

# El pueblo ajeno

La representación del indígena en *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La hora azul* de Alonso Cueto. Un análisis desde la teoría de los estereotipos

Nombre: Felisa Jimena Dávalos

Tesina de Máster en Letras españolas

Directora: dr. Brigitte Adriaensen

Fecha de entrega: el 6 de octubre del 2017

Número de estudiante: 4649583



## Samenvatting

In deze scriptie wordt de representatie van de inheemse bevolking van Peru in de romans *Adiós Ayacucho* van Julio Ortega en *La hora azul* van Alonso Cueto onderzocht. Er wordt een verband gelegd tussen deze representatie en het paradigma indigenista: een bestaand discours in de Peruaanse maatschappij dat uitgaat van een tweedeling in het land tussen het creoolse Peru en het Peru van de Andes. We vinden het paradigma indigenista meer dan eens terug in de Peruaanse literatuur. Hier staan de twee Peru's vaak lijnrecht tegenover elkaar. Het creoolse Peru vormt het moderne en beschaafde Peru en het Peru van de Andes het primitieve en gewelddadige Peru. Deze algemene generalisaties komen overeen met wat we het 'stereotype' noemen. Om onze onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden gaan we daarom in dit werk uit van de theorie over de stereotypes van Charles Ramírez Berg en Jean-Louis Dufays. Waar we de teksten van Ramírez Berg hebben gebruikt om de ideologie achter de representatie van het inheemse subject te onderzoeken, fungeert het model van Dufays vooral als een methodologisch gereedschap voor de literaire analyses.

Ten eerste presenteren wij onze analyse van *Adiós Ayacucho*, een korte roman van Julio Ortega, gepubliceerd ten tijde van het gewapende conflict in Peru. Deze roman kenmerkt zich door zijn sterk politieke karakter en vormt een directe repliek op het stereotype van de gewelddadige, onwetende en primitieve 'indiaan'. De inheemse protagonist heeft in de roman een eigen vertellerspositie en presenteert op een ironische en treffende wijze een aanklacht tegen het geweld dat schuilgaat in het hegemoniale Peruaanse systeem.

Vervolgens presenteren wij onze analyse van het meer recente werk *La hora azul* van Alonso Cueto. De roman is van het type 'bestseller' en was een wereldwijd succes. In tegenstelling tot *Adiós Ayacucho*, dat een zekere kennis van de Peruaanse context vereist, is *La hora azul* zeer geschikt voor het internationale publiek. De roman werpt een blik op het gewapende conflict vanuit de nieuwe generatie. De protagonist is een bedeelde advocaat uit de hogere klasse in Lima, die binnentreedt in het Peru van de Andes, op zoek naar een inheemse vrouw.

Onze analyses gaan uit van de drie soorten formulering van het stereotype die Dufays onderscheidt. Er wordt gekeken in hoeverre de representatie van het inheemse subject overeenkomt met een bevestigende, een afstandelijke of een wisselende formulering van het stereotype van de 'indiaan'. Deze bevindingen worden vervolgens verbonden met het ideologische gedachtengoed van het paradigma indigenista. Onze studie van deze twee totaal verschillende romans laat zien dat terwijl *Adiós Ayacucho* al ten tijde van het gewapende

conflict een duidelijke aanklacht tegen de stereotype representatie van het inheemse subject presenteert, in een recenter werk zoals *La hora azul* de tegenstelling en ongelijke machtsverhoudingen tussen creools en inheems nog steeds voortleven in de Peruaanse literatuur.

A mi madre, mis hijas y mi esposo, por su apoyo incondicional y por seguir creyendo en mí  
cuando me faltaban las fuerzas.  
Y a Eulogia, la mujer más fuerte que conozco.

## Prólogo

En el año 2013 decidí mudarme desde mi conocida y protegida vida en Utrecht, Holanda a las montañas del hermoso Cusco, Perú. Unos años antes me había enamorado de un hombre cusqueño, y, embarazada de nuestra primera hija, me lancé a la aventura del amor intercultural. En espera de nuestra propia casita, fuimos a vivir con mi suegra, mi suegro, mis dos cuñadas, mi cuñado y sus hijos. La casa estaba llena. Experimenté, por decirlo así, un enorme choque cultural. Literalmente todo era diferente de lo que yo conocía. Mi grado universitario no me servía para nada dentro de esta familia; era hora de aprender a cocinar para diez personas, lavar la ropa a mano, criar pollos y cuyes y cuidar a los niños. Fallé. Me sentí sola, confundida, y sobre todo, consentida. Añoraba la comodidad que había conocido en Holanda, tener siempre agua corriente y caliente, la calefacción, una máquina de lavar, la aspiradora.. Cuando mi familia en Holanda me llamaba por teléfono y me preguntaba cómo era la vida allá, siempre respondía: “Es más básica. Más tradicional. *Primitiva*.” No podía describirlo de una manera diferente. Tener que calentar agua en un fuego antes de bañarme, para mí, era entonces un símbolo de la ausencia absoluta de la modernidad.

Ahora, años después, de vuelta en Holanda, es mi suegra que me ha inspirado a escribir esta tesis. Las imágenes de ella están grabadas en mi mente: en cuclillas, moliendo hierbas o maíz encima de un pedazo de tronco con una piedra grande; en la subida frente a nuestra casa, caminando con las verduras para el almuerzo; peinando y trenzando sus largas trenzas; durmiendo encima de un cuero de oveja con la tele prendida; trabajando, siempre trabajando, de día a noche, vendiendo quesos en la calle.

No es la constitución física lo que produce una diferenciación entre las personas, somos las personas mismas y los pensamientos que tenemos acerca del progreso y la modernidad, el color de piel y las costumbres que producen esa diferenciación. ¿Qué es el progreso? ¿Tener una máquina para lavar tu ropa es progreso? ¿O poder lavar la ropa con tus propias manos y que salga limpia? ¿Progreso significa hacer compras en el supermercado con tu carrito y un cajero automático? ¿O saber cómo vivir autosuficiente? ¿De qué depende el progreso? Mi suegra no sabe leer ni escribir, pero cuando me dolía algo por el embarazo, ella venía con plantas y hierbas, barro caliente, me hacía sopas de chuño. Sabía cómo curarme con lo que estaba alrededor. Y yo llamaba a eso ‘primitivo’. ¿Por qué?

El trabajo de esta tesina me ha enseñado mucho más de lo que había esperado. Mi idea original era trabajar con el género del testimonio y la voz del subalterno, pero llegué a investigar algo mucho más cerca de mí, y de mis experiencias personales. Por eso, me ha costado

muchísimo no dejarme llevar por mis convicciones personales. A veces tenía la tendencia a convertirme en una defensora de los derechos indígenas. Me ha costado, sobre todo durante la escritura del primer capítulo, mantenerme objetiva y quedarme con el tema de la literatura. Sin embargo, siento que en los análisis literarios sí trasluce mi opinión personal acerca de la representación del sujeto indígena presentada por los autores. Lamento si tal es el caso. Cuando estaba dando los últimos toques a los capítulos, hubiese podido reescribir las partes normativas de este trabajo. Pero no lo hice. Aunque este es un trabajo académico, puedo decir que lo escribí con mi corazón. Por eso añado este prólogo, para dar palabra a la ideología que me ha estimulado a escribir esta tesis. Siento la necesidad de escribir, por lo menos una vez, que estamos unidos todos, a través de nuestras diferencias. Algo así.

*“Entonces, mi pueblo era pues un pueblo, no sé... un pueblo ajeno dentro del Perú”*

PRIMITIVO QUISPE

Testimonio leído en *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*

*“They cannot represent themselves; they must be represented”*

KARL MARX

*Je bent zo*

*mooi*

*anders*

*dan ik,*

*natuurlijk*

*niet meer of*

*minder*

*maar*

*zo mooi*

*anders,*

*ik zou je*

*nooit*

*anders dan*

*anders willen*

HANS ANDREUS

## Índice

0. Introducción .....	10
I. El contexto histórico social .....	16
1.1 El conflicto armado interno en el Perú .....	16
1.2 La masacre de Uchuraccay .....	18
1.3 El paradigma indigenista .....	22
1.4 El paradigma indigenista en la literatura peruana .....	25
II. La representación del Otro y su enunciación en el texto literario.....	31
2.1 El estereotipo como representación del Otro.....	31
2.2 El análisis del estereotipo en el texto literario .....	33
III. La voz del subalterno muerto: la anti-utopía en Adiós Ayacucho.....	37
3.1 Introducción.....	37
3.2 El distanciamiento: una deconstrucción del estereotipo del indígena .....	40
3.3 La participación: la metáfora corporal.....	45
3.4. El vaivén: la autorrepresentación del subalterno.....	47
3.5 Conclusiones.....	52
IV. La redención del ‘indio’: una reconciliación unilateral en La hora azul .....	54
4.1 Introducción.....	54
4.2 Un testimonio escrito por un autor contratado .....	57
4.3 La participación: una reproducción del paradigma indigenista.....	59
4.4 El distanciamiento: la representación de la élite criolla .....	63
4.5 El vaivén: una reconciliación unilateral .....	67
4.6 Conclusiones.....	70
V. Conclusiones .....	72
VI. Bibliografía .....	77



## 0. Introducción

Perú, 26 de enero de 1983. El conflicto armado interno entre las Fuerzas Armadas (FF.AA.) y el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) está en plena marcha. Tras el asesinato de varios miembros del PCP-SL en la comunidad de Huaychao Ayacucho, ocho periodistas deciden investigar el asunto y parten hacia la remota comunidad en la sierra andina. Desafortunadamente, en el camino a Huaychao, los periodistas son cruelmente asesinados en la comunidad de Uchuraccay. La masacre deja al país trastornado y resulta en una verdadera polarización de la opinión pública. Consecuentemente, el Presidente Fernando Belaúnde constituye La Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay<sup>1</sup>, presidida por el prestigioso escritor peruano Mario Vargas Llosa. El informe entregado por la Comisión al Presidente concluye que los periodistas fueron asesinados por los comuneros de Uchuraccay, quienes confundieron a los periodistas con miembros del PCP-SL. En el informe la Comisión menciona que las “causas inmediatas” de esta confusión son “en primerísimo lugar” la presencia del PCP-SL en la comunidad y sus alrededores y la agitación que ella provoca en los comuneros (Vargas Llosa 1990: 113). Asimismo, la Comisión destaca “las causas mediatas” de la matanza, o sea, las insuperables diferencias culturales entre los periodistas provenientes del mundo moderno y los comuneros que pertenecen al mundo arcaico de la sierra (ibídem: 125). Posteriormente a la presentación del informe, Vargas Llosa afirma este pensamiento sobre la diferencia cultural en varias entrevistas y publica una crónica sobre la masacre en *The New York Times*, ‘Inquest in the Andes’ (1983). En este conjunto de textos, Vargas Llosa sostiene que la verdadera problemática del Perú es “que haya hombres que vivan todavía en cierta forma como en los tiempos prehispánicos” (Vargas Llosa 1990: 150-151). Vargas Llosa proclama la existencia de un ‘Perú oficial’ y un ‘Perú profundo’ (ibídem: 134), contrastando la población criolla ‘moderna’ con la población andina ‘tradicional’. Esta interpretación de la sociedad peruana ha sido denominada como el ‘paradigma indigenista’; “un discurso que esencializa las diferencias culturales, presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario, subsistente a pesar de las influencias de la sociedad moderna u occidental” (CVR 2003: 155). Este razonamiento fue adoptado por sectores de la opinión pública, la intelectualidad y varios medios de comunicación en busca de una explicación de la tragedia de

---

<sup>1</sup> En adelante se refiere a la Comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay como la ‘Comisión’ o, en casos en que el contexto lo requiera, la ‘Comisión Vargas Llosa’.

Uchuraccay (ibídem). A pesar de que el Informe recibió múltiples críticas<sup>2</sup>, su contenido llegó a formar “la base del primer discurso oficial” sobre este periodo de violencia en el Perú (López Maguiña 2003: 257; de Vivanco 2013: 335). La masacre de Uchuraccay “se convirtió en un referente emblemático de la violencia política y de las imágenes sobre ‘el indio’ todavía dominantes en el país” (Del Pino 2001: 1). Esta influencia se ve reflejada entre otras cosas en el campo de la literatura peruana. Es en este campo donde se encuentra el enfoque de nuestro estudio. La literatura peruana relacionada con el conflicto armado interno no sólo trata de representar la experiencia histórica de la violencia sino que también vemos en ella un esfuerzo por tratar de definir qué es el Perú (Cox 2008: 227) y cuáles son los orígenes de esta violencia. Más de una vez, se ha recurrido a un imaginario literario que parte de una oposición jerárquica entre un Perú criollo y un Perú andino. Este imaginario tiende a representar a la población indígena, los habitantes del Perú andino, no sólo como inferiores (en aspectos sociales, raciales, etc.) sino también como esencialmente diferentes (Vich 2002 ; Ubilluz et al. 2009).

Ahora bien, lo que queremos hacer en esta tesina es analizar la representación del indígena en las novelas *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega y *La hora azul* (2014) [2005] de Alonso Cueto. Examinaremos no sólo los personajes indígenas sino también todo el imaginario acerca de ‘lo andino’ (paisaje, idioma, cultura). ¿Cuál es la imagen que se pinta del Perú andino y cuál es su relación con el Perú criollo? Enfocaremos nuestro estudio sobre dicha representación partiendo de dos perspectivas: en primer lugar estudiaremos la representación del indígena en relación con el discurso<sup>3</sup> del paradigma indigenista. Segundo, examinaremos las técnicas narrativas que se emplean para construir textualmente al indígena. Para llevar a cabo esta tarea partiremos de la teoría de los estereotipos. Aludimos a dos textos: el libro *Latino images in film: Stereotypes, subversion and resistance* (2002) de Charles Ramírez Berg y un ensayo de Jean-Louis Dufays, ‘Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma’ (2002).

---

<sup>2</sup> Véase por ejemplo los estudios de Mayer (1991), Del Pino (2001), la CVR (2004), Franco (2015), López Maguiña (2003)

<sup>3</sup> Cuando referimos a ‘discurso’, usamos el término en el sentido en que Stuart Hall lo define: “Discourses are ways of referring to or constructing knowledge about a particular topic of practice: a cluster (or formation) of ideas, images and practices, which provide ways of talking about, forms of knowledge and conduct associated with, a particular topic, social activity or institutional site in society” (Hall 1997: 6).

Nuestra primera perspectiva está basada en el trabajo de Ramírez Berg. En su trabajo sobre el estereotipo del latino en el cine hollywoodiense ofrece una teoría de los estereotipos en relación con el concepto del poder. Lo que nos interesa de su investigación es que su definición del estereotipo parte de la idea de una oposición jerárquica entre un endogrupo (nosotros) y un exogrupo (ellos). Entiende el estereotipo como una *estrategia de representación* del Otro, definiéndolo como una generalización negativa usada por el endogrupo sobre el exogrupo. En el contexto de nuestro análisis, la teoría de Ramírez Berg nos sirve para poder analizar la ideología subyacente en nuestro corpus, ¿cómo opera el poder dentro de las novelas? ¿Existen un endo- y exogrupo? ¿A qué grupo pertenece el indígena? Y ¿cómo se relaciona con el discurso del indigenista?

Para examinar la segunda perspectiva de nuestra pregunta de investigación aludimos al texto de Dufays. En su ensayo desarrolla un modelo para poder analizar el fenómeno del estereotipo dentro de un texto literario. Dufays ve al estereotipo más bien como un instrumento de análisis, enfocándose en la cuestión de la *enunciación* del estereotipo en el texto. En lugar de quedarse con la idea general que existe del estereotipo, ofrece una concepción más amplia del concepto. Dufays distingue entre tres grados de enunciación; la tranquilidad clásica, la contestación moderna y el vaivén. Podemos reconocer estas tres modalidades del estereotipo enfocándonos en las técnicas narrativas presentes en las novelas. Así pues, prestaremos atención a los conceptos básicos de la narratología como las perspectivas de enunciación, la focalización, el estilo etc. ¿Cuál es la influencia de la organización narrativa y enunciativa en la representación de indígena? De este modo podemos analizar cómo las diferentes técnicas narrativas activan a los estereotipos y cuáles son sus efectos en el texto. A pesar de que presentan diferentes perspectivas del fenómeno del estereotipo, la combinación de la teoría de Ramírez Berg con el modelo de Dufays nos permite no sólo analizar la representación del indígena en el contexto del poder, sino también examinar las estrategias narrativas que contribuyen a esa representación.

La elección de las novelas *Adiós Ayacucho* y *La hora azul* del extenso corpus que existe en la literatura sobre la violencia peruana<sup>4</sup>, está basada en el hecho que aunque ya se han hecho algunas investigaciones de las novelas en relación con el paradigma indigenista<sup>5</sup>, no hemos

---

<sup>4</sup> Véase Cox (2008)

<sup>5</sup> Véase los estudios de Vich y Hibbett (2009), Vich (2009), Ubilluz (2009), De Vivanco (2011), Cox (2016)

podido encontrar ningún estudio que se enfoque específicamente en los estereotipos y mucho menos uno que compare las dos novelas de nuestro corpus.

La elección de *Adiós Ayacucho* resulta evidente; la obra es conocida por ser una réplica directa al informe de la Comisión Vargas Llosa. La novela narra la historia de Alfonso Cánepa, un campesino asesinado por la policía militar en la comunidad de Quinua, quien viaja hacia Lima en busca de sus huesos. Habiendo publicado la novela pocos años después de la masacre de Uchuraccay y de la publicación del Informe, Ortega realmente entra en los debates políticos sobre los orígenes de la violencia. En su análisis de la novela, Víctor Vich y Alexandra Hibbett (2009) subrayan que con su protagonista, Ortega rompe con la imagen literaria del paradigma indigenista, presentando a un sujeto indígena con un lugar de enunciación propio. Aunque sus observaciones forman un gran aporte a nuestra investigación, Vich y Hibbett estudian la novela sobre todo desde la noción de la ironía, destacándola como una de las estrategias narrativas de Ortega para deconstruir el paradigma indigenista.

*La hora azul* es una obra tipo best-seller, con éxito internacional y presenta un buen panorama del conflicto armado peruano para el público extranjero. La novela, ganadora del Premio Herralde de Novela, narra la historia de un abogado de la clase alta limeña, Adrián Ormache. Ormache está en busca de una mujer indígena que su difunto padre militar tuvo como prisionera y amante durante el conflicto armado interno. Esta búsqueda lo saca de su vida cómoda en un sector privilegiado de la sociedad peruana y lo lleva por un mundo desconocido, el Lima de los migrantes y las ciudades de Ayacucho y Huanta. Juan Carlos Ubilluz (2009) ha estudiado la novela en relación con el paradigma indigenista, enfatizando los paralelismos que existen entre la novela y el informe de la Comisión Vargas Llosa. Aunque en su análisis sí hace referencia al imaginario del paradigma indigenista y cómo éste representa a un indígena tradicional en contraposición con un criollo moderno, enfoca a esta imagen literaria “desde una perspectiva lacaniana” (de Vivanco 2013: 336), destacando al paradigma indigenista como el “fantasma de la nación cercada” (Ubilluz: 2009: 30).

Considerando lo anterior, creemos que estudiar nuestro corpus partiendo de la teoría de los estereotipos nos permite, por un lado, demostrar cómo el discurso indigenista, basado en una ideología colonial, resuena en la literatura. La teoría de Ramírez Berg nos ayuda a analizar cómo operan las relaciones de poder dentro de los textos literarios, y cómo estos textos mantienen vivo un imaginario literario que esencializa al Otro. Por otro lado, el modelo de Dufays nos permite profundizar más en la narración misma, examinar las estrategias narrativas

que contribuyen a la formación de la imagen del Perú fragmentado y del indígena. Las tres modalidades que distingue del estereotipo nos ayudan a determinar la posición desde la cual se enuncia al indígena. En contraste con los críticos que han estudiado las novelas, en nuestro trabajo partimos de estas tres modalidades de enunciación para poder examinar a fondo el *cómo* de la representación del Otro indígena. Reunimos las perspectivas de Ramírez Berg y Dufays tanto para señalar la ideología subyacente en la representación del indígena, como para destacar los efectos que produce esta representación en los textos mismos.

Estructuramos estos enfoques y objetivos de la siguiente manera: el primer capítulo comenzará con un breve resumen del conflicto armado interno entre las FF.AA. y el PCP-SL y el impacto que tuvo en la población indígena. Dado que las novelas que analizamos en este trabajo fueron escritas en el contexto del conflicto armado, creemos que es necesario exponer en qué circunstancias surgió nuevamente el paradigma indigenista. A continuación tratamos brevemente el Informe de la Comisión Vargas Llosa; aunque el informe ha sido extensamente estudiado, por el hecho de que ha sido de una gran influencia en el discurso acerca del conflicto armado y de la población indígena, nos parece importante aclarar sus planteamientos cruciales. Posteriormente analizaremos en detalle el paradigma indigenista, en cuanto refleja una ideología colonial racista. Observaremos el lugar del paradigma indigenista en la literatura peruana, y cómo se ha representado al indígena desde las crónicas coloniales hasta la literatura contemporánea.

En el segundo capítulo abordaremos nuestro marco teórico. Estableceremos un puente entre el paradigma indigenista y las dinámicas de poder dentro de la sociedad peruana con la teoría de los estereotipos presentada por Ramírez Berg. Nos detendremos en su perspectiva sobre el endo- y el exogrupo y aplicaremos su perspectiva a la realidad peruana. A continuación explicaremos en detalle el modelo desarrollado por Dufays y profundizaremos en su enfoque sobre los tres grados de enunciación del estereotipo, para luego poder aplicarlo en nuestro análisis de las novelas.

En los últimos dos capítulos presentaremos nuestros análisis de las novelas. Estos análisis partirán de los tres grados de enunciación que presenta Dufays. Entrelazaremos el análisis de la modalidad con la que se enuncia al sujeto indígena con los planteamientos de Ramírez Berg. Veremos cómo opera la dinámica del poder dentro de las novelas y cómo se representa al indígena en relación con esta dinámica. Subrayamos que no pretendemos una aplicación mecánica del modelo de Dufays, sino que presentaremos un análisis principalmente textual; enfocaremos en las estrategias narrativas que contribuyen a la formación de la imagen

literaria del indígena, y entrelazaremos nuestros resultados con lo expuesto en nuestro primer capítulo.

## I. El contexto histórico social

### 1.1 El conflicto armado interno en el Perú

Antes de sumergirnos en el tema de la imagen y la representación del indígena en la literatura peruana nos parece importante abordar más a fondo el contexto histórico de nuestro corpus. En ambas novelas, el conflicto armado interno entre el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas funciona como el telón de fondo de la narración. Publicada en 1986, *Adiós Ayacucho* apareció cuando el conflicto armado estaba en plena marcha, y ofrece una narración simultánea a la violencia. Asimismo, en la novela más reciente de nuestro corpus, *La hora azul*, se refiere al conflicto armado desde la perspectiva de la nueva generación, de esta manera ofreciendo una narración retrospectiva de la violencia. En la línea de nuestro estudio, el contexto histórico del conflicto armado nos interesa específicamente; este nos permite destacar la posición de la población indígena<sup>6</sup>, lo cual es un tema crucial en nuestro análisis literario.

