



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“LAS PALABRAS ESTÁN DE SU LADO Y NO ME DEFENDERÁN”: UN
ANÁLISIS DEL DISCURSO LETRADO MASCULINO Y LA
SUBALTERNIZACIÓN DE LA MUJER INDÍGENA EN TRES CUENTOS DE
CARLOS EDUARDO ZA VALETA

Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta la

Bachiller:

ELSA CLAUDIA BEATRIZ VÁSQUEZ-CAICEDO RAINERO

ASESORA: ALEXANDRA IMOGEN HIBBETT DIEZ CANSECO

LIMA, 2017



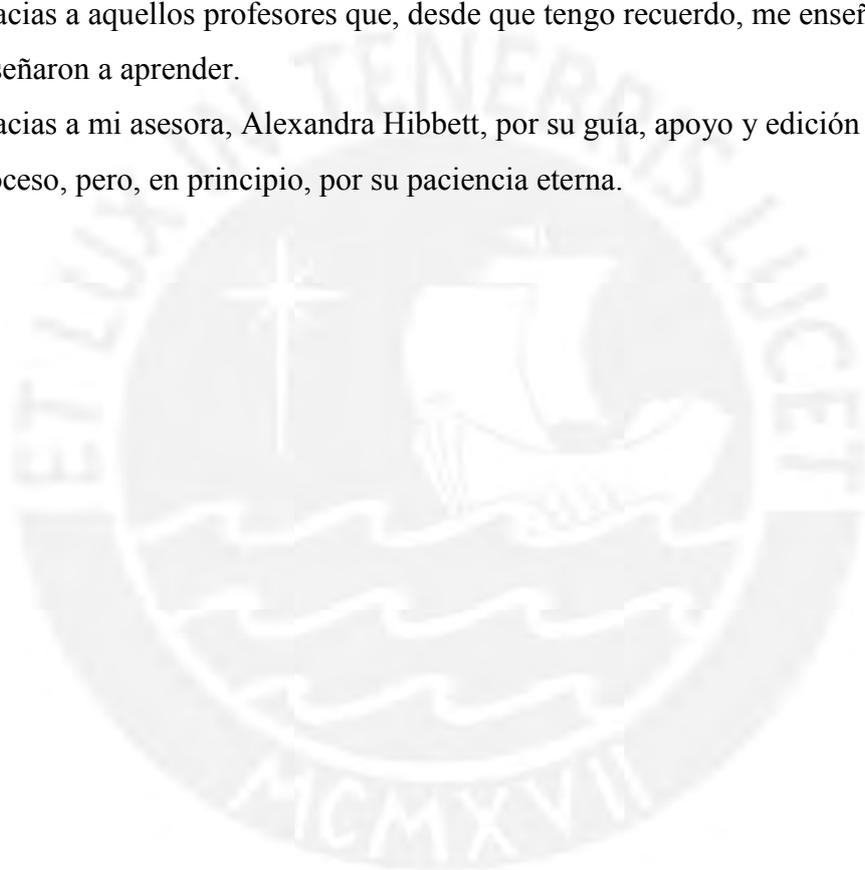
Resumen

La presente tesis analiza cómo se construyen las polarizadas figuras del hombre letrado y la mujer indígena en tres cuentos del escritor peruano Carlos Eduardo Zavaleta: “Madre cultura”, “¡Esa india!...” y “Juana la campa te vengará”. La relación se desarrolla a partir de la enunciación de un discurso letrado por parte del primero, lo que permite la dominación de la segunda. Estos elementos serán estudiados en los tres capítulos de este trabajo, cada uno enfocado en un cuento, pero no por ello independientes entre sí. Para el análisis, haré uso de teorías literarias que estudian el rol del subalterno en un país poscolonial y, además, de textos de carácter sociológico que indagan sobre el rol de la mujer y la percepción de lo indígena en el Perú, pues considero a estos personajes como representantes de dicha sociedad. Así, se podrá identificar cómo los miembros del mundo urbano e intelectual hacen uso de su discurso para posicionarse como superiores a su contraparte, la mujer indígena, quien cumple un rol de madre, pareja o sierva, pero nunca semejante. De esta manera, se podrá reflexionar sobre si, en estos cuentos, es posible o no establecer un diálogo entre dos sujetos que pueden ser leídos como los polos opuestos de un proyecto de nación peruana.

Agradecimientos

Esta tesis es el producto final de mi vida académica de pregrado. Solo por ello considero que es una buena oportunidad para agradecerles a las personas que me han acompañado tanto estos años.

- Gracias a mi mamá, a mi papá y a mi hermano, por todo y por siempre.
- Gracias a todos mis amigos de la vida y de la literatura —ustedes saben quiénes son— por ser y por estar.
- Gracias a aquellos profesores que, desde que tengo recuerdo, me enseñaron y me enseñaron a aprender.
- Gracias a mi asesora, Alexandra Hibbett, por su guía, apoyo y edición en este proceso, pero, en principio, por su paciencia eterna.



Índice

Introducción.....	2
Capítulo 1: La identidad letrada masculina como poseedora del poder: el caso de “Madre cultura”.....	9
Capítulo 2: La figura femenina indígena y sus herramientas discursivas: el caso de “¡Esa india...!”.....	26
Capítulo 3: El discurso letrado como lugar de opresión e intento rebeldía: el caso de “Juana la Campa te vengará”.....	38
Conclusiones.....	55
Bibliografía.....	58

Introducción

Gran parte de la narrativa peruana del último siglo busca plasmar sucesos realistas y, sobre todo, sucesos peruanos de manera incesante y políticamente comprometida. Desde la llamada generación del 50, se gestó una corriente literaria que haría un mayor énfasis que las tendencias indigenistas anteriores en representar la sociedad nacional de la manera más objetiva posible dentro de las limitaciones de la narración a través de una aguda percepción del mundo: el neorrealismo. Carlos Eduardo Zavaleta (Caraz, 1928 – Lima, 2011), autor de los textos que analizaré, pertenece a este grupo de nuevos narradores preocupados por el devenir de la sociedad peruana. Una de sus constantes preocupaciones es el encuentro entre el mundo rural y el urbano: su narrativa trata sobre todo de la dinámica entre estas dos zonas como espacios sociales y políticos dentro de una relación de poder desde épocas coloniales. Este nuevo interés se traslada en la presentación de personajes de origen andino en centros urbanos para, como sugiere el mismo autor, evidenciar el mestizaje que caracteriza al Perú (González Vigil 2009: 133-134)

En este trabajo me enfocaré en cómo el autor trata una de las tantas relaciones de poder formadas a partir del encuentro de dichas esferas: el vínculo establecido entre una figura masculina caracterizada por su pertenencia al ámbito académico de la urbe y una figura femenina asociada al espacio rural, considerado ignorante. Para ello, he seleccionado tres cuentos que presentan claramente una relación entre estas figuras y que han sido publicados en un lapso de 10 años. De la publicación *Niebla cerrada*, de 1970, he tomado “¡Esa india...!” y “Juana la campa te vengará”; y del libro de cuentos de 1979, *Un día en muchas partes del mundo*, “Madre cultura”, escrita en 1978.

Mi hipótesis es la siguiente: sostengo que, en los cuentos mencionados, los representantes del mundo académico —quienes son todos hombres— utilizan la autoridad de su discurso como herramienta para subalternizar a la mujer indígena, ocultar sus relaciones con estas u obstaculizar su progreso; en suma, utilizan el discurso letrado como herramienta de dominación. De esta manera, podré concluir también que, independientemente del tipo de relación que tengan con la mujer del relato (familiar, sexual o laboral), las mujeres se ven relegadas a una posición en la que, necesariamente, son cómplices de la dominación, pues no tienen otra opción que aceptarla y, cuando no la aceptan, su futuro es incluso peligroso. Evidenciaré, entonces, cómo se ha construido,

en estos relatos, la complicidad entre discurso letrado y dominación social y de género, y de qué manera este autor presenta una crítica, quizás no muy evidente para todos los lectores, a estas estructuras sociales.

Es pertinente explicar el motivo de la elección de este autor. Carlos Eduardo Zavaleta, heredero de la escuela indigenista y miembro casi fundador de la Generación de los 50, ha manifestado sentirse preocupado por escribir, “para [su] país, una literatura nueva, renacida, con temas profundamente nacionales, pero con técnicas y estilos de validez universal” (2009: 453). Considero, pues, que su producción literaria es un importante espacio de análisis, no solo respecto a cómo utiliza técnicas literarias de manera innovadora en nuestro país, sino cómo plantea su visión del mismo. El que tenga una obra tan vasta ofrece una gran cantidad de elementos a analizar, sobre todo tratándose de historias cercanas a la realidad social peruana contemporánea. A pesar de ser uno de los narradores más reconocidos de la narrativa contemporánea, Zavaleta no ha sido aún estudiado a fondo, particularmente desde un punto de vista teórico, como se hará en esta tesis. Hay una pequeña cantidad de estudios académicos que se centran, sobre todo en el estudio de sus novelas; particularmente famosas son *El cínico* (1948), *Los Íngar* (1955), *Pálido pero sereno* (1997) y *Huérfano de mujer* (2008). Además, Zavaleta fue un autor prolífico de ensayos que postulan sus propuestas teóricas tanto sobre la Generación del 50 como sobre literatura en idioma inglés. Sin embargo, su cuentística ha permanecido relegada al estudio de pocos cuentos; pretendo, entonces, hacer un aporte a este ámbito.

Las problemáticas de la educación, el racismo, el sexismo y, al menos de manera sutil, la migración en el Perú son contemporáneas al autor y a nosotros, sus lectores. En su “Autobiografía fugaz” describe su obra:

El tema de mis libros [...] es quizá la experiencia trágica del hombre común (por lo general pobre o de clase media), que lucha contra todos los obstáculos y que a veces triunfa. No importan las pequeñas derrotas por el camino y tampoco si el triunfo es simbólico o sentimental. El duelo entre el individuo que ama la vida, y la sociedad injusta (o la suerte invisible) está echado. No hay escapatoria, aunque sí esperanza, inclusive en la renuncia (2009: 452).

Estas experiencias se harán presentes en las situaciones narradas para hacer una fuerte crítica a la imposibilidad de la sociedad de reconocer los constructos de su identidad (pos)colonial y de forjar relaciones de mutuo beneficio para sus diversos sectores. Mi idea es que, en estos cuentos, son mujeres —no hombres— comunes (y pobres, no de clase

media ni alta) las que están en una lucha contra una sociedad injusta, y vale preguntarse si es que hay triunfo o esperanza para ellas o no.

La problemática a tratar es la relación entre dos esferas sociales que son, aparentemente, irreconciliables, pero que los cuentos plantean como más cercanas de lo que se pretende simular, ya que, como veremos posteriormente, una es el origen de otra. Estos cuentos presentan así una relación de poder entre dos personas pertenecientes a diferentes espacios, clases sociales y géneros. Esta postura plantea una doble perspectiva desde la cual realizar el análisis: estudios subalternos y, en menor medida, estudios de género, pues voy a considerar que la condición de mujer es un factor que refuerza la subalternización. Lo que caracteriza esta diferenciación entre personajes es, sin embargo, no su distancia social, sino el conocimiento académico o su falta, de ahí que mi análisis se haga en torno al discurso letrado presente en los cuentos. Una primera fuente crítica de gran importancia para identificar el poder establecido en torno a esta esfera será *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, pues no solo asocia lo urbano a lo académico, sino que explica el origen de esta identificación en América Latina, que data desde épocas coloniales.

Las demás fuentes críticas utilizadas para demostrar mi hipótesis, en lo que respecta a los estudios subalternos, son, principalmente, los escritos de Homi K. Bhabha con *El lugar de la cultura*; John Beverley, autor de *Subalternidad y representación*; Gyan Prakash, con diversos artículos y Gayatri Spivak, autora de “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Dicha teoría me servirá para identificar cómo, al surgir dentro del sistema dominante, el subalterno se desarrolla como su amenaza, ya que es tanto interno como externo a este, obligándolo a caer en la serie de contradicciones que facilitan su crítica (Prakash 2001: 62). Si, efectivamente, el discurso letrado es quien moldea la percepción del subalterno, será necesario especificar cómo se construye dicho discurso y bajo qué preceptos se diferencia de ese sujeto otro, cuya representación ha condensado en la figura de la mujer. Es entonces donde es pertinente también la pregunta que se hace Spivak en su artículo: “¿Puede hablar el sujeto subalterno (en tanto mujer)?” (1998: 211). La importancia de esta pregunta es fundamental, pues, como señala la autora, la mujer es víctima de una doble subalternización: social y de género. Por ello, se trata de una pregunta abierta que fomentará el análisis de la respuesta de cada una de las mujeres de los cuentos, lo que me lleva a considerar, también, teoría de género.

Sobre estudios de género, el trabajo de Pierre Bourdieu es particularmente importante en lo que respecta a la construcción de la identidad masculina y la dominación

social que se le atribuye. Me centraré en la relación entre hombres y mujeres como individuos que poseen un cuerpo sexuado que establece una jerarquía de poder que afirma la masculinidad (1996: 36), que impone un rol a la mujer —relegada a lo doméstico (1996: 78)— y que afirma una diferenciación social entre un hijo y su madre (1996: 49). A partir del cuerpo sexuado y de los orígenes del discurso letrado, seguiré los estudios de Robert Young para enfatizar que el carácter sexual de ciertas relaciones está inherentemente relacionado con el discurso de dominación colonial que sabemos es letrado.

Por otro lado, los estudios críticos relacionados a la realidad social peruana —también estudios sociales— relevantes para esta tesis son de naturaleza variada. Es fundamental la noción de la “utopía del blanqueamiento” acuñada por Gonzalo Portocarrero para comprender las relaciones familiares en dos de nuestros textos y para reconocer los rezagos del dominio colonial español aún vigentes en el país retratado. El anhelo de mejorar la raza, actualmente, se ha desplazado del campo étnico al campo económico (Portocarrero 2013: 63) y, en este caso, al campo discursivo e intelectual. Sin embargo, como señala Marisol de la Cadena, no se deja de lado la jerarquización basada en el color de piel (2004b: 328). Utilizaré, además, dos textos de esta autora. El primero es *Indígenas mestizos*, libro que analiza la conformación de la raza en la primera mitad del siglo XX en el departamento de Cuzco para tomar en cuenta cómo la educación sugiere un estatus social muy marcado en la sierra. En segundo lugar me serviré del texto “Las mujeres son más indias”, un estudio sociológico de caso que demuestra cómo, incluso en sociedades subalternizadas por el discurso occidental, la mujer ocupa un espacio todavía inferior por características que se consideran inherentes a su naturaleza; veremos que los cuentos de Zavaleta reflejan algo muy similar. Al estar estas mujeres relacionadas necesariamente con la serranía —en los cuentos se las contraponen las figuras urbanas de los hombres—, podemos recurrir al imaginario desarrollado alrededor de este espacio para describir su femineidad, asociación creada desde la etapa colonial, dentro del cual la sierra era tierra fértil y estaba lista para ser explotada. Para identificar estas características negativas otorgadas a la sierra peruana y retratadas en los textos a analizar, que permiten su marginalización, me valdré del artículo de Víctor Vich, “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso”, pues me permitirá tener en cuenta cómo la urbe considera al campo y, por extensión, qué ideas se tienen respecto a sus habitantes. Además, para trabajar este tema desde el concepto de “nación cercada”, me remitiré a textos de José María Arguedas y Juan Carlos Ubilluz. Por último, para analizar el poder

del discurso letrado frente al discurso oral, usaré un texto Vich en colaboración con Virginia Zavala, pues me permitirá reconocer cómo los cuentos abordan la misma problemática: a saber, cómo la voz del subalterno, en el contexto nacional, carece de poder, particularmente al tratarse de una voz femenina. Aparte de usar teoría literaria, entonces, ciertos textos críticos discutidos en esta tesis son de carácter sociológico, pero no por ello busco darle a mi análisis dicho rótulo de estudio. Más bien, la teoría sociológica me permite identificar ideas centrales de los cuentos.

Los textos críticos de naturaleza puramente literaria que usaré para mi análisis textual serán *Figuras III*, de Gerard Genette y dos escritos de Mijail Bajtín, “Discourse of the Novel”, en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Estos me permitirán analizar elementos característicos de la constitución del texto en cuanto objeto literario de carácter narrativo como el uso de la risa, los niveles narrativos o los enunciados híbridos presentes en los cuentos.

Finalmente, es preciso señalar los textos críticos que tratan, exclusivamente, la obra del autor. Este apartado, en el caso de los cuentos que voy a analizar, es bastante limitado. Si bien es posible encontrar bibliografía interesante y lograda, aunque no abundante, los relatos aquí tratados son, más allá de poco estudiados, apenas mencionados en el análisis de la obra del autor. Por ello, haré uso de pocos textos escritos por Zavaleta mismo sobre su propia narrativa y sus predilecciones teóricas, y textos críticos sobre su obra general que de una u otra manera están relacionados con estas tres narraciones. Resaltan entre estos el trabajo de Ricardo González Vigil en la sección dedicada a Zavaleta en su libro *Años decisivos de la narrativa peruana* y un artículo de Manuel Velásquez Rojas en un libro dedicado al escritor, editado por Tomás Escajadillo.

El comentar detenidamente la bibliografía y la intención teórica detrás de su elección me lleva a retomar mi hipótesis. En estos tres cuentos, voy a evidenciar que, a través de la masculinidad académica, los protagonistas se construyen como miembros de un grupo letrado privilegiado que está, según ellos, en capacidad y derecho de dominar a la figura de la mujer, que se contrapone a este en materia no solo de género, sino también de estrato social y, por ende, de conocimiento occidental. Ello me llevará a contemplar aquello que los cuentos sugieren que caracteriza a los nexos entre los espacios asociados a cada figura: la costa y la sierra, la ciudad y el campo, el espacio público y el privado, el masculino y el femenino. Podré identificar, por un lado, si es que según estos textos es

posible un diálogo entre dominante y subalterno —lo que implicaría que este último desarrolle una voz—, y, por otro, cómo la dificultad de comunicación entre estos refleja las limitaciones que experimentaría la sociedad peruana al intentar constituirse como homogénea. Es, de hecho, imposible no ver la fractura en el proyecto de nación, puesto que cada una de esas esferas representa sectores sociales opuestos, pero ambos inherentes a aquella y, por ende, inexorablemente relacionados.

Mi análisis, entonces, me llevará a constatar que estos cuentos retratan una sociedad donde la voz femenina es débil e impotente. Así, los relatos sugieren que el discurso de poder, asociado a las élites, se otorga a sí mismo superioridad sobre todos los otros, pero principalmente sobre la mujer. Si bien tenemos que asociar el factor cultural de la esfera andina y todo lo vinculado a ella a nuestro análisis, el estudio de la subalternización del indígena no es lo mismo que el estudio de la subalternización de la mujer. En otras palabras, para entender a la mujer indígena subalterna tenemos que analizarla como indígena y como mujer, para así reconocer las implicancias que tiene cada característica en la otra. Es, en todo momento, una mujer la que es reducida a un espacio inferior por parte de un hombre, ya sea por vergüenza o por conveniencia, y son vistas por estos no en su calidad de seres humanos, sino como objetos.

