un espacio de control, pero no uno disciplinante. Cuando nos referimos a un espacio de control, hablamos de un espacio policial donde los cuerpos “problemáticos” de la sociedad son encerrados y distribuidos para que no afecten el orden del espacio público; y al referirnos a un espacio disciplinante, hablamos de uno

donde se “exploran, desarticulan y recomponen” los cuerpos, para hacer de ellos cuerpos “dóciles” –es decir, útiles– para el poder dominante de la sociedad (Foucault 141). El Sexto controla los cuerpos pero no los disciplina: “El mundo de afuera, bajo el férreo control de la dictadura y sus esbirros, tiene todas las características de una sociedad disciplinaria, mientras que, paradójicamente, la cárcel permite todavía el intercambio de ideas, algo tenido por imposible en los fueros de la sociedad civil” (Galdo 122). La idea de una sociedad civil disciplinada concuerda con la tesis de Richard Parra sobre *Los ríos profundos*, donde –él explica– no sólo el espacio del colegio es disciplinante sino todo el espacio social representado en la novela posee dicho rasgo. El mejor ejemplo que expone con respecto a la disciplina es el final de la obra: la entrada de los colonos a la ciudad para pedirle al cura una misa que acabe con la peste. Parra revisita la lectura optimista que la crítica ha otorgado a este evento: en lugar de representar un movimiento social y político esperanzador, lo entiende como una muestra del poder colonial disciplinante sobre los indios. Al pedir una misa para acabar con la peste, los colonos reproducen las prácticas de dominación colonial:

Su marcha última, antes que ser una manifestación política de sus demandas, es la expresión más radical de su alienación, puesto que es el momento donde aseguran su condición de cristianos y renuevan su subordinación al cura Linares. Su colonialidad es tal que no requieren de una fuerza policial para reprimirlos, puesto que su extremo silencio y nula capacidad de acción política asegura el orden y, en cierto sentido, lo actualiza (116)

Tomo en consideración la innovadora lectura de Parra sobre *Los ríos profundos* al momento de construir mi interpretación sobre *El Sexto*: Arguedas desarrolla en su cárcel ficcional un espacio de libertad que escapa a las técnicas disciplinantes que él había desarrollado

en *Los ríos profundos*. Sin embargo, para encontrar un espacio de libertad que sea ajeno a la disciplina, Arguedas tiene que profundizar en la precariedad límite de los cuerpos encarcelados, donde la libertad jurídica desaparece, y lo único que sostiene a los cuerpos entre la sobrevivencia y la muerte es la locura. Para entender como funciona el poder de la cárcel es necesario estudiar como produce cuerpos deshumanizados, y los vagos del primer piso son el principal ejemplo.

2. Los vagos: *homo sacer*

El gran impulso creador de Arguedas era representar fehacientemente la cultura milenaria indígena, su capacidad creadora y el valor que tenía para la modernidad. Su proyecto no sólo era una revalorización cultural, sino también de los sujetos: liberar mediante la cultura a los indígenas de la opresión social y económica a la que estaban sometidos. Cuando Arguedas decide trasladar su espacio narrativo a la ciudad, surge el problema de perder al objeto y sujeto de su narración. En su reemplazo, encuentra al sujeto oprimido de la ciudad, aquel que viene a ser un espejo de la condición del indígena en la sierra: el vago esquizoide del Sexto. Lo sentencia Cámac: “pobrecitos indios de Huancavelica... ellos son en esas minas lo que estos vagos en el Sexto” (15).

Los vagos han perdido la dignidad humana, incluso han perdido la categoría de sujeto, se han convertido en lo que Giorgio Agamben denomina “homo sacer” o “bare life:” “life that cannot be sacrificed and yet may be killed.” (82). El llamado “bare life” o “vida desnuda”, como se ha traducido, es una vida potencialmente muerta, que deambula en el umbral entre la vida y la muerte, que no es un ciudadano y cuya muerte no es penalizada. Para Agamben, “the production of bare life is the originary activity of sovereignty” (83). La idea de un poder soberano que produce vida desnuda desde los que emerge su autoridad, sirve para aclarar el funcionamiento

del poder y la generación de cuerpos en *El Sexto*. La precariedad física, mental y jurídica de los vagos es el mayor logro del poder soberano de la prisión. El Sexto es pues una máquina que produce locos para sostenerse y autoreproducirse.

Si a las ideas de Agamben se suman las de Jacques Rancière sobre la diferencia entre Política y Policía se entiende mejor en qué consiste el funcionamiento del poder soberano. Para Rancière, lo policial deviene de la lógica de dominación, de soberanía y de la distribución de lo sensible; mientras lo político consiste en manifestar un vacío en la distribución de lo sensible, en la construcción de sujetos, es decir, pueblo, trabajadores, ciudadanos (34-7). Agrega: “[Politics] consists in making what was unseen visible”, y continúa: “the essence of Politics is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself” (38). Lo que Agamben llama poder soberano del Estado, Rancière lo denomina Policía. Mientras Política es el espacio que revela las fisuras de lo policial con la intención de permitirle al sujeto una agencia liberadora sobre la cual construir sus derechos jurídicos, en otras palabras, convertirse en ciudadano³⁰. Si el poder soberano –la Policía– en *El Sexto* está representado por las autoridades carcelarias, sus agentes de tortura y la misma geografía de la prisión; y los vagos representan el *homo sacer* que reproduce el poder de la Policía; la Política se concentra en personajes como Gabriel, Cámac, Pacasmayo y el piurano, quienes desean hacer visible las fisuras del orden policial: reconocer en los vagos y en otros prisioneros la condición humana que el sistema carcelario les ha arrebatado. Como se verá más adelante, el deseo de Gabriel de hacer visible lo invisible va más allá del espacio político, debido a las limitaciones del mismo, y se introduce en lo mítico-trágico.

Cámac, al ver a los vagos chupar sangre del suelo, dice: “Nuestros gobiernos, nuestros jefes que vienen desde el Pizarro, con los gringos que se aprovechan, nos convierten en perros”

³⁰ El concepto de Agamben de política se reduce al ejercicio del poder soberano. Por ello, la conceptualización de Rancière me parece mucho más productiva y enriquecedora. Le devuelve al sujeto capacidad de agencia y se complementa mejor con mi lectura de *El Sexto*.

(32). Se refiere a la manera como el poder soberano se sostiene a través de la conformación de “vidas desnudas” y asemeja la situación de los vagos a la condición histórica de los peruanos que viven en estado de sometimiento, como los indígenas, por ejemplo. Luego agrega que es a través del cuerpo que se debe buscar la libertad. Mediante la inmólación el cuerpo no muere, sobrevive:

Hay que fregar a los que hacen del hombre eso que hemos visto. Con mi cuerpo reventado ¡yo voy a vivir!... Como a ese muchacho, peor, los soplones de la Oroya me patearon, me bañaron, me colgaron hasta que perdí el sentido... Mi cuerpo había sido más fuerte que una piedra, si no ¿cómo vencería el hombre a la injusticia? Aquí, en mi pecho, está brillando el amor a los obreros y a los pobrecitos oprimidos. ¿Quién va a pagar eso? ¿La muerte? No hay muerte, amiguito. Sábelo; que esto te consuele como a mí. ¡No hay muerte sino para los que tiran para atrás! (33)

Cámac educa a Gabriel en la importancia del cuerpo y el amor en la lucha contra la injusticia. La urgencia de inmóarse por amor hacia una causa justa debe aliviar la miseria que ve y experimenta Gabriel dentro de la prisión. Para Cámac, el cuerpo no le pertenece a la prisión, a menos que el individuo se rinda anticipadamente. Así, el cuerpo deteriorado que produce el Sexto –el cuerpo que ya no tiene nada que perder– es la misma herramienta que debe usarse para luchar contra el poder soberano del Estado policial.

Dentro del grupo de vagos hay dos en los que el protagonista pone más atención: el Pianista y el japonés. Dos personajes esquizoides que representan el fondo de la estratificación social, gente sin familia, sin voz y sin nadie que los proteja. Son constantemente abusados por el resto de prisioneros y maleantes en el primer piso de la cárcel. El Sexto ha borrado la historia personal de estos sujetos para convertirlos en *homo sacers*: “¿Cómo puede funcionar el cuerpo

de un hombre así aniquilado, convertido en esqueleto que la piel apenas cubre?” (42), se pregunta Gabriel preocupado por la condición del Pianista.

El Pianista se dedica a tocar un piano imaginado en los suelos y barandas de la prisión. Gabriel dice sobre él que “su voz era infinita... venía no de su garganta solamente sino de todas sus células agonizantes por el hambre y el desprecio” (139). En el Sexto se cuenta que él había sido un estudiante de piano detenido durante unas celebraciones de carnaval –un “soplón” del gobierno lo detuvo para hacer méritos– y que fue llevado al primer piso de la prisión por carecer de documentos. “Lo violaron tres maleantes durante la noche, y lo tuvieron encerrado en la celda cuatro días. Cuando lo arrojaron estaba ya enloquecido” (43). Después durmió en la celda de todos los ladrones y de los vagos. Nadie lo conocía dentro de la prisión. Al ser liberado, no supo como desenvolverse en la ciudad: “los automóviles y omnibuses lo aterrorizaron” (43). Al día siguiente, los guardias lo encontraron oculto en un excusado ornamental público y decidieron trasladarlo nuevamente a la prisión. Fue el primer vago que regresó al Sexto. El suyo es un cuerpo creado por el poder soberano de la dictadura que gobierna el Perú durante los hechos narrados³¹. Es en el mismo deterioro y abandono de su cuerpo donde se vislumbra el poder de la dictadura.

La muerte del Pianista genera un enfrentamiento entre apristas y comunistas. Al verlo agonizar, Gabriel y Mok’ontullo –un aprista corpulento de ideas cerradas pero corazón bondadoso– bajan al primer piso para abrigarlo con unas prendas. Para proteger al Pianista de los otros maleantes entablan contacto con Rosita quien promete protegerlo. Muerto el Pianista, Gabriel acusa a Rosita de su muerte y los apristas acusan a Gabriel de haber propiciado, con las prendas que llevó, la muerte del Pianista y la deshonra de Mok’ontullo. Incluso los comunistas recriminan a Gabriel por haber roto con su acción el orden espacial del Sexto.

³¹ La dictadura del general Óscar R. Benavides (1933-1939).

Del japonés no se da mucha información en la novela. Cámac señala que llegó vestido con el uniforme del ejército de su país, lo cual encuentra despreciable. Mientras para Gabriel, en su semblante se vislumbra el orgullo ancestral de su raza. La muerte del japonés sucede en paralelo a la de Cámac y terminan siendo lanzados juntos a la fosa común (139). Para Gabriel este episodio tiene una fuerte carga simbólica pues representa la unión espiritual de dos pueblos sufridos.

Tanto el Pianista como el japonés son sujetos que no debieron terminar en el Sexto, pero que equivocaciones y abusos de poder marcaron su devenir. Una vez en prisión ambos enloquecen debido a las violaciones y torturas de las que son objeto. Sus muertes no serán castigadas, pues están previstas en la naturaleza misma del Estado policial. De hecho, ninguna muerte de ningún prisionero será castigada. La cárcel es una herramienta y una metáfora del poder soberano de la dictadura sobre las personas. Será Gabriel quien trate de rescatar al Pianista y al japonés como personas y no como cuerpos, de devolverles a través de la memoria su vida destruida. Por ello, la muerte de ambos lo afecta emocionalmente:

Ahora ya no quedan sino los ulcerosos, los idiotas, los “paqueteros” y discípulos de los asesinos... En el japonés y el Pianista había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra... En el cuerpo del japonés se arrastraba el mundo, allí abajo; conservaba su forma, aun su energía. De lo wáteres a los rincones, caminando, o apoyado en la estaca, llevaba un semblante que no muere. El “Pianista” oía la música de afuera, de la inventada por el hombre, de la arrancada del espacio y de la superficie de la tierra. (106-7)

Cuando Gabriel dice que el japonés “llevaba un semblante que no muere” se refiere a que en su rostro se refleja el orgullo y la historia de su pueblo. A pesar de su cuerpo endeble, su identidad

histórica de siglos lo sobrepasa: “Se levantará sin duda, no es mortal” (107). Al Pianista lo retrata como un ser donde reside la música que se escapa a los límites espaciales, que no se deja territorializar. El alma del Pianista es el alma etérea, infinita y rebelde de la música. Al igual que la danza y el canto, la música es un leitmotiv a lo largo de la obra arguediana. Como indica Efraín Kristal: “[estos] eran para Arguedas los medios por excelencia con el que el hombre andino encontraba la comunión con la naturaleza” (“Arguedas” 23). Las almas del Pianista y el japonés son, para Gabriel, almas milenarias como es el alma del pueblo indígena. Son seres que están más allá de la materialidad precaria del Sexto. Al respecto, Anne Lambright señala que dentro del grupo de vagos sólo el Pianista y el japonés “exhiben el potencial salvador de los personajes marginales de la sierra” (46). El orgullo ancestral del japonés y la música del Pianista son rasgos que para Gabriel, sin afirmarlo directamente, conectan a estos dos personajes con la cultura indígena. Ellos son, además, una proyección de la misma soledad que experimenta el protagonista en el tercer piso de la prisión, rodeado de políticos con los que no logra identificarse.

3. Gabriel: la melancolía

Cámac, al oír las palabras de tristeza de Gabriel después de la desaparición del Pianista y el japonés, le previene diciéndole: “puedes alocarte” (107). El indio-obrero quiere que Gabriel se enfoque en la guitarra que están construyendo porque la música puede distraerlo de la miseria que gobierna el Sexto y, al mismo tiempo, ayudarlo a reconciliar los ideales políticos con la sensibilidad que demuestra ante la miseria humana. Roland Forgues la denomina “una empresa

de conciliación entre el hombre y los principios ideológicos” (221-2). La cual se verá afectada por la posterior muerte de Cámac y cuya imagen simbólica es la guitarra inconclusa³².

Cámac tiene miedo que su amigo de celda se transforme en un esquizoide como los vagos del primer piso. Este miedo se fundamenta en el estado melancólico de Gabriel, el cual se origina en la sensación espacial de pérdida que sufre: el recuerdo constante de su pueblo natal, Larcay, en los Andes peruanos lo acecha y lo entristece. El cielo gris de Lima y las paredes del Sexto son barreras geográficas y materiales que lo aprisionan y alimentan su melancolía. El desgarró emocional que padece Gabriel se debe a la pérdida del espacio geográfico y cultural andino. Sin embargo, lo que ha perdido no le pertenece totalmente. Él no pertenece a la cultura de Lima pero tampoco a la de los Andes. Esta característica, que Forgues denomina “la doble marginalidad” de los héroes arguedianos, aparece también en Ernesto de *Los ríos profundos* (cabe apuntar que ambos personajes son alter-egos del escritor). Por ejemplo, después de la muerte del Pianista, los apristas comienzan a insultar a Gabriel y, debido a ello, le viene a la memoria “la marcha de los cóndores cautivos por las calles de [su] aldea natal,” un homenaje al cerro Auquimarca, donde se muestra como funciona la doble marginalidad:

La multitud acompañaba en silencio el cortejo; sólo a instantes vivaban a la patria en su castellano bárbaro. Yo iba llorando delante de los aukis cautivos; los otros niños festejaban la marcha corrían de una acera otra, reían, lanzaban gritos de júbilo. Yo contemplaba padeciendo la marcha de esos cóndores a los que hacían

³² Gabriel halla en la música una entidad que atraviesa las paredes, que rompe el espacio perverso y rocía humanidad sobre todos los que oyen. El sonido no logra ser doblegado por el sistema punitivo. Como indica William Rowe, “la música de Arguedas... libera el ser de su colonización” (*Ensayos* 76). Forgues explica: “gracias a su poder mágico, el canto, la música y la danza permiten al hombre volver a encontrar en el absoluto un acuerdo y un equilibrio que ya no existen más en la realidad concreta... no resulta excesivo afirmar que ellos cumplen, en el universo narrativo arguediano, una función social orientada a lograr la emancipación de los oprimidos y la plenitud del hombre” (377).

caminar a saltos, mientras que los señores del pueblo aplaudían desde las aceras y balcones (68)

Gabriel sufre con los cóndores cautivos. No es ajeno a ningún tipo de dolor. Acompaña toda alma y cuerpo que sufre con su propio dolor. Debido a eso, no participa de la algarabía de la fiesta popular. Está tan fuera de lugar en la cárcel y en el panorama político peruano como en la festividad de su pueblo. Es diferente incluso en el mundo que añora. El no pertenecer a ningún espacio le ocasiona, en última instancia, su estado melancólico. Pero, es precisamente este estado melancólico lo que le permite conectarse con el sufrimiento de los demás. Por ejemplo, cuando indica su capítulo favorito del *Quijote* y lee: “Come, Sancho amigo, sustenta la vida que más que a mí te importa...” (184), se reconoce que el protagonista se ve a sí mismo como un don Quijote, como un sujeto melancólico cuyo desconsuelo le permite reconocer las carencias materiales de los demás y, a la vez, intentar solucionarlas.³³ En la figura de don Quijote se entrecruzan la melancolía, la locura y la genialidad. El paso de Alonso Quijano a don Quijote es el paso de la melancolía a la locura, del ansia y desconsuelo por un tiempo pasado idealizado a la acción misma de recuperar dicho tiempo; y es también el paso a la genialidad, a la creación de un sistema de valores éticos universales que rijan las relaciones humanas –el cual don Quijote desarrolla en sus varios discursos y aventuras. Desde la antigüedad, la melancolía ha estado

³³ Esta cualidad de Gabriel recuerda también la de Angélica, la protagonista del *Padre Horán* de Narciso Aréstegui, la primera novela peruana, donde la protagonista es atacada por un estado melancólico al entrar a la pubertad y perder la inocencia de la niñez. Gracias a su estado melancólico, Angélica se conecta emocionalmente con las personas de los sectores sociales más bajos, quienes experimentan las peores consecuencias de las guerras civiles que azotan al país. Al seguir el devenir de Angélica, el lector logra identificar los problemas sociales de entonces y descubrir la necesidad de políticas paternalistas y humanitarias para solucionarlos, las cuales eran afines a las ideas del segundo gobierno de Ramón Castilla, a quien Aréstegui apoyaba. Entre las dos obras hay un lugar común: la locura se vuelve sintomática de un desencuentro entre las políticas del gobierno y la realidad nacional. Pero en el caso de Arguedas, su obra no propone políticas paternalistas para solucionar dicho desencuentro, sino una lucha constante que vaya más allá del campo político y se introduzca en el campo mítico de la violencia –como veremos más adelante.

relacionada a diferentes fenómenos psíquicos y fisiológicos, desde el melancólico brillante de Aristóteles, pasando por la bilis negra y el perezoso cortesano, hasta el depresivo clínico contemporáneo. La melancolía ha poseído en toda época sentidos suplementarios y hasta contradictorios (Radden, 4). Es un estado potencial tanto para la acción como para la inacción, tanto para la locura como para la genialidad. Y esta cualidad se mantiene en el protagonista de Arguedas: la melancolía lo puede llevar tanto a la locura esquizofrénica de los vagos –que tanto teme Cámac– como a la lucidez y la acción –que se prevé en su lectura del *Quijote*.

Cuando Cámac le advierte que puede alocarse es porque reconoce en Gabriel al hombre melancólico que sufre con la miseria de los otros. En la máquina de locura que es el Sexto, hay unos locos generados por las condiciones de la prisión y otros generados por la conmiseración y el sufrimiento ajeno. La salida de Cámac para evitar el deterioro psicológico de su amigo es la música. Empresa que se trunca con la muerte del indio-obrero. Sin embargo, hay otra salida que constantemente se le ofrece a Gabriel, una locura socialmente aceptada: el fanatismo político.

4. Los políticos: el fanatismo y el odio

En varias discusiones, diversos personajes políticos dejan mostrar su preocupación por el constante apego de Gabriel a la miseria humana. Temen que de acercarse tanto al sufrimiento humano, vaya a terminar demente igual que los vagos. Pero la salida que le ofrecen a la locura es otro tipo de locura, al menos desde la perspectiva de Gabriel. Los políticos, ubicados en el piso superior de la cárcel, son representados como fanáticos que tienen una idea fija en su mente: los problemas de la sociedad son causados por un mal superior que ellos identifican alternativamente con el gobierno, los millonarios peruanos y los gringos; y la única manera de acabar con los problemas de la sociedad –digamos, de curar la sociedad– es destruyendo ese mal superior

mediante la lucha partidaria. Comunistas y apristas piensan que sus respectivos partidos son la solución para el país y el mundo: “Para ellos el partido está por encima de sus propias vidas” (167). Ambos grupos, apristas y comunistas, viven del odio. Pedro, líder de los comunistas, explica: “[Los apristas] viven del calor de sus odios solamente; ese odio ciego que no debe apagarse. El nuestro es lúcido y abarca a todo el mundo; está perfectamente dirigido” (81). En otro pasaje el mismo personaje agrega:

El odio... es el fuego sagrado del comunista; sin esa arma, sin esa fuerza invencible, no haremos la unidad de todos los pueblos, su hermandad eterna. No transformaremos el mundo.

-¿Y los odiados? –le pregunté [habla Gabriel].

-Que obedezcan o mueran. (73)

Debido a su idea fija en el odio, los políticos pierden contacto con la realidad directa, con la materialidad del mundo, y se concentran más en la superestructura, en idealizaciones y conceptos. Prefieren la lucha política idealizada por encima del contacto con el prójimo. Este desfase entre el ideal y la realidad encarna el fanatismo de los políticos, del cual Gabriel prefiere deslindarse.

Con respecto al pensamiento político moderno, Peter Sloterdijk ha señalado que “the democratization of happiness constitutes [its] leitmotif” (*Rage and Time*, Chapter 3, location 1592), pero esta felicidad se fundamenta en la acumulación de un banco de ira y odio contra los culpables de la infelicidad de las personas: “suppression, exploitation, and alienation”.

“Overcoming [this] evil triad would supposedly create a world in which the specters of scarcity and injustice were dispelled. For the first time in the history of humanity, a theater was supposed to have been created whose audience hall would consist exclusively of first rows” (*Rage and*

Time, Chapter 3, location 1581). La ira de Dios que prometía al ser humano la justicia divina en el más allá se transforma en la modernidad en una ira revolucionaria que promete, en cambio, justicia terrenal. Sloterdijk, desde una posición liberal posmoderna, se opone a este tipo de odio porque lo entiende como una idealización que desfigura la realidad de la estructura social y promete lo que no puede cumplir:

If the goal of the political experiment of modernity consisted in translating the thymotic energies of the masses into political forms and in mobilizing these energies for standard ‘progress’, we have to acknowledge a catastrophic failure... To a large extent, this failure was caused by modern radicalism that attempted, under idealistic as well as materialistic pretenses, to open up untraveled paths for collective rage, paths that were supposed to lead to satisfaction... these pathways resulted in huge releases of rage, resentment and fantasies of extermination. (*Rage and Time*, Introduction, location 372)

Mientras la posición de Sloterdijk es desbaratar el idealismo de los proyectos políticos progresistas modernos mediante una crítica al banco de odio que han formado, la crítica de Gabriel al odio político no busca desbaratar la idealización de los proyectos políticos, por el contrario, comparte con ellos la intención de redimir al sujeto oprimido. Su crítica se fundamenta en las consecuencias del odio: la generación de nuevos sujetos oprimidos y la insensibilidad ante el sufrimiento ajeno. Gabriel y Cármac, aunque entienden las motivaciones de los políticos, no las comparten. Ellos prefieren tener un contacto más directo con la materialidad del mundo. Para ello, dejan de lado el pensamiento político y abrigan el emocional e intuitivo: “la intuición no puede demostrarse con razones” (52).

Después de la muerte de Cámac, en una discusión entre Pedro, el líder comunista, y Gabriel: el primero llama al segundo “un idealista desbocado” y agrega que tener a Torralba, otro comunista, como nuevo acompañante de celda le “ayudará a... poner los pies en el suelo”. A lo que el segundo responde:

Gracias Pedro. No sé bien a qué llamas idealista y a qué “poner los pies en el suelo”. Sin duda existe un conflicto entre tu pensamiento y el mío... ¿Quién está más desbocado?... Necesitas más de mí que acaso percibo mejor cada detalle del mundo. (140-1)

La sentencia final de Gabriel con respecto a su “mejor” percepción del mundo cobra verosimilitud narrativa a los ojos del lector dado que es él quien lleva al lector dentro del Sexto, quien le muestra los diferentes espacios de inmundicia y las diarias miserias de sus habitantes. El lector aprende a conocer y sentir la prisión a través de las emociones de Gabriel, y aprende también gracias a él a reconocer el fanatismo de los políticos. Su perspectiva del mundo es la que parece tener “los pies en el suelo” para el lector, mientras que la de los políticos es la idealista y fanática.

El contacto directo que Gabriel tiene con la materialidad del mundo, sus “pies en el suelo”, proviene de lo que el mismo personaje llama su “intuición” y que William Rowe define como “la aprehensión inmediata de un objeto por la mente sin la intervención de proceso racionador alguno”. Para Rowe, la relevancia de la intuición está en la posibilidad de contrarrestar los sistemas reductivos racionales y el positivismo de las ciencias sociales mediante el retorno a la percepción, la imaginación y la literatura, como medios capaces de “abrir fértiles confluencias intelectuales para la investigación de la realidad” (*Ensayos* 32). La capacidad intuitiva de Gabriel la atribuyo a su estado melancólico, a su ansia por identificarse con el mundo

indígena –el cual está relacionado con la intuición– y alejarse así de lo racional por considerarlo alienante y opresivo. La melancolía le permite conectarse intuitivamente con la materialidad del mundo, aquella capacidad de conexión que los políticos han perdido debido a su fanatismo racionalizador. Además, la melancolía del protagonista es una amenaza para los políticos porque, como lo expone Lepenis, los líderes burgueses de los movimientos revolucionarios proletarios estaban en contra de cualquier muestra de melancolía pues consideraban que reducía la energía de los agentes del gran cambio (En Sloterdijk, *Rage and Time*, Chapter 3, location 1635).

Entiéndase el gran cambio en los políticos de *El Sexto* como su deseo de vencer el mal superior o la cabeza del mal: el gobierno dictatorial, la élite limeña, los empresarios norteamericanos, el capitalismo. Gabriel, por su parte, prefiere enfrentar a los agentes del mal y a sus consecuencias sociales, con los cuales tiene un contacto más directo. Así se explica su deseo de acabar con Puñalada, por ser él el peor agente del mal dentro del Sexto, uno de los delincuentes más peligrosos, jefe de un banda que degrada y lleva sistemáticamente a la muerte a vagos como el Pianista, el japonés y Clavel –este último, un pobre preso prostituido y bestializado hasta la muerte–, y que además viola a un joven inocentemente encarcelado, Libio Tasaico, llegado recientemente a Lima desde Pampachiri, un pequeño pueblo en los Andes vecino a Larcay, de donde procede Gabriel.

5. El piurano: el héroe mítico

*Ninguna revolución, ni la del cristianismo, ni la de la Reforma,
ni la de la burguesía, se ha cumplido sin tragedia.*

José Carlos Mariátegui

La violación a Libio Tasaico desata todo el odio acumulado en Gabriel a lo largo de la novela, pero no lo canaliza a través de la doctrina política, sino mediante el heroísmo mítico. En gran medida el heroísmo en él es impulsado por el acto heroico previo de otro prisionero, Pacasmayo. Según Portugal: “Tras la muerte de Cámac, el preso Pacasmayo (marcado por el signo de la enfermedad causada por la prisión, como corrupción física y mental) se arroja al vacío con la intención de purificar ese lugar de podredumbre, marcado por la degradación de lo sexual en la explotación del prostituto Clavel” (293). La muerte de Pacasmayo sirve como ejemplo moral de heroísmo para Gabriel. Tras su muerte, él da testimonio fidedigno de lo acontecido a las autoridades, pero éstas tergiversan los eventos y prefieren señalar que Pacasmayo se suicidó por celos amorosos hacia Clavel. Así, “la versión oficial... encubre el carácter sacrificial de la muerte de Pacasmayo”. (Portugal 294). El sistema policial corrupto genera un desencuentro entre lo real y lo oficial, que es sintomático de la máquina de locura. La inteligencia emocional e intuitiva de Gabriel no es suficiente para reparar dicho desencuentro, y lo será menos para devolverle a Libio Tasaico su inocencia y cordura.

