

“SE ACABARON LAS MEDIAS TINTAS”: MEMORIA, REPRESENTACIÓN Y
VIOLENCIA POLÍTICA EN LA LITERATURA Y CINE PERUANO (1986 – 2013)

by

Delia Pleasant
A Thesis
Submitted to the
Graduate Faculty
of
George Mason University
in Partial Fulfillment of
The Requirements for the Degree
of
Master of Arts
Foreign Languages

Committee:

_____ Director

_____ Department Chairperson

_____ Dean, College of Humanities
and Social Sciences

Date: _____ Fall Semester 2016
George Mason University
Fairfax, VA

“Se acabaron las medias tintas”: Memoria, representación y violencia política en la
literatura y cine peruano (1986 – 2013)

A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of
Arts at George Mason University

by

Delia Pleasant
Bachelor of Business Administration
Marymount University, 2005

Director: Ricardo F. Vivancos-Pérez, Associate Professor
Department of Modern and Classical Languages

Fall Semester 2016
George Mason University
Fairfax, VA

DEDICATION

To my mother Corina, my husband James and my son Andrew. Thank you for your love and support.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my deepest appreciation to my thesis director and mentor Dr. Ricardo F. Vivancos-Pérez, who has believed in me, and whose encouragement and guidance has enabled me to produce this work. I would also like to thank the members of my thesis committee, Dr. Antonio Carreño-Rodríguez and Dr. Lisa Rabin for their valuable insights, reading and revising of my work.

TABLE OF CONTENTS

	Page
Abstract.....	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I – VIOLENCIA POLÍTICA DURANTE EL CONFLICTO ARMADO PERUANO.....	8
VIOLENCIA POLÍTICA, SENDERO LUMINOSO	8
VIOLENCIA DURANTE EL CONFLICTO ARMADO (1980 - 1993).....	11
VIOLENCIA DESPUES DEL CONFLICTO ARMADO (1993 - 2000).....	18
DESPUES DEL TIEMPO DE VIOLENCIA (2001 - PRESENTE).....	20
INTERPRETANDO LA VIOLENCIA.....	23
EL DISCURSO SENDERISTA DE LA VIOLENCIA	26
HACIENDO UNA EXCEPCIÓN.....	30
LA VIOLENCIA SUBYACENTE	33
CAPÍTULO II – VIOLENCIA EN <i>ADIÓS, AYACUCHO Y LA BOCA DEL LOBO</i>	37
<i>ADIÓS, AYACUCHO</i> : BUSCANDO LOS HUESOS PERDIDOS	39
EL LENGUAJE DE LA VIOLENCIA	43
YO SOY INDIO, TÚ NO: VIOLENCIA INVERTIDA.....	50
<i>LA BOCA DEL LOBO</i> : EL ENEMIGO OCULTO.....	57
LOS TERRUCOS PERTURBAN LA “PAZ”	62
“TÚ ERES INDIO, YO NO”	67
CAPÍTULO III - MÍTICA ANDINA Y VIOLENCIA EN ROSA CUCHILLO.....	75
EL MUNDO ANDINO EN EL JANAQ PACHA Y EL UKHU PACHA	81
EN CAMINO AL GRAN GAPAJ: ROSA	86
ESTA REVOLUCIÓN NO ES DE LOS RUNAS: LIBORIO.....	92
LOS MILITARES Y MARIANO OCHANTE.....	100
EL CUERPO VIOLENTADO	102

CAPÍTULO IV – LA TETA ASUSTADA Y LA SANGRE DE LA AURORA:	
NARRATIVA TRANSNACIONAL Y DE LA MEMORIA	107
VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA TETA ASUSTADA	109
EL CANTO Y LA LENGUA BILINGÜE.....	114
EL “OTRO” INFERIOR: SOY FAUSTA SEÑORA	121
LA SANGRE DE LA AURORA	124
CAMINO A LA SUBVERSIÓN	128
FOTOGRAFIANDO LA MEMORIA DE LA VIOLENCIA.....	132
EL CUERPO DE LA MUJER ANDINA.....	135
CONCLUSIÓN.....	141
OBRAS CITADAS.....	154

ABSTRACT

“SE ACABARON LAS MEDIAS TINTAS”: MEMORIA, REPRESENTACIÓN Y VIOLENCIA POLÍTICA EN LA LITERATURA Y CINE PERUANO (1986 – 2013)

Delia Pleasant, M.A.

George Mason University, 2016

Thesis Director: Dr. Ricardo F. Vivancos-Pérez

This thesis provides an interdisciplinary study of the representation of political violence in Perú in the works *Adiós, Ayacucho* (1986), a novel written by Julio Ortega, *La boca del lobo* (1989), a film directed by Francisco Lombardi, *Rosa Cuchillo* (1996), a novel written by Oscar Colchado Lucio, *La teta asustada* (2009), a film directed by Claudia Llosa and *La sangre de la aurora* (2013), a novel written by Claudia Salazar, and examines how these representations are related to issues of social structure such as power, race and class. This work analyses the origin of political upheaval in Perú in the context of the armed conflict during the 1980s and 1990s, as well as the aftermath of the conflict. It focuses in the critical analysis of dominance and power through racism against indigenous populations as a component of the violence in the nation from a socio-political and cultural approach. It argues that language plays a central role in the discourses of literary works because these preserve a subjacent and systemic violence.

The theories of violence and power of Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Michel Foucault and Hannah Arendt provides the theoretical framework that facilitates the understanding of political violence in Peru, as well as its true causes and socio-cultural ramifications in this country.

INTRODUCCIÓN

El horror de la violencia política durante y después del conflicto armado del Perú, desde el año 1980 hasta el 2000, ha sido analizado por historiadores, investigadores sociales y académicos durante las últimas dos décadas. Novelistas y directores han plasmado mediante la utilización de estrategias narrativas y visuales, su preocupación por la realidad social de la violencia desde su perspectiva socio cultural en el arte literario y cinematográfico. Los recursos narrativos empleados en sus producciones tienen la función de mover a la audiencia hacia la reflexión social y a la vez resaltar problemas de identidad nacional, división social y racismo estructural. En esta tesis proporciono un estudio de la representación de la violencia política en las obras *Adiós, Ayacucho* (1986), novela escrita por Julio Ortega, *La boca del lobo* (1989), película dirigida por Francisco Lombardi, *Rosa Cuchillo* (1996), novela escrita por Oscar Colchado Lucio, *La teta asustada* (2009), película dirigida por Claudia Llosa y *La sangre de la aurora* (2013), novela escrita por Claudia Salazar, y examino cómo estas representaciones están relacionadas con cuestiones de estructura social en Perú. El problema central, la violencia estructural, está arraigado en la ideología de la dominación del indígena por parte del blanco y tiene su origen en la colonización europea. Durante la época de la

violencia política, el indígena de la sierra peruana fue víctima del abandono por el gobierno y el resto de la nación.

El conflicto armado en Perú alcanzó límites de extrema violencia en todo el país, pero la región andina fue afectada de forma desproporcionada. La mayoría de los que sufrieron atentados directos en contra de los derechos humanos fueron indígenas, campesinos pobres y quechuahablantes pobladores de la región andina del Perú. Al recordar los acontecimientos de su muerte, Alfonso Cánepa, personaje principal de *Adiós, Ayacucho*, refleja lo crudo de la violencia:

Me llevaron a la salida del pueblo, junto al cerro grande, y cerca del barranco me tiraron del yip en marcha. Rodé, gritando,... me arrojaron una granada que explotó muy cerca y pude ver, como si fuera de otro, que mi brazo derecho se desprendía de mí, otra granada explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriéndome el estómago como si fuese de trapo. Estaban matando por todas partes, se sabía, y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes con el cuerpo torturado. Pero a mí me habían hecho pedazos. (Ortega 9-11)

La ruptura del cuerpo de Alfonso Cánepa representa el dolor y la tragedia del pueblo andino, pero a su vez, cuando demanda la devolución del resto de su cuerpo y proclama: “vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega 9), simboliza la restauración del orden equitativo y del valor del ciudadano peruano andino que ha sido relegado por las estructuras raciales del país.

Adiós, Ayacucho fue una de las primeras obras literarias del conflicto armado inspirada en los sucesos violentos en la región andina e influenciada por el discurso narrativo reaccionario de 1983 en el cual se denigra a la población andina.¹ Asimismo, *La boca del lobo*, también influenciada por los primeros hechos de violencia en las regiones andinas, es inspirada en la matanza de Socco, pueblo ayacuchano en donde pobladores andinos fueron acribillados en masa por el ejército asentado en esa localidad. Su simbología insinúa el rechazo al discurso de clase y racial que ignora la gravedad de la violencia perpetrada en las regiones andinas. Las dos obras se publican durante el periodo de la violencia desde dos perspectivas distintas. Diez años más tarde, el espacio cronológico de *Rosa Cuchillo* (1996) es el de la violencia después del conflicto armado. Despliega los acontecimientos del reciente pasado con una aproximación desde la cosmología andina. El largometraje *La teta asustada* (2009) pertenece al momento después de la violencia. Rememora el tema de las secuelas y traumas producto de la violencia así como el encuentro de la cultura andina de los migrantes con el contexto urbano de la capital, Lima. Asimismo, la novela *La sangre de la aurora* (2013), escrita también después de la violencia, representa el rechazo a la violencia del cuerpo femenino a través de un combate con la palabra, que simboliza revolución y renacimiento para la mujer.

En todas las obras la temática de la violencia corresponde al establecimiento socio-político del binomio dominante-dominado que apunta a la crítica de la desigualdad

¹ El *Informe Uchuraccay*, presentado por Mario Vargas Llosa después de las investigaciones sobre la masacre de ocho periodistas en Uchuraccay, Ayacucho, presenta a la población andina como una región de bárbaros estancados en los tiempos pre-hispánicos.

entre dos clases sociales. Cabe señalar que las estrategias narrativas aplicadas en las obras son influenciadas por discursos que se articulan desde la perspectiva urbana-criolla o andina para crear las representaciones de igualdad social que advoca por la inclusión de las dos culturas. Mi hipótesis es que las novelas y las películas de mi estudio, aunque creadas desde diferentes perspectivas, coinciden en representar la violencia dentro del contexto excluyente y racista en el cual la población andina es ignorada por el gobierno y la sociedad limeña-criolla del Perú. Los autores recurren a la utilización de estrategias narrativas y visuales que simbolizan el rechazo al discurso de la ideología dominante que predomina en el país.

El primer capítulo de esta tesis estudia el contexto histórico y teórico; el segundo analiza la representación de la violencia en las narrativas literaria y cinematográfica; el tercero examina la violencia desde la narrativa andina, y el cuarto analiza la violencia y memoria del conflicto armado.

En el primer capítulo proporciono información de contexto histórico, político, social y cultural en torno al desarrollo de la violencia política desde los años ochenta. Incluyo las investigaciones de académicos peruanos que se destacan en el estudio del conflicto armado como Carlos Iván Degregori y Alberto Flores Galindo. Enfatizo sus razonamientos que identifican la estructura social del país como la causa central de la violencia política y del auge de esta en la región andina. También aportó una reseña de los actores principales del conflicto: el movimiento subversivo Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas y Policiales, sus perspectivas y acciones. A su vez, me apoyo en las investigaciones y conclusiones del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y la

Reconciliación como documento repositario de la memoria del país durante la época de la violencia. El marco teórico escogido para esta tesis se basa en las teorías de poder, discurso y violencia de Hannah Arendt y Michel Foucault; así como la teoría de violencia sistémica de Slavoj Žižek y la teoría de estado de Giorgio Agamben que ilustra el amparo del gobierno para cometer acciones en contra de los derechos humanos. Este capítulo proporciona el marco histórico y teórico que facilita la comprensión de la violencia política en el Perú, así como sus verdaderas causas y ramificaciones socio-culturales en este país.

El segundo capítulo es un análisis cultural, literario y cinematográfico, comparativo entre las obras *Adiós, Ayacucho* (1986) y *La boca del lobo* (1989). Analizo las dos obras a partir de los conceptos de violencia objetiva y subjetiva y comparo sus perspectivas de aproximación. En *Adiós Ayacucho*, analizo la complejidad literaria de la novela y examino la obra desde un enfoque socio-político, estructural y sistémico. Destaco el origen de la violencia estructural en la nación y su relación con la formación del discurso de subyugación del indígena, y perpetuación del racismo dentro del sistema. En *La boca del lobo* examino las estrategias fílmicas utilizadas para representar la violencia física hacia la población rural andina durante el conflicto. También, analizo cómo las estrategias de cine son utilizadas para tomar posición política en el conflicto armado. Concluyo con un análisis que señala a los marcadores de identidad de clase, etnia y raza como parte integrante del sistema socio-político del país y su emergencia dentro del contexto de la violencia política.

En el tercer capítulo examino cómo en la novela *Rosa Cuchillo* la violencia política del conflicto armado es interpretada a través de la cosmovisión andina, por las voces del sujeto andino subordinado. Analizo el encuentro de la cultura andina con la violencia de la cultura occidental y que impone una ideología política y científica ajena. En tal contexto, conservar una cultura andina, las creencias religiosas y las normas existenciales que rigen la comunidad y su espiritualidad supone una resistencia. Ofrezco también una interpretación del pensamiento andino y cómo éste se concibe dentro de la realidad social peruana. Concluyo con un análisis de la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer que también se trasluce en *Rosa Cuchillo* mediante los personajes femeninos.

El cuarto capítulo es un análisis literario de la película *La teta asustada* (2009) y la novela *La sangre de la aurora* (2013). En este capítulo examino la compleja relación entre violencia y memoria y cómo las víctimas femeninas se posicionan después de la guerra en el espacio socio-económico peruano. En *La teta asustada*, la memoria de la violencia persiste como secuela psicológica; en *La sangre de aurora* la memoria del abuso sexual es un desafío con el que la mujer lucha y vence. Destaco la violencia estructural en la nación y su relación con la formación del discurso de subyugación de la mujer y la perpetuación de la violencia machista. Por último, señalo cómo en las dos obras se destaca a la mujer como protagonista en la violencia del conflicto y el énfasis en la lucha constante por su reivindicación.

En la conclusión proporciono un resumen de los argumentos que expongo en cada capítulo y amplío sobre estos en los contextos de etnicidad y discriminación racial. También, pretendo brindar mi experiencia personal y prestar testimonio de primer nivel

al explicar el ambiente y actitud de la ciudad limeña con respecto a la violencia en la región andina así como el avance de la violencia hacia las zonas urbanas durante la primera década del conflicto. Termine examinando acerca de las implicaciones de la violencia del conflicto armado en el Perú actual y hago una evaluación de las recomendaciones del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

CAPÍTULO I – VIOLENCIA POLÍTICA DURANTE EL CONFLICTO ARMADO PERUANO

VIOLENCIA POLÍTICA, SENDERO LUMINOSO

El 28 de agosto de 2003, Salomón Lerner Febres, Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), entregó al Presidente de la República el *Informe Final*, documento que reportaba en toda su magnitud las dimensiones de la violencia vivida entre 1980 y 2000. Identificando como actores responsables al grupo subversivo Sendero Luminoso y al Estado, el informe también revela la disparidad de clase, raza y de exclusión social que existe en el Perú. La comisión concluye que, aunque el conflicto armado no fue un conflicto étnico, el componente étnico sí definió la forma inhumana que adquirió la violencia durante esos años. Durante su discurso de presentación, Lerner reiteró a los peruanos que las dos décadas de catástrofe social “no habrían sido posibles sin el profundo desprecio que se siente por la población andina del país”, y les recalcó que de “cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos cuya lengua materna era el quechua, sector de la población históricamente ignorado por el Estado y por la sociedad urbana” (CVR, discurso). Lerner se refería al desprecio racial por el indígena que es parte del componente social peruano.

La recopilación de más de diecisiete mil testimonios de las víctimas y actores del conflicto convierte el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en un documento eje, repositorio de la memoria de los sucesos durante el conflicto armado.

Dentro del contexto del conflicto y posconflicto, la literatura y el cine toman notabilidad asumiendo la función de transmitir por medio de la expresión artística la violencia y su legado. Sin embargo, la narrativa sobre la violencia política es muy diversa y se expresa desde dos perspectivas antagónicas: la de la cultura criolla y la andina. La construcción de las memorias ficcionales en la narrativa literaria y cinematográfica se inclinan a este contexto social y de esta manera las estrategias de representación utilizadas en sus producciones revelan también los discursos sociales de cada cultura. En este marco, las producciones escogidas para este estudio – *Adiós, Ayacucho* (1986), *Rosa Cuchillo* (1996), *La boca del lobo* (1989), *La teta asustada* (2009), y *La sangre de la aurora* (2013), ofrecen los matices de este dilema cultural en el arte peruano del tema de la violencia.

El objetivo de este capítulo es ofrecer una visión general de las bases socio-políticas sobre las cuales se desarrolla la violencia en la sociedad peruana, y ofrecer las referencias históricas que son determinantes para la creación de las narrativas de la violencia en mi corpus de investigación. Para explicar el proceso es necesario dividir los hechos en etapas que perfilen los acontecimientos durante la violencia y secuelas después de la violencia. Este orden permite concebir la evolución de la representación de la violencia en las obras a través de las diferentes etapas de sucesión del conflicto. Primero, estableceré el contexto histórico, político y social sobre el cual se inició la violencia política e incluiré una sinopsis de Sendero Luminoso y su ideología. Luego me concentraré en los sucesos ocurridos durante la violencia divididos en dos etapas: durante el conflicto, desde 1980 a 1992, y después del conflicto, desde 1993 hasta el 2000.

En 1980 Perú retorna a la democracia después de doce años de gobierno militar. El gobierno del General Juan Velasco Alvarado había implementado en 1968 la reforma agraria y expropia grandes terrenos de cultivo de los ricos terratenientes a favor de los campesinos desposeídos. Sin embargo, la ausencia de una estrategia de educación agraria y la falta de industrialización hicieron de esta iniciativa por la igualdad social, un esfuerzo fallido. En 1979, al término del gobierno del General Francisco Morales Bermúdez, una reforma agraria deficiente, así como la pobreza y la falta de oportunidades para los jóvenes indígenas, crearon un medio ambiente fértil para el adoctrinamiento de nuevas ideologías en el área andina. El estadio político peruano en 1979 bullía de expectación y partidos políticos como Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), de la izquierda moderada, y el conservador Partido Popular Cristiano (PPC) eran punteros en las encuestas populares. Los partidos políticos de la izquierda radical, entre ellos el Partido Comunista del Perú (PCP), se integraron de forma legal para crear Izquierda Unida que de forma paulatina tomaba fuerza y popularidad entre los sectores rurales y entre los estudiantes universitarios de origen provinciano. En 1980 Fernando Belaúnde Terry del PPC fue elegido presidente y con ello la nueva democracia quedaba restablecida. Aunque el gobierno militar se mostraba dispuesto a apoyar la transición de mando, el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas retenía su posición privilegiada al mantener a sus militares de alto rango en sus puestos de liderazgo. Paralelamente a estos sucesos y desde la clandestinidad, el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso prepara el inicio de una lucha armada, evento que marcará definitivamente los procesos políticos a nivel nacional.

El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (SL) surgió en el año 1970 como resultado de las luchas internas entre los diferentes partidos comunistas. Tenía como base fundamental al Comité Regional de Ayacucho y estaba bajo el liderazgo de Abimael Guzmán, ex secretario nacional del Partido Comunista del Perú (Degregori 135). De ideología marxista, leninista y maoísta, Guzmán desarrolla el *Pensamiento Gonzalo*, ideología que se basaba en la lucha de clases y la lucha contra el imperialismo a través de las armas. Desde la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho, donde era catedrático, su misión era la de reclutar militantes como profesores y estudiantes que eran jóvenes procedentes de las provincias del interior del departamento de Ayacucho. Estos estudiantes eran su objetivo porque eran vulnerables, ya que procedían de orígenes humildes; eran hijos de campesinos que conocían la lucha de clases y la discriminación. Carlos Iván Degregori afirma que SL fue creado por intelectuales y no por campesinos en busca de igualdad social. Para Degregori, SL “lejos de querer establecer un cambio, perpetuó la dinámica vertical, en donde el campesinado lleva la peor parte: la subordinación” (Degregori 90). SL reclutó de forma voluntaria e involuntaria a jóvenes estudiantes universitarios y campesinos indígenas y los enlistó en la lucha armada.

VIOLENCIA DURANTE EL CONFLICTO ARMADO (1980 - 1993)

A comienzos de 1980, consignas pintadas en las paredes de las calles exhortaban a la “lucha armada”, la “guerra popular del campo a la ciudad” y la “toma del poder por la violencia”, junto a las figuras de Mao y de la hoz y el martillo. Así se empezaban a dar indicios de disturbio político y social. El 17 de mayo de 1980 en Chuschi, Ayacucho, SL

da inicio a la guerra contra el estado asaltando la propiedad del Jurado Nacional de Elecciones y quemando las ánforas que contenían votos presidenciales. La gravedad de sus actos subversivos fue aumentando de forma progresiva. Rebasando límites de violencia, SL perpetró matanzas en contra de pueblos andinos, asesina a autoridades y dirigentes comunales de manera sistemática y se enfrentó en ataques contra las fuerzas policiales y militares. En su inicio el conflicto armado fue relegado por la opinión pública y autoridades limeñas como un hecho marginal, de provincia, y subestimó la trascendencia de sus actos como delictivos (CVR V 66). Tanto así que el gobierno del presidente Belaúnde enfrentó la subversión utilizando solo la policía local de las zonas afectadas, permitiendo así que la violencia se acrecentara en el departamento de Ayacucho y otros pueblos de la sierra y que SL se fortaleciera como grupo extremista. Esto se debió, según Degregori, a la precaución por parte de la administración de no ceder autoridad a los militares justo después de haber pasado a un gobierno democrático. Sin embargo, en marzo de 1982, un comando de SL irrumpe en la cárcel de Huamanga, Ayacucho, y rescata a todos sus presos sin que las fuerzas policiales pudieran impedirlo. Afirmando su reputación de peligroso y organizado, el grupo logró acaparar la atención del resto de la nación, así como la de los medios internacionales. Estos quedaron horrorizados cuando los miembros de la guardia republicana, en represalia, acribillaron a militantes de SL que se encontraban heridos en el hospital de Huamanga. SL aprovecha de estos sucesos presentándose ante la opinión pública como guerrilleros y víctimas de la brutalidad policial.

En 1982, alarmado por el surgimiento de SL, el gobierno del Presidente Belaúnde envió a las Fuerzas Armadas a la sierra a combatir el terror. Con la incursión del Comando Político Militar en Ayacucho comienza la etapa de la militarización del conflicto, periodo en el que la violencia se exagera y se incurre en graves violaciones de los derechos humanos. Entran las Fuerzas Armadas, “pero el grave error fue la forma en que se incorporan a combatir al enemigo” (Degregori 153). No se trataba de falta de entrenamiento físico-militar. Los Sinchis, batallón especializado, habían sido entrenados bajo las estrictas doctrinas de la School of the Americas, lugar de preparación patrocinado por el gobierno de Estados Unidos para combatir la contrainsurgencia en Latinoamérica. La élite militar limeña había subestimado la magnitud geográfica de los Andes y sobre todo las tácticas subversivas de SL. En el documental *Estado de miedo* (2005), los críticos militares señalan que los comandos antisubversivos “no sabían dónde ir, no tenían una estrategia clara de cómo separar a los senderistas de las comunidades” (Yates, *Estado de miedo*). Uno de los grandes obstáculos que encontraron fue el idioma, ya que las grandes mayorías hablaban solo quechua y precario castellano. El oficial de la marina Carlos Sánchez recuerda:

No sabíamos qué hacía un marino en la sierra, no hablábamos quechua, nuestra capacidad de entrenamiento era superior, pero ellos tenían la ventaja, cualquier persona de civil nos podía disparar, estaban camuflados entre la población. El temor se generaba porque no sabías a quién te enfrentabas, no sabías si el niño de diez años era terrorista, el anciano o la mujer que pasaba era terrorista, no sabías... (Yates, *Estado de miedo*)

El primer suceso de violencia que provocó conmoción en la ciudad limeña fue el asesinato de ocho periodistas en el poblado ayacuchano de Uchuraccay el 26 de enero de 1983. Los periodistas limeños que habían llegado por tierra al lugar fueron ajusticiados por los campesinos al ser confundidos por los pobladores como terroristas de SL. El impacto fue significativo al difundirse por los medios de comunicación nacionales imágenes de la violencia. El gobierno formó una Comisión Investigadora presidida por Mario Vargas Llosa, la cual determinó que la masacre fue resultado de un malentendido generado por las diferencias culturales existentes en el Perú entre la cultura andina y la criolla de Lima. En el *Informe Uchuraccay* (1983), Vargas Llosa presentó al pueblo andino como un “mundo congelado en el tiempo, atrasado y violento, con hombres que viven todavía como en los tiempos prehispánicos” (CVR V 151). Los antropólogos asesores de la Comisión Investigadora también siguieron la teoría del indio prehispánico atrasado, corroborando los resultados de la investigación. Los hallazgos fueron criticados por la opinión pública al descubrirse que los comuneros habían actuado por órdenes de los militares. En el año 2003 el *Informe Final* concluye que los campesinos fueron alentados a usar la violencia por los Sinchis, quienes les indicaron los días previos que debían matar a todo terrorista que llegara al pueblo. La conclusión de Vargas Llosa fue significativa porque establece el discurso sociopolítico de la violencia en torno a la diferencia racial que muestra a la región andina como inferior. Para explicar las implicancias de este discurso, Juan Carlos Ubilluz, en *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*, emplea la categoría de “fantasma, o pantalla que vela lo real de los antagonismos sociales” (Ubilluz 21). Continúa Ubilluz, “lejos de

enfrentarse a la tarea de dar cuenta de la singularidad del mundo andino y de la complejidad de su proceso de modernización, los textos sobre la violencia armada representan al ande como una región por la que no ha pasado la modernidad” (Ubilluz 21). En este contexto, tres años más tarde, en 1986, *Adiós, Ayacucho*, caracterizando a Alfonso Cánepa, propone una interpretación de la violencia del conflicto opuesta a la de Vargas Llosa y demuestra que las élites intelectuales dominantes no entienden la complejidad cultural del país y de sus poblaciones.

En esta fase de militarización, el resto del país empieza a enterarse de forma paulatina de algunos de los muchos casos de violaciones masivas de los derechos humanos en las regiones andinas cometidas por los militares. El 13 de noviembre de 1983, en el pueblo de Socos, Ayacucho, treinta y dos campesinos, hombres y mujeres, fueron ejecutados por miembros de la ex Guardia Civil, procedentes de Lima. El *Informe Final* relata que los campesinos, quienes se encontraban celebrando una fiesta familiar, fueron detenidos por los efectivos policiales y llevados a la quebrada de Balcón. Allí, primero violaron a las mujeres y luego reunieron a los detenidos y les dispararon a quemarropa. Mediante el uso de granadas, “provocaron un derrumbe que cubrió los cuerpos de las víctimas” (CVR VII 55). La masacre de Socos captaría también el interés de los cinematógrafos Francisco Lombardi y Augusto Cabada, quienes utilizarían el arte del cine para divulgar las violaciones que se suscitaban en las áreas andinas.

En pleno auge del conflicto armado, en 1989, se estrena la película *La boca del lobo*, la cual muestra en su temática el abuso de los derechos humanos por parte de las fuerzas del orden. La desconexión cultural entre los militares y los campesinos del

pueblo ficcional de Chuspi intenta explicar las acciones de los militares en la zona. La película se estrena en momentos en que se cuestionaba la indiferencia de los limeños ante el horror de la violencia en la región andina. El *Informe Final* señala que, a partir del inicio de la militarización, la violencia se tornó aún más aguda.

En 1985, el despliegue nacional de la violencia alcanzaba a Lima y al resto del país. En 1986 en Lima, durante el primer gobierno del presidente Alan García, trescientos internos, en su mayoría jóvenes universitarios acusados de terrorismo, perdieron la vida durante los motines que protagonizaron en los penales de Lurigancho, El Frontón y Santa Bárbara, el 18 y el 19 de junio. Los reclusos, después de haberse rendido, fueron asesinados a sangre fría por las fuerzas armadas. Aun cuando existen testimonios de subalternos militares indicando el origen de la orden de matar, el *Informe Final* de 2003 no encuentra como responsables directos a Alan García ni a los altos mandos militares que estaban al control de las operaciones, como el Almirante Luis Giampietri o el entonces Ministro del Interior, Agustín Mantilla. Las repercusiones a la matanza fueron significativas porque SL expandiría la “guerra popular” a las áreas urbanas llevando a cabo asesinatos selectivos de autoridades, miembros del gobierno y militares para aterrorizar a la ciudad y debilitar el estado. En diciembre de 1990, el congresista Alejandro Victoria Mendoza, del partido Cambio 90, tío de la autora de esta tesis, muere asesinado por militantes de SL mientras se encontraba presidiendo una ceremonia pública.

Entre explosiones de infraestructura pública y privada, coches-bomba y asesinatos selectivos en las calles por parte de SL, las elecciones presidenciales seguían su curso.

Alberto Fujimori fue elegido presidente del Perú en 1990 y con ello se inicia una nueva fase de la violencia que se prolongaría hasta finales de 1992. Esta fase se caracteriza por la violencia que el estado infligió a los ciudadanos en nombre de la seguridad del estado. Desde el inicio de su mandato, Fujimori instaló el Grupo Especial de Inteligencia (GEIN), el cual se “dedicó a trabajar en operaciones de inteligencia para la captura de los principales líderes subversivos” (CVR VII 4). El 5 de abril de 1992, Fujimori dio un golpe de Estado, cerró el Congreso de la República y “promulgó nuevas leyes que ratificaban las prácticas antiterroristas dando poder absoluto a las fuerzas militares” (CVR VII 13). En ese momento las garantías constitucionales de los ciudadanos quedaron suspendidas y se implantó el estado de emergencia a nivel nacional. Todos los ciudadanos quedaron al margen de la justicia y desprotegidos del mismo estado. El terror impuesto por parte de los militares se demostraría con las detenciones, encarcelamiento y muerte de los que se consideraban sospechosos de terrorismo. El 16 de julio de 1992 en Miraflores, distrito afluente de Lima, dos coches-bomba explotaron en la calle Tarata destruyendo un edificio de apartamentos, matando a 25 personas e hiriendo a cientos. Este atentado es considerado de significado social porque era el primero dirigido en forma directa a las élites blancas y adineradas. Por primera vez, estos ciudadanos experimentan los efectos del conflicto armado que había azotado al pueblo andino durante los últimos doce años. El gobierno y la opinión pública se levantaron en un desafuero de indignación y las autoridades prometieron encontrar a los terroristas responsables. Dos días después del atentado de Tarata, el “escuadrón de la muerte” formado por el gobierno de Fujimori para exterminar el terrorismo, entró en las viviendas

de la universidad La Cantuta en Lima y secuestró a un profesor y nueve alumnos, los cuales desaparecieron para siempre.

VIOLENCIA DESPUES DEL CONFLICTO ARMADO (1993 - 2000)

Este último período de violencia se caracteriza por la captura del líder de SL, Abimael Guzmán, la disminución de la acción subversiva, y el autoritarismo y corrupción del gobierno. En el ámbito social cabe mencionar que, al final de los ochenta y comienzos de los noventa, la ciudad de Lima experimenta un influjo de migrantes andinos que escapaban de la violencia que había avanzado fuera de Ayacucho. Estos migrantes traerían consigo sus tradiciones y experimentaban el choque cultural en un ambiente inhóspito porque se enfrentaban a la discriminación a causa de su origen étnico, su falta de educación y su lengua. Esta problemática bicultural se representa en *Rosa Cuchillo* (1996), obra literaria que se inserta dentro de dos sistemas socioculturales: el andino y el occidental. Una vez en Lima, los inmigrantes andinos fueron desplazados a las barriadas más populosas y pobres de Lima. El *Informe Final* presta testimonios de esta adversidad como esta de una mujer indígena:

Yo me siento muy dolida, pero tengo fuerzas con que vamos a seguir contando nosotros, estamos luchando nosotros, nos indigna cuando nos dicen: estos desplazados qué hacen en nuestras calles, han invadido nuestros mercados, estos son unos pobres ambulantes; nos indigna, nos duele. (CVR VI 76).

