

Juan Carlos Ubilluz Raygada\*

◉ **¿Nuevos sujetos subalternos?  
¡No en la nación cercada!  
Del “Informe sobre Uchuraccay”  
de Mario Vargas Llosa  
a *Madeinusa* de Claudia Llosa**

## 1. Introducción

*Madeinusa* (2006), la ópera prima de Claudia Llosa, es una de las películas peruanas más exitosas en el exterior; ha ganado festivales de cine en Europa y Estados Unidos. Pero también es la película que ha suscitado uno de los debates más candentes en el medio nacional. El debate gira en torno a la representación del mundo andino y de sus habitantes. A fin de entender el porqué de su carácter encendido, dediquemos de entrada algunas líneas al espacio y al tiempo de la película. *Madeinusa* presenta un pueblo andino perdido en el tiempo, Manayaycuna. En la plaza del pueblo, no hay reloj mecánico, sólo un viejo legañoso que da vuelta con sus manos a unos carteles pintados con las horas; el viejo a veces se duerme y no marca correctamente el paso del tiempo cronológico. El pueblo se halla también perdido en el espacio, su único contacto con el mundo exterior es un camión destartado que arriba de manera esporádica; de hecho, el conductor nunca se anima a ingresar a la plaza o a interactuar con sus habitantes, como si hacerlo constituyese una profanación.

La trama de la película se desarrolla durante un rito inventado por la directora: el tiempo santo, festividad que se da a lugar entre el viernes y el domingo de la Semana Santa, es decir, entre la muerte de Cristo y su resurrección. Puesto que, durante el tiempo santo, Dios yace muerto en una tumba, y por lo tanto se halla impedido de ver los pecados de la humanidad, los pobladores se entregan a consumir alcohol hasta quedar regados como desperdicios en las calles. También se entregan a prácticas sexuales licenciosas; entre ellas, la más chocante es sin duda el incesto. El alcalde del pueblo declara abiertamente su deseo de desvirgar a su hija *Madeinusa*; y ella consiente a él. Al comienzo de la película, el alcalde, urgido por el alcohol, pide a la muchacha que le entregue su

---

\* Juan Carlos Ubilluz Raygada es doctor en Literatura Comparada de la University of Texas at Austin; actualmente se desempeña como docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Sacred Eroticism*. Georges Bataille y Pierre Klosowski in *Latin American Literature* (2006), *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea* (2006), *Georges Bataille, la exigencia de lo sagrado* (2006) y *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009).

cuerpo, y ella se lo niega, para luego recordarle que debe esperar al tiempo propicio, al mal llamado tiempo santo.

El incesto es representativo de la relación del pueblo con el mundo exterior. La madre de *Madeinusa* abandonó al padre para vivir en la capital. Como el padre no puede poseerla, como no puede hacerla suya, ahora quiere poseer a su hija, cuyo nombre sugiere que está *hechaenotraparte* y presagia que se irá del pueblo como su madre. La relación incestuosa es, claramente, un intento de ponerle coto al deseo femenino, de mantenerlo dentro del espacio conocido de la tradición. Y como lo sugerimos arriba, la negación del padre de la alteridad de la mujer tiene su correlato en la negación del pueblo de la alteridad del mundo exterior. Así como el padre pretende evitar la partida de la hija, el pueblo pretende mantenerse lejos de lo extranjero, de lo foráneo, de lo *hechoenotraparte*. La endogamia es por tanto el signo del estancamiento del pueblo en un tiempo-espacio al margen de la modernidad.

Volviendo al debate sobre la película, hay dos opiniones entre las cuales éste se ha desarrollado. La primera es que la película es mala porque no representa adecuadamente la realidad del mundo andino. De manera indignada, Pilar Roca ha cuestionado que el CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía) haya dado a Claudia Llosa el dinero de los contribuyentes peruanos para realizar una “calumnia filmica” que muestra a “indios ignorantes brutos y primitivos” (2006).<sup>1</sup> La segunda opinión es que la película es buena por sus cualidades artísticas; los defensores de la realizadora recuerdan con buen tino que una obra de arte no es un tratado de antropología. Ricardo Bedoya sostiene, por ejemplo, que “la película no aspira al registro verídico del documento del registro antropológico sino a la verosimilitud de la ficción” (2006).

Sustrayéndome de esta discusión bizantina entre el purismo del “arte por el arte” y el realismo del “arte como espejo del mundo”, sostengo en este escrito que, a pesar de los innegables méritos de su realización, la película es mala porque no hace más que reproducir (como un espejo) un saber antropológico criollo sobre el mundo andino, cuyo ejemplo más acabado en los últimos tiempos es el “Informe sobre Uchuraccay”, redactado por el famoso novelista Mario Vargas Llosa. Como veremos en lo que sigue, toda producción artística que se inscribe dentro de este viejo saber, sin problematizarlo, acaba despojando a los habitantes del Ande de su condición de sujetos. Y acaba también, desde el punto de vista (est)ético, estando desprovista de verdad, de eso que agujerea el saber.

## 2. ¿Nuevos sujetos subalternos postnacionales?

Comencemos con una opinión contraria a la mía. Según Beasley-Murray (2007), *Madeinusa* es parte de un cine subalterno que libera la subjetividad andina de los proyectos hegemónicos de la élite limeña. Si la película resulta chocante para esta élite, es porque escenifica la traición del subalterno a sus esfuerzos por construir la nación. A dife-

<sup>1</sup> En la misma página web, Wilfredo Ardito (2006) ha escrito que “sería impensable producir en Estados Unidos [...] una película como *Madeinusa*, que mostrase un poblado indígena habitado por seres alcoholizados, primitivos y violentos, capaces de encerrar sin mayor motivo a un forastero blanco e ingenuo. Claudia Llosa, guionista y directora, distorsionando toda la cosmovisión andina, diseña una comunidad donde el adulterio y el incesto son aprobados”.

rencia de las ficciones fundacionales que estudia Doris Sommer (1990), donde la unión de una pareja compuesta por individuos de distintos estratos sociales alegoriza la solidaridad entre los ciudadanos de una futura nación igualitaria, en la película de Claudia Llosa la ruptura de la pareja compuesta por Salvador (un limeño blanco) y Madeinusa (una india provinciana) cancela la posibilidad de la solidaridad e igualdad nacional. Pero lo que resulta chocante para la élite no es la desunión en sí de la pareja. Lo que le resulta chocante es que en vez de desunirse debido a la prohibición parental, como suele ocurrir en las ficciones fundacionales —lo cual preserva, al menos, el deseo de los amantes de forjar el futuro solidario—, aquí la pareja es deshecha por la decisión individual de Madeinusa (el subalterno).

A lo largo de la película, Madeinusa es maltratada tanto por su hermana Chale como por su padre, el alcalde de Manayaycuna. Salvador, en este contexto, representa, por antonomasia, su esperanza de salvación. En efecto, indignado ante el descubrimiento de que el padre de Madeinusa abusa sexualmente de ella, Salvador ofrece llevarla a Lima, y ella acepta. Pero cuando ambos han conseguido ya traspasar los límites del pueblo, Madeinusa decide regresar a recoger los aretes que heredó de su madre y de los cuales su padre la había despojado. Ya en su casa, ella advierte que su padre duerme borracho y hurga en los bolsillos de su chaleco hasta hallar los aretes. Es entonces que ella descubre que él los ha roto; en retribución, lo asesina alimentándolo con una sopa sazónada con veneno para ratas. Poco después, al descubrir el cadáver del padre, su hermana Chale acusa a Salvador del homicidio y Madeinusa, en vez de desmentirla, se pliega a gritos a la acusación. Puesto que en la última escena Madeinusa está sentada sola en el único camión que conecta el pueblo con Lima (a donde ella se dirige), es de suponer que los pobladores de Manayaycuna acudieron en auxilio de las hermanas y que lincharon al limeño. De esta manera, éste pasa del previsible rol de salvador al de chivo expiatorio, y Madeinusa del rol del subalterno salvado por un blanco hegemónico al del subalterno que traiciona a su salvador.

Es esta acción, según Beasley-Murray, la que se halla detrás del escándalo que la película ha suscitado en el “público ilustrado” limeño. A través de la traición del subalterno, la película no sólo rehúsa apostar por una política de solidaridad nacional sino que además critica las relaciones de poder que subyacen incluso a los esfuerzos más liberales por construir la nación.<sup>2</sup> La película socava así el “complejo de salvador” de la élite de Lima.