El conflicto armado interno entre el PCP-SL y las FF.AA. que atormentó al Perú durante veinte años (mayo 1980 – noviembre 2000), causó más de 69 mil víctimas fatales<sup>7</sup>. Esta violencia política “no golpeó de manera similar a todos los peruanos” (CVR 2004: 16), sino que la mayoría de las víctimas cayeron en las zonas más pobres del país, respectivamente en los departamentos de Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín (ibídem: 19). En su *Informe Final* la CVR destaca que “[d]e cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua”, y enfatiza que estas cifras demuestran la desigualdad que aún prevalece en el país (ibídem: 16). Debido a que la violencia se manifestaba mayormente en estas zonas de población indígena, “históricamente ignorad[a] por el gobierno y la sociedad urbana” (ibídem: 8), las primeras acciones senderistas pasaron sin mucho aparato. Después de doce años de dictadura militar, la opinión pública estuvo enfocada en el proceso de la transición a la democracia, y “el problema de la violencia” quedó “relegado entre las

---

<sup>6</sup> Desde su comienzo hace cuatro décadas, el conflicto armado ha sido tema de investigación de un sinnúmero de estudios. En nuestro trabajo se destacan sobre todo los estudios de la CVR (2003; 2004), Degregori (2000; 2011) y Manrique (2002), que nos han permitido hacer un balance de la posición actual de la población indígena y de su evolución a través de estas décadas.

<sup>7</sup> La CVR destaca que “el número calculado es 69,280 víctimas fatales, en un intervalo de confianza al 95%, cuyos límites inferior y superior son 61,007 y 77,552 personas respectivamente” (2004: 15).

prioridades públicas y privadas del país” (ibídem: 17). Durante los primeros años del conflicto armado, la población de estas zonas se enfrentaba con una violencia crucial y cotidiana con sólo la protección de la policía, que no contaba con los medios adecuados para poder resistir al PCP-SL. A finales del 1981, gran parte de Ayacucho fue declarada en estado de emergencia y la responsabilidad por la lucha contrasubversiva fue delegada a los llamados ‘sinchis’, el destacamento policial contrasubversivo, para luego en enero del 1983 ser asumida por las FF.AA. La CVR subraya que al involucrarse las FF.AA., las violaciones de los derechos humanos incrementaron, “hasta llegar a magnitudes que nunca serían igualadas en el resto del período de violencia” (ibídem: 42). La población campesina de las zonas de emergencia se encontró entre dos fuegos; por un lado estaba el PCP-SL que ponía en práctica una política muy violenta, castigando con la muerte a cada opositor y por otro lado estaban las FF.AA. quienes por falta de conocimiento de sus enemigos pasaron por sospechoso a cada individuo con rasgos indígenas.

Con su *Informe Final* la CVR “ha cuestionado públicamente por primera vez en la historia del Perú la hegemonía de los discursos basados en el desprecio institucionalizado y la discriminación [...]” (Degregori 2011: 64). De acuerdo a la CVR, a pesar de no haber encontrado indicaciones de que el conflicto armado fuera un conflicto de índole étnica, las “dos décadas de destrucción y muerte no habrían sido posibles *sin el profundo desprecio a la población más desposeída del país*” (2004: 8; subrayado nuestro). Las circunstancias en las cuales surgió el conflicto armado y las consecuencias de éste demuestran que el desprecio a la población indígena está fuertemente arraigado en la sociedad peruana. La indiferencia hacia las primeras acciones senderistas y la poca atención tanto pública como gubernamental que recibió la situación en la sierra es una de las tantas pruebas<sup>8</sup> de este desprecio. A pesar de las múltiples denuncias de las injusticias cometidas por las FF.AA., “la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas” no fueron consideradas como una tragedia nacional (Manrique 2002: 25). “La opinión pública pudo fluctuar entre la indiferencia y la exigencia de una solución rápida del conflicto sin importar mucho el costo social” (CVR 2004: 347). Para gran parte de la sociedad peruana la violencia se desarrollaba en zonas no sólo geográficamente sino sobre todo emocionalmente lejanas, como si ocurriera en ‘otro país’. De esta manera, “la muerte de decenas de miles de conciudadanos” parecía un sacrificio aceptable para resolver el

---

<sup>8</sup> Por falta de espacio no podemos mencionar todas las indicaciones de este desprecio a la población indígena; la conducta de ambos bandos del conflicto armado frente a la población indígena es otro ejemplo. Véase el estudio de la CVR (2004: 42; 338)



problema de la violencia. Después de todo, las víctimas eran los ‘otros’, y no fueron considerados como miembros “de la misma colectividad nacional” (Manrique 2002: 26). La masacre de Uchuraccay y la reacción de la opinión pública, el gobierno, la prensa, la intelectualidad y, como veremos en el apartado siguiente, de la Comisión Vargas Llosa, es una evidente demostración del desprecio y de la lejanía social frente a la población indígena.

## 1.2 La masacre de Uchuraccay

La poca información que se conseguía acerca del PCP-SL, contribuyó, junto con las prácticas violentas y crueles que utilizaban, a que surgiera “toda una mitología” (CVR 2004: 350) alrededor de ellos, alimentada por el miedo que generaban los senderistas entre los soldados de las FF.AA. Dado que los militantes del PCP-SL no llevaban uniforme, se consideraba a cada individuo indígena como un sospechoso. “Esos «otros» despreciados, muchas veces incomprensibles, comenzaron a ser vistos como peligrosos, sin distinguir si eran o no senderistas” (ibídem). Es en este ámbito de miedo que la antigua imagen racista del ‘indio’ salvaje, violento y traicionero reapareció con fuerza (ibídem). Por otro lado, para el mundo académico tanto internacional como nacional, la aparición del PCP-SL frecuentemente fue relacionada con el milenarismo (Degregori 2011: 52); “la creencia en que existirá sobre la tierra [...] un reino de paz establecido por Jesús que durará mil años y será benéfico y pacífico” (Diccionario Oxford). En los Andes, el milenarismo implicaba la resurrección del imperio Inca. La suposición de que el PCP-SL encarnaba el *pachakuti*, la inversión del mundo, y que pretendía establecer una versión de la utopía andina, fue adoptada por más de un académico. Sin embargo, como subraya Degregori, estas “interpretaciones ‘milenaristas’” no reposaban sobre sólidas bases empíricas” (2011: 54). Su amplia aceptación demuestra la visión que muchos intelectuales mantenían acerca del mundo andino. “Otorgarle un carácter milenarista al movimiento armado iba asociado a suponer su carácter indígena, o una participación indígena importante en él” (ibídem).

En este contexto, la reacción pública a la masacre de ocho periodistas el 26 de enero del 1983 por los campesinos de la comunidad de Uchuraccay confirmaba los más profundos prejuicios que existían acerca de los ‘indios’: “en verdad éstos eran unos salvajes” (Mayer 2011: 150). La masacre llegó a constituir un evento emblemático para referir a la violencia política en la sierra y sus habitantes. Indudablemente, *El Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay* (Vargas Llosa 1990) evidencia estos profundos prejuicios sobre la

población serrana. En este informe se concluye que la matanza cometida por los comuneros fue el “resultado de un malentendido generado por las diferencias culturales existentes entre los campesinos quechuas y el país urbano” (CVR 2003: 151). Esta idea fue ampliamente difundida: diversas partes del informe fueron publicadas por la prensa y el propio Vargas Llosa presentó el contenido del informe en la televisión. La importancia de este informe para el presente trabajo reside en que constituye el primer documento oficial sobre la violencia que tomaba lugar en la sierra andina, y que “en él se fijan los términos y los valores” que llegaron a formar la base del discurso oficial de la violencia (López Maguiña 2003: 257). En el transcurso de los años, el informe ha sido fuertemente criticado por la visión fundamentalmente esencialista que presenta del mundo andino y del conflicto armado que lo atormentaba. Sin embargo, referimos a él porque su representación del indígena fue (y sigue siendo) de gran influencia para el discurso sobre la población indígena del Perú. Aunque este no es el lugar para analizar exhaustivamente dicho informe<sup>9</sup>, queremos destacar tres aspectos importantes de éste: el énfasis que se pone en la brecha entre el mundo urbano y el mundo rural, la reaparición de la antigua imagen del ‘indio’, y el profundo desprecio a la población indígena subyacente en el texto.

El 11 de febrero del 1983, tres semanas después de la masacre, la Comisión Vargas Llosa, “que incluyó antropólogos, un experto legal, un lingüista (el único hablante de quechua) y un psicoanalista” (Franco 2015: 21), llega a Uchuraccay para recolectar testimonios acerca de la matanza. Dentro de las tres horas que estuvo presente, la Comisión fue capaz de recopilar toda la información necesaria para luego presentar su informe. Este informe “[l]ogró reconstruir verazmente [...] los sucesos ocurridos desde que los periodistas iniciaron los preparativos del viaje hasta que ocurrió la tragedia”. Sin embargo, “brindó una explicación sumamente controvertida de los hechos” (CVR 2003: 150). El malentendido que llevó al asesinato de los ocho periodistas se debe según la Comisión Vargas Llosa al hecho de que la comunidad de Uchuraccay ha vivido “desde los tiempos prehispanicos” (Vargas Llosa 1990: 125) en “condiciones de primitivismo, aislamiento y abandono” (ibídem: 121). Alejados del poder, los comuneros de Uchuraccay desconocen las leyes del sistema democrático del Perú ‘oficial’, y mantienen otro sistema jurídico”; un sistema “tradicional” y “arcaico” (ibídem: 120). Según la Comisión, la comunidad de Uchuraccay, para no decir “todas la comunidades de Ayacucho y

---

<sup>9</sup> Ya se han dedicado cientos de páginas al masacre de Uchuraccay y al informe de la Comisión Vargas Llosa. Para nuestro trabajo hemos aludido a los textos de la CVR (2003; 2004), Franco (2015), Lopez Maguiña (2003), Mayer (1991; 2012), del Pino (2001) y Ubilluz (2009)

Huancavelica” (ibídem: 121) son parte de un ‘otro’ Perú que existe al lado del Perú oficial. Un Perú en el que viven hombres que “hablan otra lengua, tienen otras costumbres, y que [...] han conseguido preservar una cultura- acaso arcaica, pero rica y profunda y que entronca con todo nuestro pasado prehispánico- que el Perú oficial ha desdeñado” (ibídem: 125). Posteriormente a la presentación del informe, Vargas Llosa afirma esta idea sobre ‘los dos Perú’ en varias entrevistas. Asevera que “completamente separado del país oficial”, existe lo que él denomina el Perú ‘profundo’<sup>10</sup>, al cual pertenecen hombres como los comuneros de Uchuraccay, que viven todavía “en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII” (ibídem: 146). Mientras la sociedad civil hispanohablante pertenece al Perú oficial, el Perú profundo se caracteriza por sus rasgos indígenas. El Perú profundo “arcaico”, “primitivo” y como luego veremos, violento, contrasta con la imagen creada por Vargas Llosa del Perú oficial; moderno, educado y civilizado.

Vargas Llosa sostiene que mientras que siga existiendo un Perú profundo, “las bases para la violencia estarán siempre allí” (ibídem: 151), ya que considera a la violencia como un rasgo definitorio del Perú profundo. En el informe enfatiza que en el Perú profundo rigen otras leyes, que los comuneros creen “que en esta lucha por la supervivencia todo vale y que se trata de matar primero o morir” y no saben distinguir “entre legalidad e ilegalidad” (ibídem: 121). Tomando esto en consideración, plantea la Comisión, “la brutalidad de la matanza no resulta menos atroz, pero es, sí más entendible” (ibídem: 125). La violencia es algo que se manifiesta diariamente en la comunidad, ya que está profundamente arraigada dentro de lo que la Comisión llama “la tradición iquichana” (ibídem: 126). Según la Comisión, los comuneros de Uchuraccay pertenecieron al grupo étnico de Iquicha. Los iquichanos se caracterizan por su “personalidad belicosa e indómita” (ibídem: 127), y “han reaccionado siempre [...] con gran beligerancia y fiereza” (ibídem: 118). Son conocidos por haber luchado con “braveza y ferocidad” contra los españoles durante las rebeliones indígenas y luego contra la naciente república (ibídem: 127)<sup>11</sup>. Para demostrar que la violencia es parte de su *naturaleza*, la Comisión reincide en los antiguos estereotipos del ‘indio’ para describir a los comuneros. Todos los términos usados para describir a los iquichanos indican lo mismo; es decir, son gente cruel, violenta y salvaje. He aquí un

---

<sup>10</sup> Vargas Llosa cita aquí al historiador peruano Jorge Basadre, “quién en 1943 fue el primero que utilizó la frase “Perú profundo”” (Mayer 2012: 165). Sin embargo, hay una gran diferencia entre el novelista y el historiador en cuanto a su concepción del Perú profundo. Véase el excelente análisis de Mayer (2012: 165-167)

<sup>11</sup> Como ha demostrado Méndez, “la ancestral «etnia iquichana» no existió antes del siglo XIX, siendo más bien una identidad creada por las élites regionales ayacuchanas” (CVR 2003: 152).

evidente paralelo con la tipificación de la gente indígena en los tiempos coloniales, cuando el ‘indio’ fue descrito como animal, salvaje, bárbaro (Cornejo Polar 1994: 19).

Tanto en el informe de la Comisión como en los textos posteriormente publicados bajo el título *Sangre y Mugre en Uchuraccay* (Vargas Llosa 1990), los comuneros son descritos como fundamentalmente opuestos al autor de estos textos, Vargas Llosa. Vargas Llosa, intelectual proveniente de lo que él considera el Perú oficial, compara continuamente la vida comunal con lo que él percibe como la modernidad. De esta manera, su percepción constituye la norma a la cual los comuneros tienen que adaptarse para evitar en el futuro más episodios de violencia. Evidentemente, Vargas Llosa considera la modernidad limeña superior a la vida comunal. Esta superioridad se funda en el profundo desprecio a la población indígena. El desprecio se manifiesta en diferentes aspectos en los textos. No sólo se define el Perú profundo “por negativos y por necesidades” (Mayer 2012: 167) sino también que sus habitantes son constantemente representados por el otro (letrado). En ningún momento se cita directamente a los comuneros cuyos testimonios han sido recopilados para el informe, sino que sólo existen en “tercera persona y lo que dice[n] aparece en lenguaje indirecto” (ibídem: 184). Como subraya Jean Franco, en la elaboración de su tesis de los dos Perús, Vargas Llosa está convencido “de que él representa la voz de la razón y del sentido común” (2015: 26). Franco destaca que “[l]as implicaciones del texto de Vargas Llosa van más allá del evento mismo y genera inquietudes acerca de las raíces de la violencia, acerca de la atrocidad y de la discriminación [...]” (ibídem: 21). Dejando de lado si las suposiciones que hace Vargas Llosa sobre el mundo andino son erróneas o no, al plantear que la violencia es parte de la *naturaleza* de los comuneros, Vargas Llosa reincide en una ideología teñida de racismo. Nelson Manrique subraya lo siguiente:

Lo esencial de la definición racista de las razas no radica en las diferencias de fenotipo entre los individuos (color de piel, forma de cabello, estatura, rasgos faciales etc.). Son el soporte superficial [...] del discurso ideológico esencial que éste expresa, que consiste en *naturalizar* las diferencias entre los hombres, y particularmente las desigualdades sociales, atribuyéndolas a diferencias biológicas. Decir que los indios [...] son sucios, ignorantes, desconfiados y mentirosos puede no necesariamente ser falso. Sí lo es atribuirlo a la biología (2002: 332-333; subrayado original).

Aún más, Vargas Llosa sostiene que Uchuraccay no es “una comunidad anómala en la sierra peruana”, sino que en lo que él llama el Perú profundo existen “cientos de miles- acaso millones [...]” de hombres como los comuneros de Uchuraccay (1990: 125). De esta manera, “el caso de Uchuraccay acaba siendo representativo de toda la región andina” (Ubilluz 2009: 26). Este énfasis puesto en el informe en la supuesta existencia de un Perú diferente, “estigmatiza las

causas inmediatas de insustanciales, o mejor aún, convierte a las causas mediatas en las únicas causas” (ibídem: 26). De esta manera, Vargas Llosa sugiere que no es el PCP-SL a quien la sociedad peruana debe temer, sino que la verdadera amenaza son los ‘indios’, ellos son “los gérmenes de nuevas violencias” (Vargas Llosa 1990: 151).

### 1.3 El paradigma indigenista

No es sólo Vargas Llosa quien mantiene esta interpretación dualista de la realidad peruana. Existe en el Perú consenso sobre la idea de una “gran división social y cultural [...] entre indios y criollos” que remonta a los tiempos coloniales, denominado como el “paradigma indigenista” (Ansión 1993: 72). En el presente trabajo partimos de dos definiciones del paradigma indigenista, dadas por Juan Ansión (1993) y la CVR (2003). Ansión lo define como la “base común de discusión que orientó los trabajos sobre la cultura” peruana. “Sobre esta base se pueden plantear teorías muy distintas” (72), las cuales tienen en común que parten de “la distinción y la contraposición entre cultura andina y cultura occidental”. Ansión subraya que “[s]olemos dar por sentado que *existe* la cultura andina, y que ella se encuentra en contraposición con la también *existente* cultura occidental” (ibídem: 70; subrayado original).

En su análisis del informe de la Comisión Vargas Llosa, la CVR destaca que el informe se inscribe en el paradigma indigenista. Lo define como “un discurso que esencializa las diferencias culturales, presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario, subsistente a pesar de las influencias de la sociedad moderna y occidental” (2003: 155). En la definición de la CVR ya no se trata solamente de una distinción entre los dos mundos, sino que se ha añadido el concepto de la modernidad. Basándonos en estas dos definiciones, consideramos al paradigma indigenista como un discurso en la sociedad peruana sobre la existencia de un mundo occidental y un mundo andino dentro del Perú. Dentro de este discurso, el mundo occidental representa lo ‘moderno’ y ‘avanzado’ y el mundo andino lo ‘tradicional’ y ‘arcaico’. Notable es que frecuentemente estos dos Perú han sido presentados como inconciliables; para conseguir una unificación, el mundo andino tendrá que ‘integrarse’ al mundo occidental<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Véase Cornejo Polar (1994), Degregori (2011), Manrique (1999; 2002) y Vargas Llosa (1992)

¿Sobre qué base reside este discurso? ¿De dónde viene la idea de una brecha entre la población urbana y la población andina? Y, más importante aún, ¿por qué es tan ampliamente aceptado?

El paradigma indigenista “[r]ecoge un sentimiento vivido durante más de cuatro siglos” (Ansión 1993: 71) y es parte de lo que Nelson Manrique llama “la herencia colonial” (2002). Como se sabe, durante la colonia, la nueva población de América fue dividida en conquistados y conquistadores, separando los ‘indios’ de los europeos. Esta división se basaba en la supuesta superioridad ‘natural’ de los europeos sobre los pueblos conquistados. Esta superioridad se justificaba sobre todo por la idea de la raza, usada para “otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Quijano 2000: 2). Desde el punto de vista de los conquistadores, los ‘indios’ no sólo constituían una raza inferior, sino que esta inferioridad implicaba una ‘anterioridad’. Aníbal Quijano lo aclara como sigue:

[e]l hecho de que los europeos imaginaran ser la culminación de una trayectoria civilizatoria desde un estado de naturaleza, les llevó también a pensarse como los modernos de la humanidad y de su historia, esto es, como lo nuevo y al mismo tiempo lo más avanzado de la especie. Pero puesto que al mismo tiempo atribuían al resto de la especie la pertenencia a una categoría, por naturaleza, inferior y por eso, anterior, esto es, el pasado en el proceso de la especie, los europeos imaginaron también ser no solamente los portadores exclusivos de tal modernidad, sino igualmente sus exclusivos creadores y protagonistas (ibídem: 7).

En el discurso colonial, la idea de raza fue relacionada con el concepto de la modernidad, siendo los europeos quienes representaban el progreso mientras los ‘indios’ fueron considerados simplemente ‘primitivos’. Claro está que esta diferencia justificaba para los europeos el goce del poder y la dominación de los ‘indios’.

En *El tiempo de miedo*, Manrique subraya que esta estructura colonial se siguió manteniendo después de la independencia del Perú:

La independencia en el Perú fue el fruto de una revolución política, no social. Se canceló el dominio colonial y se abolió el virreinato, pero internamente las estructuras de dominación colonial permanecieron incólumes. [...] Las demandas de los indígenas no fueron tomadas en cuenta, y la Independencia no supuso para ellos ninguna mejora significativa en su condición social [...]. Se generó así una fractura social que aún permanece vigente hoy en día [...] (2002: 56-57).

Hoy en día, el paradigma indigenista refleja la continuación de la estructura colonial en la sociedad peruana. Aunque se puede aseverar que el racismo ha cambiado según los tiempos

(Manrique 1999: 7), podemos establecer varios paralelos entre el discurso colonial y por ejemplo el informe de la Comisión Vargas Llosa. Nuevamente, el ‘blanco’ proyecta su propia visión del mundo sobre el ‘indio’. Esta manera de acercarse al Otro no sólo implica una relación de superioridad/inferioridad sino también imposibilita la existencia de otras perspectivas. Al decir que los comuneros de Uchuraccay desconocen el progreso, Vargas Llosa proyecta sobre ellos sus propias interpretaciones de la modernidad, de esta manera descartando la posible existencia de ‘otra’ modernidad. Sin embargo, como Quijano expresa acertadamente,

si el concepto de modernidad es referido, sólo o fundamentalmente, a las ideas de novedad, de lo avanzado, de lo racional-científico, laico, secular, que son las ideas y experiencias normalmente asociadas a ese concepto, no cabe duda de que es necesario admitir que es un fenómeno posible en todas las culturas y en todas las épocas históricas (2000: 7).

Este no es el lugar para entrar en la discusión acerca del concepto de la modernidad, sino que queremos sobre todo recalcar que existe una tendencia en el Perú de interpretar la modernidad desde ciertos parámetros preestablecidos. Para seguir con un ejemplo, para la Comisión Vargas Llosa, uno participa de la modernidad cuando tiene luz eléctrica y agua corriente, sigue una dieta variada, y sabe hablar y leer el castellano (1990: 124). Al no cumplir con estos parámetros, los uchuraccainos son etiquetados como arcaicos y primitivos.

En un ensayo sobre la desigualdad en el Perú, Guillermo Nugent llama a este proceso la “contramodernidad”: “el empleo de elementos materiales de la modernización como símbolos de un poder con una interpelación arcaizante”. Nugent subraya que es un proceso cultural específico del Perú, que implica “una relación directa entre modernización material y arcaización de las representaciones” (2012: 61). Irónicamente, este proceso no es algo moderno, sino, la oposición modernidad/tradición es un rasgo característico del discurso colonial.