Para poder analizar los cuentos me enfocaré en tres elementos que comparten. En primer lugar, está la figura del letrado —que, en cada cuento, forma parte de la esfera educativa, siendo uno maestro de escuela primaria, otro maestro de escuela secundaria que hace una tesis y el último, profesor de universidad—. El segundo factor a considerar será la mujer —presentada como pareja sexual, sierva y objeto de estudio, y madre de los hombres mencionados respectivamente—, que se verá como amenaza del proyecto del hombre académico. Por último, tendré en cuenta el uso de la palabra como la mayor herramienta que tienen los sujetos académicos para dominar a ese otro aquí identificado con la mujer.

Por motivos de esquematización del trabajo, si bien seguiré el orden que acabo de proponer, le daré predominio a un aspecto en cada cuento. Así, para analizar la figura del hombre intelectual me enfocaré, principalmente, en “Madre cultura”; para ver a la mujer indígena como subalterna, en “¡Esa india...!”; y, para tratar la dominación letrada, analizaré “Juana la campa te vengará” que es, a su vez, el cuento más complejo de los tres. El motivo de este orden es facilitar el análisis de cada uno de los participantes de esta relación y sus características propias; solo así será posible evidenciar claramente su

mutua dependencia, ya que innegablemente el hombre letrado se construye en relación a la mujer indígena y viceversa. Además, este orden me permitirá hacer conexiones entre los tres textos de manera más fluida.

En el análisis del primer cuento me enfocaré en la figura del profesor Méndez como intelectual que quiere distanciarse de sus orígenes, representados por su madre, una mujer que nació en provincia y que vive con él. En, “¡Esa india...!” , el más breve de los tres relatos, analizaré la relación entre la mujer del título, llamada simplemente Ricardina, y Juvenal Rosales, profesor de primaria. A través de dicho vínculo se podrá elaborar sobre la creación de la identidad femenina, relacionada, como en el capítulo anterior, con la maternidad, pero también con su sexualidad. En tercer lugar estará el análisis de “Juana la campa te vengará”. Aquí se analizará la imposición de un discurso letrado a una mujer de origen selvático. Es en este cuento en el que las tres características confluyen de manera más evidente y el desarrollo de los personajes permite un análisis más profundo.

Analizar los cuentos de esta manera me permitirá comprobar o desmentir mi propuesta sobre cómo funciona el sistema de dominación y si este es aceptado o rechazado la subalterna. Dependiendo de la respuesta ofrecida por los sujetos subalternizados se podrá observar si es que los cuentos le ofrecen al lector una solución a la situación planteada o no, más allá de presentarla de manera crítica.

Capítulo 1: La identidad letrada masculina como poseedora del poder. El caso de “Madre cultura”

El primer cuento que analizaré, como mencioné previamente, es el último siguiendo el orden cronológico de las publicaciones: “Madre cultura”, publicado en 1979 en el libro *Un día en muchas partes del mundo*. El propósito de presentar primero este cuento es que es aquí donde figura más claramente la subjetividad masculina que, con variaciones, reaparecerá en los siguientes. En este caso, la hipótesis que planteo afirma que el sujeto masculino ha utilizado el discurso letrado para construirse como un intelectual, lo que a su vez es considerado como una potencia masculina. Así, establece una identidad académica que lo mantiene en un estamento superior a quienes lo rodean. Esto se logra a través de una diferenciación y posterior invisibilización de sus raíces indígenas, representadas por su madre. El análisis se hará, entonces, alrededor de tres ejes bastante relacionados: la identidad construida por el protagonista, la relación que este mantiene con sus alumnos y alumnas, y la relación que tiene con su madre.

Haré aquí un breve paréntesis para insertar un resumen del cuento. El profesor Méndez llega de una gira de congresos por Europa y Nueva York y es recogido por un grupo de alumnos conformado por tres hombres y dos mujeres. Van al departamento miraflorentino del profesor para repartir regalos y conversar. Se divisa la ornamentación claramente occidental del departamento, desde la disposición hasta la decoración. María, su sirvienta, le comenta que la madre del profesor estuvo enferma y necesitaron llamar al doctor. Al fondo está el cuarto de su madre, el más escondido y peor ornamentado. Esta solo manifiesta su preocupación por su hijo, quien apenas la visita para saludarla. Al retornar a su reunión, su madre le hace señas urgentes a escondidas, las que él ignora. De repente, en su sala, sus alumnos se ponen a discutir acaloradamente por unas becas. De improviso sale su madre a quien el doctor obliga a retornar a su cuarto de manera tajante. Sin embargo, apenas logra este calmar los ánimos, se escuchan chillidos en el cuarto de su madre. Al ir a verla se dan cuenta de que está teniendo una fuerte reacción alérgica. La llevan a la sala e intentan reanimarla, pero es muy tarde y ella fallece.

Antes de dirigirnos a los tres apartados anunciados, es necesario hablar brevemente del narrador. Como veremos en cada uno de estos cuentos, el narrador se caracteriza por una fuerte ambigüedad a la hora de relatar los eventos. La duda que su postura suscita en el lector no se limita a la que el narrador podría adoptar frente a los hechos, pues la ambigüedad en la narración se origina, también, a causa de la focalización

cambiante. En más de una ocasión, se mezcla la voz narrativa con la perspectiva de uno u otro personaje. De esta manera, podemos afirmar que, aun si parece narrar los eventos como están sucediendo, el matiz que da a sus expresiones hace que no sea un narrador objetivo, como se mostrará posteriormente. Se trata de un narrador muy cuidadoso, pues no hace afirmaciones tajantes sobre Méndez. En ciertas ocasiones, parece entrar en su subjetividad y tomar partido por él o compartir sus opiniones, en otras, parece hacer una crítica muy dura al protagonista. Es sintomático que en ningún momento se pueda afirmar si es que se trata de la postura de Méndez o si es que el narrador también la comparte. No es un narrador confiable, lo que permitirá atribuirle más de una postura e interpretación a sus expresiones, particularmente a la hora de considerar qué tan cercano es al finalizar el cuento.

Volveré, entonces, a los personajes. Desde el inicio, la presentación del profesor Méndez deja muy en claro que se trata de un sujeto —peruano— que tiene una clara fijación por la civilización occidental. Su europeización ve reflejada, en primera instancia, en su llegada de una serie de conferencias en Madrid, Londres y Nueva York, y, en segundo lugar, en su constante atención a elementos materiales que tienen ese origen. Desde los autos importados hasta los regalos traídos para sus alumnos, el profesor Méndez se enfoca en reflejar, resaltar y repartir lo europeo¹. Las miras hacia Europa se ven también fundamentadas en su principal herramienta discursiva, sus conocimientos académicos: *Hamlet*, *Otelo*, traducciones de obras europeas o a lenguas europeas. Está, además, el uso de palabras extranjeras como *tweed* —material de la chaqueta comprada en Londres— y *bersaglieri*, entre otras. Palabra italiana sin traducción, los *bersaglieri* conformaron el ejército real de la Italia monárquica durante su última etapa. Con esta palabra, Méndez ha dado “la voz de orden, como siempre” (1979: 50); estaría, además, viendo a todos sus alumnos como un grupo homogéneo de individuos: “—En marcha bersaglieri, los mismos con las mismas ¿no?” (1979: 50) y sugiriendo, también, que se trata de un grupo ya establecido con el que tiene un trato de familiaridad. Sin embargo, la distinción entre “mismos y mismas” es solo un adelanto del trato diferenciado del profesor para con sus alumnos, ya que hará distinciones de género e incluso étnicas en la manera en la que los trata, evidenciado en la entrega de regalos y los acuerdos académicos que ha logrado para favorecer a sus estudiantes, factores que analizaré posteriormente.

¹ Vemos también su vínculo con el capitalismo: la alta cultura que aparenta poseer y ofrecer encubre el consumismo.

La figura del profesor Méndez no es contradictoria sólo en su discurso, sino también en su persona, pues, a pesar de tener orígenes en la sierra de Áncash —su madre es del pueblo de Tauca—, no hace ningún tipo de alusión a ello, ni se menciona directamente su etnicidad en ninguna parte del cuento. Es necesario resaltar que, si bien el protagonista pudo haber nacido en Lima, tiene raíces andinas debido a que sabemos que su madre nació en la cordillera de los Andes: “ella empezaría con su “vos” de Tauca” (1979: 52). Aparte de esto, no encontramos mayor indicio de dicho origen provinciano, ni por parte del narrador ni por parte de alguno de los personajes, lo que sugiere que es un origen negado, desprestigiado por él mismo.

Sabemos, por otro lado, lo que aspira ser o, al menos, lo que aspira demostrar que es, pues su departamento es extensión de su persona:

—Nada de groserías, Ramírez — dice Méndez, y quitándose el saco entra feliz en el amplio *hall* que le cuesta mucho dinero y trabajos, decorado con reproducciones sobre tela, sí, pero que parecen estupendos originales, y que se llenará en cosa de segundos con la música cuadrifónica del Fisher, traído en el viaje anterior, la transparente melodía que huirá (conforme él avance) por el pasadizo, y llegará a la biblioteca sin puertas, a esa gran hinchazón del pasadizo donde hay libros por todas partes, ordenados por un coleccionista muy higiénico, y desde donde él, solo, avanzará hasta el fondo, hacia los dos únicos dormitorios, el suyo y el de su madre. (1979: 51)

De este fragmento se pueden extrapolar tres afirmaciones sobre el doctor Méndez: el doctor ha hecho un gran esfuerzo por asimilar un estilo que refleje lo que él considera la alta cultura; posee una problemática relación con su madre, pues ella ocupa un lugar lejano en su hogar, un espacio hacia el que él se adentra solo; y, como mencioné previamente, este personaje y el narrador son dos instancias íntimamente relacionadas, pues el narrador asume, sin comentarios, la perspectiva del personaje. Resaltaría, sin embargo, que la elección de la palabra *estupendos* no venga de parte de Méndez, sino del narrador; se podría percibir cierta comicidad hiperbólica y crítica sobre las consideraciones del profesor hacia sus posesiones. Por otro lado, a este, la adopción de una identidad europeizada le permite posicionarse, de manera inmediata, en una postura culturalmente hegemónica y considerada superior, ya que es a partir de ella que separa su individualidad de la de su madre. Este proceso, denominado *re-identificación histórica* dentro de la teoría de Aníbal Quijano, implica que Europa, para fundamentar su dominio colonial, incorporaba a las regiones a su “‘sistema mundo’ que así se constituía, y a su específico patrón de poder” (2000: 209), así las regiones y sus habitantes asumían nuevas

identidades. De esta manera, al tener una concepción de la cultura europea como superior y al asumirla como propia, el profesor Méndez siente que tiene ese poder, que se manifiesta en la autoridad para juzgar como inferiores a las culturas que no se ajustan sus ideales culturales occidentales.

Es bajo esta óptica que se presenta la existencia de su madre —personaje que, como se verá, debe permanecer oculto— y el cuento plantea la reflexión sobre lo que es visible, lo que se invisibiliza y por qué. Méndez quiere ser lo que muestra, lo que enseña. La palabra *enseñar* cobra aquí más de una acepción, ya que no solo se trata de hacer ver, sino se trata también de instruir. De manera literal, Méndez quiere ser tanto lo que hace visible en su apartamento como la personificación de aquel conocimiento europeo que imparte a sus alumnos. Él mismo se ha construido como un profesor, un maestro, pero el título que más le acomoda es, probablemente, el de “doctor”; así es como lo presentó el narrador apenas apareció el protagonista: “el doctor Méndez acaba de llegar y gira satisfecho, devolviendo abrazos y apretones de manos de sus alumnos, besos de las dos muchachas del grupo” (1979: 48). Méndez podría ser doctor por obtener el más alto grado académico, detalle que no está confirmado, pero, más allá de este detalle, este es un título que se utiliza a propósito, pues se quiere resaltar su condición de docto, de intelectual y, en este caso, de un agente que profesa la sensibilidad que exige el arte, ya que parece ser doctor en literatura.

La importancia de la posesión del conocimiento se debe a que, en la América Latina de hoy y, por ende, en el Perú, se ha formado una “nueva epistemología del conocimiento”, es decir, se jerarquiza a las comunidades según su dominio de la escritura (Mignolo 1999: 18). En palabras de Ángel Rama, el origen colonial de dicha estructura se basa en que, para establecer el orden y garantizar la manutención del poder, se dotó de un carácter sagrado a las letras (asociado también al poder del clero) y así se mantuvo al alcance de pocos (1984: 25). El mismo autor explica que la palabra escrita “viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (1984: 9). Esto me llevará, posteriormente, a analizar el rol del discurso oral frente al escrito. Por ahora, es imperativo reconocer la importancia del conocimiento letrado en el cuento, sobre todo debido al espacio social en el que se desarrolla. Quienes tratan al protagonista de doctor, aparte del narrador, son sus alumnos, un grupo de discípulos que está cerca de rendirle pleitesía. La relación que tiene Méndez con sus alumnos —y con los otros personajes del cuento que no pertenecen a este grupo,

María (su sirvienta) y su madre— es marcadamente jerárquica; los domina de manera incontestable. Los estudiantes no solo lo tratan de doctor, sino de “señor” y de “jefe”, aceptando su espacio como individuos inferiores y dispuestos a recibir órdenes.

Entre sus cinco alumnos tenemos dos subgrupos: son tres hombres —Garatea, Grau y Ramírez— y dos mujeres —Mónica y Betty—; entre los hombres, hay, a su vez, una distinción étnica: Ramírez es llamado en más de una ocasión “Hamlet de Chombebelcas”. Para comprender la naturaleza de dicha expresión es necesario que me enfoque brevemente en la pronunciación del español andino. Debido a un fenómeno de interferencia lingüística, hay sujetos que no utilizan la variedad estándar de la lengua oficial, pues su pronunciación está influenciada por su lengua madre: este es el denominado motoseo. Hoy en día tiene fuertes implicancias sociales, pues es un tema de discriminación lingüística (Cerrón-Palomino 2003: 40). En el caso de esta burla, la [u] está siendo pronunciada como [o] y la [i], como [e]. Si se modifican las vocales señaladas, en vez de Chombebelcas tendríamos Chumbibilcas o, específicamente, Chumbivilcas, provincia cuzqueña; esta aseveración se comprueba en el siguiente pasaje, en el que se pronuncia, a propósito, la palabra “latinos” modificando los fonemas: “¿Se imagina al cholo de Chombebelcas leyendo el famoso prólogo *A todos los pueblos latinos* y elevando una vez más nuestros peruanismos al plano internacional?” (1979: 53). Esta burla resalta el carácter negativo que se le atribuye a la influencia de los idiomas nativos en el manejo del español costeño y, por ende, la mala influencia que está suponiendo que tiene la sierra sobre la costa.

Es necesario comentar el uso de la palabra cholo antes de hablar de la burla en sí, y para esto sigo a Aníbal Quijano en *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. La palabra “cholo” se usaba en la colonia para designar a mestizos con rasgos predominantemente indios independientemente de su condición social (56-57). Ahora bien, Quijano hace énfasis en que se trata de categorías que ya no funcionan. En la actualidad, “se puede observar un impreciso consenso acerca de que los términos ‘indio’ y ‘cholo’ designan no grupos raciales, sino modos de vida, es decir, culturas.” (58). La cultura “chola”, entonces, se le atribuye a un sector que “se desprende de la masa del campesinado indígena y comienza a diferenciarse de ella adoptando o elaborando ciertos elementos que conforman un nuevo estilo de vida integrado tanto por elementos de procedencia urbano-occidental, como por los que provienen de la cultura indígena contemporánea” (63). Podemos concluir, entonces, que el uso de cholo tiene un propósito

menospreciativo si tomamos en cuenta que la asociación con la cultura indígena es tomada como negativa. Por ende, la manera en la que Ramírez parece buscar eliminar este signo de negatividad y de atraso es a través de la educación y el acceso al discurso letrado, pues no solo es capaz, a nivel personal, de desindianizar al indígena (De la Cadena 2004b: 332), sino que, además, en el imaginario nacional esta puede redimir la degradación de la sierra que evidente sobre todo en un uso del lenguaje (Vich 2010: 159). Este es el tipo de educación que imparte el profesor Méndez.

En dicho pasaje, se contrasta, necesariamente, la referencia a Ramírez como Hamlet y como cholo; sin embargo, esta naturaleza híbrida que se le atribuye como forma de menosprecio y en tono de burla es un paralelismo a la situación del mismo Méndez. La manera en la que se utiliza la pronunciación del español andino para ridiculizar a Ramírez es, posiblemente, una de las razones por las que Méndez elige no compartir sus raíces andinas. Considero que este carácter paralelo, que relaciona de manera no académica a Méndez con Ramírez, es señalado por la consideración especial a dicho alumno por parte del profesor. Ahora bien, especial no quiere decir superior o de favoritismo, pero sí de reconocimiento, en este caso de reconocimiento de una similitud en sus pasados. Esto puede verse en el hecho de que este alumno es el único al que Méndez se refiere como “hijo” en algún momento:

— ¡Qué amable, doctorcito! —los pelos de puerco espín de Ramírez se alzan aún más conforme la frente sebosa se arruga y los ojos sonríen, moviendo las pobladísimas cejas negras. La boca va a abrirse, luego desiste y por fin balbucea con torpeza, con humildad--: Usted me dirá cuánto es.

— ¡No, hijo, qué ocurrencia! —y junto con el manotazo al hombro oye una nueva risotada, otra vez le forman un ruedo. (1979: 49)

En primer lugar, el uso de dicha palabra evidencia una relación paternal, y, por ende, paternalista. En segundo lugar, la caracterización de Ramírez es significativa en cuanto lo muestran como un individuo humilde, casi animalizado, y que carece de la rapidez intelectual que lo haría actuar de manera despierta y vivaz, lo que lo diferenciaría del resto. Ramírez es, en pocas palabras, un sujeto risible —ciertamente para los otros personajes—, cuyos intentos de pertenecer al grupo de letrados solo resultan en su mayor ridiculización.

Ahora bien, no olvidemos que este muchacho está todavía en proceso de formación, se dice iba a ganar una beca, que al parecer merecía pero no obtuvo —se la

dieron a Grau, quien ni hablaba inglés tan bien (1979: 60) —, cosa que deja al lector con la interrogante sobre si se debe o no a su etnicidad. Por lo tanto, constituye, tal como habría podido suceder con Méndez, un proyecto de superación de los límites impuestos por la procedencia andina. Si tomamos en cuenta la continuidad cronológica del proyecto de ambos personajes, y si a ello se le añade el factor del apelativo “hijo”, por más circunstancial que sea, se puede plantear la siguiente afirmación: a través de la figura de Ramírez, Méndez estaría tratando de realizar sus deseos de superación familiar — sabemos que no tiene descendencia y que se avergüenza de su ascendencia—, es decir, se estaría plasmando en él su propio proyecto de ascenso racial.