La interpretación de Beasley-Murray es sugerente porque ubica la causa subjetiva detrás del rechazo de la película. Sin duda, nada puede provocar más la ira de un altruista pudiente que una víctima pobre y malagradecida. Pero la interpretación es además sugerente porque visibiliza una trama en la película que muchos hemos pasado por alto: la trama del deseo femenino. Desde un ángulo implícitamente feminista, Beasley-Murray advierte que Madeinusa sólo obtiene su libertad con la muerte de las tres figuras masculinas de autoridad: Cristo (la Iglesia), el alcalde (el poder local) y Salvador (el poder hegemónico). Y se pregunta por qué debería ella cambiar el abuso colonial o postcolonial por una improbable relación amorosa con un miembro liberal de la élite. “She has no

<sup>2</sup> “That elite is shocked at the movie’s refusal to endorse a politics of solidarity; but they miss the power precisely of its critique of the savior complex and power relations that underlie even (especially) the most liberal efforts to construct the Peruvian nation” (Beasley-Murray 2007).

need of any savior in order to make her way to Lima and who knows where thereafter” (Beasley-Murray 2007).

Dicho esto, no podemos no decir también que la interpretación de Beasley-Murray tiene un alcance limitado, y que curiosamente esta limitación se halla inscrita en su ensayo, cual un desliz freudiano que revela una verdad oculta. Según este crítico, la traición de Madeinusa, es decir, el supuesto acto de liberación del subalterno, evoca inevitablemente en el espectador peruano el recuerdo de los ocho periodistas limeños que murieron en el pueblo ayacuchano de Uchuraccay a manos de sus pobladores.<sup>3</sup> Pero lo que Beasley-Murray no parece advertir es que si la traición de Madeinusa evoca el hecho histórico, es porque éste llega hasta nosotros a través del “Informe sobre Uchuraccay” redactado por Mario Vargas Llosa, donde los uchuraccainos (los subalternos) traicionan el esfuerzo solidario de los periodistas (los salvadores limeños) de ayudarlos a contar la verdad sobre su situación en los inicios del conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. Dicho de otro modo, si la película de Llosa evoca el hecho narrado por su más conocido familiar, es porque tanto la una como el otro son parte de una tradición narrativa de la élite limeña.<sup>4</sup> Y en esta vieja tradición narrativa, la traición del subalterno no es un acto liberador sino una evidencia más de que el subalterno es víctima de su propio “atraso cultural”.

Coincido con Beasley-Murray en la necesidad de destruir el complejo del salvador de la élite costeña a fin de poder escuchar mejor la voz del subalterno. Coincido incluso con él en que el tema de la traición del subalterno puede servir para destruir este complejo. Pero tal como está inserta en la narrativa del film, la destrucción de Salvador no destruye el complejo de salvador. Más adelante volveremos a la película para desarrollar ampliamente este punto, pero ahora debemos revisar el famoso “Informe sobre Uchuraccay” a fin de entender de manera precisa el fantasma social en el que está inmersa *Madeinusa*.

### 3. No en el “Informe sobre Uchuraccay”

En el año 1983, ocho periodistas y un guía fueron asesinados en Uchuraccay, provincia de Huanta, Ayacucho. El presidente Fernando Belaúnde Terry nombró a una comitiva

<sup>3</sup> “So although the story’s cinematic precursors include such films as *The Wicker Man* or [...] Lucrecia Martel’s *La niña santa*, in Peru itself the resonance is immediately with the fate of the eight journalists murdered by the inhabitants of the small village of Uchuraccay in 1983, early on during the Sendero civil war” (Beasley-Murray 2007).

<sup>4</sup> Beasley-Murray no se equivoca al señalar que la traición de Madeinusa evoca en la élite limeña el caso Uchuraccay. Pilar Roca (2006) manifiesta, por ejemplo, que es “inevitable, a estas alturas del dislate filmico, asociar semejante calumnia a los pueblos andinos, con la pretendida confusión que los comuneros de Uchuraccay cometieron con los periodistas mártires de ese lejano y enigmático pueblecito serrano. Para ellos era lo mismo, como lo puso en letras de molde en su informe el pariente de la directora, una cámara fotográfica que un fusil de guerra. Tan bestias y miopes eran como estos serranos que aparecen en la pantalla violando a sus hijas, emborrachándose hasta el cansancio y traicionando el candor de un limeño de clase alta que cometió la imprudencia de aproximar su bella humanidad a ese infierno en miniatura”. Haciendo eco a Pilar Roca, en la misma página web, Hugo Llosa del Solar sostiene que “la LLOSA, en su reducida imaginación coincide con el mequetrefe de Mario Vargas Llosa al afirmar que la gente de los Andes son unos seres semiprimitivos, que confunden cámaras fotográficas con fusiles y violan a sus hijas” (2007).

investigadora encabezada por Mario Vargas Llosa para determinar la autoría y las causas del crimen. Luego de tres meses de pesquisas, la comitiva llegó a la conclusión de que fueron los comuneros de Uchuraccay quienes dieron muerte a los periodistas debido a que los confundieron con elementos del grupo subversivo Sendero Luminoso. Si bien el “Informe sobre Uchuraccay” fue duramente criticado en su momento (en especial por simpatizantes y militantes de la izquierda legal), veinte años después la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) corroboró sus conclusiones en cuanto a la autoría del crimen, aunque cuestionó duramente sus explicaciones sobre las causas mediatas de la matanza. Pronto volveremos a ellas, ahora debemos concentrarnos en las causas inmediatas.

Según el “Informe sobre Uchuraccay”, hubo dos causas inmediatas de la matanza. La primera es la “acción insurreccional desatada a partir de 1980 por Sendero Luminoso” (Vargas Llosa 1990: 113-114). Si bien los senderistas no aspiraban a incorporar a los uchuraccainos a la lucha armada debido a su “primitivismo”, aquéllos se servían del pueblo como un corredor de paso que les permitía desplazarse de un extremo a otro de la provincia a fin de llevar a cabo sus acciones armadas. Durante estos desplazamientos, los senderistas robaban los alimentos y los animales de los uchuraccainos, además de interrumpir su comercio con otros pueblos de la provincia. Esto dio lugar a múltiples choques y fricciones que concluyeron en el asesinato de dos comuneros (Alejandro Huamán y Venancio Aucatoma). La segunda causa inmediata es la incapacidad de los uchuraccainos para “hacer el necesario distingo entre legalidad e ilegalidad” (121), es decir, su incapacidad para comprender que el tomar la ley en sus manos violaba el monopolio de violencia del Estado democrático. Los consejos de los Sinchis sobre cómo enfrentar a los subversivos contribuyeron “a fomentar la confusión” (Ibíd.) de los uchuraccainos. A ella contribuyó también que diversos representantes del Estado, la clase política y la sociedad civil diesen su apoyo a los ajusticiamientos sumarios de terroristas en las comunidades campesinas, como el que se dio a lugar, por ejemplo, en Huaychao, comunidad aledaña a Uchuraccay. Como se explica en el mismo Informe, “autoridades civiles y militares, políticos del gobierno y de la oposición, órganos de la prensa democráticos y gran parte de la ciudadanía vio en estos linchamientos sumarios, una reacción sana y lógica por parte del campesinado contra el terrorismo, un grave revés para Sendero Luminoso y una victoria para el sistema democrático” (118-119). El Informe omite, sin embargo, un detalle importante: el propio presidente Belaúnde Terry aplaudió estos actos como patrióticos.

Acotemos lo evidente, el fraseo del informe es timorato: el Estado no sólo contribuyó “a fomentar la confusión” que condujo a los comuneros de Uchuraccay a la matanza; el Estado abiertamente autorizó este tipo de ajusticiamientos paralegales, y encima acompañó su autorización con un palmoteo presidencial en las espaldas de los comuneros.<sup>5</sup> La falta de énfasis en la autorización del Estado podría quizás pasar por un simple exceso de “delicadeza” (por no decir, cobardía), pero el giro que toma luego el Informe nos lleva a sospechar que se trata de una estrategia textual. Este giro discursivo consiste en

<sup>5</sup> En contraposición a la teoría de “la confusión” del Informe de Vargas Llosa, la CVR manifiesta “[q]ue diversos agentes del Estado [...] alentaron esta conducta, fomentando la ruptura del monopolio del uso de la violencia legítima por parte del Estado” (Comisión 2003: 169).

considerar que ni la violencia subversiva ni el apoyo estatal a la violencia antisubversiva de las comunidades andinas son suficientes para explicar la conducta criminal de los uchuraccainos. Antes bien, finalizado el relato de las causas inmediatas, e inmediatamente luego del subtítulo “Las causas mediatas”, el Informe advierte que “para no quedarse en una mera descripción superficial de lo ocurrido, es necesario tener en cuenta el nivel de desarrollo de las comunidades iquichanas y las formas que asume en ellas la vida” (123).

