

Rupay: Una estética de la violencia política en la narrativa gráfica latinoamericana

Daniel Hidalgo
Magíster en Estéticas Americanas
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago de Chile
danhidalgo@gmail.com

Resumen: Las sangrientas consecuencias históricas de la instalación del modelo neoliberal en América Latina han sido abordadas por diversas manifestaciones artísticas desde mediados del siglo XX. A partir de la novela gráfica *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 – 1985*, de los autores Jesús Cossio, Luis Rossel y Alfredo Villar, se indagará en la representación gráfica de la violencia política como producto de una estética en tensión y de múltiples alcances.

En este sentido, la narrativa gráfica, el cómic y sus nexos con el muralismo, la cartelería, las pancartas y la pintura, se convierten en un documento del dolor histórico, cuya puesta en escena articula fantasía y memoria. Abordaremos sus alcances desde la disciplina de la estética, articulando un diálogo con otros productos artísticos que han abordado el tema: desde los murales de Posada hasta las gráficas de la revuelta chilena de octubre de 2019. Se observarán, además, conceptos teóricos como la blanquitud de Bolívar Echeverría, lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche, así como otras observaciones sobre esta disciplina realizadas por Freud o Deleuze y Guattari, entre otros.

En tanto a abordar un tema político histórico, también se reflexionará sobre las implicancias contextuales de la producción gráfica: la realidad peruana, en primera instancia; la latinoamericana del siglo XX, en segundo lugar. Es decir, una necesaria relectura a la luz de las tesis de Mariátegui y la interpretación que hizo de estas Abimael Guzmán, generando un traumático devenir de utopía política a distopía terrorífica.

Palabras claves: Violencia política – Estética – Cómic – América Latina

El 17 de mayo de 1980, en la localidad de Chuschi (Ayacucho, Perú), un grupo armado ingresó al centro de votación del pueblo, en las vísperas de las elecciones, donde usurparon las ánforas

con los votos y diverso material electoral que posteriormente procedieron a quemar. El hecho pasó prácticamente desapercibido para los noticiarios y periódicos metropolitanos; sin embargo, significó la primera acción pública de la organización Sendero Luminoso y la instalación retórica del denominado ILA (Inicio de la Lucha Armada), proceso que se irá intensificando con acciones violentas hasta 1983, cuando intervendrá la milicia peruana, desatando la llamada *guerra interna* que se extenderá hasta el año 2000. En medio de la ola de violencia entre ambas partes quedó el campesinado, pobres de fuerte raíz indígena, dejando un saldo de aproximadamente 70.000 víctimas de secuestro, tortura, violación, asesinato y desaparición forzosa¹.

Es, sin duda, uno de los periodos más oscuros y violentos de la historia reciente latinoamericana que, además, retrata la perversión del poder, la decadencia de las utopías, la vulnerabilidad de la democracia y el delirio de la represión estatal.

En este sentido, la novela gráfica² *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 – 1985*, de los dibujantes Jesús Cossio y Luis Rossell y el investigador Alfredo Villar, se convierte en un poderoso documento estético sobre las implicancias de una memoria violentada en la producción artística desde un formato —el cómic— pocas veces abordado con profundidad teórica y generalmente posicionado en los márgenes del círculo del arte.

Rupay vio su aparición en 2008, muy en la sintonía de los intereses temáticos del cómic peruano: la denuncia, la violencia social y la reivindicación de derechos. Haciéndose cargo de un ejercicio que el Estado peruano, en su discurso oficial, no pudo —o no quiso—: revisar la cruenta historia reciente del conflicto interno desde la mirada y voz de las víctimas. Se trata, además, de un ejercicio que reproduce la coralidad de lo colectivo: no solo en la multiplicidad de autores sino también en el hecho de que sus viñetas se produjeron a partir de testimonios de sobrevivientes de la violencia, producto de la investigación de Alfredo Villar; de textos que dan contexto histórico y narratológico a los sucesos; y de un puñado de citas del campo teórico y literario que brindan sustento a la reflexión de las consecuencias de la violencia —figuran como

¹ Según informe del Grupo de Análisis de Datos sobre Derechos Humanos de la *American Association for the Advancement of Science* para la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Elaborado por Patrick Ball, Jana Asher, David Sulmont y Daniel Manrique. Este documento sumaba 25.000 casos que no figuraban en informes oficiales anteriores.

