

Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar

Rupture of the body and rupture of the language in the novel of historical memory in Peru. Comparative study of *Adiós Ayacucho* by Julio Ortega and *La sangre de la aurora* by Claudia Salazar

Mónica Cárdenas Moreno*

Universidad de Bretagne-Sud

Resumen

Se analizan dos novelas que representan parte del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000): *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar. Cronológicamente distantes, ambas apuestan por una transgresión del lenguaje en busca de la representación de la violencia en su materia esencial: el cuerpo. El análisis comparativo tiene tres propósitos. Primero, mostrar cuál es la diferencia entre novela de la memoria histórica y novela de la violencia; en segundo lugar, nos interesa analizar ambas

11

* Licenciada y magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú, respectivamente. Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Bordeaux Montaigne.

Contacto: moncardenas@gmail.com



novelas a través de dos metáforas corpóreas que las estructuran: la metáfora ósea y la metáfora líquida. Finalmente, se explica de qué manera dichas metáforas no solo se desarrollan a nivel del significado, sino también del significante, es decir, de la fragmentación, ruptura y experimentación del lenguaje y su sintaxis.

Palabras clave: novela de la memoria histórica, metáforas de la violencia, siglos XX- XXI, José Ortega, Claudia Salazar

Abstract

Two novels which represent a part of the internal armed conflict in Peru (1980-2000) are discussed: *Adios Ayacucho* (1986) by Julio Ortega and *La sangre de la aurora* (2013) by Claudia Salazar. Although these novels are chronologically distant, both analyze language transgression as a means to represent violence in the most essential matter: the body. The comparative analysis has three objectives. First, the difference between the novel of historical memory and the novel of violence in Peru is explained; second, an understanding of both novels is proposed through two important body metaphors: the bone metaphor and the liquid metaphor. Finally, we analyze how these metaphors are created not only at the level of the signifier but the signified, that is, through the fragmentation, rupture and experimentation of the language and its syntax.

12 *Keywords:* novel of historical memory, metaphors of violence, XX and XXI century, Julio Ortega, Claudia Salazar

Presentación y problemática

Nuestra reflexión se inicia a partir de varias preguntas enmarcadas en la antigua y polémica relación entre novela y realidad, y mucho más entre novela y memoria: ¿en qué lugar se sitúa la novela, en relación con deseo de reparar, tras un conflicto armado? ¿De qué manera las ficciones trazan un puente temporal entre lo que pasó y el presente en el que se viven los problemas irresueltos de la guerra, por ejemplo, los crímenes sin justicia ni reparación? ¿De qué manera el proyecto de modernidad frustrado o inacabado se hace evidente en tiempos de guerra? ¿Puede realmente un artefacto cultural, como la novela, representar la violencia y el trauma social? ¿Se puede hablar de una novela de la memoria histórica en el Perú? No intentamos responder a todas estas preguntas, solo situar la amplia problemática en la que nuestro trabajo se inserta. Los estudios culturales junto con las herramientas de análisis textual han ayudado a darle una dimensión política a la interpretación de los discursos ficcionales como la novela. Estas reflexiones se activan y se renuevan en la lectura de textos que representan el conflicto armado interno, ya que colocan al lector en un espacio híbrido, en el que la ficción tiende puentes con la ética (en la medida en que la escritura se vuelve un ejercicio de reflexión de lo colectivo) y con trabajos de otras disciplinas como la historia y la sociología.

La novela de la memoria histórica toma en cuenta la concepción de la historia de Walter Benjamin (2000) en tanto manifiesto político de reparación; es decir, no se trata solamente de reproducir, sino de hacerlo desde el punto de vista de los vencidos, de quienes no tuvieron voz y que la historia ha ignorado. Sobre esta visión, autores como Judith Butler (2006) han reflexionado sobre las posibilidades y los retos éticos del discurso del terror: “La esfera pública está constituida

en parte por lo que no puede ser dicho y lo que no puede ser mostrado. Los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer, circunscriben el campo en el que funciona el discurso político y en el que ciertos tipos de sujetos aparecen como actores viables”. La ficción y las formas artísticas que insisten en la construcción de la memoria histórica se insertan en dichos espacios no representados, o escasa y precariamente representados en la esfera pública (prensa cotidiana, radio, televisión, discursos políticos, leyes). Este es el caso de las dos novelas aquí tratadas: *Adiós Ayacucho* da voz a un cadáver, ayacuchano, víctima inocente del conflicto armado que actualiza una larga cadena de olvidos y marginaciones, y construye un discurso que se integra dentro de una importante tradición de discursos reivindicativos en la historia del Perú. Por otro lado, *La sangre de la aurora* da voz a tres mujeres de distinta procedencia socioeconómica e ideológica; a pesar de que sus historias no se cruzan, las tres son víctimas en tiempos de guerra, no solamente de violaciones, golpes y maltratos físicos, sino también de la violencia moral y psicológica determinada por una sociedad machista y un estado patriarcal que limita su vida intelectual y afectiva. Al igual que en la novela de Ortega, la de Salazar construye hacia el final opciones de liberación y con ello una reivindicación del universo femenino pocas veces representado en la literatura peruana con voz propia.