Esta meta de modificación de la propia etnicidad para mejorar la condición social se basa en prejuicios de origen colonial y, como señala Gonzalo Portocarrero, el mejoramiento de la raza implica un blanqueamiento, es decir, la posibilidad de igualdad social entre mestizos y criollos (2013: 62); una de las maneras de lograrlo era a través de la descendencia. Sin embargo, en la actualidad, la clase social ha dejado de definirse según la etnicidad y ha pasado a definirse según conocimientos y posesiones (Portocarrero 2013: 84), de ahí que el mejoramiento de la raza de Méndez pueda cumplirse a través de su capacidad de impartir conocimiento y en el caso de Ramírez, de aprehenderlo. Se puede decir, entonces, que al proponer un “blanqueamiento intelectual” para Ramírez, Méndez lo propone para sí mismo.

El carácter paternalista del doctor no se limita a la instrucción, sino también a la protección. Cuando llega el momento de calmar a sus alumnos, luego de que las tensiones étnicas y el alcohol han hecho efecto, basta con su presencia y unas palabras para asegurar el aparente orden, el respeto y hasta la justicia:

Lentamente Méndez se interpuso entre ellos. Se vio que contenía los puños, que cerraba indignado las mandíbulas. Se paró frente a Ramírez para que lo mirara bien.

— Repite lo que has dicho—dijo

Su alumno se compuso el pelo, las ropas, lo miró pero fingió no verlo, quiso huir pero todos le cerraban el camino, hasta que cayó de rodillas, sollozando:

— Perdóneme, doctor, no me haga caso, no sé qué tengo.

Poco a poco las manos de Méndez cayeron leves y afectuosas sobre las espaldas de Ramírez, sobre sus cabellos. (1979: 61)

Logra, entonces, que se restaure la cordialidad entre sus alumnos; recordemos que, al menos de manera superficial, les tiene la misma consideración, los considera iguales. Su poder es uno que aparentemente resguarda un orden social; no debemos olvidar, pues, que: “la eficacia de un discurso es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia” (Bourdieu citado en Vich y Zavala 2004: 108) y la autoridad del doctor se manifiesta a través de una acción y un discurso performativo: el interponerse entre los sujetos en disputa y la promesa que hace.

Entonces, Méndez no solo incorpora el orden dentro de su pequeña sociedad, sino que lo garantiza y lo restaura, pues, de cierta manera, esos sujetos dependen de él. Si esta relación se puede catalogar de paternalista por parte de Méndez, como guía y como protector, es una en la cual sus alumnos son alegres cómplices, y se podría asociar al concepto de vasallaje, en el que el protector no solo imparte autoridad y beneficios, sino que también los recibe. Dicha asociación no es gratuita, surge de la broma sobre el derecho de pernada que hace el profesor y que no tiene un carácter puramente cómico:

- ¿Y no tendrá usted una revista pornográfica para Betty y para mí? — dice Grau, como despertando—. ¿Quiere usted casarnos de una vez, señor? Debemos formalizar nuestras relaciones.
- Si me dan derecho de pernada, sí —dice Méndez.

Otra risotada: otros aplausos. (1979: 59)

Vemos entonces cómo esta relación autoritaria no viene solo de un polo que la impone, sino de otro que la acepta y hasta celebra. El derecho de pernada es una institución de carácter medieval —apareció en espacios feudales— que se mantuvo hasta el siglo XX en sociedades en las que el patrón tenía un fuerte poder en todos los ámbitos de la vida de los miembros de su comunidad. Este implica que, en vista de nuevas uniones matrimoniales, era el derecho del patrón reclamar la primera noche con la mujer, con la intención de que pierda la virginidad con él. Se trata de un gran acto de poder. La insinuación de carácter abiertamente sexual es tomada y aplaudida como una respuesta ingeniosa a un comentario subido de tono. El derecho de pernada era un derecho que los gobernantes autoritarios, de manera criticada y rechazada, se atribuían a sí mismos en otras épocas históricas, y el cuento sugiere que aún existe al menos como imaginario en la realidad actual y en relación con el poder letrado. La dominación colonial, entonces, de lo europeo sobre lo andino, se asocia, también al dominio de género.

A lo largo del cuento, hay varias sugerencias de que la relación entre el profesor Méndez y sus dos alumnas podría tener, efectivamente, un carácter sexual. Besos, abrazos, caricias —como cuando Betty, comparada a una gata, lo saluda en el aeropuerto y él acaricia su cintura en el “borde del estallido de las nalgas” (1979: 49-50) —, regalos como perfumes y chocolates, o frases sugerentes como el tener a Betty y a Mónica a sus pies en su asiento favorito (1979: 51) indican que no se trata de una relación cualquiera. Uno de los motivos del altercado entre Ramírez, Grau y Mónica se debió a la siguiente exclamación: “En el último instante, la cabeza de Mónica se agitó como si vibrase, gritando: ¡Cállate, cholo mal nacido!, pero inmediatamente Ramírez, casi ahogado por los brazos de Garatea, replicó: ¡Eres tú quien debe callarse! ¡Tú sólo eres la querida del doctor!” (1979: 61). Dicho grito marca severamente la atmósfera, aun si es solo momentánea e impulsivamente. Se está afirmando una sospecha que el lector ha tenido desde el inicio del cuento, pero es más significativo aún que, a pesar del impacto que tiene, nadie se tome la molestia de negarlo. Se trata entonces de una verdad oculta que ha sido puesta en público, una afirmación prohibida por más que sea de conocimiento general, pues viene a ser una mancha en la impecable reputación de su líder, aunque es, paradójicamente, signo de su autoridad.

Esta demostración de poder por parte del doctor casi logra visibilizar lo que en términos psicoanalíticos Slavoj Žižek denomina el “suplemento obsceno”. Este viene a ser una transgresión de la norma y es parte constitutiva del poder, es la “ley ‘nocturna’” (1999: 32) que se mantiene oculta. Este poder, soportado por lo obsceno, es un poder erótico (1999: 86) y, en esta situación, aparte de la relación sexual sugerida, la erotización estaría en el ocultamiento inmediato de dicho comentario sexual por parte del doctor a través de su accionar, pues se interpuso entre los litigantes y exigió, con su sola presencia, las disculpas de Ramírez que aceptó afectuosamente (Zavaleta 1979: 78). Queda clara la contradicción: mientras que su faz ‘pública’ es la de un protector del orden y la justicia sociales, su lado ‘obsceno’, que usualmente permanece oculto aunque todos lo sepan, es el de un perpetrador ilícito del derecho de pernada.

Retornando a los regalos ofrecidos, la distinción de géneros que hace Méndez es, nuevamente, notable. Mientras que a sus alumnos hombres les da ensayos y libros, es decir, fuentes de conocimiento, a Mónica y a Betty les da otro tipo de regalos: “Para Mónica, el programa y las fotos del estreno mundial de Tito Andrónico, además de las críticas de Londres. Y también los perfumes franceses, repártanse con Betty” (1979: 59).

Estos son regalos no académicos, que no contribuyen al aprendizaje de las mujeres, a pesar de que ellas pertenecen al mundo letrado. Quizá Mónica obtuvo fotografías y críticas de una puesta en escena por ser la querida del doctor, pero ciertamente Betty obtuvo solo perfumes franceses. Por un lado, las imágenes y las críticas de una puesta en escena de una tragedia shakespereana no pueden equipararse con el peso de un ensayo que se dedique a la obra en sí; por otro, los perfumes franceses solo fomentan una actitud que subraya la superficialidad atribuida a los sujetos femeninos que pertenecen al ámbito occidental. El verdadero interés que tendrían en esta cultura se reduce a las apariencias, lo sensorial, por no decir sensual, y lo material, no a lo puramente intelectual, que vendría a ser, según el discurso letrado, lo importante. A pesar de ello, estos regalos parecen ser más que suficientes para ellas, y agradecen los dones. Tenemos aquí otra demostración de la aceptación del rol de Méndez; se trata de una escena en la que es evidente la complicidad del sujeto subalterno. Por otra parte, Méndez ha cumplido con su deber de impartir conocimiento a los individuos que importan, al menos, que son los tres hombres.

La problemática relación del protagonista con el género femenino, no obstante, está verdaderamente plasmada no en su relación con sus dos alumnas, así como su paternalismo no se limita a la figura de un alumno, sino que se manifiestan en otro campo. Con su madre, el discurso paternalista se filtra a través de cierta condescendencia por la elección de ciertas palabras como “alumna desaplicada” (1979: 52) —en contraste con sus alumnas aplicadas en el hall—, pero este se ve superado por un discurso explícito de rechazo y menosprecio.

Empezaré entonces a describir a la madre del profesor Méndez, cuya identidad está basada enteramente en el hecho de que sea, precisamente, la madre del profesor Méndez y que sea de Tauca, por lo que, además, tiene una manera de hablar que avergüenza a su hijo. Así como el profesor está representado espacialmente por el departamento, ella se encuentra representada en la descripción de su recámara que, como sabemos, se encuentra relegada al fondo:

“Adentro, en medio del fuerte olor a rancio y de pesados e inútiles muebles, demasiado viejos y chocantes en ese departamento funcional, ella lo espera en pie, escondida para los demás, sonriente y con los ojos húmedos prendidos de él...” (1979: 52).

El actuar de esta mujer es algo que lo atormenta cada vez que se asoma a ese espacio perturbador, lleno de patetismo: “Otra vez se hunde en el olor a rancio, en las antiguas

cosas que mira pero no ve, en las anacrónicas y rústicas repisas colgadas de cuerdas y las cuerdas colgadas de grandes clavos que han roto el hermoso empapelado” (1979: 54). Si el cuarto de su madre está escondido en lo más profundo de su hogar, sus consideraciones por sus raíces están escondidas en lo más profundo de su sensibilidad, al punto de considerar que “lo mejor sería echarle llave [al cuarto] de vez en cuando, para que [su madre] no moleste...” (1979: 55).

La madre ha aceptado el rol que su hijo le ha asignado sin discutir. Acepta su espacio de lejanía como si fuera natural, y no hay nada en el cuento que sugiera que ella vea la relación con su hijo como una relación que reprime su identidad, identidad que es precisamente escondida por tener marcas de etnicidad demasiado fuertes. Es esta identidad étnica que Méndez ha conseguido invisibilizar al convertirse en un intelectual urbano, y que se manifiesta, nuevamente, a través del lenguaje: “ella empezará con su ‘vos’ de Tauca, ¿quién puede saber en Lima dónde está Tauca?, tardará demasiado en ir al grano, se la pasará temblando y tartamudeando ante él como una alumna desaplicada” (1979: 52). En las palabras del profesor se mezcla, así, no solo su menosprecio por su madre, sino su propia discriminación lingüística. La madre, además, no es subalternizada únicamente en cuanto género, etnia o condición económica (Spivak 1998: 208), es también minimizada por no poseer un criterio racional occidental; sin este, no puede ser “educada” desde una idea de educación occidental (Quijano 2000). A diferencia de Ramírez, cuyo caso mencioné antes, su madre representa toda la degradación de la sierra que no puede eliminarse a través de la tutela; es la dimensión de la sierra que, tanto de manera física, idiomática y cultural, no puede parecerse a la costa (Vich 2010: 164), no puede aculturarse. La pregunta retórica que hace Méndez respecto al conocimiento en Lima de Tauca evidencia sus propios prejuicios, la visión de la sierra y todo lo relacionado con ella como espacio de atraso intelectual, y la vergüenza que siente al respecto. Desde el punto de vista académico, es decir, desde el punto de vista de su hijo, ella no tiene la capacidad de integrarse a esa esfera, que es precisamente donde él ha construido su identidad.

Es imperativo, ahora, señalar que todas las mujeres en este cuento son llamadas por su nombre de pila, mientras que los hombres tienen una identidad más fuerte, se los conoce por sus apellidos, su nombre de familia, una identidad socialmente dada y cuya posesión es un derecho. Es así como todas en el cuento se ven asociadas, pues, si bien no pertenecen a la misma esfera social, comparten un rasgo de identidad fundamental: su

condición de mujeres. No por gusto son Mónica y Betty, en primer lugar, las únicas que pueden permanecer en el espacio más cerrado de la casa del profesor —el cuarto de su madre—, espacio prohibido para Grau, Garatea y Ramírez, quienes, al entrar brevemente en el momento del clímax del cuento, optan por poner en marcha los carros, es decir, se relegan a sí mismos a la calle, espacio público, espacio masculino. El lugar de la mujer es el espacio doméstico, lo privado, lo no visto, lo invisible y lo vergonzoso (Bourdieu 1996: 18). El único motivo por el cual Mónica y Betty pueden entrar a pesar de ser alumnas de Méndez es porque son mujeres. Sus identidades están más marcadas por su género que por su pertenencia al mundo occidental.

Esta marca de femineidad es lo que también les permite a Mónica y Betty cuestionar, de manera indirecta, la relación que tiene Méndez con su madre, ya que, como mujeres, tienen una idea normativa sobre cómo desarrollarse una relación entre madre e hijo. La manera en la que se aproximan al tema es, nuevamente, a través de la figura de Hamlet. El mismo Méndez afirma:

— La tristeza del amor por una madre pobre y sacrificada... —dice él—, la música de esa noble tristeza envuelve a Esteban², que aún se cree culpable por la muerte de ella: pero es un sentimiento, quizá un arrepentimiento, que sólo vemos brotar después de que ella muere, no antes. He ahí el amor a los desaparecidos, que jamás llegará a su objeto, el amor creado especialmente para ser eterno.

— Pero el de Hamlet por Gertrudis existía antes de morir ambos.

— No, antes de pecar ella. Y la mancha del pecado materno no sólo cubre al hijo sino a todo el mundo. Una mancha especial para gritar y sufrir hasta el fin de los siglos. (1979: 57)

Así como el príncipe de Dinamarca tenía una vasta serie de problemas sin resolver con su madre, así los tiene Méndez; no sería descabellado pensar en él como una especie de “Hamlet de Tauca”. Los paralelismos, nuevamente, revelan su condición de híbrido — que bien sabemos quiere difuminar hasta que pase desapercibida—, y de personaje con un aura trágica. Tenemos en esta cita la segunda sugerencia de la posible muerte de la madre de Méndez. La primera apareció de la boca de ella: “— Sí, pues, hijo, yerba mala como yo... —dice con todas sus arrugas, con los cabellos parados, cada día más ralos y grises” (1979: 55); si se completa el refrán, se puede considerar que la muerte es una

² Stephen Dedalus: se hace aquí referencia a la relación de Dedalus y Joyce con sus respectivas madres.

posibilidad para la pobre mujer. En el segundo caso, siguiendo el fragmento antes citado, sería necesaria la muerte de la madre para que el hijo reconozca el estado de aquella relación y que esto le permita poder ver los propios errores; solo así sería capaz de amar a su madre sin sentir rechazo y salir de la posición de vergüenza eterna a la que se aduce con Hamlet.

¿Cuál sería, entonces, el pecado materno que ha impregnado al protagonista incluso antes de que este naciera? La respuesta que definiendo se encuentra en un texto de carácter social y no literario, pero siendo este un cuento que busca tratar temas nacionales, no es un gran salto teórico. Mi propuesta, siguiendo nuevamente el texto de Portocarrero, es que se trata de una mancha de un origen que él considera indigno y, después de su muerte, ella ya no estaría cumpliendo con el rol de un obstáculo físico —al ocupar un espacio en su hogar—, sino de uno simbólico a la incorporación total de Méndez a una cultura occidental. Ella sería el límite de su europeización. La figura de su madre, así, ha desestabilizado el espacio letrado en el que está irrumpiendo, pues su hijo no ha sido capaz de desembarazarse de dicha relación.

Enfocándome de nuevo en la madre, a pesar de las distinciones entre ella y su hijo, el que logre aceptar el lugar que le ha sido otorgado indica, otra vez, que el sujeto subalternizado está conforme con la relación de poder que se impone sobre él, o ella, como observé en el caso de las alumnas. Se crea un acuerdo; la complicidad entre ambos entes solo permite que las diferencias y la lejanía entre ambos sujetos se mantengan. Cada vez que la madre habla, lo único que logra es reafirmar la superioridad de la posición del hijo; el carácter de las pocas palabras que ella produce deja de ser cariñoso ante la falta de afecto en las respuestas y adquiere un carácter servil: “— ¿Vos, hijito, querés algo? ¡Quién sabe qué te hará falta! ¿Voy a comprar a la bodega, di? [...] No salgas, estoy con mis alumnos” (1979: 54-55). Lo que es más, ella se minimiza a sí misma y, con ello, indica que ha interiorizado el discurso que continuamente le ha demostrado que no está a la altura del mundo letrado que reina en la casa de su hijo. Si esta mujer ha interiorizado un discurso ajeno y cada vez que habla lo hace refiriéndose a otro superior, no puede hablar —en el sentido desarrollado por Spivak—, es decir, es incognoscible como sujeto diferente o anterior a la dominación, es pura subalternidad. En este caso, la comunicación entre ambos individuos, a pesar de compartir la esfera familiar, es imposible. Se invisibiliza así a la mujer de provincia, aquí la mujer andina que, por sinécdoque, representa a toda la sierra peruana. Cuando la madre de Méndez intenta salir del cuarto y

es, con una orden agresiva, devuelta a su lugar de reclusión (1979: 86), se estaría personificando a la subalternización en sí, pues, como señala Gyan Prakash, se trata de una figura reprimida que emerge desde *dentro* del sistema dominante, resistiendo a la contención (2001: 62), pero que, en última instancia, no cambia el orden dado. Esta mujer, en cuanto es figura de la identidad andina y se contrapone al hombre letrado urbano, es peligrosa porque representa la diferencia; el sujeto femenino en este cuento se ha vuelto lo otro absoluto, lo ignorante, lo andino, lo no-hombre, y su imposibilidad de crear un discurso con el cual representarse y afirmarse frente a la autoridad masculina se ve somatizada en la escena final del cuento. Ahora bien, el que el subalterno sea cómplice de la estructura de dominio no significa que esta se avale, se justifica o deja de ser criticada, como se verá al final del cuento y en otros capítulos.