También en Lima los desplazados de origen andino una vez más fueron blanco de SL. En *Political Violence and the Authoritarian State in Perú* (2007), Jo-Marie Burt

llama “grey zones” a los distritos limeños que fueron el objetivo de la violencia del grupo revolucionario: San Juan de Lurigancho, Ate Vitarte, Villa El Salvador y El Agustino. Señala que para 1992 “the crisis of public security provided Shining Path to operate as purveyors of public order in Lima’s *barriadas*” (Burt 107). Indica Burt que su estrategia consistió en infiltrar la red de organizaciones de supervivencia de los pobres urbanos aprovechando la devastadora situación económica de estos poblados. Estos pobres inmigrantes se habían organizado en dirigencias para protegerse y enfrentarse a SL. El asesinato en 1992 de María Elena Moyano, dirigente del distrito de Villa El Salvador es, según el *Informe Final*, una de las últimas “acciones de intimidación cometidas por SL en contra de las organizaciones distritales” (CVR VII 35).

Dentro de ese contexto de crisis y caos, el 12 de setiembre de 1992 Abimael Guzmán es capturado en Lima. Con ello, el movimiento revolucionario llega a su derrota paulatina y la nación recobra el orden de manera temporal. Sin embargo, el fin real de la guerra no llevó a que el Estado actuara de acuerdo con los planes de pacificación o reconstrucción nacional. El *Informe Final* indica que, a partir del golpe de estado de Fujimori el 5 de abril de 1992 y del apoyo de la cúpula militar, el estado de derecho y la defensa de los derechos humanos pasaron de una aparente democracia a una dictadura. En un ensayo publicado en 1999, Carlos Basombrio destaca que la “violencia no terminó con la captura de Guzmán en septiembre de 1992: se prolongó por mucho tiempo más” (417). El escuadrón de la muerte se ensaña con los jóvenes universitarios de origen andino y emplea estrategias radicales como el secuestro y la desaparición.

En julio de 1993 se encontraron las fosas de La Cantuta con los cuerpos de los nueve estudiantes y el profesor que habían sido secuestrados de las viviendas universitarias el año anterior. El gobierno de Fujimori no asumió responsabilidades; al contrario, su gobierno respondió, dice Burt, “accusing them of acting in collusion with the homicidal terrorist” (Burt 204). Optando así, por la descalificación de la legitimidad de los denunciantes y su hostigamiento. El Grupo Colina continuó realizando acciones paramilitares y de amedrentamiento a opositores del gobierno. Vladimiro Montesinos, asesor de Fujimori y, luego, asesor del Servicio de Inteligencia Nacional, organizó una red de espionaje dedicada a obtener información tanto de enemigos como aliados políticos. Según el *Informe Final*, Montesinos a su vez empezó a gestar lo que luego sería el sistema organizado de corrupción gubernamental más grande de la historia del Perú. El gobierno fujimorista elaboró la Constitución en 1993, la cual fue sometida a referéndum y ratificada. En ella se daba la posibilidad a una reelección inmediata. Fujimori, sin embargo, se presentó en el año 2000 a una segunda reelección en medio de un entorno de estancamiento económico y de denuncias contra el gobierno.

DESPUES DEL TIEMPO DE VIOLENCIA (2001 - PRESENTE)

En el año 2001 se creó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación para investigar la verdad de los horrores vividos durante el conflicto armado. Presidida por el entonces Decano de la Universidad Católica del Perú, Alejandro Lerner Febres, once comisionados, un observador y cientos de profesionales, el *Informe Final* fue presentado en 2003 (CVR I 1). Después de dos años de trabajo y casi diecisiete mil testimonios, los comisionados habían concluido su tarea de examinar las causas y consecuencias del

conflicto armado. Una de las conclusiones más impactantes del informe fue la del número de víctimas reportadas, 69,280 personas. De estas, 79% eran de origen indígena y 75% de las víctimas eran quechuahablantes o de otra lengua nativa (CVR I 3). El énfasis en la memoria fue la consigna del *Informe Final*. La búsqueda de evidencias y su compilación en sus volúmenes escritos quedan archivados para la historia, como memoria, dice Lerner, y hace hincapié en la preservación de esta.

La CVR enfatizó que el conflicto armado dejó secuelas psicosociales muy profundas entre las víctimas que sufrieron los ataques físicos y emocionales por parte de SL y del Estado. Una de estas experiencias traumáticas es la violación sexual que sufrieron las mujeres durante los años del proceso de violencia a manos, en su mayoría, de las Fuerzas Armadas. La CVR recogió numerosos testimonios de víctimas de violencia sexual. Sin embargo, por el estigma de la humillación y la vergüenza, muchas de las víctimas callaron el abuso o no estaban dispuestas a contar con detalles los alcances de la violación. En *La teta asustada* (2009) dirigida por Claudia Llosa, la narrativa presenta los estragos causados a la generación posterior al conflicto armado. El personaje principal, Fausta, sufre de una enfermedad llamada por las mujeres de su pueblo “la teta asustada”. De acuerdo a la teoría de la violencia de las madres víctimas de violación sexual durante el conflicto, esta enfermedad es transmitida por medio de la leche materna y así, el trauma sufrido por la madre es heredado por la hija. Para protegerse de una violación, Fausta decide introducirse una papa en la vagina. La protección simbólica del tubérculo podría representar la resistencia a violación sistemática de las mujeres durante el conflicto y los traumas consecuentes que perduran,

incluso a través de generaciones. En un artículo sobre la película, Kimberly Theidon afirma:

Durante mis investigaciones en Ayacucho, varias mujeres me preguntaron: “¿Por qué vamos a recordar todo lo que pasó? ¿Para martirizar nuestros cuerpos nomás? El idioma corporal que usan las mujeres refleja una división del trabajo emocional según el género. Hay una especialización de la memoria en estas comunidades y son las mujeres quienes llevan el dolor y el luto de sus comunidades. (4)

La violencia sexual durante el conflicto armado fue aplicada a las mujeres en forma grupal por los efectivos de las fuerzas armadas y en las poblaciones andinas; y en las áreas urbanas, las violaciones sexuales en contra de la mujer fueron individuales. Las mujeres detenidas acusadas de terrorismo eran forzadas sexualmente en las cárceles y centros de detención. El *Informe Final* muestra cientos de testimonios de delitos sexuales en contra de la mujer. Testimonios recopilados por la CVR repiten historias de violaciones sexuales perpetradas por batallones:

Porque los soldados veían a ellos y en la noche se mandaban los soldados, todititos. Yo ya vivía verdad una desgracia [...] y toda mi vida me voy a recordar eso, porque me hicieron una cosa que nunca pensaba pasarlo [...] me tenían calatita así, sin ropa sin nada, así con, amarrada [...] después de violarme me pegaban. (CVR VI 103)

Así también en la ciudad, un soldado recordaba “que su orden era que, si encontraba una chica sospechosa más o menos senderista o que parezca senderista del movimiento,

entonces hay que agarrarla y violarla, ¿no?” (CVR, VI 444). Las recomendaciones de la CRV señalaban reparaciones monetarias para todas estas mujeres vejadas por el estado; sin embargo, “el gobierno no ha ejecutado la ley en forma eficiente” (Theidon, 81). Las mujeres del conflicto siguen esperando justicia.

El *Informe Final* de 2003 significó un intento del gobierno por integrar y ratificar a la nación peruana, y sobre todo para prometer las garantías de los derechos humanos a todos los ciudadanos afectados por el conflicto armado. El gobierno hace una invocación a la memoria y hace hincapié en que los ciudadanos construyan una memoria colectiva para de esa manera proteger la paz del país. Sin embargo, el gobierno no parece haber tomado en cuenta lo que piensan las poblaciones andinas sobre la reconciliación, las reparaciones, la desigualdad y la violencia perpetrada.

INTERPRETANDO LA VIOLENCIA

El *Informe Final* de la CVR constató que el conflicto armado interno constituyó el episodio de violencia “más intenso, más extenso y más prolongado de la historia de la república” (CVR I), más aún, descubrió la separación racial que existe en la sociedad peruana. Sugiriendo un conflicto estructural severo, el presidente de la CVR señalaba también que la forma en que el estado y sectores importantes de la opinión pública enfrentaron esos años, “mostraron la indiferencia y la tolerancia hacia las violaciones a los derechos humanos” (CVR I). En *Violence in War and Peace* (2004), Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgois exponen acerca de la violencia que no se ve pero existe. Observan que la violencia no solo debe ser entendida en términos físicos o de provocación de dolor: “focusing exclusively on the physical aspects of torture, terror,

violence misses the point and transforms it into a literary, or artistic exercise, which runs the risk of degenerating into a...voyeuristic impulse that subverts the larger project of witnessing, critiquing, and writing against violence, injustice, and suffering” (Scheper-Hughes, Bourgois 2004). Es imperativo, según estos autores, reconocer la violencia que fluye a nuestro alrededor y que generalmente abruma a las personas que estudiamos. Observando esta sugerencia, me inclino a presentar en esta tesis la violencia desde una perspectiva que incluya no solo la violencia perpetrada a los cuerpos, sino también desde una referencia social y estructural. La representación de la violencia en el conflicto armado en la narrativa y el cine será analizada en las obras escogidas para este estudio dentro de esta perspectiva.

El tema de la violencia política ha sido objeto de tesis doctorales en las que su estudio se ha realizado en diferentes manifestaciones artísticas y discursivas. Jorge Luis Valdez Morgan analiza los imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el cine de la violencia política utilizando la base teórica de Siegfried Kracauer, el cual ha desarrollado un análisis y acercamiento al cine como fenómeno social y transmisor de representaciones violentas. Christopher Akos Morriss estudia la violencia y memoria en la novela del conflicto armado siguiendo la teoría de Paul Ricœur. Carlos Vargas-Salgado estudia la violencia durante el conflicto armado representada en el teatro con apoyo teórico de Walter Benjamin, Pierre Bourdieu y Theodor Adorno.

En esta tesis quiero sustentar mis ideas con el apoyo de teóricos que centran sus fundamentos de poder y violencia en las estructuras de dominación discursiva de la desigualdad social. De esta manera parto de la premisa de que en Perú el origen de la

violencia dentro del contexto del conflicto armado estuvo propiciado por la desigualdad racial que está impuesta como “norma” en la estructura social del país. Para entender la violencia dentro de este periodo, es necesario diferenciar el poder y la violencia como dos conceptos individuales. Para ello selecciono las teorías de poder y violencia de los filósofos Hannah Arendt y Michel Foucault que ayudan a entender la clasificación de los dos conceptos que se relacionan pero que no se pueden confundir. Asimismo, el pensamiento teórico de Slavoj Žižek sobre la violencia que subyace en las estructuras sociales ofrece un marco para analizar la violencia que no es visible pero que es aceptada como norma. Esta violencia también puede propiciar que los gobiernos tengan facilidad de recurrir a la violencia de estado en contra de los derechos humanos. El filósofo Giorgio Agamben explica que, en nombre de la seguridad del estado, los gobiernos desposeen a sus ciudadanos de leyes básicas, para imponer así otras leyes de emergencia, lo cual es una nueva forma de violencia impuesta.

El *Informe Final* concluye que Lerner continúa afirmando que “la mayoría de los que sufrieron atentados directos a sus derechos humanos o son indios o no hablan bien el castellano o son campesinos o son pobres, y si son todo eso, peor” (CRV I 2). Esta conclusión coincide con las de Scheper-Hughes y Bourgois cuando afirman que la violencia “disproportionately punishes the structurally vulnerable sectors of society and it is not recognized as violence for its victims or its executioners” (Scheper-Hughes y Bourgois 1991). Mi objetivo es señalar la violencia estructural y su trascendencia en la sociedad peruana, porque las violaciones que se generan de esta pueden ser aceptadas como legítimas tanto por las víctimas como por los perpetradores.

EL DISCURSO SENDERISTA DE LA VIOLENCIA

En *Qué difícil es ser Dios* (1990), Degregori explica la importancia que tuvo el discurso de SL en su transformación de grupo de izquierda radical a poderoso grupo terrorista que logró conquistar miles de seguidores. Utilizando el razonamiento de David Apter que analiza la violencia política desde la teoría del discurso, el autor parte de la idea de que no hay violencia política sin discurso ya que los individuos necesitan ser convencidos para ejercerla. Degregori afirma que el discurso de SL fue uno de los instrumentos fundamentales en su crecimiento, capacidad de resistencia y desencadenamiento de la violencia (Degregori 249). Para ratificar el alcance del discurso de SL, cabe traer a colación al filósofo francés Michel Foucault, que al respecto postula, en su obra *Historia de la sexualidad* (1970), que el poder se ejerce por medio del discurso y a través de este llega a tener efectos reales. El discurso, añade Foucault, es una violencia que ejercemos sobre las cosas y no hay discursos absolutamente verdaderos, solo discursos poderosos.

El pensamiento de Foucault aclara entonces la deducción a la que llega Apter cuando señala que el desarrollo del poder de este discurso proviene de la oportunidad que brindan los acontecimientos que sirven como base sobre la cual se elabora el razonamiento que se predicará. El proceso de elaboración del discurso, dice Degregori citando a Apter, “emplea paradigmas, doctrinas, mitos y teorías; magia o fantasía y lógica; metáfora y metonimia; narrativa y texto” (Degregori 250). Todos estos elementos estaban presentes en la elaboración de la doctrina coherente y el discurso poderoso de SL: base intelectual dentro de una universidad andina, inconformidad de los campesinos con la política del estado, y la historia y mitos milenarios de la cultura andina. Es así como

Abimael Guzmán, seguidor de las doctrinas basadas en la lucha de clases y la acción contra el imperialismo por medio de violencia de Mao Tse Tung, debía apoyarse en una base firme y de significación profunda para convencer a su audiencia. Esta fundamentación la encontró en la injusta condición social a la que estaba sometido el habitante andino en ese momento. Guzmán predicó la lucha armada frente al estado como único medio de liberación en contra de una sociedad reaccionaria que despreciaba al indígena.

Aproximándose a la cosmovisión cultural andina, creó una retórica de renacimiento y regreso del poder para las clases subyugadas. Este concepto de la cosmovisión andina que se origina bajo los principios milenarios del imperio incaico augura el regreso simbólico del Inca Pachacutec como restablecedor del orden original; es decir, antes de la conquista europea. La articulación de este pensamiento cultural ocurre en *Rosa Cuchillo* (1996): “¿La plaza de Vilcashuamán? ¿Ese lugar donde antes fue el centro del poder y residencia del Inca Pachacutec?... ¡Vaya!, había estado soñando” (Colchado 124). Esta frase simboliza la ausencia del gobierno estatal en los pueblos andinos y la evocación de una era de preponderancia para los indígenas. Degregori enfatiza que es notable entender que el discurso de SL no fue étnico, pero, como lo explica Gonzalo Portocarrero en *Razones de sangre: aproximaciones a la violencia política* (1998), el resentimiento cultural y racial fue una herramienta política formidable: “Sendero convoca a liberarse de los resentimientos a través de la violencia” (Portocarrero 16). De esta manera, SL utiliza elementos socioculturales del acontecer andino del

momento para crear un discurso que, en términos de Foucault, no fue “absolutamente verdadero” pero “poderoso”.

Para explicar cómo el discurso de SL se torna de poderoso a violento, y la vez decadente, tomo como referencia los fundamentos teóricos de Hannah Arendt sobre el poder y la violencia. Forzar el poder por medio del uso de la violencia era la concepción que tenía Abimael Guzmán de la culminación del poder absoluto. Conceptualizaba el poder como fuerza de imponer su voluntad; en términos de Hannah Arendt, confundía el poder con la coerción, con la violencia. Analizando la relación entre la violencia y el poder en la política, Hannah Arendt difiere de esta conceptualización del poder. En su libro *Sobre la violencia* (1970), Arendt cita a Wright Mills “Toda la política es una lucha por el poder; el último género de poder es la violencia” (cit. en H. Arendt 35) y a Voltaire: “El poder consiste en hacer que otros actúen como yo decida” (cit. en H. Arendt 36) como ejemplos de la conceptualización errónea del poder y la violencia, y señala que es una equivocación considerar la violencia como manifestación del poder (Arendt 31). Es común afirmar, añade Arendt, que el poder depende y descansa en la violencia ya que en el pensamiento político tradicional “se entiende el poder como la eficacia de imponer la voluntad de uno sobre la de los otros” (Arendt 11). En la primera entrevista que ofreció Abimael Guzmán dentro de la clandestinidad al periódico de izquierda *El Diario* en 1988, Guzmán revalidó la violencia como base del poder:

Nos reafirmamos en la violencia revolucionaria como ley universal para tomar el poder y como la esencia de la sustitución de una clase por otra, vamos a alcanzar el comunismo sólo con la violencia revolucionaria. Por

esta razón, los comunistas debemos fortalecernos ideológica, política y orgánicamente a asumir la violencia adecuadamente. (Abimael Guzmán, “Entrevista con el presidente Gonzalo”)

Las afirmaciones de Guzmán indicaban que para SL el poder dependía y se afirmaba sobre la violencia. Las tácticas subversivas empleadas para subyugar a los pobladores de las áreas rurales consistían de actividades basadas en la violencia física y mental.

Foucault considera esta acción como violencia sobre el cuerpo: “el cuerpo está directamente inmerso en el campo político; operan sobre él, lo cercan, lo marcan, lo doman... El cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación” (*Vigilar y castigar* 32). Practicando agravios en contra de los cuerpos, SL creía entonces que su poder de dominación era la violencia. Pero Arendt afirma que la violencia y el poder se diferencian y que son, en esencia, opuestos.

La violencia, afirma Arendt, es un instrumento, un medio que emplea el hombre para dominar a su prójimo (51). El poder, por el contrario, depende del apoyo de las mayorías, las cuales actúan de manera concertada para un fin (64). Aunque SL era sumamente organizado como grupo subversivo, nunca obtuvo el apoyo de las mayorías. Al contrario, debido al empleo del terror indiscriminado, perdió el apoyo de los pobladores rurales que habían simpatizado con el grupo en un inicio, porque la violencia “produce miedo, destruye o manipula las organizaciones sociales y políticas, convierte a las personas en átomos aislados e inmovilizados, es así como destruye el poder” (Arendt 52). Las causas del declive de SL concuerdan con el pensamiento de Arendt cuando

Degregori, en su estudio del origen, auge y caída de SL, afirma que el poder pertenece al grupo y existe solo mientras éste no se desintegra:

El PCP-SL resultó estratégicamente derrotado por la respuesta militar y policial, pero fundamentalmente porque nunca pudo ganar apoyo de sectores importantes de peruanos, menos aún de los más pobres y rurales, que terminaron enfrentándosele organizados como los Comités de Autodefensa. Terminó, por tanto, como comenzó: aislado, condenado a ejercer cada vez más el terror y con su cúpula cayendo finalmente sin disparar un tiro. (Degregori 173)

HACIENDO UNA EXCEPCIÓN

La lucha antiterrorista le permite al estado peruano intervenir en todas las regiones del país en las cuales se conocía actividad terrorista. La declaración de la “guerra contra el terror” por el gobierno del presidente Belaúnde facilitaba la penetración primero de la policía dentro de las más recónditas zonas del departamento de Ayacucho, donde se tenían noticias de actividades terroristas; y después la militarización de la sierra del Perú, donde las Fuerzas Armadas tomaron el control absoluto del combate contra SL. La decisión política del presidente de “militarizar” las zonas rurales del Perú otorgaba absoluta libertad a los actores militares de emplear cualquier táctica de guerra necesaria para combatir el terrorismo de SL. A partir de esta resolución del gobierno, se cometerán en Perú las mayores violaciones a los derechos humanos por parte de los militares y los subversivos.

En su libro *Estado de excepción* (2003), Giorgio Agamben explica cómo los gobiernos recurren a la suspensión de las garantías constitucionales como estrategia estatal para mantener el orden que se ve amenazado por un antagonismo o rebeldía social. Se suspenden las garantías constitucionales para proteger la ley de este antagonismo, pero en forma contradictoria. El estado responde a la acción ilegal con la suspensión del sistema legal y deja a los individuos desprotegidos de la ley (Agamben 5). En una entrevista para el periódico español *El País*, en 2004, Agamben expone cómo esta estrategia, a la que llama “estado de excepción”, es utilizada por los gobiernos modernos en conjunción con el apoyo policial y militar para justificar métodos de mitigación en tiempos de conflicto social:

Donde no hay normas fijas, ni principios que acepten todos, lo que se impone es la gestión, el resolver los problemas de la manera que sea, y la policía se convierte en la figura central. A la policía se le permite hacer cosas que la ley no autoriza porque se entiende que se enfrenta con situaciones excepcionales. Pero cuando toda forma parte de un estado de excepción, se generalizan los métodos policiales. (Giorgio Agamben, “El estado de excepción hoy es la norma”)

En el transcurso del tiempo de violencia en el Perú, las garantías individuales de los ciudadanos fueron suspendidas durante y después del conflicto armado. Las matanzas perpetradas por elementos policiales y militares fueron calificadas por el estado como consecuencias de una guerra en la cual los actores militares no sabían a lo que se enfrentaban (CVR V, 374). En la película *La boca del lobo*, la cual analizaré en el

capítulo 2, el teniente Roca dice “no sabemos a lo que nos enfrentamos, hay que matar a todos los sospechosos, estamos cumpliendo con lo que el gobierno nos ha encargado” (*La boca del lobo*). El hecho de “matar a todos los sospechosos” implica que los ciudadanos quedaban desprotegidos a merced de lo que los militares de forma subjetiva consideraban por sospechoso.

Agamben a su vez explica que el estado de excepción está fundamentado en un estado de necesidad que está situado entre los límites de la política y el derecho (Agamben 33). El aspecto político lo determina el momento de crisis que se está viviendo; el de derecho se determina porque dentro de un estado de emergencia se pueden presentar medidas jurídicas que sobrepasan el derecho (Agamben 3). Aclara Agamben que, dentro del estado de excepción, todas las decisiones son exclusivamente delegadas al presidente. En su esfuerzo por terminar con el terrorismo de SL, el presidente Alberto Fujimori declara un “autogolpe” anunciando la disolución de Parlamento, la suspensión de la constitución, la intervención legal de los gobiernos locales y del poder judicial, todo esto justificando la creación inmediata de un “nuevo gobierno de urgencia y de reconstrucción nacional” (CVR VII 9). El presidente sustentaba que, al tomar estas medidas, lo hacía con el propósito de solucionar la grave crisis que enfrentaba el país. A partir de este golpe de estado y del apoyo de la cúpula militar, el estado de derecho pasó de una aparente democracia a una dictadura. En Lima la persecución por las fuerzas armadas de los estudiantes universitarios de fisonomía indígena y los allanamientos con tanques y armas de guerra a las universidades públicas se convirtieron en la norma de ataque contra el terrorismo, y las desapariciones no eran

respondidas por el gobierno. Estas acciones son un ejemplo contundente de cómo el presidente se amparaba en el estado de excepción, para así justificar las estrategias de erradicación del terrorismo usadas por militares.

LA VIOLENCIA SUBYACENTE

En la universidad de Huamanga, SL encontró un ambiente propicio para propagar su discurso de la violencia. La rápida radicalización de los profesores y alumnos universitarios estuvo motivada según Portocarrero por “la marginación racial que siente el peruano de origen indígena por parte de las élites blancas del resto de la nación” (Portocarrero 18). Durante la duración del conflicto armado, tanto en las ciudades como en las regiones rurales, los actores de la violencia recurrieron al uso de la discriminación racial y étnicamente selectiva para identificar a sus oponentes: “El profundo racismo existente en el Perú, producto de siglos de exclusión y subvaloración de las poblaciones indígenas, afloró al primer plano de las percepciones y fue el sustento de los criterios de identificación y selección de víctimas” (Degregori 37). Pero el problema racial en Perú no se limita al conflicto armado. Degregori añade que la discriminación racial es innata en la sociedad peruana y que se exterioriza como racismo estructural en la sociedad.

En *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (2013), Slavoj Žižek reflexiona acerca de la violencia y los problemas que crea en las sociedades contemporáneas. Žižek identifica tres tipos de violencia: subjetiva, simbólica y sistémica. La primera, es aquella que se “manifiesta de forma individual, en la cual el agresor expresa una posición particular frente a la víctima; esta violencia genera desorden, caos, y crisis” (Žižek 9); este tipo de violencia “es la más espectacular, pero no la más devastadora” pronuncia

(11). Žižek orienta su enfoque en las formas de violencia objetiva: la violencia simbólica y la violencia sistémica. Se entiende por violencia simbólica a “toda manifestación discursiva que, de una u otra forma, agrede al otro por su condición de diversidad, lengua, odio racial, clase, sexo, y otras formas de discriminación” (Žižek 10). Esta clasificación de la violencia concuerda con la connotación de discriminación del conflicto armado. Los testimonios presentados en el *Informe final*, muestran el racismo subyacente manifestado por los actores del conflicto armado durante los encuentros violentos: “me taparon con una frazada y me empezaron a golpear tirándome patadas y puñetes, luego me destaparon y se iban. Yo no sabía quiénes habían sido. Se reían y me decían: serrano de mierda, adivina quién es él que te ha golpeado.” (CRV IV 75). En Perú el ser originario de la región de la sierra, es decir, ser serrano, no es calificativo regional; es utilizado como calificativo racista: ser llamado “serrano” es un insulto despectivo hacia las personas de origen y fisonomía indígena.

Es significativo señalar que Žižek hace hincapié en indicar que las prácticas de apoyo y de solidaridad hacia los menos favorecidos son una forma de violencia simbólica. Žižek piensa que “estas perpetúan el ‘status quo’ de una sociedad, que se niega a generar transformaciones radicales en función de las diferencias de etnia y clase” (Žižek 10). La violencia sistémica, afirma Žižek, es ejercida por “ideologías políticas y discursos sociales sostenidos por los actuales regímenes económicos y políticos a escala mundial: el capitalismo y sus prácticas y las nuevas modalidades de racismo que se amparan en la biología y la higiene social” (Žižek 16). La violencia objetiva, tal como la concibe Žižek, no es crisis sino perpetuación del orden “normal” de las cosas. El racismo

en Perú como parte de la violencia sistémica, no tiene un referente explícito institucional; por el contrario, está sumido en todas las actividades cotidianas del país y es considerado “normal”. Esta normalidad se representa cuando los peruanos de origen indígena son conscientes de su lugar dentro del orden social:

Señores chaymi ñuqa munani kachun respeto, kachunyá manchakuy,
masque imayrikulla kaptiykupas, wakcha pobri kaptiykupas, campesino
ñuqañaykuchu kaniku, huk real llapas killapi ganaq, mana ni pipas
kanikuchu. Señores, chayta ya justiciyata mañakuykiku. Testimonio de la
señora Sabina Valencia. [Traducción: Señores, por eso yo quiero que haya
respeto. Que haya pues temor de Dios aunque sólo seamos muy humildes.
Aunque seamos huérfanos y pobres. Campesino puro podemos ser; que
ganamos sólo un real por mes y, aunque no seamos nadie, señores, ésta es
la justicia que le pedimos.] (CRV IV 78).

Es por eso que el filósofo es vehemente al advertir que la violencia sistémica es la más peligrosa porque la considera el origen de las estructuras sociales que perpetúan las injusticias que generan a su vez violencia subjetiva: “estamos hablando de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación” (Žižek 16). Su pensamiento exhorta a los individuos a reaccionar en contra de la violencia sistémica porque es la base, del origen de todas las violencias.

El estudio de nociones teóricas sobre la violencia nos hace ver que, en sociedades donde el racismo y la discriminación se encuentran integrados en las estructuras sociales, se debe estudiar la violencia desde una perspectiva que considere también la violencia

estructural para así poder determinar los orígenes de la violencia física y explícita. Durante el conflicto armado en Perú, la violencia ejercida en contra del indígena tiene un componente étnico y racial, presente desde el inicio de la creación del discurso de SL hasta el final del conflicto, aunque no de manera explícita. Partiendo del entendimiento de la dominación social practicada desde la conquista, es necesario identificar este tipo de violencia en la cotidianidad del desarrollo social porque puede pasar desapercibida y transformarse en una violencia tolerada. Para Alberto Flores Galindo, quién analiza las causas del conflicto armado desde el ángulo de la colonización, la violencia estructural en Perú es producto de la desigualdad, el autoritarismo político y la segregación étnica y racial. Así también, en la narrativa de los períodos de violencia se reflejan estos debates y se intenta articular los hechos del conflicto armado en torno a estos temas. Es desde esta perspectiva que esta tesis examina la violencia política en las narrativas literarias y de cine.

En el capítulo 2, analizo la representación de la violencia subjetiva y objetiva en las obras *Adiós, Ayacucho* (1986), de Julio Ortega y *La boca del lobo* (1989), de Francisco Lombardi. Examino la violencia desde un enfoque socio-político, estructural y sistémico. Destaco el origen de la violencia estructural en la nación y su relación con la formación del discurso de subyugación del indígena, y la perpetuación del racismo dentro del sistema del poder. Señalo también como los marcadores de identidad de clase, etnia y raza están constituidos en la conformación socio-política del país.

CAPÍTULO II – VIOLENCIA EN *ADIÓS, AYACUCHO* Y *LA BOCA DEL LOBO*

Como he explicado al final del capítulo I, Slavoj Žižek concibe dos tipos de violencia: objetiva y subjetiva. La violencia objetiva conlleva la violencia simbólica y sistémica. La violencia simbólica se encarna en el lenguaje y en las formas en las que atribuye sentido. La violencia sistémica es producida por el funcionamiento homogéneo de los sistemas económico y político. Es la violencia inherente al sistema capitalista que se impone a través de las más sutiles formas de coerción que imponen las relaciones de dominación y explotación. La violencia subjetiva se presenta como un hecho irracional y excesivo. Es una forma de violencia que excede la fuerza del agente poniendo en acto lo que no puede representar por medio del lenguaje. La violencia subjetiva es la parte más visible de las violencias. (Žižek 9,10). Atendiendo a estas consideraciones, los enfoques sobre la violencia política en el Perú propuestos por la novela *Adiós, Ayacucho* (1986) y la película *La boca del lobo* (1988) conjeturan dos maneras distintas de conceptualizar su origen. *Adiós, Ayacucho*, concibe el origen de la violencia como objetiva: simbólica y sistémica. Utiliza la sátira y humor para descifrar la violencia extrema, irrepresentable. En cambio, *La boca del lobo* enfatiza el aspecto subjetivo. El drama en la película apela a la estimulación sensorial para provocar reacción en el espectador frente a la violencia.

La sutileza de la violencia objetiva se exhibe en *Adiós, Ayacucho* a través de los diálogos que establece el protagonista con los personajes que conoce durante su viaje. En

su encuentro con un periodista al llegar a Lima, éste le enseña el bosquejo de la cara de una mujer buscada por terrorismo:

La camarada Diana me pertenece –dijo-. ¿Es esta, verdad? Me pasó el retrato-robot de una mujer.

Me lo quedé mirando. Era, más bien, el retrato abstracto de la mujer peruana: el rostro oval, los ojos almendrados, la boca llena, el cabello lacio. Me sorprendió que ese modesto retrato tuviera una fidelidad involuntaria y fuese capaz de documentar el carácter más general de una protagonista de la subversión.

¿También Sendero había previsto esa ironía? (Ortega 38-39)

Mientras que la violencia objetiva trabaja de forma subyacente y oculta, la violencia subjetiva en *La boca del lobo* se muestra visible y extrema. Treinta campesinos caminan en fila, detenidos en forma extrajudicial por los militares, que los van a matar:

¡Apunten! ¡Fuego! Los soldados disparan una ráfaga de metralleta a quemarropa mientras que los treinta cuerpos van cayendo uno a uno. Uno de los hombres acribillados se mueve en el suelo como aferrándose a vivir, pero el teniente indica que se le termine de aniquilar: “¡remátalo!” (*La boca del lobo*)

En *Adiós, Ayacucho*, la complejidad literaria de la novela se desenvuelve en los planos mágico-realista y realista. Desde un enfoque socio-político, estructural y sistémico, el origen de la violencia en la nación se relaciona con la formación del discurso de subyugación del indígena y la perpetuación del racismo. En *La boca del*

lobo, el enfoque es desde la estrategia de estimulación sensorial cinematográfica de Laura Podalsky, utilizada para producir emoción en la audiencia. También analizo cómo las estrategias de cine son utilizadas para tomar una posición política en el conflicto armado. Por último, señalo cómo en las dos obras los marcadores de identidad de clase, etnia y raza están imbuidos de forma intrínseca como parte de la conformación socio-política del país y su emergencia dentro del contexto de la violencia política.