Si se insiste en la utilización del término ‘novela de la memoria histórica’ es porque pretendemos insertar la problemática peruana, el diálogo entre sus ficciones y el debate en torno a la construcción de la memoria, dentro del hispanismo internacional y dialogar con tradiciones críticas y literarias de mayor experiencia: España, Chile y Argentina¹. En esos países,

1 Se ha evaluado la perspectiva de los estudios sobre la dictadura y sus posibilidades de representación de la violencia a partir de los escritos de Nelly Richard para el caso chileno y de Susan Sontag para el caso argen-

como también ocurre en el caso peruano, se han construido ejes de reflexión sobre los procesos de transición democrática (en el Perú, se suele denominar el periodo post fujimorista, simplemente como periodo del post conflicto), que incluyen una amplia gama de fenómenos artísticos y culturales, además de la literatura: cine de ficción, documentales, *performance*, etc.². Así, estamos de acuerdo con la trascendencia ética y política de la construcción de la memoria planteada por Lemus:

El cultivo de la memoria histórica –recuento de los hechos pasados cuya significación para la colectividad dan sustento a lo particular, iluminándolo, haciendo que éste, a su vez, como la astilla para el arqueólogo, se constituya en fragmento a partir del cual se pueda deducir la totalidad– no es recomendable apenas para curarse de la ignorancia o como mero ejercicio de erudición: ella tiene la virtud de recordarnos que la fuga hacia adelante (...) es sólo una de las formas del autoengaño y una prórroga de los males del presente (2007: 115).

tino. Cito del trabajo de la primera, la urgencia política de la estetización de la violencia: “El recuerdo histórico y su memoria de la violencia fueron sacrificados, en muchas de nuestras sociedades post dictatoriales, por los acuerdos oficialmente tomados entre consenso y mercado que sellaron una hegemonía tecno-instrumental de formas vaciadas de antagonismos, de relatos neutrales, de imágenes rebajadas en intensidad para que ninguna vehemencia de tono inquietara el lugar común de la reconciliación democrática que, tal como lo anota Susan Sontag, necesita “ser limitada y defectuosa” en su evocación del pasado” (Richard: 87). Este tipo de reflexiones, en el ámbito nacional, tienen su equivalente, por ejemplo, en los trabajos de Víctor Vich, sobre todo en su último título: “Poéticas del duelo: memorias que ocupan la ciudad”.

- 2 Es interesante destacar la tendencia hacia los estudios comparatistas y transatlánticos que relacionan la experiencia española con las del Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay). Habría que empezar a pensar de qué manera se inserta el caso peruano en ellos.

Para el análisis textual de las novelas, se utilizaron nociones narratológicas de análisis del discurso junto con elementos de retórica, fundamentalmente, la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson (2001). En *Adiós Ayacucho*, se ha advertido que el discurso alude y emplea elementos óseos para significar el cuerpo y a partir de él para expresar la falta, el dolor, la mutilación a nivel individual y social; en *La sangre de la aurora*, en cambio, es a través del fluido que se establecen los principales elementos de significación: la sangre, la lluvia, los fluidos. Emergen de ambas novelas, de esta manera, dos maneras distintas de pensar un mismo contexto histórico. Como se señala en *Metáforas de la vida cotidiana*, la metáfora no es un artificio del lenguaje, sino que lo estructura, es capaz de producir conceptos. Preferimos utilizar la metáfora en tanto forma de comprensión del mundo y no otras figuras como la metonimia que restringiría la relación entre hueso o sangre a formas de nombrar el elemento que las contiene: el cuerpo. Con la metáfora, pretendemos comprender a partir de lo óseo o lo líquido, la pérdida, la violencia del cuerpo que se erige, al mismo tiempo, como un cuerpo social, es decir, se pretende comprender una historia de marginación (y por lo tanto de violencia) sobre, en el primer caso, el campesino; y en el otro, la mujer.

A pesar de que *Adiós Ayacucho* es una novela que se escribe y publica en pleno conflicto armado y que, por lo tanto, carece de la distancia temporal como para construir un proyecto de asimilación y reflexión sobre el pasado, creemos que ejemplarmente cumple los requisitos para ser mucho más que una novela de la violencia. Al igual que *La sangre de la aurora*, reconstruye un espacio y personajes aludiendo a hechos históricos que el lector peruano reconoce fácilmente; las preguntas y los problemas a los que se enfrentan sus personajes son válidos en el presente, porque cuestionan el proceso de paz y el funcionamiento de la democracia; en este sentido, estos relatos no solamente trazan una lectura del conflicto y

ayudan a situar a los responsables y a las víctimas, sino que ubican el conflicto en una secuencia histórica en la que las sucesivas crisis han repetido los intereses en conflicto y, sobre todo, las mismas víctimas, multiplicándolas. Estas novelas trazan relatos modelo de escisión de la sociedad peruana por su carácter metafórico y proyectivo.

Por ello, nos parece que la denominación de novela de la violencia las vacía de su contenido político y las agrupa junto con otros relatos, cuyo proyecto no ha sido el de indagar en las causas de la violencia, sino representar tangencialmente el periodo del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) o un periodo posbélico en el que aún se encuentran huellas del conflicto. En las novelas de la violencia, la problemática principal es la exploración de una subjetividad alejada del conflicto, conciencia que evoluciona, pero que no tiene puentes hacia el otro, ni cuestiona realmente su posición distante. Este es el caso del corpus más difundido internacionalmente de la literatura peruana³ sobre la temática aquí tratada: *Lituma en los Andes* (Vargas Llosa, 1994), *La hora azul* (Cueto, 2005), *Abril rojo* (Roncagliolo, 2007), *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Thays, 2008).

A diferencia de las novelas mencionadas, las de Ortega y Salazar se insertan en el canon de la literatura contemporánea de una manera sui géneris. Sin ser novelas marginales, no forman parte del circuito editorial internacional (no han sido publicadas por grandes editoriales); sin embargo, han logrado reconocimiento dentro y fuera del país sobre todo dentro del ámbito universitario quizá porque sus autores, en

3 Si tomamos en cuenta las editoriales, el tiraje, los premios, las traducciones que estas novelas han recibido, hay una clara diferencia con aquellas que, lamentablemente, han permanecido en la periferia del mercado editorial internacional, como los notables textos de Oscar Colchado, Julián Pérez Huaranca, Dante Castro y Ulises Gutiérrez, entre otros.

tanto profesores universitarios, se mantienen activos dentro de este circuito.