El paradigma indigenista no sólo refleja la prolongación de la estructura colonial en la contraposición entre modernidad/tradición o en la división de la población peruana según una clasificación racista. Sobre todo se trata de un discurso reproducido por la élite intelectual y política *sobre* la población indígena; dentro del paradigma indigenista la voz del indígena no resuena, sino que sigue siendo representado como ciudadano de segunda clase. El “ciudadano normativo” (cit. Lomnitz en Degregori: 2000: 42) en este caso es el criollo o mestizo urbano. Al reproducir el paradigma indigenista, el intelectual letrado se muestra como representante de “una racionalidad universal”, tal como durante la colonia, “cuando sólo los letrados tuvieron acceso a la participación política, atribuyéndose ellos mismos el derecho de hablar por los

demás y de representar la voz de todos [...]” (Vich 2002: 57). La designación de un hombre, sobre todo conocido por su producción literaria, como presidente de una comisión creada para resolver un asunto político, es una evidente demostración que aún hoy en día en el Perú, “la escritura es poder” (ibídem: 58). Asimismo, es esta relación entre el discurso y el poder que explica por qué el paradigma indigenista se ha convertido en consenso. En la famosa colección de sus textos, *Power and Knowledge*, Michel Foucault destaca que “it’s the person occupying a specific position -but whose specificity is linked [...] to the general functioning of an apparatus of truth” (1980: 132). O sea, el hecho de que el paradigma indigenista es un discurso reproducido por los habitantes de “la ciudad letrada” (Rama 1998), explica el valor de verdad que se le adjudica. “Truth [...] is produced and transmitted under the control, dominant if not exclusive, of a few great political and economic apparatuses (university, army, *writing*, media)” (Foucault 1980: 132; subrayado nuestro). No resulta sorprendente que la idea de los dos Perú se repite en nuestro ámbito de interés, la literatura peruana. Al fin de cuentas, “el poder también se ejerce desde los textos literarios” (Vich 2002: 58).

#### 1.4 El paradigma indigenista en la literatura peruana

En las últimas décadas, en la literatura peruana se ha incrementado la búsqueda de una identidad nacional. En la secuela del conflicto armado interno, la literatura ha tratado no sólo de representar y explicar la violencia política, sino también ha surgido “una imagen sobre lo que [se] cree que es el Perú, vale decir, una idea particular acerca de lo que nos define (o debe definirnos) como comunidad nacional” (Vich 2002: 10). Este imaginario “está dominado por una tradición criolla que nunca logró trascender el colonialismo” (Portocarrero 2004: 4) y encaja perfectamente dentro del paradigma indigenista. La idea de los dos Perú ha formado la base sobre la que se ha desarrollado el discurso literario. Esto se refleja por ejemplo en la distinción que se hace entre autores criollos y andinos, fuente de un movido debate dentro del mundo literario<sup>13</sup>. En la literatura misma, la bipartición del Perú ha sido presentada como el ‘nucleo’ de la identidad peruana y asimismo como una obstrucción a la formación de una identidad nacional<sup>14</sup>. De cualquier modo, se representa el Perú como un país fracturado,

---

<sup>13</sup> Véase por ejemplo los textos de Luis Nieto Degregori (2007)

<sup>14</sup> Considera por ejemplo las novelas *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas y *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa



formado por un mundo criollo y un mundo andino. Sin embargo, esta perspectiva tiene sus consecuencias. Como bien apunta Mayer,

[e]stablecer polaridades y oposiciones duales se presta [...] a que existan ambigüedades, múltiples significados y apropiaciones disputables de conceptos. [...] Conceptualizaciones dualísticas amontonan sin matices las valorizaciones y llevan a la creación de estereotipos (2011: 167).

Consecuentemente, nociones como ‘riqueza’, ‘modernidad’, ‘educación’, ‘dinámica’ suelen ser asociadas con el Perú occidental, mientras se asocia al Perú andino con nociones como ‘atraso’, ‘pobreza’ e ‘incultura’. En la mayoría de los casos las características positivas se adjudican al Perú occidental y las negativas al Perú andino (Velarde 2003: 159). Inversamente es importante destacar que la sierra andina figura como un territorio lleno de riquezas, donde se encuentra lo más “auténtico” del Perú (Vich 2010: 162), y Lima como fuente de la indiferencia, criminalidad y desigualdad. De todos modos, los dos Perú son representados en contraposición, el uno esencialmente diferente al otro.

En su brillante ensayo sobre la heterogeneidad en la literatura peruana, *Escribir en el aire*, Cornejo Polar enfatiza que el debate acerca de la identidad nacional del Perú “tiene un origen mucho más antiguo” (1994: 19). Según él, la “América moderna” ha surgido del trauma de la conquista y la colonización, y subraya que estos acontecimientos “marcaron para siempre nuestra historia y nuestra conciencia” (ibídem: 20). De acuerdo a Cornejo Polar, para poder vencer la herencia colonial, es necesario dejar de tratar de vencerla, o sea, dejar de tratar de olvidarla; hay que aceptarla como la base sobre la cual se ha formado la identidad nacional (Tarica 2015). En vez de representar al sujeto latinoamericano como un sujeto fuerte, sólido y estable (Cornejo Polar 1994: 20), hay que aceptar lo que en realidad es; “vario, diverso y encontrado” (ibídem: 219). Cornejo Polar demuestra que el origen de la actual imagen literaria del Perú reside en las primeras crónicas de la conquista. En su análisis del *Diálogo de Cajamarca*, vuelve al origen del discurso que “continúa marcando hasta hoy la textura más profunda de nuestras letras” (ibídem: 28). La historia trata del diálogo entre el Inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde en Cajamarca, el 16 de noviembre del 1532. Existen varias versiones del encuentro, sin embargo todas resumen lo mismo: enviado por Francisco Pizarro, el padre Valverde “requiere la sujeción del Inca a las creencias cristianas y al orden de la España imperial, le entrega [a Atahualpa] un libro sagrado [...] que Atahuallpa [sic] termina por lanzar al suelo” (ibídem: 32). Poco después Atahualpa es asesinado. El diálogo de Cajamarca representa el primer encuentro entre dos culturas, la occidental y la andina, que no comparten

el mismo idioma (el diálogo se realizó a través de un intérprete), en que el libro simboliza la autoridad de los españoles sobre los incas. En esta escena, la escritura representa el saber y la civilización, en contraste con el Inca que no sólo tiene dificultad para entender lo escrito sino que tampoco sabe cómo se abre un libro; “[e]l Inca «fracasó» ante el alfabeto y es obvio que su ignorancia situaba a él y los suyos en el mundo de la barbarie. [...] Al ignorar la letra, Atahualpa [sic] está ignorando a la vez al rey y a Dios” (ibídem: 38). Cinco siglos más tarde, el discurso literario de las crónicas de Cajamarca aún resuena en la literatura peruana. Por eso, como enfatiza Cornejo Polar, al trabajar con la literatura peruana es imprescindible considerar el contexto en que se sitúa:

en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido [...]. En otras palabras: la escritura en los Andes no es sólo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio (ibídem: 39).

En el Perú el estatus de ‘intelectual letrado’ se relaciona con el poder. En esta sociedad profundamente desigual, ser letrado implica automáticamente una posición superior frente a la población iletrada. Es con el acto mismo de la escritura que el letrado *ejerce* ese poder. La representación del ‘Otro’ siempre conlleva una relación de poder. En reacción al famoso ensayo de Gayatri Spivak ‘Can the Subaltern Speak?’ (1988), John Beverly asevera que “[t]he subaltern can speak, but only through *us*” (2004: 92; subrayado nuestro). Al representar en la escritura literaria al sujeto indígena, el letrado peruano se encuentra en una paradoja; pues no sólo representa a un sujeto que históricamente ha estado sin voz, sino que se pretende representar a “los que *no* saben escribir” (Cornejo Polar 1994: 173; subrayado original).

El movimiento literario del indigenismo pretendía una reivindicación de la voz de la población indígena, sin embargo resultó causando la misma paradoja. Como bien apunta Cornejo Polar, “los que son materia de la escritura, y cuyas vidas se tematizan, quedan de antemano fuera del circuito de comunicación de ese discurso” (1994: 174). A pesar de que los indigenistas, los intelectuales letrados de las capas medias, sostenían poder representar la voz común del pueblo indígena, “su mera condición de letrado” los alejaba de los que pretendía representar (ibídem: 175). Además, como demuestra Cornejo Polar, la novela indigenista se solía inscribir en el mismo paradigma indigenista; “casi todas las novelas indigenistas comienzan con la irrupción de un elemento ajeno a la circunstancia propiamente indígena y

cuya función parece ser, en lo esencial, la de producir la tensión necesaria para hacer el relato de una novela” (ibídem: 196). Sólo en relación con el Otro (criollo y moderno) la realidad indígena adquiere la dinámica y la conmoción necesaria para ser materia novelesca. En esta imagen reaparece, aunque en menor medida, tanto la oposición de modernidad y tradición como la supuesta ‘inmovilidad’ que caracteriza el Perú andino. Aún más, como asevera Degregori, el indigenismo literario afirma el paradigma indigenista por proponer la protección o una redención del indígena, de esta manera negando “la capacidad de agencia independiente de los pueblos indígenas y a considerarlos fundamentalmente como víctimas” (2011: 34) “[L]a gran verdad” de la novela indigenista no se encuentra entonces en la autenticidad de la representación o la fidelidad a algún ‘original’, sino que con “sus incongruencias, ambigüedades y aporías” la novela indigenista logra representar a “una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas” (Cornejo Polar 1994: 207).

Hemos mencionado anteriormente que en estas últimas décadas la literatura peruana sobre la violencia se ha ocupado de procesar y representar los acontecimientos del conflicto armado interno. Inicialmente, con algunas excepciones, fueron sobre todo los escritores andinos quienes se ocupaban de la narrativa acerca de la violencia política (Cox 2016: 33). En contraste con los escritores criollos, quienes no sufrieron en carne propia la violencia, los escritores andinos pretendían tener una experiencia más auténtica del conflicto armado, ya que culturalmente estaban más cerca de sus actores y sus víctimas (Nieto Degregori 1999). Es recién a partir del año del 2000 que comienzan a aparecer narrativas de escritores criollos sobre el tema del conflicto armado. En el 2005, cuando dos novelas de escritores criollos son premiadas por casas editoriales españolas, surge un debate entre los escritores criollos y andinos (Cox 2016: 34). En el debate se trataban temas como el acceso a las grandes editoriales pero también se discutía la calidad de la escritura<sup>15</sup>. De nuevo, surgía una contraposición entre lo criollo y lo andino, fuertemente divididos y esencialmente diferentes. Sin embargo, como Ubilluz demuestra, al analizar sus narrativas, resulta que los escritores criollos y andinos tienen más en común de lo que a primera vista se puede llegar a pensar (2009: 19). Es justo en su representación del tema polémico del conflicto armado que tanto escritores andinos como criollos recurren al mismo imaginario histórico, que no es otro que el del paradigma indigenista. Ubilluz asevera que tanto en los textos de escritores criollos como en los de escritores andinos el mundo andino es representado como “estancado en una tradición premoderna” y tienden a

---

<sup>15</sup> Los participantes del debate fueron entre otros Alonso Cueto, Ivan Thays, Dante Castro y Miguel Gutiérrez. Véase también < <http://www.omni-bus.com/congreso/index.html> >

“convertir el conflicto entre Sendero Luminoso y el Estado en el viejo conflicto entre la modernidad y la tradición criolla” (ibídem: 20).

[P]ara que el conflicto entre la tradición andina y la modernidad criolla sea el verdadero conflicto, la verdadera causa histórica, es preciso que el impacto de la modernidad en el hombre andino haya sido solo epidérmico: es preciso que el largo proceso modernizador no haya debilitado en nada el vínculo del poblador del Andes con su tradición. En otras palabras, es necesario convertir al mundo andino contemporáneo en una reliquia del pasado para que los novelistas puedan desplegar su imaginación histórica (ibídem).

Según Ubilluz, en su representación de la realidad peruana, algunos autores, tanto criollos como andinos<sup>16</sup>, ‘inventan’ a un mundo andino congelado en el tiempo para sostener la autoridad de su escritura. Esta perspectiva no sólo niega la existencia de una modernidad andina, sino también distrae a los lectores de los “antagonismos reales que dieron lugar” al conflicto armado (ibídem: 19). Sin embargo, como hemos observado, esta fantasía de un mundo andino atrasado y esencialmente Otro está fuertemente arraigada en la sociedad peruana. La representación literaria de la realidad peruana refleja de esta manera el discurso dominante en la sociedad. Esta relación entre discurso social y discurso literario también funciona inversamente, ya que “son las imágenes – configuradas como representaciones sociales – las que influyen notablemente en las maneras que tenemos de interactuar con la realidad” (Vich 2010: 157).

Es evidente que el paradigma indigenista tiene sus límites. Representar a la realidad peruana desde las categorías ‘criollo’ y ‘andino’ puede dar lugar a la creación de estereotipos. El problema no está tanto en la categoría misma, sino en el juicio de valor que se le adjudica. O sea, en la representación de un Perú dividido, uno siempre será la contraparte negativa o positiva del otro. Consecuentemente, implica siempre una relación de superioridad/inferioridad. De acuerdo a Juan Ansión, “el paradigma indigenista tal vez siga siendo útil para el historiador en tanto da cuenta de la lógica de una época y de una sociedad. Pero para entender la sociedad peruana de hoy, parece haber llegado a su límite” (1993: 76). Con las grandes transformaciones de este siglo, representar al Perú según un imaginario colonial ya no resulta verosímil. La triste verdad que reside en la recurrencia del paradigma indigenista en la literatura no es la de la existencia de dos mundos dentro del Perú; no es la de una oposición entre modernidad criolla y tradición andina; sino es la de una sociedad que se proclama ‘moderna’ pero que se basa en una

---

<sup>16</sup> Ubilluz analiza obras de los autores Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto, Félix Huamán Cabrera y Oscar Colchado

estructura colonial de dominio. Una sociedad que se caracteriza por una ideología racista en la cual no todos sus ciudadanos gozan de los mismos derechos. En suma, una sociedad fundamentalmente etnocéntrica.

## II. La representación del Otro y su enunciación en el texto literario

### 2.1 El estereotipo como representación del Otro

Cuando se representa al Perú partiendo de su bipartición, se tiende a reducir sus supuestos dos mundos a unas simples características esenciales. Dado que se presenta a los dos Perú como irreconciliables y fundamentalmente diferentes, estas características frecuentemente forman parte de una oposición binaria; un Perú constituye la contraparte del otro. Además, las oposiciones binarias siempre implican una relación de poder ya que rara vez son neutras, sino que conllevan un juicio de valor; un polo de la oposición suele ser considerado como el dominante (Hall 2013: 235). Así pues, observamos que en los pares binarios que estructuran el paradigma indigenista (modernidad/tradición, dinámica/inmovilidad, civilización/barbarie etc.); las características dominantes son usadas para describir al Perú criollo, enfatizando su superioridad frente al Perú andino. Al reproducir este discurso, el grupo dominante de la sociedad peruana alude a ellas para acentuar las inevitables diferencias que existen entre el Perú criollo y el Perú andino, de esta manera llegando a la formación de un nosotros y los otros; el Perú criollo constituye la norma (nosotros) con que se compara al sujeto andino (el Otro). Aún más, el paradigma indigenista tiende a *naturalizar* la diferencia entre los dos mundos. Si la diferencia entre criollo y andino sólo fuera cultural, cambio y modificación hubieran sido posibles, pero cuando las diferencias son naturales, son permanentes y fijas (ibídem: 245). En breve, el paradigma indigenista no sólo se basa en los estereotipos del sujeto indígena sino que también los produce.

En su libro *Latino images in film: Stereotypes, subversion and resistance* (2002), Charles Ramírez Berg ofrece una teoría de los estereotipos que parte de la asunción de una oposición jerárquica. Su definición del estereotipo es como sigue: “A *stereotype* [...] can be defined as *a negative generalization used by an in-group (Us) about an out-group (Them)*” (15; subrayado original). Según Ramírez Berg, todos estereotipamos, ya que todos creamos categorías para percibir diferencias. Cuando esta categoría conlleva un juicio de valor -positivo o negativo- se convierte en el estereotipo en que generalmente pensamos cuando hablamos de los estereotipos: una generalización negativa acerca de otros individuos o grupos (ibídem: 14). Ramírez Berg plantea que hay dos elementos cruciales en el proceso de categorización que hacen que una categoría neutra se convierta en una categoría cargada de valor (“value laden”): el etnocentrismo y el prejuicio. Entendemos al etnocentrismo como una “actitud del grupo, raza o sociedad que presupone su superioridad sobre los demás y hace de la cultura propia el criterio

exclusivo para interpretar y valorar la cultura y los comportamientos de esos otros grupos, razas o sociedades” (Diccionario Oxford). El etnocentrismo da lugar a la formación del ‘nosotros’ y los ‘otros’ anteriormente mencionados. Crea a un endogrupo que constituye la norma con que se compara al exogrupo, que siempre resulta incompleto e imperfecto (Ramírez Berg 2002: 14). El otro ingrediente es el prejuicio, que se define como “opinión preconcebida, generalmente negativa, hacia algo o alguien” (Diccionario Oxford). El prejuicio implica que los otros son “*inherently not as good (not as clean, civilized, righteous, [...])*” que somos nosotros porque son diferentes a nosotros (Ramírez Berg 2002: 15; subrayado original). En resumen, Ramírez Berg explica el estereotipo “*in the negative and derogatory way the term is usually applied*” como sigue:

“category making + ethnocentrism + prejudice = stereotyping” (ibídem)

Cuando aplicamos este modelo a la realidad peruana, podemos destacar que el paradigma indigenista sigue el mismo proceso en cuanto a la representación del indígena. En este caso, el endogrupo es formado por la élite letrada y la población indígena constituye el exogrupo. Por ejemplo, cuando recordamos el informe de la Comisión Vargas Llosa podemos ver que confirma el modelo presentado por Ramírez Berg. Vargas Llosa, miembro del endogrupo, compara la cultura de los comuneros, miembros del exogrupo, con su propia cultura que considera superior. Su realidad constituye la norma y los comuneros son los divergentes. Es más, el Informe está sembrado de prejuicios; la suposición que los uchuruccainos son violentos de naturaleza es tal vez la más llamativa.

Ramírez Berg distingue entre dos tipos de estereotipos, los estereotipos ‘mentales’, que existen en la mente individual, y los estereotipos ‘mediados’, que son un “*definite- an agreed-upon vision and a shared sign of the Other in precise and material form*” (ibídem: 38). El estereotipo mental es una idea individual acerca del Otro que refleja la diferencia entre el endo- y exogrupo. En contraste, el estereotipo mediado es una representación concreta del Otro por una instancia representativa (los medios de comunicación, un escritor, un cineasta) que opera “*by gathering a specific set of negative traits and assembling them into a particular image*” (ibídem: 39). Consideramos estos estereotipos mediados problemáticos porque pueden ser presentados a audiencias incapaces de identificar el estereotipo; es más, por falta de conocimiento del Otro, la imagen estereotipada puede llegar a ser tan familiar que parece natural (ibídem: 18). “*With repetition, therefore, narration becomes representation*” (ibídem: 19; subrayado original). Este es el caso del paradigma indigenista. Como hemos visto, desde

tiempos coloniales en la representación del Perú se parte de la idea de la existencia de un Perú criollo y un Perú andino; y de tanto afirmar esta brecha, se ha convertido en una realidad. Sin embargo, es un círculo vicioso; al repetir una y otra vez la misma imagen estereotipada del Perú andino, el estereotipo se hace parte de la narración misma; la representación se convierte en narración. En la representación del Perú andino se espera la aparición del *indio*, “he’s part of the landscape” (ibídem) – y cuando aparece se supone que será violento, socialmente atrasado y pobre. Ya no nos sorprende esta imagen, sino más bien nos sorprende una imagen contraria (ibídem).

Según Ramírez Berg, “stereotypes don’t just derogatorily depict the Other – they also indicate a preferred power relation” (ibídem: 21). En el Perú, el estereotipo del *indio* demuestra por qué la población indígena sigue siendo la población subalterna en el Perú. “[T]hrough stereotyping ruling groups attempt ‘to fashion the whole of society according to their own world-view, value-system, sensibility and ideology’” (Dyer en Ramírez Berg 2002: 22) Esto demuestra la ideología subyacente en el paradigma indigenista: basado en la supuesta inferioridad de la población indígena, este estereotipo justifica por qué los que reproducen este discurso, nosotros los letrados, tenemos el poder.

## 2.2 El análisis del estereotipo en el texto literario

La teoría que ofrece Ramírez Berg del estereotipo nos ayuda para entender mejor su dimensión social y nos permite analizar la ideología subyacente en el discurso sobre el Otro. Sin embargo, para analizar su presencia y sus efectos en el texto literario aludimos al modelo presentado por Jean-Louis Dufays en su ensayo ‘Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma’ (2002). Donde Ramírez Berg se acerca al fenómeno del estereotipo desde la noción del poder, Dufays ofrece un “estatuto teórico específico” del estereotipo (Dufays 2002: 196) que nos sirve para examinar las estrategias narrativas que contribuyen tanto a la formación como a los efectos del estereotipo en el texto.

Primero, Dufays distingue entre tres niveles textuales en que aparecen los estereotipos. El primer nivel es el nivel lingüístico; refiere a las “asociaciones verbales que participan en mayor o menor medida en la estereotipia”, el fenómeno general del que dependen los estereotipos (ibídem: 117). Incluye tanto los sintagmas-clichés y los tópicos, como los dichos y proverbios con un contenido supuestamente universal. El segundo nivel es el nivel temático-narrativo que refiere a la estructura del texto. El estereotipo aquí se encuentra en esas secuencias



narrativas estáticas que se han vuelto muy familiares al lector contemporáneo. En este caso hay que examinar cómo están estructuradas las relaciones entre personajes y lugares y en qué secuencia se los presenta. Por último, el tercer nivel es el nivel ideológico; refiere a “ciertas representaciones temáticas, ideológicas o icónicas” (ibídem). Estos estereotipos coinciden con la definición del estereotipo que presenta Ramírez Berg. Se trata de “una opinión compartida, una *doxa*, una creencia, una generalización asumida como verdadera, una imagen mental colectiva asociada a una categoría de personas o de objetos” (ibídem).

En la lectura de nuestro corpus, estos tres niveles textuales nos facilitarán el análisis literario de la representación del indígena. Consideraremos las expresiones lingüísticas y el vocabulario usado para describir al sujeto indígena y estudiaremos cómo se estructura la relación entre el Perú criollo y el Perú andino y sus respectivos habitantes; ¿en qué medida solapa o coincide la representación del indígena con el imaginario y la ideología del paradigma indigenista?

Además de los tres niveles de realidad en que aparecen los estereotipos, Dufays distingue también entre tres modalidades o “grados” de enunciación del estereotipo. La primera modalidad es la de la “tranquilidad clásica” y se caracteriza por una postura de identificación con el estereotipo. En este caso los estereotipos sirven “conscientemente o no, para asegurar la legibilidad del discurso, su ritmo, su pertenencia genérica, su verosimilitud, su valor persuasivo o, incluso [...] su valor estético” (ibídem: 120). Es el uso más común de los estereotipos y consiste en que tanto autor como lector los acepten como si fueran verdades. En el análisis de nuestro corpus, esta postura de identificación nos sirve para señalar los estereotipos usados para asegurar la existencia del Perú criollo y del Perú andino, confirmando las diferencias entre los dos mundos, y enfatizando la autenticidad del discurso sobre el Otro.