Nuevamente resalta en la madre el carácter animalizado que se percibió en Ramírez anteriormente, pero se lleva al extremo; así, ese otro absoluto se vuelve algo monstruoso. Dicha monstruosidad reside en el carácter terrible y grotesco del acto de morir de la madre:

Entre aquella paz, el ruido en el dormitorio de su madre fue una monstruosidad. [...] Al abrir, su madre, de rodillas en medio de la habitación, ahogándose, graznando como un pato, en vano pretendía arrancarse el cuello del camión; increíblemente hinchada como una pelota, la cara dejaba apenas unas líneas para la boca y los ojos, y convertía las manchas de la crema de limpieza en la pintura de un payaso. Le ha chocado la inyección, pensó, y sin poderlo impedir, los demás ya habían entrado y salido del absurdo cuarto, [...] Mónica atinó a besar esos labios monstruosos y a soplar, echarle aire, vida. La máscara no respondía. (1979: 62)

En este fragmento se deben resaltar tres elementos: primero, que Méndez sintió el estado de su madre como una provocación, por lo que su primera reacción fue de sorpresa mezclada con molestia; segundo, que su primer impulso fue el de impedir que sus alumnos entren al cuarto de su madre, por lo que sintió vergüenza; y tercero, el espectáculo de la muerte que está presenciando causa en él un profundo rechazo, pues se ve horrorizado por lo que ve como una repentina y monstruosa animalización (si interpretamos la narración como focalizada en Méndez). En ningún momento actúa como se esperaría que actuara un hijo preocupado: “Era absurdo que la suerte le alborotara así el departamento, la noche, la vida, que se tratara de su madre y no de otra anciana, y que él no pudiera desencajarle la mandíbula” (1979: 63). Es más, se lo ve actuar a través de órdenes, es decir, de enunciados performativos, pues su colaboración se ve minimizada

frente a los arduos intentos de sus alumnas; cuando él se rinde, ellas prosiguen. En esta etapa de crisis, el hombre que posee el discurso académico es incapaz de actuar de manera efectiva, lo que sugiere que el narrador y, con él, el cuento, toma una distancia crítica.

A pesar de que se supone que este es un momento casi ritual en el que va a marcar su emancipación masculina y su diferenciación de su madre para integrarse en el mundo social (Bourdieu 48), tiene el efecto contrario. Paradójicamente, en lugar de distanciarse de esa “máscara que lanza graznidos”, adopta las características que ella posee en su momento de mayor deformación, se puede interpretar que Méndez mismo se pone la máscara en la oración con la que termina el cuento: “... su madre empezó a quedarse quieta, rígida, a descansar finalmente con la máscara pintada encima, y él siguió en pie, mudo, quizá graznando también, sin que nadie le pusiera una palabra en la boca idiota y balbuceante” (1979: 63). Una vez adquirida la máscara de su madre, es decir, aprehendida su persona, Méndez demuestra una limitación intelectual. No solo pierde la capacidad de hablar, pues nadie es capaz de introducir un discurso en él, como había hecho previamente con su madre, sino que esta perturbación es tan extrema, que se ve incluso animalizado de manera casi absoluta, el único sonido que puede emitir con esa boca “idiota y balbuceante” es también un graznido.

Es curiosa la manera en la que se presenta la escena final. La última parte, sobre todo el último párrafo, puede tomarse como una introducción a la subjetividad del doctor, pero es en las últimas líneas en la cual surge una duda: ¿es el profesor Méndez quien se rechaza a sí mismo y se critica por su incapacidad, o es el narrador quien está viendo al doctor como un hombre idiota, encerrando cierta burla irónica? La elección queda sujeta al lector. Lo que sí queda claro es que hay una crítica hacia Méndez y, por tanto, hacia el discurso letrado y sus implicancias racistas y sexistas; recordemos que, a la hora de hablar sobre Hamlet, el mismo Méndez dijo que “— Según los mejores ejemplos literarios, quien no ama a su madre es un villano, no un héroe” (1979: 84), lo que dejaría en claro que de manera indirecta, el cuento (y él mismo) califica al profesor negativamente³.

Volviendo al doctor, es evidente que no ha logrado su propósito de aculturación absoluta. El cuasi sacrificio materno, en vez de servir como ofrenda para su objetivo académico y de vida, se ve como castigo. Al perder a su madre, pierde, aunque no lo

³ Esta observación sobre la negatividad de la palabra *villano* es válida en sus múltiples acepciones. Tanto villano como vil o villano como habitante de una villa, es decir, pueblerino o rústico serían opciones indignas para Méndez.

quiera, parte de su propia identidad de manera determinante, pues el cuento sugiere que ese estado final durará de manera indeterminada. Es en ese momento donde surge la importancia del título. El protagonista se ha rehusado, por una parte, a considerar su cultura originaria como válida, y, por otra, a reconocer la importancia del término que define a la mujer con la que vive: madre. Ella es un sujeto simplemente en cuanto se relaciona con él a través de una relación de parentesco; solo la conocemos como madre. Ella es madre, pero también es la cultura madre que él está negando. Es una relación de identidad sanguínea, pero también social, y están unidas de una manera indiscutible a través de esa figura que no ha sabido acoger. De ahí que cuando pierde a una, pierde a ambas y lo único que le queda es la mancha del “pecado materno” —la identidad indígena— que lo hará “gritar y sufrir hasta el fin de los siglos” (57) o, mejor dicho, lo deja mudo o tal vez graznando. Sintomáticamente, es el momento en el que es más similar a su madre, pues los une esa animalización que han sufrido en este momento de tensión, lo que sugiere indicar que aquello que él consideraba una “limitación intelectual” en ella es parte de él. Vemos, entonces, la amenaza de la subalternización que se ha resistido a ser contenida, ha invadido al discurso letrado (Prakash 2001: 62).

Como breve conclusión del capítulo, puedo hacer una serie de afirmaciones. Es evidente que, en primer lugar, el profesor Méndez construye su discurso sobre la base de su superioridad intelectual, tanto frente a sus alumnos como frente a su madre. Su relación con esta, además, es particularmente difícil, pues ella representa una amenaza constante a su identidad de hombre letrado completamente urbano al ser la manifestación de sus raíces indígenas. Se ha demostrado, también, que este cuento sugiere que las posturas del dominante y del subalterno se necesitan mutuamente para funcionar. La invisibilización de sus orígenes —su madre— ha sido el motivo por el cual el sujeto subalterno ha sido eliminado y el dominante ha pasado a ocupar el lugar epistémico que le correspondía a su contraparte. Se podría encontrar incluso cierto tipo de justicia poética al ocupar ese lugar tan aborrecido, ya que es posible afirmar que su negligencia filial es la causa de la muerte de su madre. Por ello, si al final del cuento el doctor Méndez no puede diferenciarse de esa esfera sobre la cual había construido su superioridad de manera básica, la pertenencia a un estrato dominante deja de ser posible. Entonces, tanto el éxito como el fracaso del discurso letrado son relativos en este cuento. Es tan exitoso que logra desaparecer al subalterno, pero al hacerlo elimina su referente, ese ser inferior respecto al cual podía construirse como superior; por otro lado, la irrupción momentánea de lo

escondido fue lo que causó que el dominante deje de serlo. En la mirada crítica a la hipocresía del discurso académico que ofrece el cuento no hay una victoria clara. Se conforma, ciertamente, una visión pesimista de las posibilidades de comunicación.



Capítulo 2: La figura femenina indígena y sus herramientas discursivas. El caso de “¡Esa india...!”

En este capítulo, siguiendo con el orden propuesto, analizaré el cuento más breve: “¡Esa india...!”, publicado en *Niebla cerrada* en 1970. Como mencioné en la introducción, me centraré en la relación entre la figura masculina y la mujer indígena, haciendo énfasis en la construcción de la identidad de esta en la medida que sea posible. Es preciso hacer, aquí, un breve resumen para introducir, más fácilmente, mi propuesta. El cuento inicia cuando los amigos de Juvenal Rosales, profesor de primaria de un colegio nacional en el pueblo de Corongo, cercano a Caraz, en Áncash, lo llevan, borracho, a la choza de la india del título, Ricardina, quien lo rechaza. Juvenal vuelve el sábado posterior en un caballo blanco y, pese a las negativas de la mujer —que comentaremos posteriormente—, logra violarla. Inicia así una rutina de despertar en esa choza los domingos hasta que ella le declara su estado de embarazo. Se resiste así a mantener el ritmo anterior, aunque mantiene un fuerte nivel de vigilancia sobre las actividades de Ricardina. Se produce aquí una elipsis que evidencia el paso de varios años, pues Sergio, el hijo que tuvo con Ricardina, cursa ya la primaria y es su alumno. Juvenal, ebrio, muestra un trato violento e iracundo con su hijo y con la india, a quienes sigue vigilando, aunque estos no le responden de la misma manera. El cuento finaliza con la narración de cómo Juvenal, quien espera la comida, piensa en su hijo y la madre de este.

La pregunta que busco responder es la siguiente: ¿tiene Ricardina una respuesta efectiva ante la subyugación de Juvenal? En el cuento sí se presenta la oportunidad de que Ricardina conteste, pero es necesario indagar respecto al logro de esa respuesta. Si su discurso es completamente efectivo, ella podría construirse a sí misma como un sujeto capaz de producir un discurso para defenderse ante la violencia; de lo contrario, Ricardina sería poco más que un cuerpo cuyo objetivo es satisfacer los deseos del maestro escolar al aceptar la imposición. Es posible, sin embargo, que la respuesta a esta pregunta no sea tan tajante.

La disposición de este capítulo se enfocará, como el anterior, siguiendo tres ejes significativos. En primer lugar, se hará un examen de la figura letrada representada por Juvenal Rosales, recordando que, como profesor que se ve a sí mismo como autoridad, comparte muchos rasgos con el profesor Méndez. Una vez identificadas las características del polo dominante de la relación, se podrá pasar al siguiente punto: la figura de

Ricardina. La india, como la llama el título, se establecerá como un personaje que depende de la focalización de Juvenal para aparecer ante el lector, pues sin la mediación de él, ella no aparece. Asimismo, al haber una asociación entre las figuras del hombre letrado en los dos cuentos analizados hasta ahora, se debe tener en cuenta que Ricardina es aquí el sujeto subalternizado por ser mujer, por ser indígena y por ser madre. La objetivización de Ricardina por parte de Juvenal será la acción determinante de su identidad. Una vez establecidos estos dos polos, podré comentar sobre la figura de Sergio y el desenlace de la historia y, así, analizar la respuesta final de Ricardina ante la violencia ejercida sobre ella. El propósito de este último punto es hacer una comparación entre la situación del inicio del cuento y el final, analizar la evolución de la relación y de los personajes. La presencia de Sergio permitirá también analizar la relación familiar desde una perspectiva distinta a la del capítulo anterior. Si antes el protagonista era el hijo, quien veía en sí mismo la personificación del proyecto de mejoramiento racial, aquí tenemos la perspectiva de un padre, quien ve su propia línea de descendencia como mancillada.

Ahora bien, el resumen elaborado previamente parece no presentar parcialidades. No obstante, es nuevamente muy importante tratar de manera detallada la figura del narrador en tanto mediador entre la historia y el lector. La manera de relatar del narrador deja claras dos cosas. Se trata de un narrador omnisciente y, por momentos, sigue la focalización de Juvenal, por lo que las opiniones entre estos dos podrían mezclarse y el narrador, dada esta cercanía, podría verse como un ente parcializado —como sucedió en el cuento analizado previamente—. Se trata, indudablemente, de una narración engañosa, pues, así como parece seguir el discurso de Juvenal usando frases pomposas como “aun tratándose de don Juvenal Rosales” (1970b: 67) y presentándolo como un ser superior a Ricardina, ciertos momentos podrían leerse como una ridiculización del maestro: “el sábado siguiente, sin embargo, volvió al pueblo sobre un caballo blanco para darse prosa” (1970b: 67). De hecho, ambas frases pueden leerse desde ambas perspectivas: sigue la focalización Juvenal —lo que podría, si se quiere, indicar una coincidencia de las opiniones— o la ridiculización del personaje por parte del narrador. La narración es, entonces, ambigua y sugerente, y depende mucho del lector el tono que se le quiera atribuir. Es innegable, por otro lado, el casi excesivo pudor del narrador. Toda situación de índole sexual se presenta a través de eufemismos, circunloquios o, simplemente, se da a entender por el contexto, pues el abuso se encubre verbalmente: “se enredó borracho con el cuerpo caliente de la india” (1970b: 67), “también los hombres debían ser pacientes

[para tener relaciones], no sólo las mujeres” (1970b: 68), “descubrió que ya la conocía demasiado” (1970b: 69) —para no decir que la había embarazado—, entre otros. La motivación del narrador para esta evasión no queda clara. Si es que se lo asociara al discurso de Juvenal, veríamos en este la intención de pormenorizar o invisibilizar su abuso. Sin embargo, por qué un narrador que llega a ridiculizar a los protagonistas preferiría oscurecer sus evidentes faltas es una pregunta que queda abierta. Podría ser, por un lado, una manera de evidenciar interés en la subjetividad de Juvenal o, por otro, la elección de seguir una línea de expresión pudorosa, respuestas múltiples que, a su vez, generan más preguntas.

La ambigüedad y la multiplicidad de posibilidades del significado no se remiten solo al narrador. Se encuentran también en el título. La frase “¡Esa india...!” consta de cuatro elementos: un artículo demostrativo que, muchas veces, se utiliza para sugerir menosprecio; un sustantivo que determina la identidad de Ricardina a partir de su raza; puntos suspensivos y signos de admiración. Este título genera una serie de preguntas: ¿por qué los signos de admiración? Asombro, indignación, pena, ira son algunas posibilidades. ¿A qué se debe el uso de los tres puntos finales? Hay un vacío en el discurso, un hueco no ha sido formulado, pero ya no se puede llegar a decir; entonces, ¿qué faltó? Respuestas como estas dependen de una pregunta aún mayor: ¿quién enuncia el título? ¿El narrador? ¿Juvenal? Del lugar de enunciación depende la intencionalidad. Además, el uso de puntuación indica que no se trata de un título meramente descriptivo o circunstancial, busca crear una opinión en el lector. La lectura que sea la elegida no es tan importante como la posibilidad de elegir. El potencial interpretativo del título tiene un propósito, la tarea está en manos del lector. Es probable que tanto las opiniones sobre la impresión que el título brinda se modifiquen durante la lectura, como que la opinión formulada a priori de la lectura influya en la interpretación del cuento.

Es propicio, entonces, analizar al personaje de Juvenal Rosales. Después de su nombre, la primera información que se nos da respecto a este hombre —y dada como aposición— es que se trata de un maestro de primaria de la Escuela Fiscal de Corongo. Su condición de maestro vendría a ser casi tan constitutiva como la de india para Ricardina, como comentaré posteriormente. Aquello que define a Juvenal, más allá de demostrar ser alguien violento y déspota, es que es un hombre letrado, por ende, poderoso. Curiosamente, a pesar de ser profesor de primaria, no demuestra mayor afinidad con los niños o una intención educadora; paradójicamente, es en el aula donde se muestra

especialmente cruel con su propio hijo. Sobre los eventos que le suceden al protagonista, lo primero que sabemos es que ha sido desdeñado por Ricardina, una persona que él considera inferior. Esta inferiorización de la india se sugiere dado el lenguaje empleado por él para hablar de sí mismo: “Aun tratándose de don Juvenal Rosales” (1970b: 67) es una frase que, si se la considera como narración focalizada, indica la alta consideración que trata de atribuirse, incluso en estado de ebriedad. Recordemos el punto establecido en el primer capítulo: el discurso letrado hace que el individuo masculino se sitúe a sí mismo en un plano superior a los demás. Esto contrasta con su verdadero estado de intoxicación alcohólica; se evidencia así una clara crítica a este personaje. No obstante, la india queda en un plano inferior a un profesor beodo al que debería recibir con los brazos abiertos. De ahí que el profesor reaccione con indignación cuando Ricardina se permita a sí misma rechazarlo, lo que señala que Ricardina tiene la suficiente agencia como para oponerse a él.

Además de lo ya comentado, no hay mayor información sobre la identidad del profesor. No se menciona si es indígena, mestizo o blanco, solo que enseña primaria en un colegio nacional y tiene relaciones con Ricardina, a quien menosprecia por vergüenza y miedo. Sería incurrir en psicologismos intentar determinar por qué es que Juvenal se mantiene cercano a esta mujer. Sin embargo, el cuento sí le permite al lector especular respecto a sus posibles intereses sentimentales, sobre todo por la última línea del cuento, cuando entra en la choza y piensa que “[...] esta vez colgaría en la abertura una sábana mojada, para seguir escondiendo algo a una parte de su pecho” (1970b: 73). Lo que elige esconder, su apego a Ricardina, será tratado posteriormente.

Si hay algo innegable, es que Juvenal siente atracción sexual por Ricardina, aunque no lo pueda admitir abiertamente. Después de su primer encuentro, que inicia la narración y en el que “La mujer acabó por desdeñarlo, no cabían dudas [...] no tuvo más remedio que montar en uno de [los burros encontrados] y huir jurándose no volver a perder la cabeza. El sábado siguiente, sin embargo, volvió al pueblo sobre un caballo blanco” (1970b: 67). Me remito, nuevamente, al término de suplemento obsceno ideado por Žižek y comentado en el capítulo anterior. El hecho de que él perciba su relación como socialmente reprochable si se hiciera pública es parte constitutiva del disfrute que siente al estar en esta relación oculta que él mismo ve como vergonzosa y prohibida. Asimismo, ser parte dominante de esta relación refuerza su poder. Parece ser por ello que,

aun si sabe que le conviene alejarse de la india, no es suficiente para cortar el lazo que los une.

Entonces, a pesar de que se jura a sí mismo no volver, su juramento es inválido, pues rompe su promesa. El profesor tiene un problema: no puede sostener su palabra, su discurso. Si es que eso se supiera abiertamente, evidenciaría una falla en su rol de representante del mundo letrado, pero, por ser una promesa rota consigo mismo, se mantiene en el espacio del disfrute obscuro. Hay un detalle importante en esta decisión, rompe su palabra con una fuerte declaración: regresa, pero, esta vez, lo hace con un caballo blanco. El uso adrede de este animal es otra aseveración respecto a su persona. El comentario “volvió al pueblo [de Ricardina] con un caballo blanco para darse prosa” (1970b: 67) nos sugiere que usó un caballo blanco para presentarse como un individuo más importante⁴. El símbolo del caballo blanco es pues un símbolo de altura de espíritu y majestad (Chevalier y Gheerbrant 2015: 216), de ahí que se asocie a grandes personajes tanto históricos, Napoleón Bonaparte⁵, por ejemplo, como mitológicos o fantásticos⁶, como caballeros andantes. Por ende, es imposible no compararlo con un príncipe de cuentos de hadas o un héroe salvador, pero Juvenal ensucia el caballo antes de llegar a su destino: “Iba a seguir hasta la ruinoso y solitaria plaza de armas...pero ensució el caballo blanco metiéndolo por cañaverales polvorientos y salió al claro como al final de un viaje” (1970b: 68). Juvenal no puede ni siquiera pretender ser uno de esos grandes ejemplos de importante masculinidad y realeza. Su intención de estar incluso por encima de Dios — pues pensaba que al llegar a dicha plaza de armas, “quizá la iglesia se derrumbaría expresamente para él” (1970b: 68)— termina siendo una ridiculización de su altivez infundada. A pesar de ello, hay otra sutil alusión a él como un ser cuasi divino: “su hábito de amanecer los domingos en la choza y desayunar semidesnudo con frutas” (1970b: 69) parece sacado de alguna tradición mitológica clásica. Esta afirmación deja claras tres cosas: descansa los domingos, impone su corporalidad al espacio de Ricardina y se provee de las frutas de esta. Esto no quiere decir que el narrador o el lector deba verlo como un

⁴ Hay otra instancia en la que el autor hace uso del símbolo de un caballo blanco, como señala Manuel Velázquez Rojas en su artículo “Zavaleta, narrador”. En la novela *Los Ingar*, la familia posee un caballo llamado Blanco, que, según el crítico, más allá de ser el orgullo de la familia y del pueblo, representa la inocencia y la pureza de los niños, por ello el caballo se pierde galopando hacia el horizonte (2009: 116). Esto contrasta, claramente, con la versión del cuento. El hecho de que termine todo sucio implica que es imposible que un caballo en posesión de Juvenal Rosales simbolice cualidades tan admirables.

