

2008

El viaje terapéutico y la elaboración dialógica en *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays

Luis Hernán Castañeda

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Castañeda, Luis Hernán (Primavera-Otoño 2008) "El viaje terapéutico y la elaboración dialógica en *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 23.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/23>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**EL VIAJE TERAPÉUTICO Y LA ELABORACIÓN DIALÓGICA
EN UN LUGAR LLAMADO OREJA DE PERRO
DE IVÁN THAYS**

Luis Hernán Castañeda
University of Colorado, Boulder

El narrador Iván Thays (Lima, 1968) es uno de los escritores peruanos más influyentes y reconocidos de las últimas dos décadas. Su carrera literaria se inició en 1992 con la publicación del libro de cuentos *Las fotografías de Frances Farmer*, continuó en 1995 con la novela corta *Escena de caza* y en 1999 con la novela *El viaje interior*, y se consolidó en el año 2000 con un tercer texto novelístico, *La disciplina de la vanidad*. El ingreso de Iván Thays en la narrativa peruana de fin de siglo contribuyó decisivamente al fortalecimiento de una línea particular de la imaginación literaria nacional: aquella que, marcando una distancia frente a la tradición realista, indaga en los laberintos afectivos del individuo y reflexiona sobre la identidad del artista y los procesos de la creación literaria. La figura de nuestro autor rebasa las fronteras nacionales: a través del blog *Moleskine*, dedicado a la difusión de noticias literarias, Thays se ha convertido en un agente cultural dedicado a fomentar el diálogo entre las diversas literaturas que se escriben en español y en otras lenguas.

Thays publicó en 2008 su más reciente entrega: la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro*, que fue finalista del Premio Herralde. En las siguientes páginas, comentaré los modos en los que este texto se inserta en la tradición de la novela peruana sobre la violencia política (Faverón 2006), cuyo corpus lidia con la representación de un periodo histórico traumático del Perú contemporáneo: la guerra interna entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y el Estado peruano que asoló al país durante la década del 80. *Un lugar llamado Oreja de Perro* asume y elabora una problemática de escala nacional mediante una estrategia narrativa intimista, autobiográfica y melodramática. El itinerario individual del protagonista y narrador de la

novela, un hombre que ha perdido a su hijo y a su esposa, se imbrica progresivamente con el destino colectivo de una nación resquebrajada por la violencia.

El argumento presenta el viaje de tres días que realiza el protagonista, escéptico y melancólico corresponsal de un diario limeño, a la localidad andina de Oreja de Perro, situada en el departamento de Ayacucho: “la zona más deprimida del país, sembrada de fosas comunes, de intrincado acceso... La más golpeada por el terrorismo, la más miserable, fría, yerta...” (Thays 13). La historia está situada en los primeros años del siglo XVI – antes del 2006 –, aunque no se precisa una fecha exacta. El periodista, un ex-conductor de televisión que interpreta su tránsito a la prensa escrita como un síntoma de decadencia, debe cubrir la llegada y el discurso político del presidente Alejandro Toledo. Se trata de una visita histórica: Oreja de Perro nunca antes ha sido visitada por una figura pública de semejante envergadura.

La selección de este espacio semi-rural, alejado de los centros urbanos y principalmente de Lima no es casual, ya que, como lo señala la advertencia preliminar de la novela, Oreja de Perro – el referente extratextual – fue atrocemente golpeada durante los años ochenta tanto por la violencia senderista como por la violencia estatal (Thays 11). La inscripción de Oreja de Perro en la historia de la guerra interna peruana es un dato que otorga al escenario de esta novela una insoslayable gravitación, en virtud de la cual se presenta como un caso representativo de la zona andina en su conjunto y de los efectos de la violencia política sobre las poblaciones de la sierra. Incluso es posible sostener que la elección de Oreja de Perro como foco del universo ficcional es índice de un deslizamiento del régimen de representación realista hacia una dimensión simbólica. Mientras que, en el terreno de la imaginación, Oreja de Perro es un “caserío anónimo” (Thays 14), en la realidad se trata de una subregión del distrito ayacuchano de Chungui donde se asientan diecisiete comunidades campesinas (Informe Final de la CVR, Tomo V, 85). El escenario de la novela es un producto de la imaginación literaria que aglutina, en la densidad y nitidez de un espacio delimitado, la dispersión de una realidad geográfica y social más amplia y desperdigada.