² Si bien estas categorías no están tan definidas dentro de la tradición del cómic o historieta, consideraremos a *Rupay* una *novela gráfica*, esto dado a su concepción de relato total, único y acabado y por ser un híbrido entre la historieta tradicional —viñetas— y el texto historiográfico —párrafos—.

epígrafes citas de Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Ricardo Piglia y José María Arguedas, entre otros—.

A través de sus viñetas se reconstruirán las escenas de enfrentamiento y masacre en Chuschi, Tambo, Huamanga, Vilcashuamán, Uchuraccay, Chungu, Lucanamarca, Huanta y Putis, en un formato en donde, aparte del blanco y negro, figurará llamativo el color rojo de las banderas comunista y la del Perú, así como la sangre derramada. Acompañadas desde un relato que simula el registro oral e intercaladas, además, con fotografías reales que nos impedirán olvidar que, más allá de ser una producción artística que aúna creación de imágenes mediante el dibujo y el texto, estamos frente a un dolor histórico verídico.

Esta instalación del cómic como documento del dolor histórico no es nueva. En 1973, Art Spiegelman publicó la novela gráfica *Maus*, en donde retrató a manera de fábula —ratones perseguidos por gatos— la historia de su padre como sobreviviente del holocausto: “Fui a visitar a mi padre a Rego Park. Hacía mucho que no le veía: no estábamos muy unidos” (Spiegelman 13), versa en la cartela inicial del capítulo 1, siendo valiosa esta forma de relacionarnos con la Historia. Como un suceso novedoso que, por más que intente olvidarse, siempre termina encontrándose y haciéndose presente. En palabras de Benjamin: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo repleto de ahora” (Benjamin 548). De ahí en más, el propio Spiegelman, caricaturizado como roedor, se dedicará a entrevistar a su padre para, si no comprender, al menos develar su *historia* —la de su padre, la del mundo, la propia—.

“Este no es un libro de Historia sino de muchas historias, o mejor sería decir algunas historias” (13) se indica en la introducción de *Rupay*. “Es la crónica de una tragedia, de una barbarie, de una guerra civil que afectó y enfrentó sobre todo a los más pobres de este país, ya fueran estos campesinos, soldados o senderistas” (13). En este sentido, Benjamin, en su ensayo *El Narrador*, nos comparte una orientación: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes en su escritura menos se apartan del discurso de los muchos narradores anónimos” (52).

Es la historia de los subalternos, de las voces silenciadas, de esas *algunas historias*. En este caso, la de campesinos quechuahablantes. Pobres, cholos e indígenas que escapan a los moldes

civilizatorios de las lógicas neoliberales que se instalaron en la América Latina del siglo XX y, es más, son brutalmente golpeados por estos. En este mismo sentido, Bolívar Echeverría designa la idea de la *blanquitud*, en cuyo planteamiento nos indica el siguiente fragmento:

Puede decirse, entonces, que un racismo identitario, promotor de la blanquitud civilizatoria, que no de la blanca étnica —es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y "culturales" alien, "ajenos" o "extranjeros"—, es constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista. Sin embargo, por más "abierto" que sea, este racismo identitario-civilizatorio no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, en situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento (3)

Uno de los más potentes gestos de la revuelta popular de octubre de 2019 en Chile fue su condición de novedad, más allá de su sorpresa. Esta novedad permitió que pudiera ser cargada de sentido espontáneo y en esa lógica, su instalación, que tiene altos niveles de performatividad —en este sentido, popular—, permitió la adscripción a discursos que estaban silenciados por los relatos oficiales y la pedagogía histórica. Uno de ellos, el mestizaje.

