

III. NOTAS

PRESENTACIÓN, REPRESENTACIÓN Y AFECTOS EN DOS CUENTOS ACERCA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ 1980-2000

Antonio Baeza-Henríquez

Universidad de Chile

Santiago, Chile

ajbaeza@u.uchile.cl

El presente documento aborda la relación entre la presentación y la representación de la narración y reuniendo a quien narra, quien lee y a los personajes en una atmósfera afectiva que se refiere, en este caso, a los efectos de la constatación y contemplación de los cuerpos muertos y destruidos como resultado de la violencia política. Para esto, se revisarán los cuentos *Adiós Ayacucho* (Ortega 2004) y “Voces de Infiernillo” (Laynes 2004), dos escritos en los que los sujetos del alto Perú se enfrenta a la crudeza de los efectos de la violencia presente en el conflicto armado (1980-2000), surgido del enfrentamiento entre la facción radicalizada del Partido Comunista peruano conocida como Sendero Luminoso y el Estado peruano. Se pondrá énfasis en el análisis de algunos recursos narrativos que serán definidos operacionalmente desde el siguiente párrafo.

Para los efectos de este trabajo, se entenderá presentación como modo de narración, la manera en que el cuento es hecho aparecer ante quien lee de un modo paulatino, con el tiempo como hilo necesario para la sucesión que implica el proceso lector. La globalidad del texto solo se vuelve tal al finalizar la lectura; una inevitable e inherente parcialidad es condición del cuento en el momento en que se realiza el acto de lectura o incluso de relectura, ejercicio que implica recomposición de la narración en otro momento conocida pero que a cuya noción previa se ha de renunciar, al menos operacionalmente, para la suficiencia de la nueva revisión; nada de óptimo tiene acercarse al

hilo narrativo para reobservar su construcción si no se asume, cada vez, una cierta candidez ante la tensión propuesta por lo escrito.

Por su parte, la representación se refiere a los aspectos de contenido, significantes que se encadenan tanto en el ser enunciados como en el enunciar mismo contribuyendo a la evocación de estados cognitivos y afectivos por parte de quien lee, sea la evocación de imágenes o conjuntos específicos de imágenes, sea también el contenido mental del flujo del pensamiento de determinado personaje o narrador. Las representaciones van construyendo, junto a la presentación, los colores definitivos de la narración, aquel resultado complejo en lo sensible que es más que solo el vaivén de la lectura por efecto de los trucos de la forma y más que la expectación frente al conjunto de elementos y de ambientes.

Para el caso de los cuentos revisados, el problema de abordaje se refiere a la relación entre la acción conjunta de presentación y representación respecto de la violencia y los posibles efectos en el acto lector. La representación de la violencia política, tal como lo exponen Burucúa y Kwiatkowski (11-25), contiene problemáticas mayores en las que se han observado importantes y agudos disensos. Uno de ellos es si se debe o no tejer imagen directa y cruda de los sucesos violentos. De acuerdo con lo esquematizado por los autores argentinos, para visiones como la de Hayden White (69) y la de Georges Wajcman (47) toma fuerza la irrepresentabilidad como condición y actitud de respeto hacia las víctimas, exceptuando de este criterio a la voz, que sería la única llamada a declarar ante la escritura. Para Georges Didi-Huberman (25) tal opción es asociable, más bien, a indolencia disfrazada de buena intención. Asimismo, se ha debatido acerca de la distancia entre representación y hecho, planteada por Primo Levi como ‘condición’ (157) y por Aby Warburg (288) como ‘estado’ que es asistido por la ciencia, la religión o el arte para mantenerse como tal, como brecha necesaria. Para Ernst Van Alphen (8-10), no obstante, tal distancia no operaría pues la representación no sería sino un componente de la violencia misma, violencia que no finaliza con el último balazo, sino que permanece penando en su halo estético, la cola de representaciones que no es separable de ella y que no hace posible su caducidad ni permite más que la opción de no mirar o no presentar como paliativo probablemente insuficiente e inestable.