El valor simbólico de Oreja de Perro reside en su relación con una memoria colectiva marcada por las secuelas de un pasado violento, cuyas huellas persisten en el presente del pueblo y, centralmente, en las vidas de sus habitantes. En la realidad histórica, la fuerte presencia de subversivos y de militares produjo consecuencias nefastas en la subregión, que sufrió numerosos asesinatos, masacres, atentados y casos de tortura que fueron perpetrados por ambos bandos en disputa. (Informe Final de la CVR, Tomo V, 85-119). En el universo de la ficción, determinados personajes encarnan la herencia de la guerra interna a través del sufrimiento privado y familiar: Jazmín, el personaje femenino más significativo, es hija de una mujer que fue raptada, violada, torturada y asesinada por los militares. La misma

Jazmín es, probablemente, la víctima de una violación, aunque esto el narrador lo sugiere sin afirmarlo. La vigencia de estos hechos traumáticos para configurar las identidades del presente revela el peso de un pasado violento que, lejos de haber sido sepultado en el olvido, se ve re-escenificado en el presente de la historia. La llegada del presidente Toledo produce una remilitarización de Oreja de Perro, proceso que convoca los espectros de otros tiempos. La persistencia de una violencia política que ha cesado ya, pero que gravita fantasmalmente en la comunidad y en el individuo, convierte a Oreja de Perro en el teatro de la labor del duelo.

En un espacio social configurado bajo estas características se enmarca la experiencia del protagonista y narrador, que establecerá un vínculo particular con el pueblo debido a que su sensibilidad también está marcada por la muerte y la melancolía, aunque en una clave melodramática. Este personaje define y narra su biografía a partir de una doble pérdida: la muerte reciente de Paulo, su hijo pequeño, y el abandono de Mónica, su esposa. La vivencia del dolor y el trauma parece facilitar que el personaje desarrolle una actitud de empatía hacia sus semejantes. Sin embargo, el vínculo entre este individuo y los pobladores de Oreja de Perro no se define únicamente por la solidaridad, pues se encuentra amenazado por la distancia y la incomprensión. No en vano el periodista es un sujeto limeño cuyo conocimiento del medio andino es reducido y cuya visión de la cultura local está atravesada y deformada por prejuicios de clase, valoraciones racistas y estereotipos sobre la otredad. Entre el individuo y la comunidad existe una relación compleja y ambivalente; en palabras de Peter Elmore, “entre el forastero de Lima y el campo ayacuchano hay, al mismo tiempo, una distancia insalvable y un vínculo visceral” (Elmore, “El viaje interior”). Estas limitaciones de su visión forman parte de la construcción del personaje y son necesarias para sostener la coherencia de la ficción.

A pesar de esa distancia insalvable, las afinidades viscerales acabarán por predominar – al menos temporalmente –, transformando el itinerario profesional del periodista en una experiencia terapéutica. En el plano estrictamente individual, esta experiencia culmina bajo un signo optimista, con la superación exitosa del trauma provocado por la desaparición de los seres queridos y la destrucción del núcleo familiar. La superación del trauma hace posible encarar la narración coherente del pasado, pero también abre la posibilidad de una cierta articulación con el mundo de los excluidos, que no excluye sino que incorpora la contradicción. Se crea así una conexión afectiva intensa, pero fugaz y, tal vez, insatisfactoria. A través de esta solución, la novela evita rozar dos extremos igualmente radicales: claramente, no estamos ante una celebración idealizada de la solidaridad y la reconciliación; pero tampoco vemos una afirmación determinista de la imposibilidad de cerrar las brechas sociales, culturales y económicas de un país como el Perú. Esta ambivalencia, que recorre el texto entero y que no

será resuelta mediante fórmulas cerradas, no supone una renuncia ni una claudicación ideológica, sino que entraña un reconocimiento ético de la seriedad y la complejidad de la problemática social peruana.