En este sentido, no es azarosa la identificación político estética con un quiltro. El Negro Matapacos, perro callejero que protagonizó virales de las protestas estudiantiles de 2011, en los que enfrentaba a los carros lanza aguas de Carabineros, reapareció como una producción gráfica. Una ilustración que fue dotando las calles de sentido: como stencil, como sticker, como pancarta, como pin, como bandera, como cartel, como lienzo. El Negro Matapacos había fallecido unos años antes, las redes sociales ya habían lamentado su partida, vieron en su mestizaje una señal identitaria de características mágicas. El Negro Matapacos pasaría de la imagen reproducida a la reproductibilidad libre de copyrights de la urgencia callejera.

No es el único ejemplo. Muchas ilustradoras e ilustradores, desde el anonimato del graffitero, vieron en el mestizaje una posibilidad de revertir el discurso hegemónico de la *blanquitud* de las élites: un contradispositivo en el campo de lo *dionisiaco*, en términos nietzchianos. Así, fueron apareciendo murales de mujeres encapuchadas morenas, la bandera mapuche y de otros pueblos originarios, figuras del mundo pop con fuerte arraigo en el imaginario colectivo: desde el conductor de televisión, Felipe Camiroaga, hasta músicos de contenido social como

Violeta Parra y Víctor Jara. Todos unidos en el fuerte componente trágico pero reimaginados desde un presente vivo: con instrumentos eléctricos y chaquetas de cuero, como ejercicio resignificativo de una memoria opuesta a la *blanquitud* que toma aspectos identitarios multiculturales.

Tanto en *Rupay* como en las gráficas de la revuelta de octubre, lo dionisiaco puede entenderse desde un lugar definido. Para esto, nos valdremos de una idea que Nietzsche plantea en *El nacimiento de la tragedia*:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. (29)

En este sentido, si entendemos lo dionisiaco como un desestabilizador de una *alianza* agotada, estamos hablando de una forma de revolución. En las protestas de octubre en Chile, las expresiones gráficas urbanas se volvieron trágicas en la medida de que las fuerzas represivas fueron dejando víctimas de trauma ocular y muertos. Sin embargo, en *Rupay* el gesto revolucionario —es decir, el de la inversión de los sentidos de la alianza agotada— también se observa en otra lectura: los campesinos indígenas fueron masacrados además por sus propias fuerzas emancipatorias, los llamados *terrucos*, la radicalización del proyecto utópico de una izquierda intelectual, haciendo que el gesto dionisiaco subvierta los códigos de la propia utopía política para convertirla en terror distópico.

En sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui concluye el *problema del indio* de la siguiente manera: “La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios” (32). Y más adelante agrega: “A los indios les falta vinculación nacional. Sus protestas han sido siempre regionales. Esto ha contribuido, en gran parte, a su abatimiento. Un pueblo de cuatro millones de hombres, consciente de su número, no desespera nunca de su porvenir. Los mismos cuatro millones de hombres, mientras no sean sino

una masa inorgánica, una muchedumbre dispersa, son incapaces de decidir su rumbo histórico” (32).

En *Rupay*, en una escena ambientada en el colegio Túpac Amaru, un profesor enseña a sus estudiantes la dignidad revolucionaria a través del personaje que da nombre al establecimiento, en un tono tan pedagógico como mesiánico. Luego agrega: “¡A no agachar la cabeza! Eso nos enseñó otro grande, José Carlos Mariátegui” (81). Cuando nota que uno de sus estudiantes conversa, le jala la oreja como amedrentamiento. El profesor comparte rasgos raciales con sus estudiantes, sin embargo él pertenece a una forma de elite intelectual: es un profesional universitario, ellos son hijos de campesinos. Ese profesor —adscrito a una *blanquitud revolucionaria*— pudo ser uno de los muchos estudiantes que aprendieron de Mariátegui en las cátedras que Abimael Guzmán dio en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

En una conferencia que dio en esta universidad, titulada *Para entender a Mariátegui*, el propio Guzmán señala:

Mariátegui empieza a ver al campesinado y plantea formas orgánicas y hace un análisis en el trabajo "Esquema sobre el problema indígena", que fue hecho por Mariátegui para presentarse en una reunión internacional.

