

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



EL RELATO IMPOSIBLE DEL OTRO: EL CONTROL DE LAS MEMORIAS EN  
*EL ANTICUARIO* DE GUSTAVO FAVERÓN

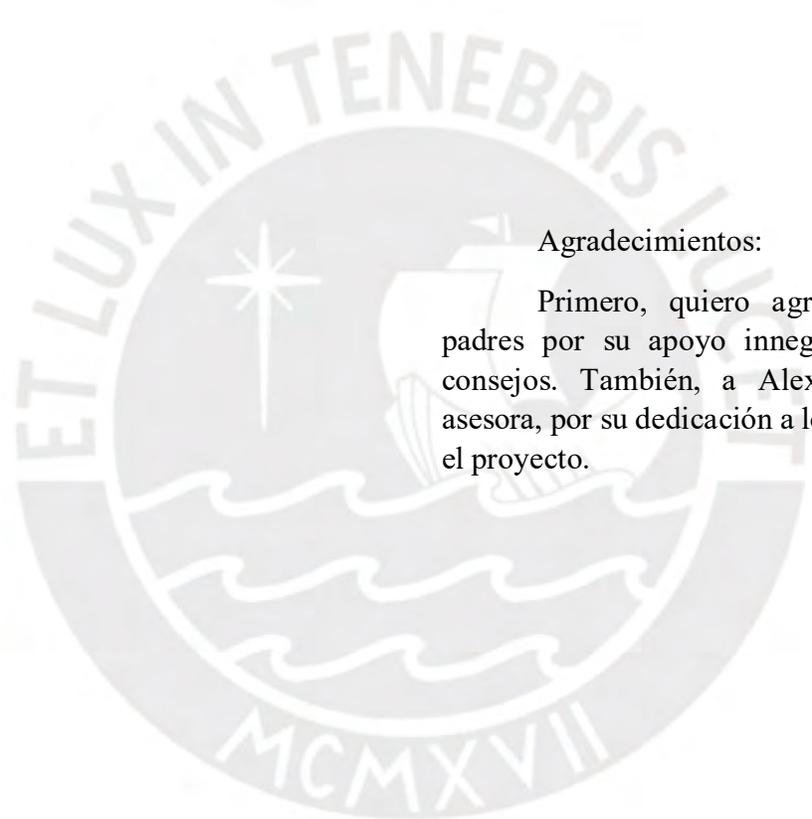
Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con  
mención en Literatura Hispánica que presenta:

**AYRTON JAVIER CAYETANO LOSTAUNAU**

ASESORA:

**ALEXANDRA IMOGEN HIBBETT DIEZ CANSECO, Ph. D.**

Lima, diciembre 2020



Agradecimientos:

Primero, quiero agradecer a mis padres por su apoyo innegociable y sus consejos. También, a Alex Hibbett, mi asesora, por su dedicación a lo largo de todo el proyecto.

## RESUMEN

*El Anticuario* (2010), primera novela del escritor Gustavo Faverón, es, desde un nivel muy superficial, una novela negra en la que el foco de atención principal es un crimen irresuelto. Vista de ese modo, no sería más que un texto inscrito en la gran tradición de literatura detectivesca. No obstante, el trasfondo sociopolítico de la novela –el período de violencia interna en el Perú– ubica al *Anticuario* no solo en el género de la novela negra, sino en el de literatura peruana de posconflicto. En esta tesis, sostengo que la novela ofrece una visión pesimista del posconflicto en cuanto expone como imposible la elaboración de memorias libres por parte del sujeto subalterno. Se ve que, impulsado por un proyecto ético, el sujeto letrado, encarnado principalmente en el personaje de Daniel, se apropia, manipula y degenera el testimonio del subalterno. La estructura de poder de hegemonía letrada que sostiene el imaginario de nuestra sociedad opera, en *El Anticuario*, como obstáculo para un trabajo efectivo de la memoria del subalterno. En la novela, las historias del conflicto solo pueden circular bajo el control letrado.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	5
PRIMER CAPÍTULO .....	11
1.1. Una clínica operativa: contra la metáfora del centro vacío en <i>El Anticuario</i> .....	11
1.2. El centro urbano: un sistema híbrido de poder .....	21
SEGUNDO CAPÍTULO .....	29
2.1 El Anticuario: ilustrado y ermitaño.....	30
2.2. Crisis desde la forma.....	37
2.3 La aporía duplicada por el mediador .....	46
TERCER CAPÍTULO .....	50
3.1 Huk: sin alternativa para narrar su historia .....	50
3.2 Juliana: la voluntad anulada de autorrepresentación.....	58
CONCLUSIÓN .....	67
BIBLIOGRAFÍA .....	72

## INTRODUCCIÓN

En 2010, Gustavo Faverón hace su aparición en la escena literaria –un debut que bien podría calificarse como tardío para un escritor– con *El Anticuario*, una novela rara en cuanto a la aproximación que ofrece sobre un tema polémico: el período de violencia política durante las dos últimas décadas del siglo pasado en el Perú. Tomando distancia del grueso de novelas realistas que han abordado el tema, el tratamiento estilístico del *Anticuario* está enmarcado en el registro de la novela negra o policial –un antecedente semejante se tiene con *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo–. No obstante, su formato policiaco/negro, la novela no se agota con la concreción del objetivo propio del género, esto es, la resolución de un enigma intrincado. Es eso y más: la manera en que emerge en la novela el trasfondo sociopolítico –los últimos rezagos de la guerra interna– desenmascara las tensiones culturales y sociales que persisten en el imaginario colectivo de nuestra sociedad.

*El Anticuario* cuenta la historia de Gustavo, un psicolingüista que cierto día recibe la llamada de un viejo compañero universitario, Daniel –o el Anticuario–, quien se encuentra recluido en un hospital psiquiátrico a causa de un homicidio perpetrado tres años atrás. Este es el punto de partida de una historia sombría donde al lector se le exige un seguimiento atento capaz de sacar a la luz los entresijos de esas mentes demenciales que pululan por doquier. Además, que la novela es tremendamente simbólica, lo que, desde luego, enriquece su contenido e insta a sus lectores a retornar a ella múltiples veces en pos de desentrañar los significados que pueden resultar confusos.

La novela está estructurada según tres secuencias cuyos hilos narrativos independientes se alternan periódicamente hasta el final. La primera secuencia –constituída por los capítulos impares– aborda los orígenes de la relación afectiva entre Gustavo y Daniel –la “prehistoria de mi historia” (12) en voz del narrador–, la evolución de ese vínculo, pero también, en la medida en que avanza la narración, abarca la indagación de Gustavo sobre los misterios del crimen. La segunda secuencia

narrativa –capítulos pares– está restringida, a excepción del capítulo Veinte, al espacio cercado del manicomio, donde Daniel testimonia ante Gustavo su versión personal de los hechos, así como le provee de indicios oportunos para la resolución del enigma. La tercera secuencia –la más compleja, cabe señalar– no está enumerada a modo de capítulos tal como las secuencias previas, sino que está compuesta, en cambio, de fragmentos independientes insertados, sin alteración, cada dos capítulos.

Resulta necesario esclarecer la naturaleza de la tercera secuencia que significa una ruptura súbita en la narración principal. Para esto, es fundamental subrayar el instante en que aparece este tercer hilo narrativo: en el manicomio, Daniel organiza una especie de círculo de lectura donde él es el narrador perenne en torno de quien se despliega un auditorio integrado por los pacientes del recinto. Los fragmentos de la tercera secuencia son citas textuales de las fábulas que narra Daniel; adosada al inicio de cada relato está la fórmula “*Lee el Anticuario*”. Si bien no es posible establecer un significado fijo del contenido de dichas fábulas, sí se puede aseverar que evocan episodios de las torturas, violencias y masacres acaecidas en el Perú durante los años ochenta y noventa. En la marcha de la lectura, se hace evidente que el contenido de esas historias tiene eco en las vivencias traumáticas de los internos que escuchan a Daniel. En ese sentido, es indiscutible para el lector atento el vínculo existente entre las fábulas narradas por Daniel y los atentados cometidos en los Andes, tanto por las Fuerzas del Orden como por la organización subversiva. Ahora bien, cuando no son citas textuales, aquellos fragmentos independientes cuentan una historia alterna: el curso de la relación entre de Daniel y Juliana, esta última una víctima de la violencia política en los Andes que migró a la capital en donde empezó a trabajar como prostituta.

En esta tesis, mi interés es demostrar que, subrepticamente, en un nivel de lectura más profundo, *El Anticuario* ofrece una mirada pesimista con respecto a las posibilidades del subalterno – o víctima de la violencia política– para elaborar, autárquicamente, sus memorias sobre el conflicto. Desplazado y saturado de una experiencia traumática en el interior del país, el sujeto subalterno que

migra a la ciudad ve truncado su proyecto de fabricar un relato personal. El caso paradigmático de esta imposibilidad es, como se verá, el de Juliana. La ciudad donde se ubica la acción, entendida como un ambiente amurallado, admite la elaboración de historias traumáticas únicamente desde la voz de un sujeto letrado burgués: el Anticuario. Así, la producción y circulación de cualquier relato sobre el conflicto resulta factible en cuanto intercede en la operación narrativa el mediador letrado.

De acuerdo con la lectura que se propone, el rol de Daniel en tanto mediador letrado se explica como una instancia de cribado. La diferencia de clase entre Daniel y sus interlocutores testimoniantes condiciona el proceso de transmisión de los relatos: él pertenece a la clase acomodada de la capital y ellos son en su mayoría campesinos e indígenas, lo que revela tanto acercamientos desiguales respecto de la violencia política como una innegable relación de poder. En base a esta relación de poder, Daniel no representa un estadio neutral de recepción de historias; antes bien, será comprendido como un mediador letrado, un actor que desnaturaliza, encubre y deforma el contenido de los relatos participando en un acto de subalternización.

Ciertamente, este sistema de apropiación-producción-transmisión de historias hecha por el sujeto letrado pondrá en jaque su capacidad de captar los relatos del otro en su alteridad. El fracaso de la intermediación letrada provocará una reproducción desfigurada de la experiencia de la víctima. Incluso el gesto de control de historias por parte del sujeto letrado es denunciado por la propia trama al sugerir que aquel es el homicida de las mujeres subalternas (Huk y Juliana); él es quien se apropia y erradica lo subalterno. De ahí el panorama desesperanzador que propone la novela, cristalizada en la tensión permanente entre el letrado y el subalterno que se ubica en el marco de un círculo repetitivo de violencia sostenida por procesos de subalternización. La novela no concibe un mundo de posconflicto donde el subalterno pueda fabricar su propia historia. Así pues, desde el punto de vista que ofrecen los siguientes comentarios, *El Anticuario* es una novela consciente de que hace falta conservar y restituir las memorias para cauterizar las llagas de la violencia; sin embargo, deja ver un

gesto pesimista al suprimir a la víctima de una participación activa en la fabricación de dichos relatos.

En el primer capítulo, estudiaré el manicomio como símbolo. En la novela, la clínica psiquiátrica situada en el centro mismo de la ciudad es el epicentro de la elaboración de relatos. El núcleo de la ciudad, destinado a ser un almacén de dementes, de individuos aislados, es una metáfora tramposa. Lo que podría entenderse como un centro vacío donde se diluye todo lo que hacia él se dirige es, en realidad, el foco operacional del control de las memorias. En lugar de un agujero de extraviados, me interesa pensar el hospital psiquiátrico como el lugar donde se lleva a cabo una intensa actividad productiva. Pensando, en efecto, en las propuestas de Foucault, me inclino a pensar ese centro de reclusión como un espacio donde se busca crear en los pacientes/subalternos una nueva subjetividad dentro de una relación de poder. Esta nueva subjetividad que se forja en el manicomio tiene como atributo esencial el vacío de la memoria, que es rellenado por el orador letrado.

En el segundo capítulo, centraré mi atención en los fragmentos independientes colocados cada dos capítulos. A partir del tratamiento de las fábulas narradas por Daniel, propondré que las experiencias del sujeto subalterno son transformadas en versiones inexactas o, mejor dicho, manipuladas y distorsionadas. Para este propósito, será de suma relevancia estudiar el personaje del Anticuario y las implicancias de su rol como intermediario; Daniel será examinado en tanto sujeto hiperletrado y desconectado del contexto crítico. El análisis que propondré en torno a la condición singular de nuestro personaje central nos dará luces para comprender las herramientas retóricas con que retrata, en sus fábulas, la experiencia de la víctima de la violencia política. La intervención hiperletrada en la producción de relatos trae como consecuencia una doble aporía: a la paradoja de la imposibilidad de representar una vivencia traumática, Daniel añade la imposibilidad de acceder a un texto que destaca por su oscuridad. Plagados de elementos simbólicos que hermetizan el contenido, las fábulas terminarán por ser textos encriptados y consumidos por su propio simbolismo. Daniel dificulta o, más

precisamente, *hermetiza* el testimonio del subalterno.

En el tercer capítulo, plantearé un remate de los dos capítulos anteriores; es decir, cómo culminan tanto la concentración de producción de relatos como el procedimiento de desnaturalización de las vivencias traumáticas. Para tratar este proyecto frustrado de fabricar una versión propia del pasado, tomaré los dos casos de mujeres asesinadas, Huk y Juliana, una dentro y otra fuera del manicomio. El análisis de los dos primeros capítulos nos permitirá entender las crisis que sufren Huk y Adela; será más claro comprender el marco de poder diseñado para que aquellas no puedan elaborar un relato independiente. Huk es la última paciente, también migrante, que llega al hospital psiquiátrico; la única palabra que emite como respuesta a cualquier tipo de interacción interpersonal es, precisamente, *huk* que significa “uno” en idioma quechua. Analizaré la analogía existente entre la erradicación de Huk del cuerpo social y el sometimiento absoluto de la oralidad por parte de lo letrado. El proceso canibalizante letrado alcanzará su grado culminante con la muerte simbólica de Huk, atragantada por legajos de papel. Del lado de Juliana, se verá que, para la novela, el proyecto de autorrepresentación, el intento de diseñar un relato soberano e individual, no tiene cabida en una ciudad donde las narraciones del conflicto son manipuladas por un agente hiperletrado. Aquel que aniquila al subalterno, Daniel, es a la vez el encargado de elaborar las fábulas testimoniales. Ante los relatos presentados como autónomos –los relatos contados por Juliana–, la acción inmediata es la aniquilación de esa voz disidente, lo que da como resultado el cierre de un ciclo donde la facultad de autorrepresentación deja de existir.

En suma, esta investigación revelará que, debajo del tejido nebuloso de sus líneas, *El Anticuario* es una novela que reflexiona sobre la construcción de historias. Sin lugar a dudas, el escenario de terror en el Perú fue un disparador inevitable de relatos sobre las experiencias del conflicto. Beatriz Sarlo, pensando en las ideas de Walter Benjamin, señala que “llamamos experiencia a lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no solo se padece, sino que se transmite” (31). En ese sentido, en *El*

*Anticuario* se plantea la exigencia y la dificultad de contar historias para que la memoria se mantenga a flote en una sociedad dividida entre letrados e iletrados. Con este trabajo de tesis se busca suscitar, entre muchas otras, una reflexión sobre la memoria: comprender que revivir las experiencias configuradas como relatos es la modalidad óptima que garantiza a la memoria su supervivencia en el imaginario social. Sin embargo, la novela no nos presenta una versión simple y optimista sobre la producción de memorias. Esos puentes que se tienden para comunicar cada extremo de la pirámide social, esa búsqueda por consolidar una correspondencia efectiva entre la víctima y el burgués no afectado, se lleva a cabo, pero a costa de anular la ejecución del subalterno sobre su propia historia. Precisamente es ese pesimismo el que puede producir en el lector un efecto crítico. Puede sentirse invitado a replantearse ciertas dinámicas de poder que, consolidadas en la historia, suelen tornarse invisibles. Aquí, la víctima no es al mismo tiempo artesana y protagonista de su relato. En *Anticuario*, la vehemente actividad de relatos que se está gestando en la urbe desplaza y aniquila al subalterno/víctima; no lo hace colaborador valioso en el proceso de restauración nacional.

En el presente ensayo, no hay un interés de agotar la discusión que pueda suscitar una novela tan compleja y alegórica. Si bien la producción de historias es una dimensión significativa tratada en el texto, hay otros aspectos que requieren futuros análisis: la naturaleza perturbada de la narración, propia del desequilibrio mental, como efecto de la guerra interna. No dejaría de ser sugestivo un estudio que tome en consideración la forma psicótica del *Anticuario*, la insania y la paranoia como persistencia del trauma de la guerra. Dentro del género cada vez más afianzado de literatura sobre la violencia política, hay una pequeña estirpe en curso de desarrollo: las narrativas de la locura (*Abril rojo* y *El Anticuario* son dos ejemplos insoslayables). En cuanto a la novela de Faverón, se explora con bastante agudeza esa sociedad de posconflicto donde sobresale el imperio de la racionalidad inestable. En el campo de la literatura, la guerra interna ha abortado sujetos trastornados y voces esquizofrénicas que merecen ser decodificadas desde muchas otras aristas.

## PRIMER CAPÍTULO

### ***1.1. Una clínica operativa: contra la metáfora del centro vacío en *El Anticuario****

Piénsese en una ciudad geométrica diseñada a la manera de un círculo, un gran anillo amurallado en cuyo centro se ubica el palacio donde se concentra el poder de un soberano. Piénsese en ello: el croquis de un disco urbano; es, ciertamente, una visión sugerente, la geografía de una ciudadela fantástica o las ruinas de algunas páginas borgianas. Aunque, para fines de veracidad y exactitud, considérese mejor un ejemplo histórico. A mediados del siglo VII d.C, el califa Al-Mansur encomendó la edificación de una ciudad portentosa destinada a ser el nuevo centro político del mundo islámico. La ciudad era de una arquitectura fabulosa: dos anillos concéntricos guarecían el palacio real donde residía el soberano; dicho de otro modo, la ubicación de la gema de esa enorme sortija protectora era el centro.