La segunda modalidad es la de la “contestación moderna”, que se caracteriza por una postura de distanciamiento frente al estereotipo. Contrario al primer uso del estereotipo, a través de “diversos procedimientos de escritura” este uso del estereotipo denuncia su “desgaste [...] y su carácter simplista o falaz” (ibídem). Cabe señalar que con la enunciación del segundo grado los estereotipos también pueden ser utilizados con fines paródicos o irónicos. Aunque Dufays no vincula el concepto del ‘distanciamiento’ a ningún motivo ideológico, nos parece que en la línea de nuestro trabajo, para poder analizar esta modalidad del estereotipo como una estrategia de representación del Otro, es imprescindible profundizarnos en las implicaciones ideológicas tras este uso del estereotipo.

La tercera modalidad es la del “vaivén postmoderno” que se caracteriza por una postura de oscilación entre la identificación y el distanciamiento frente al estereotipo. Esta tercera

enunciación del estereotipo apela “simultáneamente” a la adhesión tanto como a la subversión del estereotipo; “[e]l autor juega con el doble estatuto de los estereotipos, los presenta como indiferenciados, ambivalentes o indecibles” (Dufays 2010: 51). Dufays distingue entre cuatro procedimientos a través de los cuales se puede realizar el vaivén: el procedimiento de la *indiferenciación*, que “consiste en negarse a tomar partido por uno de los diferentes puntos de vista sobre los estereotipos” (ibídem) a través de la polifonía o la contradicción; el procedimiento de la *ambivalencia*, que “consiste en afirmar alternadamente dos puntos de vista aparentemente contradictorios, pero validando el uno y el otro” (ibídem: 51-52); el procedimiento de la *indecibilidad*, que “consiste en abstenerse de manifestar una posición clara a propósito de los estereotipos que uno maneja, en enunciarlos sin mostrar si uno los considera estereotipados o no” (ibídem: 52). Contrario a la indiferenciación y la ambivalencia, que se caracterizan por varios puntos de vista, la indecibilidad se caracteriza por el silencio; y por último, el procedimiento de la *ambigüedad*, que “aparece como una variante de la indecibilidad, pero en este caso se trata de una indecibilidad involuntaria y culpable, una “falta” del autor, quien hubiera creado dudas acerca de un mensaje juzgado inaceptable sin precisar su posición al respecto” (ibídem). Observamos que con los procedimientos de la indecibilidad y de la ambigüedad la distinción entre la enunciación textual y la interpretación del texto por parte del lector se disipa, pues ambas pueden ser consideradas como efectos de recepción en vez de procedimientos de enunciación atribuibles al autor. Para reconocer la modalidad del vaivén en nuestro corpus, enfocaremos en los fragmentos en que reconocemos tanto una postura de afirmación como de distanciamiento frente al estereotipo del indígena.

El análisis literario de nuestro corpus partirá desde estas tres modalidades de enunciación del estereotipo. Para descubrir con qué modalidad se enuncia al indígena en la novela, es imprescindible, por un lado, prestar atención al contexto en el que se lo enuncia y por otro lado, enfocar en las estrategias narrativas presentes en los textos. A través de un análisis de la estructura narratológica, podremos examinar cómo las estrategias narrativas activan al estereotipo y cuáles son sus efectos en el texto.

Para analizar la representación del indígena en nuestro corpus hemos decidido combinar la teoría que propone Ramírez Berg con el modelo que desarrolla Dufays. Por un lado, la teoría de Ramírez Berg nos ayuda para investigar la ideología dentro de los textos y examinar cómo son partes de un conjunto más grande, ya que la representación del Otro siempre conlleva una relación de poder implícita. Por otro lado, el modelo de Dufays nos permite investigar cómo es que se construye narrativamente al Otro. Los tres niveles textuales que menciona nos ayudarán

a reconocer los estereotipos presentes en las novelas, para luego investigar desde qué perspectiva se los enuncia.

### III. La voz del subalterno muerto: la anti-utopía en *Adiós Ayacucho*

#### 3.1 Introducción

##### 3.1.1 *Adiós Ayacucho* y el mundo académico

1986. Tres años después de la publicación del Informe de la Comisión Vargas Llosa, estando el país en plena guerra, el escritor y crítico literario Julio Ortega (1942) publica una de las primeras ficciones acerca del conflicto armado (Cox 2008; Turco 2009), la novela breve *Adiós Ayacucho*. Aunque en su momento de publicación no recibió mucha atención, en el transcurso de los años la obra se hizo ampliamente conocida. Poco después de su publicación la historia de *Adiós Ayacucho* fue adaptada y llevada al teatro por el Grupo Cultural Yuyachkani<sup>17</sup>, y a partir del año del 2000, “in the context of the Peruvian transitional justice movement” (Cala Buendía 2012: 345) emprendida por la CVR, han incrementado los estudios de la novela. En el 2008 Ortega presenta una segunda versión de la novela, que incluye algunos cambios menores<sup>18</sup> y la adaptación teatral en quechua del Grupo Yuyachkani. Esta publicación de una segunda versión demuestra que aún después de varias décadas el contenido de *Adiós Ayacucho* sigue siendo de una gran relevancia. Por un lado, la obra se inscribe en la lucha por la memoria y la verdad emprendida por la CVR; por otro lado, con su representación del sujeto indígena y del mundo andino Ortega aborda los temas de la discusión acerca de la representación de la población indígena que hemos elaborado en nuestro primer capítulo.

En su excelente análisis de la novela, Víctor Vich y Alexandra Hibbett subrayan que “*Adiós Ayacucho* es un texto escrito fundamentalmente como respuesta al Informe de la Comisión Uchuraccay” (2009: 176) y exploran extensamente la crítica que establece la novela al informe y a la imagen que este pinta de la población campesina. Vich y Hibbett enfatizan que el protagonista de Ortega no sólo se distancia del estereotipo del campesino plasmado por el informe, sino también que tiene un lugar de enunciación propio y por eso, contrahegemonico (un aspecto anteriormente trabajado en Quiroz 2005). De esta manera, la obra se distancia de la ‘tradicional’ estructura narrativa del poder, que representa al sujeto indígena desde la perspectiva del criollo letrado. Vich y Hibbett sostienen que desde el lugar de enunciación

---

<sup>17</sup> Un video sobre la obra está disponible en la página del Hemispheric Institute. Véase <http://hidvl.nyu.edu/video/000559999.html>

<sup>18</sup> Véase también el trabajo de Quiroz (2014) donde señala las más importantes diferencias entre las dos versiones de la novela

subalterno del protagonista, que “se articula a partir del humor” (ibídem) se establece una crítica al “discurso antropológico como fuente de autoridad y poder” (ibídem). Concordando con Vich y Hibbett, Lucero de Vivanco menciona el aspecto del humor en la novela y subraya que “mediante la burla, la ironía o el sarcasmo” se exhibe “la fragilidad de las ‘verdades’ expuestas por la comisión Vargas Llosa” (2013: 338). Según de Vivanco, “la estrategia de *Adiós Ayacucho* se basa [...] en reponer al sujeto indígena (y a su cultura) a partir de los mismos elementos que le son negados en el ‘Informe’, los que constituyen las principales herramientas de colonización” (ibídem: 339).

Sin embargo, como demuestran los otros críticos que han estudiado la obra, el discurso oficial antropológico no es el único discurso que se critica en la novela. Así pues, Víctor Quiroz apunta que en la obra hay un cuestionamiento “hacia el discurso de los medios de comunicación” y señala que “*Adiós, Ayacucho* plantea que el tratamiento periodístico del tema de la violencia política [...] implicó una cosificación del ‘otro andino’, lo que revela la perspectiva colonial que guía dicho discurso” (2014: 46). Rommy Balabarca Fataccioli observa que “el narrador enfila sus armas [...] hacia un objetivo de alcances estructurales: los letrados – provenientes de la ciudad letrada – y la letra en última instancia” (2013: 92). Balabarca Fataccioli muy bien señala que “el problema, desde la perspectiva del narrador, tiene un trasfondo no tanto o no simplemente histórico sino de estructura del poder, que enraíza en la educación, aparato ideológico de estado por excelencia” (ibídem: 94). En una entrevista hecha más de veinte años después de la publicación de la novela, Ortega mismo declara que

“[l]a tesis de la novela es que las ciencias sociales (y en general el Perú letrado) no han podido explicar, y mucho menos comprender, la complejidad viva del país, de sus poblaciones y naciones. Y que, en definitiva, las disciplinas académicas han sido parte del Perú *oficial*, dominante y excluyente” (Turco: 2009; subrayado nuestro).

En su prólogo a la segunda versión Ortega apunta que *Adiós Ayacucho* es sin duda una novela satírica (2008:10), un tema abordado más a fondo por Balabarca Fataccioli, quien señala las semejanzas entre la novela y la sátira colonial. Ella explica que en las colonias españolas, los textos satíricos fueron una respuesta en oposición al discurso oficial impuesto por el imperio español; “[s]u [el de los satíricos] objetivo no era reemplazar una visión de la sociedad por otra sino que sus lectores cambiaran su forma de ver y entender a la gente y los hechos para formarse [...] sus propias ideas del mundo en que vivían” (2013: 80). Balabarca Fataccioli subraya que la semejanza entre *Adiós Ayacucho* y las sátiras coloniales no reside solamente en su

cuestionamiento del discurso oficial a partir del humor; sino también en la creación de un protagonista como “(anti)héroe, esto es, el pícaro, que no se dedica a hacer proezas [...] sino a moverse de infortunio en infortunio y de amo en amo” (ibídem: 82). Sin embargo, como muy bien advierte Balabarca Fataccioli, es problemático aproximarse a *Adiós Ayacucho* únicamente como obra satírica ya que “una de las características de este género radica en la parodia de la realidad por medio de la exageración o la distorsión de los hechos y/o personajes” (ibídem: 88). En el caso de *Adiós Ayacucho*, los hechos reales sobre los que se basó Ortega para la historia en su novela, es decir, la realidad peruana en los años de violencia, “había sido ya una exageración que orillaba en el absurdo” (ibídem). Abordando esta cuestión, Ortega afirma en el prólogo que cuando vio la foto del cadáver quemado del campesino Jesús Oropeza Chonta, en quien se basa el protagonista de *Adiós Ayacucho*, pensó “de inmediato que ese cuerpo representaba a la violencia en su exceso de absurdo” (2008: 10). Aclara que su novela es un modo “de representar lo irrepresentable, de preguntar sabiendo que cualquier respuesta es insuficiente para dar cuenta de la violencia” (ibídem).

### 3.1.2 Hipótesis

No cabe duda de que con *Adiós Ayacucho* Julio Ortega ha dado una voz al subalterno, otorgándole un lugar de enunciación propio. El protagonista de la novela no sólo representa a la mayoría de las víctimas del conflicto armado interno sino también en el contexto actual vemos en él el reflejo tanto de aquellos que siguen siendo marginados por el sistema del poder como de los migrantes en búsqueda de una vida mejor en Lima (Cárdenas Moreno 2016: 25). El protagonista literalmente fragmentado puede ser visto como una alegoría del Perú y de la fuerte división que lo caracteriza. La mayoría de los críticos que han estudiado la novela ven en el protagonista una referencia al mito del dios andino Inkarrí; entienden el final de la novela como la expresión de un “deseo utópico” (Quiroz 2014: 57) o una promesa de resurrección (Vich y Hibbett 2009: 187), sugiriendo así un (futuro) nuevo lugar discursivo para el sujeto indígena. Partiendo del modelo de Dufays en el análisis que sigue esperamos examinar más a fondo este ‘nuevo’ lugar discursivo del sujeto indígena. Investigaremos a qué modalidad corresponde su representación, y qué ideología reside detrás de esta. ¿Con qué objetivo se otorga un nuevo lugar de enunciación propia al sujeto indígena? Asimismo, es imprescindible investigar el lugar del sujeto criollo; si el protagonista indígena es el que representa al criollo, ¿cuáles son las consecuencias para la dinámica del poder en la novela? ¿Se trata de una

inversión del poder, o son el criollo y el indígena sujetos equivalentes? Aunque concordamos con los demás críticos que el protagonista de *Adiós Ayacucho* rompe con el ‘tradicional’ lugar discursivo del sujeto indígena que presenta el paradigma indigenista (i.e. el lugar subalterno), la novela respira el pesimismo; consideramos de una importancia crucial el hecho de que el protagonista es un cadáver, ya que este ‘estado’ elimina desde el comienzo toda posibilidad de justicia o de algún cambio fundamental. ¿En qué medida podemos hablar entonces de un ‘nuevo’ lugar discursivo para el sujeto indígena? Aunque *Adiós Ayacucho* es una novela muy estudiada, el modelo de Dufays nos permitirá examinar a fondo el lugar del indígena, desde qué posición se lo enuncia y con qué objetivo.

### 3.1.3 Estructura del capítulo

Nuestro análisis se dividirá en tres partes, partiendo de las tres modalidades de enunciación del estereotipo de Dufays. La primera parte comenzará con un breve resumen de la trama de la novela para luego seguir con una profundización en las estrategias narrativas a través de las cuales se realiza una enunciación distante del estereotipo del ‘indio’ (i.e. el distanciamiento). A continuación, en la segunda parte demostraremos cómo la novela se basa en la idea de la bipartición del Perú y cómo se refleja esta bipartición en la figura del protagonista (i.e. la participación). Por último, en la tercera parte nos enfocaremos en el carácter ambivalente de la novela y del protagonista y la paradoja de convertirlo en una identidad colectiva (i.e. el vaivén).

## 3.2 El distanciamiento: una deconstrucción del estereotipo del indígena

Una tarde en 1984 mientras hojea la revista *Quehacer*, Ortega se choca con la foto del cuerpo carbonizado de Jesús Oropeza Chonta. El cuerpo del dirigente campesino “había sido exhibido por el sindicato para denunciar su asesinato en manos de la policía” (Ortega 2008: 10)<sup>19</sup>. Ortega

---

<sup>19</sup> Jesús Oropeza tenía treinta tres años en el momento de su muerte. El 27 de julio del 1984, Oropeza fue llevado al local policial de Puquio por dos miembros de la guardia civil. Tras su detención, Oropeza desaparece. Su cadáver aparece el 10 de agosto del 1984 en la morgue del Hospital de Puquio. Según la CVR, que investigó el caso de Oropeza casi dos décadas después de su muerte, en la madrugada del 28 de julio del 1984, Oropeza recibió un disparo en la cabeza por un miembro de la guardia civil. Luego, para asegurarse de su muerte, el Cabo Héctor Wilfredo Campos Yui le arrojó una granada, desmembrándole el cuerpo. A continuación arrastró el cuerpo hacia

declara que la imagen de la deshumanización completa de Oropeza le conmovió tanto “que de inmediato [empezó] a escribir un relato en el que le devolvía la voz a un peruano a quien le habían quitado la palabra” (Turco 2009). Este peruano resultó en la figura de Alfonso Cánepa, campesino asesinado en la comunidad de Quinua, y el protagonista de *Adiós Ayacucho*. Tras de presentarse en la comisaría por ser acusado de terrorista Cánepa es secuestrado, torturado y asesinado por miembros de la policía peruana. Arrojado en una fosa clandestina entre piedras y paja con sólo la mitad de sus huesos, Cánepa observa a uno de los policías meter el resto de sus huesos en una bolsa plástica, supuestamente llevándolos a Lima. Cánepa decide viajar a la capital para entregar al Presidente Belaunde una carta en que reclama sus huesos para poder descansar en paz. Durante este viaje Cánepa se enfrenta con diversos personajes que representan “las varias violencias peruanas” (Ortega 2008: 10); así pues se encuentra con las tropas de las FF.AA. y del PCP-SL pero también con un estudiante de antropología, un periodista y unos narcotraficantes. Una vez en Lima, con la ayuda de un niño de la calle y un profesor loco como guías, Cánepa logra entregar su carta de petición al Presidente; sin embargo, éste la tira al piso sin haberla leído. Dándose cuenta de su derrota, Cánepa decide entrar en la tumba del conquistador Francisco Pizarro y sustituye los huesos que le faltan con los del conquistador para por fin poder descansar en paz.

Como una réplica a la imagen pintada del campesino por la Comisión Vargas Llosa, Ortega nos presenta un protagonista que difiere esencialmente de los campesinos descritos en el Informe. No sólo Cánepa tiene un lugar de enunciación propio y es un sujeto indígena con agencia propia, sino también es consciente del sistema jurídico ‘oficial’ de lo que habla la Comisión, ya que al comienzo de la novela se presenta en la comisaría por la denuncia que le han hecho. Sin embargo, su posterior asesinato demuestra la falla de los recursos legales de la democracia tan promocionada por la Comisión. No obstante, como apuntan Vich y Hibbett, “la crítica que establece la novela frente al discurso oficial no se limita a ser una respuesta al Informe de Uchuraccay” (2009: 180). Durante el viaje a Lima Cánepa se encuentra con un antropólogo

---

un lugar cubierto y le prendió fuego. Análisis forense ha demostrado que Oropeza se hallaba con vida cuando le arrojaron la granada y lo quemaron. La CVR destaca que “el deplorable caso del ciudadano Jesús Manuel Oropeza Chonta [...] ejemplifica la situación experimentada por aquellas personas que desarrollaron actividades políticas sindicales o comunales democráticas en el marco del conflicto y sufrieron infundadas acusaciones sobre su presunta pertenencia a organizaciones subversivas por parte de sus eventuales opositores -como recurso expeditivo para eliminar sus diferencias-, las cuales fueron acogidas indebidamente por las autoridades públicas, afectando gravemente las funciones institucionales encomendadas a éstas por la Nación” (2013: toma VII; 141).



quien representa no sólo el discurso antropológico del Informe, sino también el discurso hegemónico. Como señalan Vich y Hibbett, es a través del diálogo con el antropólogo que Cánepa escapa “de la posición que le ha sido asignada por los discursos del poder” (ibídem: 181) ya que se invierten los papeles ‘tradicionales’ entre los dos; Cánepa deconstruye la imagen del indígena como objeto de estudio, ubicándose en el lugar del saber. Así pues, Cánepa señala los paralelos entre el Informe de la Comisión y la historia del encuentro en Cajamarca, recalcando que el Informe se inscribe en “una larga tradición discursiva [...] que continúa reproduciendo estereotipos sobre el mundo andino” (ibídem: 180). Frecuentemente, Cánepa realiza su crítica con un tono irónico y se burla de las instituciones de poder; por ejemplo llamando al discurso del cura Valverde y de la Comisión “discursitos [...] igualito[s]” y refiriéndose al Presidente como “tayta Belaúnde” (Ortega 2008: 29-30). Como bien apuntan Vich y Hibbett, en la novela “muchas de las bromas están dirigidas a poner en cuestión las representaciones más comunes de lo que se entiende por ser peruano” (2009: 182). Sin duda, el ejemplo más llamativo es el uso irónico de la categoría del ‘Perú profundo’ aplicada a la población andina por la Comisión Vargas Llosa. Nótese que la apropiación irónica de esta categoría por parte de Cánepa no sólo demuestra su carácter simplista y falaz, sino también su dimensión racista:

[...] ya es bastante con que uno sea de por aquí, pero que encima lo agarren de cojudo es demasiado. Pero así es uno de nacimiento, en el bar «La Caleta», lamentando mi mala suerte, poniéndose serio, mi compadre dirá a los otros: «es que era demasiado peruano», y todos entenderían, asintiendo, que yo era cojudo de nacimiento (Ortega: 19)

Y, más tarde en una conversación con el antropólogo:

- Sí – replicaba él, cáustico- , por delicado es que te sacaron la chochoca, ¿no?
- No, pues -protesté- por peruano profundo. (ibídem: 27)

Lo que Cánepa subraya aquí es que cuando uno nace en los Andes, uno es generalizado y considerado, para no decir condenado, como un habitante del Perú profundo; automáticamente adquiriendo la posición del subalterno en el Perú (“cojudo de nacimiento”). Al decir que le han

asesinado por ser “peruano profundo” Cánepa enfatiza entonces que su asesinato se basa solamente en su origen biológico<sup>20</sup>.

Sin embargo hay que notar que no es sólo a partir del humor que Cánepa realiza una crítica. Un ejemplo es la escena en que Cánepa y su grupo de viaje se topan con el PCP-SL; entre explosiones de dinamita y mientras la plaza se llena de soldados, “[a] la salida del pueblo, cerca de la zona elegante, un grupo de gente bien trajeada escuchaba a su propio parlanchín, que prometía la paz del fin del mundo, la democracia como el menor de los males, y el sentido común de los mejores” (ibídem: 40). Evidentemente el “parlanchín” refiere a Vargas Llosa y el “grupo de gente bien trajeada” a la élite limeña quienes, tan preocupados con el discursito, como lo llama Cánepa, ignoran la situación de violencia en los pueblos andinos. A continuación, Cánepa, esta vez más directo, recalca que “[a]yudar a mentir al mentiroso es casi tan duro como matar al matador” (ibídem: 41) y dirige su crítica directamente al Estado bajo cuyas órdenes se realizaba la investigación en Uchuruccay:

Yo discrepaba totalmente de ese informe exculpador de los métodos de la guerra sucia, pero creía conocer bien la lógica estatal como para saber que alguien, hoy en Uchuraccay como ayer en Cajamarca, tenía que darle al Estado una argumentación formal. Sólo faltaba ver cuánta violencia podía desatar ese Estado antes de anegarse en sangre, ya sin justificación dominante posible (ibídem).

Cuando Cánepa por fin llega a Lima, representante del Perú ‘oficial’, observamos que esta ciudad supuestamente moderna y superior se caracteriza por la desolación y la agonía. Aunque centro del poder, Lima huele “a orines” (ibídem: 72) y “el mito del progreso [...] pocas veces se cumple” (Cárdenas Moreno 2016: 26). Cánepa se topa sobre todo con mendigos, ladrones y locos, de los cuales los más llamativos son sus guías, el Petiso y el Ave Rock. El nombre de Petiso refiere a un niño lustrabotas de siete años que murió electrocutado el tres de septiembre del 1983 mientras se refugiaba en una caja de luz para dormir. El Petiso, un niño de la calle que sobrevive a través de pequeñas delincuencias, lleva a Cánepa a conocer al Ave Rock, un profesor mentalmente perturbado que estudia al pájaro mítico que anuncia el final del mundo. Contrario al informe de la Comisión, que pinta una imagen del Perú ‘oficial’ próspero y centro

---

<sup>20</sup> Recordemos las palabras de Nelson Manrique, citado en nuestro primer capítulo: “Lo esencial de la definición racista de las razas [...] consiste en *naturalizar* las diferencias entre los hombres, y particularmente las desigualdades sociales, atribuyéndolas a diferencias biológicas (2002: 332-333; subrayado original). Véase también página ... del presente trabajo.

de la democracia, el Lima de *Adiós Ayacucho* se representa por estos personajes; por un lado subrayando el estado de la minoría olvidada de los jóvenes sin hogar y por otro lado enfatizando la proximidad de un apocalipsis. Lo único que en esta deplorable ciudad nos recuerda al una vez floreciente imperio Inca, son “los últimos Incas del Perú” (Ortega 2008: 63): unas figuras completamente desnudas, recubiertas con brea, hurgando en la basura. Al mostrar al lector este lado de la ciudad, Ortega rompe con la idea del Perú oficial superior frente al Perú andino inferior. Como bien apunta Cárdenas Moreno, “la ciudad se [sic] Lima se identifica con el campo semántico de la muerte” (2016: 24); yendo en contra de la aseveración hecha por la Comisión que la violencia tiñe la vida diaria en el Perú andino, observamos que también en Lima la violencia se manifiesta diariamente. Así pues, vemos que unos instantes tras de pisar la tierra limeña, Cánepa es robado del maletín que trae; pero más llamativo aún es que en Lima la violencia parece sobre todo presentarse en forma de diversión. Cómo recalca Cánepa, “[l]a gente de Lima [está] acostumbrada a ver cadáveres en la televisión” (Ortega 2008: 23); de hecho Cánepa se queda petrificado cuando contempla una escena absurdamente violenta en la calle que resulta ser la grabación de una película peruana. Para colmo, Cánepa termina convirtiéndose en una mercancía, exhibiéndose como un bicho raro en un *freakshow* para ganar algo de dinero. Los curiosos no sólo pagan por su exhibición sino que “lo interrogan y no se sorprenden de que esté muerto, incluso legitiman su asesinato” (Quiroz 2005).