Adiós Ayacucho se publicó por primera vez en 1986 por la editorial Mosca Azul de Lima y en 2008 por la editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (con un tiraje de 500 ejemplares) en la que se incluye además de correcciones y un prólogo del autor, la adaptación teatral en quechua llevada a cabo por el grupo Yuyachkani y un artículo crítico de Víctor Vich y Alexandra Hibbett. La adaptación teatral de la novela ha tenido un éxito local e internacional notable debido a la fuerza poética de la voz del protagonista-narrador, Alfonso Cánepa, y a su estructura (discurso distanciado del verismo y registro sarcástico) que ha permitido una fácil adaptación a los códigos del teatro.

Adiós Ayacucho está compuesta de diecisiete partes a modo de escenas en las que ingresamos en un país fantasmal de la mano del protagonista. La novela está inspirada en el asesinato de un dirigente campesino por parte de miembros del Ejército Nacional, Jesús Oropeza Chonta, ocurrida en 1984 en Ayacucho. Este escándalo de guerra sucia y exceso del ejército salió a la luz ese mismo año en las páginas de la revista *Quehacer* de Lima. Actualmente, el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) se ha encargado de investigarlo. Si bien se discuten aún los alcances jurídicos de las conclusiones del informe de la CVR (sus conclusiones no han sido, en su totalidad atendidas, por el sistema de justicia y el proceso de reparaciones pasa por altibajos), este artículo pretende ser una invitación a la lectura de la novela, una manera de entrar en contacto con una historia en forma de mito que logra construir un discurso de reivindicación a través del desplazamiento físico y simbólico, de la búsqueda: “Pasito a pasito iré hasta allá a recuperar lo que es mío” (Ortega 2008: 21). Después de esta novela y de la intervención teatral de Yuyachkani, no se puede comprender la historia

de Jesús Oropeza sin la de Alfonso Cánepa, nombre que irrumpe en el escenario cultural peruano para cubrir una falta, como señala el propio Ortega: “Ese cadáver era un hueco en el lenguaje, una muerte sin fin” (Ortega 2008: 11).

La sangre de la aurora, novela corta como *Adiós Ayacucho*, se publicó por primera vez en octubre de 2013 por la joven editorial limeña Animal de invierno y debido, en gran parte, al premio Las Américas de narrativa latinoamericana otorgado por el Festival de la Palabra de Puerto Rico en 2014, tuvo una nueva edición en Argentina y una reimpresión en Lima ese mismo año. La novela está dividida en pequeños segmentos no numerados en los que se intercalan tres historias: relatos que privilegian la segunda persona sin un narratario determinado, lo que genera el efecto de monólogos interiores. De esta manera se narran las historias de tres mujeres: Marcela, una maestra de escuela que abandona a su familia para integrar las filas de Sendero Luminoso, agrupación dentro de la que llega a ser dirigente (camarada número Dos); su historia es narrada desde su centro de detención. Modesta, una campesina cuyo joven hogar se ve destruido por la llegada del terror: tanto de los militares como de los integrantes de Sendero. Melanie o Mel, una periodista limeña cercana a un grupo socioeconómico alto que, sin embargo, no comparte la indiferencia de muchos de quienes la rodean frente a la violencia que se vive en la sierra, por lo que decide viajar a Ayacucho a ‘retratar’ la verdad. La experiencia es traumática no solo por lo que ve, sino por lo que vive: violada igual que la campesina Modesta, es arrojada a esta condición de subordinación que no había enfrentado antes directamente. Gracias a estas tres historias, queda claro que las mujeres de todas las condiciones sociales en el Perú han vivido una secuencia de exclusión que se intensifica en periodos de guerra. En la novela, la guerra enfrenta a dos instituciones patriarcales que victimiza doblemente a las mujeres.

Estas dos novelas responden a un fenómeno de producción literaria, de representación ficcional y de apuesta por una transgresión del lenguaje que está fundada en una voluntad de reflexión y de explicación de problemas colectivos. En ambas, subyace una crítica a las elites que pensaron la nación con paradigmas coloniales o neocoloniales, a la fundación del Estado bajo la lógica del estado patriarcal, en el que la mujer ha sido relegada a ser un ciudadano de segundo orden.

Adiós Ayacucho es una novela cuyo sentido se articula a través de la búsqueda de huesos como la búsqueda de un discurso de reencuentro nacional, no necesariamente de uniformización, pero sí de comunicación. Esto se logra gracias a tres elementos: en primer lugar, la teatralidad y el lenguaje satírico; luego, la intertextualidad con la poética vallejiiana sobre todo en relación con su concepción de la muerte anclada en la materia, es decir, tanto en el cuerpo como en la letra; y en tercer lugar, la construcción de un nuevo mito: el mito de Alfonso Cánepa, cuya muerte o agonía se convierte en un relato en el que reposan elementos históricos, traumas sociales y a través del cual se explica el desmembramiento de una sociedad. Como suele ocurrir en los mitos mesiánicos o de transformación, el acto final de Cánepa es un acto de redención, de invención de un nuevo relato al transformar, con su adiós-peregrinaje, la historia de todas las víctimas del conflicto.

20

Por otro lado, *La sangre de la aurora* se articula gracias a una metáfora líquida: la sangre como fluido del dolor, del desgarrro y de lo femenino. Aurora es un término polisémico que representa a la mujer (tiene nombre de mujer), al color de la sangre, pero es también un estado temporal: un estado liminar entre lo que muere y lo que nace. Las tres protagonistas son tres auroras cuyas personalidades, conciencias y destinos atraviesan un proceso de transformación extremo, debido al trauma, que se puede simbolizar en términos de muerte y re-

surrección. La incapacidad para articular sus miembros y sus vidas, la pérdida del líquido vital que las hace existir en tanto que mujeres creativas, productivas y luchadoras se manifiesta en la falta de articulación del lenguaje. Esto se explicará en tres partes: primero, las estrategias de narración: focalización interna, relato libre de la conciencia y ruptura sintáctica; en segundo lugar, la liquidez como materia primigenia en la cual todo nace y todo muere, en otras palabras, ¿cómo comprender el mundo en femenino?, ¿cómo comprender la historia sin la imposición del patriarcalismo occidental y su implicancia en tiempos de guerra? En tercer lugar, la importancia de la sororidad como resolución del conflicto y como vía de comprensión y de construcción de una memoria histórica.