ADIÓS, AYACUCHO: BUSCANDO LOS HUESOS PERDIDOS

Adiós Ayacucho descifra un tipo de violencia que subyace bajo la percepción subjetiva de lo que se simboliza como violencia. Esta violencia objetiva, sistémica, que se esconde y que no se cifra en la realidad, es la que genera las “explosiones irracionales de violencia subjetiva” (Žižek 9). En este contexto, el horror extremo de la violencia en la realidad social es irrepresentable en *Adiós, Ayacucho*, tanto así que el autor alude a la interacción entre los planos narrativos de lo real maravilloso y la realidad para representar lo real de la violencia. Desde el primer párrafo, la novela expone este matiz: un muerto que en la novela está vivo, sale de la fosa común donde está enterrado en busca de sus huesos: “Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega 9). Inspirada en un hecho real, la ejecución extrajudicial del dirigente campesino Jesús Oropeza Chonta², la novela se inicia con el regreso a la vida del dirigente campesino Alfonso Cánepa, miembro de la comunidad de Quinoa. Detenido en forma arbitraria y acusado de

² El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación documenta la detención arbitraria y desaparición forzada del dirigente campesino Jesús Oropeza Chonta, quien fue detenido y encarcelado en la comisaría de Puquio, Lucanas, Ayacucho, el 27 de julio de 1984. En la madrugada del 28 de Julio de 1984, un grupo de policías lo transportó en una camioneta y pararon en el camino para asesinarlo. Oropeza fue baleado por la espalda, luego se le arrojó una granada, y luego se arrastró el cuerpo agonizante hasta un lugar cubierto con paja donde se le prendió fuego (CRV II 129-141).

terrorista, recuerda ser torturado, quemado y mutilado por las fuerzas militares. Éstos arrojan su cuerpo en una fosa clandestina, pero no sin antes apropiarse de parte de sus huesos para enviarlos a Lima, centro del poder. Cánepa se percata de que su cuerpo no está completo, le faltan la mitad de sus huesos. Es su parte peruana la que le han quitado, por ser “demasiado peruano” piensa Cánepa, por ser indígena, quechua hablante, el Otro en la construcción social peruana. “¡Óyeme, Belaúnde!... ¿Dónde han escondido mis huesitos?” (Ortega 11), le clama al Presidente. Sus huesos, sus derechos básicos a la vida, le han sido arrebatados. Cánepa deduce que sus huesos han sido llevados a la capital: “en Lima, están en Lima” (Ortega 12); decide emprender un viaje para recobrarlos y reclamar sus derechos por escrito. En su travesía se encuentra con varios personajes que, simbolizan las violencias objetiva, sistémica y subjetiva, a los que Cánepa objeta su ideología con argumentos factuales y evidencias tangibles de la perpetuidad de la violencia sobre la cultura andina. Asimismo, les aplica el orden social vigente invertido y satiriza la autoridad de conocimiento que cree tener el grupo social dominante. Con su carta de reclamo en mano, Cánepa llega a su destino, Lima, lugar que de acuerdo con el sistema socio-político es sede de la ley y justicia; sin embargo, se encuentra con un espacio de corrupción, miseria y locura. La falsa democracia y su cabecilla Belaúnde lo envuelven en la cortina oscura del sistema. No encuentra sus huesos, sino los de Francisco Pizarro, iguales a los suyos y que complementan el resto de su cuerpo.

La realidad de lo grotesco y palpable de la guerra contrasta con la imagen irreal de un cuerpo mutilado que decide viajar a la capital a recobrar los huesos que le faltan.

Tal espectro se entreteje con lo real de los discursos redes de violencia, representados en cada personaje que encuentra durante su viaje a Lima. En cada diálogo que entabla con los personajes, hace uso de la ambigüedad lingüística, la retórica de coloquios satíricos y el humor. El autor, de forma deliberada, recurre a esta estrategia para resaltar el impacto que cada uno de los actores del conflicto asume en la violencia en el Perú: “¡Capitán! – lo llamé-, ¿cómo va esa matanza?” (Ortega 27), le pregunta Cánepa a un infante de marina, exhibiendo así, con sarcasmo, los métodos de guerra sucia utilizados por los militares en la zona. Sin embargo, el propósito del viaje de Cánepa es serio; está dispuesto a exigir sus derechos. Interpela en forma directa al Estado, a su responsabilidad política por las desapariciones y muertes en masa, a la devolución los derechos básicos de vida para el ciudadano andino. Cabe notar que Cánepa no hace su reclamo como ente individual; al contrario, es un ente colectivo. Es decir, representa a la clase dominada del Perú, a la cultura andina, y clama por su restauración. Cree que “cada muerto es una demanda por los derechos del hombre” (Ortega 23) y que esos derechos deben ser impartidos en forma igualitaria a todos los que conforman la nación.

De esta manera, *Adiós, Ayacucho* es una novela escrita al estilo del realismo mágico, enfatizando la visión del mundo de los personajes, la cual incluye actitudes normales ante lo que no se explica con la lógica. Para Rocío Oviedo Pérez de Tudela existe una relación y a la vez una contraposición compleja entre el realismo mágico y lo fantástico. En su ensayo “Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica” señala que mientras las dos comparten la inquietud ante lo desconocido, en la literatura fantástica se combina la osadía y el miedo, a lo que en el realismo mágico, se produce

como algo natural, en el más pleno sentido del término” (Oviedo Pérez 330). Así, el itinerario del viaje de Cánepa conduce al lector a seguir lo inesperado y audaz de los encuentros con personajes tipo de la realidad social ficticia como el Antropólogo, Alex, los militares, la camarada Diana, el periodista, los narcotraficantes, y lo inaudito de los héroes callejeros como el Petiso, el señor Ave Rock, los incas fantasmas. El cuerpo funesto de Cánepa es admitido en la narrativa como algo natural dentro del tiempo del conflicto armado peruano. En el primer trayecto de su viaje hacia Lima y antes de llegar a Ayacucho, escondido en la parte trasera de un camión de carga, se encuentra con un sujeto “limeño, blanquito y criollo...un estudiante de antropología” (Ortega 16). Este no se asusta al mirar su medio cuerpo carbonizado, vivo; al contrario, en su tono coloquial le dice: “Qué tal pinta, compadre. ¿Te pasa algo o es el trago? Mira, traigo algo para el frío” (Ortega 16). Se toman unos piscos juntos y entablan conversación. Lo mágico es algo normal en lo cotidiano, en el plano realista dentro del espacio rural y urbano. Esta indiferencia al espanto por lo exagerado y horroroso se destaca también cuando al llegar a la Plaza de Armas de Lima, acompañado por el Petiso, los transeúntes por la calle se ríen de su aspecto: “la raza indígena no da para más”, comenta una señora (Ortega, 53). El Petiso se percató de las miradas burlonas de los ciudadanos y se le ocurre aprovechar la ocasión. “¿Corremos?, pregunta Cánepa; “cobramos, corrigió él” (Ortega, 53). La astucia de lo cotidiano de la realidad callejera se une con lo mágico del “Abominable Hombre de las Nieves Peruanas” que es como lo presenta a la audiencia de la calle, por su aspecto andino y espeluznante. La indiferencia de la gente de la urbe ante el cuerpo violentado de Cánepa es notable.

EL LENGUAJE DE LA VIOLENCIA

A En la novela el origen de la violencia política se encuentra en las bases socio-gubernamentales del país. Alfonso Cánepa le impugna al Presidente Belaúnde en su carta de reclamo: “Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en Sendero Luminoso. No, señor, la violencia se origina en el sistema, y en el Estado que Ud. representa” (Ortega 32). Cánepa no exime de responsabilidad al “sendero oscuro” (Ortega 23) tomado por el grupo subversivo, pero le asigna el orden de consecuencia de una democracia que gobierna bajo un sistema que no representa a las mayorías peruanas. Al contrario, es una democracia que obedece a élites minoritarias y a la que llama el sistema de los “menos”. Es en este sistema, propone Cánepa, “donde la subversión anida” (Ortega 39). En este sentido, Cánepa piensa que la violencia y crecimiento de SL está arraigado en esta misma contradicción social porque de otra manera no se puede explicar el grado de violencia que alcanza el conflicto armado en la nación: “Sendero era la inversión del sentido en un sistema político que era un contrasentido” (Ortega 39). SL entonces es la consecuencia de una sociedad que se desarrolla sobre la base de un sistema social parcial donde el poder apunta a las clases privilegiadas. Una aproximación diferente a este problema social es la que propone Cánepa: “No se trata de derrotar militarmente a Sendero,...se trata de excederlo, tanto como al sistema de los menos” (Ortega 39). Coincide con el pensamiento de Žižek quien considera que no se debe reaccionar en forma exagerada frente a la violencia. Al contrario, “hay situaciones en que lo único verdaderamente práctico...es hacer un análisis paciente y crítico” (Žižek 16). El filósofo esloveno hace aquí referencia a la enseñanza de Lenin con relación a la reacción frente a la adversidad extrema: aprender, aprender y aprender. Él sugiere lo

mismo. “Esto es lo que deberíamos hacer hoy... Necesitamos ‘aprender, aprender y aprender’ qué causa esta violencia” (Žižek 18).

Cánepa reconoce que se encuentra en esa situación por ser “cojudo de nacimiento” (Ortega 11) ya que cree que, como ciudadano, merece la protección que le asigna la constitución del Estado. Esta ingenuidad lo lleva a entrar en la comisaría del pueblo para aclarar su nombre ante la acusación de terrorista. Confía en que la ley se debe aplicar a todos los ciudadanos por igual, pero despierta a la desilusión de que esta ley no se aplica al ciudadano andino. Importante es notar que Alfonso Cánepa sabe que lo acusarían de terrorista, pese a que los militares saben que no lo es. Pero aun así, lo culpan. El problema de esta paradoja radica en el sistema social racista donde la inferioridad del indígena es la médula del discurso que se usa para legitimar las prácticas de violencia que genera la aceptación pasiva del abuso. Dentro de ese marco, Žižek afirma que los conceptos de superioridad e inferioridad establecidos en forma de violencia sistémica por los que tienen el poder hacen posible que los que se creen inferiores se comporten en forma subordinada. Los que están en el poder esperan esa posición sumisa del considerado inferior. Esos conceptos de superior o inferior al otro son instituidos por la violencia que conlleva el lenguaje, la violencia simbólica, aclara Žižek: “Cuando los blancos los tratan como inferiores, esto los hace realmente inferiores en cuanto a su identidad sociosimbólica. En otras palabras, la ideología racista blanca ejerce una eficiencia performativa” (Žižek 92). No sólo porque los discursos dominantes dirigen el curso de la subjetividad, es decir, imponen un universo de sentido y una

masificación de las conciencias, sino también porque implica la imposición misma del código de la lengua.

Para Žižek la violencia nace del lenguaje. Citando a Martin Heidegger, quien denomina al lenguaje como “la casa del Ser”, porque el lenguaje nos mueve (Žižek 86), Žižek señala al lenguaje como el vehículo para la aceptación de la convención, el sometimiento del sujeto humano a una arbitrariedad sobre la que se edifica la civilización y la cultura (Žižek 34). Este es el concepto que Cánepa trata de conferir al antropólogo al inicio de su conversación. Su posición de científico social encarna el poder de la ciencia, que a su vez es parte de las estructuras que producen la violencia simbólica. De esta manera, el antropólogo es la entidad por medio de la cual Cánepa expone sus puntos de discusión y su impugna al discurso elitista racista. Para Cánepa, el inicio de la violencia simbólica estructural en el país se establece con la conquista europea. En el encuentro en Cajamarca en 1532 entre el conquistador Pizarro, el clérigo Valverde y Atahualpa, Cánepa se dispone a cuestionar al antropólogo y procede a preguntarle:

¿Tú crees que el cura Valverde era antropólogo?

¿Qué Valverde? – se sobresaltó el antropólogo.

El cura, pues. El capellán de las tropas de Pizarro.

No, cómo va ser.

Pero fíjate se portó como un científico social. Preparó un verdadero juicio del Inca Atahualpa, anticipando su repuesta, y confirmando sus propias ideas. Era muy zorro ese curita.

El Inca no había visto nunca un libro y cuando Valverde le alcanza la Biblia se la lleva a la oreja, creyendo que le hablaría. ¿Por qué haría eso?

Por cojudo, claro.

Por el discursito más bien.

Acuérdate que Valverde le hace un discurso a Atahualpa. Es el primer encuentro de los españoles y los incas. Pero el Inca arroja la Biblia al suelo, y esa era la señal convenida para atacar.

¿Y a nombre de quién habla Valverde? ¿Y qué les promete? (Ortega 19)

En las primeras frases trata de establecer una metáfora entre las funciones del cura Valverde y el antropólogo. Cánepa alude a esta comparación porque quiere apuntar al significado de la participación del clérigo en la conquista del Imperio Incaico y su complicidad con las fuerzas del poder. Valverde, conociendo que los incas solo se comunicaban en forma oral y que desconocían la escritura, muestra a Atahualpa el libro de la Biblia diciéndole que el libro contenía la palabra de Dios, salvación y vida eterna. Al tratar de oír la palabra del libro y frente al silencio de este, Atahualpa enfurece y arroja la Biblia al suelo. Los conquistadores lo culpan de blasfemia en contra del catolicismo, y se justifica así la conquista del Imperio Incaico. En *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (1993), Antonio Cornejo-Polar indica que “el Inca fracasó ante el alfabeto y que su ignorancia de este código específico, la letra, le situaba a él y a los suyos en el mundo de la barbarie” (31). De esta manera, el Inca y su pueblo quedan sujetos a un nuevo poder que se plasma en la letra: los indígenas

desconocedores del código lingüístico escrito son subyugados al paternalismo de sus colonizadores.

En nombre de la monarquía española, Valverde introduce en *Adiós, Ayacucho* una violencia sistémica, oculta, en el acto de la Biblia introduciendo el cristianismo, prometiendo al Inca y sus súbditos la salvación de sus almas. La construcción social de dominación y supremacía hacia el indígena se representa a través de las dualidades escritura/oralidad, cristianismo/salvajismo. En tiempos modernos, esta lógica también se aplica como violencia, según Žižek: “Si cristianismo hermana a todos los hombres, entonces aquellos hombres que no son cristianos, pueden no ser considerados hombres...se crea así entonces un “otro” no deseado” (79). Así, el lenguaje es siempre una violencia contra la realidad, y por lo tanto, una violencia contra el prójimo. Ahora bien, lo que Cánepa se propone demostrar es que el discurso utilizado por Valverde durante la conquista es el mismo discurso que utiliza la Comisión en la interpretación oficial de la masacre de Uchuraccay. Esta vez, en cambio, los protagonistas son los científicos sociales, el autor Mario Vargas Llosa y el Estado Peruano. El *Informe* escrito es el vehículo que transmite el discurso. “Pero fíjate en el discursito de la comisión de Belaúnde en Uchuraccay” (Ortega 19), le comenta al antropólogo de forma sarcástica:

Venimos en nombre de Tayta Belaúnde, ya sabemos que Uds. mataron a los ocho periodistas porque estaban en un estado de confusión cultural y que Uds. tienen sus propias costumbres y modos de hacerse justicia, o sea que la policía no los instigó a esa matanza, ya que Uds. confundieron a los

periodistas con guerrilleros”. Igualito que el discurso de Valverde, ¿no?
(Ortega 20)

Cánepa se refiere al reporte final de la “Comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay”. En 1983, ocho periodistas limeños llegan al pueblo de Uchuraccay y son asesinados por los campesinos del lugar cuando intentaban iniciar su reportaje. Ante la conmoción que causa el hecho en la ciudad, el Presidente Fernando Belaúnde comisiona un grupo de investigación, conformado por científicos sociales y presidido por Mario Vargas Llosa, para preparar un informe escrito que clarifique los hechos. El *Informe sobre Uchuraccay* publicado en 1983, incluido en años posteriores en el *Informe Final* de la CRV, consta de veinticuatro páginas y está dividido en cuatro partes en las cuales la comisión presenta las circunstancias, motivo, opinión antropológica y testimonios tomados por los investigadores sobre el caso Uchuraccay. En el reporte, la Comisión investigadora concluye que los periodistas fueron confundidos como terroristas de SL por los campesinos de Uchuraccay, y que siendo estos un pueblo primitivo, son incapaces de distinguir entre cámaras fotográficas y armas de fuego. El asesinato, según el informe, es consecuencia de la naturaleza violenta de las comunidades indígenas andinas. Desde su posición de poder, presentan a la nación, un reporte investigativo que estigmatiza al pueblo andino como cultura remota y bárbara:

Los hombres que los mataron no son una comunidad anómala en la sierra peruana. Son parte de esa “nación cercada”,...compuesta por cientos de miles de compatriotas, que hablan otra lengua, tienen otras costumbres, y que, en condiciones a veces tan hostiles y solitarias han conseguido

preservar una cultura acaso arcaica, ...profunda y que entronca con todo nuestro pasado prehispánico (*Informe sobre Uchuraccay* 23).

Así, como un manto de protección, esta explicación exculpa a los campesinos asesinos, aludiendo que sus acciones son el resultado de su carencia cultural y su desconocimiento de las leyes del “Perú oficial”. Además de describir a la cultura andina como ajena a la modernidad, el informe explica el acontecimiento en términos del choque de dos culturas que se rigen bajo diferentes órdenes legales. Pregunta de forma retórica el autor Vargas Llosa en el informe: “¿es posible hacer aquellos distingos jurídicos, clara y precisamente establecidos por nuestra Constitución y nuestras leyes ante hombres que viven en condiciones de primitivismo y aislamiento de Uchuraccay?” (*Informe sobre Uchuraccay* 21). Desde luego que sí, le contesta Cánepa en la carta que le escribe al presidente Belaúnde en la novela de Ortega. Cánepa repara en la concesión legal de no aplicar el mismo estado de derecho a los campesinos que asesinan a los periodistas y cuestiona la motivación de esta decisión: “Sus abogados han determinado que las leyes de Estado no se aplican a los excesos de violencia de los campesinos... como si el Estado no representara a las naciones del país” (Ortega 32). Intuye que detrás de esta actitud paternalista, el discurso en este informe está encubriendo al verdadero culpable de la violencia: el propio Estado liberal. Giorgio Agamben describe esta incongruencia legal como consecuencia del estado de excepción impuesto por el gobierno para su beneficio. La declaratoria del estado de derecho no se puede entender en el ámbito de lo jurídico porque se convierte en la forma legal de aquello que no puede tener forma legal por ser de carácter ilícito-político (Agamben 57).

Haciendo alusión a la participación de Vargas Llosa en la composición del *Informe*, Cánepa censura: “él había sido capaz en su informe sobre la violencia en Ayacucho, creyendo que el Estado debía prevalecer, que las heridas debían cicatrizar, que había que enterrar a los muertos. Yo discrepaba de ese informe exculpador de los métodos de la guerra sucia” (Ortega 30). En el *Informe sobre Uchuraccay*, la Comisión justifica las acciones de guerra sucia utilizadas por las fuerzas militares en nombre de la democracia: “La Comisión Investigadora no convalida las ideas del menosprecio sistemático de las fuerzas del orden y tiene muy presente que éstas, con todos los errores y abusos que hayan podido cometer, combaten en defensa del sistema democrático” (*Informe sobre Uchuraccay* 22). Como argumenta Cánepa, el discurso intelectual en este documento provee al Estado de una “una argumentación formal” (Ortega 30), que permite sus acciones de violación a los derechos humanos como legítimas. Cánepa sabe que esta violencia oculta es revalidada por un discurso que aunque engendrado en el año 1932, sigue vigente en el Informe de la Comisión Investigadora de Uchuraccay.

YO SOY INDIO, TÚ NO: VIOLENCIA INVERTIDA

“Yo sé quién soy –dije- pero tú no sabrás nunca quién eres” (Ortega 29), le replica Cánepa al antropólogo. Marcadores de identidad culturales se plantean a través de la narrativa, intrínsecos en los monólogos y diálogos. Reflexionando hacia la actitud enterradora del antropólogo, Alfonso piensa: “Si me descubriese una gente de la puna, seguramente se echaría a llorar; una gente del valle se pondría a rezar pidiendo perdón por sus pecados. Pero con los costeños es diferente. Yo creí que del susto correrían, pero la mayoría solo piensa en enterrarte allí mismo” (Ortega 17). Distingue también que

reírse de sí mismo es una “virtud costeña” que no tienen en cambio los serranos, y que en la sierra “hasta los muertos son más delicados”. El antropólogo, ciudadano de primera, le replica “por delicado es que te sacaron la chochoca, ¿no? A lo que él protesta, “no, pues, por peruano profundo” (Ortega 17). Usando el doble sentido, Cánepa no solo construye marcadores culturales de dos culturas contrapuestas, sino también asocia a cada grupo con características socio-políticas relativas al contexto de la violencia. Los limeños, encarnados por el antropólogo, que a su vez representa la élite científica, son los enterradores, los que quieren ocultar las muertes impunes. Los andinos, indígenas o serranos, son los peruanos profundos³, los que toleran y resisten. Este acercamiento a la identidad étnica, racial y rural, en la narrativa, busca un identificador de origen en la novela: el grupo indígena. Oviedo Pérez indica que en el realismo mágico “la búsqueda del origen emana de la idea del encuentro” (328), de ahí que la búsqueda de los huesos de Cánepa emane de la idea del reencuentro con la cultura de sus antepasados indígenas.

En *Adiós, Ayacucho* existen dos escenas que subrayan el componente racial como marcador subyacente de la violencia sistémica. Primero, el encuentro entre Cánepa, el antropólogo y las fuerzas militares. Durante su travesía, al entrar en el pueblo de Huanta, en Ayacucho, el camión de los viajeros es rodeado por una tropa militar. Allí, los militares seleccionan al antropólogo por ser el hombre blanco del grupo, y porque lo confunden por senderista “apitucado”⁴ (Ortega 31). Los soldados le golpean de forma brutal e injusta, tal como lo hacen con los indígenas, y se lo llevan detenido. De forma

³ En *Adiós, Ayacucho* la expresión “Peruano profundo” remite al uso del término en el *Informe sobre Uchuraccay*, que se refiere al peruano andino, autóctono y primitivo.

⁴ Del adjetivo coloquial limeño “pituco”. Limeño blanco de clase media alta.

paródica, el mecanismo de la violencia racista se aplica de forma invertida, para, según las normas tradicionales de identidad racial, identificar al hombre blanco. Sin embargo, el racismo no se aplica al hombre blanco puesto que, la mayoría racial indígena, carece de poder político, económico e institucional. Aun así, Cánepa piensa que “la experiencia de haber probado ese margen de error del sistema represivo le permitiría –al antropólogo– la capacidad que tenía de corregirse” (Ortega 30). Rescatar al antropólogo de una muerte segura a manos de los militares es una prioridad para Cánepa porque razona que, a diferencia del sistema estatal, “cualquier vida valía la pena ser recuperada” (Ortega 30). El estado, en cambio, discrimina de forma racial y decide quiénes mueren durante el conflicto. Foucault conceptúa este tipo de racismo institucional desde la biopolítica, y lo define como un privilegio para “matar la raza”. El “racismo de Estado”, afirma, es el poder soberano del Estado en su expresión más extrema para decidir bajo la justificación de la “razón de Estado” a quién se le permite vivir y a quién se deja morir. (Genealogía del racismo 208).

La segunda escena que representa el racismo es la del encuentro entre Cánepa y Sendero Luminoso. En ruta a Lima, en la ciudad de Ayacucho, el camión es asaltado por los senderistas, quienes les roban sus productos. Cánepa entabla un diálogo con la camarada Diana, quien se dirige a él en lengua quechua:

¿No quieres venirte con nosotros? Bajarás a Lima con las masas, cuando
haya que quemarla

No gracias, respondí. Odio los incendios

Pero hazme un favor hermanita. Dale recibo a este chofer por sus papas.

Es legal.

¡Secretario! – gritó ella. El estudiante pegó una carrerita hasta donde estábamos, sacó lápiz y papel

Salvo el poder todo es ilusión, dictó ella. Haz un recibo para este chofer.

(Ortega 36).

La camarada Diana utiliza la lengua quechua para iniciar su comunicación con Cánepa porque quiere identificarse por medio del lenguaje como de su misma raza. Él, a su vez, responde a esta validación que lo une a ella por medio del lenguaje, para llamarla “hermanita” –en español- y convencerla de que confirme la expropiación de la carga del camionero. La retórica de este diálogo demuestra la ambigüedad del componente lingüístico en el discurso, pero más aún, su carácter cultural heterogéneo. Este intercambio verbal en quechua, se lee también como un reclamo a la inclusión social del indígena en el diálogo político-nacional. Aquí también el autor le asigna al antropólogo una posición social inversa a la de su clase y raza, y lo convierte en el secretario del indígena Cánepa. Recibiendo órdenes de Diana que es también de origen andino, y escuchando lo que le dictan a escribir, se convierte en el “otro” de la fabricación social.

La función de las razas en el contexto social se invierte en un escenario donde la cultura andina se sobrepone a la cultura dominante. Cabe notar que Cánepa le exhorta a la camarada Diana a que expida un documento escrito, el recibo, que certifique que el camionero ha sido robado de su carga; es decir, que por medio de la escritura, con lápiz y papel, se confirme el abuso que recibe el grupo indígena por parte de los senderistas. Se

resalta aquí el acto simbólico de documentar en forma jurídica el crimen perpetrado para que quede en la memoria y sobre todo para que pueda ser castigado. De esta manera podría ocurrir la reinstauración social de los derechos del andino, por medio de la escritura. Cornejo-Polar indica que la escritura ingresa en la cultura andina con un significado de orden y autoridad, y “queda articulada con vigor a la idea de Poder”. Remite a las primeras décadas de la colonización y señala que los indios que aprendieron a escribir, “comenzaron a hacer uso de la fuerza de la letra para defender sus derechos en relaciones a las autoridades coloniales, sea para dejar memoria de aquello que debe recordarse, sea para reformular su identidad en el espejo de una escritura en la que comienzan a reconocer su nueva condición” (Cornejo-Polar 43). Cita una anécdota del curaca Tuti Cussi en la que este dice que tenía que escribir “porque la memoria de los hombres es débil y flaca” (Cornejo-Polar 42). La tesis de Cornejo-Polar supera la discusión que solo enfoca la subordinación del indígena; afianza y concreta que “de esta apropiación de la letra surgirá un nuevo sujeto escritural, capaz de emplear la letra aprendida en español o en quechua, cuya sola presencia, aunque intermitente y subordinada, altera sustancialmente el orden y los límites del espacio letrado de las naciones andinas” (Cornejo-Polar 43).

Durante el diálogo que sostienen la líder senderista y Cánepa, la camarada Diana le recuerda que “no está muerto ni vivo” y que en “la lucha revolucionaria, no caben medias tintas”.⁵ (Ortega 36). Le exhorta a asumir una posición política definitiva, bien

⁵ En limeño coloquial, “media tinta” indica ambigüedad. En el contexto del conflicto armado, se refiere a no asumir una posición política concreta o definitiva con respecto a la lucha armada o militar. En términos de identidad, se refiere a no estar seguro de su cultura de origen.

luchar por los ideales revolucionarios de Sendero Luminoso, o aliarse con las fuerzas militares del Estado. Cánepa no toma una posición política con Sendero o los militares porque ninguna de las facciones lucha a favor de la población andina, del indígena. Al contrario, los dos bandos abusan de éste, les roban, matan y desaparecen. Su lucha es por el poder, ya sea del Estado gubernamental llamado “democracia” o de la ideología Maoísta de gobierno proletario, obrero de la ciudad. El indígena del campo no existe en su ecuación gubernamental. La camarada Diana insiste y, aludiendo al concepto de “derrotismo revolucionario” de Lenin, de provocar que las masas aplaudan los reveses de su propia clase dominante para crear así las condiciones para la revolución, le impugna: “Eres un dirigente que le ha tomado la palabra al sistema. Esa es una etapa derrotista de la lucha” (Ortega 36). Diana insinúa que Cánepa ha decidido tomar la ruta de la lucha a través de la letra; es decir, hacer que las leyes creadas por su propio gobierno dominante, se cumplan “al pie de la letra” (Ortega 33). Cánepa decide no ser utilizado por SL para su revolución y defiende su posición de ataque al Estado dominador y clasista, pero eso no significa que su posición sea pasiva o centrista. Sabe que la violencia está en el lenguaje y que éste dicta lo que somos; que la identidad es una construcción verbal que se fomenta por medio de la escritura. Entonces le resulta racional utilizar la misma arma que utiliza la violencia estructural para defender sus derechos. Contrario a una posición liberal que interpreta la violencia subjetiva como la causa de los males de la humanidad, Cánepa quiere derrotar a la violencia desde su raíz estructural. Critica al intelectual que se encuentra en el poder por su posición “media tinta” y le describe como: “Un tipo de esos que creen en el camino del medio. Un camino asfaltado que pasa por su casona

colonial. Un astuto pragmático que encuentra en la política una justificación de sus inclinaciones” (23).

Al llegar a Lima, Cánepa se dirige al Palacio de Gobierno para entregar su carta a Belaúnde. Estando en la plaza, se entera de que el presidente va a dar un discurso acerca de la caridad para con los necesitados y decide que es una buena oportunidad para entregarle su carta en forma personal. Durante el discurso, se acerca a Belaúnde, pero uno de sus guardias lo empuja y la carta cae al suelo. Cánepa regresa la mirada hacia el presidente y ve que éste recoge la carta y la guarda en su bolsillo. Sin embargo, a medida que Cánepa se aleja, se da la vuelta y ve que su carta está tirada en el piso, arrugada y sin ser abierta: “Belaúnde, había decidido no leerla” (Ortega 63). Desolado, cree que no podrá recuperar sus huesos; pero, de pronto, se detiene en la Catedral Nacional frente al sarcófago de Francisco Pizarro. Después de observarlo por un largo rato, comprende que lo que busca es el reconocimiento de su cultura en la sociedad peruana que es heterogénea. Entra en la tumba de Francisco Pizarro y clama: “Ya los encontré” (Ortega 65), refiriéndose a los huesos del español Pizarro, iguales a los suyos. La violencia de su cuerpo deshecho, la violencia extrema irrepresentable, no se encuentra en la superficie de la realidad cotidiana; se encuentra oculta en lo real de esta cotidianidad. En eso debe enfocarse para entablar la lucha por recuperar su igualdad.

Así, como la violencia sistémica se esconde bajo las estructuras del Estado, la subjetiva, en cambio, está patente y causa conmoción. Žižek advierte que el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un anzuelo que nos impide racionalizar la violencia como un espectro

que subyace en las estructuras. La violencia subjetiva es como un velo de humo que nos distrae, dice, para tapar su verdadera causa. La violencia que se puede ver y palpar es la que analizo en el siguiente segmento.

LA BOCA DEL LOBO: EL ENEMIGO OCULTO

En comparación con *Adiós, Ayacucho*, *La boca del lobo* (1989) aborda el conflicto armado resaltando la violencia subjetiva como causa de la violencia política. Apela al inconsciente colectivo de la audiencia limeña a finales de los años ochenta para provocar empatía hacia el conflicto armado y crear reacción sobre la problemática de la violencia en la región andina. Inspirada en hechos que suceden entre 1980 y 1983, la narrativa de estructura cronológica se sitúa en el imaginario pueblo de Chuspi, donde un grupo de militares provenientes de Lima se instala en un puesto militar con la misión de erradicar a SL. Al igual que *Adiós, Ayacucho*, *La boca del lobo* es también inspirada en un hecho real: la ejecución extrajudicial en masa de treinta campesinos en el pueblo de Socos, Ayacucho, a manos de las fuerzas militares. Pero, a diferencia de la novela, este hecho real se presenta en el film al final de la estructura narrativa, en la culminación y desenlace. El filme posiciona a la audiencia a seguir el drama desde la perspectiva del protagonista, el militar Vitín Luna, el cual narra su historia desde una mirada ajena al ambiente geográfico y cultural en el que se encuentra: “A simple vista Chuspi no me pareció ni mejor ni peor que tantos pueblitos perdidos en la sierra, la misma tristeza, la misma miseria, el mismo estado de abandono que habíamos visto a lo largo del camino” (*La boca del lobo*). El drama se desarrolla a través de las impresiones de los militares frente al miedo de lo desconocido, sus respuestas psicológicas hacia el enemigo oculto y

las violentas estrategias antisubversivas que utilizan para mitigar ese miedo. Enfatizan los conflictos del grupo militar y sus desafíos marcando la diferenciación entre el espacio urbano de donde provienen y el espacio rural andino. El enemigo oculto, los subversivos de SL, está al acecho buscando el preciso momento de ataque; simboliza la amenaza que está presente en cada escena. Al presentar las escenas desde esta perspectiva la película proporciona a los espectadores una justificación para las acciones de las fuerzas armadas. Esta estrategia es diferente a la novelística de Ortega, ya que en esta, el lenguaje narrativo apunta a la condenación de tales acciones.