Como en otras novelas de Thays, el drama sentimental es la espina dorsal del argumento. En *Oreja de Perro*, el corresponsal limeño conoce a dos mujeres en cuyos retratos antagónicos se inscriben dos modos de aproximarse a la memoria colectiva del dolor y a la representación de la otredad: Maru, una antropóloga limeña de clase alta que trabaja para la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y representa para el narrador una potencial pareja amorosa; y Jazmín, una mujer ayacuchana de extracción popular que vive en *Oreja de Perro*, y que le plantea al visitante de la capital una súbita oferta erótica. Pese a que los prejuicios clasistas y raciales del periodista le impiden, en un primer momento, concebir la viabilidad de una relación romántica con Jazmín, será ella la que se alzarán como el personaje femenino más significativo y memorable de la novela.

Las afinidades sociales y culturales entre el narrador y la antropóloga Maru no constituyen argumento suficiente para generar un romance. Sí lo constituyen, no obstante, para determinar las estrategias representacionales de la narración, que difieren cuando se trata de describir a Jazmín o a Maru. Esta, de piel blanca y cabello rubio, aparece esbozada como una belleza europea, que el periodista compara con la actriz francesa Dominique Sanda. Por su lado, el retrato de Jazmín sufre una estilización grotesca que recuerda las estrategias de caracterización del personaje popular que son propias de la narrativa costumbrista. Adicionalmente, la mujer andina es asociada con una modalidad folklórica de la locura, en razón de su lenguaje esotérico y visionario. A pesar de hallarse singularizado, este personaje forma parte del universo social andino, compuesto – a los ojos del narrador – por una masa humana, indiferenciada y degradada. Esta es la representación inicial de Jazmín, que se irá desarrollando como personaje hasta conquistar una voz propia que, hacia el final de la novela, le permitirá narrar su historia y la de su madre, ya en primera persona.

Los personajes femeninos sirven, también, para poner en escena ciertas formas de relación entre el individuo y la violencia política. La posición de Maru frente a la realidad social es la de una observadora solidaria que se acerca al dolor del otro a través de una sensibilidad humanitaria; en contraste, el lugar de Jazmín es el de la víctima. Su madre fue asesinada y abusada sexualmente por los militares. La pérdida de la madre encuentra su correspondencia en la pérdida del hijo que ha sufrido el periodista, a pesar de que las causas de ambas pérdidas difieren sustancialmente; con ello, la pérdida se convierte en la analogía que enlaza a los personajes en un nivel íntimo y visceral. Es a través de la identificación con la biografía traumática de Jazmín que el periodista se posiciona frente a la memoria colectiva.

En el nivel de la trama, el nexo que le permite al distante forastero

vislumbrar su pertenencia afectiva, aunque no cultural ni social, a la comunidad es el relato de Jazmín sobre la desaparición de su madre, un testimonio estremecedor sobre la institucionalización del mal en el Perú de los años ochenta (Thays 168-177). El fin del relato de Jazmín propone además un modelo para el trabajo del duelo, que el periodista es capaz de asumir como propio. En este sentido, la situación comunicativa de compartir la narración del pasado traumático con una interlocutora como Jazmín, permite la identificación de las subjetividades individuales y la producción de una comunidad discursiva terapéutica, en la cual la memoria colectiva se somete a una purificación y una exteriorización: se deja organizar y relatar. Gracias al diálogo, que facilita una comunión de relatos y de afectos, la experiencia traumática, “innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (Avelar 20), puede ser nombrada y reelaborada narrativamente para construir una historia común que funciona como una tumba simbólica.

La identificación dialógica y narrativa entre Jazmín y el periodista es solo, sin embargo, el proceso inicial de su relación. El vínculo de Jazmín con la violencia parece ser más próximo y crucial que el decretado por la relación madre-hija: existe la posibilidad de que también la hija haya sido víctima de una violación, repitiendo así un ciclo de violencia inter-generacional. Cuando la conoce, Jazmín está embarazada. El padre es un militar cuya presencia es lejana y cercana al mismo tiempo, pende como una amenaza que se descorporaliza y generaliza en el clima militarizado que reina en el pueblo. Si bien el drama de la pérdida es compartido por el periodista y por su amante – uno perdió un hijo, la otra a su madre –, también es evidente que el embarazo de Jazmín la convierte en el inverso optimista y luminoso del padre melancólico, y en el vehículo de una experiencia pedagógica y terapéutica.