Con respecto al hombre de la antigüedad, aquel que vivía en el tiempo de los mitos y que desfogaba su ira a través de un llamado a los dioses, Sloterdijk señala: “Where the moderns consult a therapist or dial the number of the police, those who were knowers back then appealed to the divine world” (*Rage and Time*, Introduction, location 26). Si contextualizamos la cita dentro de la novela, surge la siguiente pregunta: ¿qué pasa con el hombre moderno cuando no hay terapeutas ni policías que auxilién su ira? ¿Tendría que apelar de nuevo al mundo divino? En *El Sexto*, no existe ningún tipo de alivio médico: el centro de salud de la prisión es retratado como una morgue y el doctor que visita de vez en cuando se preocupa sólo por los cuerpos a punto de desfallecer, no por los enfermos que todavía tienen posibilidad de cura: “el médico no

era sino otro instrumento de tortura del gobierno, que venía no a curar, sino a asustar a los enfermos y a ver quién estaba próximo a morir” (86). La posibilidad de buscar ayuda policial es imposible para Gabriel, cuando es el mismo Estado policial el que lo ha puesto en prisión derogándole sus derechos civiles: es un objeto de control y no un sujeto de derecho. A él sólo le queda la opción de apelar al mundo divino: regresar a la violencia mítica-trágica como fuente para recuperar su humanidad y la de Libio Tasaico. Cuando la corrupción del sistema desacredita cualquier noción de justicia institucional y el fanatismo político oblitera la miseria viva de la gente, la única forma de justicia que Gabriel encuentra es la trágica, la justicia en las propias manos. Sin embargo, para poder llevarla a cabo necesita de un héroe mítico: el piurano.

Don Policarpo Herrera es el nombre del piurano, propietario de cañadulzales y molinos, se halla preso en el segundo piso del Sexto debido a un problema personal con el subprefecto de su provincia. Gabriel muestra una gran simpatía por él: “Es noble, sentimental, pero su cuerpo está hecho de algo especial, fácil para la venganza y para el ataque, pero imposible para el llanto. ¿Has visto bien sus barbas? Parecen de acero negro, pero le dan una sombra tranquila a su rostro” (167). El piurano encarna al héroe trágico en *El Sexto*. Si la prisión evoca el *Infierno* de Dante Alighieri, el destino del piurano hace lo propio con el del Ulises dantesco, cuyo destino está marcado por la búsqueda infructuosa del conocimiento más allá de los límites. Este Ulises, a diferencia del homérico, no regresa al hogar con su familia, por el contrario, después de la guerra en Troya emprende una empresa marítima de gran valor y honra, pero cuyo desenlace sólo puede ser el naufragio y la muerte: atravesar las columnas de Hércules, es decir, los límites del mundo conocido (*Infierno* XXVI, 85-142). En *Dante y la psicología del Infierno* Leopoldo Chiappo resalta el destino trágico del Ulises dantesco, quien se embarca en la exploración cognoscitiva a costa de su misma vida: “Ulises es el símbolo de la humanización en tanto existencia abierta y,

necesariamente, la contrafigura de la vida humana degradada, del hombre deshumanizado... El naufragio abre los ojos a lo trágico” (54). Para Chiappo, sin tragedia no hay humanismo: “se requiere la lucidez de lo trágico para comprender el destino humano: ser vida consciente inteligente y volitiva implantada en un medio de fuerzas ciegas y sin sentido” (51-2). Este mismo tipo de lectura humanista es la que merece un personaje como el piurano. Ante los varios abusos que se cometen en el Sexto, la ira del piurano se va acumulando al igual que sus deseos de venganza. Es finalmente con la violación a Libio Tasaico, por parte de Puñalada y sus secuaces, que descubre su fatal destino: “Uno al parecer, joven, encuentra su destino no en la calle, sino estando preso” (160). Decide asesinar a Puñalada y Gabriel decide ayudarlo preparando un cuchillo. Este último dice: “Viviré de la dicha de haber contribuido a aniquilar a un monstruo, como en la antigüedad griega” (165).

Como expresa la cita que abre este capítulo, el asesinar a Puñalada le puede costar al piurano no sólo 20 años más en la cárcel, sino el morir enloquecido como el Pianista o el japonés. A pesar de la advertencia, el piurano sale al encuentro de Puñalada dispuesto a enfrentar su destino. Sin embargo, un vago se le adelanta y asesina al maleante. Por un momento parece que el piurano logra evitar su destino. Pero cuando llegan los policías y las autoridades a investigar la muerte, uno de los soplones del gobierno, el Pato, considerado el más perverso agente del mal, llega con ellos. El piurano no puede escapar a su destino: en lugar de matar a un agente del mal de poco valor como Puñalada, asesina a uno más importante. Al hacerlo sentencia su destino: se entrega a las autoridades y se prevé que pasará el resto de su vida en prisión. El gran acto de heroísmo del piurano se ve intensificado por su destino trágico, el cual ya estaba previsto en la gestación misma de su actuar. Donde el Ulises de Dante se lanza a la honrosa y

fatal empresa de la exploración cognoscitiva, el piurano de Arguedas se embarca en la exploración de los trágicos límites de la libertad humana.

El final de la obra, con un joven delincuente tomando el lugar de Puñalada, cierra la historia de manera circular perpetuándola al infinito: se abre el tiempo del mito, de la tragedia cíclica, la repetición constante del destino trágico de los habitantes del Sexto. Al trasladar la racionalidad occidental al pensamiento mítico, Arguedas engrana occidente con el mundo andino. Si Cámac representa el héroe mítico andino (Viracocha, Pachacámac y el Inkari), el piurano representa el héroe mítico occidental (Ulises). Arguedas lleva la racionalidad occidental a su vertiente mítica y la hermana con la andina.

¿Qué significa entrar a este tiempo mítico? Las ideas de Benjamin sobre la violencia pueden dar luces sobre el asunto. Para él, “la cólera arrastra a los fines más cargados de violencia”, “esa violencia no es un medio, sino una manifestación”, y como tal se encuentra “en forma altamente significativa sobre todo en el mito” (123):

La violencia mítica en su forma ejemplar es una simple manifestación de los dioses. Tal violencia no constituye un medio para sus fines, es apenas una manifestación de su voluntad y, sobre todo, manifestación de su ser (123-4).

Tenemos entonces que la cualidad más importante de la violencia mítica es la manifestación del ser, es decir, la capacidad de convertir el objeto en sujeto: otorgarle la calidad ontológica a lo que antes carecía de ella. Benjamin relaciona la violencia mítica con la fascinación por el héroe que se enfrenta al destino y con la violencia que funda el derecho, aquella que construye ciudadanos (muy semejante a lo que Rancière denomina Política)³⁴. Entrar al tiempo mítico significa entrar a

³⁴ Benjamin califica a la violencia mítica como sanguinaria pues sólo sirve para reproducir más violencia, incluso se refiere al “carácter pernicioso de su función histórica” (125). Opone a ella la violencia divina, aquella proveniente de la justicia de Dios y que acaba con el ciclo de violencia mítica que subyace a los procesos jurídicos, entiéndase al enfrentamiento entre Política y Policía. Para Benjamin, el principio de la

la manifestación del ser heroico. El héroe canaliza en su figura la violencia mítica para convertirse en agente de su propio destino. El héroe no es ni el *homo sacer* ni el ciudadano civil –paradigmas del Estado policial y político, respectivamente–, es un ser intermedio entre ambos. Su espacio es el mito y su función hacer manifiesto el ser a través de la violencia. Un ser que puede ser individual o colectivo.

Bajo estas premisas, el espacio de la prisión en *El Sexto* es una herramienta de tortura del Estado policial y sus sujetos prototípicos son los vagos enloquecidos que ella misma genera. La máquina de locura es así la manifestación psíquica de la imposición vertical del Estado policial sobre lo real. La Policía no está interesada en la disciplina sino más bien en la deshumanización. El espacio que debería representar la Política (los partidarios políticos comunistas y apristas) se muestra también ineficiente para entender lo real, y sus agentes permanecen encerrados en sus ideas fijas. El mito, por el contrario, sirve para combatir la máquina de locura, para desterritorializarla en busca de generar, más que políticas, emociones democráticas. Ante el poder soberano del Estado policial sobre los cuerpos, el enfrentamiento de Gabriel se vuelve psicológico y emocional; y el del piurano, mítico y trágico. Benjamin hubiese objetado que esa no es la violencia divina a la que se refería como la capacitada para acabar con los ciclos de violencia. Pero dentro de la novela no hay alguien o algo con ese poder o esa función. Todas las instancias urgen a la continuación de la violencia, ya sea como aparato de control o de liberación. Los espacios político y policial han fracasado en generar vidas humanas saludables, por el contrario, su poder se basa en la reproducción de vidas desnudas, potencialmente muertas. El

finalidad divina es la justicia, mientras el del derecho mítico es el poder. La violencia divina ni es sanguinaria ni genera derecho, es la base para una nueva época histórica. Benjamin hace de la violencia divina un poder soberano y allí surge el inconveniente con sus planteamientos: trata de señalar que es la violencia mítica la que ejerce su poder sobre la vida desnuda y que la violencia divina lo hace sobre el viviente (126). Como Agamben bien ha mostrado, todo tipo de poder soberano se sustenta finalmente en la producción y control de la vida desnuda.

único espacio que logra devolver al hombre la dignidad humana es el mito. A diferencia del tiempo histórico-racional caracterizado por la linealidad, el tiempo mítico es cíclico. Por ello, la circularidad del tiempo al final de la obra –con el restablecimiento de un nuevo maleante en lugar de Puñalada– es de suma importancia, dado que refuerza el carácter mítico del espacio dentro de la novela. El tiempo mítico exige una continuidad de lucha heroica. Es solamente allí donde los prisioneros del Sexto pueden luchar por el restablecimiento de sus derechos como seres humanos.

La inmolación que realiza el héroe mítico es un ejemplo que sobrevive, que deja huella en los testigos directos e indirectos. Este heroísmo, que Arguedas comienza a construir en diversos personajes de *El Sexto* (Gabriel, Cámac, Pacasmayo) y tiene su apoteosis en la decisión final del piurano, será vital en su siguiente novela, *Todas las sangres*, y específicamente en su personaje Rendón Wilka. Con éste y el movimiento indígena que encabeza en dicha novela, Arguedas le otorga un matiz colectivo y revolucionario al heroísmo mítico –cualidades que todavía no se encuentran desarrolladas en *El Sexto*. Al igual que Gabriel y el piurano, Rendón aprende sobre la miseria humana durante su estadía en la capital y descubre la utilización de la prisión como maquina productora de locura en favor de la clase que detenta el poder.³⁵ De hecho, a lo largo de *Todas las sangres*, se amenaza a diversos personajes con trasladarlos a las prisiones en Lima para que mueran enloquecidos. Se sugiere que la llegada de la modernidad al país se refleja en los cada vez más eficaces métodos de tortura que se desarrollan dentro de las cárceles: el poder del Estado moderno se sustenta así en el carácter amenazante de la máquina de locura.

³⁵ Los barrios a las afueras de Lima producidos por la migración interna hacia la capital (como el retratado por Congrains en *No una, sino muchas muertes*) es otro espacio crucial en el aprendizaje de Rendón del funcionamiento del Estado moderno, sus relaciones con la empresa privada y la explotación de la vida humana. El personaje señala que nunca vio seres humanos más degradados que los habitantes de aquellos barrios: gente que se dedicaba a recolectar y comer la basura que la ciudad arrojaba a sus márgenes (160-1).

Rendón Wilka es el único personaje que no le teme a las prisiones capitalinas, incluso le explica a David K'oto, colono del hacendado don Bruno, la importancia de la cárcel como experiencia:

En la cárcel se aprende mucho. Allí hay escuela. Hay que oír a los políticos. El mundo es grande. Pero no hay que seguir lo que dicen los políticos; según nuestra consciencia hay que aprender lo que enseñan. Ellos son de otro modo. Nadie nos conoce. (300)

En otro fragmento, David K'oto se lamenta de no haber sido llevado a la prisión: “Allí, dice Rendón, se aprende a saber por qué el Dios de los señores ha hecho a la gente, con maldad a unos y sin rabia a otros, tranquilo” (318). Aunque nunca se señala que Rendón estuviera encarcelado, su experiencia al respecto se asemeja bastante a la de Gabriel en *El Sexto*. Es posible, por ello, plantear que Rendón aprendiera la importancia del acto heroico a través de su contacto con la miseria humana durante sus años en Lima, igual que Gabriel. No es de extrañar que Ariel Dorfman considere a Rendón Wilka un héroe épico: “una figura prometeica”, “un ser semidivino” (203)³⁶; y que Cornejo Polar señale que “logra trascender su ser personal y deslindar su suerte individual de la de su pueblo, hasta el punto de no importarle morir porque su proyecto se mantendrá vivo en otros hombres” (243). El sonido de un río subterráneo después del fusilamiento y muerte de Rendón simboliza precisamente la continuación de su proyecto político: la constitución de una sociedad moderna regida por los valores quechuas. Su vida y muerte sirven de ejemplo para otros que continuarán con la gesta político-cultural indígena. Cornejo Polar también advirtió que el proyecto político de Rendón Wilka ya se prefiguraba en

³⁶ Dorfman se refiere a *Todas las sangres* como una novela que se acerca “a la tradición épica occidental” (222) y a la lucha indígena dentro de la obra como una “guerra homérica” (201).

los discursos de Gabriel en *El Sexto* (260).³⁷ Hay un claro proceso de aprendizaje de un heroísmo mítico-revolucionario en las novelas de Arguedas: comenzando con los colonos disciplinados y miserables de *Los ríos profundos*, para pasar luego a la libertad de expresión y el heroísmo individual en *El Sexto*, y terminar en el heroísmo colectivo-revolucionario en *Todas las sangres*: un heroísmo revolucionario basado en los valores quechuas, el afecto emocional y no el odio político.

Retornando a *El Sexto*, si el destino es inevitable y la miseria humana se reproduce, ¿cuál puede ser la función política de la obra –si es que hay una? Su función es atravesar lo político y lo policial, para sumergirse en lo mítico: construir un aparato afectivo, intuitivo y heroico de liberalización que re-humanice los cuerpos deteriorados por la prisión. A lo largo de la obra, Gabriel no deja de preocuparse por el sujeto olvidado del espacio político, aquel sujeto que es un vacío, una fisura. Como él mismo lo expone: “Este lugar [el Sexto] parece que no es sino para descubrir lo que creíamos que no existe” (152). Según Portugal, “[el Sexto] es un espacio donde Gabriel será capaz de comprender lo que de otro modo habría permanecido oculto, para él y para nosotros” (299). Pero no lo hace bajo un proyecto político claro. Lo que moviliza a Gabriel es su estado melancólico acompañado de heroísmo trágico y de la valoración del pensamiento mítico por encima del racional. Gabriel se fija en las fisuras de lo sensible no debido a un proyecto político racional, sino más bien a uno emocional y psicológico. Así se explica que en el final trágico de la obra no haya una instauración de lo invisible en el espectro político nacional; por el

³⁷ Es posible sugerir también que lo que Cornejo Polar llama “el disimulo” en la conducta de Rendón Wilka (230-3) provenga del disimulo que caracteriza las acciones del japonés en *El Sexto* y que Anne Lambright denomina “una táctica de resistencia.” “El narrador nota que la postura humilde del Japonés parece falsa y afectada. Es una forma de superar sus limitaciones y, al mismo tiempo, de reservar algo para sí mismo, fuera del alcance del poder. Su resistencia, en apariencia fútil e inconsecuente (pues vuelve de inmediato a su condición de vago), es, no obstante, muy significativa –los otros presos reconocen su importancia a través de su aplauso–. Es en este sentido, una resistencia política: desenmascara y confronta públicamente el poder” (49).

contrario, el mal sigue reproduciéndose y todo lo que pertenece al Sexto sigue invisible al mundo de afuera. La instauración de lo invisible, la capacidad de empatía emocional con el otro, Arguedas lo traslada a su lector, al individuo que experimenta a través de la lectura la miseria de la prisión y que puede reconocer en ésta la miseria del mundo real, aquella de los obreros e indígenas explotados. La novela busca reeducar las emociones del lector, sensibilizarlo mediante la lectura a la miseria humana. La obra se vuelve así una herramienta que politiza los afectos humanos, no en un sentido ideológico partidario tradicional, sino más bien al nivel ético de la experiencia humana: un proyecto de vida nacional que incorpora a los más oprimidos. Para contrarrestar el poder de la máquina de locura que es el Sexto de su ficción, Arguedas invoca al afecto en la figura de Gabriel y al orgullo humano en la figura heroica del piurano. Mucha razón tiene Martin Lienhard cuando, con respecto a la continuación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, señala que ésta “no podrá ser literaria, sino política: la hará el lector colectivo que crece poco a poco, a lo largo de la novela, para convertirse al final, *algo míticamente*, en actor de la historia” (171).³⁸ Allí reside la función política de toda la obra arguediana: la construcción de un lector mítico colectivo que aprenda como Gabriel en *El Sexto* y ejecute como Rendón Wilka en *Todas las sangres*.

El loco Moncada (*Los Zorros de Arguedas*)

La novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, es posiblemente una de las obras peruanas más estudiadas en años recientes debido a su complejidad conceptual y lingüística, a su narrativa fragmentada e inconclusa, y a la inclusión de los diarios de Arguedas que dan testimonio de su suicidio. La obra relata el crecimiento económico y demográfico de la ciudad pesquera de Chimbote desde la perspectiva de diferentes

³⁸ Las cursivas son mías.

personajes. A mediados del siglo XX, Chimbote pasó de ser un pequeño puerto de pescadores a convertirse en uno de los puertos industriales más importantes del mundo gracias al comercio de la harina de pescado. La bonanza económica del puerto fue acompañada con olas de migrantes que llegaban desde diferentes zonas del Perú en busca de prosperidad. Arguedas, como antropólogo, estuvo interesado en estudiar este fenómeno, en entender cómo el enriquecimiento acelerado, la migración masiva y la división clasista afectaba a los pobladores de la nueva ciudad de Chimbote. Al viajar a Chimbote gracias a una beca recibida por la Universidad Agraria de Lima, Arguedas no encuentra una ciudad modernizada por la industria pesquera, sino una degradada y empobrecida, más parecida a la descrita por Congrains en *No una, sino muchas muertes*. Observa que no hay un proyecto moderno, ni político ni cultural, que organice Chimbote. El acelerado crecimiento económico en lugar de paliar las diferencias sociales, económicas y culturales, las aumentó. El caos chimbotano sobrepasa la sensibilidad y la metodología antropológica de Arguedas, quien decide, mejor, retratarlo a través de la ficción narrativa.

La novela propone un discurso polifónico de la realidad peruana atrapada entre los grandes proyectos de la modernidad económica y una realidad política y material premoderna. Dentro de los varios personajes, hay uno en cuya misma naturaleza está el generar un discurso polifónico sobre la realidad de Chimbote, del Perú y del mundo: el loco Moncada. Lo vemos, por ejemplo, cuando Moncada predica en el mercado público:

A mí están retratándome con televisión de los extranjeros. Yo voy a salir retratado en todos los periódicos del mundo, de mí se ha de acordar la humanidad. Toreo; no me cornea ninguna de las tentaciones que hacen rico a Braschi, al comerciante Mohana que quiso ser alcalde. Ahora ya los toros no me embisten, todos ha sido

toreados... Belaúnde, presidente de la República, Víctor Raúl Haya de la Torre, padre madre de presidentes, senador Kennedy muerto; pobrecito madre de Belaúnde, del General Doige, del Almirante Zamoras, del Perú América. ¡Yo, yo, yo! ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica de Talara-Tumbes International Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar. (66)

Moncada aglutina diferentes espacios y tiempos en su discurso, al mismo tiempo que se deslinda de ellos. Para Cornejo Polar, el discurso de Moncada representa la única manera de narrar la caótica realidad de Chimbote: mediante la locura (165). Mientras para Lienhard, Moncada es un elemento que subvierte la ideología dominante (184). Horacio Legrás enriquece estas lecturas con una nueva interpretación: el discurso de Moncada se fundamenta en su carácter elusivo, busca no quedar sujeto a discursos hegemónicos, a espacios tradicionales de poder económico y político (228-9). Mediante la aplicación de ideas derridianas sobre democracia y literatura, Legrás explica que la no-respuesta de Moncada ante los discursos hegemónicos interpeladores es una condición hiperbólica de la democracia:

While Moncada might seem a figure of self-defeat, a retreat from reason and politics into a realm of senseless evaluations of the social, his stance as public orator does not represent an antidemocratic and self-defeating strategy. Rather, it enacts a radicalization of both literature and democratic politics on their common ground. Let us remember that that the authorization to say everything—which is how Derrida characterizes the modern being of literature—also acknowledges “a right to absolute no response”. This non-response, Derrida continues, “is more original and more secret than the modalities of power and duty because it is

fundamentally heterogeneous to them”. In not responding, Moncada remains faithful to a “hyperbolic condition of democracy which seems to contradict a certain determined and historically limited concept such a democracy, a concept which links it to the concept of a subject that is calculable, accountable, imputable, and responsible, one that has-to-respond, has-to-tell” (Legrás 230)

El carácter elusivo del discurso de Moncada se debe a que no quiere ser ni un sujeto controlado (has-to-respond) ni uno disciplinado (has-to-tell) por los discursos dominantes. Moncada es un sujeto libre, como aspira ser el protagonista de *El Sexto*, y es un loco que habla, como no lo hacen los locos de *No una, sino muchas muertes*. Su carácter anti-disciplinante lo convierte en la representación genuina de la condición democrática, de aquella que ejerce su libertad y revela lo que los discursos dominantes prefieren ocultar. Lo que Legrás denomina una condición hiperbólica de la democracia en el discurso de Moncada es similar a lo que Rancière denomina política o proceso de subjetivación política, aquel que hace visible lo invisible. Precisamente, lo invisible, lo inenarrable, se hace cuerpo retórico en el discurso de Moncada.

***Maruja en el infierno* de Francisco Lombardi**

En 1983, Francisco Lombardi estrenó su película *Maruja en el infierno*, basada en *No una, sino muchas muertes* de Congrains. Al igual que en la novela, la protagonista trabaja en una fábrica clandestina de locos, pero en lugar de lavar pomos, se encargan de reciclar vidrio y fundirlo para fabricar diferentes tipos de envases. Maruja es la única mujer que trabaja y vive en la fábrica además de la dueña, doña Carmen, de quien es ahijada. Al igual que en la novela, la dueña mantiene relaciones con un zambo que le ayuda a mantener a los locos controlados. La fábrica de la película está ubicada en el mismo lugar que en la novela, pero 30 años después ya

no se encuentra en las afueras de Lima, sino en medio de la ciudad, por lo que ahora se encuentra resguardada por altas murallas y un portón enorme que se mantiene cerrado en todo momento.

La zona alrededor, por el contrario, sigue siendo caracterizada por la pobreza y la precariedad.

En la película la pandilla es dirigida por un hombre mayor, el zambo Manuel, quien planea asaltar la fábrica. Para ello mandan primero a Alejandro, nuevo en la pandilla, con un loco para vender a la dueña y así averiguar cómo está organizada la fábrica por dentro. Alejandro conoce a Maruja en la fábrica. Se enamoran y tienen sexo esa misma tarde. El zambo que cuida la fábrica, intuyendo que los pandilleros van a robarla, se les adelanta y mata a la dueña para robarle todo su dinero. Alejandro se le enfrenta y lo asesina. Cuando Manuel y los pandilleros llegan a la fábrica para asaltarla descubren los cadáveres de doña Carmen y el zambo, y optan por retirarse sin ningún dinero por miedo de que la policía los involucre con los asesinatos. Sin embargo, dos de los pandilleros, Pepe y el Charapa se quedan para quitarle el dinero a Alejandro y a Maruja. Como éstos se niegan a entregárselos golpean a Alejandro e intentan ultrajar a Maruja, pero antes de que lo hagan, Alejandro logra abrir la puerta del galpón donde duermen los locos. Ellos salen en auxilio de Maruja y asesinan a Pepe mientras el Charapa huye. A la mañana siguiente Alejandro y Maruja entierran a los muertos dentro de la fábrica, dejan a los locos sueltos y huyen del lugar con el dinero de la dueña.

A diferencia de la novela, los locos en el filme sí mantienen cierto grado de individualidad que los caracteriza, tienen nombres y apodos, como Pedrito, Antuco y “Orejas”; además, algunos de ellos logran expresar verbalmente sus historias personales: “Orejas,” por ejemplo, proviene de Piura, donde tiene un hermano, y otro loco señala que su padre es dueño de un camión con el que viaja a las minas de la sierra. Fuera de la fábrica clandestina, en el camino hacia ella, hay un grupo de locos que viven en un vagón de tren abandonado. Allí se defienden

del acecho de los extraños. Incluso, cuando los pandilleros pasan por esa zona con el loco que pretenden vender a doña Carmen, estos locos salen en defensa del demente amordazado y atacan a los pandilleros. Esta capacidad de unión y defensa colectiva de los orates no se registra en ninguna parte de la ficción de Congrains. Al final de la película, cuando Maruja y Alejandro liberan a los locos de la fábrica, éstos caminan hacia el vagón abandonado para unirse a los locos libertos.

Con los locos que trabajan en la fábrica Maruja mantiene un trato amable. Se preocupa por ellos, les cocina y les cuenta historias para que se duerman en las noches. Ella vive encerrada dentro de la fábrica por lo que los locos son sus únicos amigos. A Alejandro le cuenta su teoría sobre la locura:

Se te va un poco de sangre y te puedes volver sonso, o loco. Los locos son locos porque tienen poquita sangre... En el estómago la comida se hace sangre, ¿sí o no? De ahí la sangre se va a la cabeza porque la cabeza tiene que estar llena de sangre para que funcione, para que pueda hacer todo lo que hace, pensar bien, hablar bien. Si la cabeza no tiene sangre, no funciona o se seca. ¿Ves? Sin comida no puedes estar normal. Si no, pregúntale a ellos... por qué se han loqueado.

(49:06-49:48)

Para Maruja, la carencia alimenticia es la que produce la locura en las personas. En su interpretación, la locura surge de un cuerpo mal alimentado al que se la ha exigido demasiado. Segundos más adelante, acepta que es posible curar a los locos si se les vuelve a alimentar debidamente, pero que eso nunca va a suceder mientras permanezcan en la fábrica clandestina donde se les explota. Esta visión de la locura como un problema fisiológico se complementa con la que tienen los pandilleros, quienes creen que los obreros que son sobreexplotados en sus

trabajos se vuelven locos. Resalta el hecho que el loco que los pandilleros encuentran en la calle al inicio de la película aún posea su carnet del seguro obrero. La locura se entiende como un producto de la precariedad de la vida, que puede ser explotada y reproducida para el beneficio de terceros como doña Carmen. La gran diferencia con la novela de Congrains es que la Maruja y los pandilleros de Lombardi no buscan aprovecharse productivamente de los cuerpos de los locos. La Maruja de Lombardi no se encuentra afectada por un deseo sexual-productivo, en cambio, lamenta el estado en que su madrina mantiene a los orates y busca en ellos lazos afectivos que no encuentra en ella.