A diferencia de *Adiós, Ayacucho*, la narrativa de *La boca del lobo* es dramática, sin la presencia de ironía o humor. Su acercamiento hacia la audiencia es por medio del uso de la estrategia fílmica de apelar a la sensibilidad del público-espectador y obtener su reacción con el objetivo de captar y mover a la audiencia hacia la reflexión social y atraerlos hacia el discurso que intentan diseminar. Al respecto, Laura Podalsky discute acerca del uso de la dinámica sensorial en el cine latinoamericano y su significado en el campo político. Argumenta que las estrategias cinematográficas utilizadas en las películas latinoamericanas de finales del siglo XX tienden a estimular en la audiencia respuestas emocionales y sobre todo reacciones afectivas. Sugiere que las películas invitan a los espectadores a sentir estas emociones a través de sus propias perspectivas que tienen de los discursos sociopolíticos del momento (Podalsky 37). En este contexto, *La boca del lobo* apela al inconsciente colectivo limeño de finales de los años ochenta para canalizar su reacción hacia la problemática de la violencia política ignorada por el grupo social urbano. Por medio de su estructura narrativa, el filme presenta a los

militares en un ambiente desconocido, enfrentado a un enemigo oculto, y a una población andina que sufre las consecuencias de una violencia política. El enemigo oculto SL, que está al acecho buscando el preciso momento de ataque simboliza la amenaza que está presente en cada escena. Esta impresión es transmitida por la música sombría que acentúa la atmósfera de tensión y por las tomas que evidencian las consecuencias de la intrusión terrorista. Sin embargo, la presencia física de SL no aparece en ninguna de las tomas, produciendo en la audiencia miedo. Podalsky cree que esta estrategia es la que produce la emoción en el observador: “Physical pain or emotional grief are certainly affecting elements but they do not sufficiently account for the type of affective work performed by the film ... what does is its narrative structure and inventive use of off-screen space” (Podalsky 89). La identidad de los atacantes de SL es un misterio, su presencia está viva en el pueblo de Chuspi, pero como un espectro que aterroriza y mata.

Desde la escena inicial el film apela a la sensibilidad del público-espectador. La utilización del silencio y la ausencia como recursos cinematográficos utilizados como elemento narrativo atrapa al espectador y le manipula para conducirlo hacia la visualización de las escenas en las cuales los protagonistas están ausentes. El miedo y la ausencia son utilizados en *La boca del lobo* no solo para identificar las secuencias de la trama sino también en algunas escenas como táctica para explicar el estado de terror político. Aparece en distintas secuencias de la obra y en cada una asume un sentido distinto, insinuando la violencia. Marca también la progresión dramática de las escenas entrelazando la narrativa desde la perspectiva del soldado Vitín Luna, enfocando las

vicisitudes bélicas de los militares en territorio andino y conectando las acciones de las fuerzas armadas hasta la sucesión a la matanza de Chuspi.

Lombardi crea una inmutable emoción sensorial al iniciar la acción del film con solo el sonido del viento espeluznante que azota el pueblo. Es 1980, y en escena la toma sigue a una niña pastora mientras conduce su rebaño cruzando una plaza de un pueblo andino desolado, baldío, frío, que produce signos de muerte y destrucción. Solo se oye el balido de las ovejas en las calles vacías de una comunidad que refleja desconfianza y rudeza. La escena continúa en silencio, y al tropezar con los cuerpos de varios muertos, la niña no se impresiona. Solo repara, los mira y sigue su camino. El mutismo en el espacio y el rostro inanimado de la niña, indica al público que la situación de la violencia se ha convertido en norma. Asimismo, los cuerpos violentados vistos a través de los ojos de una niña anuncian la narrativa de una historia de violencia que es ajena a los espectadores. Haciendo uso de la elipsis, tres años más tarde, en 1983, el mismo pueblo refleja que la agonía de la violencia ha perdurado en el lugar. Por medio de esta sensación visual y auditiva, se establece el tiempo y el nivel de gravedad del conflicto. Pero, ante todo, inyecta una impresión de realidad e incita al público a querer saber más de ese pasado que está empezando a reconocer. Podalsky advierte esta estrategia como característica del cine de suspenso latinoamericano moderno, en la cual el pasado se puede traer al presente por medio de la provocación a la curiosidad de querer saber más acerca de la situación (Podalsky, 64). La figura de la niña se reintroduce en la escena precediendo la tensión dramática creciente y el clímax. Aparece al inicio, en la secuencia del Teniente Roca con sus soldados subiendo las montañas en busca de subversivos. A

su regreso a la estación encuentra a sus soldados asesinados. La segunda vez, la niña aparece en la escena que da inicio a la lucha directa contra el enemigo, y donde empiezan los abusos de los militares contra los locales. La tercera ocasión que reaparece es durante la última escena, luego de que el personaje Vitín Luna decide desertar su batallón militar, decepcionado ante la guerra sucia. Como recurso cinematográfico, este pasaje de demarcación dentro de la trama, utilizando la presencia de la niña antes de la llegada de un acontecimiento en tres instancias, facilita la organización de las secuencias de suspenso que focalizan en Luna y su grupo militar. Por otra parte, la utilización de la niña sugiere la presencia y mirada simbólica andina desde afuera del contexto del conflicto hacia dentro del mismo.

Las escenas más intensas de la película demuestran el estado emocional y psicológico de los militares, contenidos en una situación exacerbada por el miedo, la soledad, la diferencia cultural y la amenaza de un enemigo invisible. El ambiente geográfico, la amenaza terrorista y la reacción o falta de colaboración del pueblo caracterizan las diferentes actitudes que toman los militares frente al conflicto armado. De esta manera, el director guía al público espectador a una apreciación de la extrema situación que enfrentan los soldados. Los percibe como jóvenes vulnerables e inexpertos. Así, las escenas de los soldados que tratan de enfrentar a un enemigo de estrategia superior en medio de un lugar inhóspito y desconocido producen en la audiencia sensaciones de compasión hacia éstos. Cuando los soldados despiertan en la mañana, Vitín nota que la bandera posicionada en la estación ha desaparecido y en su lugar se encuentra la bandera comunista de la hoz y el martillo. A pesar de que dos soldados

están de guardia, SL los burla en su propio campo sin que ellos lo noten. Al regresar los soldados y el teniente Roca de su corta expedición en busca de terroristas, encuentran que SL ha asesinado a los soldados que quedaron de guardia y ha destruido la estación militar con grafiti de arengas a la lucha armada.

Lombardi crea una constante tensión dramática dada la invisibilidad del enemigo a quien el ejército tiene que combatir. La amenaza de Sendero está presente en cada escena. Esta impresión es transmitida por la música sombría que acentúa la atmósfera de tensión y por las tomas de la evidencia de las consecuencias de la intrusión terrorista. La identidad de los atacantes de SL es un misterio y el nivel de colaboración con la insurgencia por parte de la comunidad local no queda claro para los soldados. SL está presente en el pueblo, pero como un espectro que aterroriza y mata. No saber quiénes son los miembros de SL hace que los militares se sientan amenazados, noche y día, por toda la población. Además, el desconocimiento del quechua como de la geografía agreste contribuye aún más a su miedo. Esto los hace desconfiar de la comunidad a la que convierte en sospechosa, y acusa de aliarse con el terrorismo. Los soldados responden a su miedo de una forma brutal.

LOS TERRUCOS PERTURBAN LA “PAZ”

En contraste con *Adiós, Ayacucho*, que posiciona el origen de la violencia en las bases del sistema político-estatal, en *La boca del lobo* el origen de la violencia política se produce porque SL decide emprender una lucha armada radical. Frente a esta revolución subversiva, las Fuerzas Armadas quieren tomar control del caos. Es decir, la responsabilidad de la extremada violencia aplicada a la población andina es achacada a

dos fuerzas de poder, pero a una con más responsabilidad que a la otra. Al comienzo de la película, con el sonido *en off* y antes del reparto, se muestra un metraje de prólogo textual indicando, en forma cronológica, los antecedentes del conflicto. Tras un minuto, y en silencio, se invita a la audiencia a leer los inicios y evolución de los acontecimientos que conllevan a la progresión de la violencia en el territorio andino de Ayacucho. Este deseo de responsabilizar de la violencia al grupo subversivo es muy claro:

Diciembre de 1978. En Ayacucho, una radical agrupación maoísta pasa a la clandestinidad silenciosamente. Su objetivo: sentar las bases para el inicio de la lucha armada.

Mayo de 1980. Un grupo armado incursiona en una comunidad rural de Ayacucho, impidiendo la realización de las elecciones presidenciales...

marca el inicio de la sangrienta trayectoria de Abimael Guzmán y su organización subversiva, el Partido Comunista del Perú Sendero

Luminoso. En los años siguientes, Sendero intenta apoderarse de la sierra central del país. Ataques terroristas a comunidades campesinas y postas policiales, ajusticiamientos de autoridades civiles, sabotajes y atentados dinamiteros se convierten en cosa de todos los días. Nada parece detener a los “terrucos”. El gobierno declara a la zona en estado de Emergencia.

Diciembre de 1982. Las Fuerzas Armadas asumen el control político-militar de Ayacucho. El espiral de violencia entra a una nueva fase. Ante la ofensiva militar, Sendero Luminoso responde con juicios sumarios y

ejecuciones sanguinarias con el fin de intimidar al campesinado para que no colabore con las Fuerzas Armadas (*La boca del lobo*).

El texto enumera en detalle todos los actos violentos cometidos por SL; los actos de violencia cometidos por los militares ni se mencionan. Aquí, la violencia se adjudica a la subversión y al terror que ésta implanta no sólo sobre la población de la región andina, sino también sobre los militares, los que a su vez violentan a la población. La insurrección del grupo senderista es la causa y no la consecuencia de la violencia. En oposición a la narrativa de *Adiós, Ayacucho*, en la narrativa del filme la violencia no proviene de raíces históricas o sistémicas. Al contrario, es una decisión tomada por un grupo de forma intempestiva. Como lo explica Degregory: “una organización política que asume como ideología una versión ‘pura y dura’... fundamentalista, del marxismo-leninismo-maoísmo” (Degregori, 55). En la película la violencia es de origen subjetivo, es decir, se manifiesta y se atribuye en forma directa a un agente concreto, claramente identificable: “la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas” (Žižek 21). Lo erróneo de esta conceptualización es que se presenta como una violencia que interrumpe una paz teórica, un orden social falso pero naturalizado. Achacando todas las perturbaciones subjetivas a SL, se bloquea la atención de la violencia sistémica en el Perú.

La escena de la matanza de Chuspi está reservada para el clímax y desenlace del film. La narrativa cuida que el exterminio de vidas humanas sea el momento más impactante de la trama porque aclara que la violencia subjetiva es la causa del caos social peruano. La toma capta los movimientos secuenciales del camino a la muerte: treinta

campesinos caminan en fila india por los cerros accidentados de las afueras del pueblo. Están detenidos en forma extrajudicial por los soldados a órdenes del teniente Iván Roca. El sol resplandece, pero la jornada es ardua y fatigosa. Aun así continúan caminando, mientras balbucean preguntándose y reclamando el porqué de tanto abuso. De pronto, les ordenan detenerse y formarse en línea mirando de frente al pelotón militar. Irrumpe el caos entre los detenidos mientras protestan, las mujeres lloran e imploran por el abuso:

¡Nos van a matar! ¡Nos van a matar! -exclama aterrorizado uno de los hombres.

¿Qué hemos hecho? -clama otro mientras que un niño mira a los soldados esperando su destino.

“¡Apunten! ¡Fuego!” -ordena a gritos el teniente.

¡Fuego carajo!, insiste el teniente disparando el primer tiro. Los otros soldados le siguen y disparan una ráfaga de metralleta a quema ropa mientras que todos los cuerpos van cayendo uno a uno. Uno de los hombres acribillados se mueve en el suelo como aferrándose a vivir, pero el teniente indica a uno de los soldados que le termine de aniquilar:

“¡remátalo!” -mientras el hombre suplica: “Ayúdeme, no me mate” (*La boca del lobo*).

La toma siguiente muestra a todos los cuerpos tendidos en el suelo mientras los soldados tiran los cuerpos a la quebrada. Después, preparan la dinamita y la dejan en el barranco mientras salen corriendo. El teniente la detona. La gran explosión derrumba los cerros y

los cuerpos carbonizados de los treinta campesinos quedan sepultados bajo las montañas de Chuspi.

Después de ordenar la matanza a sangre fría de los pobladores, los soldados parecen consternados y en shock. Roca, indignado al notar que su pelotón caía en la duda moral por haber violado los derechos humanos, lanza una arenga militar para justificar sus acciones:

Nosotros hemos venido aquí con una responsabilidad, acabar con la subversión, ese es nuestro deber, les guste o no les guste. Para cumplir con esa obligación a veces hay que hacer cosas que van en contra de uno mismo, pero acá uno no puede ponerse a lloriquear, acá uno no puede dejarse llevar por cojudeces sentimentales; uno tiene que actuar y nosotros hemos actuado por el bien del país y nadie puede juzgarnos por eso, ningún fiscal ni periodista maricón puede acusarnos de nada. Ellos no saben lo que es combatir al enemigo; ellos no saben lo que es dejar todo por una obligación (*La boca del lobo*).

La proclama del teniente Roca es el discurso que manejaron los militares a lo largo del conflicto armado para defender su posición de agentes combatientes protectores del Estado. En *La tradición autoritaria: violencia y democracia en el Perú* (1999), Alberto Flores Galindo señala cómo la élite militar estaba dispuesta a utilizar los medios necesarios para derrotar a la subversión, incluso a expensas de la muerte en masa de andinos inocentes: “Para el ejército, enfrentar a la subversión significa la búsqueda en el

más breve plazo y por los medios que sean, de su derrota militar. No importa el costo social... (Flores Galindo 11), eufemismo que remite al poblador andino, al indígena.

“TÚ ERES INDIO, YO NO”

“Tú eres indio, yo no” es una aseveración que sirve como marcador de identidad contrario al de la oración: “Yo soy indio, tú no” en el análisis de *Adiós, Ayacucho*, donde los personajes andinos se identifican como tal, y reclaman sus derechos como cultura indígena. En la película de Lombardi la identidad de los personajes principales militares no está definida. En su lugar se caracteriza por la negación de su etnia indígena por parte de los soldados. Los marcadores de identidad entre las culturas criollas limeñas están canalizados por las actitudes de burla y menosprecio de los soldados hacia los andinos. Expone las contradicciones sociales entre la capital y las provincias serranas y entre los limeños del pelotón que conforman diferentes etnias pero que se pasan al campo de la raza superior al compararse con la raza que consideran inferior, la andina. En la segunda escena, a la hora de la ración, el pelotón se encuentra agrupado mofándose de las tradiciones culturales andinas como la comida y la música. El cambio de música en la escena, de los huaynos a la música criolla⁶, implica el fondo del contraste entre ciudadano y andino: “esos huaynos ya me tenían hinchado.... oye Sambo, ¿habrás traído algunos casetes?”, refiriéndose a Lucho que es de raza negra, “claro, no he perdido el gusto por la música criolla”, contesta. La música criolla los unifica como miembros de una cultura, aunque no de una misma raza étnica, “mestizo, zambo y chino” se acoplan bajo una sola cultura cuando se encuentran frente a la andina. Esta paradoja racial es posible porque

⁶ Música propia del sector limeño que nace de la fusión de razas y ritmos creados por los nuevos criollos y mestizos en la capital de Perú.

los ciudadanos se encuentran fuera del contexto urbano donde no se pueden discriminar entre ellos como sucede en la ciudad. Alberto Flores Galindo señala que, en el contexto criollo-mestizo de la ciudad, el ciudadano limeño se avergüenza de tener conexión con elementos culturales andinos y hace uso de la burla en contra de estos para ratificar su posición social dentro de la esfera criollo-urbana. La característica central del racismo en la urbe peruana es la negación de su identidad étnico-racial entre individuos mestizos pertenecientes a la cultura urbana.

“Uno tiene que ser serrano para que le guste la música triste”, se burla el sargento Gallardo, aludiendo al estereotipo que se le adjudica a la música andina de ser música de lamento. Se dirige al sargento y le dice: “¿Sí o no sargento?”, “a mí no me preguntes eso, oye”, replica, “Yo soy de Juliaca”. Lo absurdo de su respuesta es que Juliaca es una ciudad de Puno, un departamento en la sierra sur de Perú. El sargento se siente ajeno a la caracterización de serrano en la región de Chuspi porque él vive en el ambiente urbano y aunque nació en Juliaca que es territorio andino de mayor desarrollo económico, se considera una ciudad superior a Chuspi y como tal se siente superior. Podalsky señala que el filme del nuevo cine latinoamericano pone cuidado en expresar los temas sociales en sentido figurado para evitar un desequilibrio en el argumento de la historia (97). La decisión de configurar a este grupo militar con estas características raciales revela la intención de los guionistas de representar el problema de la desigualdad social sin ingresar en un análisis o interpretación del problema indígena.

En la película los limeños basan su identidad en la falsa racionalidad de no ser indios. El no considerarse indígena es un marcador de clase considerado superior que les

permite abusar y violentar al indígena. El teniente Roca, militar limeño, llega al pueblo de Chuspi reemplazando al capitán Basulto, asesinado por las fuerzas subversivas mientras traslada a un poblador acusado de terrorismo hacia otro comando militar. Roca toma mando del batallón en Chuspi y de inmediato impone estrategias militares para derrotar al enemigo. Una de estas estrategias es amedrentar a la autoridad del pueblo, el alcalde de Chuspi. Ofuscado interroga a los soldados para saber si han detenido a alguien como responsable del ataque al jeep militar de Basulto. Al escuchar que no han encontrado a culpables en el pueblo, se indigna y pregunta: “aquí hay un alcalde ¿no?, ¿no se les ocurrió traerlo? ¡Tráiganlo aquí de inmediato! (*La boca del lobo*). La pretensión del teniente Roca de ordenar la detención de la autoridad del pueblo para traerle ante su presencia indica la creencia de su superioridad no solo por ser militar representante del Estado, sino porque está tratando con un funcionario indígena. En Lima, u otra ciudad, Roca no osaría obligar a otra autoridad a venir a dar cuentas. Sin embargo, a este militar su posición de blanco no indígena le otorga el derecho de infringir la ley y ejecutar el abuso. En la escena subsiguiente, el alcalde en posición sumisa, cabizbajo, sombrero en mano y guardando su lugar de inferioridad, contesta a las preguntas del teniente con sumo respeto y miedo. Con las manos apoyadas en la cintura, Roca utiliza un lenguaje irreverente. Al igual que Alfonso Cánepa en *Adiós, Ayacucho*, el alcalde es también acusado de terrorista por el teniente, quien sabiendo que no lo es, lo hace porque su posición se lo permite. Es obligado a inculpar a los pobladores de su pueblo de terroristas para demostrar que él no es terrorista y para “salvar su pellejo” (*La boca del lobo*), para no morir a manos de los militares y terminar en una fosa mutilado.

“Tienes siete días para enterarte, ni un día más” le amenaza. El militar tutea al alcalde y menosprecia su autoridad por la única razón de que éste pertenece al Perú profundo.

La diferencia y desconocimiento cultural mutuo entre el pueblo andino y los militares recién llegados se percibe en la escena del pueblo mientras Luna iza la bandera peruana. El soldado es contemplado, mientras levanta el estandarte nacional en la plaza, por un grupo de aldeanos que parecen no comprender el significado patriótico del acto. No existe eco de júbilo entre los pobladores presenciando el hecho o señal de bienvenida para los soldados que la representan. Al contrario, los pobladores demuestran una actitud de resentimiento y precaución al observar la puesta militar. Esta escena refleja el problema de la falta de unidad nacional no solo dentro del contexto del conflicto armado, pero más aún, dentro del contexto social peruano. Los soldados no comprenden el desdén de los habitantes del pueblo hacia la bandera. Interpretan el comportamiento de la población de Chuspi, como hostilidad en contra del Estado. La misma manera que la audiencia percibe a los habitantes de Chuspi desde el punto de vista de los militares, quienes desde una mirada ajena al mundo andino no comprenden ni su forma de ser ni su cultura.

Una de las secuencias en el filme que representa la brecha social y cultural entre los pobladores y el grupo militar limeño ocurre cuando el teniente Roca convoca a una reunión pública en la plaza del pueblo. Allí, luego de congregar a la fuerza a la población de Chuspi, Roca toma la palabra y amenaza a la población:

Acá sabemos de sobra que en Chuspi actúan elementos terroristas comunistas. Yo sé que esos enemigos de la patria están aquí mismo, en la

plaza. Yo sé que esos que atacaron el puesto cobardemente están aquí, pero no dan la cara. A ellos les digo que tienen las horas contadas, porque yo he venido acá a exterminarlos, y no me iré hasta acabar con el último terruco. Desde hoy toda la población tiene que participar en la lucha contrasubversiva. Desde hoy se acabaron los inocentes en Chuspi, se acabaron las medias tintas. O están conmigo o están contra mí. (*La boca del lobo*)

La expresión coloquial limeña “las medias tintas” –expresada también en un diálogo de *Adiós, Ayacucho-*, obliga aquí en el filme a que los ciudadanos andinos tomen una posición política: elegir entre aliarse a la subversión o a las fuerzas militares. No existe escapatoria para el campesino que está violentado a morir por uno de los grupos en combate. A continuación, el teniente les exige cantar el himno nacional. Los pobladores de Chuspi son obligados a asumir su papel de ciudadanos ante la bandera de un Estado que no los representa y que no los incorpora como parte de la identidad nacional. Los pobladores pueden apenas balbucear los versos del himno, bien porque no lo saben, o bien porque solo hablan quechua. Se marca así la separación socio-racial entre dos culturas, pero más aún, la dominación de una cultura por la otra. Para el hombre ciudadano le es inexplicable que el himno nacional le pareciera irrelevante e incomprensible a una cultura andina que es excluida de la participación del desarrollo unificador de una identidad nacional. Lombardi presenta a los pobladores de Chuspi como extraños, callados, desconfiados y reluctantes al acoplamiento con los militares. La ausencia de la comunidad campesina en *La boca del lobo* está implícita porque se construye a través de

la perspectiva del grupo militar y está destinada a representar las diferencias sociales existentes en el contexto del conflicto.

En esta primera fase de violencia política durante el conflicto armado, las obras literarias de la violencia tratan de analizar la magnitud que había alcanzado hasta ese entonces en el área andina. Las obras creadas a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta analizan el origen de la violencia, sus raíces y consecuencias que, en ese momento, se exteriorizaban a paso acelerado. La militarización del conflicto armado genera una nueva fase de violencia subjetiva. La guerra sucia toma alcances excesivos de violencia con altos índices de muertos y desaparecidos. La violación masiva de derechos humanos y el caos social proveen el entorno para el análisis del porqué de tanta violencia y la búsqueda de sus raíces. Sin embargo, los artistas no coinciden en sus enfoques de estudio. Es así, como el análisis de interpretación de la violencia política en el Perú propuesto por la novela *Adiós, Ayacucho* y la película *La boca del lobo* incluyen dos maneras distintas de conceptualizar su origen. *Adiós, Ayacucho* representa el origen de la violencia como objetiva: simbólica y sistémica. Considera que el origen de la violencia se encuentra en las estructuras del Estado, las cuales manipulan el sistema desde una posición dominante. Por medio de la sátira y humor, busca explicar que la verdadera violencia no es la que podemos ver, sino la que subyace oculta, activa y más peligrosa. En cambio, *La boca del lobo* representa el origen de la violencia como subjetivo. En la película, el origen de la violencia se encuentra en la ideología de un grupo marxista y su decisión radical de perturbar la paz de la nación iniciando una lucha armada. Apela a la

estrategia de estimulación sensorial de la audiencia para provocar su reacción con el objetivo de captar su atención y moverles hacia la reflexión social.

Aunque narradas desde dos perspectivas sociales diferentes, las dos obras aspiran a un orden social equitativo en la nación peruana. Mientras que la novela de Julio Ortega apela a una reivindicación de la cultura andina por medio del Estado de derecho y como parte de la nación peruana, la película de Francisco Lombardi clama por más humanidad por parte de las clases capitalinas, criollas; para con la población andina que sobrelleva la violencia por cerca de una década en ese entonces. *Adiós, Ayacucho* dialoga con los sistemas socio-políticos existentes en la nación peruana y su incongruencia legal para con el indígena. Su lectura guía al lector hacia el entendimiento de que no se debe buscar la solución a la violencia política dentro de la misma violencia subjetiva, aplicando violencia sobre violencia. En su lugar, hay que buscar la solución investigando y analizando las raíces de la violencia: las estructuras del Estado. Hay que reformar estas estructuras tomando en cuenta las raíces culturales e históricas del pueblo que es heterogéneo para poder entender la composición de la ciudadanía en general y poder resolver los problemas como unidad social. *La boca del lobo*, aunque pronunciando su demanda desde una perspectiva subjetiva, muestra las flaquezas raciales de una sociedad fracturada. La decisión que toma el director de enfocar la atención hacia los protagonistas militares demuestra el intento y compromiso de enfatizar las diferencias culturales entre criollos y andinos dentro del marco de la injusticia social. Quiere reafirmar que existe una brecha social enorme entre los peruanos de diferentes orígenes sociales y razas.

Mientras que finaliza la década de los ochenta y da vuelta el comienzo de los noventa, se producen cambios en el ambiente político peruano. La elección presidencial de Alberto Fujimori y la captura del líder de SL Abimael Guzmán en 1992 marcan un hito de extrema violencia subjetiva en el campo y la ciudad y el comienzo de la disminución de la violencia respectivamente. En este contexto político nacional, las producciones artísticas empiezan también a actualizar su temática y se enfocan en la reconstrucción de historias de la violencia vivida en los años anteriores. Estas obras son narradas a través de hilos narrativos que tienen que ver con las perspectivas de los actores del conflicto y a sus diversas geografías, rural o urbana.

En el próximo capítulo analizo la lectura de la obra *Rosa Cuchillo* en la cual la violencia política del conflicto armado se interpreta a través de la visión de la cultura andina. La voz del pueblo andino, víctima de la violencia senderista y del Estado, es narrada para reflejar su resistencia frente a la violencia subjetiva a la que se encuentra sometida en forma forzada por SL y las fuerzas armadas. En el último capítulo analizo la relación entre violencia y memoria y su lugar en el espacio socio-global. Destaco también el origen de la violencia estructural en la nación y la perpetuación del racismo dentro del sistema y señalo como en las obras se destaca el papel de la mujer como protagonista en la violencia del conflicto y el énfasis en la lucha constante por su reivindicación.

CAPÍTULO III - MÍTICA ANDINA Y VIOLENCIA EN ROSA CUCHILLO

Al igual que *Adiós, Ayacucho, Rosa Cuchillo* (1997) se narra en el modo del realismo mágico. El aspecto mágicorrealista tiene que ver con la cosmovisión andina, los aspectos mitológico-religiosos milenarios de la cultura inca. El plano realista es el contexto del conflicto armado. En *Rosa Cuchillo*, la violencia política del conflicto armado se desentraña a través de la visión de la cosmovisión andina. Esta visión es la del sujeto andino subordinado que interpreta los sucesos violentos que afectan su cosmovisión, el trastorno causado a esta y la resistencia a una ideología política foránea de los bandos senderistas y del Estado. Mediante focalizaciones en los personajes Rosa, Liborio y Mariano Ochante, se explica la representación de la cultura andina, sus creencias religiosas, las normas existenciales que rigen la comunidad y su espiritualidad. Para comprender la lectura de *Rosa Cuchillo*, pues, es primordial entender esta cosmovisión andina. Los Incas tenían una concepción propia de ver el mundo. Esta filosofía de entender el universo, distinto al pensamiento europeo, son los códigos con los que se rige y entienden las conductas sociales de los hombres andinos. Por medio de los relatos orales de los mitos andinos que fueron recogidos por los cronistas es posible conocer su cosmología. Por su complejidad, y con el propósito de clarificar la lectura, en los siguientes párrafos, me limito a trazar solo los rasgos básicos de la cosmología andina que se incluyen en la lectura de *Rosa Cuchillo*.

La primera noción relevante es que la cosmovisión andina integra al hombre con la naturaleza en relación permanente. Así, el hombre, las plantas, los animales, la tierra y las montañas son una fuerza viva que se armonizan y se adaptan para coexistir. El tiempo y el espacio se consideran sagrados. Lo natural tiene connotación divina y se le rinde culto. Las montañas y cerros elevados son áreas donde se realizan festividades religiosas para agradecer y pedir la intervención divina para vivir en comunión y armonía con el mundo. La muerte en la cosmología andina ocupa un lugar trascendental. En “El sentido de la muerte en la cosmovisión andina”, Víctor Bascopé señala que la cosmovisión andina entiende que “la muerte es como un viaje a otra dimensión de la vida, sin dejar la pertenencia a este mundo” (271). A partir de la experiencia de la muerte en las comunidades andinas se comprende el sentido de la trascendencia e inmanencia del espíritu de los seres según Bascopé. Así, después de la muerte las almas pueden estar en el más allá y también en el mundo de los vivos. La muerte se considera como experiencia colectiva; su llegada debe ser esperada y preparada de manera adecuada. Morir en la comunidad andina, explica Bascopé, es tan o más importante que el mismo hecho de vivir. Esto se demuestra en las preparaciones materiales y espirituales para la llegada de la muerte, que son más pomposas que para la llegada de una vida. “Lo importante es morir bien, ser bien atendido en la muerte y después de la muerte” (Bascopé 272). Al morir Rosa Cuchillo, las mujeres “preparan toda clase de comidas para ofrecérsela a la almita...en la noche va a ser la velación de su ropa” (Colchado 107). Las explicaciones de Bascopé coinciden entonces con la importancia y preocupación de la cultura andina de enterrar a sus muertos con respeto y como es debido. A su vez,

explica la perturbación que las matanzas y la desaparición de los cuerpos perpetrados por los militares y el grupo subversivo provocan en las comunidades andinas durante el conflicto armado.

Basándose en historiadores del relato mítico andino, Edith Pérez Orozco prepara un compendio de las principales áreas de su tiempo y espacio cósmicos. En términos generales, la concepción del mundo andino se divide en tres espacios cósmicos del universo que se complementan y relacionan, donde el eje principal es el runa o andino: El *Hanan Pacha* o mundo superior, que en la novela es el *Janaq Pacha*, es el mundo de arriba, celestial, y es donde se encuentran las divinidades como el dios Wiracocha, el Inti, sol, la Quilla, la luna y las estrellas. Estos dioses toman formas antropomórficas y zoomórficas para comunicarse con los hombres. En este mundo se encuentran también las almas de las personas que durante su estadía en la tierra son buenas y demuestran buena conducta. Allí, viven formando *ayllus*, cultivando la tierra, continuando así el proceso de reciprocidad en el mundo de arriba. El *Kay Pacha*, o este mundo, se ubica en el espacio terrenal, y es donde se encuentran los espíritus de las montañas, los *apus* o *wamanis*, los espíritus malignos como el *pishtaco*, los hombres, los animales, los objetos, las plantas, los fenómenos meteorológicos. Es el lugar dominado por la Pachamama y por los espíritus ancestrales de las montañas con sus nevados elevados en las cordilleras y cerros. El *Ukhu Pacha* es el mundo de abajo, interior de la tierra. Aquí residen las entidades oscuras, los muertos, los condenados, los niños no nacidos. El Ukhu Pacha se comunica con el Hanan y Kay Pachas por medio de corrientes subterráneas, afirma Pérez Orozco.