¿Pero por qué? ¿Por qué las causas inmediatas son “una mera descripción superficial de lo ocurrido”? ¿por qué el nerviosismo de hallarse en peligro de muerte, sumado al apoyo de la opinión pública a previos ajusticiamientos, a los consejos paralegales de los Sinchis y al palmetazo del presidente Belaúnde constituyen “una mera descripción superficial”? En 1963, el psicólogo Stanley Milgram realizó un experimento en la Universidad de Yale en el que se inducía a 40 individuos del área de New Haven (EE.UU.) a pasarle descargas eléctricas a un hombre sentado en una habitación contigua (Milgram 1974). Supervisados por un científico, los individuos debían presionar unos *switchs* dispuestos en fila horizontal en un gran generador eléctrico. La intensidad de las descargas estaba señalizada por los gritos del hombre, así como por unos carteles que acompañaban a los *switchs*. Los carteles iban gradualmente desde “Shock ligero” (15 voltios) a “Peligro: Shock severo” (375 voltios). A este cartel le seguían dos *switchs* adicionales en cuyo cartel se leía “XXX”. El experimento tenía como objetivo averiguar cuán predispuesto se halla un individuo común a hacerle daño a otro si cuenta con el respaldo de una autoridad adecuada. Dado que el 65% de los individuos estuvo dispuesto a administrar una descarga de 450 voltios –es decir, a presionar los *switchs* con los carteles “XXX”–, Milgram concluyó que, para el individuo común, la obediencia a una autoridad que considera legítima es por lo general más fuerte que sus consideraciones humanitarias. Las reflexiones posteriores de Milgram y de los comentaristas del experimento hacen eco tanto a la participación de Adolf Eichmann en la organización logística del transporte a los campos de concentración nazis como a los soldados norteamericanos que torturaron a los detenidos en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Si la modesta autoridad de un científico puede inducir a un hombre a hacerle daño a otro, ¿qué atrocidades no estaría dispuesto a realizar si contase con el respaldo de la imponente autoridad del Estado?

Mucho se puede criticar a este experimento, mas concentrémonos en lo siguiente: para Milgram, las causas inmediatas –la predisposición del individuo a obedecer las órdenes cuestionables de una autoridad legítima– no eran meramente descriptivas, apariencias superficiales que escondían causas más esenciales, profundas. Milgram no consideró importante el pasado sociobiográfico (las causas mediatas) de los individuos que participaron en el experimento; para él, las causas inmediatas eran las verdaderas causas. Quizás no sea correcto extender las conclusiones del experimento de Milgram al caso Uchuraccay, pero no lo es tomarlas en cuenta para sostener que las causas inmediatas de la matanza no eran, como lo afirma el Informe, “una mera descripción superficial de lo ocurrido”.

Todo esto nos conduce de vuelta a la pregunta anterior: ¿Por qué la comitiva investigadora del caso Uchuraccay sintió la necesidad de menospreciar las causas inmediatas de la matanza? ¿Por qué no les otorgó un mayor peso cuando el deseo de los comuneros de deshacerse de los senderistas para asegurar su supervivencia contaba con el respaldo de la más alta autoridad del Estado peruano? A fin de responder a esta pregunta con

mayor precisión, pasemos revista a la causa mediata que la comitiva presidida por Vargas Llosa considera como la causa profunda del ajusticiamiento sumario: el atraso cultural de Uchuraccay, ejemplo del “conglomerado humano más miserable y desvalido” de la nación:

Sin agua, sin luz, sin atención médica, sin caminos que los enlacen con el resto del país, sin ninguna clase de asistencia técnica o servicio social, en las altas tierras inhóspitas de la cordillera donde han vivido aislados y olvidados desde los tiempos prehispánicos, los iquichanos han conocido de la cultura occidental, desde que se instaló la República, sólo las expresiones más odiosas: la explotación del gamonal, las exacciones y engaños del recaudador del tributo o los ramalazos de los motines y las guerras civiles. También, es verdad, una fe católica que, aunque ha calado hondamente en los comuneros, no ha desplazado del todo a las antiguas creencias como el culto a los *apus* (cerros tutelares), el más ilustre de los cuales es el Apu Rasuwillca, deidad cuyo prestigio desborda el área iquichana. [...] La noción misma de superación o progreso debe ser difícil de concebir —o adoptar un contenido patético— para comunidades que, desde que sus miembros tienen memoria, no han experimentado mejora alguna en sus condiciones de vida sino, más bien, un prolongado estancamiento con periódicos retrocesos (Vargas Llosa 124).

Al margen del Perú oficial, del Perú moderno y democrático, los uchuraccainos vivían, según el Informe, en “el marasmo y el atraso”, en una “nación cercada”, “arcaica”, estancada en un tiempo “mágico-religioso”. Ajenos al progreso y al devenir histórico, estos seres remotos no podían sino reaccionar con violencia hacia quienes percibían como una amenaza contra lo propio, lo propio siendo no sólo sus tierras y sus pertenencias sino su identidad étnica iquichana. De allí que lo otro, lo ajeno, lo “foráneo”, fuese percibido por ellos como una manifestación diabólica: “En los Andes,” se comenta en el Informe, “el diablo suele ser asimilado a la imagen de un ‘foráneo’” (126).

El Informe extiende esta disposición a defender lo propio mediante la expulsión de lo ajeno a “cientos de miles”, “acaso millones” de los pobladores de la sierra. No obstante, reconoce que la lógica de lo propio y de lo ajeno se acentúa en los uchuraccainos debido a la especificidad de su etnia iquichana. Esta etnia estaba particularmente aislada de otras comunidades andinas debido a que colaboró con la Colonia para combatir a los dos movimientos indígenas más importantes de los siglos XVIII y XIX: el de Túpac Amaru y el de Mateo Pumacahua. Pero, además, los iquichanos llevaron a cabo entre 1826 y 1839 una serie de rebeliones en las que tomaron partido por el rey de España contra la naciente República y se negaron a acatar las leyes y disposiciones que el gobierno pretendía aplicar en su territorio (Vargas Llosa 1990: 127). Su empecinada defensa de la soberanía regional los llevaría luego a participar activamente al lado de Avelino Cáceres durante la guerra con Chile y a levantarse en 1896 contra el impuesto a la sal, levantamiento que culminó en la muerte del prefecto de Huanta.

De más está decir que el énfasis puesto en el Informe al furioso rechazo iquichano de lo ajeno, estigmatiza las causas inmediatas de insustanciales y convierte a las causas mediatas en las únicas causas. Si los iquichanos eran seres primitivos que defendían con tanta ira lo propio contra la amenaza de lo ajeno, da igual si la amenaza exterior fuese Sendero, otra comunidad o una hipotética horda de pishtakos. Puestas las cosas así, cualquier contenido que se le dé a la amenaza exterior, no puede ser más que “una mera descripción superficial de lo ocurrido”; no más que una pieza de decorado de la “violencia

estructural” causada por la clara definición de lo propio (lo iquichano) y del rechazo de lo ajeno (lo no-iquichano).

Veinte años después, la Comisión de la Verdad y Reconciliación cuestiona duramente esta “imagen congelada e inmóvil” (Comisión 2003: 154) de Uchuraccay en 1983. Sumada a nuestro análisis de las estrategias discursivas del Informe, la descripción de la CVR de los elementos de modernidad en dicha comunidad reaviva la teoría conspirativa de que la comitiva presidida por Vargas Llosa distorsionó la vida social en Uchuraccay con el objeto de restarle importancia al papel de las Fuerzas Armadas como instigadores de la matanza. Es difícil, en realidad, no sospechar que la tesis de la “nación cercada” tuviese la función de inclinar la balanza de la culpa a los iquichanos. Pues sin ella, el Informe corría el riesgo de deslizarse hacia la engorrosa conclusión de que la comunidad local había formado una alianza con el Estado-nación, o peor aún, que había actuado en su nombre. Dicho de manera más cruda, si el Informe no cercaba a Uchuraccay, si no aislaba a sus habitantes en el tiempo pasado y el espacio remoto, su “primitivo” ajusticiamiento corría el riesgo de parecer parte intrínseca de la política antisubversiva del Perú democrático, moderno, oficial. Ahora bien, puesto que no puedo honestamente probar la colaboración consciente de los autores del Informe con el Estado, presupongo su inocencia para luego responsabilizarlos de otra manera. En cualquier caso, fuese ésta o no su intención, el Informe sirvió precisamente la voluntad estatal de minimizar el rol de las Fuerzas Armadas en la tragedia.