En cierta medida similar a Bagdad, el prodigio árabe, la ciudad retratada en *El Anticuario* custodia en su centro un edificio en torno al cual gravita toda la sociedad. En el caso de Bagdad, los anillos que cercan la ciudad son reproducciones amplificadas de ese corazón circular, como si el eje palaciego arrojase ondas que se dilatan a su alrededor. Es la topografía de una diana, donde el núcleo y el margen comparten una forma idéntica, pero con dimensiones distintas. A nivel urbanístico, en el *Anticuario* se tiene también esa operación del centro reduplicado a gran escala. La estructura del hospital psiquiátrico es la misma que la de la ciudad: en el primero, el edificio central está escoltado por dos pabellones, uno a cada lado; en el segundo, el manicomio tiene hacia ambos flancos las dos mitades de la ciudad. En el capítulo dieciséis de la novela, en el que se nos cuenta la historia del manicomio, no deja de subrayarse esta relación de identidad: “Es difícil sin un plano ante los ojos: la ciudad y la clínica son iguales” (138).

Centro y margen, interior y exterior, manicomio y ciudad, uno réplica del otro. En ese sentido,

me interesa estudiar en esta sección la clínica psiquiátrica y su función en tanto núcleo de la urbe. Exploraré cómo la estrategia de *El Anticuario* de vincular el manicomio con la ciudad incita a una reflexión sobre el sistema en que está preso el sujeto subalterno. Vale entender la ciudad en su dimensión simbólica, ya que, antes que un centro vacío donde sencillamente se empoza la locura, representa un foco expansivo de poder (un modelo análogo al de Bagdad y su núcleo político/real). Se verá en este primer capítulo el modelo de poder que la novela diseña como circundante al subalterno, es decir, cómo la ciudad se relaciona con la preponderancia de lo letrado coadyuvado por el discurso psiquiátrico. Y así, en cuanto a nuestra propuesta de investigación, será un primer paso para ir comprendiendo qué factores imposibilitan la elaboración memorialística del subalterno en la novela.

En su reseña breve y emotiva de la novela, Eduardo González Cueva anota lo siguiente acerca del aspecto de la ciudad:

La ciudad no se parece en nada a Lima, aquel tópico infaltable de la literatura criolla. En lugar de la ilusión de racionalidad del damero colonial, hay dos grandes espirales construidas sin plan alguno y, en lugar de la plaza central en la que se concentra el poder, hay un bloque de cemento que asemeja a un ataúd, en el que se ha arrojado a los locos, es decir, a aquellos que han renunciado a la narrativa compartida con los otros y viven en la suya, en sus historias, que sólo ellos entienden (2010).

Tomo este comentario como disparador de la discusión porque, de las pocas reseñas sobre *El Anticuario*, esta es la única que realiza al menos un minúsculo esbozo interpretativo referente al papel de la ciudad y su configuración. La información del texto corrobora la observación de González Cueva acerca de la ausencia de planificación en el diseño final de la ciudad. No fue proyectado el manicomio como eje del espacio urbano, antes bien se trató de una eventualidad propiciada por el crecimiento invasivo de la ciudad. En la novela, la ciudad se forma mediante la extensión de una enorme calle en espiral. Cuando la avenida en espiral, a causa de su evolución progresiva, tropieza con el territorio aislado de la clínica, desvía su recorrido y, finalmente, traza una nueva espiral al otro lado del hospital

dando como resultado “la forma de un ocho: dos centros, dos espirales, un solo punto en común, y en ese punto estaba la casa y se encuentra hoy la clínica” (Faverón 137). Son dos modelos circulares que representan, a su vez, dos sectores sociales divergentes y antagónicos, asunto que será de especial análisis en el siguiente apartado. La versión del diseño azaroso según González Cueva es, entonces, acertada: la ciudad fue el resultado de un asedio tan imprevisto como irrefrenable. Retomando el ejemplo de Bagdad, en la ciudadela árabe el centro despliega un poder visible que controla con su presencia estridente; en el centro de la ciudad del *Anticuario*, el manicomio, el poder es subliminal.

Ahora bien, González Cueva señala más adelante que “en lugar de la plaza central en la que se concentra el poder, hay un bloque de cemento que asemeja a un ataúd, en el cual se han arrojado a los locos”; una comprensión desalentadora del territorio, vale decir. La novela sugiere de manera recurrente esa metáfora a la que alude el reseñista, a saber, el hospital psiquiátrico como “ataúd” o “féretro”. Visto así, el centro de la ciudad se nos presenta como un depósito de dementes, una zona en la que convergen los residuos expectorados de la sociedad. Todo lo que confluye hacia el interior de la urbe es producto desechado y perdido. En parte, no es una aproximación descabellada al problema, y así lo estima Foucault: “En una sociedad como la nuestra o en cualquier sociedad, la locura es evidentemente, ante todo, lo que es excluido” (75).

Aunque luego, como se verá, la lógica de la exclusión juega a la par con una localización central de lo excluido: la simultaneidad de la periferia y el núcleo, ambos superpuestos en el mismo plano. La locura es, en efecto, lo excluido, lo desviado de la norma hegemónica, y el manicomio, el espacio material en que son confinados –o “arrojados”, como dice González Cueva– los portadores de esa locura. González Cueva comenta, no obstante, que este recinto de reclusión ha sustituido a la plaza donde se “concentra el poder”; es decir, que la administración tradicional del poder se ha esfumado de ese centro urbano, para dar cabida a un edificio convaleciente que alberga a los locos, la estación final –un ataúd– donde esos sujetos desgraciados serán liquidados. El foco vigoroso del poder es

reemplazado por el aposento miserable de los destinados al olvido.

En este punto, la metáfora del centro decadente que formula González Cueva no contempla, ni por asomo, a la clínica como un concentrado motor de relaciones de poder. Según como se cuenta la historia de la clínica en la novela, el edificio fue, en sus primeros tiempos, el hogar de un anciano misántropo; luego, “el edificio pasó al poder de la Iglesia, y más tarde a manos del Ayuntamiento, y se convirtió en un leproso y más tarde en una prisión” (138), hasta llegar a ser finalmente la clínica psiquiátrica. Los internos del centro de reclusión fueron desde siempre abortos de las guerras, bandos rivales distribuidos en los dos pabellones opuestos. Solo hasta la construcción de un muro macizo que dividió ambas secciones de manera definitiva, el edificio dejó de ser un campo activo de disputas entre ejércitos antagónicos de diversas guerras; tropas que, incluso en el encierro, persistían en la disputa por el control del país. Aun en la última guerra, la “guerra más larga” (una alusión al conflicto armado interno peruano), los sobrevivientes terminaron enclaustrados en ambos pabellones divididos conforme dos categorías específicas: los violentos en un lado, los pacíficos en el otro. La clínica jamás dejó de ser un espacio de tensión permanente entre los internos de ambos pabellones; una guerra fría, en los últimos tiempos, aguardando algún evento decisivo que gatille el conflicto.

En el presente narrativo, con la llegada de Daniel a la clínica, el rol de lo letrado adquiere un estatus más intenso en la reproducción de poder en la medida en que la novela lo introduce como agente estimulante de la futura actividad subalternizante en la clínica. Digamos que el aspecto del poder antes de Daniel, era el de la violencia explícita, materializada en las escaramuzas, los combates, las transgresiones de las guerras. La modalidad del poder, que siempre es la sujeción al otro, era la del sometimiento a través de la violencia. Una vez convertida en clínica, la violencia fue decreciendo en intensidad hasta tornarse en estallidos intermitentes, bastante escasos. En ese nuevo contexto ingresa Daniel a formar parte de una nueva modalidad del poder que pasa de la sujeción por la fuerza a una violencia simbólica y subjetiva.

La presencia y rol que juega Daniel dentro de la clínica intensifican la actividad del poder en ese centro urbano. A partir de la intervención del letrado, el manicomio emprende una transición del espacio estancado de las almas en pena a un ámbito dinámico de historias contadas; en otras palabras, una especie de despertar, de desoxidación. Faverón emplea una hermosa metáfora que grafica este movimiento estimulante en el hospital donde se puede decir que los internos vuelven a la vida tras un letargo prologando:

[...] Con el tiempo, cada cual fue encontrando un espacio estable en el círculo, apropiándose de un lugar, y cuando me sentaba en el suelo y empezaba a leer, se deslizaban hasta ese sitio preciso y acurrucaban el cuerpo para encontrar su posición, los talones juntos, las manos en las canillas, la cabeza hundida entre las rótulas, la boca entreabierta, los ojos ciegos, cadáveres de niños recién exhumados, polvorientos, escuchando mis lecturas, *como una misa de resucitados en una fosa común* (48. El subrayado es mío).

Daniel provoca el despertar de su entorno; gracias a él los muertos cobran vida para prestar atención a los relatos. En ese sentido, no se verá más el manicomio como el pozo que atrae a las escorias de la sociedad donde viven aislados cada cual en su propio mundo porque “han renunciado a la narrativa compartida”, como anota González Cueva. Por el contrario, con Daniel como actor principal, se verá la clínica, el corazón de la ciudad, como un escenario activo en que se está llevando a cabo una actividad intensiva de producción de historias. Se deja de lado la metáfora engañosa del centro vacío y fútil, y se opta por una más “positiva”: la de un ambiente fecundo de operaciones del poder.

Así, se comprende que la novela configura el manicomio como un lugar consagrado a la transformación de individuos. En esto, la novela coincide con Erving Goffman, quien, en *Internados*, su profundo estudio acerca de la clínica psiquiátrica como “institución total”, señala también la naturaleza convertidora de estos centros de confinamiento: “En nuestra sociedad, son los invernaderos [las instituciones totales] donde se transforma a las personas; cada una es un experimento natural sobre

lo que puede hacerse al yo” (25). Los locos no son destinados al encierro para que deambulen sin destino, lo son para ser susceptibles de una modificación a nivel de la subjetividad. Esta dinámica guarda estrecha relación con los juegos de poder-saber que, como estudió Foucault en *Vigilar y castigar*, se llevan a cabo en las prisiones. El “yo” presa de experimentos de Goffman, será, para Foucault, el alma como superficie en que se tatuarán los efectos del poder: “El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma prisión del cuerpo” (36). Son explicaciones equivalentes del mismo proceso de alteración subjetiva que sufren los internos de la clínica.

Desde luego, los planteamientos de Foucault van un paso más allá hasta proponer que el control disciplinario de los cuerpos confinados responde a una “economía política”, esto es, el fin utilitario de los cuerpos o “la utilización económica del cuerpo” (32) como fuerza de producción para el poder capitalista. Resulta oportuno esclarecer que, en el manicomio del *Anticuario*, no está presente el sometimiento de los cuerpos pensados como eventual fuerza de trabajo. No obstante, interesa retener la primera parte del planteamiento de Foucault, aquella que se emparenta con la de Goffman, es decir, lo concerniente a la experimentación con la subjetividad. Si bien para Foucault, el saber producido desde el poder es un saber acerca del cuerpo, sobre sus eficacias y capacidades calculadas, la novela concibe de otra manera ese objeto sobre el cual se elabora conocimiento. En la novela, el objeto de conocimiento es la verdad trazada en los relatos de la guerra. Es la memoria el campo en disputa, donde el poder letrado asumirá el rol de autoridad inapelable.

En la clínica del *Anticuario*, no se fabrican subjetividades acondicionadas como recursos efectivos para el sistema económico y político imperante. La disputa del poder que nos interesa en este estudio se mantiene en la categoría del saber y, más detalladamente, en el de la verdad, en las modalidades y procedimientos con que se busca fijar tal verdad. La manipulación de los relatos del subalterno, imposibilitando la agencia de la víctima, al igual que la atribución de la autoridad de narrar por encima de los afectados constituyen las estrategias centrales que estructuran la relación de poder

entre el letrado y el subalterno en la novela. Como se verá en los capítulos siguientes, la producción unilateral de historias por parte de un agente inalterable (Daniel) afianzará el dominio del discurso y la absorción terminante de enunciaciones disidentes (los subalternos). Las condiciones de posibilidad de las voces subalternas serán anuladas a causa de la potestad tiránica del letrado sobre el discurso del otro.

Ahora bien, se puede establecer un vínculo entre este último punto con lo expuesto acerca del diseño en espiral de la ciudad con el manicomio como eje. La migración a la ciudad en tanto fenómeno empoderante para las grandes mayorías que buscan progreso social y material puede parecer, desde una mirada superficial, una fuerza democratizante. Sin embargo, *El Anticuario* sugiere lo contrario: que aun en una ciudad desfigurada por el fenómeno migratorio, no existe nada que pueda calificarse como un acontecimiento igualador. Los advenedizos no ocupan un estatus semejante al de los residentes antiguos; a los forasteros les corresponde una categoría miserable en el cuadro social. En efecto, cuando Daniel llega al manicomio, en la puerta se cruza con “una niña ciega de faldita rosada y manos huesudas [que] vendía caramelos y gaseosas” (21) y “una mujer viejísima [que] que apretaba la sien contra una cabina de teléfono público, con el gesto de quien intenta escuchar un mensaje secreto” (21); ambas personalidades son la proyección individual de esa otredad a la que le está vedada una vida digna en la ciudad. A la par, hay edificaciones, en el área invadida de la ciudad a causa de la migración, donde se proyecta igualmente la desigualdad de clase. Dice Daniel acerca de esa zona desbordada de la ciudad: “En el camino desde mi casa hasta ese lugar, las calles mutaban, renunciaban a la normalidad, y devenían en un casco carnosos de casuchas que antes fueron ruinas y ahora parecían pesadillas, castigos, venganzas y cárceles” (145). La narración despliega la visión de un sector irregular, apartado de la norma, que se encuentra sumido en la sordidez.

A todas luces, la ciudad, como una balanza desequilibrada, se sostiene en la disparidad maniquea entre migrantes y ciudadanos acomodados. Donde hay desigualdad, hay subalternos

padeciendo permanentemente una experiencia subalternizante. El mecanismo central de subalternización en la novela es el que se lleva a cabo en la institución psiquiátrica. En el marco del crecimiento desmesurado de la ciudad, la novela nos retrata un manicomio que conserva su peso como espacio disciplinario y subalternizante.

Excluir el factor corporal de los mecanismos del poder-saber no es una innovación arbitraria de la teoría foucaultiana. En *Microfísica del poder*, Foucault advierte la importancia de fiscalizar, antes que la verdad en sí misma, tanto los métodos como las fórmulas por medio de las cuales la verdad se establece en un sistema de poder. No el contenido de verdad, sino los múltiples mecanismos con que se afianza el estatuto de verdad: “No se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder –esto es una quimera, ya que la verdad es ella misma poder– sino de separar el poder de la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento” (189). Cuando se examinen los pormenores de las historias inventadas por Daniel, se caerá en cuenta de que esas “formas de hegemonía” propias del discurso del Anticuario estarán adheridas a un proyecto letrado. Resulta adecuado, pues, considerar el ejercicio del poder presente en la producción de historias al interior del manicomio como una operación exclusiva de *enunciados y discursos*, sin las resonancias económicas del cuerpo.

Para que el proyecto de manipulación discursiva emprendido por Daniel tenga éxito, es ventajosa la interacción con sujetos previamente acondicionados. La representación de los “locos” del hospital da cuenta de una corporalidad ausente: son vistos por el narrador como “objetos transparentes” (21); agrupados, los percibe como una “nube de cuerpos traslúcidos” (21), y más adelante como “espectros y almas” (234). Se sabe de antemano que quienes constituyen el grueso de internados del pabellón donde se encuentra Daniel, el de los pacíficos, son víctimas de la gran guerra prolongada – analogía del período de violencia política en el Perú en los años 80 y 90-. Son individuos traumatizados por la violencia, personalidades afectadas hasta el grado extremo de extraviarse en el

desequilibrio mental. En ese sentido, teniendo en consideración el marco violento del que provienen, se puede interpretar su incorporeidad como metáfora: la experiencia de la guerra, la vulneración de sus derechos fundamentales, les ha sustraído todo aquello que los constituía como personas civiles, de carne y hueso. En cierto pasaje del texto, uno de los internos expresa lo siguiente sobre la condición de los internos/víctimas: “A lo largo de los años, dijo el hombre, he visto a muchos aquí abandonarse a esa soledad interior y finalmente extraviar todo resto de cordura en la nostalgia y la melancolía del encierro” (25). Lo anterior precisa la idea de tener en confinamiento a seres desorientados, desterrados cada uno a la soledad de sus infiernos más íntimos.

Goffman considera que la lesión del yo o el deterioro de la identidad es un requerimiento indispensable en la transición del interno del mundo exterior al encierro en la institución psiquiátrica. Hace la precisión, además, de que el tránsito al confinamiento, antes que suscitar una fase de “aculturación”, pone en marcha un proceso de “desculturación” (26); esto quiere decir que cuanto más extensa sea la estadía del interno, más irán mermando, a la vez que perdiendo solidez, el conjunto de creencias que tenía sobre sí mismo antes del encierro. La estructura estable de la identidad antes del encierro se verá degradada, y con ello, suscitará el menoscabo de las conductas, los roles y las interacciones cotidianas de la vida civil. Goffman denomina como “mortificación del yo” a este proceso de profanación cultural que sufre el interno; en efecto: “[...] las instituciones totales no persiguen verdaderamente una victoria cultural. Crean y sostienen un tipo particular de tensión entre el mundo habitual y el institucional, y usan esta tensión persistente como palanca estratégica para el manejo de los hombres” (26). En la medida en que el acervo cultural sea diezmado, se verán favorecidas las operaciones de control dentro de la institución.

En el *Anticuario*, la violencia política precedente al período de internamiento funcionó como un potenciador desmesurado de esa “mortificación del yo”. Tras la guerra, como se dice en la novela, “criminales y sobrevivientes van perdiendo la razón unos tras otros” (233). Así, el conflicto armado

constituye un evento que socava la subjetividad. Ambos procesos de mortificación personal son los que han padecido los internos con los que Daniel entabla contacto mediante sus historias. Primero violentados durante la guerra y, más tarde, reprimidos dentro del manicomio, los internos están perfectamente acondicionados para ser susceptibles de la transformación subjetiva promovida por Daniel. El retrato de los internos como entes incorpóreos es una metáfora angustiante pero verosímil que notifica el resultado de la violencia política, a saber, una multitud de personalidades/identidades arruinadas. En capítulo segundo, analizaré el material del que se vale Daniel para reponer la sustancia de estos internos intangibles; entendiendo esa *sustancia* como la profunda historia de que carecen. Los internos son, en apariencia, sujetos sin biografía, fantasmas que pululan en el manicomio vaciados de una historia personal, a pesar de la enorme tragedia que han padecido. Tal vez tienen esa historia, pero o bien han optado por el silencio o por el olvido perentorio. En ese contexto, el material que utiliza Daniel para reconstituir esa corporeidad ausente (para hacer que cada uno recuerde claramente su vivencia) es, como bien se sabe, la memoria bajo la forma de relatos contados.