En estos cuentos, la representación de la violencia coincide, como se verá, en más de un aspecto, pues ambos se alejan del polo de la irrepresentabilidad; sin embargo, es la presentación de la misma factor fundamental en la aparición de diferencias entre ellos en cuanto a la relación que se logra establecer entre

lectura y violencia en el plano de los afectos. Así, la hipótesis de lectura sobre la que se sostiene este documento es la siguiente: los contrastes entre “Voces de Infiernillo” y *Adiós Ayacucho* respecto de la presentación y representación de la violencia pueden hallarse en el modo en que la lectura se vincula con la narración y se hace parte de la atmósfera afectiva de la misma en torno a la crudeza los cuerpos destruidos de sujetos subalternizados. Mientras el cuento de Ortega desarrolla lo anterior mediante una disposición humorística, el relato de Laynes lo hace mediante la amplificación de la sensación existencial de angustia, derrota y desolación.

Adiós Ayacucho es un cuento publicado por Julio Ortega, escritor y académico peruano, en la editorial Mosca Azul en 1986. Célebre es su adaptación teatral y traducción al quechua por parte del Grupo Yuyachani en 2008. Su argumento, ubicado temporalmente entre 1982 y 1983, trata acerca de Alfonso Cánepa, habitante de Ayacucho que es acusado de ser terrorista por la policía y es torturado y asesinado por los agentes del Estado peruano. El punto es que la muerte orgánica del protagonista no es tal; sigue siendo hablante desde el mismo instante en que una granada le mata y le despedaza. Consciente de su estado de muerte y de su descuartización a medias, Alfonso se percata de que algunos de sus restos son tomados por sus perpetradores y alejados del núcleo consciente de su cuerpo destruido. Ante su necesidad de ser enterrado completo, emprende un viaje tan épico y negro como polizante hacia la misma Lima para tener audiencia con el entonces presidente de Perú, Fernando Belaúnde Terry, con el fin de solicitarle formalmente la devolución de las partes sustraídas de sus restos mortales. Durante el viaje conoce a un antropólogo y a seres excluidos de la capital que habitan invisibles en las calles, desarrollando conversaciones reflexivas con un entorno que le trata cual si estuviera vivo, con conciencia de que está muerto y sostenido todo en un acuerdo en el absurdo del que también se participa al leer.

La operación del acuerdo en el absurdo se funda en el instante mismo de la muerte de Cánepa por acción de una granada que explota junto a su cuerpo y le desarma. El personaje toma conciencia de su muerte, pero ello no es presentado como corte abrupto, sino que es narrado con quirúrgica continuidad, sin bache alguno que se sienta en la lectura y que mantiene la cohesión en la escena que se cuenta. Se suprime, en específico, la asociación de implicación entre la muerte de la persona y la del cuerpo, entendiendo ‘persona’ como ‘quien es dotada o dotado de voz’. Se asume que Cánepa muere y así lo constatan los personajes, pero ello no impide que se desarrollen diálogos con una voz que, de acuerdo a Žižek, consiste en una función

autónoma y parcial en relación con el cuerpo (99). No es difícil corroborar que la voz es el único hecho orgánico que ocurre fuera del cuerpo humano, siendo producido por su aparato fonador y respiratorio pero desplegándose en el aire circundante. La voz de Cánepa puede coexistir, en ese sentido, con el cuerpo ya suspendido en su operar orgánico. Obsérvese el momento mismo de la aparición de este modo en el narrar y cómo ello va condicionando y posibilitando nuevos contenidos:

Pero me arrojaron una granada que explotó muy cerca y pude ver, como si fuera de otro, que mi brazo derecho se desprendía de mí, haciéndome adiós por los aires; y caí, sabiendo que me moría.

Otra granada de fósforo explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriéndome el estómago como si fuese de trapo. Mientras daba vueltas en el aire he visto a los guardias que bajaban la ladera aullando como lobos [...]