La película, que representa una Lima 30 años después de la hecha por Congrains, sigue mostrando a los locos como *animal laborans*, pero retrata en Maruja la bondad, la humildad y la oralidad mítica, características que carecía la Maruja de Congrains, quien se encuentra dominada por el deseo sexual-empresarial. La Maruja de Lombardi funciona como un elemento organizador del mundo a través de la construcción de mitos que le dan sentido a la vida que ella y los locos llevan. En estos relatos míticos que narra a los locos, cuenta como la dueña hizo un pacto con el diablo para hacer funcionar su fábrica de vidrios eternamente bajo la promesa de la juventud eterna, y como consigue luego a un amante negro para que la ayude, y continúa:

Un día el diablo dijo: “ya me cansé de esa vieja, voy a matarla”. Y envió a su ayudante para que fuera a buscarla. El ayudante caminó 50 años antes de llegar al taller. Tocó la puerta. “Vengo de parte del diablo”. “Adelante”, dijo la vieja, “¿más vidrio?” Pero vio que en lugar de vidrio había una carrete llena de zapatos viejos. “¿Qué son esos zapatos?, preguntó curiosa. El ayudante del diablo le contestó: “son todos los zapatos que gasté para alcanzarte, pero ahora ya te

encontré. Tengo que llevarte. El diablo tu dueño te está esperando”. (1:16:02-1:16:55)

Mientras Maruja narra este relato a los locos, el zambo asesina a doña Carmen en su misma cama. Luego, Alejandro se encargará de asesinar a éste. El relato de Maruja no sólo anticipa los eventos, sino que les otorga un nuevo sentido. El mito permite a Maruja y los locos, sus oyentes, reorganizar el mundo sensible, transgredir el poder dominante de doña Carmen y conseguir liberarse de su opresión. Es desde el espacio mítico, como en *El Sexto*, desde donde surge una respuesta transgresora al poder dominante. El mito le permite a Maruja reorganizar el orden del mundo real. Mientras el deseo sexual-empresarial organiza e impulsa los eventos en la novela de Congrains, en la película de Lombardi son el afecto y el relato mítico los elementos que organizan el espacio ficcional. La hermandad entre Maruja y los locos así como su amor correspondido hacia Alejandro son elementos que carecía la obra de Congrains y que le otorgan a la película un hálito esperanzador en medio de la violencia y la explotación. Este nivel mítico en la película de Lombardi lo relaciono con la influencia de Arguedas, quien –como hemos visto– esbozaba en sus personajes dementes aspectos trágicos y míticos relacionados con fuerzas o violencias transgresoras. Aunque Lombardi no usa mitología amerindia, con la cual Arguedas es siempre relacionado, cabe volver a resaltar que este último nutrió sus obras de mitos occidentales paganos y religiosos también. Más que prestar atención a la recreación de algún mito en particular, me interesa resaltar que la estrategia usada por Lombardi de enlazar mito y violencia como una forma de generar agencia cultural, fue planteada principalmente por Arguedas dentro de la historia cultural peruana reciente, y ese aspecto no se encontraba en la novela de Congrains.

Un tema latente en la obra, y que se teme discutir entre los personajes, es la relación entre los obreros sindicalizados y el terrorismo. Cuando uno de los pandilleros sugiere que su padre era un obrero sindicalista que fue despedido, otro de los pandilleros lo acusa de comunista, ante lo cual el primero se queda en silencio y molesto, mientras bebe un vaso de cerveza. Para 1983, el grupo terrorista de izquierda Sendero Luminoso ya tenía tres años en funcionamiento y había producido varias atentados en diversas zonas del país. A diferencia de la novela de Congrains, que estaba enfocada en la explotación de los locos, la película de Lombardi se preocupa un poco más en exponer la situación de la clase proletaria limeña, atrapada entre la enajenación producto de la explotación laboral y la afiliación sindicalista que puede llevar al terrorismo. Esta representación de los ciudadanos movilizándose sobre una línea delgada entre la enajenación y el extremismo partidario guarda más similitudes con *El Sexto* de Arguedas que con la novela de Congrains. Sin embargo, en los años posteriores, la representación de la locura en las ficciones que trataron la violencia terrorista de los 80s y 90s adquiriría nuevas características.

Capítulo IV

Locura y violencia

En 1980, después de 12 años de dictaduras, se restablece en el Perú la democracia. Fernando Belaúnde, quien había sido el último presidente democrático, vuelve a ser elegido en las elecciones generales para un periodo de cinco años. Con motivo de aquellas elecciones, en mayo de ese año, se hace público el grupo terrorista Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL), quemando las ánforas y padrones electorales del poblado de Chuschi en el departamento de Ayacucho. PCP-SL, que se presenta como un grupo revolucionario maoísta, llama al boicot y absentismo contra un proceso al que consideraban opresor. Con casi una década de formado dentro de las aulas de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y dirigido por Abimael Guzmán (quien fuera profesor en dicha institución hasta 1975), Sendero Luminoso decide comenzar una guerra popular dicho año. El nuevo gobierno democrático prestó poca atención a sus manifestaciones y atentados iniciales, los cuales se desarrollaron en diferentes partes del país, pero cuyo foco de concentración fueron los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. De esta manera entre 1980 y 1982, el PCP-SL se esparce territorialmente, genera redes de adeptos en diferentes provincias y en la capital del Perú, mientras se concentra en armar sus guerrillas y en atacar puestos policiales. En diciembre de 1982, Belaúnde pone a las Fuerzas Armadas a cargo de la lucha contra-subversiva, comenzando así un periodo de masacres en la sierra peruana, dejando un estimado de 69,280 muertos, de los cuales tres cuartas partes pertenecían a comunidades campesinas quechua hablantes (según información recogida por la Comisión de la Verdad y Reconciliación). Pueblos enteros fueron desolados por la violencia y la migración de los sobrevivientes. No es hasta septiembre de 1992,

con la captura del líder senderista, que la ola de violencia disminuye. Sin embargo, el gobierno de turno dirigido por Alberto Fujimori había quebrado el sistema democrático al dar un autogolpe el 5 de abril de 1992 y promovido la formación del grupo Colina, una escuadra paramilitar contra-subversiva que trabajaba fuera de la ley pero con la venia presidencial. Dicho grupo causó desapariciones, torturas y masacres de civiles inocentes. Fujimori restablece una democracia ficticia mediante el llamado a elecciones generales en 1995, de la cual sale vencedor. Mediante prebendas mantiene el Congreso, las Fuerzas Armadas, el Poder Judicial y la prensa controladas. Postula a una segunda reelección de manera irregular el año 2000, la cual gana en medio de fuertes sospechas de fraude. En pocos meses renuncia a la presidencia desde Japón entre masivas protestas que siguieron a la divulgación de los videos de su asesor Vladimiro Montesino sobornando a políticos y empresarios. El presidente de transición, elegido por el Congreso, Valentín Paniagua (2000-2001), conforma la Comisión de la Verdad para que investigue la verdad tras los años de terrorismo y los gobiernos autoritarios de Fujimori. El siguiente presidente, Alejandro Toledo (2001-2006), le cambiará el nombre al organismo gubernamental por el de Comisión de la Verdad y Reconciliación, enfatizando la necesidad de buscar la conciliación entre los diferentes grupos y agentes sociales enfrentados durante los últimos 20 años.

En este capítulo mi intención es registrar cómo los debates sobre los años recientes de violencia en el Perú generaron un cambio en la representación novelística de la misma alrededor de la imagen de la locura (entendida ésta como lo irracional, lo delirante o lo esquizofrénico). Comenzaré estableciendo la conexión entre el *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay* (1983) y la representación de la locura en la novela *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, donde encuentro dos tipos de locura: una romántica socialmente

aceptada y otra irracional, fuente de una violencia atávica. Mientras a la primera se la reconoce, a nivel ficcional, por su carácter catártico frente a la violencia; la violencia irracional, como la llama Efraín Kristal (1998), produce un discurso de alteridad sobre los sujetos y objetos de la violencia que dificulta el diálogo cultural.³⁹ Posteriormente, compararé estas representaciones de la locura con las desarrolladas en la narrativa peruana después de publicado el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003, conocida por sus siglas CVR), específicamente en las novelas *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y *El camino de regreso* (2007) de José de Piérola. Los protagonistas de estas novelas están influenciado por los debates sobre trauma y post-trauma que se desarrollan durante y después de la CVR. La locura en estas obras se origina mediante pesquisas de carácter detectivesco que posibilitan el reconocimiento social y político de la alteridad, así como el reconocimiento de la matriz traumática o culposa en la psique de los protagonistas.

El Informe Uchuraccay

El *Informe de la comisión Uchuraccay* fue redactado por la comisión investigadora que presidió Mario Vargas Llosa el año de 1983 para esclarecer el asesinato de 8 periodistas en el pueblo andino de Uchuraccay. El informe, que consta de un informe principal y cinco anexos, fue acusado de repetir los estereotipos de impenetrabilidad y aislamiento del mundo andino, así

³⁹ Víctor Vich, en su libro *El caníbal es el Otro* (2002), analiza precisamente este fenómeno en tres lugares de enunciación discursiva: la poesía senderista, el testimonio y *Lituma en lo Andes*. Para él, “tanto en SL [Sendero Luminoso], en los militares peruanos como en muchos de los intelectuales letrados más conservadores es posible notar la persistente construcción de una oposición básica y fundante del discurso autoritario y... de un conjunto de prácticas que siguen siendo agentes constitutivos de la dominación social. Se trata del binomio nosotros/ellos donde cada grupo (llámense ‘senderista’, ‘militares’ o ‘cultos letrados’) se autorepresentan como una entidad autosuficiente, fuertemente diferenciada del resto, con un tipo de conocimiento supuestamente ‘superior’ y con una necesidad de tutelar las decisiones de los ‘otros’” (79). Aunque estoy de acuerdo con las conclusiones de Vich sobre como los discursos de poder construyen la otredad, me distancio –como se verá más adelante– de algunas de sus interpretaciones sobre la novela de Vargas Llosa.

como de proteger los intereses del gobierno y las Fuerzas Armadas. En las conclusiones del informe se entiende que la violencia de los lugareños –a quienes se les denomina iquichanos– contra los periodistas fue movilizada por una serie de factores: el miedo a Sendero Luminoso, los rituales mortuorios indígenas, las “posibles” órdenes de los Sinchis (policía contraterrorista) de atacar a los extraños, el olvido histórico del Estado y la difícil geografía. La comisión utilizó el concepto de violencia estructural para entender el funcionamiento conjunto de estos factores. Según McGregor y Rubio, el término violencia estructural se usa cuando no se puede determinar un agente particular que genere la violencia sobre un grupo social, entendiéndose por ello la violencia como el resultado del funcionamiento de las estructuras sociales (49). El informe explica que han sido las estructuras políticas y sociales en las que viven los comuneros las principales causantes de los actos de violencia:

Sin agua, sin luz, sin atención médica, sin caminos que los enlacen con el resto del país, sin ninguna clase de asistencia técnica o servicio social, en las altas tierras inhóspitas de la cordillera donde han vivido aislados y olvidados desde los tiempos prehispánicos, los iquichanos han conocido de la cultura occidental, desde que se instaló la República, sólo las expresiones más odiosas: la explotación del gamonal, las exacciones y engaños del recaudador del tributo o los ramalazos de los motines y las guerras civiles... ¿Tiene el Perú oficial el derecho de reclamar de esos hombre, a los que con su olvido e incuria mantuvo en el marasmo y el atraso, un comportamiento idéntico al de los peruanos que, pobres o ricos, andino o costeños, rurales o ciudadanos, participan realmente de la modernidad y se rigen por leyes, ritos, usos y costumbres que desconocen (o difícilmente podrían entender) los iquichanos? (*Informe Uchuraccay* 35-6)

Debido al uso del concepto de violencia estructural, el informe difumina la culpa, convirtiéndola en una reiteración histórica que hace culpables a todos y nadie.⁴⁰ Esta conceptualización genera una separación entre una colectividad productora de la historia, la modernidad, la nación y el mismo informe; y otra colectividad ajena a la historia, carente de cualquier agencia. Los comuneros terminan siendo retratados como seres primitivos cuyo salvajismo y violencia no surge de una agencia propia sino del contexto social e histórico que los ha formado, separándolos del “Perú oficial” moderno. Incluso el nombre que se les otorga, iquichanos, es una construcción cultural fuera de lugar: “[they] were supposedly a pre-Hispanic group known for their warlike nature; in fact their reputation for violence was nineteenth-century invention of the elites and not a historical reality” (Franco, 10). Críticos de la comisión señalaron que el gobierno la estaba utilizando para cubrir las responsabilidades del ejército y la policía en la zona, quienes ordenaban y utilizaban a los comuneros de Uchuraccay para que ejercitaran la violencia. Esta lectura de los eventos también caía en el mismo estereotipo del comunero indígena como un objeto de la violencia que no llega a desarrollar su propia agencia. El 2003, el informe de la CVR, sobre el cual me detendré en detalle más adelante, señaló al respecto:

Este modo de interpretación ha sido denominado «paradigma indigenista». Se trata de un discurso que esencializa las diferencias culturales, presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario, subsistente a pesar de las influencias de la sociedad moderna u occidental. Las interpretaciones desarrolladas por la Comisión Vargas Llosa muestran los límites de dicho paradigma, el cual funcionó como un lente que enfatizó las fronteras y convirtió en esencial las diferencias culturales, construyendo la imagen de una comunidad

⁴⁰ Según Vich, la frase “todos tenemos la culpa” es “simplemente una estrategia letrada para diseminar el significado, evadir las responsabilidades y continuar contribuyendo a la nefasta impunidad jurídica en el Perú” (77).

totalmente aislada y casi primitiva. Pero no sólo dicha Comisión buscó explicar de ese modo los acontecimientos ocurridos en Uchuraccay. Hacia 1983, dicho razonamiento estaba bastante extendido entre diversos sectores de la opinión pública y la intelectualidad. Incluso los medios de prensa y los magistrados reprodujeron dicha visión, buscando explicar el caso mediante interpretaciones que enfatizaron la diferencia cultural de los campesinos quechuas respecto al conjunto del país como causa fundamental de la tragedia. Tal perspectiva no sólo contribuyó a bloquear el acercamiento a la realidad de los hechos, sino también a reforzar la imagen paternalista según la cual los campesinos —considerados como seres «extraños» e «incapaces» pero en el fondo «buenos»— no podían actuar ni pensar por sí mismos. (CVR 155)

Al construir a los comuneros de Uchuraccay, en el informe principal de la comisión Vargas Llosa, como una otredad lejana e inasimilable al desarrollo de la modernidad, la violencia termina explicándose como un producto de la condición de otredad.⁴¹ Uno de los aspectos que redundó la imagen de otredad de los comuneros en el informe fue la descripción del entierro de los periodistas, siguiendo aspectos rituales propios del mundo indígena:

⁴¹ En los anexos al informe la condición de aislamiento cultural se matiza o se niega. En el informe antropológico, escrito por Juan Ossio y Fernando Fuenzalida, se señala que a las comunidades campesinas de la región no se les puede calificar de “primitivas, salvajes o aisladas” dado que habían tenido una “intensa participación en la política regional y nacional” hasta la guerra de 1879 contra Chile. Pero desde entonces, “como efecto de la centralización y el abandono”, su participación en la vida nacional ha sufrido “una poderosa retracción, provocando el estancamiento en sus formas de vida” (73). Se habla de intercambios comerciales limitados con otros pueblos, pero que la condición de aislamiento prevalece “en buena parte por su ubicación en zonas de altura montañosa” (74). Por otro lado, el anexo redactado por Luis Millones establece que “no existen áreas de absoluto aislamiento” (90). Millones analiza la imagen de nación que tenían los vecinos de Uchuraccay así como su adscripción a ésta. Su texto incluso anticipa la importante relación entre la Universidad Nacional San Cristobal de Huamanga y el surgimiento de Sendero Luminoso, idea crucial para el libro que siete años después publicaría Carlos Iván Degregori, *El surgimiento de Sendero Luminoso* (1990).

Los antropólogos que asesoran a la Comisión han encontrado ciertos indicios, por las características de las heridas sufridas por las víctimas y la manera como éstas fueron enterradas, de un crimen que, a la vez que político-social, pudo encerrar matices mágico-religiosos. Los ocho cadáveres fueron enterrados boca abajo, forma que, en la mayor parte de las comunidades andinas, se sepulta tradicionalmente a quienes los comuneros consideran “diablos” o seres que en vida “hicieron pacto” con el espíritu del mal. (37)

En el momento de su publicación, ésta fue una de las secciones más criticadas del informe.

Generándose discusiones sobre si la manera en que habían sido enterrados los cuerpos eran o no realmente parte de algún ritual mágico religioso indígena.

Uno de los aspectos de sumo interés para el presente estudio es el psicoanalítico. Dentro de los asesores de la comisión se encontraba el psicoanalista Max Hernández, quien escribió un breve anexo que formó parte del informe final. En su informe, Hernández ofrece algunas respuestas psicoanalíticas a los eventos, para lo cual analiza lo que el denomina la “triple naturaleza” de los hechos: “bélica, ritual y transgresiva”.

En tanto que bélica [los comuneros] se excusan de un exceso de celo en el cumplimiento de instrucciones. En tanto que ritual los terroristas-ladrones-abigeos-pecadores y los periodistas confundidos con ellos merecen castigo. El crimen parece contener algunos matices mágico-religiosos sobre los que nos ilustra el informe antropológico. La índole transgresiva se infiere de las excusas, de la desaparición de propiedades de los periodistas, de la evasión de las autoridades comunales. (121-2)

Hernández deja la explicación “mágico-religiosa” a la sección antropológica del informe y se concentra en las otras dos. La naturaleza “bélica” la explica como una respuesta de los comuneros a la imagen de un (gran) Otro que representa la interiorización de la autoridad. Un Otro ajeno, temido y fragmentado que les exige múltiples respuestas y posicionamientos. La naturaleza “transgresiva” de la comunidad la explica como una “fraternidad basada en el terror” que “une con mayor fuerza a la comunidad” (121), que les permite preservar la identidad grupal y enfrentar las diferentes instancias de la justicia formal. Para Hernández, la conjunción de estos tres espacios fueron no sólo los posibles desencadenantes de la violencia en Uchuraccay sino además los que potencialmente alimentaron la mala comunicación entre los comisionados y los comuneros.

Hernández no busca determinar con exactitud los causantes de la violencia ni profundizar en la psicología de los involucrados. Desde el inicio de su informe, él mismo reconoce sus límites para entender los hechos, incluyendo el no saber quechua. Hacia el final, enfatiza que “el origen y la razón” de los actos violentos cometidos por los comuneros no se deben buscar en “la cultura, la mentalidad o el psiquismo de los comuneros de Uchuraccay”. Su informe “busca establecer algunas perspectivas y proponer algunas nociones que permitan comprender el fenómeno ocurrido y algunas de sus ramificaciones” (122). El análisis psicoanalítico de Hernández comprende, dentro de sus propias limitaciones, estructuras culturales y mentales que pudieron influir en la acción y narración posterior de los hechos por parte de los comuneros. Además, representa a la comunidad y a los eventos en Uchuraccay como “lo reprimido desde siempre” de los discursos nacionales: su violencia es el síntoma de un proyecto nacional (el mestizo) fallido. No hay aún en sus reflexiones un análisis de la psicología de la víctima o del victimario que permitiese establecer relaciones sociales, culturales y políticas que trascendieran

el discurso de la alteridad. Las investigaciones de los años posteriores probarían que muchas de las premisas de las que partió el análisis de Hernández fueron erróneas. Ni hubo rituales mágico-religiosos ni hubo un espíritu transgresor por parte de los comuneros. Las investigaciones realizadas por la CVR demostrarían que los comuneros estaban interesados en comunicarse y mantenerse plegados a la autoridad del gobierno, además de buscar su ayuda para enfrentar el terrorismo (Millones ya señala esto en su anexo). Estos hallazgos investigativos desmoronaron varios de los resultados del informe de la comisión Vargas Llosa, sobre todo los relacionados a la incomprensión comunicativa, la resistencia cultural y el retraimiento atávico de los comuneros de Uchuraccay como elementos que alimentaron la tragedia.

A pesar del conjunto de expertos en diferentes áreas con que contó la comisión investigadora, las limitaciones metodológicas, lingüísticas, temporales y de recursos en la misma área de los hechos, condicionó sus resultados. Como señala el informe de la CVR, el informe Uchuraccay, al construir al comunero indígena como una otredad primitiva, no hace más que repetir un estereotipo expandido en las diferentes capas sociales, políticas y académicas de entonces. El informe no se preocupó por el daño psicológico que la violencia había causado en los comuneros ni por la situación endeble en la que se encontraban frente a la amenaza de Sendero Luminoso. Tanto para la lectura oficial como para la no-oficial de los eventos de Uchuraccay, la posición de la víctima le correspondía a los ocho periodistas muertos y la de los victimarios (o agentes intelectuales de la violencia) a los Sinchis (la policía contraterrorista) y a Sendero Luminoso. Los comuneros mientras tanto eran representados como víctimas y victimarios a la vez. Los posicionaron en un limbo ideológico y jurídico que los hacía irreconocibles como ciudadanos de la nación. La alteridad se volvió así su condición primordial. Esta situación nos habla de los problemas de reconocimiento político provenientes de las

instituciones estatales y para-estatales como la comisión.⁴² En los siguientes años la mayoría de los comuneros serían asesinados por el terrorismo, incluyendo aquellos que testimoniaron frente a la comisión, los restantes huirían a otros pueblos y ciudades, hasta que Uchuraccay terminó de ser borrado del mapa.

En 1993 un grupo de familias volvió a la zona de Uchuraccay para refundar el pueblo. Kimberly Theidon y Énver Quinteros, en su artículo “Uchuraccay: La política de la muerte en el Peru” (2003), relatan como el discurso de la otredad continúa incluso en el homenaje anual que, a partir de 1998, un grupo de periodistas ayacuchanos y limeños instauraron en el mismo Uchuraccay en honor de los periodistas asesinados. La actitud de los grupos foráneos, civiles y oficiales, que viajaban a Uchuraccay cada año para el homenaje no hacía más que ahondar la distancia cultural y social entre los foráneos y los lugareños, reproduciendo actitudes clasistas y racistas:

Justo cuando don Cipriano [comunero] nos comentó que “Llegan cada año pero nunca saludan. Nunca nos tratan como seres humanos,” el sonido de cláxones nos advirtió que los carros habían comenzado a llegar a la pampa del Nuevo Uchuraccay... Llamaron a las autoridades y comuneros parados en la pampa, indicando que debían alistar las carpas y los fierros que habían traído con ellos para armar el escenario.

Cuando los Uchuraccainos no mostraron gran interés en armar el escenario, dos representantes de la municipalidad levantaron sus voces, molestos porque las autoridades y los comuneros no obedecían sus ordenes. En su

⁴² Recojo el término para-estatal de Fernando Rosenberg, quien piensa las comisiones como “organismos que están dentro y fuera del estado” (96). Más adelante, en el análisis de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y de las novelas posteriores, me detendré con mayor profundidad en las ideas de Rosenberg.

comportamiento vimos la condensación de un patrón de largo plazo: Cuando llegan “las visitas” — o sea gamonales, hacendados, curas, o algunos representantes de las ONGs — la expectativa es que los comuneros deben de atenderlos, trayendo agua, cocinando su comida y abriendo sus casas para que las visitas duerman bien. (27-8)

La actitud de los foráneos responde a una internalización inconsciente de discursos racistas y clasistas, aquello que consideran “natural”, lo que “siempre ha sido así”. Llegan a Uchuraccay con una agenda que no incluye el armonizar con los comuneros ni siquiera el preguntarles por sus muertos, menos aún el pensar un homenaje a éstos. Esta actitud genera la queja del señor Justiniano, poblador de Uchuraccay: “El pueblo de Uchuraccay ha pedido perdón. Estamos andando en reconciliación. Pero estos familiares siguen tratándonos como si fuéramos primitivos” (29). Theidon y Quinteros registran lo poco que se ha avanzado en educación, política cultural, reparación económica y memoria histórica en el Perú, aunque colocan el informe de la CVR como un punto de excepción. Es en dicho informe donde, por primera vez, los pobladores de Uchuraccay ven los nombres de sus familiares muertos oficialmente y logran reconocerse a sí mismos como parte de una nación, es decir, como sujetos con derechos.

Lituma en los Andes: la violencia irracional

Cuando diez años después de publicado el informe Uchuraccay, Mario Vargas Llosa publica *Lituma en los Andes*, traslada muchos de los problemas y estereotipos expuestos por el informe a su ficción, especialmente al protagonista Lituma. El discurso de la otredad funciona como elemento interpretativo y organizador de la violencia y del mundo andino en la novela. No había todavía un estudio de la psicología de la víctima o un análisis psicoanalítico de los discursos de

la violencia que permitiesen trascender la representación de la alteridad. Para el año de publicación de *Lituma en los Andes*, los principales libros sobre Sendero Luminoso y la guerra antiterrorista eran los de Carlos Iván Degregori, *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso* (1990), y Gustavo Gorriti, *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú* (1990), ambos focalizados en entender al grupo terrorista en su carácter histórico, social y político, más no en analizar la psicología de la víctima o psicoanalizar los discursos y sujetos de la violencia. No había en ese entonces un debate amplio sobre psicoanálisis y la psicología de la víctima que pudiera influir la escritura de Vargas Llosa en el momento. Durante años, la academia crítica estuvo esperando la publicación de una novela de Vargas Llosa que ocurriera en la sierra peruana y más precisamente que ficcionalizara su experiencia en Uchuraccay. *Lituma en los Andes* fue dicha novela y fue, para la mayoría de la crítica, una obra polémica debido a la inclusión de estereotipos sobre el mundo andino que ya se registraban en el informe.

La novela, ambientada en los años del terrorismo, retrata principalmente la experiencia del cabo Lituma, personaje en múltiples obras de Vargas Llosa, en el pueblo minero de Naccos, a donde ha sido trasladado para proteger la construcción de una carretera, la cual luego es destruida por la caída de un huayco. Durante su estadía, Lituma tiene que resolver el misterio de una serie de desapariciones, aunque realmente nadie se interese por éstas. Él mismo, más que interesado en castigar a los culpables, se encuentra fascinado por resolver el misterio. La otra trama de la novela es la historia de amor entre Mercedes (Meche) y el guardia Tomás Carreño (Tomasito), que este último cuenta a Lituma mientras están en el puesto policial. Mientras la historia avanza, Lituma tiene la necesidad de descubrir si Meche era una joven prostituta que él conoció durante su juventud en Piura. Ambas historias tienen el formato de la pesquisa policial, que se fundamenta en la sospecha como forma de relacionarse con el otro. Así, la forma de

entender el mundo que predomina en la obra es la sospecha y es a través de ésta que Lituma se acerca al mundo andino, reproduciendo prejuicios y presunciones que generan una visión hostil de éste. El narrador, además, se aúna a la perspectiva unidimensional de Lituma, se adentra en sus pensamientos, anticipando y amplificando la hostilidad comunicativa entre el cabo y los lugareños:

Lituma imaginó las caras inexpresivas, los ojitos glaciales con que lo observaría la gente de Naccos, los peones del campamento, los indios comuneros, cuando fuera a preguntarles si sabían el paradero del marido de esa mujer y sintió desconsuelo y la impotencia de las veces que intentó interrogarlos sobre los otros desaparecidos: cabezas negando, monosílabos, miradas huidizas, bocas y ceños fruncidos, presentimiento de amenazas. Sería lo mismo esta vez. (12)

Lituma y el narrador se distancian pesimistamente no sólo del espacio indígena sino de toda la población que convive en el pueblo minero, lo comprenden como un todo hostil. El protagonista nunca llega a realizar un contacto cultural con el mundo andino. La escena que abre la novela, en la cual Lituma interroga a una mujer cuyo marido ha desaparecido, comienza a perfilar este fenómeno: “La india repitió esos sonidos indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de un música bárbara. Se sintió, de pronto, muy nervioso” (11). El primer elemento que aleja a Lituma del mundo andino es la lengua, su desconocimiento del quechua. Pero en lugar de buscar aprenderlo o de establecer algún tipo de puente comunicativo entre el quechua y el castellano, lo califica como “música bárbara”. Esta escena recuerda, por un lado, a la primera dificultad que encontró la comisión Uchuraccay al iniciar sus investigaciones, su desconocimiento del quechua, y por otro lado, a su caracterización de los comuneros como “primitivos”.