⁵ Como en la famosa pintura de Jaques-Louis David, *Napoleón cruzando los Alpes*, 1801-1805, Castillo de Malmaison, Francia.

⁶ Unicornios o Pegaso son solo algunos ejemplos.

ser divino, pero sí que se ve a sí mismo como un ser digno de ciertas consideraciones casi sagradas.

De manera inmediata, se puede asumir que el maestro tiene, con la india, una relación de imposiciones. En primer lugar, impone su sexualidad —la idea de que tiene “derecho” de hacer lo que quiera con la india recuerda al “derecho” de pernada del profesor Méndez—; la violencia de su discurso se ramifica a partir de ese punto. La manera de comunicación entre Juvenal y Ricardina o, mejor dicho, la manera en la que Juvenal se comunica con Ricardina, está basada sobre gritos, reproches, órdenes amenazas recibidas pasivamente (1970b: 68, 69, 72, etc.). Él siente placer al tocarla rudamente (1970b: 72).

En Juvenal, entonces, pervive una contradicción entre el placer de dominar y la vergüenza por el sujeto dominado, el disfrute por visitarla, pero una visita y una vigilancia a escondidas, una contradicción entre su vida privada y la pública. En privado grita, en público la relación simplemente no existe. El ver su relación con Ricardina como un lazo social digno de rechazo no es suficiente para que él se aleje de ella. No se trata solo de gozar con realizar lo prohibido, sino de mantenerlo en secreto, de lo contrario, se inferiorizaría a sí mismo, lo que iría en contra del goce detrás del suplemento obsceno. Además, si, a los ojos de Juvenal, fueran iguales socialmente, la capacidad de ejercer poder sobre la india ya no se vería legitimada por su superioridad en cuanto a clase social, ya que solo residiría en su masculinidad, lo que podría poner en peligro la dominación. La subyugación es parte importante del énfasis positivo que tiene Juvenal de sí mismo y de su nivel social. Admitir su interés físico sería disminuirse, quitarse autoridad y respeto, sería un cuestionamiento a su juicio y autocontrol: sería tachado de “loco y borracho” por meterse con la india (1970b: 72).

¿Qué es, entonces, la india para el maestro de primaria? En niveles básicos, ella está ahí para complacer sus deseos; no la considera de otra manera. Considero que, a lo largo del cuento, ella será asociada con distintas imágenes: el pueblo de La Pampa, la choza, la comida. El primer aspecto es bastante evidente, pues así como Juvenal está asociado al pueblo de Corongo, donde trabaja en la escuela; ella está asociada al pueblo donde vive, donde los campos son perezosos y los peones parecen animales dormidos (1970b: 69), hasta cierto punto una imagen pastoril algo ridícula. *Pampa*, de por sí, es un término que sugiere fertilidad. La llegada de Sergio confirma la asociación. Por otro lado, podemos ver a la choza como una extensión de Ricardina. Es, en primer lugar, su hogar

y el de su hijo. Recordemos que en el primer capítulo mencioné que el espacio de la mujer es el lugar doméstico. La siguiente cita de Bourdieu es muy explicativa:

Al estar clasificadas por la taxonomía de lo interior, lo húmedo, lo bajo, lo curvo, lo continuo, las mujeres ven cómo se les atribuyen todas las tareas domésticas, es decir, privadas y ocultas, o dicho de otro modo, invisibles y vergonzosas, como el cuidado de los niños y los animales y una buena parte de los trabajos exteriores, sobre todo los que tienen que ver con el agua [...] y en especial las tareas más sucias [...] las más humildes. (1996: 18)

Una de las actividades de Ricardina es lavar ropa en la única acequia de La Pampa, acequia que “parecía ser los ojos y nervios del lugar” (1970b: 68), acequia desde la cual ella vigilaba los movimientos de Juvenal por si le hacía daño a su hijo (1970b: 71). Ella lava, entre otras cosas, la ropa sucia de Juvenal; le cocina, cuida de su hijo. Pero es más gráfica la asociación entre la choza —que no tiene puerta y permite que Rosales entre cuando este quiera— y Ricardina que, a pesar de decir que no, termina cediendo —ceder es, aquí, un verbo usado con cautela y que explicaré en breve—. En su interactuar con la choza, Juvenal interactúa con la india, pues siente que la edificación mira a todas partes (1970b: 67), lo mira a él directamente (1970b: 68); es un espacio que él vigila constantemente (1970b: 69) y cuyos contenidos pueden verse al pasar (1970b: 68). Estas asociaciones espaciales con la figura de Ricardina y las labores que conllevan hacen que su subordinación sea facilitada. Siguiendo a Marisol de la Cadena, esto se debe a que el lugar por antonomasia de la mujer indígena es la comunidad. En contraste con un hombre urbano, como sería Juvenal, Ricardina y las mujeres como ella son menos civilizadas, inferiores, “más indias” (1996: 187).

En tercer lugar, está la percepción de Ricardina como comida; en más de una ocasión hay referencias al acto de comer. La rutina de comer fruta de Juvenal que antes mencioné (1970b: 69) se completa cuando él afirma que quiere comerla: “— ¿Comer comida...? Lo que yo quiero es comerte...—deletreó, haciéndola reír otra vez. Todavía se demoró en seguirla y se preguntó qué remedio, qué fruta, qué caña jugosa podía morder para calmarse” (1970b: 72). Ricardina es, simplemente, otra de las frutas que consume rutinariamente. Por otro lado, ella le da comida continuamente, es uno de los roles que asume: “ella le ponía comida sobre una piedra caliente” (1970b: 69) y, una de las pocas veces que la escuchamos hablar, es para preguntarle si quiere comer. Podemos observar que Ricardina es, en principio, una manera de saciar sus apetitos y cubrir sus necesidades.

Ella tiene relaciones con él y luego lo alimenta, le lava la ropa, es madre de su hijo; en otras palabras, ella sacia las necesidades básicas que él tiene.

Ahora, es aquí donde quiero retomar el término *ceder* que mencioné en las páginas anteriores. Es fundamental para mi investigación ver hasta qué punto ella actúa de manera voluntaria. No se evidencia tajantemente que Juvenal sea un violador, no se ve violencia física, no hay amenazas con armas, es solo el uso del discurso. El mayor indicio de la problemática categorización de Juvenal como tal es que Ricardina lo rechazó al inicio, lo que indicaría cierto poder de decisión de la india. No obstante, al tratarse de un narrador particular, como mencioné antes, el problema es que no queda claro el nivel de violencia ejercido y el tipo de abuso no se identifica claramente: “En vez de resignarse, y entre el asombro de la india que lo manoteó varias veces, colgó un traje de Ricardina en la abertura de la choza y fingió ocultarse detrás, llamándola ansioso” (1970b: 68). El asombro y el manoteo de la india muestran reticencia; debería, en todo caso, ser suficiente para comprender el rechazo de esta. Sin embargo, la situación es compleja y ambigua a propósito, pues no solo debemos recordar que tenemos un narrador que elige con cuidado las palabras que usa, sino que, por eso, hay una motivación evidente detrás de las acciones de Ricardina. ¿Ella accede porque Juvenal la convence o porque no tiene otra opción? Incluso dentro de estas posibilidades hay más variantes: ¿tiene miedo o simplemente se trata de algo que ha aprendido a aceptar? Cuando dijo que no, al inicio del relato, Juvenal estaba borracho. ¿Cuáles serían las circunstancias si es que estuviera sobrio o lleno de ira? Al tratarse de puras especulaciones, no voy a intentar contestar a lo formulado, pero sí recalcaré lo evidente: existe una relación de poder que se traduce en una relación sexual entre ellos y, eventualmente, Ricardina queda embarazada.

El acostarse con Juvenal implica aceptar que él tiene una clara intención respecto a ella: es una fuente de placer sexual. Eventualmente, esa satisfacción se extenderá al nivel alimenticio y, finalmente, al doméstico en general. Se mantiene la objetivización, ella tiene un propósito material. El discurso que la construye, el de Juvenal, la ha convertido en un cuerpo. Un cuerpo que, al ser femenino, está cargado de negatividad (Bourdieu 1996: 41), un cuerpo al que él demuestra rechazo constante. El rechazo pues, se construye a partir de la repulsión y la suciedad que Juvenal le atribuye a Ricardina. Se trata del disfrute de la posesión de un cuerpo que ha identificado como abyecto (Kristeva 1988: 11). En ese sentido, al ser este cuerpo el objeto abyecto del deseo, es inaccesible sino a través del goce, (Kristeva 1988: 17) que, como ya comentamos, es un goce

reprochable. Esto es enfatizado por el hecho de que Ricardina sea una mujer indígena. Cuando Juvenal se entera del embarazo, no puede evitar preguntar “¿Crees que puedo ensuciarme contigo?” (1970b: 69), señalando que la descendencia de esta relación mestiza no sería pura, sería una mancha. Aquí, la repulsión y la atracción se mezclan, además, con una clara voluntad de dominio —lo que muestra, además, cierta lógica colonialista del deseo⁷ (Young 1995: 166). El mismo narrador evidencia lo contradictorio e hipócrita de la repulsión que siente Juvenal por Ricardina: estando ebrio, por ejemplo, siente la necesidad de lavarse las manos, y aprovecha para limpiar su boca, pero no el vómito de su traje (1970b: 67). Nuevamente, su asco dice más de él que de ella y el mismo cuento lo demuestra, pues, si bien Juvenal le hace esa pregunta sobre ensuciarse con ella, “ella pareció no oírle” (1970b: 69), lo que sugiere que no descifró ni el contenido ni el desdén de sus palabras. No obstante, el que parezca no oír permite dos posibilidades: o no escuchó o eligió ignorarlo. No podemos saber con certeza cuál es la opción real, pues no hay respuesta alguna. Las respuestas de Ricardina son pocas y casi siempre están mediadas por el narrador. Esto nos lleva a discutir el tema fundamental de este capítulo: cómo aparece la figura subalterna. Recordando a Spivak y la afirmación de que el sujeto subalterno no puede hablar (1998: 228), considero apropiado analizar en qué momentos Ricardina se pronuncia.

Su voz es escuchada en dos ocasiones. La primera, cuando le preguntan su nombre: “— ¿Cómo te llamas? —volvió a gritar. — Ricardina, don. — ¿Ricardina qué? — Eso no más, don” (1970b: 68). Se trata de un intercambio de palabras muy limitado y, por parte de la india, bastante respetuoso. ¿Por qué Ricardina no elabora más su respuesta? ¿Por qué no le da su apellido? ¿Por qué no se deja conocer en ese nivel? Sería, nuevamente, caer en especulación intentar contestar estas preguntas de manera absoluta, pero queda claro que hay cierta agencia en ella, agencia que, paradójicamente, la subalterniza, pues el uso del primer nombre demuestra inferioridad al compararlo con el “don” que emplea para referirse a Juvenal. Al “carecer” de un apellido —como las mujeres de “Madre cultura”, de quien solo conocíamos nombres—, carece también de una identidad definitoria, lo que resalta su desventaja frente a Rosales, de quien se tiene hasta una aposición. La segunda ocasión en la que habla es cuando, como mencioné, le ofrece

⁷ Como bien señala Young, en la mentalidad colonial había una clara repulsión por el otro indígena o negro que se mezclaba con el deseo sexual. Así, el dominio sexual era otra manifestación del dominio social. Sin embargo, siempre existía la amenazadora posibilidad de la procreación, que, más allá de ser vista como una manera de ensuciar el propio linaje, al crear seres mestizos, amenazaba al sistema colonial mismo (1995: 165-166).

comida a Juvenal: “¿Ostí ya quieres comer? —le preguntó—. En un ratito ya istará il chupe” (1970b: 72). Es, notoriamente, español andino, otro factor que crea una distancia entre Rosales y Ricardina, pues él no presenta estas marcas de pronunciación en sus palabras —este caso nos recuerda a la abierta discriminación lingüística presente contra Ramírez en el primer capítulo—. Por otro lado, es interesante que use segunda persona para hablar con Juvenal a pesar del “ostí/usted”; se ha perdido cierta distancia, han adquirido familiaridad.

Este acercamiento en su vocabulario es notorio después de un evento de gran importancia: el nacimiento de Sergio, quien, después de la elipsis narrativa, cursa la primaria. Veamos entonces cómo se configura este personaje. Sobre la paternidad de Sergio es posible hacer un par de comentarios. El narrador lo llama hijo de Juvenal, Juvenal mismo lo considera como su descendencia, pues muestra cierta preocupación, no tanto por el niño, sino por el qué dirán respecto a su manutención: “¡Mírate esos pies! ¡Y esos brazos! ¿Y por qué corres descalzo? ¿Dirás que no te compro zapatos...?” (1970b: 71). Esto podría verse como una versión de padre preocupado, pero, dada la violencia con la que se elabora el discurso, no puedo obviar una interpretación alternativa: la preocupación por la opinión pública. Sergio, por su parte, es caracterizado como un ser inferior corporalmente, era “el más pequeño y enclenque del grupo, el más trigueño y feo, el único que en vez de una cabellera completa tenía una redecilla sobre las manchas de tiña y los escasos mechones oscuros” (1970b: 70), este es otro de los tantos fragmentos en el que podemos cuestionar la imparcialidad del narrador. Más allá de su tez oscura, Sergio es portador de un cuerpo débil, enfermizo, casi delator de las negativas circunstancias de su procreación. Rosales mismo escuchaba cuentos sobre el embarazo de Ricardina y la pregunta constante: “¿qué hombre no la conocía?” (1970b: 72), el narrador es, como en tantos otros comentarios, ambiguo. Señala que o Ricardina es efectivamente conocida por muchos hombres de manera sexual, por lo que cualquiera podría ser su padre, o que Juvenal simplemente lo cree al escuchar dichos chismes. Sea cual fuere la verdad, la semilla de la duda ha sido plantada en el lector. La verdadera paternidad de Sergio, sin embargo, no es tan importante; lo importante es que el padre podría haber sido Juvenal y que, encima, él lo asuma, otro factor que delata el apego que el profesor siente por estos personajes.

Sergio es, entonces, la extensión de la relación entre Juvenal y Ricardina, de ahí que su relación con su padre sea problemática. Esta se sostiene en el intercambio de

violencia y burla. Juvenal tiene una clara voluntad de distanciarse de su hijo. Se desarrolla, nuevamente, una situación contradictoria, pues la responsabilidad por su mantenimiento contradice el maltrato que efectúa constantemente. Sergio, tal como su madre, son constantemente animalizados, llamados perros (1970b: 71, 73) y animal (1970b: 70). El niño, sin embargo, se las arregla para sortear la violencia ejercida por el padre a través del juego y la broma. A la pregunta sobre los zapatos, Sergio contesta:

— ¿Y cómo un perro se va a poner zapatos? —dijo Sergio, y sus amigos volvieron a reír y escaparon fácilmente de Rosales, que, abandonado y lejos de su botella de cañazo, por poco se quita los calzoncillos para meterse en la acequia, así fuera delante de todo el mundo. (1970b: 71)

El arma principal de Sergio es, como vemos, la risa. Como señala Bajtín, el poder de la risa reside en que “degrada y materializa” (1990: 21) aquello que la genera, le quita poder; esta iguala al sujeto risible con el sujeto reidor. La risa desestabiliza el poder violento de Juvenal, cuando ríen, Sergio y sus amigos escapan fácilmente de Rosales (1970b: 71). La risa de las lavanderas —que, además, lo señalaban con el dedo por andar en calzoncillos frente a todos (1970b: 71)— y la de Ricardina son la evidencia de que, no solo hay familiaridad, sino que se ha perdido miedo, lo trata de “ostí”, pero ya no está el “don” que acompañaba su nombre. Si la risa degrada y materializa lo jerárquicamente superior, incluso lo divino —como el carácter divino que Juvenal se atribuye—, entonces aquellos que ríen sitúan al profesor a su nivel —pues partimos de una premisa en la que él está en un nivel superior, incluso si está ahí de manera infundada—. El reír, jugar y cantar son opuestos a los gritos y las amenazas iracundas de Rosales. Mientras él es violento física o verbalmente, Ricardina ríe: “¡Llama a ese sinvergüenza! —y también ella se rió como si fuera otro cumplido” (1970b: 72), “Lo que yo quiero es comerte... —deletró, haciéndola reír otra vez” (1970b: 72). La risa sirve como protección, así como su hijo: “Sergio parecía proteger a su madre dando vueltas en torno a la choza y casi no había un claro entre sus carrerillas, para animarlo a cruzar” (1970b: 70). Sergio es, así, casi un escudo frente a la violencia.

Sin embargo, esta risa, que parece ser tan amenazadora, se queda en el sistema de protección. En su artículo “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”, Raúl García Rodríguez cita y coincide con Hugo Mancuso, quien afirma que el carnaval comentado por Bajtín parece ser una ficción creada por la hegemonía para legitimar un discurso ajeno y mantenerlo al margen. Sin embargo, sería posible que, desde esa irrupción que parece no representar un

peligro real al estar bien delimitada, podría nacer un acto verdaderamente revolucionario que subvierta el discurso hegemónico y plantee un espacio de libertad, como afirmaba Bajtín del carnaval, y que garantice una vida libre de dominación (123-124). En “¡Esa india...!” esto no llega a suceder; la risa no tiene efecto real en la jerarquía social, risa no logra más que ser un eje de liberación verbal. Juvenal hace reír a Ricardina (1970b: 72) y, posteriormente, parece tener sentimientos encontrados respecto a su esta y a su hijo, pero el cuento finaliza ahí, no se percibe ningún cambio real y todo lo posterior posible sería fruto de especulación infundada. La risa no sirve para subvertir el poder y la situación sigue siendo la misma.