Hasta el momento, he procurado desplegar el complejo terreno en que se realiza la narración de historias de Daniel y el proyecto de transformación subjetiva. La metáfora del hospital psiquiátrico como un centro destinado al mero abandono no es compatible con el trajín productivo que, en realidad, es puesto en ejecución. La red activa del poder-saber, el manejo unilateral de los discursos del lado de Daniel, no se ajusta a ese espacio del desamparo que indicaba González Cueva. La clínica céntrica de la urbe sí es una institución de acopio de las fuerzas de poder. Si bien no se llega al extremo del ejemplo inicial de Bagdad —es decir, no se trata de un poder absoluto del centro—, sí podemos entender el núcleo ciudadano de la novela como un foco de poder. Es margen y centro: es un enorme recinto donde se excluyen a los parias de la ciudad, pero al mismo tiempo es el núcleo de actividad del poder. Se estudiará en el siguiente apartado los matices de este poder, que es a la vez periferia y, a la vez, un sistema híbrido de discursos.

## 1.2. El centro urbano: un sistema híbrido de poder

En el anterior apartado, sostuve que, en *El Anticuario*, el hospital psiquiátrico, en tanto centro de la ciudad, es un espacio que altera subjetivamente a los internos; por tal motivo, se presenta como un foco de poder. En este subcapítulo, sintetizaré y concluiré el análisis del espacio urbano en la novela a fin comprender cómo el manicomio es, en última instancia, un escenario apropiado para la represión de la producción autónoma de relatos del subalterno. Para eso, propondré que el perfil que adopta ese poder es el letrado. No obstante, no se tratará del centro letrado convencional, sino de uno heterogéneo; aunque no por ello necesariamente su influencia se verá disminuida. Concebir el manicomio como un foco mixto de poder será vital para comprender la forma cómo el subalterno se encuentra maniatado en un sistema de control y cómo, por tal motivo, le es imposible la producción autónoma de sus memorias de la violencia.

Este primer capítulo se sostiene sobre la base de que la ciudad es un ambiente colmado de signos en permanente estado de decodificación por los habitantes. Como señala Mario Margulis, “podemos leer la ciudad como si fuera un texto” (515). Desde las composiciones arquitectónicas hasta las distribuciones espaciales de los grupos sociales, todo en la ciudad está supeditado a una trama textual, a un lenguaje que merece ser transcrito en su complejidad simbólica. No cabe limitarse a realizar una reducción pragmática de la ciudad a las meras actividades mecanizadas que se llevan a cabo en su seno: “La ciudad no sólo funciona, también comunica y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prologada de sus habitantes” (Margulis, 516). Nuestra labor como lectores es el correlato de la tarea realizada por los habitantes de una ciudad. El ciudadano es por naturaleza un hermeneuta de su entorno. Cuando Roland Barthes menciona la relevancia de la *semántica urbana*, pone en evidencia precisamente el ejercicio activo de los habitantes y la lectura de su medio citadino: “La ciudad es un discurso, y este discurso es

verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (261). El intercambio comunicativo por el cual *la ciudad habla a sus habitantes* precisa de un agente capaz de comprender los signos de ese lenguaje. Si así ocurre con respecto a la ciudad real, aún más adecuada resulta la lectura de nuestro objeto de estudio: un texto literario. Particularmente en esta novela la ciudad ofrece con más soltura su entramado simbólico, lo que nos permite acceder a ella para *leerla*, descifrarla e interpretarla. En *El Anticuario*, a la configuración espacial de la ciudad le es consagrada un capítulo entero de descripción, sin contar el resto de huellas desperdigadas a lo largo del texto que dan cuenta de la evolución histórica de esa urbe.

La tarea que corresponde desde ahora es analizar el discurso, descifrar el símbolo portentoso que es la ciudad de *El Anticuario*: el diseño del ocho en horizontal compuesto por dos espirales (una que se abre hacia afuera y otra que se cierra sobre sí misma) cuyo punto de encuentro es la clínica psiquiátrica. Ya estudiamos la localización céntrica del poder ejercida desde el manicomio, el despojo del yo que padecen los internos. Sin embargo, pensar el eje urbano de *El Anticuario* como un epicentro omnímodo del poder desde el cual se *vigilan y controlan* los anillos laterales de la ciudad es, ciertamente, un ejercicio insuficiente. El hospital psiquiátrico es a la vez centro y margen: es, por un lado, el sitio de intersección de ambas partes de la ciudad; pero, por otro lado, es también el límite trazado que divide una espiral de la otra. Como se explica en la novela, la primera espiral que se abre y expande es la constancia de una ciudad que se está desbordando: “La gente armaba casuchas y callejuelas de casuchas y barrios de callejuelas de casuchas en los márgenes de esa vía trepidante” (Faverón, 136). Para el lector atento, informado en la historia reciente de la capital del Perú, esta alusión será más que un espejismo, y no evitará ver en ella la traslación de la realidad socio-histórica de la migración forzosa a la ciudad capital de miles de personas a causa de la violencia política.

El fenómeno social de la migración fue un proceso de tal magnitud que deformó la contextura

previa de la ciudad, y reflejó la realidad social, a la manera de un microcosmos del país. En *Desborde popular y crisis del Estado*, libro clásico sobre la migración de las masas andinas a la capital, Matos Mar anota lo siguiente: “Los espacios físico y social de la capital se presentan en la nueva Lima, por primera vez en la historia del país colonial y republicano, como verídicas imágenes de los espacios físico y social de la totalidad peruana” (104). La ciudad abre sus fronteras para la contención de esa *totalidad peruana*, de manera que los antiguos límites que la cercaban son dislocados y pierden vigencia. La nueva ciudad, que es también la del primer anillo de la ciudad de *El Anticuario*, tiende a derramarse hacia afuera hasta trazar con el paso del tiempo una topografía inédita, la de una urbe desfigurada. Esa es la espiral que se abre, la ciudad desbordada. De otro lado del hospital psiquiátrico, está la otra espiral que ya no emula el recorrido de su opuesto, sino que, en lugar de abrirse, se cierra sobre sí misma. Sobre esta segunda espiral, la metáfora reiterada a lo largo de la novela es la de *una serpiente que se enrosca en sí misma*. Refugiada en sus propios contornos, esta parte de la ciudad le da la espalda al exterior; un gesto evidente que la novela coloca para subrayar el rechazo de esa espiral a la migración y a la transformación de la ciudad. De este lado de la ciudad es del que tenemos más noticia en la novela: es el lugar donde reside Daniel, lugar de la universidad a la que asistía con Gustavo y de la callejuela donde los ambulantes venden libros.

Este último es el gran barrio del sector social acomodado caracterizado, esencialmente, por el gesto de recogimiento y desdén respecto del mundo de extramuros. Daniel esboza fugazmente una exploración y diagnóstico de la psique de sus vecinos: “Se encierran y creen que eso les garantiza la supervivencia; esperan el día del juicio final y suponen que un dios va a destruir el universo pero va a dejar sus casas incólumes. [...] Lo digo porque así es mi familia, y me imagino que yo también” (66). (Es interesante, en esta cita, el ejercicio dual de crítica exterior a la par de la crítica introspectiva: Daniel, de alguna manera, se autosanciona por pertenecer a ese grupo social, lo que será de suma importancia cuando lo examinemos en cuanto intelectual e intermediario de historias). Ahora, la

actitud de encierro de esta clase acomodada se expresa como un orden de las cosas anquilosado en el tiempo y espacio. Para este sector ensimismado, cualquier cosa puede acontecer afuera (incluso el horror de una guerra) ante lo cual permanecen indiferentes. Sus edificaciones dan cuenta de un envilecimiento moral que se extiende poco a poco: “sus casas y edificios cubiertos por un moho verdoso”, “casas amarradas en camisas de fuerza, casas que aguardaban un electroshock” (65). Esta degeneración lenta explica la conducta de negación de lo foráneo y, con ello, la consecuencia del diseño final de la segunda espiral: una urbe aislada, o una isla, al fin y al cabo. En la misma sintonía, Matos Mar advierte el contraste de las zonas residenciales con respecto a los sectores populares:

En una extensión dominada por las barriadas en constante expansión, los tugurios, barrios decadentes y urbanizaciones populares, se presentan islotes residenciales que contrastan, por su lujo y bienestar, con la casi total carencia de servicios y la precariedad del hábitat popular urbano (104).

Dejando atrás la imagen portentosa de la gran ciudad letrada, la élite citadina recula, se atrincheran, se guarece de los nuevos habitantes de la ciudad que van devorándolo todo. Son, como dice Matos Mar, *islotes residenciales*, zonas que aspiran a la incomunicación.

El aislamiento de la segunda espiral marca el carácter marginal del centro psiquiátrico; la institución está ubicada en las afueras de ambas ciudades. En el primer subcapítulo, destacamos la faceta del poder del manicomio en tanto centro urbano; a pesar de ello, debido a la mutación social de la ciudad, el centro muestra su nueva apariencia marginal. El centro, en la novela, es una imagen bastante ambigua. Como señalé antes, el manicomio es centro y margen a la vez. ¿De qué manera, entonces, aporta a nuestro análisis el reconocimiento de la marginalidad del hospital psiquiátrico? Pues, en la medida en que lo contemplamos como periferia, el manicomio se convierte en un escenario espacialmente conveniente para las operaciones de subalternización que dentro de él se llevarán a cabo. De un lado está la espiral que abre sus contornos en dirección al centro; del otro lado, la espiral que rechaza la visión de esa otredad masiva. La siguiente cita de la novela condensa con

claridad la escisión de la ciudad: “La ciudad está partida en dos, como lo está también la clínica, y los que habitan a un lado rara vez llegan a formularse una imagen de la otra mitad” (Faverón, 138). Ya sabemos que dentro del manicomio se encuentran reclusos los migrantes, el sector social subalterno, desvalidos a causa de la violencia política. El hospital reúne al interior de sus muros la enorme masa subalterna, los individuos que serán objeto de *subalternización* una vez que se incorpore al grupo Daniel, habitante de la otra ciudad, la encerrada, moderna y letrada. Al ser el núcleo urbano no una institución corriente de concentración del poder (cualquier organismo que funcione como sede estatal o letrada), sino un manicomio, adopta una naturaleza doble y ambigua. En su rol céntrico, juega a las estrategias concernientes del poder, pero, en su rol periférico, se vuelve el marco espacial donde son hacinados los sujetos subalternos víctimas de las sutiles artimañas de ese mismo poder.

Ahora bien, en la novela, la configuración de este poder central no es, ni mucho menos, una instancia homogénea, firme y coherentemente organizada, lo que no quiere decir que sea inestable y que, en términos generales, sea un centro estéril como la metáfora que confrontamos en el primer subcapítulo. En esto, la novela no coincide con la apreciación taxativa del centro improductivo que presenta Barthes en su análisis semiológico de la ciudad:

[...] los estudios realizados sobre el núcleo urbano de las diferentes ciudades han mostrado que el punto central del centro de la ciudad (toda ciudad posee un centro), que nosotros llamamos “núcleo sólido”, no constituye el punto culminante de ninguna actividad particular, sino una especie de “foco” vacío de la imagen que la comunidad se hace del centro (263).

La evaluación de Barthes se ajusta, aunque no deja de ser discutible, a la realidad postindustrial y moderna donde los centros históricos han perdido el contenido tradicional que los situaba como lugar preponderante en la urbe. La postura de Barthes es similar a lo que antes vimos con González Cueva; en cierto sentido, la perspectiva del centro vacío que esbozaba González Cueva es una proyección del examen que realiza Barthes con relación a las ciudades reales. *El Anticuario*, ya lo

sabemos, toma distancia respecto de esta visión del centro hueco, pues representa el núcleo urbano como un escenario dinámico de poder.

Las operaciones del núcleo citadino, en la novela, no están fundadas exclusivamente en las facultades particulares del manicomio, a saber, la vigilancia, el control de los cuerpos, la represión, la automatización de las actividades y el despojo del yo. A partir de la incorporación de Daniel, el centro del poder se torna heterogéneo en cuanto a sus virtudes y tácticas, pues al gobierno de la subjetividad de los internados se le añade el discurso letrado (encarnado por el protagonista). La presencia letrada en el núcleo urbano no tiene que confundirse con la ilusión de una preponderancia o supremacía letrada como autoridad unívoca. Al examinar la actividad de las ciudades coloniales, Ángel Rama identifica en ellas un centro amurallado desde el cual se impone una norma letrada y escritural con miras a regular las zonas marginales: “La *ciudad escrituaria* estaba rodeada de dos anillos, lingüística y socialmente enemigos, a los que pertenecía la inmensa mayoría de la población” (45). Los márgenes simbólicos de ese eje letrado lo conformaban los sectores populares e indígenas, notables por su manejo precario o nulo de esa norma lingüística impulsada por la metrópoli.

El centro de la ciudad de *El Anticuario* no es la *ciudad letrada* que propone Ángel Rama por el simple hecho de que ese centro es, a la vez, periferia. No es el centro el espacio de convivencia de la élite letrada, sino el lugar de almacenamiento de los anormales/subalternos. La segunda espiral, la que se cierra en sí misma, es una figuración de la ciudad letrada, pero decadente, arruinada. Si nos apoyamos en los indicios que nos proporciona el texto, veremos su entraña preeminentemente letrada: en ella están ubicadas la universidad, la callejuela de vendedores de libros y la impresionante biblioteca personal de Daniel. La segunda espiral contiene los rasgos de un aparato letrado, productor de la norma escritural, de la cual se desprende su promotor más eminente, Daniel, para integrarse en la pequeña comunidad de dementes. Una vez dentro de la clínica, por medio de la actividad de narración de historias extraídas de un libro, Daniel implanta el sistema letrado y, con él, se logra la

culminación de la intervención subalternizante.

El poder central de la ciudad es uno integral: actúan tanto el manicomio con su actividad de transformación del yo como Daniel en representación del poder letrado. La sujeción clínica junto al poder de la letra: una modalidad mixta del poder. El hospital psiquiátrico cumple su tarea de coerción y aislamiento tal como lo testifica uno de los internos en una conversación con Gustavo: “Aquí, todos los rasgos de su conducta [de los internos, por supuesto] que los doctores y los enfermeros juzgan anormales, son instantáneamente sancionados, reprimidos; lentamente van desapareciendo, aunque no se anule el impulso que dio lugar a ellos” (Faverón, 25-26). El manicomio ejecuta satisfactoriamente una tarea donde se patologizan las actitudes anómalas, siendo la más notable la del subalterno.

La participación de Daniel es la segunda instancia de la compleja red operativa del centro urbano. Daniel interactúa con individuos desposeídos como producto de la violencia política y el tratamiento de la clínica, además con la identidad extraviada y enjaulados en su locura. Conforme pasan los días, Daniel forma un círculo de lectura rodeado de los internos donde cuenta historias relativas al conflicto armado. En dicho círculo, el discurso letrado se impone al retribuirles las memorias a los subalternos bajo el formato de pequeñas historias archivadas en un libro, como analizaré en detalle más adelante. El sistema letrado ya no es una imponente polis simbólica fundada en el centro de la urbe, sino algo más decadente o farsesco, por haber perdido su hegemonía: un engranaje discursivo que se articula a las maniobras del poder presididas por el hospital psiquiátrico. En el mundo representado en la novela, el dominio letrado es un pulso casi agónico, que aun en su desfallecimiento tiene un influjo transformador. Deja de existir el imperio letrado como eje urbano, y la presencia letrada se convierte solo una faceta del sistema mixto del poder. De este modo, *El Anticuario* despliega ante su lector las distintas etapas superpuestas de coacción que atraviesa la víctima/subalterno. Tal y como se desarrolla este proceso en la novela, el subalterno padece

sucesivamente la presión de múltiples fuerzas que transforman su subjetividad: primero, la violencia política; luego, la reclusión en el manicomio; y, finalmente, la filtración del discurso letrado en sus memorias.

En este subcapítulo, he dirigido mi atención, en primer lugar, a redefinir el trazado inicial que había elaborado sobre el núcleo de la urbe como foco de la actividad del poder. El objetivo, fundamentalmente, fue identificar la ambigüedad del centro, el cual, a causa de las transformaciones sociales impulsadas por la migración, se presenta, además, como margen. El manicomio, contemplado simultáneamente como eje y periferia, es un escenario propicio para los mecanismos de subalternización que sobrevendrán dentro del recinto. En segundo lugar, mi planteamiento ha consistido en comprender el diseño del poder del centro urbano como lugar de concentración de un poder total y unívoco, una red heterogénea. El discurso letrado no figura como el núcleo de la *ciudad letrada*, sino como la táctica de remate en el sistema de control de los internados. El discurso letrado es el cabo final por el cual, como se sostiene en la hipótesis, las memorias del subalterno son finalmente intervenidas, socavando la autonomía de los sujetos que sufrieron una experiencia límite.

## SEGUNDO CAPÍTULO

En determinado momento de nuestra lectura de *El Anticuario*, nos hallamos ante unos fragmentos colocados entre capítulos que resaltan por su autonomía respecto del hilo narrativo del texto; cuanta más atención les prestamos, más caemos en cuenta de que entre dichos fragmentos se teje una línea argumental alternativa al relato base. Se trata de una serie de historias breves, de corte simbólico, revestidas de una forma enigmática, para las que una primera lectura es insuficiente. Adicionalmente a los relatos, en estos fragmentos se incorporan escenas fugaces que, una vez reconstruidas en su totalidad, describen cómo se dio el encuentro entre nuestro protagonista, Daniel, y Juliana, su amante; una especie de prehistoria de la historia principal (parafraseando al narrador en el prólogo) narrada en los capítulos del texto.