A través de la creación de diferentes personajes Ortega nos demuestra las diferentes violencias existentes en el Perú, distanciándose de la idea de la violencia como “una fatalidad cultural” y subrayando que es más bien “una práctica política, contra el cuerpo del otro, deshumanizado de su valor natural” (Ortega 2008: 12). Así pues, en el camino a Lima, Cánepa no sólo se encuentra con los soldados de las FF.AA. y del PCP-SL sino también con una pareja de narcotraficantes. Estos representantes de la “vanguardia del sector moderno” (ibídem: 57) se apropian de Cánepa, convirtiéndolo en un medio de transporte de un cargamento de cocaína. Esta “cosificación del otro andino”, como lo llama Quiroz (2014: 46), también resalta en la relación de Cánepa con los personajes del antropólogo y el periodista, quienes más bien representan una violencia epistémica. Como ya hemos señalado, el antropólogo se acerca a Cánepa solamente como a un objeto de estudio: “[...] este antropólogo no terminaría hasta escribir un libro sobre mí y encuadernarlo con mi propia piel” (Ortega 2008: 32). Y, a continuación: “[d]esesperaba pensando cómo escapar del antropólogo y de la antropología, lo cual es más difícil que escapar de una novela indigenista” (ibídem). Cánepa señala que la ‘amenaza’ hacía él no se limita al discurso oficial antropológico, sino que también refiere al movimiento cultural del indigenismo, que tiende a presentar una imagen petrificada y exótica

del sujeto indígena. La crítica se dirige entonces directamente al mundo académico-letrado, señalando la presencia de una violencia epistémica. Cuando Cánepa se encuentra con el personaje del periodista, menciona que éste es “[o]tro especialista en el discurso nacional” (ibídem: 52) y, “la roca sobre la que se levanta el sistema” (ibídem: 53), señalando la amenaza que forma para Cánepa. El personaje del periodista ha sido extensamente analizado por Quiroz, quién plantea que a través de este personaje, la novela demuestra que “el tratamiento periodístico del tema de la violencia política a fines del siglo XX en el Perú implicó una cosificación del ‘otro andino’, lo que revela la perspectiva colonial que guía dicho discurso” (2014: 46). Quiroz bien apunta que el uso del término “útil” por parte del periodista (“Ud. puede ser muy útil para estudiar una solución militar al terrorismo” (Ortega 2008: 53)) “alude a dicha operación de cosificación del otro [...]. Parece ser que lo que busca el periodista en realidad es *escribirlo*, representarlo, y no ‘hablar con él’ (Quiroz 2014: 46-47; subrayado original).

Al demostrarnos estas diferentes violencias existentes en el Perú, Ortega se distancia de la idea de la violencia como una característica exclusiva del Perú andino, demostrando que es más bien un rasgo esencial de la realidad peruana. *Adiós Ayacucho* funciona entonces como una denuncia de esta violencia, que, como enfatiza nuestro protagonista en su carta al Presidente, “se origina en el sistema, y en el Estado que Ud. representa” (ibídem: 43).

### 3.3 La participación: la metáfora corporal

*“Qué parte de mi será que me falta?” (Ortega 2008: 21)*

Ahora bien, aunque *Adiós Ayacucho* se distancia del maniqueísmo y la polarización que tanto caracteriza el paradigma indigenista, ya que en la novela “no hay una idealización ni una barbarización de lo andino” (Quiroz 2013: 405), sí se mantiene la idea de los dos Perú. Recordemos las palabras de Juan Ansión, el primero en definir el paradigma indigenista; Ansión enfatiza que la característica central del paradigma indigenista es “la distinción y contraposición entre cultura andina y cultura occidental” (1993: 70). Aunque no se la presenta tan explícitamente, sostenemos que definitivamente forma la base de la historia. Así pues, observamos que varias veces Cánepa menciona como “los limeños” difieren de él, por entre otras cosas su sentido de humor y sus costumbres. Tampoco existe en el texto un momento de unión entre el indígena y el criollo; aunque sí percibimos un momento de conexión entre Cánepa y el antropólogo cuando se ríen de sí mismos juntos, el momento es breve y sólo sucede porque

Cánepa se adapta al humor limeño. Sin embargo, hay que destacar, como bien apunta Quiroz, que en la novela no se polariza la representación. “Una estrategia que incide en ello [...] es la inclusión o alusión de polos opuestos de un mismo tipo” (2013: 405). Así Quiroz menciona la construcción negativa y positiva de los periodistas y la caracterización del antropólogo frente al Ave Rock. Aunque concordamos con Quiroz que esta estrategia narrativa evita una polarización en el texto, hay que notar que sólo se refiere al amigo periodista por una carta y el Ave Rock es un profesor perturbado; los polos negativos reciben mucho más espacio en el texto y sus acciones tienen consecuencias directas para nuestro protagonista. Asimismo, no hay en la novela un personaje limeño ‘positivo’, o un personaje indígena no subalterno, o ‘exitoso’ en el mundo criollo.

Pero donde más se refleja la brecha social peruana es en la figura de Alfonso Cánepa mismo. Planteamos que nuestro protagonista puede ser visto como una alegoría del Perú; la fragmentación del país se refleja en la fragmentación literal del cuerpo de Cánepa. Más de una vez en el texto trasluce la dimensión social de su desmembramiento; sin duda el ejemplo más llamativo es un fragmento de la carta a Belaúnde:

El cadáver es, [...] la unidad mínima de la muerte, y dividirlo, como se hace hoy en el Perú, es quebrar también la ley natural y la ley social, en cuyo acuerdo se fundan las naciones. [...] Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto (Ortega 2008: 43-44)

Los huesos adquieren entonces un importante valor simbólico; para recuperar su cuerpo en su totalidad, Cánepa necesita entrar al ‘otro’ Perú. Como subraya Mónica Cárdenas Moreno, la búsqueda de los huesos se convierte en una búsqueda de “un discurso de reencuentro nacional” (2016: 20). Es a través de esta búsqueda que se forma un puente entre el Perú andino y el Perú criollo, un puente que se construye durante el camino. Cánepa no sólo representa al subalterno, sino que llega a encarnar la crisis social en el Perú: “[a]llí iba yo, llevando un cargamento de pasta básica, cinco millones de soles, una carta de protesta a Belaúnde y mi propio certificado de defunción. Me sentí como una verdadera pesadilla nacional” (Ortega 2008: 58).

Sin embargo, Cánepa no encuentra sus huesos, y Belaúnde nunca lee su carta. El subalterno no recibe justicia ni reconocimiento; sigue siendo el subalterno. De esta manera, *Adiós Ayacucho* ofrece una visión esencialmente pesimista de la realidad peruana. Como enfatizan Vich y Hibbett, la novela demuestra el fracaso del diálogo democrático “entre un subalterno y la máxima autoridad del país” (2008: 186). A pesar de que Cánepa se apropia “del

discurso letrado mediante el cual el poder ha sido estructurado en el país” (ibídem: 185), la escritura resulta inútil; su voz no es escuchada.

Hay que notar que aquí se nos complica el análisis. Aunque en la novela podemos observar una reproducción de la idea de los dos Perú, es importante tener en cuenta que esta reproducción está estrechamente unida con el carácter político de la novela. Existe entonces una fuerte tensión entre por un lado la crítica presente en la novela acerca de la división del Perú en las categorías ‘profundo’ y ‘oficial’, y por otro lado la reproducción de la bipartición peruana. Consecuentemente, no podemos decir con seguridad cuál es el objetivo de esta reproducción. Seguramente, en parte se trata de una reproducción ‘productiva’, en aras de reflejar la división económica y social de la realidad peruana, y de poder presentar una denuncia y una crítica a la presente jerarquía social. Sin embargo, aunque en ningún momento hemos encontrado en el texto una afirmación del estereotipo del ‘indio’, en los ejemplos anteriormente mencionados<sup>21</sup> Ortega parece contraponer a la población criolla y la población indígena, basándose en las diferencias ‘naturales’ (humor, costumbres, características) entre los dos. La gran división nacional así no se limita solo a la situación económica y social sino que también se manifiesta en la naturaleza de los respectivos habitantes del Perú. Pese a ello, queremos subrayar que en estas oposiciones entre “limeños” y “serranos” (Ortega 2008: 27) ninguno de los dos parece formar el polo superior y sólo aparecen en un momento singular en la novela.

### **3.4. El vaivén: la autorrepresentación del subalterno**

En los apartados anteriores hemos visto que la figura del protagonista de *Adiós Ayacucho* encarna una crítica directa a la imagen pintada de la población andina por la Comisión Vargas Llosa. Se trata de una enunciación distante del estereotipo del ‘indio’. Por otro lado hemos mencionado que Cánepa puede ser visto como una alegoría del país fraccionado y que hay una reproducción productiva de la idea de los dos Perú en la novela. Este movimiento entre el distanciamiento de la imagen del indígena del paradigma indigenista y la afirmación de la base de este discurso, la idea de la existencia de un Perú criollo y un Perú andino, provoca una tensión en el texto. Esta tensión nos hace recordar a la modalidad del vaivén de Dufays y el procedimiento de la *ambivalencia*: “la ambivalencia [...] consiste en afirmar alternadamente dos puntos de vista aparentemente contradictorios, pero validando el uno y el otro” (2012: 51-

---

<sup>21</sup> Véase también Ortega (2008: 27)

52; subrayado original). En *Adiós Ayacucho* por un lado se le da una voz al sujeto indígena, por otro lado, esta voz no es escuchada por el personaje que representa el poder en la novela. Sostenemos que en la siguiente cita podemos encontrar la clave del carácter ambivalente de Cánepa:

Yo estaba condenado por todas las estadísticas de este mundo, pero saberlo me hizo más fuerte.

[...]

- Concha de tu madre -dijo una voz odiosa, que me devolvió a la realidad-. ¿Quién te crees que eres?

¿Por qué llamas tanto la atención?

- *Yo sé quién soy* -dije-, pero tú no sabrás nunca quién eres (Ortega 2008: 39-40; subrayado nuestro).

Cánepa es muy consciente del lugar que ocupa en la sociedad peruana; al saber que no se le considera como habitante del Perú ‘oficial’, Cánepa se afirma como ser de conocimiento; por eso no precisa del criollo letrado para representarlo. Es entonces el sujeto indígena mismo quien enuncia “el discurso de la opresión” (Cárdenas Moreno 2016: 29). Como subraya Balabarca Fataccioli, en la afirmación de la identidad “se puede leer la instauración del Yo del subalterno, una identidad que ya no puede ser interpretada ni manipulada ni construida por el representante de la ciudad letrada” (2013: 96).

Sin embargo, hay que notar que aunque en *Adiós Ayacucho* el sujeto indígena se representa a sí mismo, esto no implica una inversión en la dinámica de poder en el texto. Como bien señala Quiroz,

aunque el narrador-protagonista es el centro de la representación y sus valoraciones tienen mayor peso, no se radicaliza el monologismo, sino que, por el contrario, este intenta ser minimizado en ciertos momentos con lo que se logra cuestionar el modo narrativo autoritario en cierta medida (2013: 404).

Aunque el sujeto indígena está en el lugar del saber, en ningún momento se lo presenta como la voz de la razón, ni se trata de una idealización de lo andino. Al contrario, también la autorrepresentación de Cánepa se tiñe con un tono de burla e ironía; “[...] debía más bien parecer uno de esos muñecos de la altura, aplastados y bobos, que arrastran los niños indios y aguantan igual la lluvia y la nevada” (Ortega 2008: 25). Aún más, en un momento se posiciona en el mismo lugar que Vargas Llosa: “Sólo un tonto podía creer tanto en los recursos legales” (ibídem: 19). Este comentario es fuertemente ambiguo, ya que por un lado Cánepa hace una referencia indirecta al ensalzamiento de la ley por la Comisión Vargas Llosa, por otro lado

advierde que él es igualmente ingenuo. Existe entonces otro tipo de ironía presente en la novela. Diferente al uso irónico de la categoría del Peru ‘profundo’ que evidentemente forma una crítica a Vargas Llosa, esta autoironización hace, como apunta Quiroz, que “el lector se posicione críticamente ante el discurso del personaje” (2013: 404) y abra la posibilidad de un diálogo crítico entre autor y lector.

Cánepa interpela desde su lugar ‘inferior’ – “el no espacio que ocupa en la nación peruana” (Cárdenas Moreno 2016: 29) – al sistema hegemónico, pero es muy consciente de su lugar subalterno, y que la crítica que presenta no va a tener ningún efecto trascendente;

[y]a que no se puede cumplir la filosofía de la ley, ya que no podemos aspirar una comunidad en estado de derecho, ya que no es posible, ahora, que prevalezca el espíritu de los códigos, que al menos, señor, se cumpla la letra. Sólo pido la ley al pie de la letra. La ley literal, esa justicia básica que reconoce a los hombres como seres de hecho y derecho (Ortega 2008: 44).

No obstante, algunos críticos han sostenido que el final de la novela propone un nuevo (futuro) lugar para el subalterno. La referencia al mito del dios andino Inkarrí en la última frase de la novela, “ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (Ortega 2008: 79), expresaría “el deseo utópico del texto” (Quiroz 2014: 57) y propondría “un poderoso resurgimiento de Cánepa en el futuro” (Vich y Hibbett 2009: 187). Por otro lado se ha sugerido que la figura de Cánepa “se apropia de varios elementos míticos” para construir un nuevo mito que refunda y reescribe su historia (Cárdenas Moreno 2016: 31-34).

Sin embargo, concordando con Balabarca Fataccioli (2013: 122), planteamos que en *Adiós Ayacucho* se produce más bien una parodia del mito de Inkarrí y, contrario a lo que sostiene Quiroz, consideramos el final de la novela como sumamente anti-utópico. Este carácter anti-utópico lo basamos en dos elementos cruciales de nuestra interpretación de la novela. En primer lugar, lo que mencionamos anteriormente, a pesar de que Cánepa interpela críticamente al sistema hegemónico y saca a la luz la violencia y la desigualdad que reside en este sistema, no lleva a cabo ningún cambio estructural. Aunque se ha pretendido que al ocupar la tumba de Francisco Pizarro, se propone una fundición con el otro criollo (Cárdenas Moreno 2016: 34) y una aproximación a la convivencia de identidades (Balabarca Fataccioli 2013: 122), Cánepa sigue siendo el subalterno; la ocupación de la tumba del conquistador se podría más bien interpretar como una “venganza privada” (Vich y Hibbett 2009: 187) intrascendente, ya que nadie se va a enterar de que Cánepa se encuentra ahí. En segundo lugar, sostenemos que desde el comienzo *Adiós Ayacucho* elimina toda posibilidad de justicia o de un supuesto ‘nuevo’ lugar



para el subalterno ya que su protagonista es un muerto. Para Cánepa, ya no hay un cambio posible, el mal ya se ha hecho. Su cadáver es el resultado de la violencia inhumana no sólo del conflicto armado interno sino también del sistema hegemónico. Para poder hacer una denuncia de esta violencia y realizar una crítica hacia el poder, Cánepa no puede ser otro que el muerto subalterno, ya que su cadáver es la gran prueba de las injusticias. De esta manera, Cánepa se convierte en un símbolo emblemático de la gran desigualdad en el Perú. Al apropiarse de los huesos de Pizarro, Cánepa vuelve a las fundaciones de esta desigualdad y del sistema que se ha criticado a lo largo de la novela. El acto final de Cánepa se tiñe entonces por la ambivalencia; aunque tal vez se trata de un acto irónico de una venganza privada, también es una forma de desestabilizar, desde el lugar del subalterno, a las fundaciones de la nación criolla (ibídem). Al volver a los orígenes de la desigualdad, Cánepa por última vez cuestiona y critica el ‘tradicional’ lugar discursivo del sujeto indígena.

Finalmente, aunque *Adiós Ayacucho* es una obra de ficción, la novela demuestra algunas semejanzas con el género del testimonio. Citemos a John Beverley, quien ha estudiado este género exhaustivamente: “[t]estimonio is the ‘small voice of history’: that is, the voice of the subaltern. But it’s not the intention of this voice simply to display its subalternity. It speaks to us as an ‘I’ that nevertheless stands for a multitude” (2004: 27). Aunque *Adiós Ayacucho* es la historia del viaje de Alfonso Cánepa, en su personaje observamos el reflejo de no sólo las otras víctimas del conflicto armado, sino de toda la población indígena que desde los tiempos coloniales ha sido marginado por el sistema de poder hegemónico. Más que una vez en la novela, se subraya la existencia de personas que comparten el mismo destino que Cánepa:

Debe haber sido después de salir de Abancay, más o menos, que empecé a reparar en la gente que de rato en rato se veía caminando a trechos o sentada al borde de la carretera, sobre las grandes piedras. La sospecha de que eran, como yo, desaparecidos, me sobrecogió. ¿No era yo el único que iba a Lima a reclamar por sus huesos? (Ortega 2008: 28)

Y viendo a esos pobres rotozos que ahora bajaban la ladera, me dije cuál de estos muertos de hambre será esta vez la víctima. Uno de ellos era yo, cualquiera de ellos (ibídem: 39).

El cuerpo de Cánepa se erige entonces a la vez como un cuerpo social; la voz del subalterno que escuchamos se convierte en la voz de un colectivo. Es por eso que Cánepa refiere al encuentro de Cajamarca, subrayando el comienzo de la marginación de la población indígena, a la vez demostrando que su caso no es un caso único. Como destaca Cárdenas Moreno, la

muerte o agonía de Cánepa “se convierte en un relato en el que reposan elementos históricos, traumas sociales y a través del cual se explica el desmembramiento de una sociedad” (2016: 20). Sin embargo, radica una paradoja en esta representación de un colectivo. Cala Buendía señala muy bien esta paradoja, enfocándose en el caso real de Jesus Oropeza Chonta en que se basa la historia de *Adiós Ayacucho* y la investigación hecha por la CVR. Citaremos el fragmento en su totalidad:

[T]he Commission acknowledged the need to take into account the plurality of historical voices that inhabit the Peruvian armed conflict. Nevertheless, it could not escape the temptation – rooted in its mandate to establish [the] truth – of performing a ‘concordant and consistent synthesis of the experiences of the different actors and sources’. This is, in fact, what it did in the case of Oropeza’s disappearance. A longing for objectivity guided this inherently violent process of fitting life into an artificial category. This violence is not only epistemological but also metonymical, *as the fragments of Peru’s dismembered social body – in this case, the peasant leader – are made to stand for the whole*. By turning Oropeza into an emblematic figure in which all the aspects of the conflict allegedly converged, the Commission reproduces the violence to which he was subjected.

Needless to say, paradoxically, Ortega’s novel also seems somehow connected to this process of epistemological and metonymical violence (2012: 352; subrayado nuestro).

En el prólogo de su la novela, Ortega mismo subraya el dilema ético que reside en la representación de la violencia: “construir una mirada sobre la violencia [...] [s]upone asignarle un lugar a quien encarna la exclusión y desencarna el sistema; esto es, darle valor a su agonía” (2008: 10). ¿Cómo, entonces, representar a este cuerpo desmembrado, a esta víctima de una violencia inhumana, sin convertirlo en una mercancía, que sería un acto de violencia en sí? Por un lado, Ortega ha optado por una narración irónica, “porque sólo el absurdo [puede] representar tanta violencia” (Turco 2009); por otro lado su representación del sujeto indígena se caracteriza por una posición distante frente al estereotipo del indio. Aunque víctima de una violencia absurda, Cánepa no es una víctima pasiva, sino que se lo presenta como un sujeto racional que posee una voluntad fuerte, destacándose dueño de los pocos huesos que le quedan. La ‘reproducción’ de la violencia por parte de Ortega es entonces, como muy bien señala Cala Buendía, productiva (2012: 352). Al darle una voz a la figura de Alfonso Cánepa, Ortega hace una denuncia de la violencia que reside en el sistema hegemónico; a la vez subrayando a través de la referencia al encuentro de Cajamarca, que se trata aquí de una violencia colonial. Asimismo, a través de la creación de un protagonista que no sólo rompe con el imaginario que conocemos del paradigma indigenista, sino que también lo *deconstruye*, Ortega con *Adiós*

*Ayacucho* nos presenta una crítica crucial a la representación del Otro por los habitantes de la ciudad letrada.

### 3.5 Conclusiones

En nuestro análisis de *Adiós Ayacucho* hemos señalado que la novela se caracteriza principalmente por la posición distante frente al paradigma indigenista y la imagen estereotipada del indígena que este presenta. El modelo de Dufays nos ha permitido reparar en las estrategias narrativas empleadas por Ortega para realizar esta enunciación distante. Así pues, hemos observado en la novela una inversión del poder entre el indígena y el criollo; asimismo el uso irónico de los estereotipos existentes de la población indígena, haciendo resaltar su carácter simplista y falaz. En la caracterización del personaje de Cánepa, Ortega ha creado a un protagonista que no sólo difiere esencialmente del estereotipo del indígena que presenta el paradigma indigenista, sino sobre todo a un personaje indígena capaz de presentar, desde su lugar subalterno, una crítica al sistema del poder hegemónico.

El análisis se nos complicó un poco al investigar la modalidad de la participación en la novela. Hemos observado que por un lado la reproducción de la idea de la gran división nacional es productiva, ya que tiene como objetivo reflejar y denunciar la división económica y social de la realidad peruana. Por otro lado, en alguna ocasión la bipartición peruana también se manifiesta en la naturaleza de los habitantes peruanos, creando una oposición entre los criollos y los indígenas. Sin embargo, en estas oposiciones las características atribuidas al sujeto indígena no coinciden en absoluto con el estereotipo del 'indio'. Consecuentemente, nos cuesta determinar si se trata en este caso de una enunciación afirmativa del estereotipo.