Todas las hipótesis de Lituma sobre el motivo de las desapariciones parten de prejuicios sobre el mundo indígena que mantiene en su imaginario. Por ejemplo, al final de la obra, cuando el barrenero de la construcción de la carretera decide contarle lo que sucedió con los desaparecidos, Lituma ya tiene una serie de narrativas organizadas al respecto:

¿Los sacrificaron a los apus, no es cierto?... ¿Los sacrificaron para que no cayera el huayco? ¿Para que no vinieran los terrucos [terroristas] a matar a nadie ni a llevarse gente? ¿Para que los pishtacos no secaran a ningún peón? (308-9)

Por encontrarse en medio de la guerra entre el Estado y los grupos terrorista Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), al inicio de la novela, las suposiciones apuntaban a que los terrorista habían sido los culpables de las desapariciones. Sin embargo, en la segunda parte de la novela, Lituma comienza a elaborar otra serie de alternativas, la mayoría de ellas conectadas con aspectos mágico-religiosos del mundo indígena, con sacrificios rituales a los apus, es decir, a las montañas-dioses, como un medio para evitar que la violencia irrumpa en Naccos: el sacrificio de unos cuantos para mantener la paz de la mayoría. Nuevamente, otra conexión con los rituales funerarios de lo que se hace referencia en el informe Uchuraccay, pero que, según Doris Sommer, se lleva a proporciones fabulosas en la ficción (259).

La respuesta del barrenero irrumpe la narrativa de Lituma, pero desconcierta más al lector que al personaje: “No sé quechua –roncó el hombre–. Nunca había oído esa palabra hasta ahora. ¿Apu?” (309). El barrenero rompe con el imaginario que había construido Lituma al recalcarle que él no pertenece a Naccos, que no habla quechua y que no sabe lo que es un Apu. En otras palabras, que no encaja dentro del paradigma de hombre andino primitivo-mítico-religioso que Lituma había construido a lo largo de la obra. El barrenero es de la sierra peruana, de Andamarca, pero no forma parte de la cultura indígena como la entiende Lituma. Su respuesta

traslada la problemática de la violencia a un nuevo espacio que Lituma no logra articular con claridad, el de la violencia estructural como fuente de la violencia en Naccos.

Otros dos personajes de suma importancia para la trama y también foráneos en Naccos son Dionisio y Adriana, quienes de jóvenes viajaban con una tropa de músicos y bailarines entre las ferias y carnavales de los varios pueblos andinos y de viejos deciden asentarse en Naccos. Ambos, caracterizados por su libertinaje, dirigen un bar donde realizan bacanales sexuales, que incluyen actos homosexuales. Los nombres de estos personajes, así como el del pueblo Naccos, son una referencia a la mitología griega, específicamente a los mitos dionisiacos. El nombre de Naccos refiere al de Naxos, donde Teseo abandonó a Ariadna después de matar al Minotauro, y donde luego ésta será recogida por Dionisio.⁴³ En su relato de las desapariciones, el barrenero señala a Dionisio y Adriana como los principales artífices de éstas. El testimonio del barrenero, influido por el alcohol y el asco, prácticamente afirma las ideas de Lituma: Dionisio y Adriana habían organizado sacrificios humanos para pedir que la violencia terrorista no llegara a Naccos. Nuevamente, son dos personajes foráneos los que están relacionados con la violencia –una violencia ritual. En este caso, sin embargo, sí hay una relación con el mundo indígena, dado que Adriana constantemente habla de pistachos: seres de la mitología anadina caracterizados como muertos vivientes que chupan la grasa humana.⁴⁴ La imagen de Dionisio y Adriana abarca así la violencia irracional tanto de la mitología griega como andina. En estos personajes se concentra una violencia innata y atávica propia del mundo occidental y del indígena.

⁴³ Según Efraín Kristal, “in some sections of the novel, Vargas Llosa recreates the climate of irrational violence suggested by the most Dionysian of Euripides’ plays, the *Bacchae*” (*Temptation* 193).

⁴⁴ Desde la conquista, a través de la imagen de los pishtacos, el mundo andino ha representado el salvajismo del mundo occidental (Flores Galindo, “Demonios y degolladores...” (1990) y Nelson Manrique (2002)). Vargas Llosa borra este significado cultural crucial para concentrarse en el salvajismo dentro del espacio andino.

Volviendo al relato del barrenero, lo que más le perturba no es el asesinato de los desaparecidos, sino la ingesta de sus cuerpos:

Todos comulgaron y, aunque yo no quise, también comulgué... Eso es lo que me está jodiendo. Los bocados que tragué. (311)

El ritual caníbal, incitado por Dioniso y Adriana, escapa a las sospechas y prejuicios de Lituma, va más allá de su conceptualización moral del mundo. El canibalismo aparece como el espacio de lo irracional, el espacio del desencuentro extremo entre el pensamiento policial de Lituma y la realidad del pequeño pueblo en medio de los Andes peruanos que es Naccos. Las ceremonias caníbales sobrepasan su imaginario sobre el mundo andino. Ante esto, la reacción de Lituma es el rechazo: “Me arrepiento de haberme enterado tanto en saber lo que les pasó a esos. Mejor me quedaba sospechando” (312). Después de conocer la verdad de los hechos, Lituma no muestra interés mayor por entenderlos, por profundizar en ellos. Por el contrario, se recrimina a sí mismo su afán investigativo y señala que hubiese preferido quedarse en la sospecha, seguir viviendo en la sombra de sus prejuicios y presunciones antes que conocer la realidad. Esa es la imagen final de la novela, el rechazo, la imposibilidad comunicativa entre dos mundos. Para Doris Sommer, el final de la novela refleja la preocupación egoísta de Lituma por un mundo que no es lo suficientemente modernizado (261), es decir, por un espacio andino que no ha sido adecuadamente “civilizado.” Ahora bien, ¿cómo el lector puede objetar dicha reacción de Lituma ante el ritual caníbal? ¿No es el canibalismo posiblemente la mayor muestra de salvajismo humano? ¿No hubiera el lector reaccionado de semejante manera ante la misma situación? Seguramente, sí. Sin embargo, la escena final de canibalismo no sólo reafirma y multiplica las sospechas de Lituma, sino además lleva a sus límites –a un nivel ficcional, por supuesto– las sospechas de la comisión Uchuraccay, cerrando la posibilidad comunicativa con el otro. Pero,

¿estamos hablando de una misma otredad? Mientras la comisión dirigida por Vargas Llosa representa a los comuneros como una otredad aislada geográfica, cultural y lingüísticamente; el final de la novela sugiere una otredad mucho más compleja que la anticipada por Lituma, quien se imaginaba una otredad como la señalada por la comisión Uchuraccay. El relato del barrenero nos recuerda que él no pertenece al mundo indígena como lo imagina Lituma, él es hispano hablante y posee un oficio relacionado a la modernidad y sus flujos económicos. Con sus palabras podemos sopesar que los principales actores de los sacrificios humanos, Dionisio y Adriana, tampoco forman parte de ese mundo andino que se imagina Lituma. Él reduce a estos personajes dentro de su interpretación del mundo andino, pero realmente ellos poseen dimensiones sociales y culturales que escapan a los prejuicios del cabo. Ellos, además de representar la violencia mítica propia tanto del mundo occidental como andino, son comerciantes y viajeros, es decir, se han mantenido en constante comunicación con otros pueblos y ciudades; aunque la violencia terrorista ha dificultado dicho proceso en el presente de la novela. Aparte, cuando el barrenero habla del ritual canibal se refiere a éste como comulgar, haciendo una clara alusión a la eucaristía católica, pilar del imaginario occidental. El otro con que se topa Lituma, y al cual no sabe distinguir claramente, es una acumulación de mitología premoderna occidental y andina. La violencia es así representada como una potencia propia a todo ser humano y grupo cultural.

En la lectura de Víctor Vich sobre la novela, la violencia de Sendero Luminoso se explica como producto del atavismo andino. Desde mi perspectiva, la violencia del grupo terrorista no se explica. Ni el narrador ni el protagonista se detienen a explicar el origen de ésta. La novela entiende la violencia en general como un producto que surge en un ambiente de aislamiento donde las leyes se suspenden, caracterizado como un lugar premoderno ya sea éste andino u

occidental. Las figuras que representan la modernidad o el contacto con la modernidad, como el profesor y los turistas, son asesinados por Sendero. Entonces, lo que sí se puede estar seguro es que dentro de la ficción Sendero Luminoso colabora con la generación de un ambiente de premodernidad en Naccos. Incluso se habla de que Naccos era anteriormente, cuando aún existía la mina, un pueblo dinámico económica y culturalmente. No se trata de una violencia atávica en el sentido de una continuidad histórica en los Andes, sino de una violencia mítica e inmanente al ser humano que aparece en momentos de precariedad social y política. Sin embargo, como Gareth Williams señala, “the novel signals the problematic of cultural ambivalence yet quickly displaces it (actively strives to forget it) in favor of the maintenance and order of identity/difference investments” (240). Esto es el resultado del énfasis que se le da a la perspectiva de Lituma sobre el mundo narrado al final de la obra (la dicotomía modernidad versus premodernidad que explica Sommer). Lituma no es lo suficientemente sutil para atisbar las zonas de contacto entre el mundo andino y occidental, y prefiere encerrarse en sus prejuicios. Pero su perspectiva debe ser matizada con la de otros personajes dentro de la novela y puesta en comparación, como haré más adelante, con la de otro personaje vargasllosiano del mismo año, el profesor Aldo Brunelli de *El loco de los balcones* (1993).

Aunque la representación de la otredad en la novela difiere con la del informe de la comisión Vargas Llosa, en ambos textos el ambiente premoderno de la serranía peruana es un facilitador para la escalada de violencia. En la ficción, un conjunto de factores –la violencia terrorista, la despreocupación del Estado por la región, la mitología andina y occidental, las condiciones precarias de la vida en las alturas de los Andes– facilitan la exteriorización de la violencia en los pobladores. Esta lectura de la violencia guarda similitudes con la ofrecida por el informe Uchuraccay al utilizar el concepto de violencia estructural. Una lectura polémica como

lo demuestra el debate que siguió a la publicación del informe. Mas la problemática alrededor de la novela se ahonda en su final, cuando Lituma conoce la verdad de los hechos pero rehúsa profundizar en ésta y desestima tomar acciones legales contra Dionisio y Adriana; en su lugar, opta por mantener su distancia cultural y comunicativa, reduciendo a toda la comunidad de Naccos, indígena y no indígena, a la otredad. Lituma sospecha desde el inicio de la novela una barrera cultural entre él y los habitantes andinos. Encierra a todos los pobladores de Naccos en un mismo espacio imaginario sin atinar a distinguir las diferencias entre ellos. Imagina una cultura indígena quechua unidimensional dominada por el salvajismo. No toma en cuenta que no todos los agentes de la violencia son indígenas o quechua hablantes o siquiera procedentes de la sierra. Lituma reduce el mundo que lo rodea a categorías fijas que le hacen más fácil imaginárselo, distanciarse de éste y, como veremos más adelante, ocultar lo que no es conveniente a su imaginario. Prefiere más sospechar que comprender. Al señalar que hubiese preferido no saber sobre los rituales caníbales, Lituma declina desarrollar un proceso de comprensión que lo hubiese llevado posiblemente a destruir algunas de sus propias barreras culturales y morales. Según Vich, “a Lituma no le interesa emprender ninguna aventura transcultural pues su falta de interés por conocer lo diferente no revela sino el miedo a intentar relativizar lo propio” (71).

Si bien al informe Uchuraccay se le puede acusar por sus faltas metodológicas o su reproducción de estereotipos culturales, sí hay en éste un afán investigativo serio de comprensión de la violencia. En *Lituma en los Andes*, por el contrario, no hay un intento real de comprensión de la violencia. Para Efraín Kristal, dentro de la serie de novelas policiales de Vargas Llosa, ésta es la única donde los hechos finalmente no se pueden explicar debido a ese estrato de violencia irracional que atraviesa la obra: “In previous Vargas Llosa novels violence always had an

explanation or a rationalization, such as passion, rebellion, or vengeance. In his socialist period, violence was inherent to the inhumanity of capitalist society, and in his neoliberal period it was the result of fanatic's utopian dreams for a better world. In *Lituma en los Andes*, some participate in the most depraved acts of murder and cannibalism for no apparent reason" (*Temptation* 195). La razón detrás de los actos violentos no es explicada porque Lituma evita acercarse a ella al final de la novela.

Lituma en lo Andes responde de cierta manera al informe y los eventos en Uchuraccay, pero con diez años de por medio. Tiempo que le ha servido a Vargas Llosa para pensar sobre lo irracional y también para desilusionarse con la realidad peruana de finales de los 80 y comienzos de los 90. En su artículo "An exile at home: *Lituma en los Andes* with a referencial reading of *El pez en el agua*", Haiqing Sun plantea que el deseo de no comprender lo irracional en la novela está posiblemente relacionado a la derrota electoral de Vargas Llosa ante un desconocido Fujimori. Lo irracional no sólo sería la violencia en Naccos sino también el electorado peruano que le fue adverso en los comicios. Al respecto, Kristal también explica que después de la derrota electoral, Vargas Llosa se vio afectado por una perspectiva pesimista que quedó reflejada en la escritura de *Lituma en los Andes* (*Temptation* 186-7). Hay que recordar, además, que el autor escribió esta obra entre sus dos novelas eróticas, *Elogio de la madrastra* (1988) y *Cuadernos de don Rigoberto* (1997), por lo que su tratamiento de lo irracional en los espacios privados del erotismo puede haber afectado su escritura. En su estudio de las novelas eróticas de Vargas Llosa, Juan Carlos Ubilluz resalta el interés del autor por volcar los excesos irracionales (los demonios interiores) de las personas hacia la esfera privada y no a la pública (127). El autor, al menos en su ficción, propondría que la mejor manera de hacer esto es mediante el juego erótico privado. Esto es notorio tanto en las obras estudiadas por Ubilluz como en *Lituma en los*

Andes, donde el protagonista goza oyendo las aventuras amorosas entre Tomasito y Meche, que el primero relata y que el cabo utiliza para sublimar la violencia irracional que lo rodea.

Desde sus inicios como escritor, influido por las ideas de Bataille con respecto a la importancia de la irracionalidad y la transgresión en la vida humana, Vargas Llosa ha hecho referencia a los demonios interiores que impulsan su escritura creativa. Al respecto Kristal señala que el Vargas Llosa socialista de los 60s usaba los demonios interiores para diagnosticar los males de la injusticia social. Pero al entrar a su época liberal en los 80s, el autor se pliega a las tesis liberales de tendencia racionalista de Popper y Berlin, lo cual le genera un conflicto con su concepto de la creación literaria como un espacio movilizado por demonios interiores. Intentar reconciliar ambos intereses será su objetivo en su literatura posterior (*Temptation* 115-9). Para Bataille es importante que el ser humano encuentre actividades que le ayuden a expresar su lado irracional, su “sovereignty”, pero sin socavar la estabilidad social (*Temptation* 116). La literatura así como el erotismo vendrían a ser dos lugares idóneos para el desarrollo privado de lo irracional. Kristal indica: “Since around 1980 [Vargas Llosa] has been writing that the irrational forces responsible for literary creation offer a kind of escape valve for our most dangerous drives... It is a compensation for the imperfections inherent to the human condition” (*Temptation* 119). El ser humano sólo se podría auto-realizar completamente en la suma de su vida pública y su vida privada, es decir, en el complemento –mas no comunión– de la racionalidad y la irracionalidad. Vargas Llosa entiende la literatura como un espacio que ayuda a sublimar los deseos irracionales de las personas, para que éstos no afecten el espacio público de una modernidad racional. El autor recalca la importancia de sublimar la irracionalidad humana a través de los espacios íntimos como son la literatura o las prácticas eróticas, porque de otra

manera, lo irracional podría fugarse a los espacios públicos y alterar el fundamento racional de la sociedad moderna. Similar es el planteamiento de Lituma cuando le dice a Tomasito:

“¿No tienen todos su locura aquí? ¿No están locos los terrucos? ¿Dionisio, la bruja, no andan rematados? ¿No estaba tronado ese teniente Pancorvo que quemaba a un mudo para hacerlo hablar? ¿Quieres más locumbetas que esos serruchos asustados con mukis y degolladores? ¿No les faltan varios tornillos a los que andan desapareciendo a la gente para calmar a los apus de los cerros? Por lo menos, tu locura de amor no le hace daño a nadie, salvo a ti solito”. (281)

Para Lituma, hay una locura violenta e irracional y otra amorosa. con la primera se distancia porque tiene una dimensión pública que afecta el orden social. Bajo este tipo de locura se acumulan terroristas, militares, torturadores y practicantes de sacrificios humanos. Una multiplicidad política y transcultural reducida al “aquí” de Naccos, al espacio de lo que Lituma considera la premodernidad andina. Mientras, por otro lado, las locuras de amor entre Tomasito y Meche las considera inofensivas en tanto no dañan el espacio público. La locura amorosa sería propiciadora de una individualidad saludable dentro de la modernidad. El problema con esta lectura es el cinismo de Lituma, dado que olvida adrede que Tomasito ha matado por amor: mató por celos al anterior amante de Mercedes, el Chanco, un narcotraficante protegido por la policía. Mercedes le dice a Tomasito:

Pero, entonces, no fue por asco ni por la religión la pataleta que te dio. Ya te habías fijado en mí. Fue porque yo te gusté. Te dio por celos. ¿Por eso le disparaste, Carreñito?... Te enamoraste de mí -afirmó Mercedes, entre enojada y compadecida-. Ya voy entendiendo. Los hombres, cuando se enamoran, hacen cualquier locura. Las mujeres somos más frías. (91-2)

La locura amorosa también es capaz de transgredir el espacio público. El asesinato en las propias manos altera el espacio público y moviliza los mecanismos de la justicia institucional. Tomasito y Meche tienen que ocultarse en Lima, mientras el padrino del primero, también de la policía, los protege y ayuda. Lituma olvida lo que no es conveniente a su imaginario, donde las locuras amorosas privadas deben ser inofensivas y formar parte de la sociedad moderna, mientras las locuras violentas pertenecen a un “otro” premoderno y primitivo. Los espacios no pueden cruzarse en la mente del cabo. Así como describe las locuras amorosas de Tomasito con un cinismo que favorece su forma de entender el mundo, las representaciones que hace del mundo andino y de la guerra entre el Estado y el terrorismo también parten de una perspectiva cínica y perversa. Repite prejuicios que imposibilitan toda comunicación cultural para proteger así su propia identidad y su forma de entender el mundo, es decir, de distribuir lo sensible, en términos de Ranciére. El protagonista no desea comprender, no aspira a ser un mediador entre el lector y el mundo andino (entre el lector y la violencia en Naccos). Por el contrario, es un elemento disociador que aspira a reconocerse a sí mismo dentro de una modernidad de locos románticos inofensivos y deslindarse de los locos violentos atizados por el espacio premoderno andino. ¿Por qué? ¿A qué le teme Lituma? ¿Por qué le es tan difícil establecer una conexión con el espacio de la violencia irracional? Porque precisamente quiere evitar caer en ella.

En la escena final, antes de hablar con el barrendero, Lituma se encuentra bebiendo en el bar de Dionisio y Adriana, preguntándole al primero que de una vez le diga lo que pasó con los desaparecidos. Ante la negativa de Dionisio, Lituma hace ascos de la investigación policial y de su vida en Naccos, señala que ya le ha llegado su nuevo nombramiento a la selva peruana. Agradece la caída del huayco a la carretera, porque gracias a ello puede largarse y sentencia: “nunca en la vida he sido tan desgraciado como aquí”. A lo que Dionisio responde: “Vaya, con el

pisco le están saliendo a flote las verdades... Como a todo el mundo, señor cabo. A este paso, usted también terminará visitando a su animal. ¿Cuál será? ¿La lagartija? ¿El chanchito?” (304). Para Dionisio, visitar el “animal” de uno significa entrar en el lado irracional y violento del ser humano. Lo que desea Lituma es justamente evitar dicho proceso, evitar su encuentro con lo irracional que descansa dentro de sí. Como explica Adriana en otro pasaje, en el que se refiere a la comparsa en la que Dionisio solía viajar:

Cuando se alegraban entre ellos, lejos de las miradas de los demás, los de la comparsa se enloquecían. O, como dice Dionisio, visitaban a su animal. Pasaban del amor a los golpes entre las locas. De los cariños a los rasguños, de los besos a los mordiscos, de los abrazos a los empujones, sin dejar de bailar” (244)

“Visitar al animal” es introducirse en la locura violenta que descansa inconsciente dentro de uno mismo, para lo cual se debe estar en determinado ambiente que favorezca la exteriorización del animal. Dentro de la novela, el canibalismo sería la animalización extrema de la humanidad. Sin embargo, existe una diferencia clave entre el “ser” canibal y el “representar” el canibalismo. Según Vich, “la narrativa sobre el canibalismo representa el momento en el que el yo proyecta sobre el Otro todo lo monstruoso que él tiene como posibilidad dentro de sí mismo (68). La representación del canibalismo responde a un proceso donde el sujeto enunciador prefiere trasladar a un otro la imagen del “animal”, del salvaje, en lugar de descubrirla en sí mismo. Más allá de si sus sospechas sobre el motivo de las desapariciones son ciertas, Lituma lleva a cabo este proceso a lo largo de toda la novela, trasladando al Otro andino (una multiplicidad reducida a la otredad) la imagen del “animal” primitivo y salvaje, mientras evita cualquier proceso serio de introspección que lo lleve a reconocer el “animal” dentro de sí mismo. Lo más cerca que se encuentra de ello es cuando reconoce las practicas de tortura realizadas por la policía y las

fuerzas armadas en la lucha antsubversiva. Sin embargo, se deslinda de aquellos malos elementos del Estado y logra permanecer limpio de cualquier mancha de violencia irracional que lo “animalice”. En la narrativa de la otredad que domina la novela, la locura pública y colectiva es el peor agente generador de violencia. La única forma que propone Lituma para enfrentarla es prefiriendo “no saber”, estampando así la imposibilidad de una comunicación intercultural e institucionalizando la “animalización” del otro. Como le dice Tomasito: “usted guarda la cabeza fría en este manicomio, mi cabo” (281). Tomasito no calcula que la “cabeza fría” de Lituma surge a costas de la “animalización” del otro.

¿Qué nos dice sobre la relación entre Estado y locura la comparación hecha por Tomasito entre el “aquí” de Naccos y el manicomio? ¿Cuál es la posición de Lituma en esta relación? En la imagen de Tomasito, el manicomio deja de ser una institución del Estado moderno (aquella que enrumba la mente “desviada” de los dementes) y se convierte en un espacio ajeno al proyecto moderno del Estado-nación. En este manicomio no hay cura. Deja de ser uno de los espacios disciplinantes claves de la modernidad, como lo entiende Foucault, para transformarse en albergue de una otredad inconmensurable. El manicomio que es Naccos, que es la sierra peruana, no produce sujetos sino “animales”. Para que los habitantes de ese manicomio sean reconocidos como sujetos se necesita un poder que los reconozca como tales. Ese lugar dentro de la narrativa la ocupa Lituma. Pero él, como se ha visto, prefiere distanciarse de ellos, prefiere reducirlos a la otredad antes que reconocerlos como sujetos. ¿Es la posición de Lituma la posición del Estado? No. El protagonista, al igual que Tomasito, son representantes de un parte del Estado, pero la imagen total de éste se encuentra fragmentada. Hay una parte del Estado, la de los militares torturadores, que también participa del manicomio. Además, en una nota periodística, Lituma lee que Lima se encuentra en igual estado de violencia y locura que Naccos,

lo cual lo lleva a sentenciar que “los diablos y la locura [están] adueñándose del Perú” (189).⁴⁵ El país se encuentra, entonces, tomado por el manicomio. Lituma, más que un apropiado promotor del Estado, es un crítico de éste, de su ineffectividad para detener el crecimiento del manicomio y la violencia. Los locos, los irracionales, los hombres “animalizados” no pueden ser reconocidos como sujetos (como ciudadanos) por el Estado porque éste también participa de la locura.

La imagen de modernidad con la que Lituma se identifica queda distanciada de la imagen del Estado peruano en el presente de la ficción. Entonces, ¿con qué discursos y espacios Lituma identifica la modernidad? Lituma no es un letrado ni un agente asociado a los flujos económicos y culturales del capitalismo. Gareth Williams acierta al señalar que Lituma es la encarnación uniformada de la razón del Estado criollo (243), entendiendo por ello la imagen de una nación homogénea—principalmente mestiza—fundada bajo principios liberales del siglo XIX en el seno de la clase política criolla peruana. Este proyecto de nación, que se imagina a sí misma como un centro racional, concibe el progreso sólo mediante la práctica de políticas sociales y económicas de carácter liberal. En todo caso, la idea de progreso y modernidad del protagonista, reducida a hombres educados con corbata, es una simplificación llevada a la ironía —y casi al absurdo— del proyecto liberal de modernidad. Ahora bien, en la ficción, Lituma no propone ninguna opción de modernidad liberal que reemplace el manicomio en que se ha convertido la nación. Lituma critica que la imagen de racionalidad de la nación ha sido destruida, pero en su lugar no propone nada excepto la desilusión y el distanciamiento. En su actitud hay un posicionamiento político, o mejor dicho antipolítico, claro: el no reconocimiento de la otredad. La desilusión y el distanciamiento de Lituma permiten que el Otro no sea reconocido como ciudadano, como sujeto de una nación, es decir, los reduce a cuerpos incompletos, a *vidas desnudas*. El ambiente de

⁴⁵ Gareth Williams interpreta este fenómeno como un proceso de “cholaje”, producto de la migración de los Andes a la ciudad, que pone en crisis la imagen de la nación criolla moderna (245).

violencia, el país visto como un manicomio, genera cuerpos incompletos que son los ideales para el autoritarismo estatal y el capitalismo neoliberal que la novela no anticipa, pero que el lector puede reconocer (casi como una perversidad de la historia) en el destino del país bajo los gobiernos de Alberto Fujimori. El informe final de la CVR señala precisamente que dentro de las secuelas sociopolíticas que produjo la violencia se encuentra “la descomposición del orden democrático que terminó por dar paso al regreso del autoritarismo” (*Hatun Willakuy* 353). Para el momento de publicación de la novela, Alberto Fujimori ya había comenzado a implementar en el Perú un modelo económico neoliberal perverso y cínico, sostenido sobre el deterioramiento público de la política producto de los años de violencia. La violencia fue la justificación para la despolitización del país, es decir, para la construcción de *vidas desnudas*.

Dentro de la novela, personajes como Dioniso y Adriana resisten la amenaza de la violencia apelando a la violencia mítica. Dado que no hay ninguna institución que los reconozca como ciudadanos, generan su propio espacio de resistencia, uno que les permita auto-reconocerse y enfrentar la violencia generada por los poderes dominantes. De cierta manera, se está volviendo a dar el mismo fenómeno que en *El Sexto* de Arguedas, pero con dos variantes importantes. Primero, en *El Sexto*, lo crucial es la inmólación del propio cuerpo como espacio de resistencia; mientras en *Lituma en los Andes* se sacrifican los cuerpos de terceros, de una otredad dentro de la otredad. Segundo, en *El Sexto*, el asesinato de los agentes del mal se justifica moral y políticamente dentro del espacio ficcional;⁴⁶ en *Lituma en los Andes*, los cuerpos asesinados son principalmente de inocentes con los cuales el lector puede establecer lazos de empatía (especialmente con el mudito Pedro Tinoco). La novela de Vargas Llosa da un giro en la representación arguediana de la violencia mítica y termina representando como agentes del mal a

⁴⁶ Kristal explica como el uso de la violencia en Arguedas está influido y justificado por el marxismo (“La violencia política” 2004).

los productores de la violencia mítica, Dionisio y Adriana. De esta manera, se imposibilita moral y políticamente cualquier resistencia al poder, y se termina con la mirada pesimista de Lituma sobre los eventos en Naccos.