Aquí considero que se puede responder a la pregunta inicial. ¿Tiene Ricardina una respuesta ante el discurso de violencia que se está imponiendo sobre ella? Sí. La risa es la respuesta oral que ella emite, pero podríamos incluso interpretar que haber tenido a Sergio es también es una respuesta a su interacción con Juvenal. Sin embargo, a pesar de que la risa y Sergio están fuertemente conectados, decir que su hijo responde por ella sería errado, pues no solo le quitaría agencia a Ricardina, sino que él no responde por ella, él responde por sí mismo. Él se enfrenta abiertamente a Juvenal, ella no, aunque vigila a su hijo y está dispuesta a defenderlo. Debido a que no logra algo más que la risa, su discurso es insuficiente para instaurar una identidad propia o como para retar, verdaderamente, al sujeto dominador. Entonces, la respuesta a mi pregunta es la siguiente: Ricardina tiene una respuesta, la risa, que diferencia su estado inicial con el final. La risa permite el relajamiento de las condiciones en la relación, pues el final del cuento parece sugerir que hay cierto nivel de aceptación por parte de los tres personajes, aunque no hay un cambio real. La respuesta no fue efectiva para su constitución como sujeto y acepta la identidad otorgada: ella es un cuerpo que sacia al otro.

Capítulo 3: El discurso letrado como lugar de opresión e intento rebeldía. El caso de “Juana la Campa te vengará”

En este tercer y último capítulo, mi enfoque será el análisis de la aproximación entre los personajes previamente comentados —es decir, entre el hombre letrado y la mujer indígena— en el cuento “Juana la Campa te vengará”, cuento que, como el anterior, se publicó en la colección *Niebla cerrada* de 1970. Mi objetivo es identificar los rasgos del acercamiento entre estas dos figuras, pues se trata de una relación particular, fuertemente mediada por la manera en que está narrada la historia. En esta, confluyen dos niveles narrativos que son significativos y que, necesariamente, nos llevarán a analizar cada personaje. En primer lugar, está “el último amo”, quien pertenece al ámbito académico: es un profesor de escuela media que, además, está estudiando a Juana. En segundo lugar tenemos a Juana, única protagonista mujer en estos cuentos, quien presenta una evolución: ella pasa de verse animalizada hasta convertirse en “una señorita que puede leer y escribir” (1970a: 9). Sin embargo, al final del cuento veremos que estas herramientas de alfabetización no le aportarán una posibilidad real de emanciparse de ser una figura subalterna.

La trama de este cuento, el más complejo de los analizados por su estructura, es la siguiente: Juana, quien trabaja para —o, mejor dicho, es esclavizada por— su último amo, escucha y narra pacientemente, pero no con gusto, cómo es que este le cuenta la vida que ella ha vivido. El amo le cuenta cómo fue vendida por sus padres y cómo fue maltratada por sus primeros amos. Asimismo, le narra cómo es que ella hirió de gravedad a su primera ama y el esposo de esta la dejó morir para casarse con una más joven, quien, a su vez, termina matando al viejo. Juana se libera de las posibles acusaciones de asesinato porque este último amo la protege, ya que ella ya había despertado su curiosidad —nos enteraremos, pues, que él es antropólogo y que está estudiando a las “campas”⁸. Entre otros eventos narrados por él se encuentra la defensa de Juana de una amiga sirvienta, quien había sido amenazada por su ama. La narración del amo parece concluir con una petición: si bien él sabe que Juana quiere irse, le pide que se vaya cuando él regrese de Lima. Juana acepta y la conversación termina. Ella se retira a la cocina y, para sus adentros, planea cómo escapar, pues se rehúsa a asesinar a la mujer del patrón, que es lo

⁸ La palabra “campa” es un término peyorativo que se solía usar para designar a miembros de la comunidad asháninka.

que él quiere que haga, al menos eso es lo que ella afirma a partir de la narración del amo. Aquí ya no escuchamos la voz de él, solo acompañamos a Juana mientras ella decide irse. Ella escapa, pero la persecución comienza rápidamente. Su amo y otros hombres del pueblo la atrapan en un terrible encuentro, en el que ella es reducida a un animal salvaje.

El propósito de este capítulo es ver cómo el sujeto académico se relaciona a través del discurso letrado con la figura subalterna y la medida en que hay una respuesta desde esta subjetividad. El discurso letrado no solo es una relación de dominio, sino una de formación a través de un proyecto pedagógico que no la beneficia a únicamente a ella, sino también a él; su interés, por ahora oculto, lo ha llevado a investigar su pasado antes de recibirla en su casa y enseñarle a leer y a escribir (1970a: 9-10). En este cuento, la creciente unión entre estas dos figuras se evidencia a través de la progresiva urbanización de Juana y la educación que esta implica. Para visibilizar esto y sus implicancias, considero que es particularmente útil el concepto de *mimetismo* que describe Homi K. Bhabha: “El mimetismo es entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se ‘apropia’ del Otro” (1994: 112). De ahí que este acercamiento del subalterno a lo letrado se presenta como potencialmente peligroso, pues, si bien es algo necesario para la observación académica del amo, se estaría dotando de poder a quien se está tratando de dominar:

El mimetismo [...] cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber "normalizado" como sobre los poderes disciplinarios. El efecto del mimetismo sobre la autoridad del discurso colonial es profundo y perturbador. Pues al "normalizar" el estado o sujeto colonial [...] aliena su propio lenguaje de libertad y produce otro saber de sus normas (Bhabha 1994: 112).

Sin embargo, y quizá precisamente por ser consciente del riesgo que implica crear un saber de sus normas distinto al que él maneja, el proyecto de mejoramiento personal de Juana se verá truncado por el mismo amo, lo que nos lleva a postular la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto ha sido beneficioso para Juana el obtener este poder discursivo? ¿Logra algo con su accionar? En esta misma pregunta estoy haciendo ya una afirmación. Considero innegable el hecho de que Juana llegue a actuar mucho más que las mujeres de los otros cuentos: ella se manifiesta, habla, grita. La reflexión gira entorno a si este accionar es efectivo, si es que lo logrado es positivo o negativo para el personaje. Esta pregunta es entonces sugerente, pues envuelve la idea central de esta tesis: si es que la figura subalternizada lograra hablar, ¿sería este un discurso efectivo o sería simplemente

una extensión del discurso dominante? De aquí salen una serie de preguntas como, por ejemplo, la interrogante sobre si su voz, al no tener accionar y ser extensión de otra, podría ser categorizada como el habla de un subalterno. Si bien tiendo a estar de acuerdo con esta premisa, esta idea será discutida posteriormente.

Para analizar el acercamiento de ambas figuras, es necesario hablar, en primer lugar, de la narración, porque este es el eje a través del cual se desarrolla la historia. La historia se presenta, en un primer nivel, a través de Juana, quien le cuenta al lector lo que su amo le está contando. La narración del amo consiste en la vida de Juana misma, vida que él ha investigado a profundidad, tanto así que se permite inventar cómo habrían sucedido eventos que conoce, pero no ha presenciado. Lo que dice el amo se mezcla constantemente con las intervenciones, siempre mentales cuando confrontacionales y orales cuando dóciles, de Juana. En otras palabras, conocemos gran parte de los eventos de la vida de esta porque son tanto recuerdos propios como elaboraciones del amo y se presentan entremezclados. Por ello, en este capítulo no utilizaré el término “narrador”, ya que considero que las palabras de la narradora extradiegética, Juana, se mezclan de manera constante con las del el narrador intradieético⁹, pues ella es también parte de la diégesis en la que este enuncia. Teniendo en cuenta estas consideraciones, elegiré hablar de “narración” y no de narrador, haciendo énfasis en qué momento se trata de la voz de Juana, de la voz del narrador o un momento de confusión entre ambas, pues considero que en esta hibridez —que voy a trabajar desde una aproximación bajtiniana¹⁰— se encuentra gran parte de la riqueza del relato.

Es necesario, entonces, reconocer las características de esta narración. En primer lugar, se trata de un lenguaje que no parece ser espontáneo. Se puede percibir que es un discurso que está siendo pensado artificialmente. Desde el contenido hasta el vocabulario, es una narración muy literalizada, pues las palabras que emplea el amo están muy bien pensadas, es claro que tiene una intención que va a develar. Ella misma lo llama “cuento” (1970a: 12). Ahora bien, esto es, probablemente, un comentario sobre la naturaleza no confiable de la historia, pero podríamos interpretarlo como un comentario a la naturaleza misma del texto: el lector se hace consciente de que lo que lee es ficción.

⁹ He seguido los lineamientos propuestos por Gérard Genette en *Figuras III* sobre el nivel del relato narrativo (1989: 284).

¹⁰ Si bien he tomado la propuesta teórica de Genette para hablar de los niveles narrativos, considero que categorizar la distancia discursiva sería perjudicial en vez de beneficioso, por lo excesivamente largo que sería, por un lado, y por limitar la riqueza interpretativa, por otro. De ahí que prefiero solo evidenciar el carácter híbrido de la historia siguiendo los postulados de Mijaíl Bajtín.

No hay manera, entonces, de que pueda tomarse a esta como narración fidedigna al tener una intencionalidad; esto se ve reforzado por el hecho de que, en más de una ocasión, se llama la atención a la falta de certeza total: “¿Me equivoco o no?” “Si usted lo dice, así debe ser, señor.” (1970a: 14); “Ya quisiera, don. ¡Cómo se sabe que usted no estuvo ahí!” “Bueno, como sea...” (1970a: 19-20)¹¹.

Por otro lado, como mencioné, Juana nos narra en presente lo que su amo le narra de su propia experiencia vital: “Mientras agacho la cabeza me está diciendo quién soy” (1970: 9). Cuando esta conversación termina, ella se retira y decide escapar. De cierta manera, mientras nos cuenta esta historia, está contándosela a sí misma y confrontándola con lo que realmente pasó —aunque como lectores no tengamos acceso a ello—. Este ejercicio de autonarración es sintomático en una relación de dominio a un subalterno, porque confundimos como propio de ella el discurso de su amo. Siguiendo esta premisa, es claro se trata de narración mediada, es decir llega a nosotros a través de la subjetividad de Juana, pero originalmente es parte del discurso de su amo y producida por esa subjetividad, por lo que se trata de una versión compartida sobre la historia de uno de esos personajes. Este “compartir” es de todas maneras dudoso, no es que el amo quiera saber la opinión de Juana y no es que ella la exprese si es que la tiene. Recibimos un discurso a medias de parte de ambos.

El mismo hecho de que el narratorio del narrador de segundo nivel sea la narradora del primer nivel dificulta la identificación de la voz de enunciación, al punto de no saber cuál es cuál en ciertos episodios, pues siempre se podría argumentar que hay una subjetividad filtrando lo dicho. La imposibilidad de crear certezas respecto a ciertas actitudes y la mezcla de estos niveles narrativos constantemente interrumpidos e invadidos crea, también, mucha ambivalencia discursiva. Se trata, siguiendo a Bajtín, de un discurso híbrido, que, dentro de un solo enunciado, nos permite reconocer dos lenguajes, dos identidades, sistemas de creencias, entre otros (1984: 304). Bajtín, además, reconoce que hay dos tipos de hibridez: la hibridez orgánica y la hibridez intencional. La primera sería una hibridez primigenia que es natural e inherente al devenir de las lenguas y las culturas (1984: 358). La hibridez intencional sería la que está presente en los textos literarios, en esta un lenguaje reconoce a otro y, por ende, su intencionalidad (1984: 359).

¹¹ Las comillas son más para resaltar el diálogo, pues no hay esas marcas textuales en el cuento

Tanto Young como Bhabha asocian la hibridez lingüística de Bajtín con la relación de dominio a la que está sujeto el subalterno. En palabras de Young:

Bakhtin's doubled for of hybridity therefore offers a particularly significant dialectical model for cultural interaction: an organic hybridity, which will tend towards fusion, in conflict with intentional hybridity, which enables a contestatory activity, a politicized setting of cultural differences against each other dialogically. (1995: 20)

Esta actividad contestataria —que es posible en Juana gracias al proceso mimético comentado previamente—, en tanto inherente al subalterno, nace dentro del sistema dominante como se ha comentado previamente. Bhabha, a su vez, señala que es la hibridez la que permite la subversión al convertir “the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention” (citado en Young 1995: 21). En palabras de Young, la hibridez que Bajtín postula describe “the ability of one voice to ironize and unmask the other within the same utterance” (1995: 19). Es este el poder de Juana respecto al discurso del amo, evidencia su falsedad al poder criticarlo, aunque sea en su mente; queda pendiente, claro está, medir la efectividad de dicha crítica.

Esto se debe a que, aun si Juana pone en duda la narración del amo, no la corrige. El porqué de esta acción no se resuelve con el simple hecho de que ella sí sepa la verdad. Es sintomático el hecho de que no desmienta la historia, incluso si reconoce errores y se trata de detalles menores. Las alternativas a las que se enfrenta el lector son dos: o Juana no tiene interés en desdecir al amo o no puede hacerlo. De cualquier manera, si bien sabemos que ella no quiere aceptar el discurso general —pues, por ejemplo, sabemos a través de sus pensamientos que intenta huir— parece que sí acepta la imposición del amo y que él tiene razón. Un caso que lo ejemplifica es cuando él hace una serie de afirmaciones, como cuando menciona que ella no se dio cuenta cuando la vendieron (1970a: 10), que le quedó la lección de cómo se llaman las cosas (1970a: 14), entre otros.

Dudar de lo fidedigno del discurso del amo nos hace preguntarnos sobre la intencionalidad de su narración y crea otra serie de interrogantes. Si se trata de un juego continuo de mensajes indirectos, de lo no dicho, entonces Juana ha logrado captarlos todos: su amo quiere que mate a su esposa. ¿Por qué otro motivo estaría relatándole a ella misma la historia de la muerte de sus anteriores amos? Por un lado, estaría la intención de amedrentarla y, por otro, de condicionarla a que cumpla con su petición de quedarse y asesinar a su esposa. De ser así, ¿por qué no lo diría abiertamente? ¿Se trataría, quizás, de una petición —o, en todo caso, orden— que rompe con demasiados tabús como para

enunciarla? Nuevamente, caeríamos en especulaciones si pudiéramos dar respuestas categóricas a estas preguntas.

Este accionar particular es propicio para pasar a analizar la figura del amo de Juana, su “último amo” (1970a: 9) —último porque tuvo uno primero y, además, porque al final del cuento no se llega a saber si Juana sobrevivirá como para tener más amos—. No hay demasiados datos sobre el personaje. Sabemos que es un individuo que vive en Tarma y que es profesor de escuela media; que cuando Juana llegó a trabajar para él, estaba soltero y ahora está casado y con un hijo pequeño; que su casa es grande, llena de libros y de ventanas. Juana no nos va a proporcionar un nombre para este amo, solo lo cataloga como tal, como una persona que es su dueña. El uso de la palabra “amo” para describirlo y el que el único dato que se nos proporcione es que es un maestro de colegio de media es suficiente para que el lector sea capaz de percibir tanto su posición de poseedor de Juana como la distancia entre ellos. No deja de ser curioso, sin embargo, que en este cuento sea la figura masculina la que no posee un nombre propio ni un apellido. Esto no elimina el hecho de que Juana no posea una identidad definida, ni lo posiciona por debajo de ella. Me aventuro a considerar que este rasgo de anonimidad lo postula como uno más de un grupo de amos, pero también le permite representar a una colectividad o pasar desapercibido en una masa. El amo podría ser cualquiera, de ahí que no sea uno en específico y, por ello, su figura es tan amenazante.

Otro detalle que sabemos sobre el amo es que el poder que este ostenta se encuentra sobre la base de su posición letrada. Es esta la que lo cualifica de representante de la colectividad. Además de esto, Tarma es la ciudad más grande comentada en el cuento, por lo que el amo es, además, representante del discurso urbano. Así, vemos que el discurso intelectual se asocia de manera indiscutible con la ciudad, foco civilizador que se opone al campo salvaje (Rama 1984: 16). Entonces, la ciudad y las letras, conceptos a los que Juana ha tenido que adaptarse a través de su proceso de “civilización” se condensan en este amo. Juana nos dice que “lo [deja] hablar [porque] debe ser cierto lo que dice un maestro de Colegio de Media como él.” (1970a: 9).

Sin embargo, la lectura de este pasaje se complica y parece ser una observación irónica porque ella marca una distancia de este discurso casi inmediatamente después: “Y sigue y sigue hablando como un loro: que lo haga si cree que va a cambiarme” (1970a: 10). Hay una ambivalencia en la postura de Juana respecto a su jefe, lo respeta —si no en pensamiento, al menos en acción—, pero no quiere seguirlo. Esta reflexión repentina es

algo que, de cierta manera, desconcierta al lector, quien, hasta ahora, no parece recibir del amo una mala imagen: “Siéntate, Juana, vamos a hablar como amigos... pero yo digo no, muchas gracias, estoy bien así no más” (1970a: 9), el rechazo a esta primera invitación parece deberse a la intimidación que ella siente por la “casa bonita y llena de ventanales” (1970a: 9), pero no es casual. Se crea, así, un estado de alerta en el lector, la búsqueda de una explicación para tal actitud por parte de Juana, que no parece ser gratuita. Creo que es en estos pasajes que el poder subversivo y desenmascarador de Juana que mencioné antes al seguir a Young tiene particular incidencia, al menos para el lector.

La explicación de por qué Juana desconfía tanto de su amo se desarrollará de manera progresiva a lo largo del cuento. La expresión del amo pasa de ser benevolente y protectora a ofensiva y violenta con el uso de palabras cada vez más agresivas. Pasa de invitarla a que se siente con él a perseguirla por las calles de Tarma (1970a: 27). Es natural que Juana sienta cierto rechazo por él, ya que ella conoce su doble discurso, la intencionalidad escondida en su petición. No obstante, enfrentarse a él no es algo fácil, todo el espacio está dominado por esta figura, en cuanto representante del espacio urbano. Juana pertenece a la selva y fue sacada de su espacio para ser llevada a la cocina de su último amo por un desplazamiento progresivo. El espacio de la narración es el espacio del amo: su escritorio, su casa, su ciudad, y si bien ella ha aprendido a adaptarse, no ha aprehendido el espacio como uno propio y la única respuesta de la que es capaz es huir.

Este doble discurso, es, de hecho, una de las herramientas que utiliza para dominar a la mujer que ha trabajado en su casa ya por varios años: su autoridad proviene de la imposición. No se trata solo de narrarle a Juana su propia historia, sino lo que esta narración implica, pues deja entender que, a pesar de que sea ella quien haya vivido esta vida, él es quien tiene la capacidad de conocer, entender, imaginar y hasta interpretar su historia. Ahora bien, este discurso también permite que el amo evidencie sus propios logros en Juana al enseñarle a leer y escribir, al defenderla de sus amos previos y darle trabajo cuando su antiguo amo muere. Él, así, la ha moldeado a su gusto y, hasta cierto punto, la ha criado según sus propios criterios de cuidado de un menor. El que la tenga en casa se ha podido ver como una actitud protectora y benevolente, pero ha sido un acto egoísta: la tiene en casa para estudiarla y para que le sirva. No obstante, no sabemos si él sabe que Juana lo sabe, pues es información casi clandestina que Juana escuchó por accidente: “*La soporto porque mi marido la está estudiando*, les dice ella a sus amigas; *sólo por eso. La estudia para escribir una tesis sobre la conducta de los campos. Por mí*

la botaría mañana mismo y me buscaría una menos salvaje y más limpia.” (1970a: 25); esta es la voz de la mujer del patrón y evidencia que su amo está haciendo una tesis sobre la conducta de los campas, como ella. Juana es un objeto de observación, de estudio, de interés científico, ella le interesa “porque [es] campá y nada más” (1970a: 20).