Así, también existen conceptos míticos provenientes del mundo andino, a los que Pérez Orozco denomina archivos conceptuales de la memoria andina quechua, conservados hasta la modernidad y base del conocimiento y discurso andinos. Forman parte de sus prácticas culturales y están incluidos en la cotidianidad de sus mitos, relatos, danzas, religión y rituales. Expone los fundamentales: *Wiracocha*, el dios prehispánico, personaje mitológico, héroe civilizador y ordenador. En la cosmología andina, es la divinidad mayor ubicada en forma jerárquica; ordena la naturaleza y crea la civilización. *Wiracocha* se comunica con el hombre por medio de la naturaleza y los animales; su presencia y mención permiten entender el universo del mundo andino. La *Pachamama*, es el espíritu de la tierra y la deidad femenina, representa las entrañas de la tierra, la fertilidad y la agricultura. En el mundo andino representa la maternidad y la totalidad de un mundo. Es una deidad que recorre todos los espacios rurales y es la divinidad más querida por los hombres; ordena las reglas sociales y castiga la ruptura de la reciprocidad entre los hombres.

Una de las divinidades más poderosas y de jerarquía mayor ante las otras deidades naturales, son los *Apus*, los espíritus que habitan en las montañas y los cerros. Dominan la naturaleza, los animales y los hombres; se transforman y poseen género masculino y femenino. Pueden comportarse en forma maligna o benigna con los hombres. Son protectores del ganado y enemigos de los ladrones y supervisan la vida del campesino andino. Por su importancia como animal elemental en la vida y el paso a la muerte en la mitología andina, el perro, o *Allko*, es el personaje *Wayra*, que acompaña a Rosa durante su trayecto al cielo andino. En la mitología andina el perro es un animal querido, poseído

por un alma, porque puede comunicarse con lo sobrenatural, además de tener la capacidad de ahuyentar a los seres malignos. Por último, el concepto de *Pachacuti*, que se menciona también en *Adiós, Ayacucho*, es el significado de la revolución. A través de los relatos míticos, señala Pérez, es el deseo del retorno al tiempo de los incas por medio de la realización del Pachacuti y producir un mundo al revés. En el estudio de Flores Galindo, el *Pachacuti* configura el ideal de nuevo orden y respeto a la heterogeneidad.

En una entrevista en la Feria del Libro de Lima, en el año 2009, Colchado evoca a la memoria de su niñez, cuando el entrevistador le pregunta si su novela se inspira en el poema de Dante. Colchado le responde: “Esta es la parte mítica, la parte sobrenatural del mundo andino, desde el inicio de la historia pre-incaica e incaica...” (Oscar Colchado, “El realismo mágico no es una moda, es una forma de sentir”). Colchado continúa explicando que gran parte de la historia se inspira en los relatos de su tía Anita y los recuerdos de su niñez en su pueblo andino:

Las personas se morían y su alma se encontraba con su perrito que le estaba esperando y que les ayudaba a cruzar los peligros que se le presentaban, porque no faltaban los demonios que intentaban llevarse al alma hacia el Ukhu Pacha, el infierno indio. Este perrito les ayudaba a subir hacia el cielo y a cruzar el río indio que era la Vía Láctea. Se abrazaban del perrito, y el perrito nadando los hacía cruzar al otro lado donde estaba el paraíso. En el paraíso indio, vivían los poetas y los músicos solamente, o las personas dedicadas al arte, y ahí estaba el gran dios Wiracocha. ¿Pero había un paraíso para las otras personas, para los

que no había nacidos artistas, pero que fueron buenos y merecían un lugar mejor? Sí. Había también un paraíso. Era Auquimarca y estaba en la Tierra. Estaba en el interior de los cerros. Y cuando yo era niño, a veces, me decían, ¿escuchas esa música, esa fiesta que hay en interior del cerro? Y yo paraba las orejas. Y se escuchaba esa música...y se escuchaba huajidos, que son gritos indios cuando están muy alegres. Huaaajiii, es un grito guerrero, pero de alegría. Se escuchaban cosas así y es que ahí era el cielo indio. Porque las almas de las personas buenas se iban al interior de los cerros. En el interior de los cerros era lindísimo. Para los que habían sido agricultores, tenían enormes extensiones para hacer sus chacras. Para los que habían sido ganaderos, sus ganados abundaban. Ellos vivían en constantes fiestas. Hacían pachamancas y danzaban. (Oscar Colchado, “El realismo mágico no es una moda, es una forma de sentir”)

Colchado establece entonces que su novela es de tradición mítica andina, mas no, de influencia occidental. Cabe mencionar que existen múltiples interpretaciones de la novela *Rosa Cuchillo*, las cuales la catalogan como novela histórica del conflicto armado. Así también, la novela es comparada con *La divina comedia* de Dante Alighieri, lo que considero que es una manera simplista de interpretación. Mi interpretación toma como referencia el estudio profundo que Edith Pérez Orozco formula en su libro *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina y violencia política en Rosa Cuchillo* (2013), por considerarlo como el único recurso textual que sitúa a la cosmología andina

como base de interpretación para la novela y que transmite esa visión del mundo milenario prehispánico.

En este capítulo, examino cómo en Rosa Cuchillo, la violencia política del conflicto armado es interpretada en el entorno de la cosmovisión andina, por las voces del sujeto andino subordinado. Destaco los personajes de Rosa Cuchillo, Liborio/Túpac, y Mariano Ochante, y demuestro que por medio de sus roles en el relato, se refleja la resistencia de la cultura andina a una ideología política foránea. Así también, explico la relación de Rosa y Liborio con la representación de la cultura andina, sus creencias religiosas, las normas existenciales que rigen la comunidad y su espiritualidad.

Argumento que la significación del personaje Liborio es trascendental porque denota la intersección forzada de dos culturas e ideologías diferentes: la andina y la occidental, que no se fusionan durante su encuentro. Analizo estos parámetros en la novela a partir del concepto de racionalidad mítica o cosmovisión andina de Edith Pérez Orozco que demarca las esferas andinas y occidental, como dos culturas opuestas que se interceptan en el encuentro del contexto del conflicto armado. Por último, discuto el cuerpo como característica de dominación del poder sobre la vida y la muerte y discuto la violencia sobre la mujer en los personajes de Rosa y la camarada Angicha.

EL MUNDO ANDINO EN EL JANAQ PACHA Y EL UKHU PACHA

Rosa Cuchillo penetra el mundo andino para reflejar la resistencia de su pueblo frente a la violencia subjetiva a la que se encuentra sometida en forma forzada por SL y las fuerzas armadas. La voz del pueblo andino víctima de la violencia senderista y del Estado es narrada a través de la mítica incaica. La estructura de la narrativa preserva la

esencia de la cosmología andina y su conexión con la naturaleza, al mismo tiempo que señala los acontecimientos y discursos del grupo subversivo y la fuerza militar. Así, la narrativa mítica-religiosa y la realidad del conflicto se acompasan en forma alternada para dar voz a la perspectiva andina. La mitología andina es el eje central de *Rosa Cuchillo*, mientras que la violencia política es narrada por cada personaje dentro de su perspectiva y cosmología inca. Localizada en el espacio rural andino, la novela se sitúa en Illaurocancha, un pueblo en la margen izquierda del río Pampas, con casitas entejadas y paredes blancas, al sur de Ayacucho. El tiempo de la narración cubre los diez primeros años del conflicto armado. La novela se inicia con la partida del mundo terrenal de Rosa Cuchillo, quien muere de pena al enterarse de la muerte de su hijo y al no encontrar su cuerpo. Deja el espacio terrenal para introducirse en el espacio del más allá andino, el de la muerte, iniciando su peregrinaje hacia el Janaq Pacha.

“¿Y ahora? ¿Ahora por dónde nomás tendría que seguir?” (Colchado 10), se pregunta Rosa tratando de encontrar su camino. Emprende su viaje en compañía de su perrito negro, Wayra, el cual le espera a puertas del camino. Éste le sirve de guía en su trayecto por el Ukhu Pacha, mundo subterráneo, hasta su ascensión final al Janaq Pacha, el mundo de arriba o cielo andino. En su transitar se encuentra con personajes mitológicos de la cosmovisión andina, así como con conocidos y familiares, los cuales se encuentran en diferentes etapas de progresión hacia sus diferentes destinos de descanso final. La intención principal de Rosa es encontrarse con su hijo, Liborio, al que “mataron los tropakuna⁷, tirando su cuerpo en la quebrada del Balcón” (Colchado 15). Liborio hijo

⁷ Soldados (Colchado 285)

del dios montaña, el tayta wamani Pedro Orcco, es engendrado al tomar el dios figura humana. Indígena humilde, es reclutado por las filas de SL, donde asume el seudónimo de camarada Túpac, nombre que en la novela es metáfora de la acción revolucionaria de Túpac Amaru II⁸, en el siglo XVIII. Liborio participa en las acciones senderistas, pero no está convencido de sus propósitos de lucha. Ellos no creen en el poder de los Apus ni en la liberación de los runas; pero, aun así, lucha junto a ellos para aprender su acción bélica y utilizarla en su propia rebelión. Al morir, de su cuerpo dinamitado emerge una paloma blanca que se eleva hacia el cielo, adquiriendo la dimensión mítica de su origen y sobre todo la enunciación del nuevo Pachacuti, levantándose para iniciar la nueva revolución.

Pérez Orozco desarrolla su análisis de la racionalidad mítica andina partiendo de los conceptos de semiósfera y cultura de Yuri Lotman: “la semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (cit. Pérez 132). Explica Pérez Orozco que la semiósfera implica la existencia de un “nosotros”, que es el espacio interior de la cultura, que excluye un “ellos”, el espacio exterior. Las relaciones internas se definen por la oposición centro/periferia, y las externas implican el concepto de frontera que es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa. Es en la frontera donde se produce la traducción, la posibilidad del intercambio significativo, donde las diferentes culturas se apropian de los signos exteriores a su espacio. En *Rosa Cuchillo* el espacio es la geografía de los

⁸ Según Alberto Flores Galindo, José Gabriel Condorcanqui, conocido como Túpac Amaru II, fue un curaca indígena, Cacique del Cuzco. En 1780 se sublevó en contra de los abusos cometidos por el gobierno español en contra del indio y forma una revolución. Fracásó en su intento, y en 1781, fue ejecutado en el Cusco, mediante la pena del descuartizamiento.

Andes, la sierra peruana. Las dos semiósferas a las que se refiere Pérez, son la occidental y la quechua o andina. La diferencia entre una racionalidad mítica y una lógico-científica es el resultado de las aproximaciones fallidas entre una semiósfera quechua y una occidental, señala Pérez Orozco. Cada semiósfera marca un “nosotros” frente a un “ellos”, y regula la interpretación; existen sujetos que habitan en la frontera y son capaces de traducir los códigos de cada semiósfera. Así, Rosa Wanca y Liborio pertenecen a la semiósfera quechua, andina. Los combatientes camaradas de SL y los militares, representantes del comunismo y capitalismo respectivamente, conforman la semiósfera occidental, y el personaje Mariano Ochante, está situado en un espacio fronterizo, mestizo y andino.

La mitología andina oral, los valores culturales andinos y la realidad de la violencia política se despliegan a partir de dos hilos narrativos que recorren en forma alternada las dimensiones de la vida y la muerte. Están interrelacionados pero se separan en dos escenarios andinos: el del Ukhu Pacha y el Janaq Pacha, donde se desenvuelve la acción de Rosa; y el del Kay Pacha, que es el espacio terrenal donde se suscita la guerra. Así, la novela intercala episodios en el espacio mítico con la narrativa de Rosa en primera persona. Ésta, representando la dimensión religiosa de la muerte andina sincroniza su relato con episodios de la realidad de Liborio unido a SL y Mariano Ochante, rondero incorporado al lado de los militares. Pero Liborio está muerto, lo que permite que su narrativa adopte la técnica del *flashback* y rememore sus días de subversivo al lado de SL, narrando en segunda persona: “Si tu madre supiera, Liborio, en lo que andas metido, piensas, ¿qué diría?” (Colchado 54). Así, la cosmovisión andina se integra y coexiste con

las perspectivas e ideologías de los subversivos y las fuerzas militares en lucha. Sin embargo, esta concordancia de historias no integra las racionalidades mítico-andinas y el pensamiento moderno de la ciudad que aportan SL o las Fuerzas Armadas.

Los estudiosos clasifican a *Rosa Cuchillo* dentro de la corriente de lo real maravilloso porque los aspectos mitológico-religiosos de la cultura indígena y la fantasía se unen en la narrativa para producir un contexto cotidiano para el indígena, pero mágico para las culturas occidentales. Pero tal clasificación no refleja de forma exacta otros aspectos de la narrativa de la novela. *Rosa Cuchillo* tiene lugar en las urbes de la sierra, no solo en el campo. Sus personajes son de identidad heterogénea; se mezclan runas o naturales, los mestizos o mistis, y blancos de la ciudad. Asimismo, el relato oral que denota la tradición andina sirve como marcador de identidad en la obra. Más aún, en *Rosa Cuchillo* los acontecimientos históricos modernos de la realidad se mueven acompañados con la tradición mítica andina, pero cada uno conservando su proceso cultural. Es una narrativa que conserva sus creencias mitológicas-religiosas y el apego a la naturaleza como parte de la vida cotidiana. Vale decir que *Rosa Cuchillo* no es la típica novela realista maravillosa e indigenista donde la rareza de las costumbres indígenas y su sufrimiento son desplegados en la temática y estilística de la obra. Edith Pérez Orozco supera la discusión literaria que sitúa a *Rosa Cuchillo* bajo la clasificación de novela de raíz indigenista y en su lugar aboga por la clasificación denominada “narrativa andina”. Para Pérez Orozco la novela ofrece historia, transculturación e hibridez. “En la narrativa andina convive la tradición y la modernidad, lo local y lo global, las lenguas nativas y el castellano” (46). Entre las características que considera

para clasificar la narrativa andina está la diferenciación que hace Dorian Espezua, que indica que la narrativa andina es “producida por escritores provincianos, de la sierra, y otros que viven en Lima, todos ellos considerados sujetos mestizos, sincréticos o transculturados” (Pérez Orozco 44). En el contexto cultural de la literatura peruana, la noción de Espezua tiene relevancia por el carácter de identidad étnico-cultural que conlleva al producir las historias. Pero la característica más prominente que señala Pérez Orozco es que la novela es pluridiscursiva porque sigue la línea ficcional respecto a la referencia del imaginario popular andino; es decir, incluye elementos intertextuales provenientes de las manifestaciones culturales de la tradición quechua como narraciones orales, danzas, música y castellano andino.

EN CAMINO AL GRAN GAPAJ: ROSA

Rosa es el personaje a través del cual se percibe el simbolismo de la cosmología andina. Su travesía por las tres áreas de la cosmología andina encapsula el mundo mítico-religioso del imaginario andino para explicarlo al mundo exterior, al mundo occidental. Pero más aún, expone que aunque la violencia extrema es perpetrada a sus habitantes, la cultura andina se mantiene inquebrantable. Rosa representa el espíritu que acarrea y conserva los principios incas durante la era de la violencia. Así, el lenguaje y símbolo andino que utiliza Rosa en su trayecto hacia el Janaq Pacha ofrece un espacio discursivo que posibilita la representación de la cosmogonía andina. Al bajar por las cumbres de nieve cerca del camino donde las Almas de la Sentencia le habían dicho que se encontraba el Gran Gapaj, Rosa encuentra un arroyuelo: “!Khuya yacu! ¡Agua de amor! –diciendo bebí de esas agüitas diáfanas, hasta hartarme, sintiendo que me

fortificaban, que me llenaban de ánimo” (Colchado 200). La combinación de vocablos quechua dentro de los monólogos y diálogos es indicativo de la convivencia de los dos idiomas, quechua y castellano dentro de la cosmovisión que concibe Rosa. Mientras continúa su avance hacia su destino, ve que al frente relumbraba la montaña de nieve, donde una luz de sombra azulina “perfilaba en la falda de la cima, la figura de un puma con las fauces abiertas, paradas las orejas puntiagudas de gato, desplegadas sus enormes alas de cóndor, y amenazantes sus zarpas como cabezas de culebra” (Colchado 201). La visión de la figura que describe pertenece a la descripción de un dios mítico al que ella teme y que la hace postrar de rodillas y rezar con vehemencia:

Conmovida ante la visión, me postré besando la tierra, rezando: Dios
Puma, dios Cóndor, dios Culebra/ que unidos forman Wirakocha/ quien
reina en todos los espacios: /arriba, abajo y acá; / que tu eterna
voluntad/sea siempre, Padre, / la única que florezca/ en el infinito
Wiñaypacha" (Colchado 201)

Por medio de esta oración se expresan los símbolos del pensamiento andino confluyendo la naturaleza y sus dioses. Víctor Quiroz afirma que en este párrafo “aparece la concepción de un mundo tripartito que se articula en los tres dioses que conforman a Wirakocha: el cóndor vinculado al Janaq Pacha o mundo de arriba, el puma asociado al Kay Pacha o mundo de aquí y la culebra ligada al Ukhu Pacha o mundo de abajo” (17). Afirma que se representa también la concepción orgánica de la tierra de la comunidad andina por medio de la metáfora de la eterna voluntad divina floreciente que fertiliza el universo. Esta simbología andina se contrasta del mismo modo con la utilización de la

onomatopeya: “¡Qar! ¡Qar! ¡qar! ¡qar! Un bulto de animal grande pasó por mi lado...- ¡Pillik! ¡Pillik! Pasó un pillik volando a velocidad por nuestras cabezas” (Colchado 23, 27). Estos sonidos establecen la relación inseparable que existe entre el hombre y la naturaleza. El uso de la onomatopeya es intrínseca a la tradición oral andina porque une el sonido con el significado del elemento natural al que se quiere representar. Durante su travesía, Rosa escucha primero los sonidos de las ánimas en pena y luego las describe proporcionando el significado y su función en las áreas de los diferentes Pachas, preservando así los elementos narrativos andinos.

Desde el inicio del relato se observa la relación que mantiene la novela *Rosa Cuchillo* con la naturaleza. Es así cómo se configura su cosmovisión quechua. A su llegada a Auquimarca, este espacio le permite observar la dinámica de las divinidades locales, los Apus. A este espacio ingresa sola, sin la compañía de Wayra. El Auquimarca funciona como un espacio sagrado donde arriban las almas de los hombres. Rosa describe su interior como un espacio parecido al mundo del Kay Pacha, de la tierra. Aquí, habitan runas con sus actividades comunes a la agricultura. Las almas de las personas buenas se iban al interior de los cerros, espacio lindísimo, según exponía Rosa. Para los que habían sido agricultores, tenían enormes extensiones para hacer sus chacras. Para los que habían sido ganaderos, sus ganados abundaban. Ellos vivían en constantes fiestas. Hacían pachamancas y danzaban. Rosa se encuentra con sus amigos y familiares a su paso por Auquimarca y éstos la invitan a participar de sus actividades cotidianas tal y como gozaban en la realidad terrenal:

¡Vamos, doña Rosa, entre usted a la fiesta! –diciendo-.me invitaron chicha⁹. Después, don Mauricio Chapilliquén, un paisano, me invitó a engancharme a los demás para entrar en la huayllashada¹⁰ (Colchado 36) –Sí, tía, véngase –me respondió-. Nosotros nos estamos yendo a la chacra de los aukis¹¹ a cosechar kusais, esas papas grandes amarillosas. Vamos a hacer pachamanca¹² celebrando el nacimiento de las criitas de la venada shilpi rinri. Vengase, tráigalos a mis tíos. Agradeciéndole, empecé a alejarme, en tanto ellos volvían al baile, moviéndose al compás de tinyas, quenas y zamponas (Colchado 37)

Estos ambientes armónicos del mundo mitológico de la muerte se entrelazan con las vivencias de la realidad de la violencia política, como contexto del tiempo en que se está viviendo. Este pasaje de Rosa por Auquimarca, encapsula las vivencias andinas, pero, a lo largo del recorrido por el Ukhu Pacha, en el trayecto del Kay Pacha, Rosa también observa símbolos relacionados con la violencia: “al fondo de la encanada...corría el Wakay Mayu, el río del dolor. –Lo que corre son lágrimas, señora, las que derraman las madres por sus hijos” (Colchado 65), le dice la voz de un hombre. El hombre se refiere al dolor de la pérdida de miles de jóvenes campesinos andinos forzados a entrar a lucha senderista o desaparecidos por los militares. Sin embargo, al encontrarse Rosa con estos

⁹ Referente a la chicha de jora. Es una bebida andina tradicional desde la época de los incas, que tiene como ingrediente principal al maíz fermentado.

¹⁰ Danza de un conjunto de individuos entrelazados por los brazos (Colchado, 278)

¹¹ Espíritu de la montaña, de menor jerarquía que los Apus (Colchado, 276)

¹² La pachamanca es un plato típico andino basado en la cocción debajo de la tierra y el calor de piedras precalentadas de carnes de ganado. Viene de la etimología quechua: pacha, “tierra” y manka, “olla”, que en castellano significa olla de tierra.

eventos, éstos son discutidos en el hilo narrativo como consecuencias de lo ocurrido en el Kay Pacha. Cuando ve pasar a los miembros de las fuerzas militares, perseguidos por los ollkaiwas¹³, solo describe lo que observa en ese momento y no hace referencia a las acciones violentas y métodos de guerra sucia que realizan los militares en el área, sobre la comunidad quechua en el Kay Pacha:

Aguantando la respiración vimos pasar muy cerca, a dos hombres uniformados, todos rotos y maltrechos, con las botas llenas de barro. Parecían marinos de la zona de emergencia. Mira, subamos a uno de esos guarangos –dijo uno sobrepasándose-, ahí estaremos a salvo. A duras penas, quejándose de los hincos de las espinas, lograron como sea encaramarse en el árbol y quedar semicultos entre el follaje. Nosotros ahí al lado nomás, entre el monte tupido, los observábamos, sin que ellos por nada se dieran cuenta, mirando a lo lejos, preocupados por los perros (Colchado 97)

Así, en el pasaje, Rosa no describe a los militares como fuerzas despiadadas; al contrario, los describe como hombres temerosos y perseguidos. La identidad de los militares se establece entonces como ajena a la cosmovisión andina. Se esconden, tienen miedo, no saben navegar por el Ukhu Pacha y sobre todo, no entienden que son perseguidos por sus actos en el Kay Pacha. Sin embargo, en forma indirecta, la narrativa conduce al lector a determinar que estos seres están cumpliendo sus penas en el lugar que les pertenece, el UKhu Pacha. Las almas de los senderistas y militares no están de paso en este lugar. Al

¹³ Ser mítico, mitad perro, mitad persona (Colchado 282)

contrario, se encuentran estancadas en un pantano con el que se encuentra Rosa y escucha voces intermitentes que insinúan la participación de cada una de las partes en el conflicto armado. Estas aparecen de forma esporádica: “Nos decían cachacos robagallinas, rateros, abusivos...”; “...la matanza de los comuneros de Runguyoce...”; “...primero contra Belaúnde, después contra García...”; “...en Uchuraccay luego de la masacre de los periodistas...”; “...su responsabilidad en la matanza de los penales...”; “...volamos a las terrucas, después lanzamos granadas...” (Colchado 133-134). Según Rosa, las voces se escuchan en un gran entrevero y los que hablaban habían tomado la forma de fieras dentro de terrenos pantanosos. Así, en los diferentes pisos y caminos en el Ukhu Pacha se encuentran varios personajes sobrenaturales que tienen la función de efectuar pruebas de purificación a todos los condenados y sentenciados en ese lugar.

La violencia que es perpetrada al pueblo andino por los agentes de la subversión y el Estado, no quebranta su cultura milenaria. Aquí, dentro de su semiósfera, después de muerta, Rosa consigue reunirse con sus seres queridos y goza su vida. En su recorrido se encuentra con los seres que busca, Domingo, su esposo, en el Kay Pacha y luego en el Hanan Pacha. También se reencuentra con sus padres en Auqimarca. En el Ukhu Pacha intenta reconocer a su hijo Simón, al igual que en el Hanan Pacha, en los jardines de la gloria del Gran Gapaj. Por último, aunque las fuerzas del Estado le matan al hijo, ella se reencuentra con Liborio y dialoga con éste en el Hanan Pacha. En este viaje a través de la muerte que emprende Rosa, se “conectan los espacios cosmológicos del mundo quechua, Ukhu, Kay, Hanan, y con ello forma la unidad cíclica que simboliza la totalidad en dicha semiósfera quechua” (Pérez 223). El viaje de Rosa Wanka conecta los tres

mundos del ámbito quechua para ilustrar su mitología ancestral. Desde el apoyo de Wayra y su rol como guía a través de los mundos, hasta su elevación al espacio divino del Gran Gapaj. Su recorrido evidencia que sus vivencias se han desarrollado dentro de los límites de su semiósfera, de su mundo andino, sin incluir el mundo occidental.

ESTA REVOLUCIÓN NO ES DE LOS RUNAS: LIBORIO

Liborio es el personaje andino que es forzado a ser agente de la violencia. Es raptado por los senderistas, arrancado de su mundo andino para perpetrar violencia dentro de su propio ambiente cultural. En la novela la significación de su personaje denota la intersección forzada de dos culturas e ideologías diferentes que al final no se amalgaman. Al contrario, abatido por los abusos cometidos a su pueblo por los senderistas, cuestiona la ideología marxista/leninista/maoísta de éstos y duda de que una revolución acarreada por mistis y blancos, beneficie a los suyos, los runas. Los camaradas senderistas no comparten sus mismos principios ni entienden el sentido cosmológico andino. Su personaje mítico-divino en la novela es escogido con la intención de ser adjudicado como el líder de una revolución de runas para runas, una revolución tahuantinsuyana¹⁴, como señala. Se convierte así, en el personaje que se prepara para liberar a su pueblo andino de la violencia que impone el occidente. Esta transformación de Liborio de poblador andino, común, a guerrero de SL, hasta la realización de su enunciación de líder del Pachacuti, pasa por un proceso de identificación dentro del ambiente cultural occidental. Siendo militante de SL es que Liborio reconoce su identidad como runa, así también como rechaza las categorías foráneas de identificación indígena que tratan de aparentar

¹⁴ El imperio incaico estaba dividido en cuatro áreas geográficas o suyos. Las cuatro regiones formaban el Tahuantinsuyo o región del imperio incaico.

los senderistas. Liborio renace a la realidad de la violencia durante su acercamiento con la cultura occidental pero sobre la base del pensamiento mítico andino.

Liborio es criado por Rosa y su padre adoptivo, Domingo, bajo las reglas naturales de la cosmología andina. Su padre biológico es Pedro Orco, el dios montaña, y se encomienda a él cuando se encuentra en dificultad. Es comerciante y viaja a la ciudad para vender sus productos de forma periódica. Es allí que los subversivos de SL lo secuestran para hacerlo integrante de la lucha armada. Al inicio cree que está siendo detenido por los militares y piensa que va a morir. Pero al momento, se da cuenta que está frente a comandantes de la lucha armada del grupo senderista. Después de escuchar un sermón de adoctrinamiento político-ideológico, Liborio acepta el compromiso de participar como militante de SL. En este momento empieza la discordancia de su identidad, que hasta ese momento, está definida. Ser militante del grupo comunista subversivo implica olvidar su identidad previa y adquirir una nueva, de combatiente. Es precepto de la doctrina comunista, adquirir una nueva identidad bajo un nuevo nombre, así Liborio se convierte en el camarada Túpac. He aquí la encrucijada. Los jefes y camaradas senderistas que lo reclutan no son runas. Al contrario, son mestizos, limeños, universitarios; hablan un castellano, no andino; son prácticos y ateos. Son de diferente etnia y clase, pero él está luchando con ellos en la revolución que los subirá al poder. Liborio se adapta al adoctrinamiento comunista y pronto empieza a identificarse como guerrillero. En una de sus visitas a Rosa, antes de su muerte, Liborio recuerda los reclamos de su madre:

Terruco te has vuelto, hijo, diciendo. Secando sus lágrimas con tu pañuelo le respondiste:

- Terruco no, mamita, guerrillero.

Por buscar justicia para los pobres mamita; por eso.

Te matarán, hijo; me moriré yo también.

Más vale la muerte, mamita, que esta suerte miserable, ¿no te cansas de sufrir? (Colchado 65)

Liborio, de preceptos míticos, andinos, busca la justicia para su raza andina, la cual percibe llena de injusticias y de muerte absurda. El problema es que Liborio sigue siendo indio runa y piensa, hasta este momento que está peleando una guerra por su pueblo, no por la dictadura del proletariado. Aunque toma la identidad de guerrillero, no ha podido ser ideologizado en el nivel ético-simbólico del partido; sus principios pertenecen a su cultura andina. En un sentido simbólico, era runa y también guerrillero.

Liborio se relaciona con su cultura quechua y con los mistis del grupo subversivo. Sin embargo, a medida que corre el tiempo en compañía de los senderistas, advierte su falta de comunicación. En un principio, Liborio inicia su ideologización comunista y como tal, cobra una nueva identidad. Pero el tiempo transcurre y advierte que su frustración crece a medida que nota diferencias de ideas entre principios y los del partido. Una de esos momentos es cuando después del primer ataque a las Minas Canarias, y descansando cerca de la laguna de Wachwacasa, los senderistas deciden cazar una vicuña para comer. La camarada Paulina regresa con una cría de vicuña o wakchita que es animal sagrado para los runas. Liborio, con terror, les amonesta:

No debieron cogerlo –dijiste-. Ahora por culpa de este animalito, los dioses de la montaña, los Apus, nos castigarán. Las vicuñas...son hijas queridas de los cerros, de la pachamama, de las cochas. Los dioses se encolerizan, castigan con sequías, con terremotos...” (Colchado 157)

Para Liborio los designios de los dioses son factuales y no repara en dudar del castigo que puede recibir por osar frente a ellos. Con furia y convicción convence a los camaradas que devuelvan la vicuña bebé al campo antes que los dioses desencadenaran su cólera. Rayos y centellas empezaron a tronar, y tal como presiente Liborio. El grupo le devuelve el animal, y Liborio, con devoción, se redime ante su padre, el dios Pedro Orcco: “¡Padre jirka! ¡Taita! Hijo de Pedro Orcco soy pues. Perdona, taitay, aquí está tu animalito. Así diciendo, depositaste en el suelo a la vicuñacha...Al ratito nomás, empezó a calmar la tempestad” (Colchado 160). Liborio intenta que sus compañeros senderistas entendieran su perspectiva, pero es en vano. Los camaradas Medardo, Paulina, Santos y Angicha, su enamorada, descartan las señales de furia de los dioses como un fenómeno visual. Se contraponen la visión sagrada de Liborio frente a la científica de los senderistas. Liborio o Túpac decide en ese momento seguir con el partido y aprender sus tácticas políticas y militares para después realizar una revolución propia de los runas. “A pesar de todo lo ocurrido, oíste a Santos manifestar sus dudas... y más te dolió cuando Angisha le respondió: Yo también pienso que esa aparición fue un fenómeno visual. Caracho, también el pensamiento de ella era de misti” (Colchado 161).

En momentos de combate y dificultad, Liborio/Túpac pide a sus dioses montaña protección: “Mirándolas, le diste un beso al Llullo torito, al illa de piedra que siempre

llevas ocllao en tu cuello. A él le pides que ruegue a los dioses te ayuden ahora que harto los necesitabas” (Colchado 73). Los senderistas, en cambio, se concentran en el aspecto de cambio comunista por el capitalista. El camarada Lucho al acechar el peligro en la cárcel de Ayacucho, lanza arengas: “...conscientes de que nuestra integración a las guerrillas potenciará la lucha armada... El plan del Partido sería brillante éxito, un grandioso hito de la guerra de guerrillas...” (Colchado 78), reflejando coraje y seguridad para el triunfo. Liborio se cuestiona acerca de la identidad de los senderistas, y por lo tanto, de la naturaleza de la revolución, de la esencia del cambio: “¿Y aquellos que conociste en el ataque a la cárcel de Ayacucho? Había quienes usaban lentes, relojes o anillos. Y eran medios rubios algunos. No eran campesinos. Resentidos parecían más bien de los otros de su casta que estaban en el gobierno” (Colchado 76). Liborio se desengaña de la ideología, y a su vez usa el identificador “casta” como separador de clase. Asocia a los senderistas con los que están en el poder. Duda al pensar que estos tienen los mismos objetivos que el gobierno, que son distintos a los suyos.