Para la discusión de este capítulo, se tomarán como objeto de análisis estos fragmentos esparcidos en la novela con el objetivo de exponer el rol problemático del Anticuario en su proyecto de intermediar en las memorias del subalterno. El propósito de este capítulo será examinar el personaje del Anticuario en su dimensión “ilustrada”, y demostrar que la novela deja en claro lo problemático de la dinámica de intermediación que lleva a cabo. Veremos que el Anticuario, en papel de traductor o agente mediador, es no solo controversial, sino desfavorable para los intereses del subalterno cuando pretenda localizar su propia memoria del pasado violento.

Ciertamente, los puntos de discusión de este capítulo responden a la argumentación de toda la tesis; esto es, entender la novela de Faverón como una postura pesimista respecto de las posibilidades del subalterno frente al poder letrado. Siendo además una novela enmarcada en la violencia política, la sociedad le impide al subalterno/víctima la narración de una versión autónoma de la experiencia traumática. La condición subalterna del migrante en la ciudad conlleva el control y la tergiversación de esas memorias a manos del sujeto letrado. La definición de subalterno que se

manejará desde ahora tiene que ver con la planteada desde la Escuelan de los Estudios Subalternos, que propone una relectura de la historia, centrada en los grupos subordinados, cuya asimetría en relación con los grupos se entiende en términos de casta, clase, edad, género, ocupación, entre otros (Banerjee, 2014: 13). En materia de subalternidad, el sector letrado ocupa un lugar preponderante de poder y conocimiento, constituyéndose además como punto de referencia para los subordinados. Particularmente el aporte del enfoque de Spivak será central cuando se aborde el asunto del control absoluto de Daniel sobre las historias del subalterno, consolidando la idea de que el conocimiento del sujeto subordinado es, en teoría, una práctica imposible.

## **2.1 El Anticuario: ilustrado y ermitaño**

Es indispensable analizar, en una discusión sobre el intérprete del subalterno, el personaje que ejerce esta función, cómo se retrata su trasfondo cultural y sus ambiciones personales. Este examen de fondo que realizaré alrededor de la figura del Anticuario tiene como finalidad mostrar que es posible poner en cuestión la operación de retribución de memorias desplegada en la novela. En adición, como respuesta a nuestra pregunta general, postularé cuál es el rol del Anticuario en el enfoque pesimista de la novela sobre la imposibilidad del relato subalterno.

Desde que aparece en la novela, el narrador se esfuerza en retratar a este personaje como el prototipo de un intelectual excéntrico, fascinado con materiales textuales antiquísimos y portador de un conocimiento tan vasto como fantástico:

A Daniel, que se abstuvo de noviazgos juveniles, lo arrastraron casi de inmediato al estudio de la historia, los libros y las antigüedades: pronto, se internó en un mundo de lectores impacientes y febriles, que consumían volúmenes angustiosos con la voracidad de bestias multicéfalas, y existían zambullidos en archivos y catálogos centenarios, o reunidos en círculos de librófilos y traficantes de vejeces [...] (16)

Y más adelante, para fortalecer el carácter maniático de esta figura, añade:

[...] y la pasión de Daniel, a quien, sin embargo, mantuve siempre cerca, desde el final de nuestra adolescencia y a lo largo de las casi dos décadas en las que fue construyendo esa biblioteca legendaria de la cual librereros, intelectuales y profesores universitarios hablaban con reverencia y con envidia, como hablan los iniciados de una secta acerca del santuario donde habita su príncipe místico [...] (18)

Tenemos entonces un personaje intrigante, una personalidad que ha renunciado a cualquier vínculo con su entorno social para consagrar su vida a la maniática obsesión por reliquias textuales. Daniel encarna no solo esa predilección lunática por los libros, sino el arquetipo de un sujeto letrado llevado a un grado extremo cercano a lo caricaturesco, un modelo superlativo en contraste con manifestaciones culturales alternativas, de las cuales buscará tomar la voz. El discurso del subalterno, el relato de su experiencia en la guerra, no verá la luz sino bajo una única condición: el filtro del sujeto letrado, Daniel.

Esta construcción subjetiva, orientada a la pura erudición, trae consigo consecuencias problemáticas para el proyecto posterior de Daniel (tomar la voz del subalterno para revivir las memorias de la guerra) una vez se encuentre internado en el hospital psiquiátrico. Según se cuenta, la obsesión de Daniel lo conduce a un autoexilio dentro de la propia ciudad que lo convierte, finalmente, en un ermitaño alejado de la realidad. Casi como un anacoreta cuya penitencia es la acumulación de ejemplares arcaicos, Daniel pasa sus días apartado y *desvinculado* de una realidad que está atravesando una de las mayores crisis políticas de su historia. Durante la reclusión autoimpuesta, la única realidad a la que accede es aquella provista por los tomos de su biblioteca; por eso, en el instante de su primer vínculo íntimo con Juliana se sentencia que “por primera vez [...] descubre que hay cosas en el mundo que no están en los libros” (Faverón, 143); en un momento anterior se comenta que el Anticuario verifica “cuidadoso, los parecidos y las diferencias entre el

universo físico y el *mundo que él conoce de memoria por los libros*” (49. El subrayado es mío). En el segundo de los fragmentos esparcidos, tenemos esta radiografía concisa que da cuenta de los atributos que he venido señalando: “El Anticuario es un hombre encerrado en una torre de libros y legajos amarillos, siempre extraño al mundo exterior. [...] Ha consumido treinta y seis años en ese lugar, del que escapa solitario por las noches” (49). Se siente “siempre extraño” cuando sale de la biblioteca. Ese mundo se convierte en extraño en la medida en que el viejo orden de la ciudad, ese orden material de las cosas, es perturbado por la diáspora del campesino a la urbe. Tanto la migración como la irrupción de la guerra en la ciudad son acontecimientos cuya verdadera magnitud Daniel advierte solo de reojo.

Ahora bien, el rigor enciclopédico de Daniel que deriva en el autoexilio ocasiona en él un desconcierto de tintes filosóficos propio de quien duda acerca de la autenticidad de la realidad. Cuando Daniel tiene que hacer frente al mundo del que hasta entonces se había apartado por resolución personal, se produce en él una perplejidad, como el desconcierto ante un espacio ilusorio no más legítimo que los espacios evocados desde los textos de su biblioteca. La realidad de sus manuscritos y la del espacio más allá de la frontera de su torre simbólica en que mora detentan una legitimidad equivalente, lo que le permite a su vez establecer comparaciones entre ambas: “Un volumen sujeto en la mano, el dedo marcando la página, verifica el Anticuario, cuidadoso, los parecidos y las diferencias entre el universo físico y el mundo que él conoce por los libros” (Faverón, 49). Terminado este ejercicio de cotejo, Daniel atiende a los cambios misteriosos que están ocurriendo en la ciudad y “registra la mutación con sorpresa” (Faverón, 49). De manera que nuestro personaje parece experimentar un proceso de despertar, de adquirir nuevo conocimiento relacionado con la realidad, que jamás había tomado en consideración.

No obstante, incluso en esas misteriosas excursiones más allá de la “torre de libros”, Daniel permanece encapsulado en el régimen de la letra. El libro es la corteza que lo mantiene

incomunicado aun cuando merodea la periferia más allá de la biblioteca: “[...] el Anticuario emerge de sus resmas de papel para tomar la calle en espiral, un libro ante los ojos, oculto a los peatones y a los mendigos que, *cada vez más*, desbordan las veredas de la ciudad” (Faverón, 111. El subrayado es mío). Hay en Daniel, sin duda, un conocimiento inédito del entorno, pero es un saber insuficiente, limitado a ciertos rasgos que caracterizan una impresión inmediata de los hechos. No se trata de un saber profundo acerca de la evolución de los hechos que lo rodean, sino más bien de un impacto superficial. El estado de aislamiento impide en Daniel un registro prolijo del proceso de mutación de la ciudad sintetizado en los elementos marginales que “cada vez más, desbordan las veredas”.

De forma análoga, Antonio Cornejo Polar ha detectado en el narrador de *La tía Julia y el escribidor* esta actitud de perplejidad ante la ciudad invadida por los marginales:

la cultura letrada aparece agresivamente rodeada por la cultura oral, hasta un punto que también la biblioteca podría asumir, dentro de ese contexto, la condición que se autoasigna el personaje-narrador: un ente extraño, algo extravagante, frente y dentro de una nueva realidad que lo excede y – literalmente– lo descentra (838).

Para el letrado (representado tanto en *El Anticuario* como en *La tía Julia* con la Biblioteca) la evolución social de la ciudad, como dice Cornejo Polar, es desorientadora, desestabiliza sus fronteras decretadas desde la Colonia. Sin intenciones evidentes de ceder, un Daniel “extrañado”, sin embargo, persiste en el libro. No ve su realidad realmente intimidada: si bien experimenta perplejidad, su identidad como letrado no se ve realmente descentrada como ocurre, según Cornejo Polar, en el narrador de Vargas Llosa. Daniel omite con desinterés las transformaciones abruptas de su contexto. Vemos, pues, que no estamos ante un letrado o intelectual convencional que, durante un contexto de crisis, suele involucrarse, si no en la reafirmación de sus ideales políticos, por lo menos en la expresión de cierta reacción ante el momento complejo que vive. Daniel, por el contrario, encaja en una categoría que a partir de ahora denominaré “ilustrado anacrónico”, debido a que, a la

par de aferrarse a los vestigios de la cultura letrada, se desplaza en un ambiente atemporal, sin atender a las disputas sociopolíticas que se agudizan a su alrededor.

Se podría especular que, en primera instancia, Daniel experimenta un arrebató de lucidez al transgredir el universo anquilosado de la biblioteca; quizá, al emanciparse de modo transitorio de los libros y confrontar la realidad física, accede a un saber fidedigno distinto del saber espurio que exhalan sus códices polvorientos. Pero ya he demostrado que no es así: la estancia tan prolongada de Daniel dentro de su fortaleza desbordada de ejemplares antiguos provoca que la intervención que pueda efectuar sobre la realidad física esté irremediablemente mediada por su formación como ilustrado anacrónico. Es decir, todo contacto con el mundo externo estará filtrado por los ojos del ermitaño incapaz de divorciarse de su cultura como bibliófilo. Cito, por ejemplo, el momento en que Daniel interactúa por primera vez con Juliana, prostituta y más adelante su amante: “[...] y camina tras ella hasta una habitación hecha de nieblas y reflejos, y observa la piel de Juliana, que curtida y seca y rebanada con finura daría un buen papel” (Faverón, 143). Lo que tenemos aquí es prueba de que para Daniel el mundo exterior no puede ser entendido fuera de los bordes de la página o más allá de la lógica del libro.

La novela retrata con insistencia la actividad de Daniel en el orden de los símbolos, a saber, la implantación de sentidos, que presenta como producto de su conocimiento hondamente letrado. Daniel impone sus símbolos en el mundo exterior o, en otras palabras, decodifica el entorno de afuera con el patrimonio de información que ha obtenido en la biblioteca. Aquí la novela coincide con lo que Rama señala: un ejercicio de circulación en el sistema de significaciones propio de la *ciudad letrada* que busca instaurar una lógica escritural soberana. Tomando como modelo la actividad de implantación simbólica de los artistas barrocos de la Colonia, Rama señala lo siguiente: “[la ciudad letrada es] un sistema independiente, abstracto y racionalizado, que articula autónomamente sus componentes, abasteciéndose en la tradición interna del signo y preferentemente

en sus fuentes clásicas” (38). Hacia el final del capítulo, sentencia que “la *ciudad letrada* actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema” (40). El letrado busca atribuir significaciones que puedan ensamblarse en la realidad. Del mismo modo, Daniel, en el mundo insólito al que se enfrenta, procura trazar un sistema de símbolos donde los sentidos obedecen al criterio cultivado en la biblioteca. Es así como, sin miramientos, establece una relación metonímica entre la piel de Juliana y la materia prima propicia para fabricar el papel del libro, tal como cité antes. Luego, el narrador cuenta que Daniel observa “a la misma mujer [Juliana] en la ventana, las uñas cárdenas, *las orejas diminutas como orificios de bala (o como incisiones de bisturí)*” (111). El subrayado es mío). El narrador omnisciente de estos episodios juega recurrentemente a confundir su enfoque con la mirada subjetiva de Daniel y concómo este interpreta los pliegues del mundo real. En este último caso, como vemos, Daniel inspecciona a Juliana bajo otro registro letrado que es el obtenido de los manuales de vivisección –de ahí la visión de las orejas como *incisiones de bisturí*–, sus folios, volúmenes y pergaminos. La relación entre los amantes demarca el repertorio de saberes que caracteriza a cada cual: Juliana ofrece a Daniel la cotidianidad, lo aterriza en el orden de lo práctico, pues le enseña “las virtudes de una vida entre los hombres” (Faverón, 174); mientras que Daniel proporciona su conocimiento de biblioteca “erigiendo un orden de silogismos y sentencias aprendido en sus libros” (174).

El ojo letrado desfigura la realidad, distorsiona sus formas convencionales y funde, en una misma dimensión, el mundo real y el mundo libresco<sup>1</sup>. De algún modo, Daniel es construido en virtud de lo que, de acuerdo con el psicoanálisis, se cataloga como psicosis. En la psicosis, la pérdida de la realidad tiene su origen en el conflicto entre el yo y el mundo real. El yo insatisfecho

---

<sup>1</sup> El cuento *Terra Incognita* de Julio Ramón Ribeyro plantea un escenario similar al del *Anticuario*. En aquel, el doctor Peñaflor, un letrado excéntrico al modo de Daniel, experimenta el deseo recóndito de entablar contacto con una Lima ajena para él, lo que implica traspasar las fronteras de su biblioteca. Dicha aventura trae como resultado la fusión (y confusión) de la realidad con el universo de sus lecturas, a tal punto que habrá de percibir en la personalidad de sus interlocutores a personajes famosos de la tradición europea y grecolatina.

con la realidad objetiva desarrolla “una fase activa de reconstrucción” (Freud, 195) que consiste en la indemnización de esa pérdida inicial con la sustitución de una nueva realidad, creada por el individuo. Así, la novela establece una analogía entre la sustitución de la realidad objetiva propia del psicótico y lo que ocurre con Daniel en la novela. El equipaje letrado de Daniel influye de manera decisiva en la distorsión de la realidad; rechaza su entorno y dota a la realidad de una nueva máscara, una atmósfera impregnada de contenido libresco. La realidad desfigurada por lo letrado es el correlato de la creación de una realidad autónoma creada por el psicótico.

Esta revisión de Daniel como ilustrado anacrónico arroja luces sobre cómo puede verse pervertido el proyecto de intermediación que llevará a cabo posteriormente en el manicomio. Se sabe que, internado ya en el hospital psiquiátrico, Daniel organiza un círculo de lectura donde él es el narrador y las historias que narra tratan de experiencias que refieren a la violencia política acaecida en los Andes. Así, al lector le queda la necesidad de preguntar qué podría haber motivado al personaje en esta actividad. En las líneas finales de la novela, el narrador sugiere que Daniel pretendía “reinstaurar el orden en el mundo” (234). El contenido de esos relatos corresponde a las biografías de los interlocutores (sobrevivientes del conflicto, ahora dementes), a sus vivencias traumáticas en los Andes. Los internos/interlocutores/sobrevivientes son vistos como “espectros, almas en pena” (234); es decir, como entes traslúcidos carentes de un contenido vital constitutivo de su identidad, a saber, sus memorias del conflicto. Con la postura que asume Daniel, la novela hace un *eco deformado* de la idea relativa al deber de la memoria. Para Murri (2018: 25) el deber de memoria es una gesto ético e imperativo que exige la búsqueda necesaria de justicia y verdad para reparar a las víctimas de un conflicto. En esa línea, cuando se dice que Daniel busca *reinstaurar* ese orden en crisis, hay implícito un deseo imperioso de relatar las historias de las víctimas donde, a priori, la verdad de los hechos está contenida.

Ciertamente, es apresurado sostener que Daniel encarna una voluntad manifiesta de buscar

justicia para cada una de las víctimas con las que se relaciona. No obstante, en tanto se pretende restablecer el orden en un mundo signado por la desigualdad, Daniel experimenta el giro ético y lo asalta un sentimiento de responsabilidad; si bien no representa un agente de activa participación política en la lucha por reparar económica y simbólicamente a las víctimas, sí experimenta el primer viraje necesario para el cambio: el de la empatía y la conmoción (temas que se abordarán en el siguiente capítulo). Este proceder de Daniel con las memorias hace eco a lo señalado por Todorov como el uso de la *memoria ejemplar*: “El uso ejemplar [de la memoria] [...] permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (52-53). Daniel tienta una posibilidad de cambio a partir de la recuperación de memorias en los sobrevivientes. Para afrontar los atropellos del presente es decisivo contemplar el pasado, recordarlo como ejemplo paradigmático. La memoria ejemplar supone la toma de acciones abiertamente políticas y un mecanismo de denuncia contra el sistema, cuestión que Daniel no deja ver en la novela. Sus pretensiones se encuentran en una etapa embrionaria, de objetivos inciertos inspirados por un espíritu ético.

Las implicancias de la representación del subalterno a manos de Daniel, el ilustrado anacrónico las trataré más adelante, pero, por el momento propongo interpretar su actividad como el ejercicio de una *memoria ejemplar inmadura*; inmadura en cuanto, por un lado, no tiene alcances prácticos en materia de justicia, y por otro, porque la dicotomía letrado/subalterno que sostiene la actividad narrativa de Daniel contamina la representación del sobreviviente en su relato

## 2.2. Crisis desde la forma

En este punto es conveniente dirigir la atención hacia las narraciones mismas (los fragmentos esparcidos) enunciadas por Daniel. Los breves relatos están pensados para intervenir en la

experiencia del interlocutor de Daniel en el círculo de lectura; o, para ser más preciso, para reparar su subjetividad dañada a causa de la demencia. Las narraciones recogen una memoria traumática del subalterno. No obstante, como mostraré en lo que sigue, la enunciación del relato del subalterno se da desde la voz de una autoridad que dialoga permanentemente con la tradición letrada en el curso de sus narraciones. Así, la novela retrata, en las narraciones de Daniel, un problema profundo: la apropiación del discurso del subalterno.