Este estudio parece ser, entonces, antropológico. La antropología es, como se sabe, una ciencia fuertemente ligada al colonialismo, pero la observación de Juana bordea un estudio zoológico de comportamiento animal, debido a la constante asociación de ella con animales —tema que será comentado posteriormente—. Algo que no deja de llamar la atención es qué es lo que está estudiando de Juana y por qué la observa en su casa. Sería especular, pero lo más cercano a su objetivo sería estudiar a las campas fuera de su espacio de origen o su proceso de aprendizaje, de ahí que llevarla a su propia casa sea particularmente beneficioso para el amo. Este, como observador etnográfico, debería apropiarse de la manera que su objeto de estudio (en tanto otro) utiliza para construir su subjetividad; esta acción —que es profundamente colonial— invisibiliza las diferencias culturales que son vistas como amenazadoras (Bhabha 2010: 397). Esto lo menciona Bhabha al comentar cómo es que el discurso etnográfico le da autoridad de narrador al intelectual dentro de un espacio donde se planea construir un discurso de nación (398). Es curioso, pues, que no quede claro qué es exactamente lo que está estudiando el amo de Juana, pues no sabemos qué es lo que quiere decir de ella; sin embargo, el saber qué estudia no es tan importante como saber que la está estudiando, porque más que de la generación de un saber objetivo, aquí se trata del establecimiento de una relación de poder.

Ahora bien, algo de lo que parece estar exenta de esta continua observación es una intención sexual. Si bien la sexualidad es algo que se presenta continuamente como ajeno a Juana —excepto en una breve instancia que se comentará posteriormente—, no deja de ser extraño que la fascinación puramente académica que reclama el último amo no posea rasgos de algún tipo de perversión sexual. A pesar de llamar la atención de manera particular por la rareza de su fijación, me inclino por no ver en este accionar una intención predominantemente voyerista, sino una obsesión analítica. No obstante, hay una pista que podría sugerir un interés físico: “tus dientes enfermos estaban muy flojos, tus pelos eran una cortina estilo Cleopatra, *sí, sí, eso me dijo una vez que su mujer me pegó, para pasarme la mano: reina bien fregada y jodida como yo*” (1970a: 14-15). En esta cita, en primer lugar, el relato recoge la mezcla de las voces de ambos personajes, diferenciadas

por la cursiva. Juana narra o escucha que su amo la asocia con Cleopatra, asociación que sabemos él ha hecho previamente, cuando “le pasó la mano” y le dijo que era una reina fregada y jodida. Sin embargo, la asociación con Cleopatra no puede ser gratuita al ser reconocida como un símbolo femenino de poder sexual de la antigüedad. El hecho de que diga eso cuando la tocaba no deja de ser perturbador y es, por otro lado, sugerente, que haga esa asociación al llamarla en el pasado “fregada y jodida” y en el presente mencionar sus dientes enfermos. El símbolo sexual que es dicha reina egipcia —que, por lo demás, se puede asociar con una idea exótica y orientalista desde un punto de vista intelectual— se mezcla con un rechazo a la actitud de Juana y a su estado físico. Reaparecen aquí los conceptos de lo abyecto como objeto reprochablemente deseable asociado al deseo sexual velado presente en el discurso de dominación mencionado por Young, ambos trabajados en el capítulo anterior. Es más, se trata de características de una relación profundamente colonial, que están enmarcadas en el discurso colonial por excelencia: la antropología.

Es aquí donde puedo retomar un tema tocado anteriormente y es la pregunta siguiente: ¿cómo es que él puede saber cómo se sintió Juana en determinado momento si no estaba ahí? Ya se estableció que no lo sabe y que Juana lo acepta, pero recién podemos establecer el por qué. El que haya estudiado a Juana desde una perspectiva antropológica implica que se atribuya un conocimiento de su comportamiento. En este caso, su autoridad académica es tal, que no importa si, efectivamente, tiene razón en alguna particularidad, sino que se trata de asumir como absoluto su versión general de las cosas. A través del desciframiento de la figura de Juana por medio de la observación antropológica, se supone que él la conoce mejor de lo que ella se conoce a sí misma. Esto es lo que justifica, a los ojos de amo, que él pueda narrarle a Juana cómo ella ha vivido hasta ahora, pues “para [él] es fácil de explicar” (1970a: 12). Esta actitud, además, evidencia el carácter paternalista de la actitud del amo, tema ya desarrollado en el primer capítulo. El que el amo le diga que por saber leer y escribir, logros claramente propiciados por él, “ahora [puede] pasar por [su] sobrina” (1970a: 10) es un indicador de su sentido de superioridad combinado con una intención de tutelaje.

Por otro lado, el que la esté estudiando tiene también una implicancia sobre él mismo. Si bien es profesor de escuela media, es también un estudiante —no sabemos de qué grado o con qué institución— y está yendo a Lima por asuntos de trabajo (1970a: 25). De cierta manera, este es un proyecto de mejoramiento similar al que le propone a la misma Juana —y similar al que vimos en el primer capítulo—. Esto, desde una perspectiva

general, los sitúa en un plano paralelo de dos individuos que tienen planeado ir a la capital con objetivos laborales, lo que facilita rescatar las diferencias más evidentes: género, clase social, educación, etnicidad. Incluso si no hay comentarios respecto a la etnicidad del amo, podemos hacer dos comentarios: primero, la caracterización de Juana como *campa* la separa étnicamente de su patrón; segundo, su esposa es “blanca igual que una sábana” (1970a: 25). Recordando que en el Perú las clases sociales solían definirse por color y están ahora influenciadas por posesiones y conocimiento (Portocarrero 2013: 84), y estando seguros que pertenece a una esfera privilegiada en su ciudad, podemos deducir que está asociado a la clase social alta y simbólicamente blanca de Tarma, generándose así dos polos étnicos. Retornemos ahora al paralelismo recientemente trazado. El proyecto de mejoramiento del patrón depende de la figura de Juana, no solo como objeto de estudio, sino como herramienta de vida: necesita que se quede mientras él no está cerca —para, supuestamente, matar a su esposa—. Cómo terminan concluyendo ambos proyectos es algo que comentaré al final del capítulo, pero es necesario rescatar la necesidad del amo de mantener cerca a Juana y el hecho de que su discurso sea el arma de dominación.

Entonces, ¿logra convencer a Juana? ¿Es conclusiva la dominación? Es curioso el momento en el cual ella marca distancia con el discurso del patrón aduciendo su poca efectividad —cita comentada previamente, en la que ella lo llama *loro*—. Ciertamente es una reflexión sobre el carácter ineficaz del discurso. Puede que el patrón lo haya pensado muy bien, pero Juana lo recibe como un discurso repetitivo y vacío, o, al menos, quiere recibirlo de esa forma. Para ver hasta qué punto es exitosa la historia del último amo es necesario analizar la figura de Juana.

Se pueden afirmar pocas cosas respecto al personaje de Juana, aunque presenta más información que el amo o que otros personajes analizados en capítulos previos. En primer lugar, y siguiendo la estructura de los títulos anteriores, también en este caso se nos presenta una palabra que sirve como determinante en la identidad del personaje femenino. La palabra usada en este cuento es “*campa*”. Su identidad está así, principalmente, marcada por el menosprecio racista. Por otro lado, es la única información certera que tenemos sobre ella. No se sabe quién le dio el nombre que usa, es “apenas una *campa* sin edad precisa, aunque joven, sin una partida de bautismo o nacimiento, sin nadie más en el pueblo con [su] forma de cabeza, cara y piernas” (1970a: 9), sin ningún tipo de documento que avale su existencia frente al Estado; es decir, no

puede demostrar su existencia en un espacio letrado. Sabemos también que el lugar de donde proviene es cercano a Oxapampa, en Pasco, pues es en ese mercado donde su madre la vendió (1970a: 10). No sabemos si viene exactamente de Oxapampa o de sus alrededores, lo más probable que sea una zona aledaña y no la ciudad propiamente. Con la excepción del hecho de que sea “campa”, la identidad de Juana está formada por aquello que le han dicho de ella misma; de ahí que el amo esté construyendo en ella su propia identidad, ya que ella no ha sido capaz de elaborarla previamente. Sobre su apariencia física tampoco sabemos mucho, pues todo está siendo mediatizado a través de una percepción animalizada y grotesca de sus rasgos físicos: “Seguiste mirando tu cara larga como un cuchillo, esos brazos largos de mono, esas piernas arqueadas de enana” (1970a: 15). Estas son imágenes que, nuevamente, presentan una figura que genera rechazo, sobre todo por parte de ella misma, pues se considera a sí misma fea y torcida (1970a: 20), mientras se siente intimidada por las mujeres que considera hermosas, como la segunda mujer del primer amo o la esposa del amo actual.

Ahora, como establecí previamente, no solo se trata de un objeto de estudio, sino que se trata de un objeto del cual se pueden obtener beneficios. Juana es y ha sido, básicamente, la esclava doméstica de cada uno de sus amos. La “crianza” a la que ha sido sometida se ha basado, sobre todo, en aprender a identificar objetos del mundo relacionados con el ámbito en el que se va a desarrollar. En pocas palabras, si ha aprendido a hablar en español, ha sido para poder identificar los objetos para cocinar y limpiar, y para entender las órdenes. Eso, al menos, hasta la llegada a su actual centro de trabajo. Como ya se dijo antes, la educación académica brindada por su patrón responde a sus propios intereses. El velar por su bienestar solo se remite a poder obtener de ella beneficios. Reforzando la idea de esclavitud, por ella sus amos han pagado una sola vez; ella apenas ha recibido pagos extras que no sean “un traje viejo o una propina que [le alcanza] justo para la cazuela del cine, ahí donde sólo suben los hombres.” (1970a: 26).

De esto podríamos asumir que esta negligencia la ha puesto también en peligro sexual y se trata de una aproximación sugerente, pero muy velada a la sexualidad de Juana. Es curioso que sea un terreno que la narración no quiere tocar, esto sería sintomático de ambos niveles narrativos. Es una zona que ambos narradores —siguiendo el patrón establecido por los narradores de los otros cuentos— eligen dejar de lado, sobre todo Juana, quien tendría en este momento una oportunidad para elaborar sobre la situación. Por otro lado, el único momento en el que Juana está en contacto claro con la sexualidad

no es con su propia sexualidad, sino cuando habla con —y cuando habla de— la segunda mujer de su primer amo, la que tiene un amante y a quien pregunta por las palabras que sueltan cuando la ven: “Mameta, mameta, la llamabas: ¿qui cosa is puta?” o su repetición de “Cololendo” para decir “culo lindo” (1970a: 17). En estos fragmentos, no solo se resalta la inocencia de Juana respecto a la palabra “puta” o “culo”, palabras que ha conocido en referencia a su ama anterior, sino también la diferencia lingüística entre su hablar de entonces y su hablar de ahora —que incluso hace que ella misma se ría (1970a: 17) —, diferencia que es fruto de la enseñanza de su último amo y, claro está, que sea este quien le dice cómo ella hablaba con su ama anterior.

Es, por ende, propicio ver cómo dicha educación ha influenciado a Juana; en otras palabras, es propicio ver cómo esa educación permite que ella reciba de otra manera el discurso que le está imponiendo el amo actualmente. Para ello, voy a retomar de manera más desarrollada lo comentado por Spivak en “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Ella se enfoca en los varios niveles de subalternización que puede sufrir una mujer en esta situación. Como mencioné en el primer capítulo, una mujer es triplemente subalternizada: por ser mujer, por ser pobre y por ser indígena. Si bien esto iluminaba el caso de la madre del doctor Méndez, es también relevante para las otras figuras femeninas de este trabajo: Ricardina, la india, y Juana, la campa. Spivak, además, se pregunta por el rol y las consecuencias del discurso femenino en espacios marcados por la subalternización. En estos cuentos, la única que podría acercarse a producir un discurso es Juana, y no por ser una mujer intelectual, sino por poder leer y escribir. Sin embargo, Spivak comenta que el discurso de la mujer es documentado y recordado por hombres, es decir que siempre hay un mediador masculino que, de una u otra manera, va a manipular el discurso subalterno femenino, por ello, “el individuo subalterno como mujer no puede ser escuchado o leído todavía” (Spivak 1998: 227). Entonces, el sujeto subalterno no puede hablar, no tiene un discurso verdadero y, sobre todo, propio; no tiene un lugar de enunciación válido porque este está completamente ocupado por el hombre, particularmente el hombre intelectual. Yo estoy tomando en cuenta la voz no solo como espacio del desarrollo de una identidad propia, sino como un elemento de agencia en contra de una figura que amenaza.

Retornando al análisis de las acciones de Juana, es necesario preguntarnos: ¿Cuál es la respuesta recurrente de Juana frente a lo que se le está contando? ¿De qué manera escuchamos la voz de Juana? La respuesta inmediata, como se ha visto en el capítulo anterior, es la risa que desestabiliza el poder. En más de una ocasión, Juana ríe; considero

que son cuatro los breves episodios de risa que vale la pena comentar. La primera reacción evidente de risa es un segundo comentario que separa a Juana del discurso del amo: “Me río si cree él que sufro con su cuento; me río y me tomo feliz esa primera sopa¹² que me dieron ahí en el suelo.” (1970a: 12). En este caso, la actitud es desafiante. La segunda intervención de la risa surge luego de la descripción grotesca de su antiguo amo: “Con el tiempo, su mirada no sólo fueron sus ojos huecos con otros ojos adentro, sino sus dientes medio quemados, su boca sin labios, su cuerpo deforme, barrigón y jorobado —ah, como te ríes ¿no? —” (1970a: 13). Juana ríe porque se está presentando a su antiguo amo de manera grotesca, se le está quitando poder a través del discurso. Ha perdido su amenaza y es solo una figura carnavalesca que causa hilaridad, pero también desdén.

Una tercera aparición de la risa es más significativa y necesita de mayor explicación. El intercambio de palabras es el siguiente:

Gracias por defenderme de los guardias, señor, pero usted sabe que tarde o temprano me iré.

También he pensado en eso. Quizá te vayas a Lima donde a lo mejor estudias para secretaria o te pones a trabajar en una tienda.

No se burle, don, no me engañe.

Y tú no me hagas pensar de eres tonta. ¿Por qué no te escapaste luego de la pelea con tu patrona?... ¿Por qué volviste?

Medio que me río cerrada la boca y mirando a otro lado.

¿Quién se burla de quién? Te diré yo por qué: el viejo no te denunció, aunque los guardias se lo pidieran por miedo a que contaras cómo murió su primera mujer (1970a: 21).

Es importante resaltar que en esta escena Juana se ríe a medias, con la boca cerrada y mirando a otro lado. Esta actitud quiere, claramente, esconder algo, algo que al parecer no logra mantenerse oculto, pues el patrón sabe qué está pensando. Sin embargo, habría que resaltar su interpretación de la acción como burla. Previamente, quien se burlaba del otro era él, ahora sería Juana quien lo hace. Hay que recalcar que burla no equivale a risa; aquí burla estaría siendo tomado como la intención de engañar al otro, o esperar que no se dé cuenta de las verdaderas intenciones. En el caso del amo, se estaría burlando al decir que de hecho la considera capaz de ir a Lima y que es algo que él prevé, cuando no sería cierto; en el caso de la llamada campa, la burla sería que ella pretenda que él no note que

¹² La sopa de la que habla sería una que tuvo que tomar apenas llegó a su primer trabajo.

ella sabe los motivos ocultos del viejo amo. Estamos aquí frente a una especie de juego de ingenios mediado por la burla.

Otra risa significativa es la cuarta y última a considerar. Ocurre, de hecho, poco después de la escena recién descrita y es cuando su patrón va a comentar el altercado con la señora Bolaños: “‘Fue ahí donde asustaste a una señora Bolaños ¿no?’ ‘Hoy sí me río de golpe, sin tiempo de taparme los poquitos dientes que me quedan’” (1970a: 21, las comillas simples son mías para resaltar los cambios de voces). Esta es una risa abierta y explícita, celebratoria. La escena con la señora Bolaños es digna de comentario. En primer lugar, se trata de un altercado entre dicha señora, Juana y su amiga, sirvienta de la señora Bolaños. Podemos ver cómo esta nueva figura que comparte el estatus de Juana está también determinada por la etnicidad. La amiga es india, Juana es campá y entre ellas surge una especie de paralelismo y esta sería una oportunidad para Juana de enfrentarse a un poder de que intenta amedrentarla y dominarla, una especie de reemplazo de sus antiguos amos, una figura suplementaria.

Hay que resaltar que es de este intercambio de donde surge el título del cuento: “Y te vuelves a la india para calmarla: *No te asustes, Juana la Campa te vengará si algo te hacen*” (1970a: 22); entonces, se trata de una línea que ha sido emitida por Juana y que logra que la señora Bolaños se retire. Podemos decir que es la única línea que Juana emite que ha sido realmente exitosa, su voz, sus palabras, han cumplido con proteger a la india. Pero queda una pregunta, ¿hasta qué punto es esto cierto? En primer lugar, se trata de un intercambio solo entre mujeres. Por otro lado, la escena no está siendo presentada tal cual fue, pues es narrada por el patrón y él “no [vio] la pelea, pero la [*imagina*]” (1970a: 22, la cursiva es mía). Por esto, si bien podemos asumir que algo así sucedió, no es propiamente Juana quien está hablando, no es ella quien ha amenazado con vengar a alguien; ella sigue “siendo hablada” por su amo. Esto lleva a reflexionar sobre las afirmaciones que se hacen respecto a Juana y no han sido emitidas por ella misma. Si estaba imaginando la escena, ¿quién le decía a Juana “¡Campa salvaje!” (1970a: 22)? ¿El último amo o la señora Bolaños? ¿Quién le decía “¡Calla cochina!” (1970a:17) cuando Juana repetía culo lindo? ¿El ama de entonces o el último amo? Nuevamente, la ambigüedad del origen del discurso nos permite decir que ambos.