El loco de los balcones

Este pesimismo con respecto al poder en la obra vargasllosiana ya había sido notado por Ariel Dorfman en su análisis de las primeras novelas del autor (1970). Sin embargo, hay otra obra publicada el mismo año que *Lituma en los Andes* que nos ofrece una nueva perspectiva sobre varios de los mismos temas desarrollados en la novela: *El loco de los balcones*. A pesar de estar ambientada en la Lima de los cincuenta, la historia del profesor Brunelli, italiano enamorado de Lima y en especial de sus tradicionales balcones, entra en diálogo con el encuentro de culturas en el país, el conflicto entre modernización e identidad cultural, e indirectamente con los años de violencia y el fanatismo político. El profesor Brunelli guarda similitudes con el profesor Paul Stirmsson, conocido como Escarlatina, de *Lituma en los Andes*: académicos extranjeros dedicados por décadas al estudio de la cultura en el Perú, ambos son descritos como locos y sabios a la vez. Esta ambivalencia atrae el interés y el respeto de terceros hacia ellos. El profesor Escarlatina causa extrañeza en Lituma, pero es la conversación con éste sobre los sacrificios humanos cometidos por las culturas Huanca y Chanca, la que provoca el giro en las especulaciones investigativas del cabo con respecto a los homicidios en Naccos: de muertes políticas causadas por Sendero Luminoso a sacrificios religiosos orquestados por Dionisio y Adriana.

Mientras Escarlatina es un personaje secundario en la novela, Brunelli es el personaje principal en la obra de teatro. Este cambio de protagonista permite una nueva perspectiva sobre

fenómenos sociales y culturales compartidos en ambos textos. Donde Lituma interpreta los eventos de violencia dentro de la dicotomía modernidad versus premodernidad, Brunelli problematiza y replantea dicha perspectiva como un proceso histórico de diálogo y transgresiones culturales que han conformado la identidad nacional y que son vitales para su proyección al futuro. Para él, la modernidad peruana, la posibilidad del país a futuro, es impensable sin la recuperación de la riqueza histórica y cultural del país. Por ello su empecinada labor de rescatar los balcones de la ciudad. Porque en sus materiales, formas y acabados no sólo se conservan las singulares aventuras de personajes notables, sino además el espíritu de “los esclavos africanos y los artesanos indios que cortaron, labraron, pulieron y clavaron estas maderas en el XVII, en el XVIII, en el XIX” (13-4), impregnando en ellas imágenes de sus respectivas religiones y culturas. Ese trabajo artesanal transgresor hace de los balcones productos peruanos y no copias de “dibujos sevillanos” (14). Pero la perspectiva de Brunelli se enfrenta con la de aquellos que ven en la historia un lastre y que quieren modernizar el país a toda prisa. Aunque con perspectivas diferentes, dos personajes son los principales opositores de Brunelli y representantes de dos proyectos modernizadores ahistóricos: El ingeniero Cánepa y Teófilo Huamani. Mientras el primero representa un proyecto de modernización económico occidentalizado, simbolizado en la construcción de edificios donde antes había tugurios y conventillos, el segundo representa un proyecto de modernización de izquierda radical que busca refundar la sociedad. Ambos proyectos desean acabar con la pobreza nacional y ambos se sostienen sobre la destrucción del pasado para construir algo nuevo; por ello, aunque estiman a Brunelli, ambos personajes ven en él un inconveniente para sus respectivos proyectos.

Nuevamente comparando la novela y la obra de teatro, es difícil no establecer un paralelo entre Lituma y el ingeniero Cánepa, por una lado, y entre Sendero Luminoso y Teófilo Huamani,

por otro. Pero esta comparación debe hacerse con matices. Si bien el ingeniero Cánepa y Lituma comparten su perspectiva sobre la modernidad, Cánepa es un agente productor de ésta mientras Lituma sólo tiene una imagen de lo que él cree este tipo de modernidad debe ser. En el otro caso, Huamani comparte una visión radical sobre la nación que tiene vasos comunicantes con las ideas senderistas; sin embargo, como él mismo explica, no es “un incendiario” (85), las imágenes de violencia que usa son metáforas de su radicalismo político pero no de una militancia guerrillera o terrorista. En todo caso, en sus palabras se puede ver el mismo fanatismo político que Arguedas representa en *El Sexto* y que de cierta manera será el germen sobre el que se formará Sendero Luminoso. Hay que recordar que la obra está ambientada treinta años antes de la aparición de Sendero. De cierta forma, la obra de teatro de Vargas Llosa, puesta en diálogo con el contexto donde se publica, parece sugerir que el espacio público ganado en la segunda parte del siglo XX por los proyectos modernizadores representados en las figuras de Cánepa y Huamani, propiciaron la ola de violencia estatal y terrorista a finales del siglo. Para la obra, la carencia de locos como Brunelli en la esfera pública es contraproducente para la salud de la nación. Se puede decir que la obra urge por más locos como Brunelli en el presente, 1993.

Que se vea al profesor Brunelli como un loco dentro de la obra se debe no tanto a su campaña por salvar los balcones de Lima, sino a que su proyecto se contrapone a los dos proyectos de modernidad que dominan la esfera pública. Tanto Cánepa como Huamani describen al profesor como un loco quijotesco que se preocupa más por balcones sin valor que por la miseria de los peruanos. Incluso su hija, quien le había apoyado por años, le hace ese reproche hacia el final de la obra. Por un momento la obra parece terminar en tono pesimista, con el profesor a punto de suicidarse debido al fracaso de sus sueños (de hecho, toda la obra es una reminiscencia del protagonista *ad portas* del suicidio). Sin embargo, un giro al final le devuelve

la fe al profesor en su proyecto: el balcón desde donde pensaba ahorcarse se rompe. El evento es interpretado como un sacrificio hecho por el balcón para que Brunelli siga vivo. Esta explicación alegra al profesor, quien decide restablecer su campaña para salvar balcones. El protagonista de Vargas Llosa es claramente un loco romántico. No es un aventurero de amores como Tomasito, ni tiene el cinismo de Lituma. La locura romántica del profesor Brunelli va acompañada de una lógica cultural que sirve para aliviar las tensiones de los discursos modernizadores. No está en contra de la modernización del país, pero espera que los proyectos modernizadores tomen en cuenta la riqueza histórica y la pluralidad cultural de la nación. En eso guarda similitudes con los proyectos culturales desplegados en las obras de Ricardo Palma y Arguedas.⁴⁷ Si *Lituma en los Andes* deja a la vista, principalmente a través de su protagonista, cierta desilusión y pesimismo en Vargas Llosa con respecto a la situación del Perú producto de la violencia, *El loco de los balcones* muestra un lado más optimista del autor, una perspectiva que demanda capitalizar la historia y la pluralidad cultural peruana dentro de los proyectos modernizadores para generar un futuro más armónico.

La Comisión de la Verdad y Reconciliación

Conocida por sus siglas CVR, fue la comisión formada el 2001 por el presidente transitorio Valentín Paniagua para esclarecer los hechos de violencia terrorista y estatal desde 1980 hasta el 2001. La CVR es posiblemente la comisión de la verdad más elaborada y exitosa de Latinoamérica. Gracias a su labor se pudo conocer en mayor profundidad la cruda historia de violencia que azotó el país, cómo ésta se produjo y las secuelas que dejó. En el discurso de presentación del informe final, Salomón Lerner, presidente de la CVR, señala que la cantidad de

⁴⁷ Es interesante notar que en los tres proyectos hay una crítica al mal funcionamiento del Estado debido a la corrupción, pero en los tres también se resalta la importancia del Estado para conseguir sus metas.

muertos supera los 69 mil, cuando antes se hablaba de 35 mil,⁴⁸ y agrega que “de cada cuatro víctimas de la violencia, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua, un amplio sector de la población históricamente ignorado –hasta en ocasiones despreciado– por el Estado y por la sociedad urbana.”⁴⁹ Como señala Theydon, “una ‘epidemiología’ de la violencia política en el Perú demuestra que la muerte y la desaparición fueron distribuidas según geografía, clase y etnicidad” (19).

A diferencia del informe Uchuraccay, el informe de la CVR sí encuentra responsables directos de crímenes y violaciones de los derechos humanos. Cabe apuntar que el contexto histórico en que se desenvuelven ambas comisiones es muy diferente. Mientras la primera, la de Uchuraccay, se desarrolla en los primeros años de la aparición de Sendero Luminoso, realiza un trabajo investigativo de pocas horas, y encuentra a los campesinos como los culpables del asesinato de ocho periodistas, aunque luego casi los disculpa por ser sujetos ajenos a la modernidad; la CVR se desenvuelve después de caído el gobierno autoritario de Fujimori, con Sendero Luminoso desarticulado y sus principales líderes en prisión. El proceso investigativo de la CVR duró un poco más de dos años y para cuando comenzaron a trabajar ya existía toda una literatura especializada en Sendero Luminoso y el MRTA. La CVR denuncia los discursos que hablaban de sectores de la población ajenos a la modernidad como tecnologías de poder, a nivel cultural y político, que ahondaban la discriminación y el racismo en la sociedad peruana, facilitando así la eliminación física y simbólica de ese Otro premoderno principalmente campesino y quechua hablante. Sus conclusiones sobrepasaron los eventos de las dos décadas

⁴⁸ Algunos organismos internacionales hablaban de 27 mil muertos (Theydon, *Entre prójimos* 19)

⁴⁹ El discurso se encuentra en la página web: www.cverdad.org.pe/ifinal/discurso01.php. Una variante condensada del discurso se encuentra publicada en el prefacio de *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú* (2004).

estudiadas, diagnosticando la violencia como síntoma de desigualdades históricas. En palabras de Jean Franco (quien a su vez cita un fragmento del capítulo 3 del informe final):

[CVR] underscored a little investigated but centuries-old scandal by drawing attention to the sense of exclusion and indifference experienced by people and communities victimized in the armed conflicts, and to the fact that “for the centers of political and economic power what occurred in the pueblos, houses and families happened in another country, a Peru alien to modernity” (3)

Con respecto a la imagen de un Perú ajeno a la modernidad, hay que dejar bien en claro que para el informe de la comisión Vargas Llosa, la condición de los campesinos como sujetos ajenos a la modernidad se sostenía en una culpa histórica de los peruanos sí-modernizados. Esta descripción hacia de los campesinos sujetos mental y culturalmente incapaces para reconocer o ser reconocidos por el Estado moderno. La comisión sobre Uchuraccay no ofrece así ningún método de comprensión de la alteridad, solamente la reafirma. La CVR, por otro lado, no niega que sea culpa de los peruanos sí-modernizados –o de quienes se consideren así- el que exista un Perú *representado* como ajeno a la modernidad; pero la CVR recalca que éste es un discurso que reproduce “la discriminación cultural, social y económica persistente en la sociedad peruana.” La base investigativa de la CVR se fundamenta en un acercamiento a la verdad de la víctima, es decir, un reconocimiento político y cultural de la voz del Otro.

La dimensión psicológica de la víctima fue un espacio poco explorado en los textos académicos y literarios previos a la CVR,⁵⁰ pero que tendría una gran influencia en la literatura posterior. El informe de la CVR dedica todo un capítulo a las secuelas psicosociales de la violencia que, como el mismo documento define, “son efectos perniciosos psicológicos y

⁵⁰ *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado es posiblemente la novela más prominente de ese entonces en la exploración psicológica y cultural de la víctima de violencia.

sociales que se dan a conocer en el proceso de desarrollo de individuos, familias y comunidades como producto del impacto de hechos que no han podido ser procesados” (III 167). El informe explica que los eventos traumáticos producto de la violencia han desestabilizado y desestructurado la capacidad psíquica de la víctimas. Además, el silencio impuesto tanto por los grupos terroristas como por las fuerzas del Estado tuvo como resultado que “la vivencia traumática en muchos casos [quedara] encapsulada, incapaz de ser elaborada personal y colectivamente” (III 167). El grado de violencia que rodeó la muerte y desaparición de miles de personas –con cuerpos mutilados, quemados, detonados, abandonados en medio de los caminos y apilados en fosas comunes–, sumado al silencio que se impuso, no permitió que muchas de las víctimas sobrevivientes realizaran un proceso de duelo adecuado que les permitiese recobrar su equilibrio emocional y continuar con sus vidas. Los años de la violencia prácticamente le negaron la capacidad de duelo a miles de peruanos (III 206).

La experiencia traumática y la incapacidad para completar el duelo produjo que muchas víctimas no se pudieran reconocer a sí mismas, que se alienaran de su pasado e incluso de su presente. “Conocer sus traumas, reconocer las huellas de la violencia en su estado emocional, mental, o en sus palabras, sentirse “psicoseado”, “como loca” provocan sentimientos de minusvaloración que añaden sufrimiento a su sufrimiento” (III 248). “Estar loco(a)” o “estar traumatado(a)” son expresiones comunes usados por las víctimas para referirse al gran impacto que la violencia tuvo sobre ellos: “llevándolos a momentos de absoluta confusión y desorientación. Estos estados son descritos por las personas que los vivieron como estados de locura, pues sienten que en esos momentos no se reconocían a sí mismos, estaban extraños, fuera de sí” (III 249).

En *Entre prójimos*, Kimberly Theydon dedica una sección de su brillante estudio sobre la psicología social de la violencia política y la reconciliación al análisis de la locura en los testimonios de dos mujeres ayacuchanas víctimas de la violencia. Theydon se refiere a la locura como “la pérdida del uso de la razón, que significa que la persona no está plenamente consciente de lo que hace y, por consiguiente, no es responsable de sus acciones. Tampoco puede pensar claramente ni controlar sus reacciones” (85). En los testimonios analizados por Theydon, la locura está claramente relacionada con la pérdida de la consciencia y la cordura como consecuencia de eventos traumáticos y de la perduración de éstos en la memoria de las víctimas. Me gustaría detenerme en fragmentos de ambos testimonios. El primero dado por la señora Victoria Gómez en Hualla, Abril del 2003:

Ya con la cabeza enloquecida [*uman locayarusqa*] por haber visto morir a la gente frente de ella... En ese tiempo se volvió loca, débil habrá sido su pensamiento. Yo también con *chumpi* me amarraba la cabeza todo el tiempo, me amarraba con tumbo. “A qué hora nosotros también ya moriremos?”. Ese pensamiento me venía a mi cabeza, me terminaba mi cabeza de noche, de día.

(82)

En este testimonio se ve claramente que la condición de locura no sólo está relacionado al momento en que ocurre el evento traumático sino también a cómo éste queda indeleble en el pensamiento de la víctima. La locura se puede entender así como el producto patológico de una perturbación traumática en la memoria de un individuo. Este mismo fenómeno se encuentra en el segundo testimonio recogido por Theydon, el de la señora Juliana Morales, recogido en Tiquihua en diciembre del 2002:

Como loca ya estaba. Hasta ahora estoy así. Para renegar ya no sirvo. Me siento otra forma. estoy como loca. Cuando me hacen renegar ya sea un señor o una señora, ya de inmediato reacciono mal. Ya no tengo buen pensamiento. Hasta cuando reniego de mí misma voy a morir, digo. Ya no olvidamos esas muertes.

(85)

Nuevamente, aparece una referencia hacia el pensamiento y la imposibilidad de olvidar la experiencia traumática como orígenes del estado de enajenación mental. La locura sería el síntoma de una perturbación mental originada por un evento traumático, es decir, el recuerdo recurrente de algo que no ha podido ser asimilado por la psique del individuo, de algo que perturba su imagen de sí mismo y de la colectividad. En relación con la perturbación del pensamiento y la memoria a nivel colectivo es iluminante la entrevista que realiza Theydon con Hernán Pariona, mentado por terceros como ex cabecilla senderista y natural de Hualla:

Todos siguen recordando todo. Siguen insultándose, especialmente cuando se emborrachan... El problema de Hualla es que hay demasiada memoria. Con tratamiento psicológico, todos podrían olvidar. Así podríamos vivir tranquilos.

(92)

El estudio de Theydon ofrece la mirada que los mismos campesinos tienen con respecto al conflicto armado interno y al proceso de reconciliación. En la entrevista con Pariona, ella recalca la interpretación que éste realiza de la terapia psicológica como si fuera un “lavado de cerebro que resulta en el olvido.” Para los intereses del presente estudio, me importa resaltar la imagen de la “demasiada memoria” que se desea olvidar para restablecer una vida comunal normal. Otros entrevistados incluso le llegan a pedir píldoras para el olvido a Theydon. Lo que se desea olvidar, esa “demasiada memoria”, es un “exceso” traumático que perturba el pensamiento de la

persona y la comunidad. El evento traumático desestabiliza la narrativa del yo personal y social, dificulta su representación en el orden de la cosas del mundo experimentado. La locura, individual y colectiva, sería uno de los peores síntomas de la perduración del trauma en la memoria. Aunque, como también señala Theydon, el hecho de que se hable de “locura colectiva,” es decir, de una experiencia socializada de la violencia, ha posibilitado que “tantos miembros de estos pueblos [hayan] logrado reencontrar la cordura” (86)

¿Cómo relacionar esta conceptualización de la locura en el testimonio con la locura representada en la literatura peruana? Mientras la primera responde a una perturbación traumática de la memoria individual y social, ¿a qué responde la segunda? Si pensamos la literatura latinoamericana como un espacio cultural y político, y la literatura peruana como parte de este espacio, podemos proveer algunas respuestas. Con respecto al nivel cultural, en *Mito y Archivo*, González Echevarría piensa la literatura latinoamericana como el Archivo cultural del continente, el lugar donde se escriben las ficciones de la cultura, que sirven para imaginarse Latinoamérica (e imaginarse las mismas ficciones al mismo tiempo). Al nivel político y como lo indica Horacio Legrás:

Since the late nineteenth century, the institution labeled “Latin American literature” has been entrusted with mediating between an emerging nation-state and a disenfranchised population. From its intermediary position, literature has strived to make the nation-state conscious of its own vast heterogeneity.

Simultaneously, it has tried to make heterogeneous populations aware of their national destiny. (14)

El reconocimiento político-cultural entre el estado-nación y la población heterogénea ha sido fundamental en la historia de la literatura latinoamericana, en la construcción de las ficciones que

le han dado sentido. Señalar que la literatura latinoamericana es el espacio de la memoria cultural de la región es una verdad a medias. La literatura ha sido y es un espacio primordial, pero no el único, para *pensar, archivar y producir* la cultura latinoamericana y peruana –como parte de ésta.

En este contexto y volviendo sobre la idea de la locura en los testimonios como una perturbación en la memoria, la locura representada en la literatura peruana se puede entender como una perturbación en las ficciones que piensan, archivan y producen la literatura peruana. En otras palabras, la locura sería un síntoma de un problema de reconocimiento político-cultural dentro del imaginario de la nación, algo que no ha sido narrativizado o ficcionalizado apropiadamente. Esta conceptualización será de mucha utilidad para las obras que más adelante analizaremos (así como las ya analizadas).

Para concluir con esta sección sobre la CVR, voy a referirme brevemente a uno de los testimonios recogidos por ésta, el del Brujo, recopilado por Rocío Silva Santisteban en su libro *El factor asco*. El testimonio del Brujo es el del militar victimario, el del agente de la violencia. Más que concentrarme en su testimonio en sí quiero llamar la atención sobre la reacción de los comisionados a uno de los momentos de mayor crueldad dentro de la narración del Brujo, cuando cuenta como solían degollar a las mujeres cautivas en la base militar. En medio de su narración, le dice a uno o una de los comisionados: “no me vea mal”. ¿Qué implica dicha expresión? ¿Cómo no ver mal? ¿Cómo no indignarse frente a la historia de los asesinatos y violaciones? ¿Cómo no sentir repulsión o asco ante el agente de la violencia? ¿No es acaso humano sentir repulsión ante la violencia extrema?⁵¹ Esa fue la misma reacción de asco que Lituma tuvo hacia la historia del barrenero, lo cual significó el fin de la novela de Vargas Llosa y

⁵¹ No propongo que el goce de la violencia sea inhumano, por el contrario, me parece que también es un rasgo humano, pero me interesa el aspecto ético detrás.

dejar al lector sin medios para comprender los sucesos de violencia relatados en la obra. A diferencia de Lituma, los comisionados de la CVR continúan escuchando, persisten en el entendimiento del Otro aunque eso les cueste su paz emocional, aunque eso les provoque crisis psicológicas o el derrumbamiento de su subjetividad.⁵² Con esta idea quiero introducirme en el análisis de las tres siguientes novelas posteriores al informe de la CVR.

Abril rojo

Abril rojo, de Santiago Roncagliolo, es una novela policial ambientada en el departamento de Ayacucho, la zona más afectada por la violencia terrorista y estatal durante las décadas del '80 y '90. La novela es un retrato de la perduración de la violencia política en las zonas en conflicto. El principal culpable de esta situación es el Estado autoritario y policial, que se muestra renuente a reconocer los problemas de violencia nacional bajo una política de pacto de silencio, para no dañar así su propia imagen en vísperas de procesos electorales y tampoco dañar la imagen turística del país. La obra muestra un Estado históricamente desinteresado en la vida de las personas que viven fuera de la capital. Las autoridades civiles, además de mostrarse desinteresadas, carecen de un poder real para manejar el gobierno local. El poder en la zona recae en los militares, quienes velan por los intereses del Estado, entiéndase la clase alta política limeña, y no por las necesidades de los lugareños. El Estado es reducido a una élite de poder que vive ajena a la fortuna del resto del país. El tiempo de la novela va desde el 9 de marzo del 2000 hasta el 3 de mayo del mismo año, alrededor de dos eventos principales: las celebraciones de Semana Santa y la elecciones presidenciales de dicho año. Aunque en la novela se refiere al

⁵² Para el caso de la CVR de Perú todavía no se ha realizado ningún tipo de estudio sobre como afectó a los comisionados el proceso de escucha de los testimonios. Pero sí existe literatura sobre este tema con respecto al caso sudafricano.

gobernante peruano sólo como “el presidente”, es indiscutible que el personaje está inspirado en el entonces presidente Alberto Fujimori, quien en las elecciones del 2000 buscaba su segunda reelección, permitida irregularmente por un congreso dominado por sus partidarios.⁵³

El protagonista es el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar, un fanático de la ley y los procesos legales. Ayacuchano de nacimiento, abandonó la ciudad cuando era un niño y se dirigió a Lima, donde se crió y educó. Gracias a esto, evitó los peores años de violencia en Ayacucho. Los datos que el narrador proporciona sobre su vida en Lima son escasos. Hay referencias al fracaso de su matrimonio y a los inicios de su labor como fiscal hasta que pide su traslado a su tierra natal. El motivo por el cual abandonó Ayacucho cuando era niño es un secreto revelado al final de la obra: para vengar los maltratos que recibía su madre de parte de su padre, decide quemar la casa con su padre dentro, pero en el incendio asesina a su madre también, la persona que más amaba. El recuerdo de su madre muerta persigue al fiscal a lo largo de la novela, pero no es una imagen atemorizante sino más bien la de una madre confidente. Cada vez que se encuentra en casa, Chacaltana entra a la vieja habitación de su madre y le cuenta los detalles más nobles de su día a día. Lo que parece la escena de un hijo en perpetuo duelo, que mantiene el recuerdo vivo de su madre difunta, se transforma en una escena perversa al descubrirse que el protagonista había sacado el cuerpo de su madre de la tumba y lo había mantenido tendido en la cama de esa habitación. Las otras tiernas conversaciones de un hijo a su madre muerta se descubren como los enfermizos y delirantes discursos de un hombre acosado por la culpa, que ha perdido la cordura. Ahora bien, si el recuerdo de la madre es enfermizo, el

⁵³ En una nota al final de la novela, Roncagliolo señala que, aunque los personajes y los principales acontecimientos narrados son de carácter ficticio, “los métodos de ataque senderistas descritos en este libro, así como las estrategias contrasubversivas de investigación, tortura y desaparición son reales”, así como “muchos de los diálogos de los personajes son en realidad citas tomadas de documentos senderistas o de declaraciones de terroristas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas del Perú que participaron en el conflicto” (329).

recuerdo del padre y de su deseo de asesinarlo es un imposible traumático que el fiscal borra de su memoria. La figura del padre es una ausencia hasta el final de la obra. Como veremos, la relación entre Chacaltana y la figura de sus padres lo marca social y psicológicamente. En una interpretación psicoanalítica de la violencia, Saúl Peña explica que “las relaciones objetales primarias del niño con su madre, con su padre y de la relación con ambos (situación edípica) [serán] profundamente determinante[s] de las vicisitudes y derivaciones futuras de la agresividad en la persona” (33).

La trama de la novela se centra en una investigación policial: una serie de occisos son encontrados en Ayacucho y, aunque cada víctima muestra diferentes técnicas de tortura y asesinato, todos se caracterizan por su brutalidad y la mutilación de alguna extremidad del cuerpo. Los militares y la policía se muestran renuentes a investigar las muertes, usando como principal excusa el no causar pánico en época de elecciones. Su actitud forma parte de un pacto de silencio diseñado por el gobierno para ocultar cualquier información sobre la perduración de la amenaza terrorista en el país. Ante la modorra y el cinismo de las fuerzas del orden, el fiscal Chacaltana toma el caso en sus manos. Por tratar de seguir los caminos regulares de investigación, rompiendo así el pacto de silencio instaurado por el gobierno, enfada a los altos mandos de la policía y las Fuerzas Armadas en Ayacucho. Chacaltana no entiende el cinismo que impera en la no-acción de las instituciones estatales y las autoridades se asombran ante la ingenuidad del fiscal. Mientras la investigación avanza, el fiscal descubre que la amenaza de Sendero Luminoso aún pervive en la provincia, situación que contradice los discursos oficiales del gobierno que señalan la desaparición de los grupos terroristas del país. Las pistas dejadas por el asesino confunden al fiscal y lo llevan a formular diferentes hipótesis. En un principio piensa que se trata de Sendero Luminoso, pero luego, cuando los muertos que van apareciendo son de

gente con la que ha mantenido conversaciones recientes sobre el caso, siente que el asesino está tratando de inculparlo e incluso llega a sentirse culpable de los homicidios. Estamos frente a la imagen borgiana del perseguidor perseguido. Fernando Rosenberg señala acertadamente que “los procedimientos legales [de la investigación del fiscal] trazan el camino de la ilegalidad” (101). Al final de la obra, en una discusión entre el fiscal y el comandante Carrión, jefe de las Fuerzas militares en Ayacucho, se descubre que el segundo era el asesino y que él había colocado las pistas premeditadamente para inculpar a Chacaltana. El comandante se encuentra en estado de locura, específicamente paranoia, debido a los muertos de la guerra que acechan sus pensamientos. Él fue uno de los principales culpables de asesinatos fuera de la ley en la zona durante los años de violencia. En el momento decisivo, el comandante descubre al lector el gran secreto de Chacaltana: el asesinato de sus progenitores. Descubierta la verdad, Chacaltana entra en delirio –o más bien lo exhibe al lector–, asesina al comandante y huye a las montañas de Ayacucho. Un acta final del Servicio Nacional de Inteligencia declara al fiscal Chacaltana como culpable de los asesinatos y además señala que altos mandos militares y policiales cometieron “malas prácticas” durante los años de violencia. Sin embargo, continúa el acta, para bien del gobierno y del buen nombre de las Fuerzas Armadas, toda esa información se mantiene segura y los testigos dispersos, de manera que nada afecte el proceso electoral.⁵⁴

En el desencuentro entre la realidad y la ley, en la represión de la primera por la segunda, es donde se genera y fomenta la locura. En una escena caracterizada por el cinismo, el comandante Carrión le señala al fiscal: “Piensa usted demasiado, Chacaltana. Grábese en la cabeza una cosa: en este país no hay terrorismo, por orden superior. ¿Está claro?” (47). La realidad local se apantalla con el mandato militar superior, quien reside en última instancia en la

⁵⁴ Se puede notar una influencia clara del final de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, donde se perpetúa la imagen del colegio militar corrupto.

cabeza del gobierno, el presidente. Este desencuentro entre la realidad y la ley se convierte en un reproductor de violencia y locura. La imposición vertical del poder autoritario anula, o intenta anular, la experiencia y entendimiento de la realidad que las personas civiles producen. Como bien señala Saúl Peña, la seudodemocracia que se vivió durante los gobiernos de Fujimori se distinguió “por el predominio de la psicología de lo aparente, predominio implantado por una mente maligna como mecanismo de poder orientado a cubrir y deformar la realidad” (56). La violencia ejercida por el poder dictatorial “hiere tanto el cuerpo y el alma del individuo, como su sentimiento de pertenencia a la especie humana” (57). La locura es así el resultado psicológico más trágico del control del poder autoritario sobre el alma de los individuos. No es casualidad que, en la novela, Ayacucho sea representada como un lugar controlado, más no disciplinado, por el Estado. Hay aquí un fuerte símil con la representación de la cárcel de Arguedas: un lugar donde se controlan cuerpos y se suprimen los derechos civiles. Esta situación hace que los ayacuchanos en la obra de Roncagliolo sean representados como muertos vivientes. No se trata de seres de ultratumba como en las películas de terror. Su condición de “muertos” se debe a un carácter político-jurídico: no llegan a ser ciudadanos de la nación por no haber recibido el reconocimiento del Estado; además, el pacto de silencio sobre la violencia que regula el país los ha borrado de la geografía social. Ayacucho es, entonces, una máquina que produce lo que Agamben ha llamado *homo sacers*, cuerpos potencialmente muertos. Este estado político-social represivo propicia que los principales personajes de la novela se vuelvan locos. La locura es, entonces, la manifestación mental de la máquina productora de *homo sacers*.