Estas novelas se consolidan como las dos grandes vías de la narrativa de la memoria en el Perú: un relato que apela a formas míticas, a una transformación del lenguaje para representar la violencia del cuerpo y su ruptura. La ruptura del cuerpo social y del cuerpo físico se corresponde con la ruptura del cuerpo del lenguaje, es decir, con su sintaxis. Ambas novelas cierran con posibilidades de reconstrucción. En el caso de Alfonso Cánepa de *Adiós Ayacucho*, confundiendo sus huesos con los del conquistador de la ciudad, refundando la historia de la fundación, que es el momento de escisión entre conquistadores y conquistados. En el caso de *La sangre de la Aurora*, gracias al acto de tejer y de hilar relatos y en el trabajo de contarse mutuamente sus historias, las grandes víctimas sobrevivientes del conflicto logran restaurar un orden en el lenguaje.

Adiós Ayacucho o la metáfora ósea

Como dijimos, en el análisis de *Adiós Ayacucho* se abordan tres aspectos: la teatralidad de la novela, la intertextualidad con la poética vallejiana y la construcción de un nuevo mito. El

conjunto de estos tres aspectos desarrolla una metáfora ósea, ya que en el relato, el protagonista interactúa con su cuerpo convertido en huesos o nombrado en términos óseos. Lo que le quitaron son algunos huesos y en su proyecto de reclamo, en su viaje corporal, va a sentir a través de ellos, hasta la escena final en la que construye su propia narración de la historia fundiéndose con los huesos del conquistador. Esta es una novela corpórea, pero en ella el cuerpo está representado además por los huesos: el centro del cuerpo, lo rígido y lo que se puede contar: “Pero me arrastraban tan mal que en el camino se me iban quedando algunos huesos míos. Me dije que tendría que **llevar la cuenta** precisa de mis partes perdidas para recobrarlas luego y darles sepultura” (Ortega 2008: 18, el subrayado es de la autora). Se ve aquí la dimensión social de este desmembramiento: “[...] dividirlo, como se hace hoy en el Perú, es quebrar también la ley natural y la ley social, en cuyo acuerdo se fundan las naciones” (Ortega 2008: 43). Nación significa fundación: nacimiento en unidad.

El protagonista ha decidido ir desde Ayacucho a Lima emulando a Guamán Poma de Ayala quien realizó el mismo viaje largo y extenuante con la finalidad de entregarle sus crónicas, su propia versión de la historia de los incas y de la administración española de los nuevos reinos, al rey de España. La misión de recomposición histórica que Guamán Poma emprendió y que no tuvo frutos en su tiempo ha adquirido siglos más tarde una fuerza simbólica notable. La peregrinación de Cánepa busca también una transformación simbólica, la resignificación de la historia: atacar el centro del poder y su historia, es decir, Lima y los huesos del conquistador Francisco Pizarro.

22

a. Teatralidad y el lenguaje satírico

Julio Ortega señala en el prólogo de la segunda edición de su novela: “Adiós Ayacucho es una novela breve, seguramente

una sátira, dado su carácter demostrativo, pero también un intento de construir una licencia de la representación (casi una ‘suspensión de la credibilidad’) como comedia moral, como la irrisión del cuerpo despojado de explicaciones” (2008: 10-11). La novela renuncia al pacto de verosimilitud que suelen trazar las novelas históricas con la realidad fáctica e instala un nuevo pacto: el del distanciamiento teatral. Por lo tanto, en su propia estructura y en la conformación de sus personajes, el sentido de la novela es simbólico y su lenguaje es teatral.

Una sátira es una composición con intención crítica y mordaz. El protagonista es consciente del poder de su relato, es protagonista y narrador; actor y dramaturgo: “Vine a Lima a recobrar mi cadáver. Así comenzaría mi discurso cuando llegase a Lima” (2008: 17). No solo se apropia de la palabra y la novela se convierte en un empeño por construir un discurso, sino que este va acompañado de gestos y movimientos, es el cuerpo el que habla al mismo tiempo: “[...] pero ahora sólo empezaba a salir de la fosa donde me habían arrojado” (2008: 17). En este movimiento corporal está incluido el sarcasmo: “[...] mi brazo derecho se desprendía de mí, haciéndome adiós por los aires; y caí, sabiendo que no moría” (2008: 18). Una doble paradoja anclada en el título de la novela: muere sabiendo que no muere, reflexión más que vallejiana a la que nos referiremos más adelante, y un brazo que parte despidiéndose del resto del cuerpo para dar inicio a un proceso de desplazamiento comprendido dentro de la palabra ‘adiós’. El cadáver dice adiós continuamente a lo largo del relato, en otras palabras, el relato es una continua despedida, pero este adiós no es solo palabra, sino que lleva implícito un gesto que hace, en elocuente contradicción, sin el brazo o con el cuerpo mutilado.

El distanciamiento hace que nos encontremos frente a reflexiones que corresponden a una dimensión ontológica, que

no toman en cuenta elementos de verosimilitud o que no se corresponden necesariamente con la secuencia de la historia y que aparecen más bien como digresiones: “¿Qué parte de mí será la que me falta?” (2008: 21), esta frase levanta la sospecha de una narración mayor, el narrador acude a la metáfora del país dividido de Arguedas y el cuerpo se autorrepresenta como un puente hecho de huesos, un puente que se construye a lo largo del relato. En esta frase, el “mí” no es individual sino colectivo, la falta es física y literal, pero es la falta del discurso oficial, por lo tanto, el sarcasmo adopta un significado político evidente. Dicho distanciamiento también se advierte, por ejemplo en: “Rieron con una risa pregrabada” (2008: 58).