¿Cómo se podrían categorizar esas narraciones? El contenido de lo narrado en esos pasajes está asociado a un pedazo biográfico del pasado de los internos (los interlocutores de Daniel). Sin embargo, tampoco podrían tipificarse los *fragmentos esparcidos* como proto-biografías o, considerando que solo narran un episodio concreto, biografías microscópicas y selectivas. Hacia el final de la novela, se brinda información que permite al lector comprender que las historias de los *fragmentos* corresponden a los internos; se dice que para los personajes de cada una de esas historias “se abre una clínica, hecha de pabellones idénticos...”, de manera que es admisible establecer una relación de identidad entre los internados y los protagonistas de los pequeños *fragmentos*. Sin esa información, no habría posibilidad de identificar en esas historias el correlato de una vivencia.

Además, hay un componente fantástico en algunos de los relatos: la trasposición espacial de un anciano del fragmento V, un enano esperpéntico de sesenta ojos y seiscientos dedos en el fragmento VII, un niño invidente que asegura haber visto al criminal en el fragmento X. Para el receptor de un relato que alude a un episodio verídico, existe un pacto implícito que rechaza la presencia de elementos fantásticos, más aún cuando se trata de experiencias violentas y traumáticas que se tornan pesadamente tangibles en la carne de la víctima. Esto no quiere decir que el testimonio de una experiencia límite rechace toda posibilidad de recursos fantásticos en su narración. En algunos testimonios recolectados por la CVR, por ejemplo, vemos que los testimoniados suelen valerse de metáforas fantásticas como herramientas retóricas para expresar su vivencia de modo más

preciso<sup>2</sup>. Casos de la CVR donde el testimonio era expuesto en español contienen “la presencia de un sistema genérico indígena subyacente al habla en español” (Beverley, 15), el cual precisamente posibilita el uso, por parte del hablante, de estrategias oratorias que revelan su singularidad lingüística y cultural. No obstante, en el caso del *Anticuario*, muchos de estos *fragmentos* están contruidos en su totalidad como relatos inverosímiles.

A este punto, Robin (2021: 192) sostiene que, al examinar las memorias, individuales y colectivas, no todas las historias de vivencias y/o hechos escuchados son de carácter histórico; al contrario, se suele trabajar con narrativas que re-semantizan y re-interpretan el pasado, generadas en un contexto determinado y con intereses exclusivamente contemporáneos. Robin lo explica en el marco de su investigación sobre el trabajo de la memoria que realizan las personas de la ciudad de Huancapi (Ayacucho) quienes, en la actualidad, atribuyen a San Luis, patrono de la comunidad, milagros que impidieron ataques de Sendero Luminoso y de las FF.OO. Los relatos que aluden a episodios de la guerra están dotados de un soporte simbólico que se revela como herramienta determinante para comprender los hechos del pasado.

A modo de analogía, el tratamiento fantástico de los relatos de Daniel da a entender que existe un manejo simbólico de la memoria en *El Anticuario*. El aspecto problemático es identificar la raíz de ese registro fantástico. Al tratarse de un repertorio de historias que cuentan vivencias traumáticas de personajes andinos parecería lógico asociar lo fantástico al bagaje mítico-mágico de la cultura indígena. Sin embargo, no se trata de una corrupción de las narraciones de Daniel por un sistema de creencias ajeno al suyo; todo lo opuesto, pues dichas narrativas tienen que leerse como

---

<sup>2</sup> Por citar un caso de la CVR, el testimonio de Georgina Gamboa García, expuesto en una audiencia pública, habla, entre otras cosas, acerca del episodio atroz de violación que sufrió por efectivos de las fuerzas del orden en Huamanga. Para referir al embarazo producto de dicha violación dice lo siguiente: “yo pensaba que entre mí, ese producto, es cuántos, como un mostros será, cuántas tantas personas que me han abusado, yo pensaba que tenía mostro”. A pesar de la metáfora fantástica del monstruo en el vientre, el relato no pierde en ningún grado su carácter de veracidad ni de verosimilitud. Revisado en [https://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans\\_huamanga02e.php](https://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02e.php)

una ficción propiamente letrada.

De hecho, he distinguido un recurso formal propio de la cultura letrada y literaria que atraviesa todos los relatos: la alegoría. La alegoría se caracteriza por la sustitución visible de un significante por otro en virtud de un mismo significado: “[...] la alegoría consiste en la sustitución bastante ingeniosa de elementos conocidos por lo que es misterioso y desconocido; es un tipo de trampa porque simula traer lo desconocido dentro del mundo de lo ya conocido” (Meltzer 2004: 63). Los relatos de Daniel están moldeados a partir de la alegoría: son narraciones cuyo nuevo referente “misterioso” oculta una historia laboriosa de descifrar. Por ejemplo, veamos una de las historias más breves, el fragmento III:

Lee el Anticuario: «Un policía llega a una villa entre dos lagos, el cielo un reflejo de la tierra, y camina por la única calleja abandonada, buscando un lugar donde comer, y ve que todas las casas del lugar son piras recién extintas, ceniza y carbón, excepto el umbral de cada puerta, y ve asimismo cómo de cada dintel cuelga un cadáver: cuerpos tan negros como las ruinas en torno a ellos, sus cuellos enmarañados entre sogas y alambres, y debajo de cada cuerpo, un par de niños se esfuerza por alcanzar los pies del ahorcado. Es la hora de la limpieza, en el pueblo la vida debe comenzar otra vez, piensa el policía, conmovido, y decide quedarse a vivir allí; adopta a los niños y reconstruye las casas, y un día, meses después, ve por la ladera de un monte un hilo negro hecho de puntos movedizos que baja hacia el caserío: son sus antiguos compañeros, se da cuenta, y se alegra y les hace señales y, cuando la columna de guardias llega a la altura de las casas, él es el primero en recibir sus disparos, y al rato cargan su cuerpo y lo cuelgan del dintel de una puerta, le prenden fuego, y cuando los hombres se van, el tipo queda allí, una mancha cenicienta recortada contra el aire azul, y un par de niños intenta jalarlo de los pies». Suspira el Anticuario, cierra el libro (Faverón, 63).

Es llamativo el cierre circular de la historia, da la impresión de una dinámica cíclica e infinita del desastre que se cuenta. El contacto inútil de los niños con los cadáveres colgantes parece

un juego que se ansía, pero nunca puede concretarse. Todos los cuerpos tienen su par de niños que desean tocarlos y se establece una intimidad final con el pariente que ha sido aniquilado. Asimismo, el policía, que ha contemplado el terreno arrasado por el fuego, sugiere “la hora de la limpieza”. ¿Limpieza de qué? Por supuesto, la urgencia de retirar los vestigios de la violencia y purificar la zona: un intento de reestablecer la vida en la comunidad. Que los victimarios sean sus compañeros, que víctima y perpetrador pertenezcan a las fuerzas del orden también delata el circuito indefinido de la violencia. El final del relato explora, así, lo periódico (fatal si se quiere) de la violencia, ni siquiera una autoridad puede detener su embestida. La alegoría aparece como un mensaje sobre la victimización perpetua frente a la que no existe salida: es un ciclo sin fin.

Otro *fragmento* alegórico es el VII. Aquí se cuenta que, una vez, una muchedumbre asalta la casa de un enano y lo arrastra hasta una colina para ejecutarlo. El hijo, oculto en un catre durante el ataque, sale de la casa y sigue el rastro de la muchedumbre que se llevó al padre. El rastro lo conduce a una cueva donde encuentra pedazos del cuerpo del padre, pero, cuando termina la reconstrucción del cuerpo, el enorme resultado de la recomposición tiene treinta cuellos, sesenta ojos y seiscientos dedos. Tendiendo los hilos con el pasado de la violencia política, el contenido del relato se esclarece. Bajo su formato fantástico, se encuentra una remisión a los crímenes masivos perpetrados en los Andes. El proceso de restauración del hijo pone en evidencia la verdadera magnitud del crimen: no es solo una víctima (el enano padre), sino treinta. Además, agrupadas todas las víctimas en una sola criatura, la identidad particular se diluye en el crimen masivo, de modo que el hijo nunca puede recuperar el cadáver específico de su padre. Se trata de una escena frecuente en la guerra donde las víctimas son o desaparecidas o, como evoca el fragmento VII, amalgamadas en el fondo de una fosa común. Es un relato alegórico en cuanto remite, sin dificultad para el lector atento, a un contexto de conflicto armado. También podríamos incluir, por añadidura, como ejemplo de relato alegórico, al fragmento XI que es una alusión bastante evidente a la masacre de Uchuraccay

de 1983.

La alegoría como estrategia retórica ha sido de uso destacado por los intelectuales del barroco español. En las obras de Cervantes, Tirso de Molina, Baltazar Gracián, Calderón de la Barca, entre otros, Forthergill-Payne reconoce “el mayor florecimiento de la alegoría” (261). A pesar de utilizar el recurso alegórico más tardíamente que el resto de las regiones europeas, “estos ‘frutos tardíos’ precisamente por tratar de hacer visibles las frustraciones y aspiraciones del Hombre, parecen muy avanzadas para la época en la que se escribían” (264). Como figura literaria, la alegoría ha servido para la generación más espléndida de intelectuales de la lengua española. Esto va de acorde con lo que había ya apuntado Rama sobre el afán de implantación de un sistema de significaciones por parte de los letrados coloniales barrocos. En ese sentido, Daniel convierte en alegoría el testimonio de las víctimas del conflicto. También, realiza un ejercicio alegórico cuando desplaza la figura del papel del libro en lugar de la piel de Juliana. Empleando la alegoría, Daniel continúa con una herencia cultural letrada. Así, pues, debemos reconocer el instrumento alegórico como el enlace que une a Daniel con los intelectuales barrocos del pasado; o entender, mejor dicho, esa unión como prueba de una transmisión letrada que ha seguido su curso hasta el presente de manera ininterrumpida, consolidándose de manera sostenida en el tiempo.

Unida a la alegoría, tenemos el símbolo:

El símbolo [está] lleno de misterio e inagotable por mucho que explores, como las diversas dimensiones del primer sueño que realmente abarca la historia del mundo; son muchos niveles no son simplemente un emblema ingenioso. [...] sabes perfectamente que nunca llegarás a entenderlo completamente (Meltzer, 63).

A diferencia de la alegoría, los sentidos que se desprenden de un símbolo son múltiples, no están fijos ni son irrefutables. La dimensión simbólica pone en jaque la lectura de cualquiera que

persiga en ella un sentido irrefutable frente a otras posibles versiones. El signo es maleable en extremo: cuando domina lo simbólico, se disparan infinitas variables de posibles sentidos que pueden resultar válidos. El símbolo acumula sin agotarse diversos escenarios legítimos: esta es su condición polifacética. Símbolo y alegoría no son, pues, lo mismo: el primero suscita la multiplicidad del sentido, la segunda es una remisión fija a un sentido oculto. Gadamer tenía clara esta diferencia al identificar en la obra de arte la operación simbólica, antes que la alegórica:

En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir (96).

La alegoría remite a lo que no se ha dicho o representado literalmente, mientras que el símbolo contiene en sí mismo lo representado; incuba en su interior la totalidad, lo universal o, en palabras de Gadamer, “se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él” (85). Por eso el símbolo va siempre de la mano con la poesía, porque el poeta trabaja con imágenes y lo simbólico es el vehículo para la ansiada reunión con la totalidad. Octavio Paz, en sintonía con lo dicho por Gadamer, ve en la imagen poética, el símbolo, la reconquista de la multiplicidad de sentidos en el lenguaje; gracias a ella se logra la “vuelta de las palabras a su naturaleza primera –es decir a su pluralidad de significados” (109). El símbolo, a diferencia de la alegoría, es una puerta que abre al lenguaje hacia su naturaleza multiforme.

En los fragmentos, se pone en juego tanto la dimensión alegórica (como vimos en el fragmento III) como la simbólica, siendo esta última la más recurrente. En el fragmento X, las imágenes que suscita todo el entramado narrativo son harto simbólicas. En este relato, Daniel cuenta la historia de una familia con seis hijos que se dirige a la iglesia y, una vez allí, atestigua un crimen.

Los testimonios de los hijos ante la pregunta del padre sobre *qué vieron* gozan de una carga simbólica muy potente. Uno de los hijos responde: “Vi a un hombre que me miraba desde dentro de un estanque, la cara ajustada al cráneo con tres alfileres” (Faverón, 193); otro, lo siguiente: “Vi el principio y el fin y la interminable sucesión de instantes intermedios, y una madre dándole el pecho a su niña y la gota de leche detenida en el aire” (193); y el último dice: “Yo soy ciego, pero vi a Juan, el hermano ausente, huyendo de la iglesia tras matar al sacerdote” (193). La narración instala un marco de lectura que excede a la alegoría. El lector adopta este relato con desconcierto ya que le demanda una tarea hermenéutica más exhaustiva pues es ese el requerimiento primordial ante la presencia del símbolo: esclarecer un contenido cifrado, ambiguo y complejo.

Del mismo modo, en el fragmento V la trama del relato provoca el desconcierto del lector. En dicho fragmento, un anciano aparece súbitamente en un cubo del cual desaparece cuando despierta a la mañana siguiente. A través de un agujero del cubo, ve la tortura sistematizada de mujeres instaladas en una máquina increíble. Sin embargo, la segunda vez que despierta dentro del cubo, vislumbra por medio del agujero a uno de los asesinos, que es él mismo. El desplazamiento espacial y el desdoblamiento del personaje son elementos profundamente fantásticos, pero el referente del relato no puede localizarse de manera tan sencilla. El sentido del relato, como en el caso anterior, se difumina bajo la forma del símbolo, se rehúsa a la transparencia del testimonio corriente donde se cuenta una historia con significado detectable a primera vista.

La operación de Daniel es, en resumidas cuentas, una apropiación de la voz subalterna. Alegoría y símbolo son estrategias retóricas propias de una extensa genealogía letrada. El narrador de los *fragmentos* es un ilustrado anacrónico que ha cultivado estas herramientas discursivas en la biblioteca; confesión, ya sabemos, de una interacción con el linaje letrado. El patrimonio letrado condiciona, pues, los modos como Daniel configura las experiencias de las víctimas.

Otra evidencia de esta apropiación letrada tiene que ver con el empleo de la intertextualidad. Genette la define así: “una relación de *copresencia* entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto otro” (10. El subrayado es mío.). Este juego de “copresencia” sirve de base para comprender el lazo con la tradición literaria al que se ve supeditado el discurso de Daniel. Hasta ahora, con la alegoría y el símbolo, hemos descubierto que los relatos de los *fragmentos han* interiorizado un caudal de recursos retóricos de una tradición letrada. A modo de remate, la articulación intertextual muestra el proceso de contaminación producida por la enunciación letrada. En el fragmento IX, la historia simula una lectura alternativa del pasaje bíblico de Abraham e Isaac: en este relato, contrario a la versión oficial, el hijo tiene que matar al padre. La historia del subalterno es contada mediante el lazo intertextual con la tradición judeocristiana, una historia mítica de la cultura occidental. Tenemos la “copresencia” de un texto en otro: los relatos bíblicos se instalan en la representación de la experiencia subalterna, lo cual genera un espacio caótico y autoritario donde la vivencia auténtica del subalterno pasa a segundo plano. El relato subvertido del sacrificio de Isaac rige el sentido del fragmento que obliga al interlocutor a entenderlo de acuerdo a las coordenadas instauradas por esa singular tradición religiosa. ¿Qué queda del episodio biográfico original del subalterno? Saberlo es imposible.

Pero quizá el caso más sobresaliente de intertextualidad invasiva sea el del fragmento X que ya comenté líneas atrás. En el crimen que se comete en la iglesia, se habla de un rastro que deja dibujado el criminal en el muro de la edificación: *Melencolia* (sic). Más adelante, esta alusión antes incomprensible cobra significado: el rastro del criminal del relato hace referencia al famoso grabado del artista renacentista alemán Alberto Durero, *Melancolía I*. La presencia de un elemento emblemático de la tradición artística europea en un relato que da cuenta de una vivencia subalterna suscita un cuestionamiento hacia el sujeto que está enunciando en nombre del subalterno, que lo está representando a través de sus relatos. El ilustrado anacrónico impone activamente sus propias

estrategias retóricas para la representación del subalterno; estrategias tomadas de su bagaje letrado. La alegoría, el símbolo y la intertextualidad en los relatos un patrón cultural que, en la misma representación del subalterno, lo segrega. No existe vía de escape para el discurso letrado: solo puede valerse de los recursos retóricos que, al mismo tiempo, institucionalizan el orden sociocultural dominante. Finalmente, el subalterno ha sido marginalizado por sus propias historias en la voz del agente-intermediario letrado, es decir, Daniel, el ilustrado anacrónico.

### 2.3 La aporía duplicada por el mediador

A lo largo de todo el capítulo, he analizado el rol categórico que cumple la condición letrada de Daniel en su mediación de las memorias del subalterno. Por un lado, he examinado su figura excéntrica obsesionada con el mundo escritural y cómo ha distorsionado su interpretación del entorno conflictivo que lo rodea. Por otro lado, me he enfocado en los recursos retóricos utilizados en sus narraciones que expresan el nexo ineludible con respecto a la tradición letrada. En esta última sección del capítulo, exploraré las consecuencias en *El Anticuario* de la mediación ejercida por parte del ilustrado anacrónico. En relación con la hipótesis general de la tesis, la adulteración de los testimonios es muestra del imperativo de control que tiene el letrado sobre la producción de memorias, y con ello, es inviable, según la novela, la expresión de un relato incorrupto del subalterno.

Se entiende que el postulado de este capítulo se funda en una premisa medular: la imposibilidad de habla del subalterno. Esta posición polémica de la impotencia enunciativa del subalterno ha sido sostenida por Spivak en su clásico artículo *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Daniel encarna, con sus matices desde luego, ese “intelectual de primer mundo” que denuncia Spivak, parte de ese grupo de portavoces que “diagnostican la *episteme*” (5). Aclarando las malas lecturas hechas de su artículo, Spivak explica lo siguiente: “‘the subaltern cannot speak,’ means that

even when the subaltern makes an effort to the death, she is no able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act” (1996). Para estas consideraciones, es oportuno comprender que el subalterno no puede fabricar un discurso autónomo y contra-hegemónico sin que irrumpa en su discurso la mediación de un discurso proveniente del sistema de dominación. Como dice Spivak, el subalterno no es escuchado cuando emite un discurso insurgente, antes bien aparece un intelectual que interviene en ese discurso marginal. En *El Anticuario*, Daniel se otorga el rol de narrar – haciendo eco de un proyecto ético– las historias que le pertenecen al subalterno: está reproduciendo la voz del otro, pero esa representación se ve contaminada por las estrategias discursivas características de su *locus* letrado.