Varios de los militares que gobiernan la región fueron partícipes y culpables de asesinatos irregulares, masacres y violaciones contra la población andina durante los años de violencia, y muchos de ellos han quedado psicológicamente afectados debido a ello. Un caso

particular es el de “Perro” Cáceres, ex mando militar en la zona, quien resulta ser el primer asesinado por Carrión debido a que no seguía la ley implícita del pacto de silencio y propagaba abiertamente su apreciación positiva de la violencia. Chacaltana, proveniente de Lima, desconocía toda esta situación que se vivía en su ciudad natal, Ayacucho. Como fanático de la ley y el orden, el fiscal en un inicio se rehúsa a creer y a entender las irregularidades en las que recaen las instituciones del Estado. Mientras va profundizando en las investigaciones, reconoce estas irregularidades, comprende su funcionamiento cínico y comienza a utilizarlas para lograr sus propios objetivos: el “normal” proceder de la justicia, la cual él enaltece moralmente. Hay que recalcar que el fiscal no está al inicio preocupado en hacer justicia por su cuenta sino en que los ejes legales procedan regularmente. La verdad y la justicia, para él, solo se deben alcanzar mediante los procesos de la ley:

El fiscal no tenía ninguna ambición de protagonismo. No quería polemizar ni dudar de la buena fe de las instituciones. Si las autoridades competentes ofrecían una versión más sólida que la suya, la aceptaba. Su labor era facilitar la actuación de las fuerzas del orden, no obstaculizarla. (76)

Chacaltana está interesado en la verdad en la medida que ésta sea el producto del funcionamiento adecuado de los procesos legales. Para él, la verdad se encuentra en la forma y no en el contenido. Tras su apego a la forma se delata un carácter neurótico y cínico. Éste, por ejemplo, se vislumbra en la siguiente cita, cuando redacta el informe de fiscalía sobre el primer muerto:

Dio por valido el informe policial y decidió cerrar el caso con la información disponible. Escribió un informe que no le satisfizo por su desmesurada extensión. Lo tiró a la basura. Redactó otra hoja, pero la encontró llena de simplificaciones y omisiones. Volvió a tirarla y redactó una tercera, cuidando especialmente la

sintaxis y la puntuación, sencilla, sin excesos, sobria. Mientras corregía las comas y las tildes, se sintió aliviado. Las imágenes del hombre quemado no volverían a molestarlo. Y sobre todo, los canales de comunicación interinstitucional se revelaban eficaces. Una señal más de progreso. (76-7)

Su meticulosidad con la gramática y el estilo de su informe funcionan para encubrir la realidad del evento: el cadáver de un hombre quemado. Omite la verdad de lo ocurrido (la imagen acechante del cuerpo calcinado) y se enfoca en la señal de progreso que se revela tras el ejercicio regular de los procesos legales. El fiscal Chacaltana no es un defensor de la justicia sino más bien un puntilloso fanático de las formas.

Aunque cree, originalmente, que su manejo del sistema corrupto está justificado por sus ideales burocráticos de ley y orden, poco a poco el sistema lo va corrompiendo y la línea de separación entre lo legal e ilegal se desvanece, entrando a un círculo de cinismo. Chacaltana va perdiendo su apego a las formalidades y comienza a actuar corruptamente para conseguir sus objetivos investigativos y personales. Reconoce que la única manera en que el sistema funciona es a través de los actos corruptos y desleales, por lo que comienza a participar en ellos: engaña a diferentes mandos policiales y judiciales para conseguir sus objetivos. A la vez, el acriollarse, es decir el volverse un cínico y desleal, le permite satisfacer la interpelación del recuerdo de su mujer. Por ejemplo, cuando decide entrevistarse en la cárcel con Hernán Durango, un senderista que posteriormente es asesinado, comienza a actuar de manera “criolla”, astuta y mentirosa, con el policía que resguarda la entrada de la prisión. Deja sus formalismos y se moviliza fuera de la ley para conseguir lo que quiere⁵⁵. Inicialmente, el oficial le niega el paso al recinto:

-Llame al coronel Olazábal –exigió el fiscal-. Hablaré con él.

-Está ocupado. Ya le dije que tiene que mandar un fax a...

⁵⁵ Chacaltana guarda en este aspecto semejanzas con el personaje Pantaleón Pantoja de Vargas Llosa.

-Entonces déme su nombre y número de placa, porque lo mencionaré a usted en el fax.

Repentinamente, el policía pareció recuperar la consciencia. Ya no se veía dormido.

-¿Perdone? –preguntó sagazmente.

-Déme sus datos. Los voy a anotar aquí y le transmitiré al coronel Olazábal su negligencia para apoyar investigaciones ordenadas por la superioridad.

El guardia ahora no refunfuñaba. Más bien iba palideciendo e inclinándose hacia un lado para ocultar su placa...

El fiscal se preguntó si lo podrían acusar de falta de respeto a la autoridad, insubordinación y traición a la patria. Se respondió que sí. Pero repentinamente, sentía que estaba haciendo algo distinto, quizá algo importante, al menos para sí mismo, para sus sueños... (142-3)

Ante la negativa del oficial de dejarlo pasar, Chacaltana aprovecha su posición privilegiada como fiscal adjunto y finge la orden de una cierta “superioridad” a la que él responde y que tiene poder sobre él, el oficial y el mismo coronel Olazábal, encargado de la prisión. Al oficial amedrentado no le queda más que cumplir los deseos del fiscal. Chacaltana interpreta este abuso de autoridad como la consecución de algo importante para sus “sueños”, lo cual hace referencia a la ambición que su ex esposa le reclamaba. Actuar astutamente fuera de la ley para conseguir sus objetivos cumple con las expectativas que ella tenía del fiscal y que éste no supo cumplir en su momento. Sus “sueños” no hacen otra cosa que apuntar a su fracaso como marido.

El protagonista experimenta una transformación paulatina a lo largo de la obra. Mientras más investiga, más miente a terceros para poder continuar con el proceso formal. Sin embargo, al inicio, a pesar de todas las cualidades positivas con que se le describe, también se le retrata como patológicamente machista. Incluso piensa en acomodar la ley a sus inclinaciones:

La fiscalía sólo recibía peleas de borrachos o maltratos domésticos, a lo más alguna violación, frecuentemente de un esposo a su esposa.

El fiscal Chacaltana veía ahí un problema de tipificación del delito y, de hecho, había remitido al juzgado penal de Huamanga un escrito al respecto, que aún no había recibido respuesta. Según él, esas prácticas, dentro de un matrimonio legal, no se podían llamar violaciones. Los esposos no violan a sus esposas: les cumplen. (17-8)

En la cita se ve una patología mental que es crucial para entender el cuadro psicológico de Chacaltana y sus propensiones criminales: no concibe la violación entre cónyuges un crimen, pero es por este mismo tipo de abuso que mató a su padre. El fiscal es un psicópata que fuerza la interpretación de la ley para ocultar el centro enfermizo de su identidad. Mientras avanza con la investigación y se corrompe con el sistema, va perdiendo la muralla de la formalidad y acercándose cada vez más a la verdad de su pasado, a su culpa traumática. La concepción patológicamente machista de la relación de pareja marca moralmente al fiscal a lo largo de la obra y se refleja en su torpeza al momento de tratar con las mujeres. Por ejemplo, después del referido pasaje, el narrador señala: “El fiscal se acordó de su ex esposa Cecilia. Ella nunca se había quejado, al menos de eso. El fiscal la había tratado con respeto, apenas la había tocado” (18). A Chacaltana se le retrata como un sujeto que alienta el dominio masculino sobre el femenino en el campo sexual, sin embargo en su vida personal se le describe como pasivo. Esta

tensión entre sus ideas y sus prácticas sexuales se desata hacia el desenlace de la obra, cuando viola a Edith Ayala, una joven que trabaja en el restaurante donde almuerza y de la cual se enamora. Después de la muerte del cura Quiroz –personaje con el cual mantiene largas charlas sobre la naturaleza de los asesinatos–, Chacaltana queda destrozado psicológicamente y busca abrigo en Edith: “Necesitaba otra cosa, fuera de tanta muerte. Necesitaba algo de vida” (270). El narrador equisciente agrega: “sentía una gran necesidad de adueñarse de ella, de no dejarla ir” (272). La situación se sale de control y Chacaltana posee a Edith contra su voluntad. Piensa “que quizá acababa de cometer un violación, de eso último no estaba seguro por aquello del ordenamiento jurídico” (275). El fiscal utiliza las trampas legales para encubrir su crimen, sus prejuicios y principalmente el recuerdo de la figura paterna encarnada en su persona. Prefiere concentrarse en el carácter jurídico del asunto para no enfrentar ningún tipo de dilema moral, para alejarse del evento en sí y de su memoria. Incluso, en el colmo del cinismo y el desvarío, llega a pensar “que según la ley ahora debía casarse con ella” (278). Al día siguiente, Chacaltana se entera, mediante una pesquisa en archivos, que los padres de Edith habían sido terroristas y que ella había participado en el grupo de logística de Sendero Luminoso a los dieciséis años. Enfurecido, la busca en el restaurante donde trabaja y la enfrenta con una pistola, pues cree que ella es la asesina. El desprecio que ahora siente por Edith le permite obliterar cualquier sentimiento de culpa y gozar de la violación cometida: “recordó la escena de esa misma mañana, mientras penetraba en el cuerpo de Edith. Ya no sentía arrepentimiento, sino placer. El placer de la labor bien hecha” (290). Al reconocer a Edith como senderista y creer que es la culpable de los asesinatos, el fiscal justifica el placer de la violación: el ejercicio y goce de la violencia sobre ella se sostiene en su *subalternización*. El lado cínico y perverso de Chacaltana sale a flote, ese lado suyo que ha ido floreciendo durante la investigación: comienza a convertirse en la imagen de su

padre. Sin embargo, al final, el afecto amoroso previo que sentía por ella logra reprimir su pulsión violenta y no le dispara. La deja huir advirtiéndole que a la mañana siguiente la va a denunciar a la policía. Esa misma noche el comandante Carrión asesina a Edith, como hace con todos aquellos que hablan sobre la investigación con Chacaltana.

Su fanatismo por la forma y la legalidad, que por un lado parecen caracterizar a Chacaltana como una persona honorable, no son más que una pantalla neurótica para ocultar sus traumas y perversiones psicópatas. Rehúye su propia imagen mediante la obsesión legalista (como veremos más adelante, es interesante notar que Chacaltana está obsesionado con la forma de la misma manera que el poder autoritario está obsesionado con la imagen). Mientras el fiscal profundiza en la investigación de los asesinatos y se embarra en la corrupción del sistema, sus deseos y contradicciones inconscientes se van haciendo evidentes. El encuentro final con el comandante Carrión desvela en su totalidad la patología del protagonista. Con la aparición del trauma, y sin ningún medio para tratarlo o curarlo, Chacaltana entra a un estado de locura. El impulso por descubrir la verdad social –la de los asesinatos– lo lleva a desvelar su verdad personal. Para lograrlo el proceso de corrupción personal es clave, dado que sin ella nunca hubiera descubierto la verdad de los asesinatos. El problema reside en que este tipo de desvelamiento de la verdad, a través de la corrupción, no le da las herramientas psicológicas necesarias para enfrentar y curar su psicopatología. Al no disponer de método, cae presa de la espiral de violencia que había tratado de esclarecer a lo largo de la obra.

En el texto final de la novela, un documento oficial de Carlos Martín Eléspuru, agente del Servicio Nacional de Inteligencia, se señala:

que el acusado Félix Chacaltana Saldívar, fiscal distrital adjunto, ha sido visto en las inmediaciones de las localidades ayacuchanas de Vischongo y Vilcashuamán,

en circunstancias en que trataba de organizar “milicias de defensa” con fines poco esclarecidos. Nuestros informantes afirman que el susodicho fiscal mostraba señales ostensibles de deterioro psicológico y moral, y que conserva aún el arma homicida, que empuña constante y nerviosamente a la menor provocación, aunque carece de la respectiva munición. (327)

Chacaltana entra en un estado de locura después de enfrentar la verdad sobre su infancia y asesinar a Carrión. Su locura se canaliza en la preparación de una pseudo lucha armada, pero no se le retrata ni como terrorista ni como héroe, sino como un sujeto deteriorado psicológicamente. Si se le compara con Lituma, el protagonista de *Lituma en los Andes*, la pesquisa de Chacaltana llega a los niveles y espacios que Lituma no se atreve a llegar. Donde el personaje de Vargas Llosa se detiene, el de Roncagliolo continúa a costa de su propia salud mental. Esto se debe a que hay un componente psicoanalítico en la obra de Roncagliolo que no hay en la de Vargas Llosa, donde lo irracional y la suspensión de la ley están en el origen mismo de la violencia: para Vargas Llosa, sin las leyes de la modernidad, los demonios interiores salen a la luz pública. Roncagliolo, por el contrario, se introduce en el origen de lo irracional: el patológico complejo de Edipo de Chacaltana.

Cuando Lituma conoce la verdad de los asesinatos que investiga, la rehúsa, hubiera preferido no haberla conocido. Teme por su propia salud psicológica y le da la espalda, vuelve su vista al hermoso y salvaje paisaje andino causante de tanta desgracia, termina como un observador. Chacaltana, en cambio, se interna en su patología. Su pesquisa no solo lo lleva a conocer la causa de los asesinatos sino también a conocer su verdadero yo, su enfermiza relación con la imagen de sus padres. Lituma sabe que el conocer la verdad enfermiza tras los asesinatos puede llevarlo a la locura, a la violencia irracional, y por eso la evita. Chacaltana no es

consciente de eso. Su fanatismo legalista le ciega los ojos a su propia culpa y trauma. El desvelamiento de la verdad desmorona su fanatismo formalista, lo enfrenta con su monstruo interno y termina siendo absorbido por la locura y la violencia que se vive en Ayacucho.

El otro villano de la obra, la contraparte del fiscal, está loco desde el inicio de los hechos. El comandante Carrión es lo que se denomina en la novela un “loco de sangre”: “La gente que ha matado demasiado ya no se arregla nunca. No importa de qué lado lo haya hecho” (237). Carrión luchó en la zona durante los años de violencia más cruda, lo cual le afectó psicológicamente. Como ejemplo esta conversación con el fiscal: “¿Ha visto cómo sus amigos van cayendo en batalla? ¿Ha almorzado con la gente sabiendo que quizá sea la última vez, que la próxima vez que los vea probablemente estén en un cajón?” (171). La guerra ha alterado al comandante Carrión, quien vive en un constante estado de paranoia: “Vienen por mí, Chacaltana. Lo sé. Puedo sentirlo. Cada segundo que pasamos aquí es una oportunidad para nuestros asesinos... La muerte se abre paso. Lo sé bien” (202). Pero no son solo sus muertos los que atormentan al comandante, sino además el fantasma de la justicia: “Tarde o temprano vendrán de Lima, Chacaltana. Vendrán por nuestras cabezas. Nos sacrificarán a nosotros, que somos los que peleamos” (172). Carrión se reconoce a sí mismo y a los militares sólo como instrumentos del poder de la élite capitalina, por ello sabe que en determinado momento, cuando los intereses del poder se alteren, serán los militares quienes cargaran con la culpa jurídica, histórica y social de los muertos. El comandante vive en un infierno interno causado por la paranoia y es dentro de éste que se puede explicar los homicidios ocurridos.

Con cada uno de los cuerpos, Carrión deja una nota entre mística y explicativa del asesinato, siempre usando un tono conversacional y una gramática irregular. Las notas recrean la

voz del victimario durante los últimos minutos de vida de las víctimas. Estas notas son discursos de locura que dejan al descubierto la psique del comandante, su infierno interior:

a veces hablo con ellos. siempre.

me recuerdan. y yo los recuerdo porque fui uno de ellos.

aun lo soy.

pero ahora ablan más. me buscan. me piden cosas. pasan su lengua

caliente por mis orejas. quieren tocarme. me lastiman.

es una señal.

es el momento. sí. está llegando.

vamos a hincendiar el tiempo y el fuego creará un mundo nuevo.

un nuevo tiempo para ellos .

para nosotros.

para todos. (29)

Ésta es la primera nota de Carrión, dirigida al primer muerto, el “Perro” Cáceres, el militar que no respetó el pacto de silencio, otro “loco de sangre”. En ésta aparecen dos elementos claves: “ellos” y “mundo nuevo”. “Ellos” hace referencia a los muertos que acechan su memoria. Por los muertos se entiende fundamentalmente a todos los que murieron combatiendo con él y contra él durante los 80s y 90s; aunque dependiendo del contexto puede abarcar a todos los muertos en la historia de la región, desde la época pre-inca hasta el presente. La idea del “mundo nuevo” o “nuevo tiempo” hace referencia a un motivo superior que regula las acciones del personaje y que satisface el deseo de “ellos”. En su paranoia ilusoria, el comandante se convierte en un agente de los muertos para llevar a cabo su mandato: la destrucción del tiempo histórico-lineal y la

creación de ese nuevo tiempo, un tiempo de carácter mítico donde los muertos y los vivos convivan. La realización de ese “mundo nuevo” es lo que lo impulsa al asesinato.

En la segunda nota, que dedica a Justino Mayta por haberlo ayudado a asesinar al “Perro” Cáceres, se pueden ver las mismas conexiones. Por ejemplo, con respecto a los muertos se indica: “en esta ciudad los muertos no están muertos. caminan por las calles y les venden caramelos a los niños. saludan a los mayores. rezan en las iglesias” (62). Se plantea toda la ciudad de Ayacucho como una ciudad de muertos. Esta referencia es común a lo largo de la obra. Por ejemplo, en una conversación entre Chacaltana y el padre Quiroz, el primero recuerda que el significado de la palabra Ayacucho es “rincón de muertos” (197). Todo sujeto que participa de la ciudad pasa a ser un muerto más. La muerte figurativa a la que diversos personajes hacen referencia tiene su base en la muerte civil-jurídica de los ayacuchanos, al ser considerados ciudadanos de segundo orden, al negarles cualquier derecho político.⁵⁶ Esta situación se debe a la negligencia del gobierno en generar un Estado democrático capaz de reconocer a sus ciudadanos. El gobierno de turno ha hecho del Estado una herramienta de control territorial que produce *homo sacers*, sujetos potencialmente muertos. Que las personas convivan y sean absorbidas por la violencia es parte esencial del Estado autoritario-controlador dado que no le interesa producir o disciplinar ciudadanos, sino *barbarizar* vidas y deteriorar cuerpos.

Un ejemplo de este fenómeno se produce cuando Chacaltana viaja a un pequeño pueblo llamado Yawarmayo. Carrión lo delega a la zona para que se asegure de que no haya problemas ante la inminente llegada de un grupo de periodistas limeños. En Yawarmayo, el fiscal comprueba la persistencia de Sendero Luminoso en la zona. En su primera noche, oye

⁵⁶ Como explica Nelson Manrique: “La gran mayoría de las víctimas de la violencia fueron indígenas, tradicionalmente considerados el último peldaño de la escala social en el país; personas que a lo más tienen una ciudadanía de segundo orden y que no se percibe que tengan iguales derechos que los integrantes de la sociedad dominante” (25).

explosiones de bombas, cantos de consignas y ve fogatas en los cerros aledaños formando una hoz y un martillo. Corre hacia la delegación policial y habla con el teniente Aramayo, indicándole que el comando militar debe enterarse de lo que sucede ahí. Aramayo responde:

El comando no nos ve, señor Chacaltana. Somos invisibles. Además, el comando no comanda. Aquí manda Lima. Y los de Lima no se van a enterar de que hay una guerra hasta que les metan una bala por el culo... Pero no se preocupe, señor Chacaltana-bostezó-. Tarde o temprano se darán cuenta. Y vendrán, claro que vendrán. Enviarán comisiones, congresistas, periodistas, militares, levantarán un monumento a la paz... El único problema es que, para que eso pase, nosotros tendremos que estar muertos. (108-9)

Los militares son presentados como simples herramientas del poder que proviene de la capital. A Lima –que en la novela se entiende como una unidad física y política– no le interesa la realidad del interior del país. Le importa mantener el control policial sobre el territorio pero no construir una nación o un imaginario nacional, ni siquiera se preocupa de proveer tácticas disciplinantes sobre la población del resto del país. El único interés de Lima es el dominio vertical sobre el país, donde la ley y los intereses capitalinos opacan la realidad de las provincias. Es en este desencuentro entre la ley y la realidad donde la violencia se reproduce, donde los vivos desaparecen y los muertos pueblan la tierra. La muerte social tiene una dimensión política y otra psicológica, donde la primera ahonda la segunda: la demencia en los individuos es una potencia acicateada por un Estado incapaz de producir narrativas que construyan ciudadanías.

Volviendo a la figura del comandante Carrión, los muertos a los que él se refiere son claramente producto de su cargo de consciencia, son las víctimas –inocentes y culpables– que murieron bajo su arma. El “nuevo mundo” que está encargado en generar es básicamente un

mundo donde pueda limpiar o al menos convivir con su cargo de consciencia. Al concebir Ayacucho como un espacio de *homo sacers*, Carrión se construye para sí mismo un poder soberano sobre los cuerpos de los demás. Que Ayacucho sea una ciudad limbo entre la vida y la muerte, le permite perpetuar la violencia y hacer de su sentimiento de culpa la norma social. De hecho, Ayacucho es representado como un espacio donde todos son culpables de la violencia: todos cargan con sus muertos y los muertos permanecen allí. El mismo Chacaltana siente que en Ayacucho todos son culpables de algo. El comandante Carrión, demencialmente, no sólo es el agente ideal que reproduce los intereses del Estado autoritario sino también el centro enfermizo sobre el que se sostiene: su verdad mejor oculta.

A partir de su segunda nota, se puede observar que la mente de Carrión está influenciada por el mito del Inkari, redescubierto y promovido por antropólogos a mitad del siglo XX, entre ellos Arguedas. Este mito, aunque tiene muchas variantes, primordialmente evoca el restablecimiento del poder incaico mediante la figura de un Inca decapitado por los conquistadores, cuyo cuerpo lentamente se vuelve a juntar bajo tierra. El momento en que el cuerpo se une a la cabeza (enterrada en el Cuzco en la mayoría de variantes del mito), los antiguos señores incas volverán a gobernar los Andes. Carrión reinterpreta el mito del Inkari para satisfacer su trauma y su sentimiento de culpa. No quiere que se reponga el mundo del incanato, sino –como se ha señalado– un tiempo y un espacio donde sus culpas no lo interpelen, donde pueda convivir con los muertos de su memoria. En la segunda nota, señala: “a veces son tantos [los muertos] que me pregunto si yo también estaré muerto. quizá esté desoyado y descuartizado, mis pedasos arrastrándose por el suelo de un tanque” (62). El comandante recrea en su propio cuerpo la imagen del Inkari, la del Inca descuartizado (no sólo decapitado como en otras variantes del mito) y enterrado en diferentes lugares. Ve en sí mismo una figura mística,

mesiánica, clave para fundar el “nuevo tiempo”: “algún día, los hombres –los muertos– mirarán atrás y dirán que conmigo comenzó el siglo XXI” (62). El último discurso de locura de Carrión (297-8), dejado en la nota que deja después de la muerte de Edith, vuelve a hacer referencia al Inkarrí, esta vez no sobre su mismo cuerpo sino sobre el que está formando con los trozos de todas las víctimas. Edith será la cabeza del Inkarrí. Carrión en su delirio se ve como una herramienta de este poder divino. En el texto desvela su verdadera intención: no espera que la violencia termine con la reunión del cuerpo, sino que continúe hasta que sean tan poderosos que puedan matar a dios, es decir, tomar el lugar del poder soberano. La culpa y el delirio han liberado la pulsión de muerte del personaje. Carrión se ha convertido en una máquina de violencia infinita.

No es casualidad que en la última conversación entre Chacaltana y el padre Quiroz, este último haga referencia al mito del Inkarrí, pues reconoce puntos de convergencia entre el mito y la forma de los crímenes: a cada cuerpo le falta alguna extremidad, parece que se está formando un nuevo cuerpo con las partes arrancadas de las víctimas. En la conversación se sugiere que se está peleando contra muertos:

Los campesinos andinos creen que las partes de Tupac Amaru fueron enterradas en distintos puntos del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir.

Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse. Y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera...

-¿Contra qué estamos peleando, padre? Están por todas partes y a la vez no están. Son invisibles. Es como pelear contra fantasmas.

-Es como pelear contra los dioses que no vemos. Quizá estamos peleando
contra los muertos. (240-1)

El mito del Inkarrí funciona para darle una dimensión mítica a la caracterización de Ayacucho como una ciudad de muertos. Ya no sólo son los muertos de la guerra y de la historia, ahora también son los dioses indígenas los que participan de esta representación.⁵⁷ Así, el poder soberano que Carrión busca producir encuentra un nivel que trasciende lo inmediato y físico. El mito instaura un nivel trágico en la violencia que es capaz de llegar a niveles psíquicos, sociales y políticos que otras formas o tecnologías de poder –ya sean disciplinantes o controladoras– no alcanzan. Este fenómeno ha sido analizado previamente para el caso de *El Sexto* de Arguedas, donde el mito abre un espacio de resistencia política. Sin embargo, en *Abril rojo*, el mito no cumple la misma función de resistencia. Por el contrario, el espacio mítico es usado en beneficio del poder dominante. Roncagliolo nos revela claramente uno de los rasgos más perversos del poder soberano: la capacidad de apropiarse de la dimensión política del mito y usarla para sus propios fines. De cierta forma, Roncagliolo re-ficcionaliza lo que los críticos habían señalado con respecto a *Lituma en los Andes*: el llamado “mal” uso por parte de Vargas Llosa, mediante su personaje Lituma, de los mitos andinos para favorecer la perspectiva modernizadora dominante. Pero mientras en la novela de Vargas Llosa la razón moderna trata de diferenciarse de lo mítico e irracional (lo cual como vimos no sucede en *El loco de los balcones*), la novela de Roncagliolo muestra cómo aquellos discursos autoritarios que se autodenominan modernos poseen un centro enfermizo e irracional que puede hacer del mito una tecnología más de su poder. Se podría decir

⁵⁷ La novela también ofrece una dimensión histórica a la representación de Ayacucho como ciudad de muertos en las palabras del comandante Carrión: “Ayacucho es un lugar extraño. Aquí estaba la cultura Wari, y luego los chancas, que nunca se dejaron sojuzgar por los incas. Y luego las rebeliones indígenas, porque Ayacucho era el punto medio entre Cuzco, la capital inca, y Lima, la capital de los españoles. Y la independencia en Quinua. Y Sendero. Este lugar está condenado a bañarse en sangre y fuego para siempre” (245-6).

que la novela de Roncagliolo deja a la vista la perversidad que hay detrás de personajes como Lituma.