Angicha y Santos tampoco dijeron nada y, peor aún, acababan de demostrarte que no creían en los espíritus de las montañas, ni en otros dioses seguro, aun siendo lugareños. ¿Qué podrías esperar de los demás entonces? ¿De los nacidos en las ciudades grandes y en la capital, como el médico Anselmo? Estaba visto que para ellos su religión era la política. No tenían más dioses que sus líderes y las masas. La naturaleza solo era naturaleza para sus mentes. Nunca podrían aceptar que las cochas, los cerros, los ríos, tuvieran vida. Que en las piedras mismas se alojaran

espíritus. No, no, eso no lo entenderían. Como tampoco tendrían creencia en la vuelta de ese inca-dios cuya cabeza, según los abuelos, se hallaba enterrada en el Cuzco y que se estaba recomponiendo hacia los pies. Y que una vez completo, iba a voltear el mundo poniéndolo al revés. Entonces la noche se haría día y los que ahora sufren, gozarían; los que hoy gozan, padecerían. Esos tiempos ya se estaban viviendo con el Pachacuti: el gran cambio, la revolución. Solo que esta revolución era de mistis y no de los naturales (Colchado 169)

De esta manera, Liborio se impone la misión de construir una ideología propia de los naturales, un nuevo gobierno donde los naturales fueran libres de la opresión. Reafirma su identidad de andino y decide luchar por los intereses de su cultura, de retomar la usurpación del gobierno e instaurar uno nuevo. Mientras pelea por un ideal que no es el suyo, Liborio aprende sobre las armas y estrategias de lucha. Está formando las bases para su verdadera revolución. Según Arendt, "sólo cuando el cambio se produce en el sentido de un nuevo origen, cuando la violencia es utilizada para constituir una forma diferente de gobierno, para dar lugar a la formación de un cuerpo político nuevo, cuando la liberación de la opresión conduce a la constitución de la libertad, sólo entonces podemos hablar de revolución" (35). Existe entonces la posibilidad para Liborio de tomar su poder de divinidad mítica para cambiar el orden del poder que se encuentra en manos de la cultura occidental. Busca de esta manera establecer la heterogeneidad que se enfoca en mantener su cultura y reemplazar el eje dominante occidental, en favor de un eje andino. La muerte de Túpac es el evento que da paso a su ascensión como Inkarrí o

Inca Atahualpa al que su cuerpo se desmiembra durante la conquista europea. Al igual que éste, su cuerpo desmembrado debe recomponerse para iniciar el Pachacuti. Al encontrarse con su madre Rosa en el Janaq Pacha, le habla en forma breve porque le apremia preparar la revolución: “Estoy volviendo a la tierra, me envía el Padre a ordenar el mundo. ¿Un Pachacuti?, le pregunta la madre. Sí, es necesario voltear el mundo al revés” (Colchado 261). La transformación de la identidad de Liborio es importante porque indica que el final del sometimiento y la falta de libertad solo se obtienen por medio de una verdadera revolución.

Es significativo señalar que la voz de Sendero Luminoso se escucha a través de Liborio en *Rosa Cuchillo*. En la novela, personajes reales de Sendero son incluidos en la narración. Julio Cesar Mezzich, mando central de SL, causa extrañez entre los comuneros del pueblo: “Lo que más sorpresa nos causó es que... un gringo llamado Mezzich, se volviera más campesino.... De este hombre decían que era doctor... Se casó con una muchacha pobre, campesina... estos hombres estarán locos decíamos nosotros” (Colchado 71). Así también, la camarada Edith Lagos, otro mando de Sendero, y la historia de su rescate de la cárcel de Huamanga: “El Partido determinó que se tomara a sangre y fuego la cárcel de Ayacucho para dar libertad a sus militantes... como era el caso de Angicha y Edith Lagos...” (Colchado 90). Pero la voz de Sendero Luminoso se escucha durante el adoctrinamiento de Liborio por la camarada Angicha. Así lo recuerda Liborio:

La tierra había demorado dizque quince mil millones de años,
compañeros, para llegar a la luz que era el Partido Comunista del Perú

dirigido por el pensamiento guía presidente Gonzalo,... Durante incanato existieron ciertas tiranías y por eso habían perdido ante los españoles. Por primera vez observas que tiene el rostro duro, seco, cerrado, y en sus ojos un extraño brillo de dureza y firme convencimiento. Luego, los españoles y sus descendientes, se apoderaron de las tierras de los naturales, hasta que en 1980 un sol rojo iluminaba el planeta, y ese era el partido, que iba a iniciar el largo camino de la liberación. Pues en la China de Mao Tse Tung, ¿sabían?, había durado veinte años: aquí continuaría hasta las últimas consecuencias a fin de consolidar la República Popular de Nueva Democracia sobre las ruinas del Perú actual. Iban a abatir, compañeros, el capitalismo burocrático y el semifeudalismo. Ay, caracho, eso sí que nadita entiendes... viva el presidente Gonzalo y la guerra popular” (Colchado, 33-34).

SL se encuentra en el campo desarrollando su revolución porque ha adoptado la ideología de Mao Tse Tung: del campo a la ciudad. Como afirma el *Informe Final*, “para adaptar el comunismo a la situación china, Mao pensó que la lucha debía iniciarse en el campo teniendo en los campesinos y no en el proletariado los actores principales de la revolución (*Informe Final*, II, 14). Liborio se desconecta ideológicamente de Sendero Luminoso, pero sigue luchando con ellos hasta la muerte. Existe un conflicto entre la cultura andina y la ideología ajena a estos preceptos. Por eso, Liborio comprende que los dos no pueden liderar y que el poder debe quedarse con su pueblo y su propia cosmología.

LOS MILITARES Y MARIANO OCHANTE

Los militares, agentes del Estado, son en *Rosa Cuchillo*, actores que generan la violencia de forma sanguinaria, sistémica y reiterada. Legitiman discursos y acciones con los que llevan a cabo las torturas y masacres de presuntos senderistas. Utilizan la fuerza y despliegan sus estrategias de guerra sucia en contra de toda la población andina. Fomentan miedo y desaparecen a los runas y a los senderistas, despojándolos de su valor. En el lugar hay un enfrentamiento entre dos fuerzas que no son runas pero que con su actuar, tienen el empoderamiento de destruir el espacio que no les pertenece. Convierten a su enemigo y los pobladores quechuas en deshecho humano para que no exista evidencia. En una misión preparada para aniquilar senderistas, un militar comenta que su tropa de ataque por aire está peleando una batalla difícil: “Estamos avanzando por tierra...Comunistas de mierda, véanlos pues el trabajo que les estaban dando; pero esto es lo que estábamos extrañando los pumas después de todo, carajo: acción. Ya estamos hartos de matar solo viejas y niños. A ver si por esta vez siquiera les daban la cara y no se corrían como otras veces los maricones” (Colchado 258). En la novela los militares ocupan un escenario de perversidad usurpando el espacio runa y degradando la vida a lo más ínfimo.

Los militares de las fuerzas armadas reclutan a los campesinos como aliados para su combate y exterminación de los bandos subversivos. Sospechan que los comuneros andinos están del lado de los senderistas y enlistan a ciertos pobladores, hombres, para servir de informantes. A estos denunciadores de sus compañeros andinos, se les llama ronderos. Mariano Ochante es la voz del rondero o yana uma, que refleja la violencia a la que someten los militares a los pueblos andinos. Su identidad de rondero lo posiciona

como agente voluntario de la violencia. Se asocia a los militares para antagonizar a su pueblo andino y acusarlo de terrorista, promoviendo excesos de violencia dentro de su propia cultura. Herido de bala por los senderistas, rememora desde su lecho de muerte las masacres que presencia y que efectúa junto a los militares. Mientras agoniza se prepara para su viaje cósmico. Su personaje se posiciona en un área media, dice Pérez Orozco, donde sus intereses se encuentran entre en los dos lados del conflicto. Su conducta ambigua lo ha condenado a la agonía, y luego a la muerte. Es buscado por los senderistas y por los militares:

Si me ven los cachacos así como estoy con esta herida, son capaces de decirme que seguro soy terruco, que he ido a hacer acciones en la noche y allí me han herido...con esa acusación hasta me pueden hacer desaparecer. Así proceden con cualquier sospechoso...De igual modo, si me ven los senderos también me rematan...Por todos lados, estoy fregado (Colchado 51)

Ochante es un sujeto que se encuentra en el área de la frontera del diagrama de Pérez Orozco, entre el Estado y la subversión, entre lo runa y lo occidental. Este personaje es transcultural y sincrético porque posee la capacidad de asimilar elementos occidentales, afirma. “Su identidad de andino no está definida y lo sitúa en un estado de no pureza” (Pérez 230). Es decir, siendo rondero, comete las mismas aberraciones que los militares en contra de su pueblo. Trabaja para ellos de soplón, señalando a los runas y los mistis de sendero como subversivos. Sin embargo, vive entre los runas y su pensamiento pasa en forma simple de la cultura mítico-religiosa quechua a la cultura occidental. Como

mestizo de etnia runa, que vive en la sierra, plasma una figura ambigua que maneja pluralidad de códigos: castellano andino, quechua, compañero de los pobladores locales y colaborador de los militares. En su camino a través del Ukhu Pacha, Rosa menciona que las personas que intercambian y atentan contra el orden mítico-andino son susceptibles a la condenación permanente. Estos incluyen a militares, senderistas y ronderos. Desde una perspectiva en agonía y dolor, Mariano pide por su vida a los dioses andinos y a los cristianos, mostrando que su identidad carece de su cosmovisión.

EL CUERPO VIOLENTADO

Rosa es víctima reiterada de violencia machista. Desde muy joven, los hombres viendo su hermosura le perseguían y acosaban. Ante tal asedio decidió irse a vivir a una choza de la jalca, pero aún allí, tuvo que defenderse de hombres abusadores como Lorenzo Taipe y el pajla Bolo, a quienes casi mata con su cuchillo, artefacto que la protege de las malas intenciones de los hombres, y con que identifica: Rosa Cuchillo. Pero una noche de tormenta se le aparece un hombre alto, fornido, de barba rubia y cabello largo en la puerta, al que ella reconoce como el taita Pedro Orcco, el dios montaña, al que deja entrar y entrega su cuerpo. Esa noche engendra a su hijo Liborio. Con el paso de los años, Liborio, que lucha del lado subversivo, es capturado por la fuerza militar, su cuerpo es torturado y al final destrozado. Rosa, al enterarse de su muerte, sale en busca del cuerpo de su hijo, pero al no encontrarlo muere de pena. De esta manera, la novela se inicia con el relato de una mujer virgen que entrega su cuerpo, a pesar de haberlo protegido, sucumbida bajo el poder que representa el dios montaña, acepta el vejamen. Asimismo, el cuerpo de Liborio es destrozado y deshecho por el

poder militar. Así como en las obras anteriores, en todos los casos se trata siempre del agresor que utiliza en forma violenta el poder para destruir los cuerpos de los vivos. Así, cuerpo, sexo, muerte y violencia son elementos que se presentan en las obras estudiadas del conflicto armado. Esta dominación sobre la vida y la muerte es una característica del poder en la época moderna, señala Michel Foucault. Lo denomina el poder del soberano de hacer morir o dejar vivir. El Estado ejerce poder sobre la vida y la muerte, y lo presenta como una cuestión de supervivencia. En *Rosa Cuchillo* el subversivo debe matar al militar para sobrevivir y avanzar hacia la ciudad, pues éste regula su vida y muerte. Decidir sobre la vida y muerte de cada individuo es indicador del poder soberano. Se dirige al hombre-cuerpo, con un control racional de cada una de sus partes, buscando un cuerpo que pueda ser sometido.

Así, tanto en *Rosa Cuchillo*, *Adiós, Ayacucho* y *La boca del lobo*, existe un denominador común: la destrucción del cuerpo. El cuerpo volado en pedazos, su destrozo, desmembramiento, penetración e invasión, en el caso del cuerpo de la mujer. La desaparición del cuerpo es la consigna de los agentes del Estado que deciden sobre el cuerpo desprotegido de los personajes Liborio y los runas, Alfonso Canepa y los pobladores andinos masacrados en Chuspi. Extendiendo el concepto de poder soberano de Foucault, Giorgio Agamben posiciona a estos cuerpos en la *nuda vida*, significando que es la vida expuesta al poder absoluto, soberano, de dar muerte sin ningún reparo o respeto por los derechos a la vida y sin nada que pueda oponerse a frenar el ejercicio mortífero-punitivo del poder (Homo Sacer 128). Los agentes del poder tratan de desaparecer sus cuerpos porque no quieren dejar memoria, no quieren dejar huella del

abuso, de la impunidad. Quieren proteger el Estado, borrar los rastros del exceso de la violencia. Pero en *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho* estos cuerpos andinos se levantan o erigen como cuerpo que comparece, como cuerpo-sujeto activo y consciente que se niega a asumirse como desaparecido. A pesar de ser sometido, torturado, quemado, desmembrado por la violencia estatal, quiere que se le reconozca, recobra la voz, impide su olvido. Morir en paz, darle al cuerpo digna sepultura, ser reconocido como muerto, dialoga con la mitología andina que respeta a la muerte como continuación de la vida. Sin cuerpo reconocido no existe el descanso y se perturba la continuación de lo sagrado.

La depredación sexual en contra del cuerpo de la mujer runa o *misti* senderista, también se representa en la novela a través de la voz de los militares. Esta práctica de vejación humana está sostenida por discursos patriarcales que permiten someter mediante la violencia al cuerpo femenino. Su eficacia como instrumento de terror colectivo e individual explica en la novela su utilización como arma de guerra. En *Rosa Cuchillo*, la violencia de género como práctica de guerra se encarna en el personaje de Angicha. Mientras vuelan a Minas Canarias para su misión de captura de senderistas, los militares recuerdan lo fácil que es capturar, torturar, y violar a las mujeres senderistas en el cuartel de Castropampa. Recuerdan la captura de la camarada Angicha en el hospital de Huanta, después de ser detenida en su último enfrentamiento con las fuerzas militares:

Después de su captura en el hospital de Huanta la llevaron al cuartel, donde estábamos ansiosos por interrogarla. Puta, los oficiales la hicieron faltar y hasta el comandante la pasó. Cuando nos la dieron a nosotros, la muchacha en un principio parecía una fiera aterrada. Se defendía a

arañazos y mordiscos. Pero entre varios la sometieron. Luego de abusarla, la dejaron cuarenta y dos horas desnuda. En seguida, vinieron los interrogatorios, las torturas. Por más que le metíamos corriente en los senos, en la vagina, la terruca no hablaba. ¡Habla, mierda!, ¿quiénes eran los mandos en Huanta, en La Mar, dónde está Abimael Guzmán? pero ni michi la cojuda. (Colchado 256)

Los militares convierten así a la mujer, en un sujeto degradado solo por pertenecer al género femenino. Es una prisionera de guerra a la que no solo se le tortura al igual que a los hombres prisioneros de guerra, sino que por ser mujer, se le aplica la afrenta sexual. La vejación de Angicha es el ultraje por la que pasan todas las mujeres que, de una manera u otra, se encuentran en la situación de actores del conflicto. La violencia sexual persiste no solo en las zonas de la sierra sino también en las áreas urbanas durante el curso del conflicto armado. Son violaciones sexuales en grupo; es decir, un batallón viola a una sola mujer repetidas veces. Su incentivo de guerra es perforar sus cuerpos hasta su destrucción simbólica, como botín de guerra.

Rosa Cuchillo representa la filosofía mítica de la cultura andina, y lo hace a través de la muerte que la violencia política del conflicto armado ocasiona a la población de los Andes. Los personajes Rosa Cuchillo y Liborio/Túpac, demuestran que aunque su cuerpo es muerto por efecto de la violencia, su espíritu continúa en la búsqueda de su liberación del yugo dominante. Lo hace conservando su cultura andina, sus creencias religiosas y las normas existenciales que rigen la comunidad y su espiritualidad. Asimismo, demuestran su resistencia ante la cultura occidental y su ideología política y

científica. Su divinidad mitológica es la simbología de su poder, de su potencial de convertirse en la cultura que surgirá por medio del Pachacuti, y que volverá a regir en el antiguo territorio del Tahuantinsuyo. La violencia sobre el cuerpo de la mujer también se trasluce en *Rosa Cuchillo* mediante los personajes de Rosa y Angicha. Esa violencia de género aporta consecuencias que afectan a las víctimas mujeres, así como a la comunidad. El alto nivel de impunidad de actos de violencia sexual durante el conflicto armado demuestra el impacto duradero que retiene la violencia de género. Examinó estas secuelas de la violencia sexual y la memoria en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV – LA TETA ASUSTADA Y LA SANGRE DE LA AURORA: NARRATIVA TRANSNACIONAL Y DE LA MEMORIA

El año 2000 marca en el Perú el final del conflicto armado y el inicio del proceso de pacificación. El *Informe final* de la CVR en el año 2003 es el referente central de colección de la memoria, justicia y reconciliación, pero también del olvido y la exculpación de militares. En este contexto, a diferencia de los autores de *Adiós Ayacucho*, *La boca del lobo* y *Rosa Cuchillo*, los cuales crean sus obras durante el conflicto, los artistas en el siglo XXI crean obras que exploran la memoria del conflicto. La búsqueda de formas narrativas se une a conceptos sociales de clase, etnicidad, género e inmigración, pero sin dejar de referirse a la violencia política. La característica más destacada es que estas nuevas creaciones literarias y fílmicas dialogan con la producción cultural más allá de las fronteras nacionales, de manera que son producciones que atraen audiencias globales. Laura Podalsky nota esta característica en producciones cinematográficas, y añade que la mayoría de films producidos en este contexto son coproducciones. Los directores viven en el extranjero, y sus obras son de contenido narrativo que atraiga a audiencias locales e internacionales; es decir, la literatura y el cine a partir del año 2000 construyen narrativas predominantemente transnacionales. Esta es la perspectiva en la película *La teta asustada* (2009) de la directora Claudia Llosa y la novela *La sangre de la aurora* (2013) de la autora Claudia Salazar Jiménez.

En *La teta asustada* la memoria de la violencia persiste como estrago psicológico, en un ambiente cultural donde los inmigrantes preservan sus tradiciones culturales andinas, pero a la vez las adaptan al espacio urbano de la capital. Las secuelas del terror del conflicto armado se traducen en el miedo de una memoria de violencia que, como la sexual a las mujeres, ha quedado impune, enmudecida y en el olvido. Esta memoria se mantiene en el presente en la cultura andina inmigrante, emergente y urbana, que continúa su vida con esperanzas de transformación. Cuando el tío Lúcido habla con el doctor acerca de la enfermedad de Fausta, éste le explica con convicción lo que cree estar sucediéndole a su sobrina. Sin embargo, advierte que esa creencia pertenece a su región:

Ella sangra desde chiquitita, solo cuando tiene miedo. Su mamá, que en paz descansa, ahoritita acaba de fallecer. Por eso se ha desmayado. Ella estuvo en el pueblo en la época muy dura; con el terrorismo nació Fausta, y su madre, le transmitió el miedo por la leche. La “teta asustada”, así le dicen a los que nacen así como ella, sin alma, porque del susto se le escondió en la tierra. ¿Una enfermedad así como esa no hay acá doctor, no? (*La teta asustada*)

Por lo contrario, en *La sangre de aurora* la memoria del abuso sexual de la mujer es una afrenta que tienen que batallar y vencer: “Mi cuerpo se multiplica de esta manera no en los órganos sino en la palabra...Si creen que un cuerpo estallado en cientos de pedazos es algo impactante, es que no han entendido nada. Mil ojos y mil oídos” (Salazar 53). El combate del cuerpo está representado a través de un combate con la palabra, que

representa revolución y renacimiento para la mujer. Las mujeres de la ciudad y de las zonas andinas reconstruyen sus identidades para el día de la aurora.

En este capítulo examino la compleja relación entre violencia y memoria y su lugar en el espacio socio-global. Destaco la violencia estructural en la nación y su relación con la formación del discurso de subyugación de la mujer y la perpetuación de la violencia machista dentro del sistema. Por último, señalo cómo en las dos obras se destaca a la mujer como protagonista en la violencia del conflicto y el énfasis en la lucha constante por su reivindicación.

En *La teta asustada* el enfoque es desde el concepto de la creación de “comunidades de sentimiento transnacionales” de Laura Podalsky. Cómo esta estrategia cinematográfica se utiliza para incitar a la audiencia a sentir *con* los personajes, en lugar de sentir *por* ellos, su tragedia y sus sentimientos. También, analizo cómo esta estrategia de cine es utilizada por directoras como Llosa, para atraer a un público global sin presentar a las culturas poco conocidas como culturas primitivas. En *La sangre de la aurora* analizo la complejidad de la forma literaria de la novela y su relación con el significado de la violencia machista. Examino la obra desde un enfoque revolucionario y socio-político en contra del sistema del patriarcado estructural.

VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA TETA ASUSTADA

En *La teta asustada* las secuelas de la violencia sexual en contra de la mujer andina durante la época del conflicto armado se desarrollan dentro de un nuevo espacio cultural para la segunda generación víctimas de la violencia. La narrativa, de estructura cronológica, se sitúa en Manchay, un pueblo marginal, urbano, de Lima. El drama sigue

a Fausta, joven de descendencia andina; pertenece a la segunda generación de mujeres que sobrevivieron la violencia extrema del conflicto, y que migraron a Lima huyendo del terror. Sufre del mal de la “teta asustada”, enfermedad que contraen los bebés por medio de la leche materna. De acuerdo a la creencia andina, el alma se escapa del cuerpo por el miedo que siente cuando la madre, estando embarazada, es violada por los militares del conflicto. La madre muere y Fausta queda con el trauma; les tiene miedo a los hombres y solo sale a la calle acompañada por sus familiares. Para protegerse de una violación sexual, se introduce una papa dentro de la vagina, la cual le causa estragos por la infección. Fausta quiere enterrar a su madre en su pueblo natal, y para conseguir el dinero se emplea como sirvienta en la casa de una pianista de clase media alta. Fausta, que exterioriza su dolor por medio del canto, pronto capta el interés de la pianista por sus canciones. Ésta le roba la música y la utiliza para su concierto, acción que conmociona a Fausta y que a la vez resuelve su trauma del miedo. Fausta decide enterrar el cuerpo de su madre, ya no en su pueblo natal, sino en las dumas al oeste de Lima, frente al mar.

Filmada en un ambiente urbano de inmigrantes andinos, esta película centrada en la temática del conflicto armado, ofrece a la audiencia un enfoque distinto al de las obras analizadas en los capítulos anteriores. En *La teta asustada* el contexto espacial, el elemento socio-cultural que representa la migración andina y su adaptación al medio urbano adquiere relevancia en el argumento del drama. La directora presenta a la comunidad andina, no como sujeto sometido, sino como sujeto que sobrevive el efecto de la guerra a través de los años. La secuela que sobrelleva Fausta se desarrolla dentro de este contexto no es individual, sino colectiva porque la comunidad conlleva los mismos

origines y tradiciones. Así, presentar un tema social, étnico o histórico dentro de un contexto actual y global, apela a que la audiencia sienta y hasta se identifique con el tema del drama. En el caso de *La teta asustada* la violencia sobre la mujer andina durante los años de conflicto, se torna en un problema social que sobrepasa las fronteras nacionales, porque la violencia y sus secuelas es un tema que atañe en forma global. Al respecto, Laura Podalsky examina los efectos de estos factores expuestos y determina que los cineastas los utilizan como estrategia para invocar sentimientos en las audiencias a nivel global. Estas estrategias, explica Podalsky, ayudan a promover “comunidades del sentimiento” transnacionales. Es decir, el público en general queda familiarizado y conmovido por las vicisitudes de los personajes, vinculando el conocimiento con el sentimiento. En lugar de apelar a la audiencia a sentir compasión por el “otro”, el filme le invita a sentir a través del “otro”, por medio de códigos culturales ajenos. Podalsky, aplica su estudio al cine latinoamericano del siglo XXI, para explorar, dice la autora, “how Latin American directors sometimes encourage audiences to feel *through* (rather than feel for) others by “poaching” traditions of feeling that have emerged from other cultural formations” (128-129).

En *La teta asustada* la narrativa se sigue desde la perspectiva del migrante andino, exponiendo la cotidianidad de sus vidas y los retos que conllevan estas para su subsistencia en un ambiente agreste pero cordial de la ciudad limeña. La realidad de la nueva sociedad de migrantes de la sierra resalta las tradiciones originales de la cultura andina, pero no por ello, la exhibe en una posición subalterna. En este sentido y siguiendo los planteamientos de Podalsky, Llosa pone cuidado en no detallar estas

costumbres como fenómenos raros o autóctonos; más bien, incita al espectador a asimilar y entender a los personajes y su cultura. Para la audiencia, el acto de introducirse una papa en la vagina no es un acto salvaje, sino el resultado del estado psíquico de Fausta aterrada ante la posibilidad de ser violada como su madre. En efecto, el guion de la película referente a los efectos que suscitan la violación sexual está inspirado en la investigación de la antropóloga estadounidense Kimberly Theidon, cuyo libro, *Entre prójimos* (2005), problematiza desde una perspectiva etnográfica las formas culturales mediante las cuales mujeres víctimas de la violencia tratan de lidiar con el dolor y el miedo. Theidon documenta que el mal de la teta asustada se ha reconocido como un problema que aflige a las madres y sus hijos en las comunidades de los Andes. En su estudio la investigadora presenta y explica el concepto teórico de la teta asustada: “Queremos examinar la transmisión intergeneracional de las memorias tóxicas, en un sentido literal. Hay una teoría elaborada respecto de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y la leche. Se dice que la teta asustada puede dañar al bebé, dejando al niño o niña más propensos a la epilepsia” (Theidon 77).

Sin embargo, la teta asustada no es una enfermedad reconocida por la cultura occidental, urbana, o ciencia médica. En la película se destaca este conflicto cultural como la diferencia de conocimientos entre lo científico y lo popular, sin menoscabar lo segundo. Cuando Fausta, sangrando por la nariz, se desmaya, su tío Lúcido la lleva al hospital para ser atendida. El doctor que le atiende descubre que sus síntomas son debidos a la infección que le está causando la papa, que ya empieza a echar raíces, dentro

de su cuerpo. El tío Lúcido, al escuchar la explicación que le da el médico, no la acepta y en su lugar insiste en que Fausta sufre de la enfermedad de “la teta asustada”. El doctor, sin embargo, niega la existencia de tal enfermedad, le extiende una receta farmacéutica para el uso de anticonceptivos, y una cita para que Fausta regrese a extraerse la papa de la vagina. Esta escena expone la diferencia cultural entre la ciencia de la cultura dominante y la creencia andina. No obstante, la siguiente escena concede que, a pesar que la ciencia descarta ciertos valores culturales andinos, el acto de introducirse la papa, lleva un sentido simple, lógico, para Fausta: la protección. En el autobús de regreso del hospital Fausta y su tío conversan sobre el diagnóstico del médico. Lúcido de perfil y Fausta de frente a la cámara entablan el diálogo:

Tío, ese doctor no sabe nada. No es método de natalidad. Yo ya sé qué es, ni que fuera ignorante. Prefiero eso que otra cosa. No le diga nada a la tía. No va entender. Y usted debe respetarme. Mi mamá me contó que en tiempo de terrorismo, una vecina lo hizo para que ni uno ni otro la violen. Daba asco dicen. A mí me pareció que la más inteligente era ella. Ya después ya se casó y tuvo cuatro hijos, no tuvo que convivir con ningún violador ni nada.

- (El tío le responde): Ahora es otro tiempo. Acá en Lima es diferente.

Todo ha cambiado. Nadie te va hacer nada.

Usted se vino tempranito, tío. Mi mamá me contó...

-(El tío le interrumpe): Tu mamá está muerta. Muerta está. (*La teta asustada*)

Con esta escena, Llosa presenta a Fausta no como víctima absoluta de la violación soportada por su madre, sino como un sujeto con agencia, que decide de forma voluntaria y reflexionada introducirse una papa en la vagina para protegerse de posibles violaciones. Evita así que el pasado se repita. Se trata de un acto de autonomía: es ella quien decide sobre su cuerpo, pero también supone un acto de rebeldía: es ella misma quien controla su sexualidad. Llosa hace de Fausta una mujer victimizada, pero llena de potencial subversivo y coraje. De esta forma, la representación de Fausta transgrede por igual a la imagen típica de la mujer joven de origen rural andino del cine nacional, como a la representación cinematográfica de los personajes que han sido víctimas de violación: vulnerados o vengativos. Al llegar a casa, Fausta lamenta que su tío no se aúne a su decisión de protección contra la violencia de su cuerpo:

El tío no me entiende, ma / Yo llevo esto como protector / Yo lo vi todo desde tu vientre / Lo que te hicieron, sentí tu desgarró / Por eso ahora llevo esto / Como un escudo de guerra / Como un tapón / Porque sólo el asco / detiene a los asquerosos” (*La teta asustada*)

Estas estrofas le son cantadas al cuerpo de su madre muerta como defensa y justificación de su decisión. Solo su madre le puede entender, el canto en lengua quechua es su conexión.

EL CANTO Y LA LENGUA BILINGÜE

En *La teta asustada* los personajes establecen relaciones sociales a través de la combinación de elementos culturales de identificación como la lengua quechua, el español, el canto y la música. La directora utiliza estos elementos como recursos

narrativos para representar la diversidad cultural no solo peruana, sino también de los países andinos que comparten la tradición quechua. Simboliza una comunidad que, aunque relegada por la violencia sistémica, se mantiene firme en la contienda diaria de su existencia. En la película el guion incluye la música y el idioma como disipación del dolor, el miedo y la condición marginal. Más aun, la música es parte inherente de su estructura narrativa. Así, la actividad económica de la familia de Fausta, que se dedica al negocio de celebración de eventos sociales para la comunidad, es el marco socio-cultural en el que se desenvuelve la historia. A lo largo de la película, la música popular llamada cumbia chicha, los huaynos, los bailes, las comidas y rituales de las bodas celebradas, no solo son el telón de fondo, sino que evocan la presencia de la cultura andina, poco representada a nivel nacional y por ende global. Llosa menciona en una entrevista que quería representar al “pueblo, que tiene sus mitos y su inconsciente, su pureza, sus danzas y sus cantos para poder expresarse, para liberarse, para poder hablar de lo que no comprende y enfrentarse a aquello que le duele” (Chauca 48). Fausta, por su parte, alude a la música y canción en quechua y español para disipar su miedo: “Hay que cantar/ Debemos cantar cosas bonitas/ Para esconder nuestro miedo/ conciliar nuestro dolor/ pretender que no existe” (*La teta asustada*). La música es transcendental en la tradición cultural andina por su función de comunicación entre la comunidad y la cosmovisión mítica del espacio natural. Así, a través del texto ritual es posible evocar mediante la invocación religiosa, el bienestar de la comunidad en general y, particularmente de la mujer andina. En su artículo "Complementary and Conflict: An Andean view of women and men", la antropóloga Olivia Harris describe la música como una fuerza dinámica que

refuerza los sentimientos propios de la gente andina. Enfatiza que los mensajes enviados por medio de la música, “intentan encontrar el equilibrio de la familia y la comunidad con las deidades, enlazando el sentido de espiritualidad y simbolismo recurrente en el proceso de la vida andina” (Harris, 32). Siendo la música el centro expresivo colectivo e individual andino, sus raíces ancestrales están en el Imperio Inca donde el rol de la mujer y la música estaba arraigado a las actividades tradicionales del Ayllu o comunidades. En *Los incas: economía, sociedad y estado en la era del Tawantinsuyo* (1987), Waldemar Espinoza afirma que, durante la colonia, “la invocación de idolatrías, con la mujer como su protagonista principal de las prácticas mágico-religiosas, fue considerada funesta por la colonia europea” (405). Sin embargo, la población andina descubrió estrategias para mantener su ideología religiosa, su música, sus creencias y su lengua, al igual que otras sociedades nativas de América. A pesar de todo, continúa Espinoza, la cultura de los Andes mantuvo sus tradiciones fundamentales, tales como la lengua, y sus creencias; gracias a las mujeres que propiciaron su continuidad y práctica perduraron estas modalidades de ritos y festejos tradicionales (Espinoza, 402). En *La teta asustada* es el canto y la lengua quechua lo que vincula a Fausta con su madre y transmite los recuerdos de una experiencia traumática. Con la pantalla en negro, el canto de lamento de la voz femenina, en lengua quechua, se escucha durante un minuto y medio:

Quizás algún día / tú sepas comprender / lo que lloré, / lo que imploré de
rodillas / a esos hijos de perra. / Esa noche gritaba, / las montañas
retumbaban, / y la gente reía. / Mitigué mi dolor diciendo... / a ti te habrá
parido/ una perra con rabia... / Por eso le has comido tú / sus senos. /

Ahora pues trágame a mí, / ahora pues chúpame a mí/como a tu madre. / A esta mujer que les canta, / esa noche le agarraron, le violaron. / No les dio compasión / de mi hija no nacida. / No les dio vergüenza (*La teta asustada*).