Cabe hacerse la pregunta por qué los *fragmentos* son, en su mayoría, relatos oscuros, herméticos, simbólicos, de un carácter particularmente hostil para el receptor. Ciertamente, el contacto entre el letrado y la materia de los relatos subalternos no supone, a priori, un control exento de complicaciones, trampas y desafíos. Al acto de manipulación le acompaña una resistencia propia del registro de lo subalterno, una parte del registro de la periferia que no puede ser codificado por el poder. De pronto, el letrado se enfrenta ante la dificultad de manipular las experiencias del subalterno, lo que, a su vez, revela un comportamiento inédito: la anarquía del material subalterno en manos del poder. Hay “algo” que escapa al control del letrado cuando pretende traducir las vivencias del subalterno: no lo inconmensurable del Otro necesariamente, sino solo aquello que el registro discursivo de la voz hegemónica no permite: una reproducción genuina de las historias del subalterno. Prakash precisamente propone que, el subalterno, en lugar de operar desde la periferia, en realidad actúa desde dentro del sistema de poder desnudando, así, sus falencias: “los límites del discurso surgen dentro de él [del sistema dominante de Occidente], forzándolo a hablar en lenguas, obligándolo a constituirse en estereotipos y distorsiones” (68). La apariencia del subalterno como sujeto del margen, como presunta entidad externa, nace de esas complicaciones del poder cuando

busca comprenderlo. Este se relaciona con lo que planteamos en el primer capítulo: el manicomio, siendo a la vez centro y margen, es el espacio donde, a nivel del lenguaje, el poder trastabilla en el intento de narrar las vivencias de las víctimas. El subalterno confinado en el corazón del poder hace posible la exhibición de la impotencia del poder mismo en adentrarse en su experiencia traumática. Daniel busca reconfigurar al subalterno a partir de sus categorías letradas, pues el material textual que tiene entre manos, con el que fabrica los relatos, le resulta indómito, de ahí que, con frecuencia, el resultado sea inaccesible. En otros términos, la ininteligibilidad de los *fragmentos* constituye un síntoma manifiesto de la decadencia del poder letrado en el marco del Perú moderno.

A estas alturas, queda clara la existencia de un primer nivel paradójico, a saber, el carácter intransferible de la experiencia del subalterno. El subalterno no puede hablar, ni tampoco puede ser traducido: para el letrado es imposible hablar por el subalterno; para las víctimas en la novela, es imposible elaborar autónomamente un relato de la memoria. La novela presenta una *ciudad letrada* donde se ha erigido una fortaleza privada consagrada a la lectura maniática de libros. Daniel comanda ese refugio letrado, señal de la persistencia de la antigua y vigente norma cultural dominante. Es a ese epicentro, en el núcleo de la ciudad, hacia donde el migrante se ha desplazado, con unas historias dolorosas por contar, y desde donde expone, como diría Prakash, las limitaciones del discurso letrado-hegemónico.

Sin embargo, la actividad mediadora, a pesar de no elaborar una reproducción fidedigna del relato del subalterno, es la que controla el discurso amenazado del migrante. La impericia con que el ilustrado anacrónico maneja el material anárquico del subalterno es lo que, sorprendentemente, ayuda a fortalecer la relación de dominación entre la cultura letrada y las voces emitidas desde la periferia: pero, ¿de qué modo? Daniel, como mediador, ha añadido a la aporía de la *imposibilidad de la historia subalterna* una nueva aporía: el relato simbólico. Por su condición simbólica, estos relatos – los *fragmentos esparcidos*–, se han vuelto narraciones laberínticas, circulares, de metáforas

rebuscadas que recubren los testimonios originales con una capa que complica el acceso libre para cualquier receptor. Otra vez: no es la misma inaccesibilidad propiciada por los elementos propios de la cultura subalterna que desafían al saber letrado y sus mecanismos de decodificación; es, más bien, un revestimiento simbólico incorporado por el mismo ilustrado anacrónico. Daniel ha desvirtuado las experiencias originales de los sobrevivientes al punto de convertirlas en las narraciones simbólicas en detrimento, por supuesto, del migrante que ha huido de los Andes a la ciudad. En el mundo urbano, el migrante se topa con una gran maquinaria discursiva, con Daniel como agente distinguido, destinada a adular sus memorias mediante el filtro de la voz ilustrada y, como resultado de esa manipulación, el contenido esencial del testimonio, eventual herramienta de denuncia y emancipación, se pierde en el vacío del olvido.



## TERCER CAPÍTULO

Hasta el momento, este estudio de *El Anticuario* ha prestado especial atención a las estrategias empleadas por el poder letrado para aprehender los relatos traumáticos del subalterno. A partir del diseño de la ciudad y de los recursos retóricos en los fragmentos esparcidos, la novela da cuenta del proceso caníbal al que se ve sometida la voz del subalterno. Se ha precisado que la presencia de Daniel como *re-presentante* de las memorias de las víctimas hacinadas en el manicomio constituye una operación subalternizante. A pesar de las razones terapéuticas personales y de beneficio colectivo que estimulan el proyecto de retribución de memorias, se ha comprendido que la novela, en un nivel más profundo, esboza una mirada pesimista sobre la memoria de la violencia política en el Perú. Este punto es de especial relevancia dado que se propone que el lector, al tomar distancia crítica de la ficción, se encuentra con una historia del conflicto armado que recrudece las tensiones e inequidades legadas para el tiempo que vino después; etapa en que las víctimas se presentaron en espacios públicos e íntimos para dar testimonio de lo sucedido en la guerra. En esa línea, la novela proporciona una trama bajo la cual se urden relaciones de poder y dominación, donde un personaje toma la palabra del otro marginado, trazando al testimonio como una posibilidad inalcanzable. No importa qué, siempre habrá alguien que hable, desde una posición de poder superior, en representación del subalterno. Así, en este capítulo, el objetivo central radica en estudiar, desde la construcción de las historias de Huk y Juliana, cómo la novela figura las últimas consecuencias de la actividad subalternizante. Desde ambos casos, se atenderá a la instancia crítica en que culmina y se cierra por fin la hegemonía letrada, a saber, la supresión de la facultad de autorrepresentación que se concreta en la eliminación del subalterno del cuerpo social.

### 3.1 Huk: sin alternativa para narrar su historia

Algunos de los internos del hospital psiquiátrico solo son retratados mediante características

patológicas particulares: uno que permanentemente tiene la mirada fija en un punto en la parte superior del umbral de una puerta, otros singulares por sus ademanes histriónicos; pero, más allá de esos rasgos superficiales, en general son designados en tanto colectividad, antes que como subjetividades individuales. Huk es la única interna a la que se le dedica, en cuanto personaje, un desarrollo relativamente más extenso respecto del resto: se nos habla de sus reacciones, sus actitudes, su historia en la guerra, su muerte y su subjetividad. Se entiende por *subjetividad* la forma como un individuo habita las experiencias que ha tenido que vivir, los modos como la violencia sufrida se procesa, se domestica, para hacer una vida posterior a la experiencia del trauma (Sastre 2021: 74). Entendida así, la categoría de subjetividad brinda la posibilidad de interpretar cómo las víctimas del trauma han incorporado sus vivencias dolorosas, a fin de seguir con sus vidas. La subjetividad de Huk en el presente de la enunciación de la novela arroja luces sobre la forma cómo ha integrado el episodio traumático en su vida, que es ciertamente pavorosa.

Cuando es introducida en la novela, Huk es una muchacha que destaca por su actitud ausente, misteriosa y solitaria, pero, sobre todo, por una actividad que lleva a cabo a la manera de un rito inalterable: “desataba la manta de su espalda para disponerla sobre el suelo, en cualquier ángulo del jardín, se ovillaba sobre ella, la cabeza en un ladrillo, las sandalias de plástico adheridas a las plantas de los pies por una pátina de sudor seco, y se echaba a gimotear por horas hasta caer dormida” (Faverón, 59). Entender el papel que juega esta ceremonia es fundamental para acercarnos a la crisis constitutiva del personaje y para que, además, resulte menos inescrutable el registro simbólico de su muerte. Tal objetivo requiere, para el lector, establecer conexiones que nos proporcionen pistas concretas acerca del pasado de Huk.

Recuérdese el fragmento I, la breve historia que ahí se cuenta: una muchacha, con su bebé cargado en la espalda, huye de un pueblo; en el camino, son alcanzados por un grupo de hombres que abusan sexualmente de ella al pie de un árbol; cuando ella quiere localizar a su bebé, tras una

ardua búsqueda en pueblos campesinos, alguien la conduce a un riachuelo donde encuentra una cadena de bebés idénticos, sin vida. Ahora bien, ¿cuál es el vínculo que une esta historia con Huk? La marca. En el fragmento, se hace alusión a una marca que uno de los hombres rubrica con un cuchillo en la palma de la muchacha: “un solo carácter sinuoso y curvo, como el pico de una gaviota” (31). Más adelante, en el manicomio, Huk se acerca a Daniel, le tiende la mano y, en el reverso, se deja ver un signo idéntico al del primer fragmento: “una cicatriz blanca en la palma, curva, como el pico de una gaviota” (61). Esta referencia, nos permite establecer una identificación entre Huk y la muchacha del primer fragmento, el contenido del relato como la transcripción de un episodio pasado de la vida de Huk.

Teniendo lo anterior en consideración, retornemos a la imagen del rito melancólico de Huk: la manta multicolor, la postura fetal, el llanto. Al inicio del fragmento I, se indica que, con la manta, la muchacha sujetaba al bebé en su espalda; y, cuando Huk llega al manicomio, aún tiene la manta anudada en el pecho, pero ninguna carga, “como si cargara detrás el peso de una criatura ausente” (59). Todos estos indicios nos conducen a deducir que la ceremonia íntima de Huk guarda relación con la pérdida del bebé; en otras palabras, que, mediante esa performance, Huk ejecuta un acto de rememoración. Cada jornada marca el retorno de ese recuerdo traumático, la reaparición de la pérdida, del abuso y la tragedia. Debido a que me interesa cómo la novela se aproxima a la memoria subalterna conviene plantear la siguiente pregunta: ¿sugiere la novela que Huk está recordando?

Para responder esta interrogante recurriré nuevamente a una noción de la teoría psicoanalítica que nos da luces para comprender la memoria del trauma. En su ensayo *Recordar, repetir y reelaborar*, Freud habla de cierta dificultad que presenta el paciente cuando no puede efectuar adecuadamente la transferencia. En lugar de recordar los eventos difíciles, los pone en acto o, mejor dicho, los repite; esa operación se denomina *compulsión de repetición*, la cual “sustituye ahora al impulso de recordar” (153). El paciente no recuerda, sino que realiza, inconscientemente,

una especie de reproducción performativa del recuerdo traumático.

El ritual de Huk puede remitirnos, en efecto, a la noción de *repetición*. Atendiendo a las formas, al despliegue corporal y a los componentes protocolares, podemos advertir un intento de reproducción distorsionada (una repetición) del episodio contado en el fragmento I. Huk se tiende en el suelo y se ovilla sobre la manta multicolor: esa postura fetal es una alusión al bebé que perdió tiempo atrás; incluso podríamos establecer una analogía entre el ladrillo sobre el que coloca la cabeza en su ceremonia y el altar de piedra en que estaba tendida en el momento de la violación múltiple. Como se ve, Huk elabora una actuación confusa a partir de la cual el lector puede entablar un nexo con el acontecimiento atroz: comprender ese rito minúsculo, el acto y la actuación, como una referencia al pasado traumático. Sin embargo, Huk no encarna en su totalidad lo que postula Freud, porque no se observa en este personaje una oposición absoluta entre recordar y repetir. La repetición es una resistencia al recuerdo, un obstáculo que no le permite al paciente producir un relato coherente de un evento pasado, de modo que, atribuirle a Huk la compulsión de repetición, es al mismo tiempo concluir que no recuerda el evento traumático. Véase ahora que el asunto de la memoria de Huk es mucho más complejo y que, sin afirmar que elabora un relato lúcido del recuerdo, no es posible hablar tampoco de un olvido absoluto.

En su examen fenomenológico de la memoria, Paul Ricoeur explica, desde la teoría psicoanalítica, que la memoria está dotada de una naturaleza inherentemente colectiva (además de la privada e individual). El proceso de rememoración es un hecho social en cuanto el recuerdo es articulado como un relato: “[...] el juego de lenguaje en el que se lleva a cabo esa exteriorización, esa ex-presión, es de carácter narrativo; el relato y los síntomas, hablando propiamente, se cuentan, así como las restantes historias vitales” (20). El recuerdo, mediado lingüística y narrativamente, es contado y, por consiguiente, escuchado; la participación del interlocutor, en el marco de la conversación, hace de la memoria, pues, un hecho colectivo.

Si tomamos el testimonio como el caso paradigmático a través del cual un subalterno puede recordar, se verá que Huk no cumple con ese requisito, pero tampoco se encasilla en el olvido total. Recupero esta idea de Ricoeur porque Huk oscila en la frontera que separa la expresión oral y el silencio definitivo. En un testimonio, se ejecutaría la propuesta de Ricoeur, esto es, el recuerdo bajo la forma narrativa. Huk no alcanza ese ideal narrativo como vehículo del recuerdo efectivo: ella recuerda de otro modo. La única palabra que emite es aquella por la cual se le asigna un nombre: *Huk* –término del idioma quechua que significa “uno”–. Como se explica en la novela, ante cualquier situación independientemente de su índole la muchacha repite la misma sílaba: *Huk*. Pero el apunte que nos interesa para determinar la factibilidad de su recuerdo es el siguiente: “[Huk] había extendido el manto sobre el suelo, señalándolo con el dedo, y había repetido su única palabra, inquisitiva, ¿*Huk*? Nunca supe qué me estaba preguntando, ni si esperaba una respuesta o pensaba que yo podía dársela” (61). Aquí podemos inferir que la fórmula *Huk* obedece a aquello en la manta cuya ausencia provoca en la muchacha el modo interrogativo: el bebé perdido. ¿Por qué resulta decisivo, entonces, tener conocimiento del sentido nominal al que remite la fórmula *Huk*? En esa sola palabra está condensado el recuerdo del trauma padecido; es la persecución inconclusa del objeto amado, tal vez la negación de la pérdida irreparable. Lo importante es que hay una manifestación lingüística mediante la cual se hace *presente* y vivo el recuerdo del episodio violento. Con todo, no olvidemos la indicación de Ricoeur: el recuerdo, en su modalidad colectiva, se expresa como un relato articulado, una historia (aunque de composición rudimentaria) con estructura narrativa. Huk, por su parte, no cuenta un relato para revivir la memoria, solo pronuncia un término que, sin embargo, es en sí mismo suficiente para que el lector de la novela descubra el contenido del monosílabo, al relacionar la historia de Huk y el fragmento 1. En ese sentido, insisto en el carácter ambiguo del ejercicio rememorativo de Huk: la actuación ritual *insinúa* una repetición involuntaria del pasado; pero también la palabra incesante, a pesar de no ser una construcción narrativa

sofisticada, es la exteriorización lingüística del trauma.

La novela representa en Huk un personaje completamente escindido por el trauma, sumergido en un ámbito mental nebuloso donde el recuerdo emerge, sí, mas no se organiza en un encadenamiento claro de hechos. La ausencia de huellas exactas acerca de su historia refuerza su condición de anonimato, así como su identidad extraviada. El único componente que constituye su identidad resquebrajada es el trauma que la ha conducido al desequilibrio psíquico. El propio Faverón comenta en una entrevista lo siguiente sobre el personaje: “[Huk] es un síntoma de su individualidad arrasada y violentada: el suyo es el anonimato producto del trauma. [...] la historia desconocida de Huk representa el umbral de las cosas que los diversos relatos de la novela no pueden siquiera empezar a simbolizar, racionalizar y explicar” (2011). Constituida únicamente en función del trauma, se hace de Huk un personaje que, sin dificultad, encaja en el estatuto de “víctima pura”, un sujeto sustraído de toda capacidad de agencia<sup>3</sup>. Debido al trauma, Huk pierde tanto la identidad como la agencia para elaborar su propia versión de la experiencia traumática.

En este caso, el trasfondo pesimista de *El Anticuario* en torno al personaje de Huk no guarda relación (no a cabalidad) con la construcción de un personaje vulnerado e imposibilitado para la acción. Ahí se tiene solo una parte de la cuestión. La otra parte la aporta la intervención de Daniel. Él se siente fascinado porque percibe en Huk una reacción peculiar a las historias que cuenta, lo cual le hace sospechar que ella comprende el contenido de esos relatos crípticos referentes a los episodios de la violencia. Es más, al parecer se debe a la narración de esos relatos que Huk, impulsada por una confianza inusitada, se acerca a él para señalarle interrogativamente la manta vacía. Esa conexión con Huk en la que Daniel supone una comprensión recíproca significa para él el

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Alexandra Hibbett, la ética que estimuló el trabajo de la CVR en virtud del posterior *Informe Final* se caracterizó por un enfoque predominante en torno al concepto de víctima. Esta centralización trajo como consecuencia la imagen de las *víctimas puras* quienes “no parecían contaminadas por alguna adhesión a Sendero Luminoso ni por práctica violenta alguna, y cuya identidad principal era la de haberse encontrado atrapadas “entre dos fuegos”” (151).

paso hacia la conversión ética: “Había sentido, en cambio, que desde entonces un puente vinculaba las dos islas de terror en que vivían, y que un día, cómo saber, quizás, uno de ellos sería capaz de atravesarlo” (61). Ambas realidades están marcadas por el trauma (Daniel como victimario en un homicidio, Huk como víctima del abuso sexual y la pérdida del bebé), de manera que Daniel decide “atravesar” ese puente que conecta las dos experiencias. Entiéndase, además, que ese vínculo que persigue Daniel es un intento de escuchar al subalterno, una tentativa de tratar de comprenderlo en su alteridad.