Así como se construye un espacio mítico que favorece la perpetuación de la violencia dominante, Roncagliolo también explora la función de la literatura en la construcción de un imaginario de violencia nacional. La novela rastrea este fenómeno en dos autores primordiales: César Vallejo y José María Arguedas. Roncagliolo no plantea que la violencia desplegada en su obra sea particular a sólo un momento –los recientes años de violencia en el Perú–, sino que la violencia tiene un lugar clave en la historia de la literatura nacional y lo sustenta mediante imágenes extraídas de las obras de Vallejo y Arguedas. Además, usa como contrapeso a José Santos Chocano, quien representa dentro de la novela el escritor de la belleza formal, el poeta oficial de la nación. Chacaltana es un lector de la poesía de Chocano, incluso la ha recitado en ceremonias públicas.

Cuando entrevista al terrorista Durango en la prisión, Chacaltana le pregunta “¿qué cree usted que pasará después de la muerte?” A lo que Durango responde: “Será como el sueño del pongo” (217). El sueño del pongo es un relato indígena recogido por Arguedas. En éste, un pongo que diariamente es maltratado por el terrateniente al que sirve cobra venganza simbólica en un sueño que relata a su patrón en frente de sus sirvientes. En el sueño, ambos, patrón y pongo, mueren y se van al cielo. Ahí Dios ordena a sus ángeles que cubran el cuerpo del pongo con estiércol y el cuerpo del patrón con miel. El patrón se contenta, le parece justo y le pide al pongo que continúe relatando su sueño. “Entonces, cuando vio a los dos cubiertos respectivamente de estiércol y miel, les dice: ahora lámense mutuamente todo el cuerpo, el uno al otro, hasta dejarse completamente limpios” (218). Según Rocío Silva Santisteban, “la

subversión del pongo es... un recurso cultural para poder crear un vuelco de significación a través del asco... Este es uno de los pocos relatos en los cuales el asco es el componente que da un sentido a una cierta visión subversiva del opresor” (23). Este “vuelco de significación” es lo que entiende Durango por “justicia divina”. La violencia física con la que el patrón controla al pongo se invierte en el espacio del sueño mediante la violencia simbólica del asco. Para Durango –y esta es la propuesta de la novela– la condición material del pongo es un reflejo de la condición en la que pervive el mundo andino peruano, menospreciado y violentado por la capital. La “justicia divina”, de carácter simbólico, que acarrea el sueño se vuelve una necesidad social, cultural e histórica. La literatura provee un nivel ético al terrorista Durango que luego Chacaltana traslada a la realidad ayacuchana.

Este trasfondo ético que provee el sueño del pongo también es funcional para el delirio místico del comandante Carrión. Éste se encuentra en una posición peculiar con respecto al sueño del pongo: se siente al mismo tiempo el patrón agente de la violencia, el pongo víctima de la violencia y el dios que restituye la justicia a la víctima. Esta visión tripartita de sí mismo, producto de su delirio, le permite instaurar un espacio mítico de violencia sobre los demás. El asco y la violencia simbólica del sueño del pongo se transforma en delirio asesino en la mente de Carrión y vuelve a convertirse en asco en los cuerpos mutilados.

En la misma conversación entre Chacaltana y Durango, este último relata como en una oportunidad los encarcelados por terrorismo, hombres y mujeres, fueron violados grupalmente por las Fuerzas Oficiales debido a una radio que una camarada senderista no quería entregar a las autoridades. La conversación afecta a Chacaltana física y psicológicamente:

Esa noche, mientras avanzaba sobre el cuerpo de Edith tratando de no sobrepasarse, el fiscal volvió a pensar en golpes. Golpes que atronaban sus oídos

y su nuca, golpes como del odio de Dios, golpes que sólo el fuego podía detener, convertir en cenizas, en silencios, en súplicas mudas. De repente no pudo seguir.

(222)

Roncagliolo apela al conocido verso de *Los Heraldos Negros* de Vallejo para representar la violencia infinita del hombre contra el hombre. La figura de los golpes tiene diversos niveles interpretativos. Primero, éstos surgen como reminiscencias de la conversación entre Durango y Chacaltana sobre la violación cometida contra los presos terroristas. Hay aquí una dimensión política: la del Estado autoritario abusando del cuerpo de los prisioneros. Segundo, los golpes de Dios, “que sólo el fuego podía detener”, son los golpes del padre de Chacaltana a su madre, que el fiscal detiene con el incendio de su casa. Hay aquí una dimensión psicoanalítica del hijo asesinando al padre (el Edipo). Finalmente, los golpes anuncian la violación del fiscal a Edith. Chacaltana toma el lugar del padre asesinado y se convierte en el mismo “odio de Dios”. Mediante el verso de Vallejo, Roncagliolo establece una correspondencia entre la entraña psicópata del fiscal y el fundamento de poder del Estado autoritario.

Al reapropiarse del poema de Vallejo, el autor no sólo explica con imágenes el inconsciente de perverso del protagonista y los abusos cometidos por las autoridades, sino además ofrece una poética histórica a dichos fenómenos. Gracias al verso de Vallejo, éstos dejan de ser fenómenos particulares y se convierten en estructuras que se repiten históricamente en la literatura peruana, que están descifradas en ella. Pasan así a conformar parte del imaginario nacional, o mejor dicho, del imaginario de la máquina de locura. Las imágenes de las obras de Arguedas y Vallejo sirven para entender ética, política y psicológicamente el mundo de violencia generado por el poder autoritario: son testigos culturales privilegiados de los abusos del poder.

La hora azul

La hora azul de Alonso Cueto relata la vida del abogado limeño Adrián Ormache desde el momento de la muerte de su madre. Padre de familia y exitoso en su profesión, Ormache descubre entre las pertenencias de su difunta madre una carta enviada por una tal Vilma Agurto, extorsionando a su madre con hacer pública la vida militar de su ex esposo. La carta se enfoca en la violación cometida por el comandante Ormache a la sobrina de la señora Agurto. El abogado decide investigar la procedencia de dicha carta y su pesquisa lo lleva a descubrir todo un lado de su historia familiar a la que había sido indiferente: la historia de su padre, el comandante Ormache. Sus padres se habían divorciado cuando él era pequeño y desde entonces su madre había logrado que Adrián no se apegara emocionalmente a su padre (lo mismo no lo consiguió con su hermano Rubén). La familia materna nunca vio con buenos ojos el matrimonio de sus padres, principalmente debido a la diferencia de clase social entre su madre, de familia adinerada, y su padre, cadete de la Marina. La carta le revela a Adrián una imagen de su padre desconocida: la del militar culpable de torturas y violaciones a los derechos humanos durante los años de la lucha contraterrorista. Adrián recuerda que antes de morir su padre le había hablado de una mujer de la que se había enamorado en Ayacucho, Miriam, y se pregunta si se trataría de la misma mujer. Rubén y viejos subalternos de su padre le confirman el nombre de la mujer. Adrián descubre que, aunque el chantaje era un engaño (*bluff*), tras éste se encontraba una historia de verdad, la de Miriam, una joven ayacuchana que fue tomada prisionera por su padre y de la cual éste se enamoraría. Adrián sale en busca de Miriam, deseando conocer a través de ella la verdadera historia de su padre. Viaja Ayacucho intempestivamente, no la encuentra y regresa a Lima, para dar con ella finalmente en Huanta Dos, barrio formado en las afueras de Lima, en el distrito de San Juan de Lurigancho, por ayacuchanos que abandonaron sus hogares en los años de

la violencia. Miriam tiene un pequeño hijo, Miguel, quien Adrián sospecha es su medio hermano, pero ella lo niega. Miriam le habla de su deseo de morir, para que su hijo no tenga así contacto alguno con la memoria de los años de violencia en Ayacucho. Ella no quiere que Miguel se entere de la forma como murieron sus familiares y tampoco de su propio sufrimiento. En Miriam, Adrián descubre la realidad de todo un país desangrado por la violencia a la que él había permanecido indiferente. No sabe como acercarse emocionalmente a ella y a la conflictiva imagen de su padre. Desea conocer la oscura verdad sobre la relación entre ella y su padre, pero como señala Fernando Rosenberg, “la pregunta parece ser una imposible de ser formulada” (106). Adrián entremezcla el deseo amoroso con el de desagraviar a Miriam socialmente y termina tomando el lugar de su padre: se convierte en su amante. Días después Miriam muere de un paro cardíaco, pero Adrián imagina que se trató de un suicidio: se mató para no dejar que los recuerdos de la violencia afectaran a su hijo, a quien Adrián había prometido cuidar. La muerte de Miriam produce en el protagonista un desequilibrio emocional y psíquico que lo enfrenta con su familia, amigos y allegados. Al igual que las víctimas de violencia en los testimonios recogidos por la CVR, Adrián Ormache señala que *ya no es el mismo*: “yo sentía que otro hombre había llegado a ocupar mi cuerpo” (293). Esta locura temporal es debido a dos factores. Primero, un proceso de duelo interrumpido: la muerte de Miriam no le permite cerrar el duelo abierto por la muerte de su madre y por el descubrimiento de la historia oculta de su padre; Miriam es la única que conoce la verdad, pero siempre permanece esquivada a contársela. Y segundo, la imagen de Miriam interpela a Adrián éticamente a nivel personal y de clase social. Gracias a esta locura, Adrián se enfrenta a las barreras y prejuicios sociales que lo atan a esa burbuja que es la clase alta limeña, desvelando sus hipocresías y falsedades. Adrián se separa de su esposa por esta razón y entabla una relación casi paternal con Miguel, a quien visita

regularmente y ayuda económicamente (entre otras cosas le paga terapias psicológicas). Tres años después y con la imagen de Miriam aún acechándolo, Adrián restablece su relación familiar, vuelve con su esposa e hijas, quienes aceptan las presencias esporádicas de Miguel e incluso se preocupan por él. En la escena final, Miguel le dice a Adrián: “Quería agradecerle... Agradecerle. Nada más” (303).

La imagen del padre “contaminado” socialmente por no pertenecer a la misma clase social que la madre es una deuda de Alonso Cueto a *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa.⁵⁸ De cierta forma, la capacidad del protagonista para enajenarse de la burbuja de la clase alta limeña reside en la sangre paterna (por ejemplo, su hermano Rubén, residente en Estados Unidos, posee un carácter parecido al de su padre gracias a que se alejó de la vida acartonada de la élite limeña). Es la investigación de la memoria del padre, la que le permite descubrir el “sistema de violencia que sostiene no solamente sus privilegios, sino también su propia identidad” (Rosenberg 106). El rechazo de la familia materna hacia la figura del padre es más que un desprecio personal, es un desprecio social simbólico: la figura del cadete de Marina es un recuerdo de la violencia sobre la que se construye el poder de la élite privilegiada. Olvidar o borrar ese tipo de imágenes conflictivas es preciso para el sostenimiento de la fantasía social. La locura del personaje permite romper con las fantasías de la élite para explorar una relación más saludable con el Otro, con los sujetos socialmente marginados que han sido afectados por la violencia. La relación entre Adrián y Miguel al final de la novela es el símbolo de una reparación económica y afectiva entre los dos espacios sociales.

En su estudio sobre la obra, Fernando Rosenberg ha indicado acertadamente que ésta no sólo es de “reconciliación, sino también de reparación y redención; una redención que ocurre al nivel doméstico y psicológico”. Rosenberg habla de un nivel doméstico porque “los desvelos del

⁵⁸ Le agradezco a Efraín Kristal por compartir conmigo esta idea.

abogado representan no un esfuerzo legal sino un intento de intervenir en la estructura de creencias y acuerdos tácitos de la vida cotidiana” (107). A pesar de que el protagonista es abogado, no hay ninguna referencia a entablar algún tipo de reparación legal que implique al Estado; la reparación queda reducida a un nivel afectivo paternalista entre individuos. Si en el siglo XIX, en obras como *El padre Horán* y *Aves sin nido*, se reclama la necesidad de un Estado paternalista que se dedique a asistir a los proto-ciudadanos de la nación, en *La hora azul* se le reclama a la élite económica peruana que asista a las víctimas de la violencia (considerados ciudadanos de segundo orden, según Nelson Manrique). El Estado ha perdido su función política y ética. Éste simplemente está ausente del mapa social. Esto se explica en el deterioro político y ético del Estado durante los años de la violencia. La CVR intentó devolverle al Estado su posición de autoridad moral, pero lo hizo a costas de su mismo detrimento: un arma de doble filo si los procesos judiciales no son llevados adecuadamente. Al respecto de las comisiones de la verdad, Fernando Rosenberg ha señalado:

Mientras que los derechos humanos en su inicio contienen el reconocimiento de una crisis al mismo tiempo que prometen su superación, estas comisiones para-estatales proyectan una reconstitución de la estatura moral y la promesa emancipatoria del estado latinoamericano al borde mismo de su deslegitimación, al fin de las dictaduras y guerras civiles. Las comisiones, como organismo que están dentro y fuera del estado, como organizaciones extrajudiciales y a veces extra-estatales... reconocen la pérdida de la centralidad del estado, de su legitimidad como lugar privilegiado de la justicia por venir, al mismo tiempo que son un intento paradójico de restitución de ese lugar. (96)

La comisión promueve una refundación ética del Estado y la sociedad a costa del reconocimiento de la quiebra moral y política del Estado. La CVR no es una institución que pueda ejercer una labor jurídica por sí misma, su función no traspasa lo ético y cultural, necesita por ello de un Estado que lleve a cabo jurídica y políticamente sus recomendaciones. Así se explica, por ejemplo, la importancia del acto performativo del testimonio público de la víctima como estrategia para conseguir poder simbólico: le otorga autoridad a la comisión y le devuelve “razón de ser” al Estado. Rosenberg explica que, para el caso específico de *La hora azul*, el hecho de que la reparación carezca de una dimensión jurídica se puede deber a que las investigaciones de la CVR no produjeron los procesos penales esperados⁵⁹ (107).

La locura de Adrián Ormache quiebra el espacio social, pero realmente no hay una desestructuración de éste: el “mundo simbólico, familiar, social, que parecía amenazado se recompone sin mayores consecuencias” (Rosenberg 107). La locura le abre al Otro los espacios sociales que antes le eran prohibidos siempre y cuando vaya acompañado por un miembro de la élite. El pasado obscuro del padre permanece oculto mientras los chismes alrededor de la relación entre Adrián y Miguel pululan pero no dañan el orden social. Los espacios sociales permanecen intactos, haciendo que la reparación social se desarrolle sólo al nivel de los afectos familiares y no haya una trascendencia nacional de nivel político. Para Rosenberg, esta “parece ser la condición de posibilidad para que la intervención simbólica de la Comisión se materialice en un legado efectivo” (107). La locura en la novela no permite una dimensión política de la reparación social, sólo una dimensión afectiva-económica: donde el Estado ha fallado se le exige a la sociedad civil su posicionamiento ético, sin dañar la imagen que tienen de sí mismos. Como

⁵⁹ Esta afirmación puede ser más o menos válida para el momento de publicación de la obra, pero los años posteriores traerían consigo el juicio y encarcelación del ex presidente Alberto Fujimori y varios de sus cómplices por delitos de lesa humanidad.

señala el protagonista cuando comienza a plantearse el regresar con su esposa: “la realidad es la resignación” (297).

El camino de regreso

El camino de regreso, novela de José de Piérola, tiene dos tramas principales. La primera, y la más importante, es la de Fernando Robles, un muchacho de clase media alta limeña cuyo padre muere en el atentado terrorista del jirón Tarata en Miraflores (el distrito comercial más importante de Lima), en 1992. Un grupo de Sendero Luminoso planeó estallar un coche bomba frente a la sede del Banco de Crédito en la transitada avenida Larco, pero la vigilancia de la zona no les permitió estacionarse en el lugar planificado. Los senderistas trasladaron el coche hacia el jirón Tarata, perpendicular a Larco, y lo dejaron explotar frente a edificios residenciales. Fue uno de los peores atentados ocurridos en Lima. Después de la muerte del padre, Fernando se muda a San Francisco, EEUU, pero al enterarse que un viejo amigo de la universidad, Antonio Toledo (alias camarada Abel), de origen provinciano, está involucrado en el atentado, regresa a Perú y comienza a buscarlo para vengarse por la muerte de su padre. A la vez nos enteramos que es posible que el mismo Antonio fuera quien salvara a Fernando de morir en la explosión del coche bomba en Tarata: después de colocada la bomba, Antonio se cruza con Fernando, quien iba a reunirse con su padre en un restaurante exclusivo de la zona; sin ofrecerle ninguna explicación, lo aleja del lugar, lo lleva a un pequeño restaurante y le pide que espere allí. Ésta es una de varias historias que se tejen en la mente de Fernando con respecto a ese día. El trauma causado por la explosión y la muerte del padre ha generado que no tenga completa certeza de los eventos y que tenga que llenar los vacíos con su imaginación. Volviendo a la imagen de Antonio, Fernando se

acerca con sentimientos encontrados al recuerdo de su ex amigo y esta ambivalencia lo desconcierta.

La historia secundaria es la de la comunidad andina San Pedro de Ucumari, que consigue, mediante el abogado Rómulo Cahuana, originario del pueblo, y la ayuda de Fernando y su amiga Eva Franco, abogada de una ONG, que la empresa minera La Merced, propiedad del tío de Fernando y contaminadora de la laguna del pueblo, pague por los daños causados en la cosecha, restablezca la limpieza de la laguna del pueblo e implemente nuevas medidas para proteger el medio ambiente en la zona. El éxito de la comunidad se contrasta con el fracaso y deterioro psicológico que sufre Fernando tratando de encontrar y entender a Antonio.

El personaje que domina la narrativa es Fernando, quien aunque es guiado por un sentimiento de venganza también lo remuerde la necesidad por comprender al Otro, específicamente a su amigo Antonio, quien tuvo que dejar los estudios en la Universidad Católica por problemas económicos, se cambia a la universidad estatal y termina formando parte de Vanguardia Roja –el nombre que se le da en la ficción a Sendero Luminoso. Fernando, a lo largo de la novela, se va a sentir culpable de no haber ayudado económicamente a Antonio cuando pudo hacerlo, lo cual de repente hubiera cambiado el destino de ambos y salvado a su padre. El personaje Antonio es una imagen compleja y difusa en la obra, tanto para Fernando como para Eva Franco, quien constantemente se imagina los actos y pensamientos de los demás, pero especialmente los de Antonio. La relación entre Fernando y la imagen de Antonio se moviliza entre el odio y la culpa personal. Fernando persigue a Antonio por la sierra peruana y luego en Lima, donde cree finalmente haber dado con él. En el encuentro culminante entre los dos personajes, el cual se da en los arenales de Villa el Salvador (distrito al sur de Lima formado por inmigrantes provincianos en la segunda mitad del siglo XX), Fernando recibe un balazo y

asegura haberle dado uno a Antonio. El primero se desmaya y despierta en un hospital rodeado de Eva y sus tíos, con los que vive desde su regreso a Lima. Fernando relata su encuentro con Antonio, pero Eva le dice que no se encontró a nadie más con él, ni rastros de sangre de otro cuerpo. Además, agrega que un cuerpo identificado como el de Antonio había sido exhumado en el cementerio de Huancashuasi, en la sierra peruana. Las palabras de Eva enfrentan a Fernando, y al lector, con la incerteza de los eventos que cree haber vivido y con la inestabilidad de su salud mental, alterada por un proceso de duelo incompleto: Fernando se mudó a San Francisco a cerrar el duelo por la muerte de su padre, pero al descubrir –mediante una nota periodística que le envió Eva– que Antonio, su ex amigo, había estado envuelto en el atentado terrorista, decide regresar a Lima, dejando sus heridas emocionales y psicológicas abiertas debido al duelo inconcluso. Los últimos días en la vida de Fernando aparecen como una irrealidad experimentada por los efectos del irresoluto duelo, del odio por la muerte de su padre y del sentimiento de culpa por no haber ayudado a su ex amigo cuando tuvo oportunidad. Como señalan las víctimas de violencia en los testimonios recogidos por la CVR: Fernando *ya no es el mismo*. Ha estado viviendo en un estado de locura inducido por las heridas psicológicas de la violencia. Se abre así un estado de incerteza sobre la realidad para el personaje, que se refleja –a nivel alegórico– en un futuro incierto para la nación al final de la novela.

Eva Franco, amiga y potencial pareja del protagonista, trabaja para El Instituto Democracia Libre, una ONG que ayuda a liberar inocentes que fueron encarcelados confundidos por terroristas. Eva también carga con una culpa personal: por error liberó de la prisión a Clara Baldomero, terrorista entre cuyos crímenes se incluye el haber participado del atentado en el jirón Tarata. Debido a su difícil labor como abogada defensora de presuntos inocentes acusados de terrorismo, su mente y sus afectos sobre sus defendidos se movilizan en un limbo entre la

legalidad y la ilegalidad. Organiza narrativas sobre terceros que le ayudan a entender las razones y sinrazones de los agentes y víctimas de la violencia. Por ejemplo, a lo largo de la novela hay secciones narradas en segunda persona que representan lo sucedido a Antonio, pero es Eva quien, en un proceso de desdoblamiento de su personalidad, ha estado imaginando las acciones y pensamientos de éste. Al desvelarse este fenómeno narrativo y psicológico, el lector termina igual que Fernando: con la incerteza de haber conocido cualquier verdad sobre la vida de Antonio. Antonio es un vacío que, por un lado, produce imaginarios que tratan de darle forma a su nombre; pero que, por otro lado, no logran producir ninguna verdad definitiva sobre éste. Como señala el narrador en la primera línea de la obra: “tendría que completar los detalles con la imaginación” (15). Ni Eva ni Fernando realmente llegan a contactar o conocer la verdad de Antonio o del camarada Abel. En la obra hay un intento de comprender al Otro, de tratar de aprehenderlo como parte de la vida de uno. Pero al mismo tiempo hay un reconocimiento de esta imposibilidad. El lector se queda con la imagen de Eva como una subjetividad escindida entre la realidad y su reelaboración de las psiques de los otros.⁶⁰ Al igual que Fernando, su percepción y expresión de la realidad se ve contaminada por la experiencia de la violencia y la culpa con que carga.

Aunque de diferentes maneras, ambos protagonistas poseen rasgos esquizofrénicos ocasionados por el trauma de la violencia y la culpa personal. Éstos les impiden cerrar adecuadamente sus procesos de duelo. Los protagonistas nunca podrán restablecer las narrativas previas de sus vidas. No sólo el entendimiento del Otro se dificulta, sino sobre todo el entendimiento de sí mismos. Al final de la obra, en el hospital, Eva le acerca a Fernando un

⁶⁰ Tato Roselli, el tío de Fernando, no es movilizado por la culpa, sin embargo su identidad también está escindida. En su caso por la convivencia en él del abuso de poder y el gusto por la belleza. (Estos tres personajes parecen ser contruidos en base a dicotomías. El caso de Fernando: por un lado, la culpa, por otro, la venganza. El caso de Eva: su trabajo y la recreación de otras psiques)

pequeño abalorio que le había regalado antes de su viaje a San Francisco y que la enfermera había encontrado entre las pertenencias de éste. Le dice: “Una vez te lo di para que te ayude a encontrar el camino de regreso... Nunca hizo falta, la explosión de aquella noche nos llevó a un lugar de donde no se puede regresar” (420). La violencia moviliza a los protagonistas a un espacio psicológico no previsto. No se trata de un aprendizaje de la violencia, sino más bien del traumático desencuentro con ésta. Al desarrollar personajes con subjetividades escindidas, De Piérola permite que por esa escisión se introduzca el Otro, no para producir una ontología o epistemología de la alteridad, sino para desbaratar la epistemología del *yo*. La capacidad de producir un discurso racional que abarque la realidad queda imposibilitado debido a la suspensión del duelo. La novela, así, no refiere a la capacidad productiva del duelo, sino a la urgencia y/o emergencia del duelo en la sociedad peruana post-violencia. Esto se ve reflejado en la manera como la pareja de protagonistas, Fernando y Eva, es representada a lo largo de la obra: una pareja improductiva cuyo futuro está plagado por la incertidumbre. No hay, entonces, una alegoría clara de una nación a futuro, pero tampoco un fracaso alegórico de la nación. Hay más bien una pregunta por el incierto futuro del país.

A pesar de la imagen de futuro incierto que se plasma en el desenlace de la novela, la trama secundaria, la de los comuneros de San Pedro de Ucumari enfrentados a la mina La Merced propiedad de Tato Roselli, tío de Fernando, se logra resolver a favor de la colectividad, ofreciendo una perspectiva favorable del futuro nacional. Se cierra así una de las alegorías más usadas en la historia de la literatura peruana: el pueblo andino en peligro de desaparecer bajo el poder de la empresa minera. Aunque la imagen de la comunidad minera en los Andes fue establecida por primera vez por Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889), no sería hasta *El tungsteno* (1931) de Cesar Vallejo cuando dicha imagen tomaría su forma y significado

dominante a lo largo del siglo XX. Desde sus inicios como república independiente, el Perú ha sido principalmente un país exportador de materias primas (guano, caucho, plata, cobre, harina de pescado). Los metales extraídos de los Andes han sido, por ello, parte crucial de la economía nacional durante más de un siglo. Debido a diferentes factores (la deuda externa, el reducido mercado interno y la especulación económica), la riqueza generada por la explotación de los recursos minerales se concentró en pequeños grupos de poder económico nacional y extranjero; mientras las zonas mismas donde se extraía el metal no experimentaban el mismo tipo de bonanza y más bien se veían seriamente afectadas en sus formas de vida. Además de la obra de Vallejo, novelas como *Todas las sangres* (1964) de J. M. Arguedas y *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza buscaron denunciar el maltrato social, político y cultural que las empresas mineras estaban llevando a cabo dentro del país. La imagen de la comunidad andina derrotada por el poder económico de la empresa minera ha sido, más que un lugar común, una estrategia alegórica para analizar los problemas nacionales.

El camino de regreso vuelve a esta alegoría nacional, pero esta vez para darle un final esperanzador: el abogado Rómulo Cahuana, nativo de San Pedro de Ucumari, se contacta con Eva Franco para que le ayude a liberar a cinco comuneros injustamente encarcelados: un agente de la minera La Merced (un barrenero) había colocado subrepticamente material subversivo en la comunidad y estos cinco comuneros fueron acusados de terrorismo. Aunque esta es la principal excusa que Rómulo Cahuana usa para contactar a Eva, su interés real es conseguir que la minera indemnice a la comunidad por el envenenamiento de su laguna y sus tierras de cultivo. Rómulo se acerca a Eva porque sabe de su cercanía con la familia Roselli, propietaria de La Merced. Mientras Eva está más preocupada en liberar a los comuneros, Rómulo se enfoca en el bienestar de la comunidad. Dos factores movilizan el desenlace de la trama. Primero, con la

ayuda de Fernando, Eva consigue documentos que prueban el envenenamiento de las tierras y aguas de la comunidad producto de filtraciones en la cancha de relave de la mina. Segundo, los comuneros secuestran al barrenero de la mina, quien alcoholizado había relatado la verdad con respecto al material subversivo encontrado en la comunidad.⁶¹ Tato Roselli recrimina a su sobrino Fernando por haber ayudado a quienes él considera enemigos de la familia. En una imagen que recrea la del padre “contaminado” socialmente en *Conversación en la Catedral* y *La hora azul*, Tato acusa a Fernando de tener sangre de capataces por su línea familiar paterna y que esto explica su conducta traicionera.⁶² Finalmente, Tato Roselli, reunido con Eva y Rómulo en su oficina, acepta su derrota, reconoce los daños causados contra la comunidad y les resarza económicamente, pero deja de lado la liberación de los cinco comuneros. Al salir de la reunión, Eva insiste con Rómulo en que lo más importante es la libertad de los pobladores que han sido confundidos por terrorista. Rómulo le replica que lo más importante es el bienestar comunal:

-Los comuneros se deben a su comunidad, doctora Franco.