En el tercer apartado hemos demostrado que la enunciación distante del sujeto indígena no conlleva una inversión de poder en la novela. Aunque el indígena es un sujeto con agencia propia, capaz de representarse a sí mismo, no posee la voz de la razón. Hemos visto que a través de una autoironización ambigua, Ortega consigue que el lector tome una posición crítica frente al texto. Además, hemos enfatizado que la figura de Cánepa se tiñe por la ambivalencia, ya que es consciente y afirma su lugar subalterno pero no requiere del criollo letrado para representarlo. Cánepa es entonces, el subalterno que puede hablar. De esta manera, la novela parece sugerir un nuevo lugar discursivo para el sujeto indígena. Al final hemos querido demostrar que con la creación de un protagonista que representa a un colectivo, Ortega de una manera reproduce la violencia a que fue sometida la víctima real en cuyo caso se basa la historia de *Adiós Ayacucho*.

Sin embargo, y esto contribuye en gran parte al carácter ambivalente de la novela, esta ‘violencia reproducida’ es productiva, ya que permite presentar una denuncia de la violencia colonial que reside en el sistema hegemónico y una crítica de la marginación de la población indígena por el poder.

## IV. La redención del ‘indio’: una reconciliación unilateral en *La hora azul*

### 4.1 Introducción

#### 4.1.1 El lugar de *La hora azul* en el mundo académico

Con una obra literaria formada por más de una docena de novelas, varias colecciones de cuentos, diversos ensayos literarios y una obra de teatro, Alonso Cueto (1954) es considerado como uno de los autores más destacados del Perú. Su narrativa ha sido traducida a varios idiomas y algunas obras han sido llevadas al cine. Mientras que sus primeros trabajos se caracterizan sobre todo por un enfoque en la vida sentimental e individual, es a partir de la publicación de su novela *Grandes miradas* (2003) que Cueto comienza a explorar los temas políticos de su país. Pero ha sido con la novela *La hora azul* (2005) que el autor peruano realmente se ha establecido en el mundo literario internacional. La novela tuvo un enorme éxito y recibió el prestigioso premio Herralde de la Novela en el 2005 así como la distinción de la Casa Editorial de la República de China para la mejor novela en español 2004-2005.

A pesar de este éxito internacional, la recepción de *La hora azul* fue variada; tanto su lugar en el mundo literario como la calidad de la obra generaron diferentes opiniones. En un excelente ensayo sobre la narrativa criolla acerca del conflicto armado, Mark Cox enfatiza que al estudiar novelas como *La hora azul*, uno tiene que tener en cuenta que forman parte del debate entre escritores criollos y andinos que hemos mencionado brevemente en nuestro primer capítulo<sup>22</sup> (2016: 34). Cox apunta que el reconocimiento internacional que recibieron algunas novelas criollas<sup>23</sup> fue uno de los motivos de la polémica que surgió durante el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana, 1980-2005 que luego continuó por los medios de comunicación<sup>24</sup>. Mientras que los partidarios de las novelas criollas como *La hora azul* ven a los premios internacionales como una prueba de la alta calidad de las obras, hay quienes

---

<sup>22</sup> Véase página

<sup>23</sup> Aparte de *La hora azul*, Cox menciona las novelas *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo que ganó el Premio Alfaguara de Novela en 2006 y *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays, finalista en el 2008 del Premio Herralde de Novela

<sup>24</sup> Véase también “Especial I Congreso Internacional de Narrativa Peruana” < <http://www.omnibus.com/congreso/index.html>>

sospechan que los premios son “más bien parte de una campaña de marketing” (ibídem: 36)<sup>25</sup>, y subrayan el acceso que tienen muchos escritores criollos a las grandes casas editoriales y a los medios de comunicación (ibídem: 34). En cuanto al contenido de estas novelas criollas premiadas acerca del conflicto armado, Cox señala que frecuentemente se caracterizan por “el desafío de describir el mundo andino” (ibídem: 38).

En el caso de *La hora azul*, un estudio de la literatura secundaria acerca de la novela nos enseña el origen de su recepción ambigua; Adriana Churampi Ramírez sostiene que *La hora azul* es una novela adecuada para el público extranjero que desconoce la situación social en el Perú y la violencia que lo ha atormentado durante el conflicto armado (2009). Según Churampi Ramírez, *La hora azul* revela “how normal and serene the daily functioning of a heavily stratified society can be” (ibídem). Concordando con Churampi Ramírez, Dante Castro plantea que “[...] el mayor logro de Cueto [...] consiste en revelar las distancias sociales que separan a unos peruanos de otros” (2006). Castro destaca que las descripciones de la clase alta limeña “son sumamente reales” pero critica la representación del mundo andino y asevera que Cueto usa la primera persona por su incapacidad de describir las otras clases sociales (ibídem).

En su estudio sobre la presencia del paradigma indigenista en cuatro novelas, Juan Carlos Ubilluz (2009) subraya los paralelismos entre la descripción del mundo andino en el Informe de la Comisión Vargas Llosa y en *La hora azul*. Basándose en el análisis de Mercedes Mayna Medrano de la escena de la danza de tijeras en la novela (2005), Ubilluz destaca que Cueto presenta al sujeto indígena “como si [...] estuviese atado a una identidad fija, y que lo hispánico y la modernidad no hubiesen alterado en nada sus vínculos pasionales con su tradición cultural” (2009: 39). Tanto Ubilluz como Mayna Medrano plantean que en *La hora azul*, a través de un narrador de la clase oligarca vinculada al sistema de poder dominante, “se ha idealizado al mundo andino mostrándolo premoderno para hacerlo soportable y para alimentar y sostener la fantasía oligarca del buen amo” (Mayna Medrano 2005: 7; Ubilluz 2009: 42).

Por último, Fernando Rivera señala que el encuentro sexual-cultural entre el narrador de *La hora azul* y una mujer indígena es una repetición de la escena emblemática del encuentro sexual entre los padres de Inca Garcilaso de la Vega, un capitán español y una ñusta (princesa) inca. Plantea que en *La hora azul* se reproduce un discurso colonial sobre el encuentro entre dos culturas, la cultura dominante occidental y la cultura andina, que típicamente son representados desde la perspectiva de la cultura dominante; de esta manera se implica una dinámica de poder. Rivera subraya que “[t]his scene is presented and read in Peruvian literature

---

<sup>25</sup> Véase también Rueda (2009)

not as a private story, but rather as a national event; it tends to occur in important moments of national public debate [...]" (2013: 855).

Cueto mismo aclara que con *La hora azul* quiere combatir el olvido y que el encuentro entre las dos culturas conlleva una "sensación de reconciliación" (2009). Con esto, Cueto afirma que *La hora azul* se inscribe en lo que Gustavo Faverón denomina "la doctrina reconciliadora", emprendida por la CVR con su *Informe Final* (2007). Faverón afirma que "[t]anto en la novela de Cueto como en el *Informe*, las ideas medulares son la asunción de las culpas colectivas, la señalación pública de las responsabilidades individuales, el reconocimiento de los silencios [...]" (ibídem). Sin embargo, como menciona Cueto, hay quienes que "por razones ideológicas" han criticado a esta idea de reconciliación en la novela (2009), y que, como apunta Faverón, "ven en ella la reafirmación de un afán paternalista burgués que entendería la reconciliación en términos de reunificación familiar" (2007). Víctor Vich sostiene que aunque el encuentro sexual entre las dos culturas sí sugiere la posibilidad de una reconciliación nacional, el hecho de que al final de la novela el narrador recurre a la limosna para liberarse de la culpa hace que se mantenga "una estructura tutelar" ya que "la limosna sigue siendo aquí un elemento subalternizador" (2009: 245).

#### 4.1.2 Hipótesis

Todo lo anteriormente mencionado demuestra que *La hora azul* forma parte del debate actual en la sociedad peruana que hemos elaborado en nuestro primer capítulo. El hecho que la novela fue tan diversamente recibida hace que sea una obra interesante para nuestra investigación, ya que es considerada tanto como una novela de reconciliación y en contra del racismo como una novela que reproduce el paradigma indigenista. En el estudio que sigue esperamos descubrir por medio de un análisis minucioso de las estrategias narrativas desde qué posición se narra al mundo andino y sus habitantes. Con la excepción de Fernando Rivera (2013), muy pocos críticos han prestado atención al hecho que *La hora azul* no sólo es el testimonio del narrador, sino que es el producto final de "un autor contratado" (Cueto 2012: 20) por el protagonista. En la línea de nuestro estudio, la presencia de esta figura puede ser de un interés primordial para poder analizar con qué modalidad, y además con qué ideología, se enuncia al indígena. Para poder aplicar entonces el modelo de Dufays tomaremos en consideración estos diferentes niveles narrativos para poder distinguir si se trata de una enunciación identificatoria, crítica o ambigua del estereotipo del indígena. A pesar de que *La hora azul* es una novela muy trabajada,

creemos que con nuestro análisis presentamos un enfoque innovador sobre la novela que nos permitirá no sólo analizar la representación del sujeto indígena, sino también situar la novela en el contexto elaborado en nuestro primer capítulo.

### **4.1.3 Estructura del capítulo**

Nuestro análisis comenzará con un breve resumen de la trama de *La hora azul* y una profundización de los diferentes niveles narrativos presentes en la novela. A continuación, el análisis se dividirá en tres partes, partiendo de las tres modalidades de enunciación del estereotipo de Dufays. El modelo de Dufays nos sirve para poder aclarar, primero, en qué partes del texto la representación del indígena coincide con el imaginario del paradigma indigenista (i.e. la participación); segundo, cómo se critica a y se distancia del imaginario del paradigma indigenista por medio de la representación de la élite criolla (i.e. el distanciamiento); y por último, cómo la novela en su totalidad se caracteriza por una fuerte ambigüedad, consecuencia de la oscilación entre la modalidad de la participación y del distanciamiento (i.e. el vaivén). En cada apartado prestaremos atención a los tres niveles textuales en que aparecen los estereotipos; el nivel lingüístico, temático-narrativo e ideológico.

## **4.2 Un testimonio escrito por un autor contratado**

Con *La hora azul* Alonso Cueto entra en el debate sobre el conflicto armado desde la perspectiva de la clase alta limeña. Es la historia del exitoso abogado Adrián Ormache, cuya vida acomodada se trastorna por el descubrimiento de un secreto familiar. Tras de la muerte de su madre, Adrián se entera que su difunto padre, un oficial de la Marina basado en Ayacucho durante el conflicto armado, había sido responsable de torturas, violaciones y de la muerte de varios campesinos sospechosos de ser miembros del PCP-SL. El militar llega a enamorarse de una de sus prisioneras, e impide su ejecución, llevándola a vivir con él en el cuartel. Una noche la mujer logra escapar; el padre muere años después sin haberla encontrado. Obsesionado con esta historia, Adrián emprende la búsqueda de Miriam, la mujer en cuestión. Esta búsqueda lo saca de su vida privilegiada y protegida y lo lleva por un mundo desconocido, los barrios de los inmigrantes en Lima y las ciudades de Ayacucho y Huanta. Al final Adrián encuentra a Miriam y descubre que tiene un hijo, Miguel, muy probable, pero nunca explícitamente declarado,



producto de la relación ilícita con el militar. Después de alguna resistencia por parte de Miriam, el hijo Ormache sigue los pasos de su padre y comienza una relación amorosa con la ayacuchana. A causa de esta relación Adrián descuida su matrimonio y su trabajo como abogado y a la vez esta implica “una transformación psicológica y de conciencia del protagonista” (Saxton-Ruiz 2010: 145). Sin embargo, antes de que Adrián pueda dejar por completo su vida anterior, Miriam muere misteriosamente de un infarto cardíaco, justo después de asegurarse que Adrián apoyará económicamente a Miguel (por lo cual Adrián mismo supone que fue un suicidio). La muerte de Miriam permite que Adrián pueda volver a la vida acomodada de antes, pero como ‘un nuevo hombre’, más que nunca consciente de la brecha social que separa a los peruanos.

Aunque se ha sostenido que *La hora azul* es una novela sobre el conflicto armado, la esencia de la novela reside sobre todo en la historia personal del narrador Adrián. Se presenta como un documento testimonial, producto del mismo Adrián, quien comienza a escribir la historia durante su viaje a Ayacucho. Consecuentemente, mucho más que una denuncia sobre los aspectos más terribles de la violencia, la novela ofrece una mirada retrospectiva de “otro hombre” (Cueto 2012: 21) a su transformación personal. Al comienzo de la historia, Adrián nos confiesa dos detalles que consideramos fundamentales para nuestro análisis:

Desde hace unas semanas he pensado en mi vocación frustrada de escritor. He pensado en eso porque ahora he querido contar esta historia. No sé por qué. Me protege no verle la cara a quien lea esto (*hay un autor contratado para poner su maldito estilo y su nombre en este libro*). Voy a llamarme *Adrián Ormache*. Pero algunos van a adivinar quién soy (ibídem: 20; subrayado nuestro).

Primero, si *La hora azul* cuenta la historia de cómo Adrián se convirtió del hombre vano y narciso que describe en la primera página, en un hombre más comprometido con la situación social en su país, ¿por qué insiste en esconder su verdadera identidad? Segundo, la novela dice ser el producto final de un autor contratado. Como subraya Rivera, “the novel makes a theme of its own authorial production at the fictional level” (2013: 857). Aunque Adrián presenta *La hora azul* como su testimonio, la novela, y por lo tanto Adrián mismo, son la creación de este autor contratado. Esto hace que la narración se envuelva en duda, y que el lector cuestione la verosimilitud de la historia de Adrián, lo cual a su vez tiene consecuencias para la idea de su transformación (ibídem). En cierto modo, este autor contratado toma la posición de un *autor implícito*; la figura literaria responsable de las normas e ideas presentes en la novela (Herman y Vervaeck 2009: 24). Concordando con Rivera, en nuestro estudio de la novela, distinguimos

entonces entre el narrador y la figura literaria del *autor implícito* para designar al nivel superior del narrador.

Este autor implícito nos permite estudiar la representación del indígena en la novela según el modelo de Dufays y descubrir con qué modalidad se lo enuncia. Sin embargo, el análisis del autor implícito resulta bastante complicado, ya que es una figura sin voz ni presencia visible en el texto, y su construcción depende enteramente de la interpretación del lector. Esto hace que el autor implícito sea un concepto paradójico: por un lado forma la base de la ideología del texto, de esta manera guiando al lector; por otro lado, el autor implícito depende de cómo el lector interprete el texto (ibídem: 25). Según Rimmon-Kenan, para simplificar el estudio del papel del autor implícito, “the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice” (2003: 89). En el análisis que sigue entonces, adaptamos la distinción que hace Rivera entre Adrián Ormache, el narrador y el autor implícito a quien referimos como ‘la novela’. Sin embargo, hay que notar que en *La hora azul* se menciona literalmente al autor implícito (el autor contratado); de esta manera ya no es implícito sino explícito. Aunque en el resto de la novela no se menciona más al autor contratado, con su mención al comienzo de la novela el lector toma conciencia de su presencia, lo cual inevitablemente influye la lectura y la posición de Adrián dentro del texto.

### **4.3 La participación: una reproducción del paradigma indigenista**

La historia de *La hora azul* se basa en un concepto ya bastante familiar; es (otra vez) la historia del encuentro entre las dos culturas del Perú. Como en la mayoría de los casos<sup>26</sup>, este encuentro es presentado desde la perspectiva de la cultura dominante criolla, a través del testimonio de nuestro narrador, Adrián Ormache, cuya vida forma la norma con que se compara la cultura andina. Hasta la muerte de su madre, Adrián nunca en su vida salió del jardín amurallado que forma su entorno social. De espaldas al resto del país e ignorante de las injusticias, su vida se caracteriza por cocteles, cenas lujosas con políticos, vacaciones al Caribe y “preocupaciones

---

<sup>26</sup> Véase también Rivera, quien subraya que “as this encounter [between the two cultures] is typically represented from the perspective of the dominant culture, a self/other dichotomy becomes the foundation of the encounter’s structure. Furthermore, the scene *always* contains an imbalance of power both in cultural relations, given that one of the characters pertains to or is identified with the dominant Western culture, and in gender relations, given that one of the characters is typically a dominant male. What we have, then, is a sexual-encounter configured by the power of domination” (2013: 854; subrayado nuestro).

frívolas” (Saxton-Ruiz 2010: 146). Al descubrir la existencia de Miriam, Adrián desarrolla una cierta obsesión con la mujer, haciendo que salga de su mundo ‘encantado’ para entrar a la ‘realidad’ peruana que forma el mundo andino desconocido. Consecuentemente, Adrián experimenta un choque cultural; el mundo andino resulta ser fundamentalmente diferente del mundo en que él vive. Tan diferente, que le cuesta creer que él y los que habitan el mundo andino sean habitantes del mismo país, e incluso del mismo planeta. Cuando al comienzo de su búsqueda pasa por primera vez por los barrios de los inmigrantes en Lima, describe su entorno como si fuera un turista paseando por la luna. Leemos: “[p]ara mí todo eso era un territorio lunar. Jamás había pensado estar allí” (Cueto 2012: 139) y, “[...] vivía a varios kilómetros de mi casa, pero a una distancia sideral del planeta que yo habitaba. Yo venía del otro lado de la realidad, de una dimensión en la que la gente se sube a automóviles y se acuesta en camas anchas y se despierta mirando armarios con filas de ropa” (ibídem: 142). Llama la atención que aquí se comparan las dos ‘realidades’ partiendo de lo material, lo cual es característico del paradigma indigenista; se trata del “empleo de elementos materiales de la modernización como símbolos de un poder” (Nugent 2012: 61). También en la imagen que se pinta de Ayacucho encontramos una reproducción del paradigma indigenista; se describe al cielo y al cerro como amenazantes y hostiles, y a los habitantes como estancados en el tiempo: “[e]ra una niña linda, de ojos negros y duros, facciones delicadas, casi envueltas en harapos, pensé que era un ejemplo de cómo la naturaleza aún se resiste a los designios de la historia” (ibídem: 150).

Durante toda la historia la novela enfatiza esta diferencia fundamental entre los dos mundos, acentuando los contrastes interculturales por medio de la sucesión de escenas que toman lugar en los diferentes mundos. Por ejemplo, cuando un empleado de Adrián es hospitalizado, Adrián pasa primero por el hospital público y luego por una clínica privada. El contraste es enorme. Mientras que el hospital público es un edificio “desgastado” y sucio, con hombres “demacrados” y agonizantes (ibídem: 91-92), la clínica privada parece un “hotel de lujo” donde “una niña rica con un tobillo torcido hace más ruido que una decena de pobres agonizando” (ibídem 93-94).

En ningún momento en el texto se sugiere un punto en común, un rasgo de reconocimiento, de unificación, algo que conecte a los peruanos criollos y andinos. Es más, constantemente se contraponen el mundo de Adrián con el de las clases bajas, entreverando el texto de oposiciones. Se remarcan las diferencias no sólo en el aspecto físico y los gustos y modales de los personajes, sino también en los “espacios en los que se desenvuelven” (Agreda 2006); así pues, además de encontrarnos con oposiciones como voz cuidadosa-voz cavernosa, terno-ropas pulidas por la suciedad, arroz con pato-pollo con papas, continúa el contraste con

oposiciones como casas lujosas-casas simples, restaurantes elegantes-bares modestos, autos con chófer-carros destartados etc. Llama la atención que en la mayoría de los casos, se adjudican los rasgos positivos al mundo criollo mientras el mundo andino se caracteriza por lo negativo. Nótese que mencionamos esta oposición en nuestro primer capítulo como característica del paradigma indigenista. Cuando profundizamos más en la caracterización de los personajes, observamos que también aquí resuena el imaginario del paradigma indigenista. Ya que la novela es el testimonio de Adrián, todos los personajes son representados desde su perspectiva. Tenemos entonces una dinámica familiar en el texto; el Otro indígena no tiene un lugar de enunciación propio sino que es representado por el criollo letrado. En este análisis nos limitaremos al personaje de la mujer indígena alrededor de quien gira toda la historia: Miriam Anco.

Desde el comienzo de la historia la figura de Miriam está envuelta en un aire misterioso. De todas las mujeres de las cuales abusó el padre de Adrián, Miriam era la única que apelaba a la conciencia del oficial. Aún más, a pesar de ser una mujer ‘inferior’, el padre se enamora con locura de ella. Resulta que Miriam tiene el mismo efecto sobre el Ormache hijo. Aun sin haberla conocido en persona, Adrián se encuentra perseguido por esta mujer misteriosa, y se le aparece como una imagen fantasmal: “[l]a mujer se materializaba contra un fondo de cerros, como un cuerpo *sin rostro*. Aparecía sola, con un velo negro [...] ella ahora desnuda” (ibídem 56; subrayado nuestro). Nótese que Adrián imagina a una mujer sin rostro, enfatizando la fantasía de la atracción física pero negándole una identidad propia. Cuando luego obtiene unas fotos de Miriam con su padre, Adrián recorta a su padre de las fotos e imagina reemplazar su lugar: “[l]a cara de Miriam. [...] El perfil largo y las facciones dibujadas y el brillo de sus labios, los ojos encendidos, *podía adivinar el humo de su cuerpo en la oscuridad*” (ibídem: 123; subrayado nuestro). A pesar de que Adrián sostiene que quiere buscar a Miriam para evitar un escándalo, o, como le dice a Miriam cuando la encuentra, para saber más sobre su padre, sostenemos que lo que le impulsa es un deseo sexual de adueñarla tal como hizo su padre. Cuando la ve en persona por primera vez, otra vez la descripción es sumamente sexual: “[t]enía un torso largo, ajustado a la blusa blanca. Su piel color tierra estaba iluminada por sus ojos pardos. [...] Se apoyaba en unas piernas largas que doblaba de vez en cuando” (ibídem: 182). Llamativo es que la descripción de Claudia, su esposa es totalmente diferente: “Claudia era una compañera ejemplar. [...] Con sus trajes y modales, [...] siempre daba una buena impresión a amigos y conocidos. Organizaba largas y exquisitas cenas en la casa, con mesas pobladas de fuentes de carnes, ensaladas y postres” (ibídem: 20). Mientras Claudia figura como la mujer doméstica ideal, cuya atracción reside sobre todo en su posición social, Miriam despierta una desconocida

pasión animal en Adrián, debido a su misterio y su complejidad. Contrario a Claudia, esta “diosa oscura” parece encarnar la autenticidad de la vida, mientras que Claudia se caracteriza por su superficialidad.

Según Maria Helena Rueda, lo atractivo de Miriam reside en que encarna el anuncio de su propia muerte por su cercanía a la violencia (2009: 86). Como todos los personajes en la novela que provienen del mundo andino, Miriam es inseparablemente vinculada a la violencia y la muerte. Esta mujer ayacuchana, a quien Adrián “no iba a conocer [...] nunca” (Cueto 2012: 211), resulta estar “llena de zonas oscuras” y tiene una “interioridad atormentada” (Camacho Delgado 2006: 259) que se ve reflejada en la intensidad de sus ojos. Esta identidad ‘profunda’, marcada por la violencia, un día sale a la luz cuando ataca a Adrián. Este le reprocha su silencio durante una salida:

-Si no vas a hablarme, no sé para qué sales -le dije-. Mejor te hubieras quedado en la casa. A la próxima me consigo a otra chica que me hable, por lo menos, no una muda como tú.  
No se movió, pero no sé cómo, *yo presentí* exactamente lo que iba a ocurrir. [...] De pronto había cogido el cuchillo de la mesa, había dado un grito corto y me lo estaba enfilando hacia la garganta.  
[...] Se paró, me miró con sus ojos de fuego, envueltos en el pelo largo [...] (Cueto 2012: 218; subrayado nuestro).