¿De qué manera la intención de acceder a la experiencia de Huk para comprenderla implica un abordaje pesimista del conflicto por parte de la novela? En primera instancia, hay que pensar en quién nos transfiere el relato de la experiencia violenta de Huk, quién nos proporciona ese único material gracias al cual tenemos una idea de lo ocurrido. Es Daniel, lo cual implica que la historia pudo ser en su totalidad una invención en base a lo que él sabe de Huk, recrudesciendo así la operación subalternizante. Se sabe lo que se sabe acerca de la experiencia traumática de Huk porque forma parte del compendio de relatos que Daniel narra ante su auditorio de dementes. En el capítulo anterior, se vio que los fragmentos esparcidos están diseñados bajo el registro de una retórica alegórica y simbólica, recursos privativos del discurso hiperletrado de Daniel. Huk es un personaje oprimido por el peso gravitante del trauma y por tal motivo su trabajo de memoria es incompleto, inestable, truncado. Aunque en el monosílabo que enuncia está presente su conciencia del pasado, nunca consigue llevar a cabo una autorrepresentación del trauma o, en otras palabras, no fabrica un testimonio autónomo de su experiencia. La historia de Huk se presenta como una versión desfigurada y cribada por la manipulación del sujeto letrado; además de (no está de más mencionar) narrar su propia historia, el relato del asesinato. Daniel cuenta su historia y la del otro: se autorrepresenta y habla en representación del subalterno. La novela sugiere que se lleva a cabo la puesta en contacto de “las dos islas del terror” a costa de sacrificar el testimonio privado del sujeto

subalterno. Por supuesto, en términos de subalternidad, el contacto que desea Daniel no ocurre: la alteridad del otro ha quedado intacta.

En este punto, quiero hacer un apunte a modo de paréntesis. Aunque hacia el final de la novela se nos cuenta que la ejecutora verdadera de los asesinatos (el de Huk, y el de las dos Julianas) es Sofía, la hermana de Daniel, esta es una versión no confiable. Sofía es la hermana pequeña de Daniel con quien, en sus ratos libres, construía casas y edificios de papel para más tarde realizar escenificaciones teatrales basadas en dramas y comedias del folclore de Occidente. Daniel explica que Sofía siempre estuvo internada en el pabellón adyacente, el de los violentos, de modo que para cometer el asesinato de Huk tendría que haber cruzado el pasadizo que conecta ambos recintos. Páginas antes, cuando conjetura junto con Gustavo sobre los posibles victimarios de Huk, descarta a todos los internos del pabellón adyacente pues ese recorrido no habría sido posible sin ser detectado: “Nadie, como no sea un fantasma, puede hacer tal cosa sin ser visto” (Faverón, 124). No obstante, aun considerando esta alternativa como la solución verídica del crimen, nuestra hipótesis se sostiene. Sofía, por influencia de Daniel, también forma parte del aparato letrado si se toma en cuenta las puestas en escena que juntos hacían. La materia de esas representaciones teatrales no era más que referencias al canon literario. Sofía es producto y proyección de las manías letradas de su hermano. A manos de Daniel o a manos de Sofía, la muerte de Huk continúa siendo una figuración que la novela ofrece sobre la destrucción de la oralidad en manos del discurso letrado hegemónico.

La muerte de Huk, su connotación simbólica, es el punto culminante de este proceso de apropiación de la memoria de la víctima. Huk es hallada sentada, en una postura fetal con bolas de papel introducidas a lo largo de su garganta. Es casi una representación pictórica del proceso subalternizante del letrado: esa oralidad que a duras penas tan solo era el vestigio de un recuerdo coherente, termina al final sucumbiendo a la preeminencia de la escritura, técnica del sujeto letrado. La novela diseña adrede una muerte bastante gráfica y sugerente en la que parece haberse producido

una disputa sobre el control de la representación del recuerdo traumático; el cuerpo de Huk como la arena de batalla de dos discursos antagónicos de producción de relatos. En algún sentido, a través de esa muerte se declara la conquista de la escritura, del rol letrado, sobre el discurso oral: un formato oral de la memoria que resulta, a fin de cuentas, inadmisibile. Ya no es el habla que se abre a la inmediatez, que dota de espontaneidad a las narraciones orales; es el documento, el ejemplar, el registro escrito el que devora la voz y la oralidad. La novela pone en escena a una víctima sujeta a un trauma insuperable, un dolor que no deja de asediarla en el presente. El influjo persistente de ese episodio no es transformado en un relato práctico por parte de Huk; al contrario, la oralidad se presenta como un recurso insuficiente. La narración de Daniel termina, lamentablemente, por socavar el último rastro del discurso oral. Es un cierre definitivo que le impone a la labor de la memoria el régimen totalizante de lo letrado. Así, en la novela, aparece una mirada sombría sobre la memoria de la violencia política, una mirada donde el poder letrado urde sus hilos invisibles.

### **3.2 Juliana: la voluntad anulada de autorrepresentación**

Si la extirpación de Huk del cuerpo social de la novela se explicaba simbólicamente desde la supresión definitiva de la oralidad, la de Juliana –la amante de Daniel– coincide con la voluntad de producir autónomamente un relato de la experiencia subalterna del pasado. En la primera, el personaje es diseñado a partir del trauma; es el factor esencial de su identidad y, al mismo tiempo, una condición que le imposibilita la reconstrucción precisa de los hechos brutales del pasado. De Juliana, por otro lado, se obtiene una versión bastante bien elaborada del pasado traumático, un relato memorialístico tan diáfano en su contenido que, recordando a Ricoeur, se despliega ante todos como material colectivo.

En este último apartado, se examinará al personaje de Juliana en su dimensión de productora de relatos. Su afán de fabricar una historia disidente del pasado será entendido como la voluntad de

autorrepresentación. Sin embargo, hay que tener en cuenta que *El Anticuario* no dedica amplios espacios a la construcción del personaje de Juliana a pesar de su significancia para el desarrollo del argumento; es un personaje al que se alude de manera recurrente, pero no goza de una voz independiente consolidada a lo largo del texto. Sobre Daniel, en cambio, el lector sabe mucho más. Aunque la novela entera está narrada desde la primera persona de Gustavo en la que, además, los parlamentos de Daniel se encuentran fundidos, a este último se le conceden momentos de sobra para la construcción de un personaje más rico y complejo. Sépase desde este punto, pues, que la información que brinda el texto acerca de Juliana es una información limitada y en gran medida expuesta en el capítulo decimoséptimo, de manera que este último será el capítulo central para el análisis del presente apartado.

La íntima interacción con Huk, ese interés por adentrarse, comprender y, finalmente, registrar su historia traumática, tuvo sus orígenes en la furtiva relación de Daniel con Juliana. En el texto se explica que Juliana es una víctima de los abusos cometidos en la guerra, que consigue migrar a la ciudad para terminar ganándose la vida en un lupanar ubicado en el sector marginal de la ciudad. La transición de Daniel del espacio sellado de su torre al espacio público tiene que ver con el vínculo amoroso que entabla con Juliana. Juliana, en ese sentido, encarna el primer vínculo fuerte mediante el cual nuestro protagonista une, siguiendo la metáfora ya señalada, “las dos islas del terror”. Como concluimos en el caso de Huk, la búsqueda de conjugar ambos mundos históricamente divergentes implica para la novela –y de ahí su carácter pesimista– la represión de la versión que hace el subalterno de la historia. En cuanto a Juliana, la dinámica de anulación se intensifica por presentar ella una inédita capacidad de autorrepresentación.

Bien avanzada la novela, en el capítulo decimoséptimo, al lector se le ofrece el relato referente al pasado de Juliana en los Andes; una historia que destaca por su enfoque pormenorizado de los hechos traumáticos, por la experiencia límite ornamentada con pasajes poéticos. Pero, ante

todo, reflexionemos acerca de quién es el narrador del relato en el presente de la enunciación. Yanaúma, el vendedor de libros –otro sujeto que forma parte del sistema letrado–, le cuenta la historia de Juliana a Gustavo (compañero con quien Daniel dialoga en toda la novela), una historia que él recibió del propio Daniel quien, a su vez, la escuchó en uno de sus encuentros clandestinos con su amante. La novela subraya lo particular del proceso de filtros múltiples por el que atraviesa la historia de Juliana. Esto es fundamental, porque demuestra que algo de la misma noción de subalterno está presente en estas páginas. La diversidad de filtros desde los que se enuncia el relato de Juliana da cuenta de la atención a un modo de poder que pasa por la exclusión y la dominación mediante la palabra letrada.

Se sugiere –muy sutilmente– que la historia traumática de Juliana resulta valiosa en cuanto se revela como material oral capaz de transformar éticamente a sus interlocutores. Daniel le declara a Gustavo su profunda conmoción ante los relatos de Juliana así:

Cuando estábamos juntos, antes y después del sexo, me sentía culpable; cuando decía su historia, cuando hablaba de la guerra, me era inevitable verme a mí mismo en cada uno de los monstruos que la habían acosado, raptado, herido, violado, empujado al abismo (Faverón, 208).

Este pasaje es decisivo por dos motivos: en primer lugar, porque aparece cerca del final de la novela, junto a las primeras revelaciones alrededor del asunto del crimen. El lector, agotado también como Gustavo, advierte el principio de la luz que podría esclarecer el caso, a la par que permitirle comprender los móviles del victimario. En segundo lugar, porque las transiciones del ámbito cerrado-letrado al público-oral que estuvieron planteándose a lo largo del texto por fin demuestran aquí su punto de concreción: la transformación de Daniel en un sujeto que empatiza con la tragedia del otro.

La novela insinúa, reitero, el poder conversor del relato de la experiencia límite de Juliana

cuando, por segunda vez, se pone en escena un nuevo sujeto conmovido por la historia. En Gustavo, la historia de Juliana opera éticamente por segunda vez (como ya hizo con Daniel), y aquí su reacción cuando termina de escuchar la historia: “[...] y Daniel la escuchaba a ella [dice Yanaúma] como tú me escuchas a mí, Gustavo, con los oídos avergonzados y la mirada dividida entre la lástima y la contrición” (159). Hay una réplica de la experiencia de Daniel, una duplicación casi exacta –según Yanaúma– de la penetración subjetiva de la historia en el interlocutor. Hecho producto oral transmisible, la vivencia traumática de Juliana adquiere trascendencia gracias a su capacidad de perturbar la conciencia ética de quienes la escuchan.

En su artículo acerca de las enfermedades mentales en la literatura de posconflicto (*post TRC fiction*), Edward Chauca sostiene, comentando novelas como *Abril rojo* o *La hora azul*, que el desequilibrio mental de los protagonistas de estas ficciones guarda estrecha relación con su posición privilegiada en la sociedad. Estos sujetos que no sufrieron directamente la brutalidad de la guerra, cuya condición de indiferencia histórica fue desvelada con la CVR, sufren trastornos al afrontar las historias traumáticas de las víctimas: “The characters in the novels I study face the same process of hearing a repulsive truth, and like the commissioner, they keep listening in order to understand. [...] and it is a step that drives them mad” (72-73). El acto de persistir en la escucha, de no rehuir al testimonio, es lo que los conduce a la locura.

Ahora bien, no es descabellado incorporar a *El Anticuario* dentro del corpus textual estudiado por Chauca. Las decisiones infortunadas de Daniel, esos acertijos que lo convierten en una voz poco fiable, y su inmolación final junto a su hermana: todos son factores que nos inducen a sospechar una ruptura psíquica ocasionada a partir de un acontecimiento clave, de un punto de quiebre específico, a saber, el encuentro con Juliana, y con la historia detrás de ella. Daniel expresó que “era inevitable verse a sí mismo como cada uno de esos monstruos”; es decir, que el acceso al testimonio de Juliana lo condujo a la mimetización indiferenciada con el perpetrador. Su historia es

la de Juliana, la de la violencia extrema, los crímenes desmesurados, el sometimiento y el despotismo, y el papel que él juega en ella es, desde luego, el del victimario:

Eso es lo que yo he sentido todo este tiempo desde hace tres años: que me han encadenado y confinado a las cuatro paredes de una celda, que esa celda soy yo, y que mi encierro tiene las manos y la cara de un asesino. No me siento más culpable que tú, y no encuentro nada en mí que me vincule con mi propia historia. Si esto es estar loco, estoy loco, y no puedo pensar en otra defensa para mí (Faverón, 206).

Una vez cruzado el umbral del testimonio, donde solo hay que prestar oídos a lo que el otro tiene que contar, lo siguiente es el trastorno, la demencia. Gustavo es otro sujeto interpelado por la memoria del subalterno y otro que, como consecuencia, cae en el delirio. Al inicio de la novela, en un tiempo posterior al de la trama central –un post scriptum a modo de preludio–, Gustavo está en un manicomio, rodeado de enfermeros, repitiendo incesantemente uno de los acertijos de Daniel. Para esta novela, la locura no contiene ninguna esperanza. El trastorno mental como repercusión de la manipulación de los relatos traumáticos es muestra de lo complejo de entablar una comunión afectiva con las víctimas. Como arrojar un puente del extremo de un abismo a otro para conectar ambos lados, así es la figura del proyecto ético de los protagonistas, con la contrariedad añadida de que, llegado al otro lado, se desploma el soporte de origen y, así, la estabilidad del vínculo.

¿Hasta qué punto, no obstante, podemos hablar, con respecto a Juliana, de una facultad de autorrepresentación incólume e íntegra o, por el contrario, de una representación espuria de la experiencia límite? La novela insiste reiteradamente en la necesidad de Juliana por confeccionar su relato, en las dificultades al no gozar de un auditorio atento a su historia, problema que se supera con la presencia de Daniel: “La ciudad era esto. Y aquí me quedé para siempre [...] sin nadie que quisiera oír mi historia” (158). El trauma, sugiere la novela, exige un testimonio que lo vuelva relato, y la condición de posibilidad de este último es un interlocutor; de ahí el afán urgente de

Juliana por instalar ante ella un interlocutor, un oyente de su tragedia. A la par, Daniel reconoce su rol como oyente: “Nunca quiso dejarme, porque necesitaba que la oyera; [...] y cuando su memoria la asaltaba, la sitiaba, la acorralaba contra una esquina, cualquier mañana, cualquier noche, solo entonces, le era imperiosa mi presencia, un desahogo, pero nada más” (209). En este punto, Juliana demuestra total control sobre su relato –la voluntad de autorrepresentación–, pues ella distribuye a conciencia los tiempos y espacios para narrar sus vivencias, incluso selecciona deliberadamente al individuo cuyo objetivo es únicamente escuchar.

En términos de Michael Pollak, la operación de Juliana radica en sacar a la luz su *memoria subterránea*, aquella que pugna en el silencio y es, también, una versión alternativa de los discursos memorialísticos oficiales. Esa memoria subterránea tarda en penetrar el espacio público, pues “para relatar sus sufrimientos, una persona precisa antes que nada encontrar una escucha” (21). En el contexto político en que se desarrolla la trama de *El Anticuario*, el Estado pregona la victoria contrasubversiva y –aquí lo fundamental– insta a la sociedad al olvido del desastre: “[...] y así reunidos, criminales y sobrevivientes acuerdan una nueva ley: nadie debe decir nada del pasado” (Faverón 233). Bajo este escenario de promoción del olvido, la “memoria subterránea” de Juliana se practica en medios clandestinos, es transmitida oralmente hacia uno de sus amantes. De alguna manera, la actividad subrepticia de Juliana hace frente al fomento estatal de la negación del pasado. Juliana desaparece de la esfera pública para escabullirse en ambientes decadentes; por supuesto que se trata de un aislamiento en el anonimato provocado por el rechazo generalizado al migrante en la capital: “[...] una desplazada de la guerra, una prostituta sin nombre ni dirección, una niña muerta en vida sin relieve para nadie” (Faverón, 206).

La clandestinidad es producto de la indiferencia y el repudio hacia el campesino. No obstante, Juliana resemantiza el espacio marginal en el que se desplaza; identifica en el escorial de la ciudad –los límites del bar abyecto donde trabaja– una gran caja de resonancia dentro de la cual

su relato trágico puede escucharse. Aun la zona marginal, antes que ser ámbito donde se diluye cualquier manifestación de rememoración, se erige como uno propicio para reivindicar el pasado o, en cuanto a Juliana, para tomar agencia y autorrepresentarse. La novela nos anima a pensar el anonimato, no como un reducto del olvido, sino como un ambiente de silencios intencionados donde se está a la espera –como efectivamente ocurre con Juliana– de las condiciones convenientes para hablar: “El largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales” (Pollak, 20).

Con todo, el relato memorialístico de Juliana trasciende las fronteras de la clandestinidad; no se enquistaba en la esfera de la periferia. Pero Juliana solo se encarga de la producción del relato en la intimidad, y más bien pierde el gobierno de su relato al instante en que este circula en la esfera pública. Quienes se encargan de la circulación y de la divulgación –parte del proyecto ético, lo sabemos– es Daniel, más tarde Yanaúma y, en última instancia, Gustavo, quien hace de toda la experiencia detectivesca, de la historia del crimen, un macrorrelato capaz de llegar a los lectores. Pese a todo, Juliana está exonerada de todo el procedimiento mediante el cual su relato se instala en un circuito de comunicación público.