La novela narra el desplazamiento desde Ayacucho hacia Lima. El cadáver no va a la capital para salvarse, sino para morir de otra manera, para ser enterrado (buscar justicia) y resignificar su muerte. Él sabe que las vías oficiales a las que apela (la carta al presidente de la República, la carta a un amigo periodista) están cerradas, porque el espacio de destino también está corrupto, es un moridero. No solamente el punto de partida, el de su tortura y muerte injustas e impunes es ‘el rincón de los muertos’, sino que esta condición se ha extendido, como su propio recorrido, por todo el país. En este sentido, la ciudad de Lima se identifica con el campo semántico de la muerte: “Lima fue antes de los españoles un cementerio indígena” (2008: 27), en otros momentos se la nombra: “panteón de los pobres” (2008: 21), “este cementerio nacional es un velar sin término, un luto del alma” (2008: 26). El Rímac, río que la atraviesa, conocido como el río hablador se convierte aquí en el “río que habla desde la muerte” (2008: 27).

En la novela de Ortega, los personajes tienen importancia por su corporalidad, sus gestos, bromas, alusiones y no necesariamente por el desarrollo de una personalidad como se

puede esperar en una novela de tendencia realista; de esta manera, nos acercamos más bien a máscaras o roles que a personajes dentro del contexto de la narrativa moderna. En este sentido, se podría explorar el carácter alegórico de: Ave Rock, el estudiante de antropología, el periodista, el petiso, Alex, los narcotraficantes, etc. Dicho sea de paso, no es gratuito que muchos de ellos no posean nombre propio.

La novela es una muestra del humor limeño, que se define en el propio texto como la capacidad de reírse de sí mismo, de utilizar el doble sentido, de transitar entre lo trágico y lo cómico: “De esto también discutía con el antropólogo mientras nos dábamos unos tragos y nos reíamos de nosotros mismos, que es una virtud costeña que no tenemos en cambio los serranos” (2008: 27), “Los dos se cagaron de risa, lloraban de risa, gateaban riendo” (2008: 58). La autorrepresentación grotesca tiene siempre este rasgo burlón: “debía más bien parecer uno de esos muñecos de la altura, aplastados y bobos, que arrastran los niños indios y aguantan igual la lluvia y la nevada” (2008: 25), el diálogo potencia la fuerza de esta capacidad de burla, las conversaciones reproducen la violencia social bajo la máscara de la risa hasta hacerlas cruelmente agresivas: “¿Y la pierna? ¿Es de nacimiento o está de moda en Ayacucho?” (2008: 68).

Cánepa se apropia de este lenguaje aunque se reconoce andino y hace suya una mezcla de formas limeñas con giros andinos; este desplazamiento que puede entenderse como acriollamiento es al mismo tiempo una metáfora de la migración. Alfonso Cánepa representa a los migrantes que se desplazan hacia Lima amenazados por la violencia y el olvido en la sierra, y que llevan consigo los traumas del conflicto, el recuerdo de sus muertos y desaparecidos. Por lo tanto, la novela no solamente habla de un país desmembrado (“[...]

como si yo fuese un muñeco hecho para ser deshecho⁴”), sino de un país que para sobrevivir o para continuar muriendo, porque el mito del progreso que se anuncia en Lima pocas veces se cumple, se desplaza a duras penas armado de su capacidad de reír en medio de la tragedia. Si bien Lima es el centro del poder: “los limeños orinan como quien firma sobre la tierra”, el centro de la ciudad letrada, en la que tiene que pagar a un poeta que trabaja como escribano en la puerta del Palacio de Justicia para poder redactar la carta dirigida al presidente Belaúnde, es también una ciudad en agonía. Y en este panorama, él es consciente de que se encuentra “en la parte perdedora del país” (2008: 33), por lo que nada le es gratuito, él tiene que construir la forma –la narración– de su propia reivindicación.

En cuanto a las identidades espaciales, Cánepa se reconoce como un serrano y luego como un peruano al sentirse parte de la ‘tragedia nacional’. Los universos con los cuales se identifica van aumentando su tragedia, pero esta se expresa no como queja o lamento, sino como reclamo burlón: “[...] ya es bastante con que uno sea de por aquí, pero que encima lo agarren de cojudo es demasiado” (2008: 19), o más adelante: “el chofer le dio un bofetada y la nariz le sangró de inmediato. Este es un peruano perfecto, me dije, sangra con entusiasmo” (2008: 36).

Otro aspecto importante de la teatralidad de la novela es el juego de máscaras, Cánepa en su diálogo con los personajes que va encontrando en su camino, nos presenta los distintos rostros de personajes históricos que forman parte del imaginario cultural nacional y popular: “¿Quién te crees que

4 Aquí, desde luego, se juega con la polisemia en la palabra ‘deshecho’ al mismo tiempo desestructurado y resto, parte inservible, que entra en relación con la ciudad de Lima como un cementerio o una ciudad que huele a orines (restos del cuerpo humano).

eres? ¿Un Túpac Amaru en bluyines? ¿Te crees el mismísimo Inkarrí, que espera que sus miembros renazcan para despertar?” (2008: 30). En una comparación quijotesca cuando es acompañado por Alex se le llama: “Drácula con su siervo idiota” (2008: 35), “El hombre biónico nativo” (2008: 35), “¡Parece un E.T. serrano!” (2008: 37), el “Abominable Hombre de las Nieves Peruanas” (2008: 67). Lo mismo ocurre cuando en Lima aparecen el Señor Ave y el Señor Niño, ambos son nombrados de distinta manera y asumen diferentes roles, tienen posiciones en la sociedad, pero no tienen una personalidad singular (en los términos de conciencia moderna). El mismo Cánepa se convierte en Viejito frente al Petiso, un personaje en el sentido de ‘máscara’, un niño lustrabotas que no sabemos cómo vive, porque “ya no hay zapatos que lustrar en Lima” (2008: 61).