Volviendo al tema de la respuesta de Juana, ¿qué se puede afirmar de la risa? Considero que esta encierra una variada gama de actitudes. La risa implica, a grandes líneas, un desafío. Una actitud de confianza liberadora que desafía a quien se opone a la

figura de quien ríe. Para nuestra protagonista, la risa sirve para igualarse discursivamente a otro, para impedir sentirse dominada, impide que ella misma sufra. Todo esto se debe a que la risa le otorga poder, ya que esta tiene poder “positivo y regenerador” (Bajtín 1990: 21). Si bien no puede elaborar un discurso propio, puede desbaratar el ajeno con este acto. Es sintomático que, inmediatamente después del enfrentamiento con la señora Bolaños, Juana pierda la risa: “Se me fue la risa: con los puñetes bien cerrados me veo persiguiendo a esa vieja pero también escapó de los guardias y de este mi nuevo amo que corre detrás: lo estoy oyendo.” (1970a: 22). Esto viene al recordar la escena, el estado de peligro en el que se encontraba, y si pierde la risa es porque el poder que sentía con ella ha cambiado de foco; se ha transformado en violencia. Si bien sugiere un intento de agencia, esta es contra una figura femenina que no es autoridad directa y no llega a lograr nada, es más, detrás estaba también corriendo su último amo, poco antes de convertirse en tal.

Esta persecución nos lleva a analizar otra persecución, la de la escena final. Una vez que la protagonista se ve impelida a huir de su último amo, es perseguida por este y por un grupo de hombres dispuestos a todo con tal de contenerla. Es en este último enfrentamiento en el que se percibe el verdadero interés del patrón en Juana. Por un lado, se descubre que el interés en ella es de orden económico: “¡Atájenla! ¡Que no se vaya! ¡Yo *la he comprado* y no puede irse sin mi autorización!” (1970a: 27, las cursivas son mías). Además, también se ve que Juana ha interpretado el mensaje de su discurso: “*¿Por qué no la mata usted solo y me deja en paz?*” (1970a: 27), refiriéndose a la supuesta intención del patrón de que mate a su esposa. Cada acción en esta escena es significativa. Se trata de una pelea violenta, en la que se intenta obnubilar al personaje de Juana y todo intento suyo de liberación. Si ella grita e intenta hacerse oír, el amo grita más fuerte y ahoga su voz. La voz de Juana deja de ser suficiente pues es el amo quien tiene el poder discursivo: “Entonces lo miro fijamente, sintiendo que las palabras están de su lado y no me defenderán, y sé que los dos vemos a su mujer muerta en mi cocina y que esta vez no habrá salvación” (1970a: 27).

La escena final implica una vuelta a la animalización que le habían atribuido desde el inicio. Juana pasó de ser asociada con animales salvajes —monos (1970a: 10)—, a animales domésticos —cerdos, gallinas, cuyes y conejos—, hasta que el amo logró enseñarle a leer y escribir, cada instancia asociada con un desplazamiento terrestre que la lleva hacia ciudades más desarrolladas, cuya meta está en la ciudad capital, Lima. Sin

embargo, las últimas palabras del cuento, emitidas, por supuesto, por el patrón son las siguientes:

¡Calla, animal!, grita a su vez más fuerte que yo para después llamar de nuevo a sus amigos: ¡Vamos, agárrenla entre todos! ¡Cuidado, que me muerdas, campa!, dice el primero de ellos, y viene contra mí, cerrando el cerco” (1970a: 27).

Juana ha vuelto a ser un animal que debe callarse, es decir no debe hablar, y que, encima, muerde; su importancia es también económica, pues ha sido comprada. No puede terminar la historia como una señorita, como cruelmente sugirió su amo. Ella misma había reconocido la contradicción en la historia que le habían contado: “Tengo más de veinte años como él dice, y hablo y escribo como una señorita, pero mi cama sigue siendo de inmundos pellejos llenos de pulgas, hormigas y arañas” (1970a: 25). Reconoce así que la proyección de finalizar ese desplazamiento urbano y esa evolución educativa es imposible, pues ella nunca hubiera podido apropiarse de esa identidad dada la dominación a la que se encuentra sometida. Es solo el amo quien puede darse el lujo de aquella movilidad, y es a costa de ella.

Antes de concluir con el capítulo, creo conveniente hacer una breve referencia a la situación de encierro en la que se encuentra Juana en la última oración del cuento. El que se acerquen a ella, “cerrando el cerco” recuerda, inmediatamente, al discurso de José María Arguedas al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega el año 1968. El cuento fue publicado dos años después. Las palabras que Arguedas utiliza para describir a la nación cercada quechua se aplican perfectamente a Juana: “[Ella es] acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual solo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad” (1983: 14). Sin embargo, mientras Arguedas habla de una asimilación feliz de la cultura interior al cerco para derribarlo y fomentar el diálogo, esto es imposible para Juana. Con el cerco y la animalización se está negando su capacidad de emitir un discurso y dialogar con quienes la rodean. Además, esta animalización descriptiva, el que muerda, grite y, sobre todo, el que quiera escapar se presentan como causa de la respuesta violenta de los hombres. El accionar de Juana, desde el punto de vista de quienes la rodean, justifica la creación de este cerco. De esta manera, la culpa es de Juana por exceder el lugar subalterno que se le ha impuesto. Entonces, si Juana representa a la nación cercada, podemos seguir las observaciones de Juan Carlos Ubilluz sobre cómo este espacio no es una realidad, sino una “pantalla antropológica que oculta los antagonismos inherentes al actual proceso de

modernización” (2009: 30) —proceso que vimos frustrado en Juana— y que sirve de soporte para la idea de que quienes están al interior son los causantes de la violencia que causa su encierro (2009: 36); así se sustenta la segregación colonial heredada (2009: 30).

A través de esta interpretación, sostengo que, a diferencia de los otros cuentos, en este, la figura femenina puede hablar. Se trata, en primer lugar, de la narración que ella misma elabora. Esta desarrolla la postura crítica que tiene hacia el hombre que la domina, el haber surgido dentro de este sistema es lo que le da la potencialidad de actuar contra él. Además, intenta en más de una ocasión enfrentarse a figuras opresivas, usualmente a través de gritos que se transforman en violencia. Sin embargo, hay que recordar que ha aprendido a hablar una vez que ha pasado por un proceso de integración social que involucra una educación intencionada y que, por ello, busca controlarla constantemente. Esto se debe a que se le ha inscrito como sujeto en una sociedad urbana de manera progresiva, un proceso de civilización casi colonial, por lo que entendemos que sus herramientas de subversión son ajenas. En otras palabras, y en un nivel básico, el poco éxito que tiene es sintomático debido al hecho de que hable en una lengua que no es la propia sino la que le han impuesto, es la lengua de otro, de los amos, de ahí que no triunfe cuando la usa contra estos. Desde un punto de vista más elaborado, el cuestionamiento de la capacidad de Juana de hablar viene de la enunciación narrativa en el cuento. Todo nos está narrado desde la perspectiva de Juana, pero una focalización interna no implica un alza de la voz. El que Juana piense no es suficiente, tiene que actuar. Y ella actúa a través de su voz —esta es su herramienta de agencia—, pero con un grito, no con un discurso. La pregunta que se formula es, entonces, ¿tiene efecto alguno? ¿Logra algo al tratar de cuestionar a su amo? Mi lectura del cuento me lleva a una respuesta negativa. Su grito, como se mencionó anteriormente, llevó a que la callen, la tilden de animal y, efectivamente, la reduzcan a uno; curiosamente, solo a ella, no a su antagonista. Por otro lado, la risa le ha servido como instrumento de soporte y de esperanza, pero no ha llegado a ser herramienta de subversión del sistema, de eliminación de la opresión.

Su proyecto de mejoramiento personal —ese que antes parecía indicar una cruel broma por parte del patrón— se ve truncado por el mismo discurso académico que la construye como individuo. Solo a través de este discurso ella es un alguien determinado, solo por medio de este tenemos acceso a ella, pero su amo vela, únicamente, por el mejoramiento propio. Se trata, sin dudas, de un interés hipócrita que no permite el progreso de ambas partes por igual.

Conclusiones

La pregunta para el análisis de estos cuentos ha sido la pregunta por cómo funciona la dominación. En base a esta, surgió una nueva interrogante, esta vez por la respuesta de cada sujeto dominado y su correspondiente efectividad. Primero haré un recuento de las observaciones logradas en cada cuento para luego pasar a una serie de observaciones que se pueden apreciar en el corpus tratado como conjunto.

Respecto a “Madre cultura”, puedo afirmar que, en cuanto al sujeto dominador, el poder deriva del conocimiento, específicamente, del manejo de las letras, de la jerarquía académica y de la masculinidad del sujeto dominante. Si nos enfocamos en la madre del doctor Méndez, queda claro que ella es eliminada. En el proceso de anulación del otro, este no tiene respuesta, el mismo sujeto (la madre) desaparece. Esto se debe a que mantuvo y aceptó el discurso impuesto, por lo que ella sería cómplice de su final. Observaciones menores son el proyecto de blanqueamiento a través del conocimiento y la constante negación de los orígenes, ambas propuestas que se manifiestan en el actuar del protagonista. Es a través de la figura del narrador y de la escena final tan grotesca que queda claro que, a pesar de estos intentos por diferenciarse de su cultura natal, el sujeto dominante y el subalterno no son tan distintos. Precisamente porque se necesitan entre sí para funcionar, la eliminación de uno implica la eliminación del otro.

Sobre el segundo capítulo, en el análisis de “¡Esa india...!” , queda claro que el discurso letrado se establece no solo a través de la pertenencia al mundo académico, sino a través de la violencia verbal y física. La principal característica de este cuento es que la relación tiene tanto una base verbal como una física. Se trata de una relación sexual que no sabemos si es consensuada debido a la ambigüedad de la narración. Además, se analiza en mayor medida la necesidad de ocultar dicha relación. El profesor Méndez no tenía tantos inconvenientes al esconder a su madre como Juvenal al esconder a Ricardina y a su hijo. Queda claro que el discurso público debe mantener la separación, la diferencia. En este caso, la asociación de la figura femenina con el campo y la producción implica que se le puede explotar, pues alimenta y sirve. Su contraparte, la figura masculina que representa a la ciudad (o, como aquí, el pueblo), domina, explota y disfruta. La última conclusión de este capítulo y su principal aporte es la dimensión de una respuesta tentativa por parte de la india. Ricardina ríe y, con esta risa, sigue viviendo. Así, esta manera de

contestar no pasa de ser un desfogue, no tiene consecuencias reales para la relación de poder.

Respecto al último capítulo, que se centra en el análisis del cuento “Juana la campa te vengará”, puedo afirmar que el proyecto de mejoramiento personal es un postulado de gran fuerza para ambos polos de la relación. El proyecto de Juana se ve truncado por el mismo discurso académico que lo permitió, pues el interés del amo en ella es hipócrita y egoísta. Sobre si es que es posible una respuesta efectiva por parte de Juana, considero que se trata de una respuesta a medias. Juana logra expresar su propia voz: narra, ríe y grita, pero esto no puede tomarse como la elaboración de un discurso que dialogue con el de su amo. Su voz no tiene poder de agencia. Por otro lado, aquí la dominación ha funcionado de manera más sutil. La identidad del subalterno ha sido elaborada discursivamente. Así, el sujeto subalterno ha sido educado según las conveniencias de quien lo domina, pero la imposición de una educación —urbana y con fines utilitarios— no le ha brindado el camino hacia una auténtica emancipación. La manera en la que contesta es insuficiente, pues el dominio de la palabra no deshace la relación de dominación en la que ella se encuentra inscrita, ella es la “propiedad” de alguien, de alguien que “la habla”.

A lo largo de mi investigación, he buscado demostrar que las conclusiones de cada relato podrían extenderse a los otros dos. En estos cuentos de Zavaleta se postula, en primer lugar una idea clara sobre los beneficios del discurso letrado, pues la educación eliminaría la dualidad educación-ignorancia característica de la relación entre dominante y dominado, igualándolos. Si no hay educación, entonces no hay ni posibilidades de cambiar la situación; si bien Juana permanece en el sistema que se le ha impuesto, tiene un claro intento de resistencia. Asimismo, esta educación se presenta no solo de manera discursiva, sino también a través de la pertenencia a la ciudad, que transforma a los individuos. El pertenecer al espacio urbano implica una educación particular: ser funcional en la sociedad. La única que ha sido educada de manera urbana es Juana. La madre no funciona en la ciudad —está oculta— y Ricardina ni siquiera está asociada a ella. Respecto a la ciudad como espacio de civilización, el pertenecer o no al mundo letrado en estas historias es otra categoría en la diferenciación social, junto a raza y género, pero es particularmente útil pues es la que marca la dominación. Además, es claro que toda relación de subalternidad en estos cuentos presenta, en un momento u otro, una complicidad que acepta la diferencia jerárquica. Sin embargo, la ruptura de dicha

complicidad, como en el caso de Juana, no implica la ruptura de la relación de subalternidad; esta puede continuar a través del poder que generalmente se mantiene a través de la violencia.

Sobre la respuesta del subalterno a este discurso en los textos analizados, queda claro que la manera más efectiva de este para manifestarse es la risa, lo que tiene una serie de implicancias. Por un lado le otorga poder a quien la emite, pues le quita estatus a la instancia que la suscita. Por otro lado, permite evidenciar que no hay mucha distancia entre dominante-dominado. Por último, resalta las ironías características de esa distancia artificial. El problema con la risa es que, si bien permite que escuchemos la voz de la figura subalterna, no es un discurso; puede denotar una postura, pero no implica comunicación. Por ello, la risa no cambia nada.

Es curioso que, a veces, parece que es el narrador quien se burla o señala las paradojas presentes en las historias y en las interacciones; entonces estos son cuentos que tienen una visión crítica de la situación que presentan, pero no ofrecen una salida, así como la risa misma de las mujeres que los protagonizan. Entonces, ¿cuáles son los límites y los aportes de estos relatos? Son más una fotografía artística que una solución. Estos relatos ejemplifican las opciones tomadas, pero son muy cuidadosos de no evidenciar tajantemente una postura. La ambigüedad de los cuentos facilita que sea el lector quien tome una postura, y no que adopte una postura dada por el texto en sí.

Es ahora que intento contestar a mi pregunta inicial: ¿Hay un discurso efectivo emitido por los subalternos en estos cuentos de Zavaleta? No, la risa no es un discurso y no puede oponerse a uno. Por eso, no se establece la comunicación, no hay diálogo ni hay reconocimiento del otro. Entonces, ¿por qué es relevante comentar esto ahora? Considero que evidencia cómo es que, desde el siglo pasado, la narrativa nacional se preocupa por evidenciar y criticar los antagonismos inherentes a nuestra sociedad y, con ellos, la imposibilidad de un verdadero proyecto de nación. Reconocer cómo es que estas problemáticas se presentan en la literatura peruana puede ser un primer paso a subsanar las profundas distancias entre los miembros de esta comunidad.

Bibliografía

- Arguedas, José María
1983 “No soy un aculturado”. En *Obras completas*. Tomo V. Comp. Sybila Arredondo. Lima: Editorial Horizonte. 14-15
- Bajtín, Mijail
1984 “Discourse in the Novel”. En *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
1990 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy Madrid: Alianza.
- Beverley, John.
1993 “El testimonio de la encrucijada”. *Revista Iberoamericana* 59. 164-165: 485-495.
2004 “Capítulo II. Transculturación y subalternidad: las afueras de la ‘ciudad letrada’”. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Veuert. 73-102.
- Bhabha, Homi K.
1994 “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”. En *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. 111-120.
2010 “15. DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. En *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Comp. Homi K. Bhabha. Tr. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 385-423.
- Bourdieu, Pierre.
1996 “La dominación masculina”. En *La ventana. Revista de estudios de género* 3. México: Universidad de Guadalajara. 7-95.
- Cadena, Marisol de la.
1996 “Las mujeres son más indias”. En *Detrás de la puerta: hombres y mujeres en el Perú de hoy*. Ed. Patricia Ruiz Bravo. Lima: PUCP. 181-202.
2004a “Respeto y autenticidad: intelectuales populares y cultura indígena desindianizada”. En *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Tr. Montserrat Cañedo y Eloy Neyra. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 289-322.
2004b “Indígenas mestizos, desindianización y discriminación: racismo cultural en el Cusco”. En *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Tr. Montserrat Cañedo y Eloy Neyra. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 323-346.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo.
2003 “II. La motosidad y sus implicancias”. En *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 37-64.

- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant
2015 *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Herder.
- Das, Veena.
1997 “La subalternidad como perspectiva”. En *Una introducción a los estudios de la subalternidad*. Comp. Silvia Rivera y Cusicanqui y Rossana Barragán. La Paz: Sepsis. 279- 292.
- García Rodríguez, Raúl
2013 “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital* 1. 2: 121-130.
- Genette, Gérard
1989 *Figuras III*. Tr. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- González Vigil, Ricardo
2009 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.
- Kristeva, Julia
1988 “Sobre la abyección” *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Tr. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires: Catálogos. 7-46.
- Mignolo, Walter.
1999 “Diferencia colonial y razón postoccidental”. En *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Ed. Santiago Castro-Gómez. Bogotá: Pensar. 3-27.
- Portocarrero, Gonzalo.
2013 “La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje”. En *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Ed. Gonzalo Portocarrero. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 59-93.
- Prakash, Gyan.
2001 “La imposibilidad de la historia subalterna.”. En *Estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad*. Ed. Ileana Rodríguez. Ámsterdam: Rodopi. 61-69.
- Quijano, Aníbal.
2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.” En *La colonialidad del saber: perspectivas latinoamericanas*. Ed. Santiago Castro-Gómez. Buenos Aires: Clacso. s/p.. Consulta: 04 de abril del 2015.
bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf
1980 *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Rama, Ángel.
1984 *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.
- Spivak, Gayatri Chakravorti.

- 1998 “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius* 3. 6: 175-235.
- Ubilluz, Juan Carlos
 2009 “El fantasma de la nación cercada”. En *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 19-87.
- Velázquez Rojas, Manuel
 2009 “Zavaleta Narrador”. En *C.E. Zavaleta. Hombre de varios mundos*. Ed. Tomás G. Escajadillo. Lima: Amaru Editores. 109-120
- Vich, Víctor.
 2010 “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso”. En *Crítica y emancipación* 3. 155-168.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala.
 2004 *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Young, Robert J.C.
 1995 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London: Routledge.
- Zavaleta, Carlos Eduardo.
 1970a “Juana la campa te vengará”. En *Niebla cerrada*. México D.F.: Joaquín Mortiz. 9-27.
 1970b “¡Esa india...!” En *Niebla cerrada*. México D.F.: Joaquín Mortiz. 67-73.
 1979 “Madre cultura”. En *Un día en muchas partes del mundo*. Madrid: Editorial Magisterio Español. 48-63
 2009 “Autobiografía fugaz (fragmento)”. En *Antología personal. Cuentos. Novelas cortas. Autobiografía*. Lima: Editorial San Marcos. 433-453.
- Žižek, Slavoj.
 1999 *El acoso de las fantasías*. México DF: Siglo XXI.