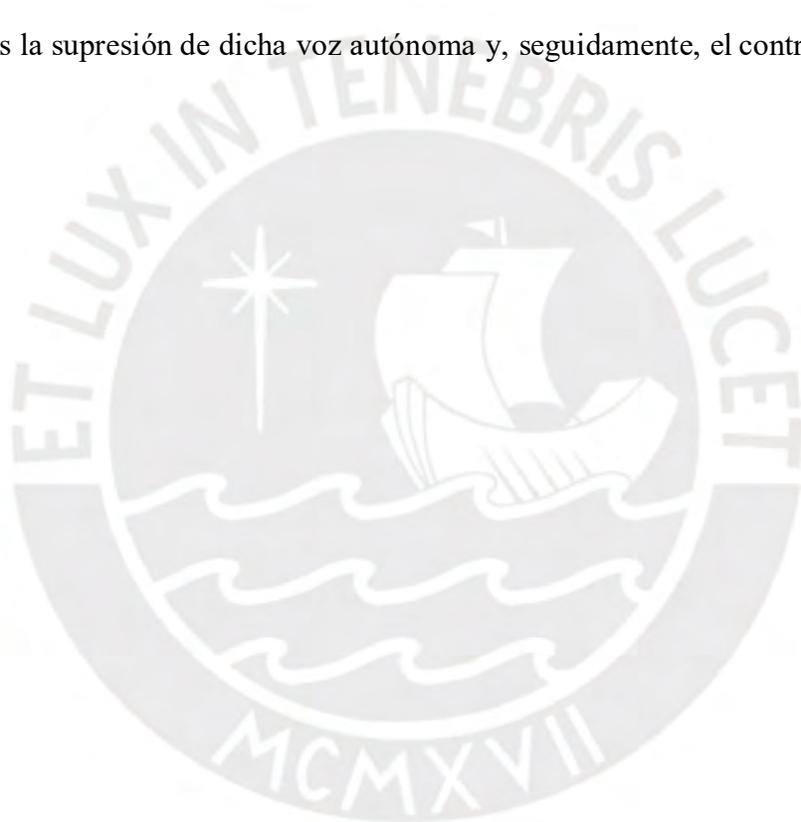
Como se vio en el caso de los fragmentos esparcidos, el relato de Juliana también se ve adulterado por la intervención del sujeto letrado. Cuando leemos la historia de Juliana en el capítulo decimoséptimo, nos topamos con una narración descarnada, pero al mismo tiempo poética. Se incorporan metáforas cuidadas para explicar el preámbulo de la experiencia límite: “parecían doce cruces oscuras clavadas en el cerro” (155), aludiendo a la proximidad de los soldados que bajan por una ladera; “como queriendo recoger entre los dedos las flores de retama que crecían a los bordes del camino” (155), respecto de dos cadáveres que los soldados traían en el lomo de un asno; “los cuerpos, dos pelmazos de greda y mugre con el aspecto de muñecos de arcilla a medio hacer” (156). En las líneas siguientes, Juliana, en la voz de Gustavo y sus otros filtros previos –Yanaúma y

Daniel—, reproduce una metáfora repetida hasta la saciedad a lo largo de la novela: “[...] llegué a la ciudad. Mi primer recuerdo de ella es la entrada de la gran avenida en espiral que se cierra sobre sí misma, como se enrosca una serpiente” (158). En el relato de Juliana existe una clara marca de la retórica letrada. Se le atribuye, entonces, a la productora original del relato un recurso retórico empleado por Gustavo y Daniel en reiteradas ocasiones. El relato traumático de Juliana persiste, manipulado y poetizado, en la esfera pública.

Cuando comenta la novela *Abril rojo*, Lucero de Vivanco explica que la condición lejana a la vivencia directa de la guerra en el narrador lo conduce a buscar expresar lo indecible de la experiencia en la propia escritura. Apunta De Vivanco: “[...] quienes vivieron los hechos de violencia en carne propia no participan de la elaboración la memoria: su experiencia es dicha por otros” (354). En *Abril rojo*, Chacaltana refleja en el acto de escribir, mediante el impulso perfeccionista de su redacción, un profundo deseo de plasmar en la letra lo indecible de la experiencia ajena. A diferencia de *Abril rojo*, Juliana, víctima directa de la violencia, sí participa en la elaboración de la memoria, pero solamente en la primera etapa de la confección del relato. Es asesinada, de modo que desaparece del proceso de circulación en la esfera pública —la segunda etapa—, del control que eventualmente ella tendría que ejercer sobre su historia. Mientras que en la novela de Roncagliolo la reacción del individuo distanciado de la violencia consiste en perfeccionar la escritura para aprehender lo real (“una reflexión intelectual sobre los límites del lenguaje escrito” (De Vivanco, 355)), en *El Anticuario* los mismos individuos *poetizan* la memoria. No solo trasladan la historia traumática a un ámbito con más alcance de repercusión, sino que la dotan de una naturaleza literaria.

En este punto en particular, la novela ofrece una sombría reflexión, ya no sobre “los límites del lenguaje” o sobre lo que no puede decirse, sino sobre la potencialidad del lenguaje y sus alcances. Al pasar por la escritura del sujeto letrado, la experiencia límite de Juliana se torna en un

material sobre el que se puede decir más, al que se le pueden agregar metáforas y ornamentos retóricos. No es más un relato escueto, fijado exclusivamente en el trauma, sino, aunque transmitido oralmente, es un texto literario. En esta segunda etapa de difusión de la memoria, la autoridad de Juliana sobre su historia desaparece, se le ha proscrito el control sobre su memoria. La lectura pesimista de la posviolencia que hace *El Anticuario* alcanza un segundo punto culminante –junto al caso de Huk– en el caso de Juliana: ante la presencia de una memoria distinta a los paradigmas hegemónicos –una *memoria subterránea*– que promueve un intento de soberanía individual, la acción inmediata es la supresión de dicha voz autónoma y, seguidamente, el control absoluto de su relato.



## CONCLUSIONES

En primera instancia, esta tesis procura ofrecer un aporte en torno a la aún escasa discusión sobre *El Anticuario*. He demostrado que se trata de una novela que pone en escena el debate sobre los alcances de la producción de memorias en un contexto de posviolencia. En ese sentido, mi lectura consiste en demostrar que *El Anticuario* es una novela que presenta una visión desalentadora acerca de la posibilidad de la víctima del conflicto armado –el sujeto subalterno– en producir libremente un relato memorialístico de su pasado. Desde luego, es una propuesta de lectura que no es evidente para el lector en un primer repaso del texto; pero el diseño gótico, neurótico y simbólico de la escritura de *El Anticuario* amerita una segunda lectura atenta a las condiciones de producción del discurso sobre la memoria. Esta exploración más profunda del texto invita a replantear las impresiones producidas que podrían haberse limitado a las convencionales del policial y el suspenso.

Debido a que el enfoque del trabajo se basa en el principio de la imposibilidad del habla del subalterno, ha sido fundamental el texto de Spivak. En el primer capítulo, fueron de especial importancia los textos de Foucault y Goffman para comprender los mecanismos de transformación subjetiva que se llevan a cabo en el encierro. De otro lado, un soporte teórico importante para descifrar el comportamiento de Huk y su tratamiento insólito de la memoria, fue la teoría de la memoria: de un lado, la memoria del duelo trabajada por Freud y el estudio realizado por Ricoeur.

En el corpus textual que se ha ido configurando como literatura de la violencia política en el Perú, *El Anticuario* se instala como un caso particular. Frente a la visión de algunas novelas (*La hora azul*, por ejemplo) sobre la validación del deber de la memoria, es decir, la necesidad del vínculo empático entre quienes no sufrieron la violencia directamente con las víctimas de la violencia; esta novela enfatiza las anulaciones y los silencios que la memoria letrada no puede

deshacer. En *El Anticuario*, la esperanza de la voz autónoma del subalterno, del gobierno absoluto sobre sus propios relatos, se convierte finalmente en desesperanza, en aspiración irrealizable. El registro hegemónico del letrado, aun si intenta recuperar la voz del Otro, se apropia de la enunciación de este.

En el primer capítulo, mi interés fue comprender el núcleo de la ciudad en la novela –donde está erigida la clínica psiquiátrica– como un eje céntrico donde confluye una red heterogénea de poder. Primero fue importante desterrar la idea del centro de la novela como un centro vacío, como un almacén fantasmal en donde van a parar individuos desamparados. Así, se entendió que el manicomio como centro urbano es un foco donde se manipulan las subjetividades de los internados –los subalternos–; pero, además, que no es un poder unívoco el que se establece –no solo el control del yo– sino que, con la aparición de Daniel, se torna en un control proteico gracias a la intervención del discurso letrado. La red discursiva en el centro está constituida por la mortificación del yo, la automatización de las actividades, la vigilancia, pero también por las operaciones subalternizantes propias del discurso letrado. *El Anticuario* despliega ante el lector el diseño sorprendente de una polis que exige ser decodificada. Trazándola como centro y margen, la novela destaca la ambigüedad del centro urbano lo que, en definitiva, lo convierte en un escenario adecuado para las acciones subalternizantes que allí se llevan a cabo.

En el segundo capítulo, centré mi interés en los fragmentos esparcidos como muestra de la manipulación letrada del testimonio de la víctima. Antes de abarcar ese asunto, examiné la figura del Anticuario como ilustrado anacrónico, un sujeto aislado del mundo que abruptamente entabla contacto con un contexto deteriorado por la crisis política y social. El análisis de la construcción del personaje condujo a la conclusión de que Daniel hace un uso *inmaduro* de la memoria ejemplar, pues su empresa ética implica representar al subalterno, hablar en nombre de él. Afiancé lo anterior con el estudio de los fragmentos y, desde la forma, se vio cómo la manipulación de las historias de

las víctimas por parte del letrado termina por hacer hermético el texto. En este punto, *El Anticuario* presenta los problemas en la intervención del letrado, impulsado por su proyecto ético, en las memorias de las víctimas.

El tercer capítulo es la síntesis de las propuestas de los dos primeros capítulos. Estudié los casos de las tramas de Huk y Juliana, dos víctimas de la violencia política. En este análisis, ambos casos representaron el grado culminante de la invisibilización del subalterno en la elaboración de la memoria. De un lado, con Huk tenemos el último grito agónico del discurso oral que es socavado con la presencia letrada; del lado de Juliana, la falsa promesa de la voluntad de autorrepresentación, pues con ella sí se tiene un agente que elabora un relato memorialístico, no obstante, no participa en su difusión. Aquí finalmente se consuma una lectura de la novela que se había esbozado a lo largo de la tesis: la perspectiva desesperanzada de la novela, que se comprueba en la aniquilación de los subalternos, en la negación de la autorrepresentación, y en la persistencia de los relatos memorialísticos, pero en manos del letrado que los controla según su propio registro.

Es importante identificar el discurso derrotista que orienta toda la narración de *El Anticuario*, pues insta al lector a una reflexión sobre el imaginario de nuestra sociedad sobre la memoria. Nos invita a replantearnos la validez de las modalidades mediante las cuales la voz de la víctima se hace presente en el debate público. Empeñados en el afán ético de rescatar los relatos traumáticos de las víctimas –como el protagonista de la novela–, tiende a pasarse por alto el cuestionamiento que merecen los escenarios aparentemente efectivos en que se divulgan estas historias. En el Perú, la víctima no es el sujeto de su propia historia, pues al ser en su inmensa mayoría sujetos no letrados, de un nivel sociocultural y económico marginal, carecen de la visibilidad por parte del Estado y del reconocimiento de su propia voz como una herramienta legítima de acción política. Al tiempo que la impericia del sujeto letrado se hace evidente, la novela también explora la posibilidad (fallida, pero

en tanto posibilidad capaz de su concreción), de que la víctima, como bien intenta Juliana en la ficción, pueda asumir un rol activo en su propia lucha por ser escuchada.

En el año 2013, en ocasión del trigésimo aniversario de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), se realizaron una serie de actividades localizadas en Huamanga con el fin, tanto de conmemorar la existencia y vigencia de la organización, como de reunir a los integrantes de múltiples organizaciones para debatir en torno a los progresos y contrariedades en el ámbito de la justicia transicional y evaluar en comunidad las metas pendientes. Como explica Tejero (2020), así como se cuestionó el deficiente soporte por parte del Estado, también se criticó la postura conformista de cierto sector, que se acomodaba con las miserias de un proceso de justicia transicional inconcluso, una reparación que demoraba o era precaria. De hecho, el sector más activo reclamó a los presentes la urgencia de una presencia política más fuerte, pero no desde el enfoque imperante del victimismo, sino desde la capacidad de agencia.

El divorcio entre el apoyo exiguo del Estado y las organizaciones de víctima (no solo ANFASEP, sino la CONVID, la ANFADET, entre otras) da cuenta de que no es desde los grupos de poder donde se instalan los escenarios efectivos de debate público para la difusión de nuevas narrativas, sino desde las propias organizaciones de los afectados. En tanto el Estado asume el papel de dador de reparaciones, la víctima diseña sus propias estrategias para insertarse en el espacio público a fin de hacerse visible y, por ende, relatar su historia. Por medio de eventos conmemorativos y prácticas del duelo y la memoria, los testimonios y las movilizaciones socio-legales, la víctima combate para salir del anonimato.

Es por eso que, desde los actores letrados y con autoridad en los círculos académicos y debates públicos, hace falta tomar distancia del estímulo ético de los motivos encomiables que hacen posible los ejercicios de la memoria. No se puede ignorar la profunda dinámica de poder que

relaciona a las víctimas con los sujetos no afectados por la violencia. Esta tesis ha visto en *El Anticuario*, no solo una novela notable en cuanto a su confección estilística, sino un material importante que pone en escena una discusión muchas veces omitida.

*El Anticuario* es una novela sobre la fabricación de historias. Los relatos enmarcados abundan en la novela, historias que tienen que ver con la experiencia de la violencia, pero también narraciones aleatorias que tratan numerosos temas más allá del conflicto. En ese sentido, esta tesis nos lleva a la posibilidad de abrir una discusión más amplia sobre la espléndida novela de Gustavo Faverón, a saber, la reflexión metaliteraria, las tensiones entre la creación de ficciones y la elaboración de relatos testimoniales. Me parece que en *El Anticuario* ambos tipos de relatos continuamente se mezclan –los fragmentos son, en este sentido, la fusión de esos dos discursos–. En la novela, y desde mi lectura, la conjugación de las dos fórmulas narrativas da cuenta de la imposición victoriosa del discurso letrado, corruptor de los materiales de la experiencia traumática del subalterno. He reiterado que el pesimismo es la perspectiva constitutiva del texto, pero una nueva incógnita queda abierta para el debate metaliterario sobre *El Anticuario*: la representación letrada de las vivencias traumáticas del subalterno, en lugar de perseguir un afán reivindicativo sustentado en una responsabilidad ética, ¿trunca los espacios de autorrepresentación de la víctima al imponer una mirada hegemónica en las narrativas de las experiencias límite?

## BIBLIOGRAFÍA

- Banerjee, I. “Mundos convergentes: género, subalternidad, poscolonialismo”. *La Ventana*, Vol. 5, No. 39, 2014, pp. 7-36. <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/469/492>
- Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo”. *La aventura semiológica*. Segunda edición. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- Chauca, Edward. “Mental illness in Peruvian narratives of violence after the Truth and Reconciliation Commission”. *Latin American Research Review*, Vol. 51, No. 2, 2016, pp. 67-85. <https://www.jstor.org/stable/43998423>
- Cornejo Polar, A. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 62, No. 176-177, 1996, pp. 837-844. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262/6438>
- De Vivanco Roca Rey, Lucero. “‘Pares-dispares’: Dinámicas de simbolización de la violencia política en la literatura peruana (de 1980 al presente)”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Editado por Lucero de Vivanco Roca Rey. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 333-466.
- Decir e imaginar. Violencia, memoria y derechos humanos en América Latina. Un enfoque multidisciplinar*. Ed. Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson. Santiago de Chile: Fondo Editorial de la Universidad Alberto Hurtado, 2019. 149-165.
- Faverón, Gustavo. “El anticuario es un relato acerca de la capacidad de una sociedad de reconocerse a sí misma”. Entrevista de Gabriel Ruiz. *Letras s5. Proyecto Patrimonio*. Web. 8 nov. 2020. <http://letras.mysite.com/gro110111.html>
- Faverón, Gustavo. *El Anticuario*. Segunda edición. Lima: Paidós, 2014.

- Fothergill-Payne, Louise. “La doble historia de la alegoría (Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)”. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. 1980: 261-264.
- Foucault, Michael. “Locura y sociedad”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Segunda edición. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1979.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.
- Freud, Sigmund. “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis (1924)”. *Obras completas. El yo y el ello y otras obras. Volumen 19*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 189-197.
- Freud, Sigmund. “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”. *Obras completas. Volumen 12*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1986, pp. 145-157.
- Gadamer, Hans-George. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gérard, Genette. “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Goffman, Erving. *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- González Cueva, Eduardo. “«Cree mirar el país a la distancia»: El Anticuario de Gustavo Faverón”. *LaMula*. 26 sep. 2020. Web. 24 de nov. 2010.
- <https://latorredemarfil.lamula.pe/2010/10/24/cree-mirar-el-pais-a-la-distancia-el-anticuario-de-gustavo-faveron/eduardogonzalez/>

Hibbett, Alexandra. “La problemática de la centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana”.

*Decir e imaginar. Violencia, memoria y derechos humanos en América Latina. Un enfoque multidisciplinar.* Ed. Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson. Santiago de Chile: Fondo Editorial de la Universidad Alberto Hurtado, 2019. 149-165.

Margulis, Mario. “La ciudad y sus signos”. *Estudios Sociológicos*, Vol. 20, No. 60, 2002, pp. 515-

536. <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/539/539>

Matos, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980.*

Tercera edición. Lima: IEP, 1986.

Meltzer, Donald. “Sobre la formación de símbolos y la alegoría”. *Intercanvis* 13 (2004). 61-65.

Murri, María. “La construcción de la memoria en América Latina. Las memorias en pugna en el Perú pos conflicto armado interno”. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Vol. 17, No.

65, 2018, pp. 15-36. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496461433003>

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.* México D.F:

Fondode Cultura Económica, 1956.

Pollak, Michael. “Memoria, olvido y silencio”. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades a situaciones límite.* Buenos Aires: Al Margen, 2006. 17-31.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada.* Montevideo: Arca, 1998.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido.* Madrid: Arrecife, 1999.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* México: Siglo XXI Editores, 2006.

Sastre, Camila. “Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano”. *Antípoda*, No. 44, 2021, pp. 71-93.

<https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.04>

Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, Vol. 3, No. 6, 1998, pp. 175-

235. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01>

\_\_\_\_\_. “Subaltern Talk, an Interview with the Editors”. *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1996.

Tejero, Laura. “La víctima como sujeto político. Una aproximación antropológica al movimiento de víctimas y afectados por el conflicto armado interno peruano”. *Revista de Antropología Social*,

Vol. 29, No. 2, 2020, 229-244. <https://doi.org/10.5209/raso.71668>

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000 (1995).