Alguien me levantó del pie, y descubrí entonces que me faltaba la pierna izquierda; me arrastraron hacia el fondo de la ladera [...] tan mal que en el camino se me iban quedando algunos huesos míos [...] he creído ver a uno de los policías hurgando en torno a una bolsa de plástico en las manos, y de inmediato he sabido que este hijo de mala madre recogería mis pedazos para llevarse medio cuerpo mío [...] me ha rellenado la barriga con paja seca, riéndose de mí, como si yo fuese un muñeco para ser deshecho. (Ortega 18)

El humor negro aparece aquí, de acuerdo a Vich y Hibbett (182), como un recurso que contribuye a formar, paulatinamente, una alianza afectiva de complicidad entre la voz que narra y quien lee, pues el humor se constituye de enunciaciones y de omisiones que apelan a una complicidad de interpretación por parte del sujeto de la lectura y ello va surtiendo resultado a medida que se va reiterando tal apelación, pues quien lee se ve comprometido con la posición desde donde habla el sujeto de enunciación. Lo que representa el acto humorístico, por su parte, aparece a partir de la referencia a determinados elementos del ambiente, del aspecto o de los comportamientos u omisiones de los personajes, reforzando la especificidad en la coincidencia de puntos de vista. La modalidad de narrador protagonista permite que tal implicación sea una experiencia inmersiva, homodiegética, que causa un efecto de compañía afectiva.

Por otra parte, la conjunción entre el acuerdo en el absurdo y el humor lleva, a medida que avanza el tejido del texto, a una situación que podría

describirse como caducidad de la crudeza. En la lectura, la percepción va alejándose de la disposición de impacto frente a la violencia representada y se tolera sin reacción significativa. La narración no se tiñe de tal respuesta visceral al momento de ser leída. Los contenidos relativos al cuerpo destruido, que no pierden jamás presencia dada la centralidad de Cánepa, cobran sin embargo cada vez menos protagonismo en una trama en la que pasan como detalles del escenario, de la riqueza de las escenas o incluso como recordatorios del aspecto del protagonista. Los personajes, además, operan predominantemente puros respecto de la interferencia en la trama de sus sensaciones físicas inhabilitantes como dolor, cansancio o hastío físico. El diálogo y monólogo pasa a primer plano junto con los gestos y aspectos corporales que van sumándose ágilmente a la construcción de una trama que no se interrumpe y que avanza vertiginosamente. Los contenidos de la conversación entre los participantes parecen los que hablaría alguien que no presenta, en el momento de su parlamento, mayores necesidades físicas. Predomina en ellos la disposición a un discurso más reflexivo, quizá racional, pasando apenas en instantes precisos a comportarse como voces desesperadas o necesitadas que claman por lo vital y no por lo complejo, momentos generalmente asociados al susto de Cánepa a que lo entierren incompleto, lo que no deja de tener un cariz reflexivo avanzado. El fenómeno del habla no se ve interrumpido por el impacto ante los hechos; la dimensión traumática se ausenta, en ese sentido, de la narración, pues todo lo que ocurre resulta posible de ser hablado e incluso satirizado o ironizado. Esto encuentra asidero en las representaciones que aparecen en el texto respecto de lo académico y, sobre todo, de la dualidad costa/sierra. Tales categorías se definen recurrentemente a partir de disposiciones cognitivas o afectivas que sus miembros tendrían respecto de la muerte y la autorreflexividad, como ocurre en el siguiente pasaje:

Este fue el primero de los compañeros ocasionales en mi peregrinaje a Lima que quisieron enterrarme siguiendo un poderoso instinto académico. 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 los costeños es diferente. Yo creí que del susto correrían, pero la mayoría solo piensa en enterrarte allí mismo [...] De eso también discutía con el antropólogo mientras nos dábamos unos tragos y nos reíamos de nosotros mismos, que es una virtud costeña que no tenemos en cambio los serranos. Aunque mi amigo no se impresionó con mi discurso sobre el cementerio limeño y el río

que habla desde la muerte, lo que me permitía acusarlo de macabro, mientras que en la sierra, nosotros, hasta de muertos somos más delicados. (Ortega 27)