Según la CVR, la distorsión de la realidad uchuraccaina en el Informe se debió a que su estrategia textual seguía un “paradigma indigenista”, “un discurso que esencializa las diferencias culturales, presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario, subsistente a pesar de las influencias de la sociedad moderna u occidental” (Comisión 2003: 155). Pero el asunto es todavía más complejo: no se trata simplemente de que este paradigma operase como un filtro en la percepción de los investigadores, de modo que no les permitiese ver los elementos que la contradecían (me refiero a los elementos de modernidad en Uchuraccay, de los cuales da cuenta ampliamente la CVR). Se trata además de que los investigadores vieron e incluso informaron sobre los rasgos de modernidad que contradecían su tesis antropológica, y aun así, optaron por sostenerla. Se trata, en breve, de que optaron por creer más en sus propias palabras (en su tesis antropológica) que en lo que vieron sus ojos.

Sin duda, la adopción del paradigma indigenista impidió también a la Comisión Uchuraccay percibir ciertos sucesos que precedieron a la matanza de los periodistas, entre ellos, el ingreso de Sendero Luminoso a la comunidad. Recuérdese que, para la Comisión, el “primitivismo” de los uchuraccainos disuadió a Sendero de intentar ganarlos a su causa. La CVR, sin embargo, socava esta interpretación al demostrar que Sendero Luminoso ya estaba en Uchuraccay gracias a la maestra de escuela. Si el grupo subversivo pudo ingresar a la comunidad, fue precisamente porque ésta no se aferraba con tanta fuerza a lo propio (a su identidad iquichana). Sendero no sólo había conseguido sumar a su causa a quince comuneros sino que estaba organizando en el pueblo una “Escuela de mujeres” y presentaba una seria amenaza al poder local. De hecho, fue el asesinato del presidente de la comunidad lo que instó a los uchuraccainos a organizar y a liderar la primera rebelión intercomunal contra Sendero, la cual eludió también a la mirada investigadora de la Comisión presidida por Vargas Llosa. Pero más importante aún, la adopción del Informe de la tesis de la “nación cercada” despojó radicalmente de agencia

a los uchuraccainos, y convirtió en víctimas pasivas del atraso cultural tanto a los uchuraccainos que escogieron participar en el proyecto moderno de Sendero como a los que lideraron a otras comunidades de la región en el primer gran acto rebelde contra el grupo maoísta. Y es que en la “nación cercada” no hay lugar para sujetos subalternos, tan sólo para identidades fijas, inertes, monolíticas.

De manera acertada, la CVR explica la decisión de los investigadores de “creer más en sus palabras que en sus ojos”, ubicándola dentro de un contexto sociocultural:

Hacia 1983, dicho razonamiento estaba bastante extendido entre diversos sectores de la opinión pública y la intelectualidad. Incluso los medios de prensa y los magistrados reprodujeron dicha visión, buscando explicar el caso mediante interpretaciones que enfatizaron la diferencia cultural de los campesinos quechuas respecto al conjunto del país como causa fundamental de la tragedia (Comisión 2003: 155).

La explicación de la CVR nos ayuda a entender que si bien el Informe mentía (quizás sin quererlo, pero mentía), la mentira pasó como verdad para diversos sectores del país, a pesar de sus evidentes inconsistencias. Implícitamente, la explicación nos aleja del sentido común de que los autores del Informe sencillamente mintieron a los lectores. Y nos conduce hacia la perspectiva de que autores y lectores habitaban el espacio de una mentira, de una mentira familiar.

Seamos más precisos: autores y lectores habitaban un espacio que distorsionaba lo real, es decir, los antagonismos propios a la modernidad andina; pero esta distorsión era constitutiva de la realidad a la que pertenecían autores y lectores por igual. Nombremos de una vez este espacio que sirve de soporte a la realidad: es el espacio del fantasma, el espacio de lo “objetivamente subjetivo”. Ni subjetivo (en el sentido fenomenológico de mi percepción individual), ni objetivo (en el sentido materialista vulgar de la realidad concreta), el espacio objetivamente subjetivo del fantasma da cuenta de cómo las cosas *objetivamente me parecen* a mí (Žižek 1997: 120). En el caso del Informe, su credibilidad para gran parte de la opinión pública se debió a que su relato de la “vida en el Ande” daba cuenta de cómo las comunidades andinas *le parecían objetivamente* al poblador de las grandes urbes. Más allá de la innegable maestría de Vargas Llosa para la narrativa, su fuerza persuasiva radicaba en que el Informe reproducía un fantasma pre-existente del mundo andino, el fantasma de la “nación cercada”, esa pantalla antropológica que oculta la modernidad andina en tanto producto excedente (no-deseado) de la modernidad criolla. Es más fácil “pensar” en las razones antropológicas del atraso cultural del Ande que pensar en las políticas de Estado que (re)producen su atraso material. Es más fácil –más cómodo, más familiar, más conveniente– “pensar” que el hombre andino permanece anclado a una identidad premoderna que pensar en las políticas de Estado que, en el presente, truncan sus aspiraciones modernas a fin de favorecer a la triple alianza entre las transnacionales, la burocracia procapitalista y la burguesía local (Sklair 2003: 171).

En otro trabajo (Ubilluz Raygada 2009) creo haber demostrado que el “Informe sobre Uchuraccay” –la fantasía ideológica por excelencia– regenta no sólo la producción novelística de muchos narradores criollos sino también la de muchos narradores andinos. Por ejemplo, a pesar de hallarse en distintos polos ético-políticos, Mario Vargas Llosa y Alonso Cueto (los “criollos”) comparten con Óscar Colchado y Félix Huamán Cabrera (los “andinos”) el presupuesto de que los pobladores del Ande habitan otro tiempo, otro

espacio. Y en las líneas que siguen, demostraré que por el solo hecho de compartir este presupuesto fantasmático, *Madeinusa* se desentendiendo radicalmente de lo real de la modernidad andina, despoja a sus habitantes de agencia y se condena a sí misma, en tanto obra de arte, a estar desprovista de verdad.

#### 4. Ni tampoco en *Madeinusa*

En una entrevista, Claudia Llosa, la realizadora de *Madeinusa*, comenta que ella no ha pretendido retratar la existencia de un pueblo real sino crear un universo ficticio “absolutamente verosímil”. Refugiándose en el argumento purista del “arte por el arte”, del arte como un mundo autocontenido que no tiene relación con el mundo objetivo, Llosa insiste una y otra vez en que si bien las celebraciones del pueblo en su película son inventadas, “la sensación [...] es real”.<sup>6</sup> Sin duda, la novel directora pretende resaltar su habilidad para crear un mundo ficticio que no sea rechazado por el espectador. Pero lo que ella no parece siquiera sospechar es que su mundo autocontenido es “absolutamente verosímil” precisamente porque reproduce el fantasma social de la “nación cercada”. En términos más precisos, la absoluta verosimilitud de su ficticio Manayaycuna radica en que éste “nos” es familiar, en que da cuenta de cómo objetivamente “nos” parece que es la realidad social andina. O para ser más claros aún, “la sensación” que da la película es “real” porque sostiene los prejuicios criollos sobre el Ande.

Por otra parte, lo que ni Llosa ni los puristas del “arte por el arte” que pululan en los diarios limeños parecen entender es que tanto el arte como el mundo objetivo habitan el mismo espacio del lenguaje. Decir que el arte es un mundo autocontenido equivale a decir que hay un ser-del-arte, y que este *ser* es una esencia independiente del lenguaje en el cual está inmerso el propio mundo objetivo (Derrida 1992: 177). Por más que le pese a los críticos y autores de alma romántica, el arte *no es: no es sin* el lenguaje que recubre el mundo supuestamente objetivo. Sólo presuponiendo que, paralelo a nuestro horizonte de lenguaje, existe un mundo platónico de las esencias (donde el arte *sería*), se puede sostener lo contrario.

Por supuesto, que el arte y el mundo objetivo habiten la misma esfera del lenguaje, no anula la diferencia entre el arte y otros discursos, como el tratado antropológico por ejemplo. No voy a resolver aquí en qué consiste esta diferencia, pero sí podemos marcar un hito que me ayude a presentar mi posición sobre la película. El tratado antropológico propone una tesis que aspira a dar un significado al mundo, a explicar cómo funciona y a hacerlo consistir. El arte, en cambio, “es” el lugar o la experiencia del “problema” con la tesis; el arte “es”, como sostiene Derrida, lo que “facilita el acceso ‘fenomenológico’ a lo que hace de una tesis una tesis”, “lo que permite pensar la tesis”, “la experiencia no-tética de la tesis, de la creencia, de la posición, de la inocencia, de lo que Husserl llamaba la ‘actitud natural’” (1992: 46). O para decirlo aún de otro modo, el arte “es” la experiencia de cómo se ha naturalizado un significado en el mundo, de cómo se ha constituido nuestro horizonte-de-lenguaje, nuestro mundo-supuestamente-objetivo.