Finalmente, Jazmín le permite al periodista acceder a una redención que supone la culminación exitosa del trabajo de duelo. Este consiste en efectuar una separación entre el yo y el objeto perdido, una desintroyección que desaloja la carga libidinal investida en el objeto ausente que permanecía “alojado dentro del yo como un cuerpo forastero” (Avelar 19), y que ya puede ser exteriorizado narrativamente. Su nueva cripta es el relato que se cuenta, que ya se puede contar acerca de él. El duelo permite superar la ficción de que los muertos aún están presentes, borrar la existencia fantasmática a la que los condena la imposibilidad de dejarlos ir; en palabras del narrador, el duelo cancela “... la sensación de que Paulo se había ido a un campamento” (Thays 92), esa experiencia paradójica de ausencia/presencia. Culminada la desintroyección y resuelto el proceso de duelo, el yo puede invertir la carga libidinal liberada en un nuevo ser amado cuya existencia se ve prefigurada por el embarazo de Jazmín. Esta es la condición de posibilidad simbólica del renacimiento del yo.

Lo biológico y lo corporal ofrecen el soporte indispensable del proceso.

En esta novela la experiencia del viaje está vinculada, desde un inicio, con el cuerpo. El desplazamiento geográfico pone en crisis la salud: "Náuseas. Náuseas todo el tiempo" (Thays 14), es la sensación que acompaña al viajero durante el trayecto en autobús. Al llegar al pueblo, Oreja de Perro se despliega tanto como un espacio físico como un estado del cuerpo, que se experimenta en un plano híbrido entre lo objetivo y lo subjetivo, que se desliza entre la descripción del ambiente anterior y el registro de lo que perciben los sentidos: "Huele a barro, un olor meditabundo. Huele a lluvia, esporas, telarañas, oscuridad" (Thays 22); "El cuarto empieza a oler a diarrea. El baño se ha desbordado. El olor a difteria, a enfermedad" (Thays 124). Lugar y cuerpo entablan relaciones ligadas al bienestar o al malestar, a la salud o a la falta de ella; pero también generan vínculos con la práctica de la escritura. Cuando el periodista decide sentarse a escribirle a Mónica, su ex-esposa, una carta de despedida, se ve interrumpido por violentas náuseas; como consecuencia de ello, expulsa un vómito que describe de la siguiente manera: "... el líquido viene del interior, estaba guardado muy adentro de mí. Es negro. Lo veo confundirse con el agua estancada, estirarse, formar un signo de interrogación" (Thays 156). La asociación metafórica entre la bilis y la tinta, entre la acción de vomitar y la práctica de escribir, subraya el carácter terapéutico de la escritura entendida como una labor de duelo. Escribir sobre el trauma implica forjar el receptáculo narrativo que recibirá al objeto ausente, ese mismo objeto perdido y añorado que antes se hallaba incrustado – como la bilis negra – en el yo, llenándolo de malestar.

La conexión íntima que se establece entre los amantes gana en intensidad lo que pierde en duración, pues más allá del cruce epifánico de dos personajes que se ofrecen una proximidad fugaz, las diferencias sociales, raciales y culturales que son propias de una sociedad fragmentada, marcada por asimetrías y desigualdades, expresan su primacía en la desaparición final de Jazmín. Los destinos de los personajes parecen ser irreconciliables, y cada cual discurre según los cauces dispuestos por su posición en la sociedad. Jazmín, después del crimen pasional cometido por Tomás – un admirador despechado que asesina al soldado que la había embarazado – debe huir de Oreja de Perro en previsión de que la investigación policial pueda dar con ella. El periodista, agotada la experiencia del viaje, regresa a Lima y se reincorpora a su vida cotidiana.

Es posible leer el final de la novela como un desenlace pesimista que arroja dudas sobre el valor positivo de la experiencia terapéutica que ha sido trazada desde el inicio de la novela. No obstante, las dudas no recaen sobre el duelo, un proceso que, como vimos, sí es llevado a cabo satisfactoriamente, sino más bien sobre el paso siguiente, sobre la continuación. Más allá del duelo, la distancia infranqueable entre el periodista y Jazmín condena al primero a una soledad escéptica que se proyecta sobre su futuro sentimental, pero las consecuencias de este escepticismo sobrepasan la dimensión

individual y dramatizan una concepción sobre el lugar social y la misión ética del escritor de ficciones.