Pues bien, Mariátegui analiza la situación del campesinado en nuestra patria, lo que nos interesa es que ahí plantea las formas organizativas del campesinado. Mariátegui dice hay que formar sindicatos campesinos, hay que formar ligas campesinas, plantear la movilización organizativa del campesinado. Mariátegui comprende que sin organización el pueblo es muy frágil y no puede luchar. No se queda ahí, sin embargo. Nos plantea que hay necesidad de construir una alianza obrero-campesina, esto es, uno de los principios fundamentales de todo proceso revolucionario (6).

Según el informe *de la American Association for the Advancement of Science* para la Comisión de la Verdad y Reconciliación, de las 70.000 víctimas aproximadas del conflicto interno peruano, el 46% corresponden a acciones de Sendero Luminoso³. Este vuelco pesadillezco del sueño revolucionario, en donde el indio y el campesino son masacrados con miras a mantener la propia

³ Del resto, el 30% corresponden a responsabilidad de poderes del Estado y el 24% a fuerzas paramilitares, rondas campesinas, civiles.

revolución, ya sea mediante daño colateral o la denominada *justicia popular*, es el que, además, torna la historia hacia una distopía orwelliana en donde, más que Abimael Guzmán —quien solo aparece en tres viñetas de toda la obra— es la *revolución* como escenificación performática la que toma características del Gran Hermano. Los oprimidos continúan en condición de oprimidos ahora por sus supuestos libertadores. Una dialéctica coja del amo y del esclavo.

Las páginas de la novela gráfica no escatiman en la representación de la masacre, de los fusilamientos, de los atentados, de los entierros en fosas. A la manera de las películas de Quentin Tarantino o el cine extremo asiático, la estética de la violencia se torna un perturbador espectáculo sublime. El Eros de la subversión tiene su contraparte en el Tánatos de la violencia social.

Existe un nexo, en este sentido, entre *Rupay* y las *pinturas negras* que Francisco de Goya plasmó en los muros de su Quinta del Sordo en plena guerra de España contra el régimen de Napoleón Bonaparte. La sangre, el horror, el delirio, las sombras y la violencia trágica confundidas en la imagen, en la provocación de una experiencia de lo sublime particular: *lo siniestro*. Un mundo que se devora a sí mismo. El gesto estético que Freud identificó como *unheimlich*⁴.

En *Lo siniestro*, y para esto Freud toma de ejemplo el cuento *El hombre de arena* de E.T.A Hoffmann, es la pérdida de la familiaridad. En sus palabras: “(...) es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 220). Es decir cuando, dentro de una lógica familiar, tradicional, un objeto que ha estado escondido, se revela como capaz de develar algo que cambiará todo lo que antes, desde el espacio familiar, resultaba acogedor, volviéndolo significativamente adverso.

En *Rupay* y en los óleos de Goya, lo siniestro es la violencia, instalada en la representación de los cuerpos ultrajados y despojados de vida. La experiencia traumática de la violencia.

En esta misma dirección, Deleuze y Guattari⁵ identifican que una afectación de esta naturaleza desestructura el orden del sentido, vuelve la experiencia en perturbación. Esta nueva experiencia del mundo —que es dionisiaca y siniestra— trae consigo formas de interpretación de la realidad que permiten introducirnos en el lenguaje del dolor y el miedo. Cuando un objeto

⁴ También traducido como lo ominoso.

⁵ En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*.

artístico aborda esta afectación por la que pasa el sujeto, es decir, por lo siniestro de las violaciones a los derechos humanos en *Rupay* y por la neurosis de la guerra en Goya, despierta el interés aquello que está oculto a la luz de la razón.

En el *Saturno* de Goya, la idea de que devore a su hijo es *perturbadora* no solo por la representación estética de una violencia explícita a través de la gráfica, que es a su vez dotada de narrativa, sino por sus implicancias. En *Saturno* la violencia se practica en penumbras⁶, no a la luz de la Historia, sino en sus sombras, en aquellos espacios que tienden a ser ocultos. Es un padre devorando a su hijo. Es, en este sentido, una violencia institucional y asimétrica. Del mismo modo una inversión del sentido de la Historia y un gesto de ruptura del espacio familiar. Por esta razón, el rostro de Saturno luce también afectado por su propia violencia y las consecuencias traumático-simbólicas de esta. Al mutilar y masticar a su hijo, Saturno también se ha asesinado a sí mismo.