Entonces, lejos de criticar a la película por no representar adecuadamente la realidad moderna del mundo andino, sostengo que la película es mala porque no hace más que

<sup>6</sup> La entrevista a Llosa se encuentra en los “Extras” del DVD de *Madeinusa* (Llosa 2007).

reproducir la tesis del “Informe sobre Uchuraccay”, porque no permite pensar “el problema” con su tesis naturalizada del mundo andino, porque oculta, en vez de facilitar, el “acceso fenomenológico” a esta tesis criolla.<sup>7</sup> En términos formalistas, la película es mala porque repite lo familiar, porque no desfamiliariza al espectador de su horizonte-de-lenguaje, porque no hace que el mundo objetivo se vuelva extraño, *menos objetivo*. En otras palabras, lejos de sostener la fácil perspectiva de que la película es mala porque *no replica de manera exacta* a la realidad andina, porque no es un buen tratado antropológico, mi posición es más contundente: la película es mala porque *replica exactamente* la tesis fantasmática que sostiene la realidad segregada del mundo andino, porque no desfamiliariza el tratado antropológico de la comisión investigadora presidida por su familiar, Mario Vargas Llosa.

Digámoslo ahora de otro modo. Siguiendo a Heidegger, Lacan arguye que la verdad descompleta la totalidad del saber, que ella orada el saber aceptado. Y esto no porque formule una versión más exacta del mundo objetivo sino porque toca lo real que se hallaba ocluido por el saber que constituye la objetividad del mundo. Por ejemplo, un desliz freudiano no es verdadero porque sea exacto sino porque revela la inconsistencia de lo que yo creía saber de mí mismo. Cuando llevo a una mujer a un restaurante y en vez de pedirle al mozo “Una mesa para dos” le pido “Una cama para dos”, el desliz es verdadero no necesariamente porque yo desee llevarme a la mujer a la cama; quizás lo que yo deseo es evitarla y por ello, inconscientemente, recorro a un desliz que provoca en ella el pudor y la predispone a rechazar mis futuros avances. El desliz es verdadero porque revela que mi deseo es distinto al de estar sentado en una mesa con esa mujer, que era lo que yo creía saber que deseaba. O dicho (una vez más) en el argot formalista, la verdad es lo que desfamiliariza el saber, lo que, al tocar lo real, hace que se perciba de otra manera un corredor tantas veces transitado.<sup>8</sup>

Es por ello que me atrevo a decir que la película no es verdadera, que no horada el saber antropológico del “Informe sobre Uchuraccay”, que no se separa lo suficiente del fantasma de la “nación cercada”. Žižek tiene un nombre para el arte que no se separa del fantasma lo suficiente: es el arte *kitsch*. A diferencia del arte verdadero, del arte que, al tocar lo real, problematiza un gusto, o un saber, o un gusto en el saber, el arte *kitsch* es la

<sup>7</sup> En las semanas que siguieron al estreno de *Madeimusa*, Víctor Vich (2006) hizo una interpretación similar a la mía, aunque desde una elaboración teórica distinta. Luego de preguntarse en qué tradición discursiva se ubica la película en cuanto a la representación del mundo andino, Vich arguyó que “*Madeimusa* se inscribe muy pasivamente en la representación más tradicional, en la que históricamente ha sido hegemónica: aquella en que los andinos son, sobre todo, magia, irracionalidad y descontrol”.

<sup>8</sup> Sobre el saber y la verdad, véase Lacan (1981: cap. 7). En el siguiente fragmento, Lacan desarrolla la idea de que la verdad, en tanto que toca lo real del goce (“lo inconfesable”), está siempre más allá de lo que se sabe o se quiere saber: “Todavía hoy, al testigo, se le pide que diga la verdad, sólo la verdad, y es más, toda si puede, pero por desgracia ¿cómo va a poder? Le exigen toda la verdad sobre lo que sabe. Pero, en la realidad, lo que se busca, y más que en cualquier otro en el testimonio jurídico, es con qué poder juzgar lo tocante a su goce. La meta es que el goce confiese, y precisamente porque puede ser inconfesable. Respecto a la ley que regula el goce, esa es la verdad buscada” (1981: 11). Como se colige de la cita, cuando se le pide al testigo que diga la verdad, se cree que se le pide que diga una versión precisa de los hechos (la verdad exacta) cuando, en realidad, se le está pidiendo que diga su posición subjetiva (su goce) con respecto a los mismos. Por ello, si durante un interrogatorio, el interrogado dice que no sabe nada de la muerte de “esa perra de mierda”, éste ha cumplido (al menos, lacanianamente) con su deber.

golosina cuyo sabor/saber gusta al paladar de la convención (Žižek 1997: 18-20). Si el término *kitsch* resulta muy atrevido para concluir sobre el esfuerzo de Claudia Llosa, terminaré entonces con la diferencia que Arthur Schopenhauer advierte entre el hombre de talento y el hombre de genio. Para el filósofo, el hombre de talento es un arquero que, con su flecha, acierta a un blanco que todos los demás hombres pueden ver, pero el hombre de genio es quien da a un blanco que hasta entonces nadie podía ver. En tanto que Claudia Llosa no ha hecho ver absolutamente nada del mundo andino que hasta entonces no fuese visible desde el paradigma indigenista, no puedo sino concluir que ella es meramente talentosa.

## 5. De la huida del subalterno al subalterno encerrado

Ahora sí estamos en condiciones de discutir el problema central de la interpretación de Beasley-Murray. Recuérdese que, para este crítico, la huida de Madeinusa escenifica el desprendimiento del subalterno del proyecto nacional hegemónico. Al traicionar a su salvador, ella se sustrae a las relaciones jerárquicas que subyacen a su salvación (es decir, a los esfuerzos más liberales por construir la nación). Pero lo que Beasley-Murray no consigue entender es que este desenlace sigue estando determinado por el fantasma de la “nación cercada”, y que, por lo tanto, lejos de anunciar una subjetividad subalterna subversiva, la traición de Madeinusa la reafirma en su posición de víctima. Que el fantasma de la “nación cercada” es el que estructura la película, es evidenciado no solamente porque la endogamia (el incesto) es una metáfora del rechazo del pueblo de la alteridad moderna sino también porque su nombre, Manayaycuna, significa en quechua “El pueblo al que nadie puede entrar”. En realidad, a este pueblo nada moderno puede entrar: si es que uno quiere un cambio, sólo se puede salir de él. De allí que Madeinusa sólo pueda escoger entre permanecer en la tradición enfermiza del pueblo o huir hacia la modernidad de Lima, ya sea por sus propios medios o de la mano de Salvador.

Y he aquí el núcleo de mi crítica: que la elección se restrinja a estas dos opciones, se debe a que la película se desentiende radicalmente de lo real de la modernidad andina, a que lo moderno en Manayaycuna sólo puede venir de afuera. El problema con *Madeinusa* es que la destrucción necesaria del complejo del salvador no está acompañada por la mostración de un impulso moderno que provenga del mundo andino. Después de todo, la destrucción del salvador no es tan nueva ni subversiva como lo cree Beasley-Murray. ¿No es acaso el “Informe sobre Uchuraccay” la más acabada dramatización contemporánea de un proyecto de solidaridad nacional que revienta en la cara del salvador? ¿Y no es este Informe a su vez parte de una tradición narrativa latinoamericana que va desde *La vorágine* hasta *Madeinusa*?

Tal como está inserta en la narrativa del film, la destrucción del salvador no destruye el complejo del salvador, ni cuestiona las formas de dominación que subyacen a los esfuerzos de la élite por civilizar al subalterno. Por el contrario, ella provoca la rabia y/o la falsa compasión del “salvador” ante la ignorancia o la estupidez de una víctima que no quiere ser salvada, corroborando así su certeza de que hay que salvar (civilizar) a ese ser despreciable a como dé lugar. Y por cierto, ¿no es esta la manera en que el gobierno actual representa a los comuneros andinos que reclaman sus derechos ante las compañías mineras? ¿No es acaso una común estrategia de Estado el representar estos reclamos

como los balbuceos confusos de seres primitivos, sin ningún impulso propio de desarrollo, que traicionan su propio bienestar al traicionar los esfuerzos de los modernizadores de la Metrópoli? ¿Y no es el objetivo final de esta estrategia el de inspirar en el ciudadano limeño la convicción altruista de que hay que salvar por su bien a “esa gente” de su propio atraso, imponiéndoles la versión hegemónica de la modernidad? A fin de cuentas, no hay mejor manera de encerrar al subalterno en un proyecto hegemónico de solidaridad nacional que introduciéndolo en una narrativa en la que, al traicionar a su salvador, se traiciona a sí mismo.