b. Intertextualidad con la poética vallejiana

En una conferencia sobre la relación entre la poesía de César Vallejo y la Guerra Civil Española, Julio Ortega, uno de sus críticos más agudos señaló: “No se puede imaginar una situación de crisis más radical que una guerra civil, el lenguaje poético se configura en el único instrumento que puede representar la radicalidad descriptiva de la experiencia” (Ortega s/f: 1). La libertad del verso, la plasticidad que adquiere el lenguaje en manos del poeta le dan esta posibilidad de expresión de una situación límite: el dolor, la tortura, la agonía. Más adelante, sobre la función del lenguaje, dice: “así, el lenguaje, además de avanzar un cierto control adquiere una labor suturadora, reparadora [...]” (s/f: 3). Lo que Vallejo hace, para el crítico, es tachar el “lenguaje heredado” y con él abre las posibilidades de expresión de las “ruinas del proyecto moderno”, estas pistas que Ortega lanza desde su trabajo crítico nos ayudan a comprender su propio proyecto narrativo.

Vallejo es invocado constantemente en *Adiós Ayacucho*, representando la escritura en movimiento del dolor y la pérdida (activa o pasiva, es decir, en términos de muerte u orfandad), un dolor y una pérdida que no cesan de ser como la muerte de Cánepa. Alfonso Cánepa es también paradójicamente un cadáver en movimiento, una constante pérdida ya que ‘vive’ en la muerte a lo largo de su travesía de la misma manera como la poesía de Vallejo habita en el desgarrar y el dolor y renace solo gracias al lenguaje.

En la poesía de Vallejo, la forma de expresar situaciones límite de angustia o desamparo no se realiza apelando a un alma romántica o a una entidad sensible que acompaña la naturaleza física del ser humano. La dualidad se pierde y el ser humano se encuentra en un universo concreto con su materialidad, las partes de su cuerpo, sus gestos, su ropa. En dicha materialidad, los huesos forman el elemento central, el armazón, el centro de la significación del existir como organismo, como estructura y se convierte también en el centro del dolor. Veamos, como uno entre tantos ejemplos posibles, algunos de los versos de “Piedra negra sobre piedra blanca”⁵:

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los **húmeros** me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un **palo** y duro...

28

En consonancia, en *Adiós Ayacucho* leemos: “¿qué importancia tiene la diferencia cuando uno es muerto a palos?”(2008: 22) y en otros pasajes: “Enlazó las manos y sus nudillos so-

5 Poema que forma parte del libro póstumo *Poemas humanos* (1939).

naron; sentí que crujían mis huesos” (2008: 53), “¿Dónde han escondido mis huesecitos?” (2008: 20). Recordemos, además, que la novela se abre invocando al Vallejo de *España aparta de mí este cáliz*. El poema XI dice (el subrayado corresponde a los versos citados en el epígrafe):

Miré el cadáver, su rudo orden visible
y el desorden lentísimo de su alma;
le vi sobrevivir; hubo en su boca
la edad entrecortada de dos bocas.
Le gritaron su número: pedazos.

Alfonso Cánepa es un personaje vallejjiano, el cadáver que habita en los versos que hablan de la guerra es a la vez trágico y lúcido. Su condición de muerto transforma su posición de víctima y lo legitima para el reclamo y la transgresión. La sabiduría de la que hace gala Cánepa en sus diálogos con el antropólogo, el periodista, etc., en los que demuestra ser un buen conocedor de la historia y de la desestructuración del país, se asocian legítimamente, como en la poesía de Vallejo, a una ruptura del lenguaje: “Yo escuchaba el crujir de huesos, oía el/ Llanto intermitente./ El permanente rumor de sílabas rotas” (2008: 38).

El dolor logra quebrar la materia central del ser: cuerpo y lenguaje. Sin embargo, como en Vallejo, este dolor es la fuente de la sabiduría, de un saber doloroso, de un saber desde la muerte que se convierte en la condición oscura, la que paradójicamente le ‘abre los ojos’: “Yo sé quién soy –dije–, pero tú no sabrás nunca quién eres” (2008: 40), le dice Cánepa al antropólogo limeño. Él sabe quién es, porque la desarticulación de su cuerpo, el no espacio que ocupa en la nación peruana, le han hecho capaz de hacerse a sí mismo, a diferencia del antropólogo, el periodista, el militar, los senderistas, los narcotraficantes que repiten discursos y roles preestablecidos. El discurso de la opresión no necesita inventarse, se

repite para que sea efectivo, el de la resistencia necesita crearse, reinventarse para intervenir efectivamente en el espacio social.

Los huesos se articulan como las palabras. Si existiese una gramática corporal, estaría dada por el movimiento de los huesos, de todos los huesos que conforman el organismo. En el siglo XIX se privilegió la metáfora corporal para comprender la nación. Las naciones americanas, como la peruana, eran naciones jóvenes, cuerpos enfermos en tiempos de caudillismo, corrupción y guerras; y cuerpos vigorosos y saludables en épocas de prosperidad. En su evaluación de la salud no consideraron la exclusión de una gran parte de la población, la desigualdad ni el patriarcalismo; en la mayoría de discursos, estaban naturalizados. En los siglos XX y XXI se avanza hacia una metaforización de lo social a través de lo corporal, pero poniendo atención a estas faltas, como consecuencia, las novelas son novelas de cuerpos mutilados.