Es innegable que, en el ámbito de la imaginación literaria latinoamericana, el tránsito del Boom al Post-boom supuso una reformulación integral del campo de la cultura, dentro de la cual la imagen del autor sufrió cambios drásticos. Para Idelber Avelar, la sacralización de la autoría efectuada durante los años sesenta operó como un mecanismo compensatorio promovido por los mismos agentes del proceso narrativo de la época, mediante el cual el atraso económico y social del continente fue compensado por la modernidad radical de un conjunto de proyectos narrativos que ofrecían en el ámbito de la literatura una resolución vicaria para los problemas sociales (Avelar 23-24). En un contexto histórico dominado por la noción de cambio, se instauró una temporalidad particular dominada por los ritmos de la euforia y de la expectativa (Sorensen 3), en la cual la inminencia de una transformación social radical – alimentada por procesos como el de la Revolución Cubana – generó un horizonte de expectativas utópicas. Es historia conocida que estas esperanzas, que proyectaban un porvenir más justo y democrático, desembocaron en las dictaduras de los años ochenta – o en la guerra interna peruana –, y en la instalación del mercado como principio económico y social hegemónico a partir de los años noventa.

Un lugar llamado Oreja de Perro, novela publicada hacia el final de la primera década del siglo XXI, da cuenta de modificaciones profundas en la figura autorial latinoamericana, tanto en relación con la producción de la obra literaria como en conexión con su significación ética y social. La decadencia del escritor-intelectual como agente del cambio social y la aceptación de la crisis del arte de narrar como herramienta de cambio son condiciones de posibilidad implícitas de esta novela. En ella, el lugar del escritor está ocupado por una versión disminuida y menoscabada del mismo. El periodista que protagoniza la novela de Thays es un sujeto espectral, consciente de su degradación: “Los muchachos me miran con curiosidad, con cierta distancia, quizá reconociendo mi pasado televisivo y mi actual decadencia en la prensa escrita” (Thays 32). Este hombre gris, derrotado y derrotista, desconfía del poder del lenguaje y no alberga mayor estima por su obra. Su participación en la sociedad no se define en términos de una misión, porque es difusa y modesta; él tampoco se concibe a sí mismo ni como intérprete privilegiado de su entorno, ni como promotor ideológico de soluciones para los dramas que aquejan al Perú del post-terrorismo. Su experiencia de lo que resume como “el Mal” de la sociedad peruana (Thays 18) es vicaria, privada y visceral; aunque no por ello menos urgente, ya que la necesidad ética de “responder a la muerte del otro” (Caruth 96) a través de la escritura le es consustancial.

En términos de la representación del escritor, es posible definir a este periodista como a un “anti-artista” anónimo que mora en la medianía y que,

lejos de marcar distancias frente a la comunidad y de autodefinirse como un ser marginal y superior, abraza intensa y contradictoriamente su pertenencia a un tejido social dentro del cual comparte las vivencias y penurias del común de los mortales: sin que tal pertenencia implique, ciertamente, la postulación de una idealizada fábula social de integración armónica. Finalmente, en una sociedad todavía heterogénea y fragmentada como la sociedad peruana contemporánea, las desigualdades económicas y los abismos sociales presentan una innegable y dolorosa vigencia, una realidad que la guerra interna subrayó con ominoso énfasis. No se puede olvidar que el grueso de sus víctimas estuvo conformado por las poblaciones andinas de menores recursos económicos y mayores carencias educativas.

Ni dueño de un privilegio epistemológico, ni poseedor de una sensibilidad privilegiada, el escritor tal y como aparece representado en la última novela de Iván Thays no se plantea a sí mismo el desafío de postular un modelo optimista de reconciliación. Sin embargo, el camino que acaso llega a proponer, definido por la comunión – intensa y pasajera – con el otro y por la práctica terapéutica de la escritura, es también una forma redención.

OBRAS CITADAS

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Caruth, Cathy. "Traumatic Awakenings". *Performativity and Performance*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick eds. New York, London: Routledge, 1995.

Elmore, Peter. "El viaje interior". Hueso Húmero 53.

Faverón, Gustavo (ed.) *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Editorial Matalamanga, 2006.

Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomo V. «<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>».

Sorenson, Diane. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.

———. *La disciplina de la vanidad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2000.

———. *El viaje interior*. Lima: Peisa, 1999.

———. *Escena de caza*. Lima: Santo Oficio, 1995.

———. *Las fotografías de Frances Farmer*. 2da edición. Lima: Adobe Editores, 2000.