Durante la Colonia y gran parte de la época republicana, la élite limeña tendía a imaginar al interior del Perú como un territorio vacío destinado a la explotación de la Metrópoli. Esta ficción aún no ha desaparecido, aunque sería más preciso afirmar que, en la actualidad, la élite tiende a imaginar al interior como un territorio vacío de modernidad que aguarda las posibilidades modernizadoras de la inversión extranjera. No hay mejor prueba de ello que ese *spot* publicitario en el cual el presidente Alan García inaugura el Reservorio San José en el yacimiento minero Yanacocha, en Cajamarca. Al compás de una música épico-romántica, el presidente García elogia a la actividad minera como promotora del progreso y del bienestar de la comunidad nacional, mientras un minero abraza sonriente a una llama. A través de esta última imagen, el *spot* sugiere que la actividad minera no destruye el lazo entre las comunidades andinas y la naturaleza sino que lo fortalece, lo hace más saludable. No nos distraigamos en demostrar la falsedad del *spot* presentando datos estadísticos sobre cómo las mineras contaminan el medio ambiente. Concentrémonos en subrayar que lo que está ausente en este comercial, así como en *Madeinusa* y en el “Informe sobre Uchuraccay”, son los intentos de los pobladores andinos por desarrollar una modernidad propia. Para aludir a un caso reciente, lo que no está en ninguna de estas ficciones son los comuneros de Ayayaca, Carmen de la Frontera y Palcapampa en el departamento de Piura, quienes se opusieron, en nombre de un proyecto propio de desarrollo, a la actividad extractora de la transnacional minera Majaz, la cual era fuertemente apoyada por el Estado peruano.

Ahora quizás se entienda por qué pongo tanto esmero en atravesar el fantasma de la “nación cercada”. La persistencia de este fantasma en el Perú no es sólo un tema de importancia para la crítica del arte o de la cultura sino también un tema de vital actualidad política.<sup>9</sup> Pues la imagen de una región andina arcaica sostiene un proyecto modernizador que responde menos a los deseos de los habitantes de esa región que a los intereses de la alianza estratégica entre el Estado, las transnacionales y los grupos nacionales de poder económico. Es por ello que la única manera de que la destrucción del salvador destruya realmente el complejo del salvador es acompañándola en la narrativa de los esfuerzos de los pobladores andinos por desarrollar una modernidad alternativa. En otras palabras, solamente mostrando lo que viene ocurriendo desde hace décadas en el mundo andino, se puede subvertir la idea de que la modernidad viene de o se encuentra en Lima.

---

<sup>9</sup> Debo reconocer que esta frase es hasta cierto punto demagógica, pues el arte y la cultura están siempre relacionados con la política, así como la política está siempre inextricablemente entrelazada al arte y a la cultura.

## 6. Madeinusa: ¿mujer emancipada o hija encercada?

Pasemos ahora al argumento implícito en el ensayo de Beasley-Murray de que el desenlace de la película tiene un ángulo feminista, ya que es con la muerte de las figuras masculinas que Madeinusa consigue finalmente emanciparse como mujer. Desde una posición más crítica, Juan Zevallos-Aguilar (2006) comparte esta idea al afirmar que la película hace un guiño feminista al espectador de las grandes urbes al condicionar la huida de Madeinusa al asesinato del padre. Para Zevallos-Aguilar, “el inconsciente político de *Madeinusa* estaría, en el plano artístico, insinuando el aniquilamiento simbólico de una incómoda población para las corporaciones en nombre de las reivindicaciones de las mujeres rurales”.

Podríamos quizás imaginar un futuro posterior al fin de la película en el cual Madeinusa trabaja en Lima como vendedora en algún mercado informal o como empleada doméstica. Por cierto, el director Josué Méndez juega intertextualmente con esta última opción al contratar a Magaly Solier (la protagonista de *Madeinusa*) para el papel de la empleada doméstica de la adinerada familia limeña de *Dioses*, su segundo largometraje. Y si por algún motivo estos escenarios nos parecen deslucidos, podemos simplemente abrir los diarios limeños a fin de ojear, en las páginas de espectáculos, los reportajes a la premiación de *La teta asustada*, el segundo filme de Claudia Llosa, en el reciente festival del Oso de Oro de Berlín. En esas páginas, Magaly Solier, quien antes de *Madeinusa* era una humilde muchacha del campo, transita la alfombra roja vestida a la moda europea y se retrata con Claudia Llosa, así como con importantes personalidades del cine internacional. Pero Magaly Solier no es Madeinusa, y estos escenarios futuros que corroborarían la liberación (femenina) de este personaje no son más que un fútil ejercicio de la imaginación, porque su problema no es que no pueda ser mujer debido a la tradición patriarcal andina sino que no puede serlo porque está atrapada en el vínculo materno.

Comencemos por señalar que la idea de Madeinusa de partir a Lima se halla estrechamente ligada a la madre, quien años atrás abandonó a su esposo y a sus hijas para irse a vivir a esta ciudad. Hacia el inicio de la película, Madeinusa abre una caja de madera donde se encuentran los aretes de la madre y unas revistas de historietas femeninas. De las revistas, la cámara muestra una hoja interior en la cual unas mujeres exhiben sus vestidos de moda y la portada con el título de *Maribel*, donde una madre abraza a su hijo. Sobre las letras del título, Madeinusa escribe con un plumón las letras de su nombre. El detalle es crucial, pues sugiere que el deseo de Madeinusa se inscribe no tanto en el deseo femenino (las mujeres con sus vestidos de moda) como en el deseo materno (la madre con su hijo). Pero vayamos más despacio, cuidándonos de concluir demasiado aprisa. Todavía en la misma escena, Madeinusa se pone los aretes de la madre con la ayuda de un pequeño espejo. En la siguiente, mientras extrae los piojos de los cabellos de su hermana Chale, Madeinusa le pregunta: “¿Por qué no se llevó [nuestra madre] sus aretes, si le gustaban tanto?”. Obsérvese que los aretes no son un símbolo de *la mujer que se fue* sino de lo que *la madre dejó*. Más adelante, Madeinusa tiene relaciones sexuales con Salvador, de quien dice que tiene “los ojos claritos, como los de las revistas”. Que a ella le gusta Salvador porque él encaja en los patrones occidentales de belleza, es evidente. Pero no lo es tanto que si hay un deseo propiamente femenino en Madeinusa, es el deseo de que Salvador la haga mujer, como una de esas que exhiben sus vestidos en las revistas.

Al enterarse de su relación sexual con el limeño, el padre le quita a Madeinusa los aretes para luego tener relaciones sexuales con ella y con Chale. En una escena posterior, Madeinusa le dice a su hermana que ella también se irá a Lima como su mamá. No es coincidencia que el tiempo que ella escoja para su partida sea el mismo que la madre escogió para la suya: el tiempo santo, el tiempo en que Dios ha muerto y por ende no puede ver los pecados de los mortales. Hacia el final de la película, Madeinusa asesina al padre luego de descubrir que ha roto los aretes. Todo esto parece corroborar la lectura de que ella desea ser libre como su madre, y que, si se enoja con el padre hasta el punto de acabar con su vida, es porque se percata súbitamente de sus esfuerzos por evitar que siga el ejemplo materno de convertirse en una mujer “emancipada” que vive en Lima. El asesinato parece tener el sentido de una violenta liberación del deseo femenino. Pero sólo lo parece, pues Madeinusa no necesitaba matar al padre para ser mujer; después de todo, ella ya había conseguido fugarse con Salvador, y si regresa a su casa en el pueblo, es para buscar los aretes de la madre, sin los cuales no puede ir a ninguna parte. Digámoslo de una vez: Madeinusa no mata al padre porque impida su libertad; ella lo mata porque rompe el *fetiché* que funcionaba para ella como un sustituto de la madre. Dicho de otro modo, la muchacha asesina al padre porque éste rompe el vínculo objetivado que ella tenía con el deseo materno.