Esta escena es un evidente ejemplo de cómo la novela no sólo reproduce el estereotipo del indígena profundamente violento y salvaje, sino también afirma la idea que el subalterno no tiene voz. A pesar de que Miriam es una mujer con una fuerte creencia en Dios, tiene el espíritu de ‘cualquier india’ feroz (“me consigo otra”, no eres nada especial). Aún más, se sugiere que la violencia es algo que se espera de un personaje indígena, ya que Adrián *presiente* el ataque de Miriam. Curiosamente, Adrián no se pregunta por qué Miriam se ha quedado en silencio, y ella nunca le cuenta. Miriam opta por el papel de la mujer subordinada, pidiéndole disculpas a Adrián. Adrián, en cambio, nunca pide disculpas por lo que ha dicho sino que la lleva a un hotel para hacer el amor. Esta imagen del criollo piadoso se afirma en la escena que sigue cuando Miriam se asegura de que Adrián apoyará a Miguel, su hijo. Como apunta Cox, “[p]arece que Miriam se acuesta con él en gran parte para asegurar el futuro de su hijo” (2016: 40). Se trata aquí de la clásica ‘redención’ del ‘indio’. Miriam, mujer andina, necesita a Adrián, hombre criollo, para que Miguel tenga más oportunidades, para que pueda salir de ese mundo marcado por la violencia y el silencio y que pueda “tener una familia y una vida normal” (Cueto 2012: 222). La novela sugiere que estas cosas son imposibles de adquirir cuando uno tiene “tantos muertos que te hablan” (ibídem: 223). Obviamente, en la relación entre los dos, Adrián es el

que tiene el ‘poder’. Desde el primer momento en que se conocen Adrián comienza a ejercer ese poder. Después de haberse conocido, Miriam le pide a Adrián que no vuelva nunca más. Sin embargo, éste sólo piensa en sus propias necesidades e insiste en verla otra vez. Como bien señala Vich, “el hijo *repite* algo del acto del padre: comienza a ejercer poder y llega a tener relaciones sexuales con ella” (2009: 239; subrayado original). Miriam, como si no *pudiera* hacer otra cosa, accede, y vuelve a ser “un objeto al que se le impone el deseo del otro” (ibídem). Cuando Miriam muere, se hace evidente que el acercamiento al Otro, a la mujer indígena, era sobre todo impulsado por una fantasía de poder, de dominar a la mujer subalterna, tal como hizo su padre. Cuando muere, su misterio muere con ella, su belleza extraordinaria desvanece; “[...] a pesar de sus ojos, ahora pienso que no era una mujer bonita. Era más bien algo desagradable...” (Cueto 2012: 211).

El silencio que tanto caracteriza a Miriam, no es sólo un rasgo característico del personaje, sino es la organización narrativa misma que le impide tener una voz propia. En los diálogos con Adrián, se sugiere que la escuchamos hablar, usando el estilo directo. Sin embargo, todos los diálogos son transcritos por el narrador, citando lo que ella ha dicho; nunca recibimos su voz directamente, ni sus pensamientos. La novela entonces afirma lo que hemos subrayado en nuestro primer capítulo: el subalterno sí puede hablar, pero solo a través de nosotros. Miriam, tal como los otros personajes andinos en la novela, es exclusivamente representada y focalizada por Adrián, negándole una voz propia y afirmando la dinámica del poder tan conocida del paradigma indigenista. Miriam sólo se convierte en focalizadora cuando cuenta sobre la vida en la sierra andina y sus experiencias con el conflicto armado, afirmando otra vez su vínculo con la violencia y la muerte.

Como vemos entonces, en la caracterización del personaje de Miriam encontramos más de una vez la imagen estereotipada del ‘indio’ que conocemos del paradigma indigenista. Cueto, al querer enfatizar la existencia de los dos mundos en el Perú, contrapone constantemente el mundo andino con el mundo criollo, haciendo figurar al mundo andino otra vez como el mundo inferior. No sólo los personajes andinos no tienen un lugar de enunciación propio, sino también que figuran estereotipadamente como violentos, profundos, salvajes, pobres, mudos y, en el caso de Miriam, como objeto de deseo.

#### 4.4 El distanciamiento: la representación de la élite criolla

A pesar de que en su representación del sujeto indígena, *La hora azul* tiende a reproducir el imaginario del paradigma indigenista, también se ha sostenido que presenta una crítica al racismo, la discriminación social y la desigualdad presentes en la sociedad peruana de hoy. En el siguiente apartado veremos que la novela se distancia de ciertos aspectos del paradigma indigenista, y que lo hace a través de su representación de la élite criolla. En la novela, este sector de la sociedad peruana se caracteriza sobre todo por su lejanía e ignorancia del conflicto armado y “su actitud racista, clasista y de superioridad” (Saxton-Ruiz 2010: 146) frente al sector menos afortunado de la población. Sin duda, es sobre todo el personaje de Claudia Ormache, esposa de Adrián, que manifiesta “una postura racista no muy sutil” (ibídem: 147) frente a la población indígena. Claudia desaprueba el interés que Adrián demuestra por Miriam, refiriéndose a la ayacuchana como a “una india cualquiera” (Cueto 2012: 122 y 259). Parece incapaz de preocuparse por la gente fuera de su entorno social; cuando se entera de las crueldades del conflicto armado reacciona horrorizada, pero luego sigue con su vida diaria y sus preocupaciones cotidianas. El contraste es enorme. Mientras a través de Adrián nos enteramos de detalles espeluznantes del conflicto armado, a Claudia sólo le parecen preocupar las disputas insignificantes en su familia. La secuencia de escenas en los diferentes mundos y la alternancia de sus personajes enfatiza esta superficialidad del entorno de Adrián; por ejemplo los primeros encuentros con Miriam, envueltos en misterio y trauma, son alternados con las descripciones de unos clientes importantes de Adrián, que se caracterizan por su arrogancia, la preocupación por su apariencia y sus problemas intrascendentes. De esta manera, se contraponen las dificultades diarias de los diferentes personajes; mientras hay gente que ha sobrevivido unas crueldades inhumanas, la élite criolla se queja con su abogado por la falta de sueño debido a hijos tocando la guitarra o los pequeños dolores que uno sufre en el cuello. Debido a que Adrián figura como un eslabón entre los dos mundos, su personaje es fuertemente ambiguo. Donde por un lado está en un proceso de transformación, tomando más conciencia de las desigualdades entre las diferentes clases sociales, por otro lado sigue manteniendo una actitud egoísta y superior frente al Otro. Cuando se entera de la historia de su padre con Miriam sólo le parecen preocupar las posibles consecuencias para su imagen pública: “[l]o que me preocupaba más era la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio. [...] Mi papá torturando y matando chicas en Huanta. Y una de ellas se había escapado..., la noticia sería un disgusto [...]” (ibídem: 55). En vez de que la historia genere algún sentimiento de compasión o de lástima frente a las víctimas de su padre, Adrián se posiciona a sí mismo

como la víctima: “[m]e parecía que estaba siendo castigado. No era un castigo justo, era un castigo anárquico de las circunstancias, una maldición del azar” (ibídem: 87). Adrián evidentemente considera a su vida de mejor calidad que la vida de los andinos, en ningún momento se sugiere que ambiciona o envidia aspectos de la vida del Otro; la vida en el mundo andino resulta ser más difícil, los habitantes son pobres, son marcados por la violencia y no disfrutan de los mismos lujos que Adrián y su entorno. Aún más, al proponer que Adrián es el vehículo hacia una vida mejor para Miguel, la novela sugiere que ésta es la vida que uno debe ambicionar.

Sin embargo, resulta que la vida fabulosa de Adrián tiene sus grietas;

[...] una suerte de pena me envolvía, una mano apretada en la garganta que me dificultaba moverme, incluso para las cosas más rutinarias. [...] entrar en el día, entrar en el ruido gradual de ponerse ropa y afeitarse y *diseñar* un cuerpo, y dar el primer paso en una sala, convertido en un caballero” (ibídem: 22; subrayado nuestro).

Resulta que el “terno gris y cuello limpio” es la máscara del “perfecto caballero” que Adrián se pone día tras día para el mundo exterior (ibídem: 84). Sin embargo, en su interior vive una inquietud, un deseo de ejercer poder, unas “ganas de hacer algo violento” (ibídem: 22). Estos impulsos malignos se manifiestan en unos sueños recurrentes marcados por la violencia. Sorprendentemente, esta vida ideal y establecida incita a Adrián a cometer actos de violencia. Lo consideramos sorprendente porque, como hemos mencionado en el apartado anterior, en *La hora azul*, se presenta a la violencia como una característica esencial del mundo andino. Lo que la novela demuestra es que esta vida *aparentemente* superior, esconde una dimensión oscura y violenta; adapta el estereotipema de la violencia a la figura del criollo letrado, de esta manera distanciándose de la idea que los criollos son más civilizados que los ‘indios’. Sin embargo, hay que notar que hay una diferencia grande en la novela entre la violencia que caracteriza al mundo andino y los impulsos violentos que experimenta Adrián. Mientras que se sugiere que el mundo andino está inseparablemente vinculado a la violencia, ya que se conecta literalmente a todos los personajes andinos con la violencia, los impulsos violentos de Adrián son una consecuencia de su crisis personal, y de su afán de ejercer poder. Los otros personajes criollos son descritos como excepcionalmente ‘civilizados’. Es esta asfixia que le produce su vida privilegiada y el afán de ejercer poder que lo impulsa a Adrián a emprender la búsqueda de Miriam.



Durante este acercamiento al Otro andino, más de una vez, Adrián demuestra una actitud realmente chocante; una de las escenas más inquietantes es cuando visita los sitios de la guerra en Ayacucho y se le ocurren unas ideas ‘cómicamente’. La primera se le ocurre mirando al sitio donde había una enorme fosa común: “[p]ensé que la belleza de ese cielo podría haber sido una última broma silenciosa de la muerte para alguno que hubiera llegado vivo, alguien que hubiera llegado agonizando hasta allí y que se hubiera muerto mirando ese gran cielo azul” (ibídem: 152). Otra le ocurre cuando visita el campo de concentración que era el estadio de Huanta; se recuerda un fragmento periodístico que decía “que con los cuerpos de los muertos en ese estadio se podría dado cien veces la vuelta al perímetro, y eso considerando que la gente del lugar no era muy alta (una broma de buen gusto, de algún periodista)” (ibídem: 155). En medio de un sitio de tortura masiva, Adrián saca los acontecimientos de su contexto de violencia y sufrimiento, acercándose a este “rincón de muertos” desde la perspectiva del humor, lo cual genera una reacción de choque en el lector. Al descontextualizar la violencia y las injusticias que han marcado al mundo andino, la novela “vislumbra la variedad de perspectivas posibles” (Saxton-Ruiz 2010: 157). Según Saxton-Ruiz, estas ideas ‘cómicamente’ reconocen “la imposibilidad de verdaderamente conocer al Otro” y que “la perspectiva desde fuera de la cultura siempre va a ser una visión incompleta” (ibídem). Lo que ocurre en esta escena entonces es que a través de la descontextualización de la violencia, la novela se distancia no sólo del estereotipo del mundo andino violento sino también de la representación del mundo andino por el criollo letrado.

¿Cómo sabemos entonces que estamos ante una crítica de la élite criolla y que no es sólo nuestra interpretación de la novela y una proyección de nuestra propia ideología? Aunque hay que subrayar que en nuestro análisis no estamos buscando o proponiendo una verdad exclusiva sobre *La hora azul*, concordamos con Ángel Esteban que sólo cuando uno presta atención a las “estrategias discursivas” que “se extrae una verdad que supera el nivel de la simple representación” (2008: 227). *La hora azul* no es una novela sobre el conflicto armado. Aunque sirve como telón de fondo, lo verdaderamente importante es el desarrollo personal de Adrián Ormache. Las descripciones de la tortura y la violencia apenas dejan huella en el lector, sino lo que más nos emociona es el camino por Adrián y sus descubrimientos (ibídem: 230). Así pues, mucho más que querer representar “el lado más oscuro de la violencia política” (Vich 2009: 237), el punto principal de *La hora azul* “es que el que escribe es un fingidor que sabe lo que hace” (Esteban 2008: 227). A través de la perspectiva del criollo letrado, la novela demuestra que los factores que han contribuido a la violencia del conflicto armado, el racismo, la

indiferencia social y la discriminación cultural, siguen presentes en la sociedad peruana de hoy. Al representar al grupo dominante desde adentro, la novela se distancia de la dinámica del poder clásica del criollo dominante y el andino subalterno que tanto caracteriza al Perú.

#### 4.5 El vaivén: una reconciliación unilateral

En los apartados anteriores nos hemos enfocado sobre todo en personajes y momentos específicos para demostrar que en *La hora azul* se pueden encontrar tanto una reproducción como una crítica del paradigma indigenista. No obstante, en este apartado enfocamos más bien en la totalidad de la novela para demostrar su fuerte ambigüedad; que por un lado es la consecuencia de la *oscilación* entre la afirmación y el distanciamiento del estereotipo del ‘indio’, por otro lado es un efecto de la figura del autor contratado (el autor implícito).

Primeramente, queremos volver a esta figura del autor contratado que hemos mencionado al comienzo de nuestro análisis. La presencia de este autor contratado provoca una tensión irónica en la novela. A pesar de que Adrián evidentemente forma la voz del poder en la novela, haciendo del Otro andino otra vez un sujeto subalterno, él mismo es narrado por un poder narrativo superior a él. Surge entonces una pregunta irónica: ¿será Adrián otro subalterno quien no puede hablar? Y si tal es el caso, ¿cuál es el efecto sobre la representación del indígena? Adrián es el que supuestamente narra a los personajes indígenas, continuamente enfatizando la diferencia esencial entre lo criollo y lo andino, y reproduciendo el estereotipo del ‘indio’. Sin embargo, su testimonio bien puede ser falso o modificado; consecuentemente tanto la representación del indígena como del estereotipo del ‘indio’ pierde su ‘verdad’. Además, si tanto el criollo como el andino son narrados por una instancia de poder narrativo superior, la dinámica de poder entre ellos se deshace. Consecuentemente, la novela se tiñe por la ambigüedad; ¿cuál es el objetivo de este autor contratado? ¿Se trata de una burla del personaje de Adrián o simplemente está ahí para que el lector tome una posición crítica frente al texto? Una lectura detenida de la novela en su totalidad nos dará unas posibles respuestas.

La salida del jardín amurallado que forma su vida privilegiada y el acercamiento al mundo andino provocan en Adrián un profundo cambio; le abren los ojos a la realidad peruana, a la historia de la violencia y a los habitantes del otro mundo. Se convierte, como él mismo subraya, en “otro hombre” (Cueto 2012: 21), un hombre consciente de la desigualdad presente en la

sociedad peruana y de las diferencias entre su mundo privilegiado y el mundo andino. Sin embargo, si *La hora azul* es el testimonio de Adrián sobre esta transformación psicológica, hay que volver a la pregunta que presentamos al comienzo de este análisis: si realmente se convierte en otro hombre, ¿por qué insiste Adrián en esconder su verdadera identidad? Como muy bien señala Rivera: [i]f in the past he was pleased with his photo in the socialite magazine, could he by the same token now be worried about his literary image? Does the same degree of narcissism still persist? [...] Is he worried about causing a scandal in his own social circle? (2013: 857-858) O sea, ¿es *La hora azul* realmente una historia del acercamiento y reconocimiento del Otro o tenemos ante nosotros más bien una historia de un crisis personal? Según Saxton-Ruiz, durante su transformación Adrián pasa por “varias etapas existenciales” (2010: 151). Sin duda, el hombre que conocemos al comienzo de la novela tiene una actitud diferente frente al Otro andino que el hombre al final de la novela. Mientras que al principio de la historia cuando Adrián se encuentra con unos personajes de la clase baja mantiene una actitud superior y arrogante: “[...] dos cuidadores *inmundos* que me *rogaban* los dejara lavar el carro” (ibídem: 25; subrayado nuestro); al final Adrián parece reconocer al Otro y demostrar compasión: “[f]rente a la luz roja se acercó el grupo rutinario de mendigos. Usualmente yo apenas volteaba. Sin embargo, esa noche *me fijé* en una chica de trenzas. Le di una moneda” (ibídem: 227; subrayado nuestro). Este cambio de la indiferencia hasta el reconocimiento del Otro también se subraya en la dedicación de la novela al personaje ficticio de Quinta Chipana. Durante su estadía en Ayacucho, Adrián se entera de la historia heroica del muchacho, quien arriesgó su vida para dar sepulcro a una de las víctimas del PCP-SL. Al dedicar su testimonio personal a este chico, no sólo está diciendo que historias como éstas le abrieron los ojos a la realidad peruana, sino que también subraya la importancia de reconocer a los Otros, de recordar sus historias y sus actos. Que no sólo los recuerdan la “gente de su lado” (ibídem: 239) sino también los lectores del ‘lado’ de Adrián. Al enterarse de la historia verdadera del conflicto armado Adrián se da cuenta de lo privilegiado que es su vida, y de la intrascendencia de sus preocupaciones. En un monólogo largo y confesional, Adrián resume su transformación:

La llegada de Miriam había abierto las puertas del palacio de la indiferencia en cuyos salones hasta entonces me había acomodado. Los diques impuestos por la severidad de mi temor y mi prudencia habían empezado a ceder desde la primera vez que había sabido de ella. [...] Mi cauteloso egoísmo, *la barbarie* de mi elegancia me había protegido hasta entonces de ellos. Yo me había acostumbrado a descartar los pequeños problemas del mundo de afuera con una mueca, [...]. La muerte, la pobreza, la crueldad, había pasado frente a mí como accidentes de la realidad, episodios pasajeros y ajenos

que había que superar rápidamente. Ahora en cambio me parecían dádivas recién reveladas (ibídem: 238; subrayado nuestro).

Observamos que en este fragmento Adrián reconoce y critica la indiferencia y la postura de superioridad que tenía frente al Otro andino. Es más, al referirse a sí mismo como ‘bárbaro’, se distancia de la oposición clásica del ‘indio’ bárbaro y el criollo civilizado, demostrando que la indiferencia ‘civilizada’ hace al criollo más bárbaro que el ‘indio’ salvaje. Sin embargo, a la vez que Adrián se distancia de la imagen del criollo civilizado, afirma el estereotipo del indígena estancado en el tiempo, “desde siempre” maldito:

Miriam había sido un ángel que me había llegado desde mi propio infierno. Me había mostrado de lejos el abismo del que habían vuelto hombres y mujeres iguales a mí, los que había visto en Huanta y en San Juan de Lurigancho. *Todos los días esa gente se había despertado decidida a persistir, a no morir, a no perder la dudosa gracia de seguir vivos*, en medio de la guerra primero y de la pobreza luego. [...] *La vida siempre había sido irreparable para ellos*. El silencio helado de una noche cualquiera era *siempre* el silencio del miedo, la puerta de su casa era *siempre* una puerta a punto de estallar (ibídem: 238-239; subrayado nuestro).

Aún más, otra vez se representa al Otro indígena como el “más ‘profundo’ y ‘auténtico’ del país” (Vich 2010: 161-162), esencialmente diferente:

Ellos, los sobrevivientes, los que habían mirado a la muerte de frente, *eran los únicos verdaderos habitantes de la vida*. [...] Ellos. No yo. [...] Los veía tan a la distancia todavía, eran tan *distintos*. [...] *La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja* (Cueto 2012: 239-240; subrayado nuestro).

De nuevo, es la muerte y la experiencia de la violencia que separa a los criollos de los andinos. Sin embargo, al terminar la novela, Adrián parece retirar lo dicho y vuelve a llamar “realidad a lo de siempre, y viajes imaginarios a lo que ha vivido con Miriam y su entorno” (Esteban 2008: 231): “[d]espués de todos los lujos, de los viajes de la imaginación y del deseo, tenemos que regresar a lo que nos rodea. La realidad es la resignación” (Cueto 2012: 261). Adrián indudablemente trata de distanciarse de su vida acomodada y superficial; se separa de Claudia, desatiende sus contactos de negocios, hasta demuestra unos pequeños actos de rebelión frente a la familia de su esposa. Sin embargo, estos ‘errores’ son inmediatamente rectificadas, se reconcilia con su esposa y vuelve a ser el abogado dedicado. Aunque se compecece de Miguel

económica y emocionalmente, nunca lo reconoce como su medio hermano y nunca lo lleva a su casa.

Como bien señala Rivera, el descubrimiento en la novela es entonces “Adrian’s inadequacy and inaction; [...] The character’s transformation does not manage to produce within him the formation of a political consciousness or the awareness of the structural conditions that produce injustice in Peru (2013: 863). A pesar de que Adrián es un hombre importante con muchos contactos y con la posibilidad de cambiar algunas de las condiciones que producen la injusticia en el Perú, no lo lleva adelante. Mientras por un lado la novela sugiere una reconciliación entre el mundo criollo y el mundo andino a través del reconocimiento del Otro por el criollo letrado, por otro lado imposibilita esta reconciliación por presentarnos un protagonista que no se atreve, o simplemente al que no le importa, emprender unos cambios fundamentales. Aunque la novela parece proponer el concepto del amor como el eslabón perdido para unir a los dos Perú, la muerte de Miriam termina afirmando la imposibilidad de llenar la brecha que separa al mundo andino del mundo criollo. La reconciliación que esta novela sugiere entonces es más bien una “reconciliación burguesa” (Saxton-Ruiz 2010: 150) y unilateral: aunque se insiste en la necesidad de reconocer al Otro andino, el criollo sólo se acerca al mundo andino para salir de su crisis personal. Al final, si bien se reconcilia consigo mismo, para el sujeto indígena no se sugiere ningún cambio fundamental sino sigue siendo el sujeto subalterno. Y cuando al final de la novela “el subalterno llega a decir algo [...] lo que hace es agradecer” (Vich 2009: 241). Terminando la historia con los dos sujetos en su ‘lugar’ tradicional, la novela afirma una vez más el paradigma indigenista con una “redención del indio” (Degregori 2011: 33); negando al sujeto indígena “la capacidad de una agencia independiente” y considerándolo “fundamentalmente como víctima [...]” (ibídem: 34).

#### 4.6 Conclusiones

En nuestro análisis de *La hora azul* hemos enfocado sobre todo en el texto mismo para demostrar las diferentes modalidades de enunciación del estereotipo del ‘indio’ según el imaginario del paradigma indigenista. Hemos observado que podemos reconocer las tres modalidades de enunciación que presenta Dufays en la representación del indígena (tanto por el narrador Adrián Ormache como por el autor implícito) en la novela. Aunque Adrián es un personaje bastante ambiguo, hemos demostrado que la caracterización del personaje corresponde en gran parte con las ideas que representa el paradigma indigenista.

Indudablemente, Adrián termina modificando algo de su personalidad, sin embargo sigue percibiendo a la población indígena como esencialmente diferente y no se atreve a llevar adelante un cambio fundamental.