No se puede simbolizar sin la palabra, sin lo literal, así como no se puede tratar de lo humano sin pensar en el cuerpo. El periodo de guerra y el posconflicto es una muestra de cómo se ha banalizado el cuerpo a través de las fosas comunes, de las torturas, de las violaciones y de cómo esto ha dado lugar a una carencia en el lenguaje, a un empobrecimiento en el plano del significante que se corresponde con una simbolización pobre, una anulación o voluntad de olvido de la historia. Por lo tanto, la literalidad se corresponde con la corporalidad o materialidad. Así, leemos en la novela: “Lo siento, pero soy literalmente un campesino” (2008: 57). Refiriéndose a Inkarrí, se dice: “un muerto que encarna, literalmente, la resurrección popular” (2008: 55), “Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto” (2008: 44).

Oxímoron y exageración son también dos de los rasgos de la poética vallejjiana que aparecen en la novela. Para el primer caso, leemos: “Para expresar mi vida sólo tengo mi muerte” (2008: 35), y para el segundo: “Y me mata dos veces por doblemente paisano”. Destaca también la presencia de aliteraciones con sonidos rudos: “Le asomaba una gorda gota de sangre” (2008: 42) donde la repetición del fonema /g/ no solo le da rudeza y hace lenta la frase, sino que semánticamente dificulta el fluir, el tránsito; recordemos que desde el inicio, la novela nos sitúa en el mes de julio, un mes sin agua. Esta atmósfera enfatiza, por lo tanto, los elementos sólidos, una vez más, como los huesos.

c. Construcción de un nuevo mito

El personaje Cánepa se apropia de varios elementos míticos para construir el relato de la memoria histórica a través de la construcción de un espacio simbólico: Lima, específicamente, la tumba de Francisco Pizarro. Hay varios elementos que nos hacen pensar en el carácter mítico del personaje: Cánepa es el representante de una comunidad, una voz subalterna en el escenario nacional, pero representativa de un colectivo en su condición de dirigente sindical. En segundo lugar, Cánepa es el punto de articulación de una larga cadena de personajes históricos que con sus actos se han opuesto al poder central y es, además, representante de las víctimas anónimas del conflicto armado interno, a quienes encuentra en su camino hacia Lima. Finalmente, funda con su acto una nueva forma de reclamo y de reivindicación de los vencidos: instalarse en la Lima criolla, sobre los vestigios de ella, insertarse en la historia, ya no con las palabras (cartas en las que al principio del relato basa su lucha), sino con los actos: terminar de morir, o revivir a través del entierro (de la consagración de la muerte) sobre los restos del fundador para re-significar la ciudad.

En primer lugar, Cánepa no es un campesino más, ni mucho menos un pongo, es un dirigente campesino que se enfrenta con su cuerpo y con la palabra a los discursos centrales: el del científico social (antropólogo), el del periodista, y el del Estado. Su saber es constantemente validado en diálogo con los otros: “De informante yo me había convertido en encuestador, lo que él no podía tolerar” (2008: 29). Más adelante: “Recordé una a una todas mis lecturas, y compuse de memoria largos discursos sobre mis días de peruano victimado, discursos que imaginaba ir escribiendo sobre las pareces de cal” (2008: 39). El discurso de la reconstitución de un cuerpo personal, que es el cuerpo social, no empieza con su muerte sino con su detención y con toda la historia de expoliación que tuvo que vivir. De esta manera, en su trayecto se resume no solo la historia de la búsqueda del cuerpo, del entierro, de la verdad en la construcción de la memoria histórica, sino de todo lo que se encuentra antes de ello: las víctimas lo han sido también antes de sus injustos asesinatos, en el trabajo, marginados desde el nacimiento: “Yo estaba condenado por todas las estadísticas de este mundo, pero saberlo me hizo más fuerte” (2008: 39).

En segundo lugar, él es un personaje articulador entre el Inca Garcilaso de la Vega, Túpac Amaru, Guamán Poma de Ayala, Inkarrí, Taki Onqoy. De la mano de esta genealogía, Cánepa construye su discurso de espaldas a una larga tradición de discursos que han reproducido esta división entre una cultura dominante y una cultura dominada andina: el encuentro entre Valverde y el inca Atahualpa, la fundación de la capital del virreinato del Perú efectuada por Francisco Pizarro, división reproducida siglos más tarde en el Informe Uchuraccay, presidido por Mario Vargas Llosa.

¿Cómo se puede comprender el viaje desde Ayacucho hasta Lima como un viaje desde el ‘rincón de los muertos’ hasta el ‘moridero nacional’? ¿Cómo ir de la muerte hacia la

muerte? Este recorrido es trazar al mismo tiempo el mapa de la muerte en el Perú, no es gratuito que encuentre en su camino a personas que buscan a sus muertos, desaparecidos que no se encuentran en ningún lugar y que por lo mismo se encuentran en todas partes. La novela se construye, en este sentido, no solamente como una novela de la muerte y de la violencia, sino como una novela de la búsqueda, del no lugar, de los muertos ocultos: “la sospecha de que eran como yo, desaparecidos, me sobrecogió” (2008: 28).

En tercer lugar y en relación con la fe en la palabra, Cánepa al no poseer las armas de la escritura, crea en su mente la carta que escribirá, su discurso no es oral, construye un discurso escrito, reflexionado: “Me dicté esta carta mental a un periodista amigo” (2008: 55) o “Lo vi todo con mi gran ojo despupilado” (2008: 40). Podemos contextualizar esta condición dentro de la tradición literaria peruana desarrollada en *El hablador* y en *Los ríos profundos* acerca del ‘marcado’, el marchaska⁶, quien se convierte en la memoria colectiva de la comunidad, aquel que posee la sabiduría de la comunidad, las formas de comunicación y la capacidad de descifrar y de crear códigos que le pertenecen, códigos cerrados.