En la escena final, dentro del camión que la llevará a Lima, Madeinusa se halla demasiado absorta como para mirar el paisaje o la autopista, que podría ser el símbolo de su partida, de su liberación. El chofer le pregunta: “¿Cuál es su nombre?”, y ella responde: “Madeinusa”. La pregunta y la respuesta son lo suficientemente ambiguas para ocultar el sentido del asesinato y de su partida a Lima. Como el chofer le habla a Madeinusa de “usted” y de “señorita”, no queda claro si la pregunta (“¿Cuál es su nombre?”) y la respuesta (“Madeinusa”) se refieren al nombre de la muchacha o al nombre de la muñeca. Dado que la muñeca es un elemento que aparece por primera vez en esta escena, y que por primera vez, también, vemos a Madeinusa en un rol materno, me atrevo a concluir que, con su respuesta, Madeinusa alude, en efecto, a la muñeca. En otras palabras, la escena final enfatiza la restitución del vínculo materno. Pero, ahora, habiéndose roto el objeto-fetiché que sostenía su identidad como hija de su madre, Madeinusa se ve obligada a convertirse en la madre para poder cuidar de sí misma como hija, en la forma de la muñeca. De esta manera, la película se cierra en un perfecto círculo: al comienzo, Madeinusa escribe su nombre sobre la portada de una revista en la cual una madre abraza a su hijo; al final, la imagen anhelada se vuelve realidad: Madeinusa (como madre) se abraza a sí misma (como hija-muñeca). Triste ironía, la película termina con un “final feliz”, que no es el de un sujeto femenino que se libera de la tutela de los hombres para realizarse como mujer. Es el “final feliz” de una pobre muchacha que sacrifica su feminidad para sostener el vínculo con la madre.

Conviene, sin embargo, prestar mayor atención a este vínculo a fin de adelantarse a futuras críticas. El vínculo materno ayuda a Madeinusa a mantenerse a salvo de la perversa autoridad del padre. Mal que bien, este vínculo introduce la *posibilidad* de que Madeinusa se emancipe como mujer. Recuérdese que parte de la herencia que recibe de la madre, son las revistas en las que unas mujeres exhiben con orgullo sus vestidos de moda. Lacan hablaba de la importancia de servirse del Nombre-del-Padre para luego prescindir de él. En la película, ante la perversión paterna, la madre funciona hasta cierto punto como ese Nombre (ese punto de separación) del cual ella se sirve para ir más allá

del padre. Pero con la muerte de Salvador, de la cual ella es cómplice, Madeinusa rompe la posibilidad de servirse de la madre para prescindir de ella.

A fin de despejar el velo del enigma de la aseveración anterior, me veo obligado a acotar que, para Lacan, el Nombre-del-Padre es el significante que castra a la madre, que horada su condición de gran Otro omnipotente. Es la inscripción del significante paterno lo que permite al niño escapar de la posición de súbdito del deseo materno, de la identificación narcisista con el objeto de deseo (el falo) de la madre.<sup>10</sup> El buen uso del Nombre-del-Padre implica servirse de este significante a condición de prescindir de él, pues si bien el Nombre-del-Padre facilita que el niño se separe de la demanda de la madre y que aparezca en él la instancia del sujeto deseante, existe siempre la posibilidad de que el niño re-alie-ne su singularidad subjetiva en los ideales del padre. Lo mismo podría suceder, y de hecho sucede, en el caso de Madeinusa con relación a la huida de la madre, el significante de su deseo de mujer. Este significante permite a la muchacha separarse del deseo perverso del padre. Hasta aquí podríamos decir que hay un buen uso del significante del deseo femenino. El problema es que la muchacha también hace un mal uso de él, pues finalmente ella no se identifica con la madre en tanto mujer sino con la madre en tanto madre. Como lo examinamos arriba, es en la relación con Salvador donde se advierte en Madeinusa un deseo femenino distinto al deseo materno. Es en su breve relación con él donde ella pone en juego su deseo de ser como una de las mujeres de la revista *Maribel*, o como la madre en tanto mujer que se separa de su condición de madre. De modo que, cuando ella ha conseguido escapar con Salvador, no es un deseo femenino el que la hace regresar al pueblo a buscar los aretes, sino el miedo a separarse de la madre y a convertirse en mujer. Para ser mujer, la madre de Madeinusa se va del pueblo sin sus hijas. Pero Madeinusa no se puede ir del pueblo sin su madre, sin el objeto-fetiche que la vincula a ella.

No es posible decir entonces que Madeinusa obtiene su libertad con la muerte de las tres figuras de dominación masculina, como lo hace Beasley-Murray, ni que el asesinato del padre ejemplifica el feminismo neoliberal de la película, como lo hace Zevallos-Aguilar. Como se colige del final de la película, ella permanece atrapada en el deseo materno aún después del parricidio. Curiosamente, Zevallos-Aguilar (2006) parece comprender este punto al argüir que “el filme remarca el deseo de maternidad de la mujer” y que por ello no constituye “una propuesta feminista radical”. Pero este crítico se encuentra demasiado entusiasmado con su sugerente teoría de que *Madeinusa* se halla atravesada por un feminismo neoliberal como para advertir que, si bien la película refuerza el imaginario neoliberal sobre las comunidades andinas, el hecho de que se ubique dentro del horizonte fantasmático de la “nación cercada”, necesariamente resta agencia a los pobladores andinos, incluidas las mujeres. Lejos de ser un personaje que ilustra el tortuoso camino de la emancipación femenina en las pequeñas comunidades del Ande, Madeinusa se adscribe a una larga tradición de personajes andinos que se demuestran incapaces de romper el círculo vicioso de la costumbre, de la repetición de un hábito sórdido, del Eterno Retorno de lo Mismo.<sup>11</sup> Así como los personajes del “Informe sobre Uchuraccay”,

<sup>10</sup> Sobre los tres tiempos del Edipo estructural de Lacan, véase los capítulos 9 y 10 de Lacan (1999).

<sup>11</sup> En *Logique du sens*, Gilles Deleuze establece la diferencia entre el Eterno Retorno de lo Mismo (el eterno retorno platónico) y el Eterno Retorno de lo Diferente (el eterno retorno nietzscheano). Para Deleuze, el Eterno Retorno de lo Mismo es el devenir “amaestrado, monocéntrico, determinado a copiar lo

Madeinusa no puede escapar por sí misma a una tradición andina obscena, nociva. Y no puede hacerlo porque los habitantes de la “nación cercada” gozan tóxicamente del marasmo al margen de la modernidad.

## 7. Y sin embargo...

Y sin embargo, no existe un mundo real o ficticio cuyo cerco no tenga fisuras ni impida totalmente las fugas, aunque se halle fuertemente determinado por el fantasma de la “nación cercada”. Ni el Uchuraccay de Vargas Llosa ni el Manayaycuna de Llosa son la excepción. Concentrémonos en este último. La fuga de la madre fisura a la familia de Madeinusa. Por un lado, el padre odia a la madre y, sin éxito, trata de olvidarla. Chale se identifica con el padre y hace lo mismo: se rehúsa a hablar con la hermana de la madre, refiriéndose siempre a ella como “esa”. Y por el otro lado, Madeinusa se identifica a la vez con la madre como mujer y con la madre como madre, aunque finalmente acaba identificándose con esta última. La trama se urde alrededor de un deseo femenino marcado por la modernidad, un deseo para el cual no hay lugar en el pueblo. Para este deseo, solamente hay lugar en Lima: Lima no sólo en tanto capital de la República sino en tanto ciudad hecha a semejanza del individualismo moderno de EE.UU. (*made in usa*). Si bien no podemos saber cuál era el deseo de la madre, una vez que ella fuga del pueblo, su deseo se asocia con el de las mujeres de la urbe, como se infiere de las imágenes en la revista *Maribel*.

¿Podríamos decir, entonces, que la comunidad de Manayaycuna se halla después de todo dividida por la modernidad? Yo creo que no (enseguida explicaré por qué), pero no cabe duda de que la modernidad ha producido ya una fisura en el pueblo. Para decirlo en detalle: la “nación cercada” fracasa en cercarse ante el efecto de la modernidad en el deseo femenino, la evidencia del fracaso es la fuga de la madre de Madeinusa. A su vez, esta fuga fisura el tejido simbólico de la tradición patriarcal de Manayaycuna, y para suturarla, el alcalde recurre a la vieja solución conservadora de redoblar el cercamiento, arrastrando a la familia y al pueblo a la endogamia (a la primera de manera literal, al segundo de manera metafórica).