-Pero son inocentes, necesitábamos asegurar su libertad.

-Si hace falta, doctora, pasarán cinco años presos. Ya se ha conseguido lo que necesita la comunidad.

-Pero son cinco años, en una cárcel de alta seguridad, usted sabe lo que eso significa.

-¿Qué son cinco años, doctora, si hay comunidades que siguen esperando desde hace quinientos años?...

⁶¹ Al igual que en *Lituma en los Andes*, un barrenero alcoholizado se encarga de develar la verdad.

⁶² A diferencia de los protagonistas en las novelas de Vargas Llosa y Cueto, Fernando no busca una verdad oculta en la historia paterna, sino encontrar y entender a los culpables de su muerte. Es así como imagina que logrará cerrar emocional y psicológicamente la relación con su padre.

Para Romulo Cahuana lo más importante no era salvar a una persona sino la comunidad que hace posible esa persona. (370)

Eva Franco llega a reconocer que está frente a un hombre que entiende el mundo de una manera diferente a la de ella y logra apreciar el valor de la identidad colectiva por encima de la individual. El desenlace de la trama secundaria es un importante residuo de esperanza por el futuro nacional que contrapesa la incertidumbre del final de la otra trama. Con este desenlace, De Piérola cierra ficcionalmente uno de los grandes problemas históricos del Perú. Aquel triunfo que le fue esquivo a Rendón Wilka, el personaje de Arguedas en *Todas las sangres*, se materializa en Rómulo Cahuana y la comunidad de San Pedro de Ucumari.

¿Qué permitió que la alegoría nacional más trágica de la literatura lograra revertirse? ¿Qué discursos entraron en circulación para permitir que dicho imaginario cambiara? Es clara la influencia de la CVR y de la aparición de una serie de instituciones privadas (o no gubernamentales) dedicadas a ayudar legal y culturalmente a grupos marginales de la sociedad, lo que facilita pensar una solución no-estatal a los problemas nacionales. Si algo hay que considerar con mucho detalle es que la solución a la relación entre la minera y la comunidad andina no se resuelve en un espacio propiciado por el Estado sino por las ONGs: es cierto que las reglas de juego del marco jurídico son las establecidas por el estado-nación, mas es el poder no-estatal de las ONGs lo que le permite a la comunidad adquirir un vigorizado capital político. De hecho el Estado es representado en la novela como una extensión del poder de la élite limeña. La obra imagina que los problemas nacionales que el Estado históricamente no ha sabido solucionar se pueden resolver ahora gracias a la labor de instituciones privadas y para-estatales. Como se ha señalado antes, la gran paradoja de la labor de la CVR es que reconoce la pérdida de legitimidad del Estado, mientras intenta restituirle su poder central. Si el Estado no logra realizar las

recomendaciones jurídicas, políticas y económicas que la CVR promueve, su reposicionamiento ético queda suspendido. *El camino de regreso* está ambientada a comienzos de los 90s, son los años oscuros del Estado, el tiempo de su detrimento moral y político, aquellos que la CVR precisamente trata de resarcir. Es por ello entendible que no se pueda imaginar un Estado éticamente viable que reinstaure la vida social y política de sus ciudadanos. De Piérola tiene que hacer uso de la figura de la ONG para imaginar la instauración simbólica de la justicia social. A su vez, la aparición narrativa de la ONG es propiciada por los debates y discursos sobre derechos humanos alentados por la CVR en el momento de formación y publicación de la novela.

De cierta forma, los dos desenlaces de la novela están influenciado por la CVR. En el caso del desenlace principal, la relación es más directa: la suspensión del duelo post-violencia experimentado por los personajes y como los afecta psicológicamente es uno de los temas de estudio más importante del informe de la CVR, y la reparación de este daño psicológico es vital dentro de las recomendaciones que ésta ofreció al Estado. La profundización en el trauma y la culpa que llevan a cabo los personajes, a riesgo de caer en espacios psicológicos conflictivos y esquizofrénicos, es un símil de lo que la CVR realizó a nivel nacional. La diferencia se encuentra en que mientras para la CVR éste era un proceso necesario para el restablecimiento de una vida nacional saludable, para los personajes de De Piérola la incertidumbre opaca su imagen del pasado, presente y futuro, tanto personal como nacional. Por ello, el autor encuentra en el segundo desenlace el contrapeso a la incertidumbre: es en la visión colectivista del mundo de Rómulo Cahuana donde se encuentran las herramientas psicológicas para cerrar el duelo.⁶³ Pero llevar a cabo este proyecto se hace a costas de un deterioro del poder del Estado (que para bien o para mal es el centro de las luchas de poder político), el cual está anticipado en la formación de

⁶³ Esta imagen tiene una fuerte influencia de Arguedas, quien creía que en la cultura andina y su colectivismo se podía encontrar respuestas a las injusticias propiciadas por el mercado y las instituciones modernas.

la CVR. Ésta intenta devolverle al Estado su poder ético y simbólico haciendo hincapié en sus males y defectos. Es claro que la aparición de ONGs que toman el lugar que debió ser del Estado (como generador de ciudadanía) son una referencia al deterioro político y simbólico del último. Al imaginarse el restablecimiento de la ciudadanía (y tentativamente de la salud psicológica de la nación) fuera del Estado, *El camino de regreso* se posiciona, al igual que *La hora azul*, en un lugar no explorado por la literatura peruana (incluso los personajes arguedianos han buscado el reconocimiento del Estado). Aunque las consecuencias de dicho fenómeno escapan a la materialidad de la ficción y al marco investigativo de este trabajo, las posibilidades y peligros deben tomarse con cautela. El Estado fue la institución crucial de la modernidad para llevar a cabo el reconocimiento de ciudadanos. Aunque sus fallas y mal usos han pululado desde su creación, su desaparición dejaría a las personas sin el poder político de sus derechos civiles, permitiendo que el mercado los absorba como *animal laborans* (usando el concepto desarrollado por Hannah Arendt). En *La hora azul* no hay claramente una institución que tome el lugar político del Estado. El reconocimiento social en esa novela se basa en un establecimiento afectivo paternalista entre individuos. En *El camino de regreso* las ONGs logran tomar parte de la función política del Estado, pero su valor social es precario y puesto en duda constantemente.

El lector podría preguntarse si en la llamada postmodernidad es posible la ciudadanía jurídica sin instituciones nacionales, o si la ciudadanía podría ser reconocida por instituciones macronacionales, o si es necesaria la ciudadanía en sí. Estas preguntas sobrepasan mi estudio, pero dejo una opinión: la ciudadanía jurídico-territorial –que debe ir acompañada de la ciudadanía cultural– es necesaria para no entrar en el reino de la locura.

A manera de conclusión

Terminado el análisis histórico de la locura en la literatura se puede plantear una tipología de la locura en relación a los eventos históricos y a las soluciones culturales desplegadas. Primero, se tiene a un loco desquiciado en el siglo XIX (característico en la obra de Aréstegui), cuya condición se debe a su vulnerabilidad frente a las guerras de caudillos, las políticas liberales y el legado colonial en la incipiente nación. Al entrar al siglo XX, el loco desquiciado adquiere rasgos neuróticos en la obra de Clemente Palma y paranoicos en la obra de César Vallejo. Esto como resultado de la influencia de los discursos modernizadores positivistas europeos y norteamericanos. Aún su condición primaria es la vulnerabilidad frente a estos discursos. A mitad del siglo XX, el loco desquiciado se vuelve mendigante en las obras de Congrains y Arguedas como resultado del estado policial que acompañó los procesos de modernización impulsados por el boom económico que siguió al fin de la segunda guerra mundial. Sin embargo, el loco Moncada de Arguedas encuentra en la misma situación mendigante la posibilidad de movilizarse con más libertad y transgredir diferentes espacios públicos y privados. En la literatura sobre los años recientes de violencia terrorista y estatal (Roncagliolo y Cueto), el loco desquiciado es un producto de la violencia que azota al país. En la historia de la literatura peruana, la vulnerabilidad de este tipo de loco deja al descubierto los mecanismos de poder y violencia que lo han arrastrado a su condición.

Un segundo tipo de loco es el romántico, establecido por la obra de Ricardo Palma en la segunda parte del siglo XIX. El loco romántico de Palma es una respuesta cultural a los mismos procesos históricos y taras sociales que desquician a los personajes de Aréstegui, pero en Palma el loco despliega una serie de estrategias culturales y sociales que le sirven para sobrellevar las dificultades de la nación. La propuesta de Palma incluso promueve la locura romántica como un

modo de gobierno que está más acorde con la realidad del país. Uno de los principales rasgos del loco romántico es su estado melancólico, el cual le permite un acercamiento diferente a los acontecimientos que lo rodean. La melancolía no funciona como una herramienta para establecer un pasado idílico superior a un presente de miseria, sino como un catalizador que ofrece una nueva perspectiva moral y cultural para solucionar los problemas nacionales. A mitad del siglo XX, el loco romántico en la obra de Arguedas, de carácter profundamente melancólico, adquiere rasgos trágicos y míticos en los que me detendré más adelante en detalle. A finales del siglo XX, el loco romántico en la obra de Vargas Llosa, específicamente en *El loco de los balcones*, mantiene la conciencia melancólica y el espíritu de solucionar los problemas nacionales mediante la politización de la cultura. Sin embargo, en *Lituma en los Andes*, la locura romántica es relacionada con las aventuras sexuales como una estrategia para aliviar las tensiones sociales de manera privada, es decir, sin afectar el orden de la esfera pública. El loco romántico es de repente el más multifacético de todos los locos aquí estudiados. En la historia de la literatura peruana, el loco romántico despliega estrategias culturales que permiten superar la vulnerabilidad mostrada por el loco desquiciado frente a los mecanismos de poder y violencia.

Un tercer tipo de loco es el culposo, desarrollado en el siglo XIX inicialmente por Aréstegui, pero completamente delineado por Clorinda Matto de Turner a finales del siglo. El loco culposo representa al agente de poder (económico, político o eclesiástico) que reconoce sus abusos cometidos contra personas particulares o contra los sectores marginales de la población nacional. Su imagen simboliza la ruina moral a la que han caído sectores dirigentes y privilegiados del país. A comienzos del siglo XX, en la obra de Clemente Palma, específicamente en *Mors ex vita*, el loco culposo cae en la demencia por haber transgredido la lógica positivista racional. Se da así un giro al loco culposo: ahora su ruina moral no es por haber

propiciado la degradación de terceros, sino por haber él mismo buscado respuestas a las tensiones de la modernidad fuera de lo socialmente aceptado. Este cambio en loco culposo lo interpreto como un fenómeno histórico relacionado con el desarrollo de las ideas liberales en el Perú: mientras en el siglo XIX, Clorinda Matto de Turner usa al loco culposo para criticar la falta de liberalismo y sensatez en los gobernantes, para la época de Clemente Palma el liberalismo ya se encontraba establecido dentro del aparato gubernamental; por ello, Palma tiene que enfrentarse no a la ausencia de liberalismo y positivismo, sino a las tensiones que éstos han causado en la subjetividad nacional. En el siglo XXI, los protagonistas de las novelas de Cueto y De Piérola son llevados a la locura por un sentimiento de culpa interna por pertenecer a los sectores privilegiados de la sociedad que dieron la espalda a las víctimas de la violencia terrorista y estatal entre 1980 y 2000. En este caso, la locura culposa sirve para abrir un espacio de diálogo cultural entre los diferentes sectores sociales involucrados durante los años de violencia. Al nivel de la historia literaria peruana, el loco culposo no sólo expone los abusos cometidos por agentes de poder político, económico y religioso, dándoles una dimensión histórica, sino principalmente sirve como ejemplo de redención, estableciendo conductas morales útiles para la reconciliación social.

El último tipo de locura es la mítica, establecida por Arguedas a mitad del siglo XX. Al igual que la romántica, la locura mítica tiene un fuerte grado de melancolía y el interés por superar la vulnerabilidad del loco desquiciado mediante estrategias culturales. Pero, además, como su mismo nombre lo dice, tiene una estrecha relación con lo mítico, con los espacios que se escapan a la lógica racional occidental. En el espacio mítico, dicha locura encuentra una fuente de violencia trágica que utiliza para enfrentarse a los mecanismo de poder que intentan someterla. Estos niveles de violencia y tragedia necesarias para aliviar las tensiones de la

modernidad y promover una sociedad más justa no se hallan en la locura romántica y es en ellas donde descansa la peculiaridad de la locura mítica. En *Lituma en los Andes*, los personajes vargasllosianos le dan un giro a la locura mítica y en lugar de verla como una fuente de violencia justa, la entienden y la usan como una herramienta para promover violencia innecesaria para la sociedad (tanto Lituma como Adriana y Dionisio se enmarcan dentro de esta lectura). Además, mientras en Arguedas la locura mítica es una respuesta contra los sistemas opresivos que suspenden los derechos civiles de las personas, en Vargas Llosa la locura mítica es liberada por la suspensión de la ley propiciado por los sistemas opresivos. Esto se debe a que dentro de la novela de Vargas Llosa, todo tipo de violencia es contraproducente para lograr la armonía social. Finalmente, en *Abril rojo* de Roncagliolo, se produce un nuevo giro en la locura mítica. Ésta reapropia los valores trágicos arguedianos, pero en lugar de servir como agente de justicia, es producido por los agentes opresivos como una herramienta para esparcir la violencia y la suspensión de la ley. En la historia de la literatura peruana, la locura mítica, a pesar de los diferentes giros interpretativos que se le ha dado, funciona para hacer visible el funcionamiento del poder soberano: la suspensión del estado de derecho para territorializar su poder sobre cuerpos vulnerables.

El haber crecido durante los años del terrorismo y el fujimorismo ha marcado mi experiencia perceptiva e interpretativa. Creció en mí una demanda por el posicionamiento político tanto a nivel profesional como personal, que era una respuesta no sólo a la despolitización promovida por el gobierno sino, sobre todo, un ejercicio de reinserción ciudadana, de un restablecimiento democrático y ético perdido en medio de la violencia y la corrupción de aquellos años. Este espíritu democrático y crítico fue el que guió mis

investigaciones iniciales sobre la cultura relacionada a la violencia. Al descubrir la recurrencia de las imágenes de locura y decidir investigar su desarrollo histórico, encontré una serie de obras literarias que, consciente o inconscientemente, usaban la locura para describir históricos abusos de poder contra la ciudadanía y que, a la vez, urgían por la conformación de una esfera pública más democrática y plural. Así, en el presente trabajo he usado la locura como un dispositivo cultural mediante el cual exhibo la preocupación de diferentes escritores con respecto a la fuerza deterioradora de los mecanismos del poder y sus propuestas para resistir a ésta. Aunque estas propuestas han sido diversas debido a los diferentes contextos históricos e intereses ideológicos de los autores, en todas ellas se nota un deseo común de usar la cultura como herramienta de denuncia social, y de abrir la esfera pública a aquellos individuos y colectividades que habían sido marginados por los grupos de poder. En su dimensión cultural, la locura está pues en medio de la encrucijada histórica de la modernidad: es un testimonio de los abusos del poder y de la urgencia de promover ciudadanías.

La historia literaria de la locura en el Perú refleja el interés de varios autores en la construcción y destino del país. Que la crítica no haya prestado atención al fenómeno puede explicarse por la urgencia de responder a otras cuestiones esenciales como la condición indígena, la migración, la violencia terrorista, la desigual modernización, el autoritarismo, etc. Mi estudio no intenta sólo demostrar cómo la locura literaria estuvo envuelta de alguna manera en todas estas cuestiones. Su importancia reside en generar una historia cultural de la nación que responde a los grandes dilemas que el país ha enfrentado en los últimos dos siglos. Una historia que recoge, a través de la literatura (como fenómeno discursivo e histórico), la ausencia democrática que ha empañado a los principales proyectos modernizadores del país y que trata de subsanar dicha ausencia mediante el uso de la literatura como herramienta de concientización política. El

enfocarme en la locura me ha permitido enlazar literatura e historia, construir esta particular historia cultural del Perú, y además conceptualizar las dinámicas de poder y resistencia cultural generadas alrededor de los discursos e imaginarios de la modernidad. Establecer este panorama conceptual del funcionamiento del poder en la historia literaria peruana es importante como fenómeno discursivo dado que trasciende los límites estéticos del canon convirtiéndose en un fenómeno histórico con influencia sobre la esfera pública.

Poniendo en perspectiva mi propio trabajo, no puedo evitar cuestionarme si mi preocupación por la locura es parte de o responde a un proceso mayor de carácter global relacionado a los discursos sobre derechos humanos y la lógica del capitalismo avanzado, donde se cuestiona las soberanías nacionales mediante la creación de una ética supranacional que se sostiene en el reconocimiento radical de la otredad. ¿Fijar mi investigación en la locura no significó acaso exponer la insensatez y falencias de las políticas nacionales a favor de una “sensata” estructura universalista de ciudadanía? No creo que la emergencia de esta ética global de los derechos humanos sea dañina, por el contrario, ha sido positiva para detener y denunciar varios de los abusos cometidos por agentes y aparatos gubernamentales. Si el alcance del capitalismo supera las fronteras territoriales, ¿no es correcto promover la formación de instituciones supranacionales que proyecten una ética global que regule las prácticas del capitalismo? La figura del loco como la del Otro radical sirve precisamente para pensar el alcance de dicho planteamiento ético. Sin embargo, por otro lado, la generación de esta estructura ética refuerza el carácter universalista del capitalismo dado que apunta a la ineficacia moral de los estados-nación. Se trata pues de una herramienta de doble filo. El desdén hacia la soberanía estatal pone en riesgo la base pública y colectiva de la democracia moderna. No existe

hoy en día otra institución mejor que el estado para satisfacer las exigencias de la democracia. El capitalismo y su carácter privatizador genera libertades de consumo mas no políticas de ciudadanía. Aunque intuyo que mi estudio participa de este fenómeno global de cierta manera, mi intención no ha sido menospreciar la función del estado-nación para favorecer la libertad de las multitudes en el mercado. De hecho, en mi estudio pongo énfasis en el poder soberano del capitalismo, que también promueve la enajenación del trabajador. Mi objetivo ha sido registrar (o hacer visible) los desencuentros entre el poder soberano –gubernamental y capitalista– y la promoción de ciudadanía dentro de los límites territoriales del Perú. Creo que la función del estado-nación es crucial para la democracia y, por ello, veo en la figura de la locura una crítica a la labor del estado en busca de su mejora y no de su debacle o desaparición.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Tr. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. Print.
- , *State of Exception*. Tr. Kevin Attell. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. Print.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Bogotá: Editorial clásico digital, 2010. Kindle.
- Archibald, Priscilla. *Imagining Modernity in the Andes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011. Print
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Print.
- Aréstegui, Narciso. *El padre Horán. Escenas de la vida de Cuzco*. 2 vols. Lima: Editorial Universo, 1970. Print
- Arguedas, José María. *El Sexto*. Lima: Editorial Horizonte, 1969. Print.
- , *Los ríos profundos*. En: *José María Arguedas. Obras completas III*. Lima: Editorial Horizonte, 1983. Print.
- , *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971. Print.
- , *Todas las sangres*. En: *José María Arguedas. Obras completas IV*. Lima: Editorial Horizonte, 1983. Print.
- Benjamin, Walter. “Para la crítica de la violencia”. *Ensayos escogidos*. Tr. H. A. Murena. Mexico D.F.: Ediciones Coyoacán, 2001. Print
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trans. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Print.
- Chiappo, Leopoldo. *Dante y la Psicología del Infierno*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, 1986. Print.
- Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2011. Kindle
- Congrains Martin, Enrique. *No una, sino muchas muertes*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975. Print.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. Print.

- Cotler, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978. Print
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima: PEISA, 2005. Print
- De Piérola, José. *El camino de regreso*. Lima: Grupo Editorial Norma, 2007. Print
- Degregori, Carlos Iván. *Ayacucho, 1969-1979: el surgimiento de Sendero*. Lima: IEP, 1990. Print
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: IEP, 2004. Print
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970. Print.
- Drinot, Paulo. "Madness, Neurasthenia, and 'Modernity': Medico-legal and Popular Interpretations of Suicide in Early Twentieth-Century Lima" *Latin American Research Review*, Vol. 39, No. 2, June 2004. Print
- , *The Allure of Labor: Workers, Race, and the Making of the Peruvian State*. Durham: Duke University Press, 2011. Kindle
- El Comercio* (periódico). Lima, Perú. (elcomercio.pe). Web
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. Print
- Ferry, Luc and Alain Renaut. *French philosophy of the sixties: an essay on antihumanism*. Trans. Mary H. Cattani. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1990.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1989. Print.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Random House, 1988. Print
- , *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Trans. Ulises Guiñazú. México D.F.: Siglo XXI, 2000.
- , *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Tr. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Mexico D.F.: Siglo XXI, 2002. Print.

- , *Historia de la locura en la época clásica*. Tr. Juan José Utrilla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Print
- Flores Galindo, Alberto. *In Search of an Inca: Identity and Utopia in the Andes*. Carlos Aguirre, Charles F. Walker, and Willie Hiatt. ed & trans. New York: Cambridge University Press, 2010. Print
- , “Demonios y degolladores, los fantasmas coloniales” *Márgenes* 6. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1990. Print
- , *La agonía de Mariategui*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989. Print
- Galdo, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. Lima: IEP, 2008. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1989. Print
- Garrett, Victoria. *The unhygienic invasion: outcasts, anarchists, and prostitutes in early twentieth-century Argentine popular theater*. Diss. University of California, Los Angeles, 2011. Print
- Gauchet, Marcel & Gladys Swain. *Madness and Democracy: The Modern Psychiatric Universe*. Tr. Catherine Porter. Princeton: Princeton University Press, 1999. Print
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print
- González Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. Print
- Gootenberg, Paul. *Imaginar el desarrollo: las ideas económicas en el Perú postcolonial*. Lima: IEP / BCRP, 1998. Print
- Gorriti, Gustavo. *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Editorial Apoyo, 1990. Print
- Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004. Print
- Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. (www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php).
Web

- Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú, [s.n., 1983]. Print
- Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los Andes: Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991. Print
- , "Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas," *Mester*, 22:1, (1993): 19-29. Print.
- , *Temptation of The Word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vandervilt University Press, 1998. Print
- , "La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998." Belay, Raynald; Bracamonte, Jorge; Degregori, Carlos Iván; Vacher, Jean Joinville (ed). *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*. (2004) 337-43. Print
- Laing, R. D. *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Lamana, Gonzalo. *Domination without Dominance: Inca-Spanish Encounters in Early Colonial Peru*. Durham: Duke University Press, 2008. Print
- Lambright, Anne. "Espacio, sujeto y resistencia en *El Sexto*" *Anthropologica*, 20 (2002): 35-56. Print.
- Larrú, Manuel. "Civilización y barbarie en *Lituma en los Andes*". Roland Forgues, ed. *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Minerva, 2001. Print
- Legrás, Horacio. *Literature and Subjection. The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008. Print
- Lepeneis, Wolf. *Melancholy and Society*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. Print
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores, 1981. Print.
- Lombardi, Francisco. *Maruja en el infierno*. Inca Films, 1983. Film.
- Marcuse, Herbert. *Razón y revolución*. Trans. Julieta Fombona de Sucre, and Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial, 1983. Print.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima: Alfaguara, 2006. Print

- MacGregor, Felipe, and Marcial Rubio. "Rejoinder to The Theory of Structural Violence". Kumar Rupesinghe, Marcial Rubio Correa, ed. *The culture of violence*. New York: United Nations University Press, 1994. 42-58. Print
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Print
- Mendieta, Eduardo, and Jonathan Van Antwerpen. ed. *The Power of Religion in the Public Sphere*. New York: Columbia University Press, 2011. Kindle
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. Print
- Muñoz, Fanni. "The New Order: Diversions and Modernization in Turn-of-the-Century Lima." *Latin American Popular Culture Since Independence*. eds. William H. Beezley and Linda A. Curcio-Nagy. 153-63. Print
- Negri, Antonio, and Giuseppe Cocco. *Global. Biopoder y luchas en una América Latina globalizada*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1980. Print
- Ortega, Julio. "Las Tradiciones peruanas y el proceso cultural del XIX hispanoamericano." Ricardo Palma. *Tradiciones Peruanas*. Ed. Julio Ortega. España: Archivos, 1993. 409-38. Print
- Palma, Clemente. *Narrativa Completa II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Print
- Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Madrid: Aguilar, 1957. Print
- , *Tradiciones Peruanas*. Ed. Julio Ortega. España: Archivos, 1993. Print
- Parra, Richard. *La cruz y la Pachamama : religión y colonialismo en Los ríos profundos de José María Arguedas*. Diss. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. Print.
- Peña K., Saul. *Psicoanálisis de la corrupción. Política y ética en el Perú contemporáneo*. Lima: PEISA, 2003. Print
- Portocarrero, Gonzalo. "El fundamento invisible: función y lugar de las ideas racista en la República Aristocrática." *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. eds. Aldo Panfichi and Felipe Portocarrero. Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación, 1995. 219-59. Print

- . "La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo." *Estudios Culturales*. Ed. Santiago Lopez Maguiña et al. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001. 541-67. Print
- Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. Print.
- Radden, Jennifer. ed. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000. Print.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989. Print
- Ranciére, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. Tr. Steven Corcoran. London: New York: Continuum International Publishing Group, 2010. Print.
- Rodríguez-Arena, Flor María. "Las Tradiciones y el proceso de su recepción." Ricardo Palma. *Tradiciones Peruanas*. Ed. Julio Ortega. España: Archivos, 1993. 490-502. Print
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Lima: Santillana Ediciones, 2006. Print
- Rosenberg, Fernando. "Derechos humanos, comisiones de la verdad y nuevas ficciones globales". *Revista de Critica Latinoamericana* 69 (2010): 91-114. Print
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: SUR, 1996. Print.
- , *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979. Print.
- Ruiz Zevallos, Augusto. *Psiquiatra y locos. Entre la modernización contra los Andes y el nuevo proyecto de modernidad. Perú: 1850-1930*. Lima: Instituto Pasado & Presente, 1994. Print
- Silva Santisteban, Rocio. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008. Print
- Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2005. Print
- , *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*. Tr. Mario Wenning. New York: Columbia University Press, 2010. Kindle.

- Sommer, Doris. "About Face: The Talker Turns Howard Peru". *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in The Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 234-70. Print
- Sun, Haiqing. "An exile at home: *Lituma en los Andes* with a referencial reading of *El pez en el agua*". Vargas de Luna, Javier and Emilia Deffis (ed). *Perú en el espejo de Vargas Llosa*. Puebla: Universidad de las Américas, 2008. 39-51. Print
- Swain, Gladys. *Diálogo con el insensato*. Tr. Julio Mateo Ballarca. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2009. Print
- Taylor, Charles. "Why We Need a Radical Redefinition of Secularism". Eduardo Mendieta, Jonathan Van Antwerpen. ed. *The Power of Religion in the Public Sphere*. 34-59. Kindle
- Theidon, Kimberly, and Enver Quinteros. "Uchuraccay: La Política de la Muerte en el Perú." *Ideele: Revista del Instituto de Defensa Legal*. 152:27-31. February, 2003. Print
- , *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004. Print
- Ubilluz, Juan Carlos. "Mario Vargas Llosa: el erotismo como piedra angular del capitalismo tardío". *Nuevos Súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP, 2006. 119-38. Print
- Unzueta, Fernando. "Las tradiciones peruanas y la cuestión nacional." Ricardo Palma. *Tradiciones Peruanas*. Ed. Julio Ortega. España: Archivos, 1993. 503-19. Print
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. Barcelona, Editorial Planeta, 2003. Print
- Velásquez, Marcel. *El revés del marfil: Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 2002. Print
- Vich, Víctor. *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2002. Print
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2002. Print
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Print
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trans. Isabel Vericat Núñez. México D.F.: Siglo XXI, 1992. Print