Nuestro análisis del autor implícito nos ha servido sobre todo para poder designar el nivel superior al del narrador Adrián; lo cual primeramente nos ha permitido descubrir la modalidad del distanciamiento en el texto. Como hemos demostrado, este distanciamiento se consigue principalmente a través de la representación de la élite criolla. Al colocar el estereotipo del indígena en la boca de Claudia Ormache, representante de este grupo poco respetable, hace resaltar su banalidad. Además, al adaptar la característica de la violencia al personaje de Adrián, la novela rompe con la imagen estereotipada del criollo civilizado y del ‘indio’ violento.

Segundo, hemos visto que la presencia de un autor implícito, explícitamente mencionado en el texto, provoca una tensión irónica en la novela. Aunque Adrián posee la voz del poder, el hecho de que es narrado por una instancia narrativa superior a él, hace que se deconstruya la dinámica de poder entre Adrián y el sujeto indígena. Irónicamente, Adrián se convierte en otro subalterno cuya voz es transmitida por el autor contratado. Consecuentemente, la representación del sujeto indígena por parte de Adrián pierde su valor ya que desde el comienzo el lector tiene una cierta desconfianza de su voz narrativa.

Al final de nuestro análisis nos hemos acercado a la novela más bien en su totalidad, lo cual nos ha permitido demostrar que *La hora azul* se caracteriza por su oscilación entre una afirmación y un distanciamiento del paradigma indigenista. Esta oscilación se debe a que *simultáneamente* se afirma la existencia de un Perú andino y un Perú criollo, esencialmente diferentes, pero se distancia de la idea de que el criollo es superior y más civilizado que el andino. A través del acercamiento y el reconocimiento del Otro se enfatiza su ‘valor’ y se rompe con su supuesta ‘inferioridad’. Sin embargo, al no presentar al sujeto indígena con un lugar de enunciación propio y la falta de personajes indígenas que rompen con el estereotipo, hace que la novela termine afirmando una vez más el paradigma indigenista.

## V. Conclusiones

En el presente trabajo hemos estudiado la representación del indígena en las novelas *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La hora azul* de Alonso Cueto. Para realizar este análisis, hemos partido de la teoría de los estereotipos, formulando nuestra pregunta de investigación partiendo de dos perspectivas. La primera perspectiva se basa en la teoría de Charles Ramírez Berg. Sus planteamientos acerca de la dinámica de poder que caracteriza la ideología detrás del estereotipo, no sólo nos han permitido profundizar en las relaciones de poder presentes en nuestro corpus, sino también determinar sus posiciones frente al discurso existente sobre la población indígena tanto en la sociedad como en la literatura peruana, el paradigma indigenista. Con la ayuda de su teoría hemos intentado demostrar la ideología subyacente en las novelas.

La segunda perspectiva parte de la teoría de Jean-Louis Dufays. Su modelo de las diferentes modalidades de enunciación del estereotipo nos ha servido sobre todo como una herramienta metodológica para descubrir la posición con que se representa al indígena. Además, su teoría nos ha ayudado a reconocer los estereotipos presentes en las novelas, prestando atención a los diferentes niveles textuales en que aparecen. De esta manera, hemos intentado entrelazar las dos perspectivas, estructurando nuestro análisis basándonos en el modelo presentado por Dufays, y a la vez conectando nuestros resultados con los planteamientos de Ramírez Berg.

En el capítulo introductorio hemos abordado más a fondo el contexto histórico-social y literario en que se encuentra la población indígena. Hemos visto que existe en la sociedad peruana acerca de esta parte de la población un discurso que parte de una estructura colonial, denominado como el paradigma indigenista. Hemos subrayado que la idea de la existencia de un Perú criollo y un Perú andino se ha vuelto consenso y que en esta bipartición lo andino es frecuentemente considerado inferior a lo criollo (menos desarrollado, menos educado, menos civilizado, menos dotado etc.). Hemos demostrado que estas concepciones están fuertemente arraigadas en la sociedad, y que no resulta sorprendente que las veamos reflejadas en el campo de la literatura peruana. Aún más, hemos visto que la división del Perú y la relación desigual entre el sujeto criollo y sujeto andino que esta división implica, forma la base de varias obras que tratan del encuentro entre las dos culturas; desde las primeras crónicas de los tiempos coloniales hasta novelas más recientes acerca del tema del conflicto armado interno. Las ideas que hemos constatado en este capítulo han sido de una ayuda crucial para conocer todo el imaginario

alrededor de la población indígena y poder determinar el estereotipo existente del indígena (i.e. ‘el indio’); asimismo nos han permitido descifrar la ideología tras este estereotipo.

La primera novela de nuestro corpus entrelaza perfectamente con lo elaborado en nuestro primer capítulo. Como hemos visto, *Adiós Ayacucho* es una obra esencialmente política. Para poder entender su contenido, es imprescindible conocer su contexto. Hemos querido enfatizar que la novela forma una réplica directa al paradigma indigenista y establece un diálogo crítico con los que enuncian y mantienen vivo este discurso; las instancias de poder y los habitantes de la ciudad letrada.

Con nuestro estudio de la novela hemos intentado demostrar que la novela de Julio Ortega forma una réplica directa al Informe de la Comisión Vargas Llosa, a través de la creación de un protagonista que difiere totalmente de la imagen pintada de la población campesina por la Comisión; asimismo, por la referencia a las crónicas coloniales Ortega vuelve a los orígenes del paradigma indigenista, demostrando que el Informe se inscribe en una larga tradición (discursiva) que continúa reproduciendo una dinámica de desigualdad entre lo criollo y lo indígena. La representación del indígena en la novela obtiene así un valor fuertemente político ya que es a través de esta representación que se presenta una crítica no sólo a su posición discursiva sino también a su posición social.

Debido al hecho de que existen muchos estudios acerca de la novela, nos ha costado encontrar un nuevo enfoque de análisis. Consecuentemente, varias de nuestras observaciones ya han sido señaladas por la crítica literaria, quienes realizaron unos estudios minuciosos que nos fueron de una gran ayuda. Sin embargo, el modelo de Dufays nos ofreció un punto de partida innovador y nos permitió no sólo estudiar las estrategias narrativas en la novela sino también descubrir algunas nuevas dimensiones.

En primer lugar, el modelo de Dufays nos ha permitido examinar a fondo la posición tras la representación del sujeto indígena. Hemos demostrado que esta representación se caracteriza por una enunciación distante del estereotipo del ‘indio’. Esta enunciación distante se realiza a través de diversas estrategias narrativas como la inversión de estereotipemas entre sujeto criollo y andino, el uso irónico satírico del estereotipo, y la descontextualización del estereotipo. Asimismo, el protagonista indígena difiere esencialmente del estereotipo del ‘indio’; es un sujeto indígena con un lugar de enunciación y agencia propia. Hemos querido subrayar que en ningún momento hemos encontrado en el texto una afirmación del estereotipo del ‘indio’, sino que la novela más bien dialoga con los que emplean y reproducen este estereotipo (y el discurso alrededor de él); la Comisión Vargas Llosa, la literatura (colonial),



las Ciencias Sociales, el periodismo, el sistema de educación, el movimiento del indigenismo, las instancias del poder etc. En breve, los habitantes del supuesto Perú ‘oficial’.

En segundo lugar, por medio del modelo de Dufays hemos querido demostrar que aunque no hay en la novela una reproducción del estereotipo del ‘indio’, sí hemos podido señalar que hay una adaptación (que no es lo mismo que una afirmación) de ciertos aspectos del paradigma indigenista. Así pues, hemos observado que en la novela se mantiene la brecha entre Perú criollo y Perú andino, y en esta relación el sujeto indígena mantiene su lugar subalterno. Hemos querido subrayar que se trata de una reproducción ‘productiva’ ya que cumple con el objetivo de la novela de presentar tanto una crítica como una denuncia de la violencia que reside en el sistema hegemónico del Perú. Esto hace que la novela sea un ejemplo complicado, pero muy apropiado, de la modalidad del vaivén de Dufays. La reproducción de la bipartición del Perú que se realiza en la novela tiene el objetivo de criticar duramente a aquellos que emplean esta división como una justificación de la desigualdad en la relación de poder entre el criollo y el andino. Por eso, no podemos decir que en la novela hay una afirmación del paradigma indigenista, dado que se trata más bien de una reflexión sobre la realidad peruana.

Una obra completamente diferente que *Adiós Ayacucho* es la segunda novela de nuestro corpus, *La hora azul*. Mientras *Adiós Ayacucho* es una obra fuertemente política, *La hora azul* nos recuerda a una novela tipo ‘bestseller’, escrita en gran parte para entretener a sus lectores. Hemos querido demostrar que la representación del indígena en la novela se caracteriza por una enunciación afirmativa del estereotipo del ‘indio’ y que la novela reproduce en gran medida el imaginario del paradigma indigenista. El texto está entreverado de oposiciones en las cuales casi siempre lo criollo forma el polo positivo/superior y lo andino el polo negativo/inferior. Aún más, en la caracterización de los personajes indígenas encontramos una y otra vez una reproducción del estereotipo del ‘indio’. Debido a que las oposiciones entre las dos culturas del Perú dominan tanto el texto, nos ha costado descubrir si las otras modalidades de Dufays también estaban presentes en la novela. Es a través de una lectura muy detallada que hemos podido reconocer la modalidad del distanciamiento. Hemos intentado señalar que se realiza el distanciamiento en primer lugar a través de la representación de la élite criolla. Así pues, además de la aplicación de los estereotipemas del ‘indio’ al narrador protagonista, hemos visto que el estereotipo del ‘indio’ es enunciado por personajes poco respetables y por el narrador protagonista no fiable, haciendo resaltar su banalidad o falsedad.

En el último apartado del capítulo hemos intentado demostrar que la modalidad del vaivén se puede reconocer aproximándose a la novela más bien en su totalidad. Hemos señalado

que la oscilación entre una enunciación afirmativa y distante del estereotipo del ‘indio’ provoca en gran parte el carácter ambiguo de la novela. Indudablemente se presenta en la novela una crítica a las relaciones sociales existentes en el Perú, aun así muchas veces, para no decir demasiadas veces, la novela reproduce y afirma el paradigma indigenista. Aunque al final de la novela se sugiere una reconciliación entre el Perú criollo y el Perú andino, hemos subrayado que se trata más bien de una reconciliación unilateral.

Por último, queremos enfatizar que es sobre todo nuestro análisis de la figura del ‘autor contratado’ que nos ha permitido profundizar aún más en la novela. Apenas comienza la historia se menciona a este autor contratado, inmediatamente planteando el tema de la autoría de la novela. Evidentemente, esta presencia de una instancia narrativa superior al narrador protagonista conlleva consecuencias para la representación del sujeto indígena. Es por esta presencia de un autor implícito explícitamente mencionado y el efecto que produce sobre el texto, que hemos decidido incluirlo en nuestro análisis de la novela. Su presencia no sólo envuelve en la duda el (supuesto) testimonio del narrador protagonista (¿quién narra?, ¿por qué leemos lo que leemos?, ¿cuál es el objetivo de este autor contratado? ¿qué se ha modificado del testimonio ‘original’?), sino que también enreda al personaje del narrador protagonista en una tensión irónica ambigua. Por un lado constituye la voz del poder en la novela, por otro lado la autoridad de esta voz es minada. Sin embargo, el análisis de este autor contratado nos resultó complicado. Hemos subrayado que esta figura toma la posición de un autor implícito; salvo al comienzo de la novela nunca más se lo menciona, lo cual hace que sea una figura difícil de analizar. Consecuentemente, su presencia en el texto se basa completamente en nuestra interpretación de la novela. Hay que mencionar que en varios momentos del texto estábamos muy convencidos de su presencia y de sus objetivos (por ejemplo en el caso de demostrarnos la falsedad de la vida exitosa del criollo); sin embargo, hacia el final de la novela nos daba la impresión que la perspectiva de la figura del autor contratado y la del narrador protagonista se acercaban e incluso parecían unirse.

Concluimos que el carácter ambiguo de *La hora azul* coincide con lo que Dufays entiende como el procedimiento de la *ambigüedad*: “El [...] problema se plantea, de una manera general, cada vez que un relato vehicula una imagen estereotipada negativa de otras categorías humanas [...] sin condenarlas explícitamente” (2012: 52). Con su novela, Alonso Cueto crea dudas acerca de la representación del indígena y la posición elevada de la élite criolla, sin embargo no precisa su posición al respecto, y “no se distancia con la nitidez deseada” (ibídem) del estereotipo del ‘indio’ y del paradigma indigenista.

Como habíamos previsto, *La hora azul* y *Adiós Ayacucho* son obras esencialmente diferentes. *Adiós Ayacucho* constituye sobre todo una réplica al Informe de la Comisión Vargas Llosa y presenta una crítica tanto al paradigma indigenista como a la representación del sujeto indígena por los habitantes de la ciudad letrada. La novela parece anticipar las conclusiones sobre el conflicto armado de la CVR, diecisiete años antes de que se publique su *Informe Final*. Sin embargo, *La hora azul* nos demuestra que se sigue reproduciendo el estereotipo del ‘indio’ y el paradigma indigenista en la literatura contemporánea. Aunque tanto el informe de la Comisión Vargas Llosa como el discurso indigenista mismo han sido temas centrales de diversas polémicas, desafortunadamente parece que lo que Ortega ha querido subrayar y denunciar en su novela (la injusticia en el Perú), en cierto modo ha caído en el olvido.

Charles Ramírez Berg sostiene que “[s]tereotypes may have a basis in fact” (2002: 16). Nuestro estudio de no sólo la representación literaria del indígena sino también del paradigma indigenista mismo nos ha permitido descubrir la ‘verdad’ del Perú. Indudablemente, existe una división entre la población criolla e indígena del Perú en cuanto a la situación económica, social y la estima general. Sin embargo, esperamos que con nuestro estudio hemos demostrado que basar la idea de la bipartición sobre la constitución física de los habitantes peruanos y sus supuestas características esenciales, no sólo tiene sus fallas sino que también respira la ignorancia y el racismo.

*...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. [...] Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierva con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que lo tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias (Arguedas 2013: 292-293).*

## VI. Bibliografía

Agrada, Javier. 'Alonso Cueto. *La hora azul*' (reseña), 2006. En línea:

< [http://agrada.blogspot.nl/2006\\_01\\_01\\_archive.html](http://agrada.blogspot.nl/2006_01_01_archive.html)>

Ansión, Juan. 'Transformaciones culturales en la sociedad rural: el paradigma indigenista en cuestión'. *Peru: El problema agrario en debate – Sepia V*. Lima: SEPIA, 1994

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Estruendomudo, 2013

Balabarca Fataccioli, Rommy Violeta. 'Lazarillo para muertos caminantes: los pasos del desaparecido en *Adiós, Ayacucho*, de Julio Ortega'. *La representación de los migrantes internos en la narrativa y el cine peruanos (1980-2009)*: Montacerdos, de Cronwell Jara; *Adiós, Ayacucho, de Julio Ortega*, y *La teta asustada, de Claudia Llosa*. Boston University: Tesis para obtener el grado de doctor en filosofía (2013): 75-136

Beverley, John. *Testimonio: On the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004

Cala Buendía, Felipe. 'Truth in the Time of Fear: *Adiós, Ayacucho*'s poetics of Memory and the Peruvian Transitional Justice Process'. *The International Journal of Transitional Justice*, 6 (2012): 344-354

Camacho Delgado, José Manuel. 'Alonso Cueto y la novela de las víctimas'. *Caravelle* 86 (2006): 247-264

Cárdenas Moreno, Mónica. 'Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar'. *Revista del Instituto Riva-Agüero* 1.2 (2016): 11-46

Castro, Dante. 'La hora oscura de Alonso Cueto'. *El Yanapuma* (2006). En línea: < <http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma/index.blog/1188637/la-hora-oscura-de-alonso-cueto/>>

Churampi Ramírez, Adriana. 'Presentation of Alonso Cueto's *Het blauwe uur*'. Universiteit Leiden, 2009. En línea:

< [https://www.academia.edu/24360151/Presentaci%C3%B3n\\_Het\\_Blauwe\\_Uur](https://www.academia.edu/24360151/Presentaci%C3%B3n_Het_Blauwe_Uur)>

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Perú*. Lima: CVR, 2004

--- *Informe Final*. Lima: CVR, 2003

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte, 1994

Cox, Mark R. 'Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)'. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 68 (2008): 227-268

--- 'Describiendo lo ajeno: narrativa criolla sobre la guerra interna en Ayacucho'. *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 33-46

Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2012

--- 'Alonso Cueto: La hora azul en horario holandés'. *Youtube*, subido por informarn, 23 de octubre 2009, < <https://www.youtube.com/watch?v=Oz1xv2cciEg>>

Degregori, Carlos Iván. ed. *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000

--- *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

Degregori, Carlos Iván et al. eds. *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana II*. Lima: IEP, 2012

Del Pino, Ponciano. 'Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes' (2001). En línea:

<<https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Representacion%20de%20la%20violencia%20en%20Los%20Andes.pdf>>

Dufays, Jean-Louise. 'Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma'. *Antropos* 196 (2002): 116-126

--- 'La relación dual con los estereotipos, un indicador de la recepción contemporánea'. *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Eds. Nadia Lie, Silvana Mandolessi y Dagmar Vandebosch, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2012: 45-55

Esteban, Ángel. 'Alonso Cueto o el espejo invertido'. *Inti: Revista de literatura hispánica* 67.1 (2008): 227-331

Faverón Patriau, Gustavo. 'La otra guerra del fin del mundo. La narrativa peruana y los años de la violencia política'. *Quimera* 281 (2007). En línea:  
<<http://puentearco1.blogspot.nl/2007/05/violencia-quimera.html>>

Flores Galindo, Alberto. *In Search of an Inca: Identity and Utopia in the Andes*. Traducido por Carlos Aguirre et al., New York: Cambridge University Press, 2010

Foucault, Michel. *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon, New York: Pantheon Books, 1980

Franco, Jean. 'Ajeno a la Modernidad: La racionalización de la discriminación'. *Cuadernos de literatura* 14.38 (2015): 17-33

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Los Angeles, CA: SAGE Publications : The Open University, 2013

Hamann, Marita et al. *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003

Herman, Luc y Bart Vervaeck. *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2009

López Maguiña, Santiago. 'Arqueología de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay'. *Batallas por la memoria*. Ed. Marita Hamann, 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

--- *La piel y la pluma: Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: SUR, 1999

Mayer, Enrique. 'Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's "Inquest in the Andes" Reexamined'. *Cultural Anthropology* 6.4 (1991): 466-504

--- 'Uchuraccay y el Perú profundo de Mario Vargas Llosa'. *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana II*. Eds. Carlos Iván Degregori et al. Lima: IEP, 2012: 146-199

Mayna Medrano, Mercedes. 'La figura de la danza de las tijeras en "la agonía de Rasu-Ñiti" y el capítulo XIV de *La hora azul*'. *Casa de citas* 5 (2005): 4-8

Nieto Degregori, Luis. 'Entre el fuego y la calandria. Visión del Perú desde la narrativa andina'. *Notas de luz develador* (2007). En línea:

< <http://notasdeluzdevelador.blogspot.nl/2007/10/entre-el-fuego-y-la-calandria.html> >

--- 'La sociedad criolla no tiene la capacidad de ver los conflictos del Perú actual'. *Zona de noticias* (2007). En línea: < <http://zonadenoticias.blogspot.nl/2007/02/nieto-degregori-la-sociedad-criolla-no.html> >

--- 'Me friegan los cóndores'. *Sieteculebras* 13 (1999): 24-27

Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad: páginas para entender la desigualdad*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012

Ortega, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2008

Portocarrero, Gonzalo. '¿Inacabadas ruinas? Notas Críticas sobre el Imaginario Peruano'. *Taller de Estudios de las mentalidades populares. Tercer encuentro de Investigadores en Cultura*. Alberto Flores Galindo. 10 y 11 de Junio del 2004

Quijano, Aníbal. 'Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina'. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

Quiroz, Victor. 'Cartografía de los senderos que se bifurcan. Breve estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* y *Lituma en los Andes*'. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco Roca Rey, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 401-418

--- 'Elementos para una sistematización de las novelas peruanas sobre el conflicto armado interno'. *El Hablador* 16 (2009). En línea:  
<[http://www.elhablador.com/est16\\_quiroz5.html](http://www.elhablador.com/est16_quiroz5.html)>

--- 'Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú'. *El Hablador* 10 (2005). En línea:  
<<http://www.elhablador.com/quiroz1.htm>>

--- 'La carnavalización del Archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega'. *Mester* 43.1 (2014): 41-64

Rama, Angel. *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca, 1998

Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. Austin: University of Texas Press, 2002

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002

Rivera, Fernando. 'Writing the Sexual-Cultural Encounter in the Andes: *La hora azul* by Alonso Cueto'. *BHS* 90 (2013): 853-866

Rueda, Maria Helena. 'Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana'. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35.69 (2009): 69-90

Saxton-Ruíz, Gabriel. 'La literatura reconciliatoria y *La hora azul* de Alonso Cueto'. *Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política*. PhD diss. University of Tennessee, 2010: 141-183

Tarica, Estelle. 'Writing in the Air: Heterogeneity and the Persistence of Oral Tradition in Andean Literatures by Antonio Cornejo Polar (review)'. En línea:



< <https://muse.jhu.edu/article/566357/summary>>

Turco, Héctor. 'Adiós Ayacucho: Una novela de Julio Ortega'. Entrevista a Julio Ortega. *Retablo Ayacuchano* (2009). En línea: <<http://retabloayacuchano.blogspot.nl/2009/07/adios-ayacucho-una-novela-de-julio.html>>

Tongeren, Carlos van. *Los estereotipos del inmigrante africano en la literatura española contemporánea*. Radboud Universiteit Nijmegen: Tesina MA (2010)

Ubilluz, Juan Carlos. 'El fantasma de la nación cercada'. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich, Lima: IEP, 2009: 19-85

Ubilluz, Juan Carlos et al. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009

Vargas Llosa, Mario. 'El nacimiento del Perú'. *Hispania* 75 (1992): 805-811

--- 'Inquest in the Andes'. *The New York Times* (1983). En línea: <<http://www.nytimes.com/1983/07/31/magazine/inquest-in-the-andes.html?pagewanted=all>>

--- 'Sangre y Mugre en Uchuraccay'. *Contra Viento y Marea III: 1964-1988*. Barcelona: Seix Barral, 1990: 85-226

Velarde, Gisèle. 'Prejuicio e identidad nacional'. *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana*. Eds. Marita Hamann, Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003

Vich, Víctor. *El caníbal es el Otro: Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2002

--- 'El discurso sobre la sierra del Perú': la fantasía del atraso'. *Crítica y Emancipación*, 3 (2010): 155-168.

--- 'Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto'. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich, Lima: IEP, 2009: 233-246

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*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich, Lima: IEP, 2009: 175-189

Vivanco, Lucero de. 'Dossier sobre Mario Vargas Llosa: El capítulo PCP-SL en la narrativa de Mario Vargas Llosa'. *Revista chilena de literatura* 80 (2011): 5-28.

--- "“Pares-dispares”": Dinámicas de simbolización de la violencia política en la literatura peruana (de 1980 al presente)'. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco Roca Rey, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 333-361