El fragmento presenta la identificación del limeño como quien cuenta con la habilidad de reírse de sí mismo, elemento de contraste respecto de quienes viven en la sierra. Es posible observar cómo en este pasaje se ensaya la supresión de la sensibilidad de quien habita el Andes mediante una participación conjunta en el sentido capitalino del humor, posible símil y símbolo de la relación que la oficialidad y la cultura limeña han venido construyendo respecto de la problemática de la violencia en la sierra, un despliegue bien o mal intencionado que asume una totalización de la racionalidad costeña, relativamente afín a la globalizada, un supuesto de que quienes viven en Ayacucho y alrededores han de sentir como se siente en Lima, reírse de lo que se ríe la capital y darle importancia a aquello que desde la costa se ha definido como de interés nacional. Se trata de la perpetuación solapada en los afectos y la sensibilidad de la subalternidad como una condición histórica y política, que es asumida cómodamente por lo dominante y de manera incómoda e inefable por quienes pasan forzosamente a operar como participantes residuales y/o marginales del constructo de nación.

Es posible notar, además de los contrastes ya anunciados, importantes elementos de continuidad entre el cuento recién abordado y el que ahora se revisará, “Voces de infiernillo”, presente en el libro *Infiernillo* (2004) de Emilio Laynes Luján, también académico y originario de la sierra. Su argumento trata de la terrible experiencia de Pascuala, mujer serrana quechua-hablante que habita en Ayacucho, ciudad llamada en el texto tal como su traducción al español, Rincón de los Muertos. Pascuala recibe en su hogar la violentísima invasión de la policía, que rapta a su hijo mayor, Teófilo. Se menciona que tal nombre significa ‘amado por Dios’ en griego. Traducir el nombre se vuelve doblemente atractivo luego del guiño reciente del narrador acerca del significado en español de Ayacucho. La policía maltrata a la familia y golpea gravemente a Pascuala, dejándola inconsciente y con aspecto de haber muerto frente a sus hijos más pequeños y a su esposo Amancio, severamente enfermo. Ella vuelve en sí luego de un rato, retoma sus labores tradicionales de madre y decide ir en búsqueda de su hijo, tal como muchas mujeres lo hicieron durante el tiempo de la guerra entre el Estado y Sendero Luminoso. Lo anterior ocurre en escenas de profundo silencio. Se trata del primer momento del corte traumático de la palabra. No es posible ni necesario en ese momento articular un modo

de referirse a lo que acaba de ocurrir. Luego, Pascuala acude inútilmente a solicitar ayuda a la policía y a la iglesia. Mientras en la última encuentra una fría recepción, en la primera vive junto a otras mujeres quechua-hablantes la humillación por parte de los efectivos policiales-militares y sus oficiales a cargo. Vuelve a casa con la mala noticia de no haber hallado a Teófilo y luego decide ir a buscar fuera de la ciudad, a las quebradas donde se sabía que aparecían cuerpos. Perdiéndose en su desesperación, miedo y profunda tristeza, en un estado de conciencia alterado por ello, Pascuala recorre las quebradas dejándose llevar por el caminar, encontrándose de a poco y luego inmersivamente con cadáveres, cuerpos destruidos cuyas descripciones son detalladas en el texto. El no encontrar a su hijo, sumado a la experiencia cruel de la constatación de tales cuerpos muertos y despedazados, sumerge a Pascuala en su desazón generalizada e inaplazable:

La figura de uno de ellos [cadáveres], le concitó mayor atención. Hilillos de sangre se bifurcaban de la boca y de los ojos, mezclándose con las espinas y las yerbas secas. Allí estaba el cuerpo de un adolescente, entre pedruscos y matorrales, desnudo y sucio, con multitud de perforaciones y hematomas en la piel. Con el cráneo partido en dos y ladeado hacia la espalda, sesos desparramados, ojos descolgados y la boca abierta escupiendo sangre negra, parecía hablarle y decirle algo. Una masa de miles y miles de gusanos de todo color, retozando alegres, moviéndose de aquí para allá, retorciéndose y chocando entre ellos, movían el cuerpo del infortunado chiquillo con la fuerza de un tractor. (Laynes 21)