En su tratado *Acerca de comer carne*, Plutarco —quien comía carne, a diferencia de Pitágoras y Empédocles— reflexiona en torno a las implicancias de este gesto. Sobre esto —y citando unos versos extraviados de Empédocles—, nos dice:

(...) las almas humanas están atadas a cuerpos mortales como castigo por su crimen, por haber comido carne y haberse devorado unos a otros; opinión que se remonta mucho más allá de Empédocles: pues los poetas cuentan el desmembramiento de Dionisos; y las ultrajantes agresiones de los Titanes contra él, y sus castigos, y cómo fueron fulminados; esta fábula tiene un sentido oculto que quiere dar a entender la verdad del renacimiento: pues a la parte que en nosotros es animal, privada de razón, violenta y desordenada, no divina, sino demoniaca, los antiguos la llamaron Titanes, y eso es lo que se castiga, y lo que es sometido a corrección (27).

Al alero de la mirada de Plutarco, incluso en el acto más erótico de la cultura occidental que es la mesa de *El Banquete* de Platón, el *Tánatos* de la muerte y la desmembración del cuerpo, así como la posterior ingesta de los animales, en este sentido, los *oprimidos*, está presente en medio del goce.

⁶ Como la totalidad de las *pinturas negras* de Goya.

En *Rupay*, esta violencia asimétrica, la de las violaciones a los Derechos Humanos, así como la de un proyecto utópico revolucionario devenido en terror distópico, tiene una consecuencia estética en su representación en tanto obra de arte: la carnavalización de la muerte. La ilusión de una constante convivencia de *Eros* y *Tánatos* desde una imagen siniestra. Una danza macabra como las del medioevo europeo, pero truncadas en su afán de justicia. Sabiendo esto, el esclavo, el oprimido, el subalterno se consuela en el *erotismo* del baile previo a la muerte. Este pathos, que es también una forma de política, es muy característico de las manifestaciones populares en la América Latina. Ese encuentro entre amor y muerte, fiesta y tragedia. Desde los acordes y letras tristes pero de ritmos eufóricos de la cumbia —entre ellas la peruana, en donde la dualidad metrópolis - Amazonía dilucida problemáticas similares—, hasta en los murales del mexicano José Guadalupe Posada.

Así, mientras en Posada, las calaveras y revolucionarios conviven en el mismo imaginario de la revolución: el Eros y el Tánatos enmarcado en el heroísmo y la utopía, en *Rupay*, la carnavalización de la violencia hace referencia al dolor histórico, al devenir trágico del oprimido. Estas dos representaciones, distantes en lo histórico y en las implicancias ideológicas, representan en el fondo lo mismo: ejercicios de memoria a partir de una estética de la violencia histórica que puede encausarse como una tradición del dolor social latinoamericano.

Referencias:

- Abimael, Guzmán. "Para entender a Mariátegui". Archivo Chile Documentación de Historia Político Social y Movimiento Popular contemporáneo de Chile y América Latina, 2003, www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0063.pdf. Accedido el 5 de julio de 2022.
- Benjamin, Walter. "Tesis sobre filosofía de la historia". En *Illuminaciones I*. Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. *El Narrador*. Ediciones Metales Pesados, 2008.
- Cossio, Jesús et al. *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985*. Reservoir Books, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 1997.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era. 2010.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". En *Obras Completas* (Vol. 12). Amorrortu, 1992.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. Alianza editorial, 2004.
- Nizkor (equipo). "¿Cuántos peruanos murieron? Estimación del total de víctimas causadas por el conflicto armado interno entre 1980 y el 2000". derechos.org, 23 de agosto de 2003, www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/ix/A2.pdf.
- Plutarco. *Acerca de comer carne*. Editorial José J. de Olañeta, 2014.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Reservoir Books, 2019.