Esta interrupción visual, más no narrativa, creada en la escena por elementos de estrategia cinematográfica incita en la audiencia el interés por el relato. Le proporciona de tiempo suficiente para poder asimilar lo escuchado en la secuencia en pantalla negra. El espacio en negro antepuesto a la subsecuente imagen sirve como introducción a la segunda secuencia: la continuación de la historia de la mujer que recuerda su experiencia. Al instante, el filme muestra a la mujer acostada en una cama. Es de aspecto indígena y tiene el semblante de estar enferma, parpadeando a medida que continúa su canto:

Esa noche me violaron con sus penes y manos, / no les dio pena que mi hija los miraba desde adentro. / Y no contentos con eso, / me hicieron tragar el pene muerto de mi esposo Josefo. / Su pobre pene sazonado con pólvora. / Con ese dolor gritaba: / Mejor mátenme y entiérrenme con mi Josefo. (*La teta asustada*)

La mujer rememora el asesinato de su marido y la violación de la que ha sido víctima cuando estaba embarazada. Es esta sucesión no reitera la historia previamente contada ni separa al espectador del desenlace de la historia. Al contrario, sugiere una violación perpetrada por más de una persona, sin nombrar los responsables directos. Esta parte inicial establece el entendimiento del resto de la película y la base del problema que aqueja a Fausta. Al captar este estímulo audiovisual, se produce en la audiencia la

expectativa de la continuación y desenlace de la historia. Los versos de contenido violento son el testimonio de una verdad, dirigida a una persona. El mensaje se entrelaza dentro del argumento de la narración con la segunda secuencia del desenlace. Esta estrategia complementa los hechos narrados sin interrumpir el proceso de entendimiento del espectador. Fausta entra al enmarque susurrando una canción en quechua: “Tienes que comer madre / para mejorarte”, y cambia luego los versos por palabras de cuidado y cariño hacia la mujer que es su madre. (*La teta asustada*). Ella le contesta cantando: “Comeré si me cantas / y riegas esta memoria que se seca ya que con el tiempo /no veo mis recuerdos, / es como si ya no viviera" (*La teta asustada*). El enfoque pasa a la amplia ventana abierta que refleja un pueblo pobre sub-desarrollado asentado en una loma. La cámara se acerca a Fausta con el fondo del paisaje en la ventana, mientras que el público entiende que la madre ha muerto. La musicalización de la narrativa se centra en un espacio lírico y femenino tradicional de la cultura andina. De acuerdo con Theidon, la víctima que narra un trauma refleja un arquetipo en el Perú: la viuda violada. Ellas son las únicas que quedan en pie para contar las historias. El nombre en quechua de estas viudas es *warmisapa*, que en castellano significa mujer sola. De esta forma, las viudas no son sólo vistas como víctimas, sino también como agentes importantes en la sociedad posconflicto (Theidon 131, 132).

Fausta quiere enterrar a su madre en su pueblo natal, pero la falta de dinero se lo impide. El cuerpo de la madre continúa sobre su cama, y apremia enterrarlo. La protagonista impide que su tío entierre el cadáver de Perpetua en la parte trasera de la casa familiar. El embalsamiento del cadáver es el próximo paso a tomar mientras Fausta

consigue el dinero para el traslado y entierro del cuerpo. Cabe notar que, en la tradición andina, enterrar a los muertos para el descanso de su alma es primordial, ya que se cree en la vida después de la muerte. Sin embargo, durante el conflicto armado, por la excesiva cantidad de cuerpos y partes de cuerpos, la preservación de cadáveres se hacía necesario para los procesos judiciales. El propósito en ese tiempo era el de poder demostrar a las autoridades su existencia anterior y su categoría de sujetos del estado de derecho; es decir, inscribir a los muertos en el espacio jurídico del Estado. En *La teta asustada* en cambio, el cuerpo de Perpetua se tiene que embalsamar para preservarlo de la putrefacción. La tía congrega a las mujeres de la familia y, como si estuvieran en la sierra en la época del conflicto, proceden con el ritual del embalsamamiento. Mientras aplica el aceite sobre el cuerpo de Perpetua recuerda los tiempos de guerra: “A tanta gente hemos ayudado para conservar sus muertitos. ¿Y cómo íbamos a demostrar su existencia ante las autoridades si ni foto teníamos, menos DNI teníamos? No había prueba que habíamos nacido, menos que los habían matado” (*La teta asustada*).

El acto del embalsamamiento, entonces, dentro del área urbana, ofrece un contraste cultural entre las comunidades migratorias que viven en la periferia de la ciudad y los limeños. Llosa trabaja esas diferencias utilizando varios referentes culturales. Al llegar al área superior del cuerpo de Perpetua, la tía se dirige a Fausta y le dice: “A ver hija, pásale a los senos, no vaya a ser que me contagie con su pezón” (*La teta asustada*). Trae a referencia la enfermedad de “la teta asustada”. Fausta puede acercarse a su pecho, ya que está contagiada. En esta reunión de mujeres, la tía y matriarca reúne a las mujeres

más jóvenes para hacer el ritual. La creencia cultural es colectiva y preservada por ellas en un ambiente urbano.

La sexualidad es, en *La teta asustada*, un tema que se toca para expresar la constitución de la identidad de Fausta. En una escena, en el festejo de la pedida de mano de su prima Máxima, Fausta es asediada por uno de los invitados. Demuestra asco ante las palabras del hombre y se remueve del lugar. Entabla una relación de confianza con Noé, el jardinero de la casa grande. Cuando éste la interroga sobre el origen de su miedo, Fausta no acepta con agrado sus preguntas:

—En el jardín tienen geranios, camelias, cactus, margaritas, camote, yuca.

Tienes todo menos papa. ¿Por qué?

—Y tú ¿por qué tienes miedo de andar sola por la calle?

—Porque sí.

—Del mismo modo, porque quiero.

—Yo no tengo miedo porque quiero.

—Solo la muerte es obligatoria. Lo demás es porque queremos.

—¿Y cuándo te matan y te violan, qué? ¡Eso no es obligatorio!

—La papa es barata y florece poco (*La teta asustada*)

Fausta le reclama a Noé la ausencia de la flor de papa en el jardín porque ella ha creado una relación basada en su cultura andina con Noé donde la papa representa el centro de su identidad. Noé, molesto, le pregunta a la joven por sus temores. Cuando Fausta trata de justificar su miedo a ser atacada, Noé asegura que la muerte es ineludible, todo lo demás puede ser decidido por la persona. En forma indirecta le dice que ella ha

elegido sentir y vivir con el miedo. Indignada, Fausta se retira. Noé se da cuenta del dolor de Fausta y le responde a su primera pregunta. Noé le hace reaccionar y le ayuda reconocer su identidad.

EL “OTRO” INFERIOR: SOY FAUSTA SEÑORA

Las relaciones de clase y de raza son exploradas en *La teta asustada* en las escenas que Fausta sostiene con Aída, su patrona. Aunque las dos mujeres comparten roles sociales de género, las relaciones entre género y clase que forman es una jerarquía de una mujer sobre la otra. En *La teta asustada* la violencia simbólica naturaliza la subordinación que produce dominación y desigualdad en la relación empleadora-empleada doméstica que mantienen. Para Flores Galindo estas relaciones siempre son dadas entre el indígena o el zambo y el blanco, donde éste es el empleador dominante. Afirma que esta asociación es "la realización extrema de un rasgo de la sociedad peruana: la simbiosis entre los criterios de clase social y de casta" (Flores Galindo 228). Así, en su primer día en casa de su patrona, Fausta acude al llamado de esta en otro ambiente de la casa. A medida que Fausta avanza por los pasillos, puede escuchar la voz de Aída llamando el nombre de Fina, su otra sirvienta. Su llamado se alterna con el sonido del taladro que perfora la pared y que guía a Fausta hacia el cuarto. La cámara muestra a Fausta parada al lado de la puerta del dormitorio y a Aída de espaldas pidiéndole ayuda para colgar un cuadro en la pared. Sin devolverle la mirada, se dirige con la palabra:

—Finita, coge acá. ¿Ya?

—Soy Fausta, señora.

— ¿Qué?

—Fausta Isidora. La señora Fina me dijo...

—Sí, sí, ya me acuerdo.

—Pásame el cuadro ese... (*La teta asustada*)

Desdeñar la identidad de la criada denota la relación de dominación y menosprecio por el “otro” por parte de Aída, quien insiste en llamar a Fausta con el nombre de Fina, su sirvienta principal. Fausta le reitera: “Soy Fausta, señora” (*La teta asustada*), pero Aída la ignora. Para ella todas las sirvientas pertenecen a una clase social, y como tal todas pueden llamarse Fina. En escenas posteriores, Aída substituye el nombre de Fausta por el de Isidra. Aída anula la identidad de Fausta en forma simbólica; le posiciona en el lugar del “otro”, inferior. Fausta responde a la actitud de su empleadora, aceptando, y no insistiendo en que la llame por su nombre verdadero. Tiene otros planes; ha pactado con la patrona.

En otra escena que ratifica el discurso subyacente de clase y raza, Aida no tolera que Fausta se dirija a ella, como su igual. Al regreso a casa, después del concierto que da Aída, Fausta, sentada en la parte trasera del auto, interviene en la conversación de la patrona y su hijo. Sonriente, se dirige a Aída: ¿Les gustó mucho, no? (*La teta asustada*). Aída se enfurece y no le contesta. Al contrario, le ordena a su hijo: “Isidra se queda aquí. Ella va caminado... Sí, para aquí, ¡para, que se baje!” (*La teta asustada*). Fausta le hace la pregunta porque escucha a Aída utilizar su canción en el concierto. La patrona al verse descubierta se enfurece. Con su intervención verbal en el auto, le confirma a Aída que la canción le pertenece, y se dirige a ella en tono inquisitivo pero desafiante. Aída, por su parte, desde su posición privilegiada, se siente autorizada a usar la canción de Fausta

como suya, porque piensa que su posición superior se lo permite. La sirvienta indígena carece de valor ético para ella. Con este acto violento de dejarla en medio de la noche, en un área de la ciudad desconocida, Fausta, que ha tolerado la violencia por parte de su patrona, rompe el silencio y grita sin miedo en medio de la calle tenebrosa.

El miedo a la violencia sexual de pronto se transforma en coraje y deseo de contienda. La pianista le ofrece a Fausta las perlas como pago por sus canciones; sin embargo al botarla del auto, Aída rompe el trato que tiene con su criada, negándole de esta manera posibilidad de llevar los restos de su madre de regreso al pueblo. Fausta no tiene la intención de aceptar el engaño de Aída en forma pasiva. Sale al amanecer, sola, en busca de las perlas. Corre, atraviesa el mercado que antecede la casona cercada, está cansada, pero no para. La próxima escena la muestra dentro de la casa; mira el cuadro del militar, pero esta vez no tiene miedo, no sangra por la nariz. La siguiente toma la muestra recogiendo las perlas del piso, deja una, porque no la ha ganado. Sujetándolas en su mano, sale de la casa, pero se desmaya al salir por el portón. Noé, que está llegando en ese momento, se inclina a recogerla. Fausta se despierta, se incorpora y le pide ayuda: “¡Que me la quiten!, ¡Que me la quiten de adentro!”; gime Fausta refiriéndose a la papa. Noé la lleva al hospital cargándola sobre su espalda. Al despertar en el hospital, el tío Lucido le dice que durante su operación, no ha abierto la mano. Fausta abre su mano y tiene las perlas. Las ha recuperado y con ellas su alma. Puede ahora enterrar a su madre en su pueblo natal, pero en su lugar decide dejar su cuerpo embalsamado en las dumas frente al mar, contrario a la tradición andina de enterrar a sus muertos, opta así por una nueva alternativa. Por medio de la elipsis, la pantalla muestra a una Fausta radiante.

Abre la puerta, mira hacia abajo y sonríe. Una maseta con la flor de papa está en frente de su puerta.

LA SANGRE DE LA AURORA

En *La sangre de la aurora* la memoria de la violencia del conflicto armado se representa por medio de la violencia machista perpetrada a las mujeres. La violencia estructural y contra el cuerpo de la mujer se despliega a través de los relatos de tres mujeres durante la época del conflicto armado. Sus historias se desarrollan en los espacios urbanos y rurales peruanos. Están contenidas desde el inicio del conflicto, hasta el paro de los enfrentamientos bélicos a mediados de la década de los noventa. La novela gira en torno al impacto que tuvo la guerra sobre estas mujeres y su participación voluntaria e involuntaria dentro del conflicto armado. La subversiva Marcela, la periodista Melanie y la campesina Modesta, son voces y cuerpos de personajes que están al margen del discurso oficial y que son relegados como el “otro” en la construcción social, no solo peruana, sino a nivel global. Marcela, maestra, esposa y madre, llega a la decisión de que el cambio para la mujer solo se puede lograr por medio de la revolución. Se enlista en las filas de Sendero Luminoso y abandona a su familia para empezar su entrenamiento en la sierra del Perú, y servir a la causa revolucionaria. Por su parte, Melanie, fotoperiodista burguesa, blanca y homosexual, pertenece al círculo de los poderosos limeños. Posee conciencia social de política centralista y tiene curiosidad por el problema de la violencia sobre el indígena. Decide viajar a los campos de batalla serranos para captar los hechos violentos con su cámara fotográfica. Allí en la sierra, vive Modesta, campesina recién casada, madre. Comprende muy pronto que la rutina del

matrimonio y los hijos la tienen abrumada. Su voz narra en segunda persona: “Intuyes que la vida detrás de los cerros es diferente. ¿Cómo será pues por allá? La curiosidad todavía no ha anidado para hacer alas en ti. Ya vendrá su tiempo” (Salazar 31). Sus vidas se desenvuelven en forma paralela, pero se conectan de forma inadvertida, cuando las tres son víctimas de violencia sexual. Después del trauma, cada una reanuda su vida, con la esperanza de volverse a “levantar como la aurora” (Salazar 82).

El cuerpo y el deseo se diluyen como parte sistémica de la violencia en la novela. Al igual que el cuerpo de la madre de Fausta, en *La teta asustada* la violencia estructural destruye los cuerpos de estas mujeres para diseminar terror y mantener el poder. Las narradoras confiesan momentos íntimos de su sexualidad y como esta es estrujada por el patriarcado institucional por los “siglos de los siglos” (Salazar 26). Aquí, la novela no solo señala la participación de la mujer, sino que añade categorías subordinadas como el sexo, deseo y el lesbianismo a la narrativa literaria del conflicto armado. Al narrar cada una su memoria individual, están creando la memoria colectiva de la mujer, que es su vez, símbolo de rechazo a la posición patriarcal del poder dominante social y del Estado. Argumento que la autora incluye la sexualidad de estas tres mujeres en la narrativa porque la considera parte de las subjetividades que crea el poder para subyugar a los individuos. Michel Foucault sostiene que la sexualidad es un elemento que el poder debe regular y controlar; estudia la relación entre el poder disciplinario, el conocimiento del ser humano y el deseo: “se trata de determinar, en su funcionamiento y razones de ser, el régimen de poder-saber-placer que sostiene en nosotros al discurso sobre la sexualidad humana” (18). “Nosotros, en cambio, estamos en una sociedad del sexo o, mejor, de

sexualidad: los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada” (*Historia de la sexualidad*, I, 178-179)

En *La sangre de la aurora*, el horror extremo, irrepresentable de la violencia sobre el cuerpo de la mujer, queda manifestado en el rompimiento de la estructura gramatical y sintáctica literaria tradicional. Como analizo en las obras anteriores, la violencia se origina con el lenguaje. Así, los discursos patriarcales y la violencia simbólica que estos imbuyen sobre el cuerpo y su sexualidad se originan en el lenguaje. En la novela, es la desarticulación de este lenguaje, su estructura fragmentaria y ruptura sintáctica, la que descifra la significación irrepresentable de la violencia. La destrucción del cuerpo equivale al rompimiento de las reglas del lenguaje. Desde los primeros párrafos, este desorden literario se manifiesta como estrategia para narrar los eventos más extremos de violencia subjetiva:

cuantos fueron el numero poco importa veinte vinieron treinta dicen los
que escaparon contar es inútil crac filo del machete un pecho seccionado
crac no más leche otro cae machete puñal daga piedra honda crac mi hija
crac mi hermano crac mi esposo crac mi madre crac carne expuesta el
cuello roto machete globo ocular crac fémur tibia peroné crac sin cara
oreja nariz trágatela crac ahorita cómetela oreja del piso recógela no
escupas no crac en línea cinco ponlos machete crac sopa de sangre salpica
hace barro sus botas resbalan camarada crac gritos aullido chirrido
machete huesos crac diez nomas eran suficientes sogas brazos machetazo

barro el piso chap penes testículos que se lo coman tu madre vieja abre la boca crac por piedad machetazo no hay para balas crac campesinos machetazo el partido es dios crac labio diente garganta filo hachazo crac diez crac la tierra se empapa no recibe más sangre crac pachamama vomita liquido del pueblo crac se escapa con bebe crac cuatro meses crac espalda materna aullido puñal ojo no sale por fin te callaste puta crac bebe en el suelo crac piedra pesada cráneo blando bebe crac tres meses crac lucanamarca (Salazar 15-16)

En este párrafo la autora narra los acontecimientos de la masacre de Lucanamarca perpetrada por Sendero Luminoso al pueblo de Lucanamarca, Ayacucho en 1983. En primera instancia, despunta la transgresión de las pautas lingüísticas; las reglas gramaticales y ortográficas se desobedecen para crear caos, desorden, perturbación de la norma lingüística. La ausencia de signos de puntuación y el orden incoherente de las palabras, crean un efecto de escritura que mana en forma constante e incontenible. El uso de la onomatopeya golpea, hace ruido, recuerda la violencia. Cada palabra es una escena de violencia extrema que rueda en forma brusca como diapositivas de la memoria. De esta manera, el lenguaje violentado por estas voces, parecen rebelarse de forma descontrolada. Las formas tradicionales de la estructura del lenguaje literario, se rompen en forma de protesta contra la violencia. Así, como en *La teta asustada*, esta estrategia es utilizada para apelar a que la audiencia sienta y hasta se identifique con el tema del drama. El propósito es producir un *shock* en el lector, ponerlo en contacto con el cuerpo sufriente, y llegar hasta esas “comunidades de sentimiento” que menciona Podalsky, es

decir que se sienta a través del otro y que vincule el conocimiento con el sentimiento. En *La sangre de la aurora* la forma de la escritura, es su interpretación. Así, la masacre de Lucanamarca se entiende como caos, horror, anarquía.

CAMINO A LA SUBVERSIÓN

Marcela representa al sector de la mujer profesional, educada, preparada, que se une a las filas de la violencia de Sendero Luminoso. Durante su inicio, en los ochentas, miles de estudiantes universitarias y profesionales se aunaron a la causa, porque tienen la convicción de que la revolución trae el cambio estructural junto con el de la mujer. Maestra, de clase media, tiene conciencia social, y trabaja junto con los sindicatos educativos y otras áreas profesionales para el desarrollo de proyectos sociales de beneficio para las comunidades olvidadas del área periférica de Lima. La narrativa posiciona a Marcela en una cárcel militar de Lima después de haber sido capturada por los militares. Utilizando la estrategia del *flashback* literario, Marcela recuerda las causas que la motivan a entrar en Sendero Luminoso y convertirse en la camarada Marta, camarada Tres, en el rango de líder del grupo subversivo. Cansada de reveses en cuanto al apoyo financiero necesario por parte del gobierno, y de observar cómo las estructuras capitalistas del Estado no tienen intención de ayudar a las causas sociales, Marcela anida rencor hacia el gobierno y su sistema. “¿A quién le importaba? ¿A quién le importábamos?” (Salazar 22). En una de sus reuniones con el sindicato de profesores, conoce a Fernanda, una mujer de poco hablar, pero de generosidad desbordante. Fernanda le enseña que “las palabras tienen más poder de lo que te imaginas... guarda tu rabia y tu odio. Consévalos. El odio nos abrirá el camino hacia grandes cosas... Marcela.

Verás lo que puedes hacer con las palabras” (Salazar 22). En efecto, Fernanda tiene conocimiento de que en el lenguaje se encuentra la violencia, y que los discursos son poderosos, por el contenido de su significado. La cúpula de Sendero Luminoso utilizará el discurso del “proletariado al poder” para reclutar a combatientes; sin embargo éstos tienen motivos subyacentes para unirse a la lucha armada: “la búsqueda de algún significado más profundo o de un mensaje oculto, ... un movimiento impulsivo a la acción que no puede ser traducido al discurso o al pensamiento y que conlleva una intolerable carga de frustración... un alto grado de impotencia por parte de estos “perpetradores” (Žižek 96).

Pero el grado de frustración de Marcela no solo es con el gobierno y su sistema social. Su vida personal no está en congruencia con su identidad. Está pasando por un proceso de transformación personal que tiene que ver con la libertad y emancipación del enfrasque simbólico en el que se encuentra la mujer. Desde su primera experiencia en una conferencia revolucionaria, se dirige al Líder y, frente a todos le pregunta: “¿qué papel en la revolución nos ofrece a las mujeres su partido? (Salazar 24). Después de lanzar arengas comunistas, el líder del partido termina su discurso contestándole que el único camino de la mujer profesional es asumir el rol que como intelectual la historia le demanda, participar en la revolución. Marcela encasilla su propósito de vida y su identidad en la causa de la revolución porque piensa que las estructuras socio-económicas le fallan, ya no le funcionan. El sistema patriarcal, por el cual conduce su existencia como mujer, la ahoga. Su intimidad sexual es intrínseca a ese sistema, del que piensa es difícil de salir:

Mi esposo. Luna de miel y él entrando en mí. Así como entraba en mí, lo vi todo. Escenario completo. Ahí vendrían los hijos. Casa. Cocina. Trabajar también, pero sumarle todo lo otro. Me mueve. Se mueve en mí y empuja dentro pañales, platos, cocina, vestido, maquillaje, por los siglos de los siglos y por siempre jamás. Todo dentro. Se me venía encima como un huayco. Escena perfectamente montada, preparada para mí desde que nací. Un camino sin ninguna salida, lo mismo que les toca a casi todas por haber nacido así. Mi tiempo exprimido, arena gastada del reloj, caballo con los ojos cubiertos. Seguir de frente y no hacer preguntas. Único camino que te dan. Lo vi toda. Sofocada. Me acomodo mejor sobre él. Lo cabalgaba pero no tenía riendas. Pero seguía dentro y empujaba. Yo no tenía riendas. Algo tenía que hacer” (Salazar 26)

Marcela está definiendo el sistema patriarcal al que está sometida solo por haber nacido bajo la denominación del sexo femenino. Ese globo encierra a las mujeres en un sistema en el que están vigiladas. El sistema que Foucault argumenta, vigila la conducta, en este caso, de las mujeres, donde éstas descubren el placer y su sexualidad en forma tardía, transgrediendo convenciones impuestas por el sistema. “La manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niñas de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”, lo define Gerda Lerner en 1986. En las últimas líneas, Marcela decide ya liberarse del yugo de la

formalidad de ser mujer. Marca el fin de esa historia para ella, y el inicio de otra nueva historia.

Las acciones que toma Marcela al devenir de su nueva vida son radicales. Decide abandonar a su esposo e hija para servir en la revolución. El marido le pregunta que si no le importa la hija, a lo que le responde que se va porque no quiere dejarle un país en el estado en que se encuentra. Él la llama cobarde y ella contesta decidida: “cobarde eres tú que te quedas aquí, bien acomodado en tu sofá con tu periódico y tu televisor, en tu vidita burguesa” (Salazar 27). Una nueva perspectiva se forma dentro de Marcela que va acompañada de una transformación exterior. La narrativa de Marcela describe cómo se transforma también en forma física para “borrar las marcas de la debilidad” (Salazar 27). Vale decir que Marcela piensa que en la sociedad, la apariencia femenina está asociada con la fragilidad e impotencia.

...limpiar el maquillaje de mi rostro. Limpio y puro debía quedar en este nuevo nacimiento. Sin adornos, ni aretes, nada. El pelo recortado...hasta en eso la diferencia se va a borrar. La igualdad comenzaría por nosotras. Una blusa sencilla y unos pantalones azules... Así vestiré para servir a la revolución y al partido. Camarada Marta sería a partir de ese momento. Entré al partido como quien entra en la religión. Salió mi esposo, expulsado de mi cuerpo...Armar la mente. Entrenarme para destrozar, prepararme para construir (Salazar 28).

Salazar capta en forma verosímil el cambio interno y externo de Marcela, de sumisa a revolucionaria. Su cuerpo ahora empieza a transformarse para ser utilizado como un

instrumento de lucha: “dedos bala. Brazos fusil. Cuerpo revólver” (Salazar 36). Más aun, se identifica como mujer y reclama la igualdad de sexo y derechos por medio del cambio de apariencia, de lo llamado femenino a apariencia neutral, simple. Dice de su apariencia unisex: “¿Qué saben esos de mujeres? Me dicen machona por mi pelo corto, seguramente. No saben que lo femenino es el origen de todo” (Salazar 82).

FOTOGRAFIANDO LA MEMORIA DE LA VIOLENCIA

Melanie quiere captar las imágenes del horror de la violencia subjetiva con su cámara y que sus fotos sirvan de testimonio visual del exceso. Se desenvuelve en un círculo social donde la violencia sistémica anida. Representa a la clase dominante que maneja el poder y por lo tanto el Estado peruano. De raza blanca y privilegiada, ella y los de su clase social están empezando a sentir las presiones de la guerra interna que avanza hacia la ciudad. Fotoperiodista de profesión, trabaja para los medios de comunicación, que durante el conflicto armado, son portavoces del discurso oficial del Estado. Aunque goza y es consciente de su posición preferencial, tiene una segunda preocupación. A diferencia de sus familiares y amigos, le inquieta la violencia política que se está suscitando en la región andina. Valiéndose de su talento fotográfico, piensa que puede y debe ir a la sierra del Perú, para enterarse de los hechos violentos y para documentarlos con su cámara fotográfica. Preocupada por la parcialidad de la prensa escrita, piensa que las imágenes pueden contar la historia: “tenemos que liberarnos del papel, tendrá que ser la imagen la que capture y muestre...tengo que disparar ávidamente sobre la realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen” (Salazar 42-43). Los disparos de la cámara son la metáfora del arma que luego usarán las víctimas de la guerra como

testimonio auxiliar de la memoria. En “Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra”, Deborah Poole e Isaías Rojas explican que la CVR peruana hizo uso extenso de fotografías como un medio para explotar sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional. “Inspirada por las dramáticas imágenes encontradas...en los archivos personales de los fotógrafos de guerra peruanos, la CVR se dirigió hacia la fotografía como medio para estimular reflexiones sobre la violencia. Esperaban que la fotografía llevara a la gente a reflexionar sobre las maneras en que el “fracaso de ver” había contribuido al fracaso de una moral colectiva en el pasado” (Poole, Rojas 238).

Las imágenes del dolor desafían la lógica de la violencia que quizás no se puede captar. Sin embargo, Melanie entiende que una foto sobrepasa la expansión del tiempo y las palabras. “¿Un centímetro de película será suficiente para un cadáver adulto? ¿Medio centímetro si es un niño? ¿Y una población entera? La crueldad por centímetro” (Salazar 57). Melanie satiriza la limitación de material que le ofrece su empleador para apoyar su proyecto, y por lo tanto, la magnitud de la violencia. Con cámara en mano, asistente y con escolta militar, sale de Lima hacia Ayacucho para empezar su jornada. Se pregunta si la escolta asignada a su servicio es protección o control. En Ayacucho se encuentra un contacto que los guía por el área y con los naturales del pueblo. Encuentra el pueblo hecho una humareda, desolación, temor, no queda nada. No sabe qué fotografiar. Tiene dudas: “¿mostrar?, ¿a quién?, ¿para qué? A veces prefiero no mirar, que sea la cámara el único testigo. Ese olor, otra vez. El olor. El silencio. El olor y el silencio acompañan al encuadre aquí y ahora. ¿Cómo puedo hacer que el olor se impregne en la foto? Mil

tomas no me bastan” (Salazar 60). Melanie se encuentra abrumada con tanta violencia a la que ella es ajena. La fragmentación que sostiene su lenguaje no hablado es similar; es decir, que las limitaciones de su naturaleza ficcional nos llevan a pensar la realidad que la inspiró, gracias a su potencia evocativa. En “Fotografía y violencia, los límites de la representación”, Diego Jarak afirma que la imagen de la violencia, como la imagen del dolor, se ubica en los extremos de la objetividad, ya sea para ejemplificarla, o para escaparle. “La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo” (Salazar 77). Melanie renace al nuevo espectro de la violencia, al cuerpo que no es silenciado.

Salazar apoda a Lima la “ciudad de la garua” cuando se refiere a los acontecimientos del entorno de Melanie mientras se encuentra en la ciudad. La simbología se relaciona con el carácter frívolo de su círculo social y el racismo que encuentra a su alrededor. Acude con frecuencia a las discotecas limeñas, donde baila y puede liberarse de las restricciones que como mujer la sociedad patriarcal le impone:

apagón ha sido en toda la capital siempre pasa cuando llegaste tú la luz
volvió una torre aja no es poesía tú misma lo viste sí claro que quieres
hacer ahora vamos a un lugar más tranquilo hay roche el sitio es open
mind perfecto hoy paso el tempo demoliendo hoteles tienes una linda
sonrisa disculpa pero no bailo estoy con ella le dijiste eso a un tipo he
venido aquí contigo y no quiero bailar con nadie más dos torres que hacías
sola en una disco gay me gusta esa música y adoro bailar ¿pero no te
gustan las chicas?...cuatro torres tu mirada es linda Melanie triste
simpática linda” (Salazar 30).

El lesbianismo de Melanie se limita a las discotecas que son “open mind”; no recriminan la homosexualidad como el sistema patriarcal. A su vez, su círculo social no demuestra interés por la violencia que aniquila a miles de pobladores andinos en la sierra del país. “Esos subversivos nos están haciendo un favor. Que sigan borrando a los serranos. Que los borren a todos” (Salazar 43), dice en forma despectiva una de sus amigas privilegiadas. Su mejor amiga le advierte que no viaje a Ayacucho: “¿A la sierra? ¿Te has olvidado lo que le hicieron a los periodistas en Uchuraccay?” (Salazar 42). También se hace referencia al racismo sistémico en el contexto de la cotidianidad en la ciudad mediante el personaje de Jimena. Ésta le cuenta a Melanie, con naturalidad, que no pudo entrar a la disco con otra amiga más “oscura” que ella. Estas actitudes y discursos racistas se plasman en Melanie, que se resiste a tolerarlos. En su lugar, busca la transformación.

EL CUERPO DE LA MUJER ANDINA

Modesta representa todos los tipos de violencia machista a la que la mujer es sometida en el ámbito estructural: violencia física, sexual, económica, intelectual, psicológica y simbólica, solo por el hecho de ser mujer. Modesta es una joven campesina andina que vive con su familia en una comunidad ayacuchana. Aunque ella quiere aprender, su padre no le deja ir a la escuela porque eso es cosa de hombres; ella tiene que aprender a cocinar. De acuerdo a la costumbre patriarcal del lugar, que obliga a las mujeres jóvenes a contraer matrimonio a cierta edad, Modesta está en edad de casarse. Es invitada a la yunza del pueblo, la fiesta popular que trae alegría a los comuneros. Allí, conoce a Gaitán, un joven invitado a la fiesta. Mientras bailan, Modesta piensa que

quiere irse de la casa de sus padres, que quiere su propia casa. Pero ahora está allí, a punto de encontrar una nueva vida, libre del yugo paternal. Modesta está acostumbrada a lo cotidiano de la violencia sistémica que naturaliza abusos en contra de la mujer. Es por eso que no entiende que la transición de la casa paterna a la casa del marido, solo perpetúa el sistema patriarcal. La yunza termina con el árbol que cae después de los hachazos recibidos, y Gaitán y Modesta sonríen entre sí. A diferencia de Marcela, la experiencia sexual de Modesta con Gaytán es de gozo para ella. Se describe este momento como significado de aceptación al poder de Gaitán: “Partida en dos, cuatro, mil. Tiemblas. Sudas. Un gemido fugitivo. Tu río, en el que navega Gaytán, se hace otro río más tormentoso. Tiemblas en la luna de la noche y tu cuerpo se estira hasta las nieves del apu haciéndolas derretir” (Salazar 25).