A diferencia de la caducidad de la crudeza presente en el cuento de Ortega, en “Voces de infiernillo” la descripción de los detalles de los cuerpos que han sido violentados y de los actos de abuso, humillación e indiferencia influye en el tiempo que en la lectura se dedica efectivamente a presenciar las huellas de la violencia con un considerable grado de vividez. Este aspecto en la presentación del cuento lleva a que fragmentos no menores se traten específicamente de contar el acto de contemplación de los contenidos perturbadores. La lectura resulta visiblemente teñida de la reacción repulsiva que provocan las representaciones de las huellas crudas de la violencia, debido al tiempo de exposición a ellas que es condicionado por el ritmo de la narración. La atmósfera afectiva se compone de tal repulsión y también de un halo constante de desolación frente a la ausencia de posibles salidas de la situación terrible por parte de Pascuala y de todas y todos quienes

comparten con ella la posición subalterna. El narrador omnisciente, en este caso, contribuye a que tal desolación se articule mediante el conocimiento de los contenidos de las angustias vividas internamente por la protagonista y que le abrumen al punto de debilitar su cuerpo y llevarle hacia el polo del desvanecimiento. La omnisciencia inunda con tales contenidos también a quien lee, sumándose ello a la contemplación extendida de la crudeza y causando en suma un efecto de complicidad tal como en el caso de *Adiós Ayacucho* por acción del humor pero, en este caso, basado en la evocación de la angustia y la consecuente derrota del cuerpo y la mente. De allí resulta la constitución del vínculo afectivo de complicidad entre quien lee y la protagonista. En el siguiente pasaje es posible ver cómo, pese a que la voluntad permanece en Pascuala, el cuerpo se encuentra aún resentido y casi inhabilitado por efecto del sentir:

[Pascuala] se levantó y como conducida por fuerzas sobrenaturales, llegó de inmediato a su casa [...] apenas podía arrastrar los pies rozando por el piso. El cuerpo le temblaba. Los labios se le habían resecaado y enlucido con una crema blanca. Sus ojos, hundidos en lágrimas, habían perdido su mirada de amor.

Pascuala desfallecía. Pero con extraordinario esfuerzo llegó hasta la puerta de su cuarto, arrastrando su cuerpo como un reptil. Allí, se recostó sin aliento. (Laynes 27)

Es preciso, a partir de lo revisado, señalar que es posible observar modos específicos en los que la presentación y la representación tejen la atmósfera afectiva que reúne a quien lee, a quien narra y a los personajes. Esto cobra vital importancia para el caso de las literaturas que abordan la violencia política, pues se trata de las operaciones narrativas que influyen directamente en cómo el público se ha de implicar, en su sensibilidad, con las ficciones o crónicas que forman parte de la bóveda polifónica de la memoria respecto de los padecimientos históricos. La variedad de formas discursivas que resultan de la reacción ante lo horrible de los distintos registros de la violencia política han de hacerse cargo, además, de vetas de esa misma crueldad y crudeza que corren por el torrente interno del idioma en cuanto medio de expresión que ha sido legitimado que es, para este caso, el castellano, incrustado con sangre a los pueblos que habitan el continente durante un proceso centenario que hoy continúa por las condiciones de dominación; en ese sentido, el texto que se ríe de sí en Ortega, así como el texto que asume su insuficiencia trágica

en Laynes, constituyen actos efectivos de revisión del código hacia sí en su función de presentar y representar lo vivido por el sector de la población que, con su participación, ha sido forzada y llevada a la subalternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BURUCÚA, JOSÉ EMILIO Y NICOLÁS KWIATKOWSKI. *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- LAYNES, EMILIO. *Infiernillo*. Lima: San Marcos, 2004.
- LEVI, PRIMO. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph, 2005.
- ORTEGA, JULIO. *Adiós Ayacucho*. Lima: UNMSM, 2008.
- VICH, VÍCTOR Y ALEXANDRA HIBBETT. “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega”. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009. 175-189.
- VAN ALPHEN, ERNST. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- WACIMAN, GEORGES. “De la croyance photographique”. *Les temps modernes* 56/613 (2001): 47-83.
- WARBURG, ABY. “Introducción a *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 1929”. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Aut. Ernst Hans Gombrich. Nueva York: Phaidon, 1970.
- WHITE, HAYDEN. “El entramado histórico y el problema de la verdad”. *En torno a los límites de la representación*. Comp. Saúl Friedlander. Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2009. 69-99.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*. Londres y Nueva York: Verso Books, 1996.