*Madeinusa* describe así la vida de una comunidad que se encierca para anular su división, para ser “nuevamente” un todo orgánico. Y dado que la película da cuenta de la fisura de la comunidad, de su no-total-cercamiento, así como de la voluntad sociopolítica por re-cercarla, ella no es tan mala como lo dijimos tantas veces arriba. Sin embargo, no por ello vamos a decir que sea buena. Pues a pesar de lo dicho, la película sigue representando a la comunidad andina como organizada coherentemente alrededor de la voluntad conservadora de darle la espalda a la modernidad, de cercarse ante su influencia “corruptora”. Por supuesto, esta voluntad cercadora tiene los días contados. Manayaycuna es un

---

eterno” (1969: 304), mientras que el Eterno Retorno de lo Diferente es “un círculo siempre excéntrico”, es decir, “el caos, el poder de afirmar el caos” (1969: 304, 305; la traducción es mía). Así, lo que retorna en el primero es la copia de un modelo original (la Idea), mientras que lo que retorna en el segundo es la diferencia en tanto que se escinde de sí misma. En el caso de *Madeinusa*, así como en todo texto escrito o visual que se rija por el fantasma de la “nación cercada”, el hombre andino acaba necesariamente repitiendo el modelo original de la tradición andina.

pueblo moribundo, o mejor aún, es la tradición andina moribunda. Ahora podemos entender mejor esas escenas en las cuales la cámara enfoca en contrapicado a *Madeinusa* y a Chale saliendo de la casa del padre desde la perspectiva de una rata envenenada. Además de aludir de manera proléptica (en *flashforward*) al eventual envenenamiento del patriarca andino (la gran rata), estos planos semisubjetivos enfatizan que la tradición patriarcal está envenenada por la modernidad, y por ende moribunda.

Juan Zevallos-Aguilar (2006) tiene, después de todo, razón, pero no por las razones expuestas en su artículo. Para él, la película “propone la salvación inescrupulosa e individualista de una joven mujer” e insinúa “el aniquilamiento simbólico de una incómoda población para las corporaciones en nombre de las reivindicaciones de las mujeres rurales”. A pesar de que su argumentación es a la vez rigurosa y creativa, hay dos problemas con ella. El primero, ya lo hemos expuesto, es que *Madeinusa* no es el personaje ejemplar de una emancipación femenina neoliberal; la muchacha permanece finalmente en la posición de súbdito del deseo materno. Y el segundo es que la película no propone nada, la película no es una tesis política. Formular el argumento tal cual lo hace Zevallos-Aguilar sólo da agua para el molino de los críticos puristas. El problema con *Madeinusa* no es que proponga un programa feminista neoliberal. Su problema es que no problematiza las representaciones en las cuales coinciden el feminismo y el neoliberalismo sobre las comunidades andinas.

Y no las problematiza porque, en Manayaycuna, no hay ninguna formación social que acoja la influencia de la modernidad en el deseo femenino. No hay, por ejemplo, en este pueblo organizaciones femeninas como el vaso de leche o los clubes de madres, para no hablar de mujeres que participan en la vida pública de la comunidad o de la tendencia creciente entre los jóvenes del campo a avergonzarse de la violencia doméstica.<sup>12</sup> Es por ello que decíamos arriba que Manayaycuna no está dividida. En tanto que no hay formaciones sociales femeninas que puedan servir de contrapeso al conservadurismo machista, aunque sea de manera endeble, este mundo ficticio sigue estando regido por el fantasma de la “nación cercada”. De allí que la influencia de la modernidad en el deseo femenino sólo pueda hacerse manifiesta en la ensoñación individual, en la huida o en el parricidio. Que hay hombres en el mundo andino que prefieren cercar a sus mujeres, que prefieren expulsar lo ajeno (la modernidad en el deseo femenino) y refugiarse en lo propio (el machismo tradicional), es innegable. Que hay mujeres allí que prefieren lo mismo, es igualmente innegable. Pero también lo es que, hoy en día, hay ya una respuesta a la lógica del cercamiento machista (débil en algunos sitios, fuerte en otros) que proviene del mundo andino, y que por lo tanto éste no es el Uchuraccay de Mario Vargas Llosa ni el Manayaycuna de Claudia Llosa.

Al obviar los cambios en las relaciones de poder entre los sexos en las comunidades del Ande, *Madeinusa* se vuelve demasiado complaciente al sentido común feminista neoliberal, demasiado servil a la tesis de que la emancipación de las mujeres andinas requiere de la destrucción de las comunidades andinas *via* la imposición modernizadora de la Metrópoli. Por otra parte, al desentenderse de que la comunidad andina es un campo social en disputa, la película erradica la agencia sociopolítica de sus mujeres, pues por

---

<sup>12</sup> Sobre los cambios en las relaciones entre los sexos en la vida pública y privada de las comunidades andinas consúltese Pinzas (2001).

más lentos o pequeños que esos cambios puedan parecer a la directora, ellos son producto de una lucha ardua y sostenida. Ni en los Andes ni en ninguna parte del mundo, el poder concede algo sin una lucha. Por último, al negar a las mujeres andinas como sujetos sociopolíticos, la película tiende a suprimir la posibilidad de un feminismo más acorde al deseo de las mujeres del mundo rural, el cual no tiene por qué coincidir con el deseo de las feministas urbanas, sin que esta no-coincidencia implique una coacción a su libertad subjetiva.

Una vez más, la película se encuentra determinada por la consistencia del fantasma de la “nación cercada”. Como lo acabamos de constatar desde la problemática del deseo femenino, la negación de la modernidad andina en la película condena a sus personajes del Ande a estar desprovistos de su condición de sujetos. Pero además, la negación de este producto excrementicio de la modernidad criolla condena a la película misma a estar desprovista de verdad. Y esto no porque ella no represente de manera exacta los cambios en las comunidades rurales, sino porque no horada el saber cultural criollo de que sus habitantes habitan una “nación cercada”, tan nociva como asfixiante, que precisa de la imposición de la versión criolla de la modernidad. Dicho de otro modo, la película está desprovista de verdad no porque carezca de información sobre la cultura andina, sino porque no conduce al espectador criollo a repensar su propia cultura. O más precisamente, porque no ayuda este espectador a atravesar el fantasma sociocultural que media sus relaciones con la región andina.

## Bibliografía

- Ardito, Wilfredo (2006): “*Madeinusa*: Racismo en la pantalla grande”. En: *Perú: Película Madeinusa genera polémica*, <<http://www.servindi.org/actualidad/1134/1134>> (12.01.2008).
- Beasley-Murray, Jon (2007): “*Madeinusa*”. En: <<http://posthegemony.blogspot.com/2007/11/madeinusa.html>> (06.06.2009).
- Bedoya, Ricardo (2006): “Cine: A espaldas de Cristo”. En: *El Comercio*, 1-10, <<http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/htm/2006-09-22/ImEcDominical0582788.html>> (12.01.2008).
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003): “El caso Uchuraccay”. En: *Informe final*, vol. 5, <<http://www.cverdad.org.pe>> (05.06.2009).
- Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1992): *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge.
- Lacan, Jacques (1981): *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20: *Aun*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.
- (1999): *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 5: *Las formaciones del inconsciente*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós.
- Llosa, Claudia (2007): *Madeinusa*. Madrid: Distribuido por Universal Pictures.
- Milgram, Stanley (1974): “The Perils of Obedience”. En: <<http://home.swbell.net/revscat/perilsofObedience.html>> (05.06.2009).
- Pinzas, Alicia (2001): *Jerarquías de género en el mundo rural*. Lima: Centro de la Mujer Peruana “Flora Tristán”.
- Roca, Pilar (2006): “*Madeinusa* o el insulto hecho cine”. En: *Perú: Película Madeinusa genera polémica*, <<http://www.servindi.org/actualidad/1134/1134>> (12.01.2008).
- Sklair, Leslie (2003): *Sociología del sistema global. El impacto socioeconómico y político de las corporaciones transnacionales*. Barcelona: Gedisa.

- Sommer, Doris (1990): "The Foundational Fictions in Latin America". En: Bhabha, Homi K. (ed.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, pp. 71-98.
- Ubilluz Raygada, Juan Carlos (2009): *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vargas Llosa, Mario (1990 [1983]): "Informe sobre Uchuraccay". En: Vargas Llosa, Mario: *Contra viento y marea*. Vol. 3. Barcelona: Seix Barral, vol. 3, pp. 87-128.
- Vich, Víctor (2006): "Sobre *Madeinusa* (y *La prueba*)". En: <<http://martintanaka.blogspot.com/2006/10/vctor-vich-sobre-madeinusa-y-la-prueba.html>> (05.06.2009).
- Zevallos-Aguilar, Juan (2006): "*Madeinusa* y el cargamontón neoliberal". En: <<http://autorepresentacion.blogspot.com/2006/10/madeinusa-y-el-cargamontn-neoliberal.html>> (12.01.2008).
- Žižek, Slavoj (1997): *The Plague of Fantasies*. London: Verso.