Pero los días de casada se tornan en desilusión para Modesta, los mismos quehaceres del hogar, el marido, los hijos, la falta de dinero, la envuelven en una desolación de la quiere salir, pero no puede. “El recorrido a través de la quebrada es el único momento del día en que puedes estar sola, lejos de las quejas de Gaitán: que nunca alcanza la plata, que está cansado..., que últimamente estás cocinado todo muy salado. Purita queja, queja, que ya tanto te aburre. Por eso te gustan tanto estas horas del día, tempranito, te sientes dueña de las montañas, de los pájaros, del río” (Salazar 31).

Modesta entiende ahora que salir del yugo patriarcal de la casa paterna, no la libra del yugo del patriarcado. Sigue allí, dentro del mismo sistema. Desde su niñez es entrenada para servir en el hogar; lo hace en la casa de su padre y en la de su marido porque en el “régimen patriarcal, el hombre se ha convertido en amo de la mujer,...se convierten en

preciosas cualidades para el propietario que ha sabido domesticarlas” (Beauvoir 80). Los golpes también son parte de la vida cotidiana de Modesta: “Aguantaste la rabia de tu esposo... Qué bruto el Gaitán para pegarte,... Pero Gaitán es... fuerte y recio para trabajar... ¿Qué harías sin él, pues? Pachamama no se deja fertilizar así nomás, te hace falta el brazo robusto de tu marido. Ya después nomás los cocachos se pasan. Así son las cosas” (Salazar 38). Modesta soporta porque la situación económica es una barrera para su liberación del patriarcado. Ya en la última reunión comunal se anuncia que el dolor se aproxima, “ya ni con ofrecimientos al apu habrá nada que se pueda hacer” (Salazar 38).

La violencia subjetiva y machista de Sendero Luminoso es sufrida por Modesta cuando los subversivos se desplazan hacia su pueblo. Se posiciona el cuerpo femenino de las mujeres que se encuentran reunidas en el centro comunal del pueblo como eje del despliegue del pensamiento físico-violento que los subversivos desatan sobre la mujer durante el conflicto armado. El centro comunal de su pueblo es invadido por los senderistas y de inmediato el ataque físico es contra Justina, su amiga, a la que le degüellan, diciendo: “así mueren las que no respetan a la revolución” (Salazar 54). Luego, Dominga es atacada y la obligan a matar a su marido, el concejal de la comunidad, en frente de todos. “¡Pícalo carajo! ¡Pícalo a este vendepatria!”. Le obligan la mano para hundir la daga en el estómago de su esposo. La próxima mujer en ser atacada es Modesta. Su bebé que rompe en llanto mientras presencia los ataques, cosa que molesta a los senderistas. Éstos obligan a la madre a que le apriete la cara contra su pecho. De pronto Modesta entiende lo peor: “sabes que nunca ahogarías a tu propio hijo,

pero el pequeño Enrique ya no vive” (Salazar 55). Como se exhibe en *La teta asustada*, matar al esposo frente a la mujer, es práctica de guerra en ambos bandos. De ahí en adelante, Modesta es sujeta al abuso físico y psicológico de Sendero Luminoso que la amenazan y golpean para hacerla aprender las lecturas marxistas. Le obligan también a prepararles los alimentos todos los días. La presencia de Modesta en la cocina simboliza su sumisión al orden patriarcal.

La violencia de la transgresión sexual en contra de los personajes mujeres se refleja también en la repetición textual de párrafos en la narrativa. A diferencia del ataque sexual a Perpetua, que en *La teta asustada* se narra como evento singular al inicio de la novela, el ataque sexual de Melanie, Marcela y Modesta, es estructurado en la narrativa como una intersección de eventos que proporcionan el punto culminante en el que la violencia alcanza una dimensión casi indescriptible. Melanie, buscando información para su reportaje, llega a la casa de Modesta para entrevistarla. Ésta trata de disuadirle para que se vaya, pero la reportera no escucha. De pronto un grupo de senderistas irrumpe en la casa y captura a la periodista, violándola por su intrusión. Marcela es parte del grupo terrorista que tiene cautiva a Melanie. Cuando los militares entran en la casa en busca de Melanie, Marcela es capturada y violada por éstos. Modesta que es la dueña de la casa donde los acontecimientos ocurren, también es violada por los militares con el permiso de sus superiores, como retribución por su ardua semana de batalla. Salazar narra estos encuentros:

Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito.

Blanquita vendepatria. Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo.

Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. Periodista anticomunista, tú vas a ser ejemplo para otros que vengan por acá (Salazar 66).

Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito. Terruca hija de puta. Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. Subversiva de mierda (Salazar 68).

Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito. Serrana hija de puta. Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. India piojosa (Salazar 69).

Cabe mencionar que en estos párrafos el espectáculo se repite, pero cada personaje es singularizado por un adjetivo que determina su asociación racial. La repetición de la violación simboliza la práctica generalizada de violencia contra la mujer en el contexto de conflicto que no contempla razas, clase o cultura; la mujer es un “bulto...en el que “ningún orificio queda libre” (Salazar 69). Así, en la novela, el cuerpo de la mujer tratado como bulto indica la calidad subalterna que el sistema patriarcal le otorga. La reproducción de la misma escena exterioriza la voz que genera un efecto repetitivo al que el Estado ignora durante la duración de la violencia política. La memoria de subordinación y violencia que resisten las mujeres durante el conflicto armado es expuesta en *La sangre de la aurora* mediante sus cuerpos. Pero también expone la posibilidad de reivindicación y resistencia por parte de la mujer. Marcela firma el

acuerdo de paz, Melanie se marcha a París a encontrarse con su amante Daniela, y Modesta se refugia en el arte del tejido con otras mujeres que sufren su trauma: “entre nosotras nomás, como todas somos mujeres; por eso nomás hablo. Otro hilo. Nuestras voces leyendo” (Salazar 87). El acto de tejer unido a la lectura y la conversación oral simboliza la memoria femenina del conflicto armado.

En *La teta asustada* la memoria de la violencia persiste como secuela psicológica en un ambiente cultural donde los inmigrantes preservan sus tradiciones culturales andinas, pero a la vez las adaptan al espacio urbano de la capital. En *La sangre de aurora* la memoria del abuso sexual de la mujer en un sistema patriarcal es una afrenta que tienen que batallar y vencer las mujeres de la ciudad así como las del área rural andina. Sin embargo, para estas mujeres, la violencia que es perpetrada en ellas no las subyuga. Al contrario, las reconstruye preservando la memoria. Fausta que revive el trauma de la violación sexual de su madre, pone resistencia simbólica a la violencia por medio de la papa en la vagina. Se revela a tener miedo y reclama su posición de mujer de origen andino. Las mujeres de *La sangre de la aurora* se revelan en contra de la violencia estructural que las quiere controlar por medio del patriarcado. En las dos obras se destaca a la mujer como protagonista de la memoria de la violencia del conflicto y su lucha constante por su reivindicación.

CONCLUSIÓN

En diciembre de 1990, mi tío, el congresista Alejandro Victoria Mendoza, muere asesinado a tiros por militantes de Sendero Luminoso mientras se encontraba presidiendo un acto público. Sus primeros pasos en el servicio público fueron como dirigente comunitario en el distrito de Villa el Salvador. Fue representante del departamento de Huancavelica en la Cámara de Diputados. Su asesinato fue uno de los muchos en la agenda de los senderistas contra militares y autoridades del gobierno. Sin embargo, su atentado generó la iniciativa de una enmienda en la Constitución que trasgredía el estado de derecho de los acusados por terrorismo. En los archivos internacionales del diario *El Tiempo* de Colombia, se encuentra aún la siguiente nota de la Associated Press (AP):

El diario *La República* atribuye a familiares del legislador haber dicho que Victoria había recibido por teléfono amenazas de muerte de presuntos elementos subversivos, quienes lo acusaban de incumplir sus promesas electorales. El presidente de la Cámara de Diputados, Víctor Paredes, quien milita también en el Movimiento Cambio 90, acudió al lugar de los hechos y condenó el crimen. Paredes dijo que pedirá a Fujimori que convoque a un período extraordinario de sesiones con el fin de enmendar la Constitución. El objetivo consiste en que los acusados por terrorismo

sean juzgados rápidamente por tribunales militares y no por tribunales civiles, donde los procesos son lentos. (*El Tiempo* 1990)

En efecto, en 1992 el presidente Alberto Fujimori, en un acto de trasgresión a la Constitución, anuncia la decisión de someter a los subversivos capturados a juicios militares. Los acusados ya no podrían contar con un juicio ni defensa civil, sino una corte marcial de militares encapuchados dictando sentencia. Justifica su decisión determinando que los actos terroristas deben ser calificados como actos de “traición a la patria”. El “estado de excepción” le otorga de esta manera a Fujimori el poder de invalidar la Constitución basándose en un “estado de necesidad” en el marco de una crisis estatal. En el primer capítulo de esta tesis señalo cómo Giorgio Agamben destaca que dentro de un estado de emergencia se pueden presentar medidas jurídicas que sobrepasen el derecho. Así, extendiendo su poder bajo este estado de excepción, meses más tarde Fujimori disuelve el Parlamento y suspende la Constitución. El Estado trata de combatir la violencia con un “exceso”, porque de esta manera, el estado de excepción impuesto generará más violencia por parte de los agentes del conflicto.

La violencia que es patente y que es ejercida por un agente identificable es producida por otra violencia que se encuentra oculta, que es a su vez, la que sostiene nuestros sistemas políticos y económicos. Esta es la conclusión a la que llega Žižek acerca de la violencia de las sociedades modernas en proceso de globalización. Para el filósofo esloveno la violencia se mantiene en todas las variantes actuales de la organización política, desde los regímenes dictatoriales que practican la violencia de Estado hasta las democracias liberales. Sin embargo, lo remarcable del razonamiento de

Žižek acerca de la violencia de nuestra época es el “miedo al prójimo” que genera el racismo. El miedo al “otro”, el miedo a los inmigrantes, que crea una supuesta tolerancia y aceptación del otro solo si su presencia no molesta, en la medida que este otro no sea tan diferente. Cuando uno se refiere al “otro” se emplean formas lingüísticas de violencia que forman parte del lenguaje. Así, todos los medios de comunicación y difusión, incluyendo la literatura, ofrecen al hablante el instrumento portador de acciones violentas subyacentes y ocultas en el lenguaje. El estudio de la violencia en el contexto del conflicto armado peruano inserta estos paradigmas de la violencia oculta en el discurso literario. Sin embargo, al analizar los textos, considero su interpretación desde la perspectiva de la creación artística y como actividad crítica, dentro de los discursos que debaten sobre la representación de la violencia y sus implicancias en la sociedad.

Atendiendo a estas consideraciones, mi análisis de *Adiós Ayacucho* en el capítulo II considera el origen de la violencia como una falla social que se encuentra en las estructuras del Estado, las cuales manipulan el sistema desde una posición dominante. Su lectura nos conduce a entender que, en Perú, las raíces de la violencia extrema perpetrada a la población que se considera dominada, están en la implantación de la cultura occidental dentro de la cultura andina. Las bases estructurales del Estado oligárquico han sabido preservar esta violencia oculta y lo han hecho desde su inicio por medio del lenguaje. De esta manera, el lenguaje literario juega un papel central porque construye la identificación de los individuos, su posición en la esfera social. También representa la violencia. Esta aserción se evidencia en la novela mediante el discurso racista, oculto, cifrado en el *Informe sobre Uchuraccay* (1983). Interpreto la violencia de este discurso

como la intención de naturalizar la violencia mediante los sistemas de la clase social en el poder. En nombre de la falsa democracia y la paz civil, se pretendía perdonar las culpas de los agentes de la violencia tratando de promover el olvido.

El problema socio-estructural del racismo en contra de las poblaciones indígenas es un componente de la violencia propio de Perú y de muchos países latinoamericanos. La película *La boca del lobo* destaca esta violencia simbólica demarcando la clase, etnia y raza elementos sociales que están incluidos de forma intrínseca como parte de la conformación socio-política del país. Aunque no profundizando en el área del análisis social, el director Francisco Lombardi muestra la existencia de flaquezas raciales en una sociedad peruana fracturada por el racismo.

La subyugación del sujeto andino por la cultura occidental y los poderes del Estado es un asunto central en todas las obras literarias analizadas en este trabajo. Lo sustancial de mi argumento ha sido que la sumisión de una cultura por la otra se debe al fracaso de reconocer la heterogeneidad de las culturas por parte de los agentes del poder. Se niegan a entender la existencia de culturas indígenas, que poseen sus propios valores y filosofías de la vida. En *Rosa Cuchillo* esa subyugación se torna en una representación de la resistencia al ataque cultural que recibe el hombre andino por parte de las fuerzas de occidente. La novela sobrepasa el discurso occidental que percibe al andino como sujeto dominado, y en su lugar presenta su realidad filosófica. La novela construye por medio de la imaginación y el lenguaje la representación del mundo mítico-religioso de la cultura andina. Representa la cosmovisión y la visión del mundo andinas como conocimientos válidos y viables. La violencia subjetiva del conflicto armado es descrita desde la

perspectiva del poblador andino. Por vez primera, las comunidades andinas tienen la oportunidad de identificar el atropello cultural perpetrado por los agentes de la violencia y de decidir su reacción en contra de este exceso de la violencia. Aunque el *Informe Final* de la CRV (2003) ha sido un esfuerzo por mantener la memoria y reivindicar faltas cometidas en contra de la comunidad andina, en el presente, el poblador andino que es víctima de la violencia del conflicto armado todavía no tiene un discurso que lo represente en el ámbito nacional. Esto se debe a que la violencia estructural sigue vigente porque está legalizada en forma sistémica en nombre de la paz social y por medio de las reconciliaciones que borran las responsabilidades de los culpables.

La destrucción del cuerpo es otro elemento fundamental en las obras analizadas. El cuerpo volado a pedazos, su destrozamiento y desmembramiento; su penetración e invasión cuando se trata del cuerpo femenino. La desaparición del cuerpo es la consigna de los agentes del Estado que deciden sobre el cuerpo desprotegido de los personajes de las obras. Quieren desaparecer la evidencia de la violencia extrema que ejecuta el Estado, intentando salvaguardarlo de toda culpabilidad. Pero también en las obras estos cuerpos en forma simbólica no se rinden ante el atentado de su destrucción. Al contrario, luchan por elevar su posición de cuerpo victimado a cuerpo que produce voz y discurso, y que señala a sus culpables tratando de renacer para no ser olvidado.

En las dos obras más recientes que analizo, la película *La teta asustada* (2009) y la novela *La sangre de la aurora* (2013), los efectos de la violencia sobre el cuerpo de la mujer se representan dentro de una profunda exploración de la violencia de género como aspecto central y desatendido dentro de los discursos sobre la violencia y reparación en

Perú. En estas obras todos los personajes femeninos sufren violación sexual o llevan las secuelas de la violación que les infringen los agentes de la violencia durante el conflicto. La memoria de estas violaciones es parte trascendental para el inicio del diálogo abierto y de la implementación de políticas esenciales que fomenten su eliminación y la reparación de las víctimas.

Kimberly Theidon, cuyo relato de las mujeres víctimas de abuso sexual sirvió de inspiración para *La teta asustada*, cree que el debate actual lleva como idea central la violencia que identifica a las mujeres como víctimas estáticas de su realidad (Theidon 11). Contra este debate público, dominante, en las obras de Claudia Llosa y Claudia Salazar las mujeres se contraponen al designio que les aguarda su género, y toman control de su existencia ratificando su posición de ser humano en el ámbito social peruano.

Por último, cada enfoque de esta tesis está relacionado con la violencia en el Perú durante el conflicto armado, suceso del cual yo misma fui testigo en Lima. Mi primer encuentro con Sendero Luminoso fue en mi primer día de clases en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el año 1984. Sentada en la primera fila en un salón de clases lleno de nuevos estudiantes, esperaba ansiosa a que empezara la orientación. De pronto se abrió la puerta de forma abrupta, ruidosa e intempestiva, y al instante todo el salón quedó en silencio. Seis hombres con uniformes paramilitares, encapuchados con máscaras rojas y con metralletas de guerra en mano, irrumpieron de forma violenta en el salón de clases. Eran militantes senderistas que de manera abierta se dirigían a nosotros con discursos alusivos a la lucha armada. Vociferaban arengas del partido comunista y

nos obligaban a repetir sus proclamas. Me encontraba muy cerca de los senderistas y podía sentir la emoción enérgica de sus palabras. “¡Viva el presidente Gonzalo! ¡Viva la lucha popular!”, recuerdo que repetíamos levantando el puño, forzados por los subversivos. Esas prácticas de intimidación de los nuevos alumnos era una estrategia que Sendero imponía en todos los centros universitarios para promover la causa y reclutar nuevos miembros.

Entendí muy rápido que la universidad estaba politizada porque los profesores y los estudiantes pertenecían a gremios que eran parte de diversos partidos políticos de izquierda. Asimismo, el currículo de clases del primer año para el área de Ciencias Sociales incluía clases como Materialismo Dialéctico I y II y temas similares de teoría social y pensamiento ideológico. Al comienzo, las demandas de los profesores y estudiantes eran expuestas en grandes periódicos murales o pizarras en las áreas comunes de los pabellones. Después, cada asociación gremial pegaba posters en las paredes con consignas de sus partidos. Muy pronto, los grandes pasillos universitarios se llenaron de grafitis que le llamábamos “pintas”, con propaganda a la lucha armada de SL que hacían sentir el poder de Abimael Guzmán. La ideología de SL invadió mi facultad de Ciencias Sociales. Así, mis compañeros y yo aprendimos a convivir en un ambiente universitario entre política de izquierda y subversión, expuestos a ideología de clase social y también de violencia. Aunque algunos eran más vulnerables a la ideología que otros, observaba como la mayoría aceptaba la ideología senderista y se asimilaba a sus filas. Estos estudiantes poseían convicción del partido y de sus ideales. Ya no tomaban clases con

nosotros y solo se les veía caminando entre los pabellones cuando había movilizaciones estudiantiles.

Las famosas movilizaciones universitarias empezaban en la ciudad universitaria, en la Avenida Venezuela, y salían a las calles aledañas o hacia el centro de Lima. Participé en una de ellas con mis amigas, porque cuando joven una es intrépida, y porque me parecía que era de causa justa el protestar. La represión del gobierno se hacía sentir con fuerza. Nos controlaban con “rochabuses”, tanques militares con fuerza de agua y gases lacrimógenos. Las piedras volaban por encima de nuestras cabezas como proyectiles. Algunos nos dispersábamos, otros eran detenidos.

Ese día, escondida y atemorizada detrás de un auto, me arrepentí de mi decisión de participar en la movilización. No fui a ninguna más; tampoco mis amigas. Pero ¿es que acaso éramos un grupo de pusilánimes? ¿No teníamos conciencia social? Éramos lo que llama Julio Ortega en *Adiós Ayacucho* “medias tintas”. No nos decidíamos entre la causa proletaria o nuestra vida cómoda con papá y mamá. Lo que sí sabíamos era que no aceptábamos la violencia subjetiva ni la violencia objetiva a la que la nación estaba sometida. Por eso estudiábamos Ciencias Sociales. La violencia subjetiva nos aterrorizaba, la violencia objetiva era parte de nuestra cotidianidad. Como mestizos de clase media las sufríamos y habíamos aprendido a verlas como parte de la vida diaria, “normal”.

En *La sangre de la aurora*, Salazar refleja la violencia simbólica en la ciudad de la garúa a través del círculo social de Melanie. Las discotecas y otros lugares son accesibles solo para la gente de raza blanca. A la amiga de Jimena no la dejan entrar a la

disco porque luce oscura. En realidad, en los ochenta, mis amigas y yo conocíamos perfectamente los círculos de blancura en los que podíamos ser aceptadas o no. De forma automática, no me atrevía a cruzar círculos sociales de otros estudiantes blancos en la ciudad. Éramos clase media no blanca, con matices indígenas, en el medio de la gama de colores, de raza y de posición social. Traigo a colación la raza porque como menciono en el primer capítulo, la raza fue un componente esencial de la expansión de la violencia en el Perú.

Mientras que en las universidades públicas limeñas, las semillas de SL iban germinando, los limeños sabíamos que, en la sierra del Perú, tanto SL como las fuerzas armadas cometían abusos y matanzas en contra de la población andina. En los noticieros se anunciaban algunos hechos, pero para nosotros era algo que estaba pasando en un lugar muy lejano a nuestra ciudad. Cuando la matanza de Uchuraccay se anunció en todos los medios de comunicación, nos consternamos solo porque los muertos eran periodistas limeños. Los diarios limeños mostraban las fotos crudas de la violencia subjetiva. “¡Que indios tan salvajes!”, decían mis familiares. “¡Esos serranos son violentos de nacimiento!”, comentaban otros acerca del caso. Y cuando Mario Vargas Llosa leyó su *Informe sobre Uchuraccay* en televisión, todos asentían con la cabeza, confirmando la validez de su discurso racista. Mi mente adolescente entendía que Belaúnde era un inepto en el poder, pero todavía no entendía que, al encomendar a Vargas Llosa a investigar y escribir acerca del caso Uchuraccay, estaba preservando la violencia sistémica que mantiene en pie a su casta.

Ya a mediados de los ochenta, la lucha armada había avanzado del campo a la ciudad, tal como lo señalaba el precepto de Mao Tse Tung y como lo había previsto Abimael Guzmán. Sólo los peruanos que vivimos esa época podemos entender la violencia subjetiva y psicológica que introdujeron los actos terroristas y las fuerzas armadas. Las bombas y los coche-bomba detonaban por doquier en los lugares públicos.

Recuerdo a la mujer que vendía caramelos en la puerta del cine con su pequeña hija. La llamábamos “la señora de los chicles”. La recuerdo bien porque era la esquina del cine, donde estaba el paradero del bus que me llevaba a la universidad. Una bomba mortífera estalló en el cine matando a la señora, y dejando a la niña viva y sin una de sus piernas. Lo vi en la televisión y lloré. En mi próxima esperada en el paradero, la señora de los chicles ya no estaba allí. Las torres eléctricas eran objetivo de los senderistas porque al destruirlas desestabilizaban el control de la ciudad. Los apagones de luz y la falta de agua también eran asunto cotidiano. Muchas veces los subversivos capturaban los buses públicos y los quemaban en su totalidad. Pero, así como los actos terroristas avanzaban, la represión por parte de las fuerzas armadas se intensificaba. El país funcionaba en estado de emergencia, lo cual significaba que los militares poseían la autoridad para determinar quiénes eran subversivos y a quiénes detenían acusados de terrorismo. Esto implicaba que los ciudadanos quedaban desprotegidos a merced de lo que los militares de forma subjetiva consideraban por sospechoso. La violencia del Estado en la ciudad no respetaba los derechos básicos de los sospechosos de insurgencia. Así, siguiendo las ideas de Agamben, en nombre de la seguridad del estado el gobierno peruano desposeía a sus ciudadanos de sus derechos básicos como seres humanos para

imponer las leyes de emergencia. Impusieron discriminación racial a los jóvenes universitarios de etnia andina.

Era común que la policía detuviera un bus en el camino e hiciera bajar a los universitarios. Revisaban nuestras pertenencias y separaban a las mujeres de los hombres. Nos dejaban ir a la mayoría y siempre se quedaban con uno o dos de los jóvenes que eran de raza indígena. Acechaban las universidades públicas porque en ellas se matriculaban los estudiantes que procedían de las provincias. Nunca detuvieron a alumnos de universidades privadas donde los estudiantes eran blancos y adinerados. Nunca detenían a un estudiante blanco; todos los presos políticos eran jóvenes de etnia andina. El racismo de las fuerzas del orden era desapercibido en la ciudad porque, como afirma Slavoj Žižek con respecto a la violencia objetiva, nos acostumbramos a su cotidianidad. Las universidades San Marcos y La Católica estaban ubicadas a una distancia considerada cercana, a cinco cuadras. La Universidad Católica, que es privada, no sufría el asedio de las fuerzas armadas, ni las invasiones con armas de guerra. En San Marcos se producían sucesivas incursiones policiales al campus universitario, las cuales terminaban con la detención masiva de estudiantes. La broma era que los sanmarquinos eran los proletarios y los de la católica eran los burgueses.

Lo mismo sucedía con el abuso a las mujeres. De acuerdo a testimonios de la CRV, que menciono en el primer capítulo, los soldados en Lima estaban instruidos a detener a cualquier mujer que pareciera “terruca”. En *Adiós, Ayacucho*, la discriminación racial de la mujer se representa en el *sketch* de la camarada Diana que el periodista le muestra a Cánepa: la imagen típica de una mujer indígena. En efecto, las mujeres

acusadas de terrorismo eran de la misma manera discriminadas de forma racial para su detención. Sin embargo, la detención y la tortura no eran suficiente para los militares; las mujeres eran con frecuencia acosadas y violadas. La camarada Angicha en *Rosa Cuchillo* y Marcela en *La sangre de la aurora* son violadas por sus captores. En la vida diaria limeña de los años 80, las universitarias que detenían y acusaban de terrorismo pasaban por la misma suerte. Nadie hablaba, nadie decía nada porque en esos años en Perú, la violación sexual era un tabú, y una gran vergüenza para la mujer violada. Las compañeras de otras compañeras lo decían en secreto y así nos enterábamos. La violencia continuó causando aún más catastróficos estragos en Lima durante los noventa. Yo ya me libré de presenciarlos.

La violencia en el Perú ha tenido multitud de representaciones textuales y artísticas. En esta tesis solo he explorado un pequeño corpus de obras que exploran la violencia extrema desde los principales puntos de vista durante los años 80, 90, cuando la violencia se desarrollaba, y las dos primeras décadas del siglo XX, cuando persistía la memoria de la violencia. Las connotaciones de la violencia real todavía siguen vigentes en el Perú. La memoria y el olvido son dos elementos que contraponen en el presente en el país y también en toda Latinoamérica. Existen fuerzas que pretenden olvidar lo que pasó porque el pasado violento no es conveniente para sus propósitos de Estado. Pero lo importante es recordar y establecer el diálogo para construir la verdad y la reparación en forma colectiva y polifónica.

Estudiar estas cuatro obras en este trabajo de tesis ha sido para mí, reencontrarme con la memoria de la verdad de mi identidad social y colectiva. De regresar al pasado

mediante el proceso de investigación y de identificar mediante el análisis, conceptos fundamentales que me han ayudado a entender lo que sucedió en ese entonces. Pero lo más esencial de este estudio, es el haber reconocido que los conceptos de identidad, etnia, raza, racismo, discriminación, cultura y poder, que conformaron la base de la violencia en los años 80 en Perú, continúan sin resolverse en estos días. Más aún, estos son ahora problemas sociales de connotación global. Considero que como intelectuales y estudiantes privilegiados, tenemos la oportunidad de descubrir y visibilizar historias que quedaron ocultas, pero sobre todo, tenemos la obligación de cuestionar los discursos literarios que se escriben acerca de nuestro pasado y presente.

El futuro de la reparación de las víctimas del conflicto armado, requiere, en primer lugar, de la voluntad genuina de los políticos de querer hacer justicia. De escucharles y reconocerles como víctimas y sobre todo de asegurarles que los responsables del Estado han sido juzgados por sus crímenes. Pienso que la noción de “reparación” se debe traducir en acción de atender a sus necesidades básicas de oportunidades de empleo, vivienda y educación. A su vez, su inclusión en la sociedad y el goce de sus derechos como todos los demás ciudadanos. La literatura y el cine, así como otras producciones estéticas, deben expresar puntos de vista y acercamientos que pongan énfasis en el intercambio cultural a través de su producción. Las producciones de arte deben tener la función de incorporar un contenido ético y estético, que incluya la voz de las víctimas y disemine sus perspectivas. Así también, deben advertir y divulgar en sus creaciones, cualquier agente que origine la violación a los derechos humanos.

OBRAS CITADAS

- “El estado de excepción hoy es la norma” www.elpais.com/diario/2004/02/03/cultura. *El País*. 3 Feb. 2004.
- “El realismo mágico no es una moda es una forma de sentir. Entrevista a Oscar Colchado” www.leeporgusto.com/oscar_colchado. Oct. 2009
- “Entrevista con el presidente Gonzalo” <http://www.eldiario.com.pe/ediciononline> *El Diario*. 16 Jun. 988. 10 Oct. 2015.
- Associated Press. “Perú: Muerto diputado de Cambio 90”. *El Tiempo*. 18 Dec. 1990. www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-38426. 7 Nov. 2016.
- Estado de miedo*. Dir. Pamela Yates. Skylight Pictures, 2005. Film
- La boca del lobo*. Dir. Francisco Lombardi. Producciones Inca Films S.A. 1989. Film
- La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Olive Films, 2009. Film.
- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2005
- Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. California: Stanford University Press, 1998
- Arendt, Hanna. *On Violence*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1970
- Burt, Jo-Marie. *Political Violence and the Authoritarian State in Perú: Silencing Civil Society*. New York. Palgrave Mcmillan. 2007.
- Bascope, Víctor. “El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: el caso de los valles andinos de Cochabamba”. *Chungará (Arica)* [online]. 2001, vol.33, n.2 pp.271-277. www.scielo.cl/scielo. Visitado 10 Oct. 2016.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Valencia: Editorial Diálogo. 2000
- Chauca, Edward. Rafael Ramirez, y Carolina Sitnisky-Cole. “No pretendo retratar la realidad. Pretendo interpretar un tema para sacar discusiones que tenemos

- reprimidas: Una entrevista con Claudia Llosa”. *Mester*, 39 (1). 2010. 45-55. Web. 10/1/2016
- Colchado Lucio, Oscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos. 1997.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), ed. Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Primera Edición, Lima, 2003.
- Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay. Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay. Lima: Empresa Editora Perú Biblioteca Universidad de Lima. 1983.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana editores. 2003.
- Degregori, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos. 2011.
- “Jóvenes y campesinos ante la violencia política: Ayacucho 1980-1983”. En *Poder y violencia en los Andes*. Cuzco. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1991. 395-417.
- Espinoza, Waldemar. *Los incas: Economía, sociedad y estado en la era del Tawantinsuyo*. Lima: Amaru-Editores. 1990.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Sur, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Genealogía del racismo*. La Plata, Argentina: Caronte Ensayos. 1986
- Harris, Olivia. "Complementary and Conflict: an Andean view of Women and Men". Londres: La Fontaine editorial. ASA 17, pp. 21-40. 1978
- Jarak, Diego. "Fotografía y violencia, los límites de la representación" *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. www.alhim.revues.org 11/5/16
- López Maguiña, Santiago. "Arqueologías de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay". Marita Hamann; Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich (eds.). *Batallas por la memoria. Antagonismos de la promesa*

- peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 257-275.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Mignolo, Walter D. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad". Catalog of museum exhibit: *Modernologies* (2009): 31-48.
- Ortega, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima, Perú. Mosca Azul Editores. 1986.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocio. "Huellas de vanguardia: Realismo mágico / Literatura fantástica. Esbozo de una relación". Madrid: *Anales de Literatura Hispanoamericana, Norteamérica*, 28, ene. 1999.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/>. Visitado 9/13/16
- Pérez Orozco, Edith. *Racionalidades en conflicto cosmovisión andina y violencia política en Rosa cuchillo de Oscar Colchado*. Lima: Pacarina Ediciones. 2011.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan. 2011
- Poole, Deborah e Isaías Rojas. "Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra" Instituto Hemisférico de Performance y Política, www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas 10/29/16
- Portocarrero, Gonzalo. *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 1998.
- Quiroz, Víctor. "Dualidad y diálogo postcolonial: desmarginalización de la lengua popular y del pensamiento andino en Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio". . *Iberoamericana*. Nueva época, Año 10, No. 37. 3 Mar. 2010. pp. 103-117
- Salazar Jimenez, Claudia. *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de invierno. 2013
- Scheper-Hughes, Nancy y Philippe Bourgois, eds. *Violence in War and Peace: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Powell Ltd. 2004.
- Stern, Steve J., ed. *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 1999.
- Theidon, Kimberly Susan. *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004.

Ubilluz, Juan Carlos, Alexandra Hibbetty, y Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.

Vich, Víctor. "The Symbolic as Strategy: After the Violence". *ReVista: Harvard Review of Latin America* VII.2 (2008): 56-59.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A. 2009.

BIOGRAPHY

Delia Pleasant received her Bachelor of Business Administration in International Business from Marymount University in 2005. She went on to work for global organizations in management consulting and received her Master of Arts in Foreign Languages with a Concentration in Spanish from George Mason University in 2016.