El mito de Cánepa no es un mito mesiánico como el de Inkarrí, ya que si bien reivindica y saca a la luz historias de violencia y de exclusión, no subvierte la realidad, no transforma el mundo, no se rige por la consigna del ‘mundo al revés’; tampoco su carácter mítico es necesariamente apocalíptico como el de Ave Rock. A pesar de que no hay opciones en Lima, ya que es una ciudad que ha sido saqueada, es “el paraíso del mercado” (2008: 66) y por tanto una ciudad enferma, loca, donde el presidente Belaúnde se convierte en el “Rey de esta locura”, Cánepa apuesta por refundar su his-

6 Véase al respecto, el artículo de Sergio R. Franco: “Tecnologías de la representación en *El hablador*, de Mario Vargas Llosa”.

toria desde este centro, reescribir, volver a contarla desde la tumba de Pizarro.

Por lo tanto, se funde finalmente con el otro, quien fundó la escisión fundamental entre el poder criollo y el mundo andino. La historia del país que hoy llamamos Perú empezó con el acto de Pizarro autorizando la fundación de Lima después de haberlo intentado en los Andes (Jauja). La nueva fundación de la ciudad tomada por los muertos termina así: “Mi voz sonó como de otro en la amplia urna. Me escuché a mí mismo en el eco y entendí que mi hora era cercana. Ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (2008: 79). El proceso es inverso al de la conquista que se sella con el acta de fundación; Cánepa aquí abandona la letra y se entrega a la palabra, a la oralidad, elemento esencial de un nuevo mito.

La sangre de la aurora o la metáfora líquida

Esta novela se abre también con un epígrafe de Vallejo. La cita pertenece en este caso a uno de sus poemas póstumos más conocidos, “Los nueve monstruos”:

Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos.

Los versos nos remiten, como en el caso de los elegidos por Ortega, a una escritura material, en la que el cuerpo es el protagonista y se expresa a través de recursos estilísticos sonoros (aliteraciones, onomatopeyas), de frases cortas que inciden en las hipérbolés y los oxímoron, como hemos visto en el caso de *Adiós Ayacucho*.

En un primer momento, abordaré la ruptura del lenguaje en la novela para poder comprender, con esta nueva forma de decir y de significar, la metáfora líquida, el nivel simbólico de la sangre en relación con la perspectiva de las protagonistas. Luego, trataré la propuesta sororal como una nueva forma de relato, y las vías de reconstitución social postconflicto.

a. Ruptura del lenguaje

La estructura de la novela es una estructural fragmentaria, son las historias de tres mujeres que se cruzan y se alternan desordenadamente. Hay marcas no numeradas que separan los capítulos o las partes breves de algunas pocas páginas, estas partes pueden, en algunos pocos casos, estar constituidas de algunas pocas citas, por lo general, de líderes comunistas como Marx, Lenin, Mao, el Comité Central de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, etc. Estas citas no solo tienen por objetivo hacernos ingresar al contexto ideologizado del conflicto armado interno, sino que todas ellas están relacionadas con la inclusión de la mujer en el proceso revolucionario, por ejemplo, la cita de Marx: “Cualquiera que conozca algo de historia sabe que los grandes cambios sociales son imposibles sin el fermento femenino” (Salazar 2013: 11) con la que se inicia la novela sin ser propiamente un epígrafe. Tenemos otro ejemplo de esta perspectiva de lucha femenina en la cita de Mao Tse Tung: “la verdadera igualdad entre el hombre y la mujer solo puede alcanzarse en el proceso de la transformación socialista de la sociedad en su conjunto” (2013: 37). A partir de ellas, por un lado, se inserta la lucha feminista dentro del proceso revolucionario y, por otro lado, se muestra la contradicción entre las consignas y la discriminación y la violencia que sufren las mujeres dentro y fuera de Sendero.

En las tres historias se logra crear el contexto de miedo provocado por la violencia: se aluden a hechos reconocibles, no

solamente a las bombas y apagones, sino a incidentes clave como la muerte de la primera esposa de Abimael Guzmán, a las matanzas de campesinos de Lucanamarca (perpetrada por Sendero Luminoso) y de Accomarca (por las Fuerzas Armadas), que en una clara voluntad de imparcialidad, siguiendo la posición de la Comisión de la Verdad, son representados exactamente de la misma manera: “[...] no somos bala sí son diez suficiente machetazo crac la tierra se empapa no recibe más sangre crac pachamama vomita el líquido del pueblo bala se escapan balas corren que caigan más aullido” (2013: 34). También se alude a las reuniones de la cúpula de Sendero Luminoso, las presas marchando en el patio de la cárcel, el atentado en la calle Tarata en Miraflores, es decir, imágenes divulgadas repetidas veces por la prensa y la televisión y que forman parte del imaginario colectivo de quienes vivieron en el Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX.

La primera imagen que se utiliza es la del apagón y busca mostrar cómo se vivió el conflicto ‘desde dentro’ por quienes, desde la oscuridad literal y simbólica, no comprendían lo que pasaba ni por qué. La primera parte de la novela es un ejemplo de polifonía, la camarada que pasa a máquina unos documentos, la periodista que revela unas fotos, la campesina que cocina, todas necesitan luz y todas son al mismo tiempo luz, auroras, como tres velas: “¿cuándo volverá la luz? velas prende la radio no encuentro los fósforos tres velas sin fósforos saca chispas de las piedras mentira bomba tenemos un generador eléctrico ir al epicentro donde está pasando lo que no vemos bomba contar lo que está pasando al otro lado de las torres ver ¿dónde estaba cada una de ellas tres? Apagón” (2013: 11-12). Este fragmento funciona entonces como una arte narrativa, el propósito es claro, averiguar lo que está detrás y en esta búsqueda nos encontramos con historias de sangre.

Las tres son distintas, pero al mismo tiempo están unidas por varios elementos: sus nombres empiezan con la misma letra: Marcela, la senderista; Melanie, la periodista y Modesta la campesina. Marcela empieza a narrar desde la cárcel una historia que intercala varios tiempos, el antes de su integración a las filas de Sendero, los años de militancia y el presente del encierro. Marcela, como muchas de las integrantes de SL, era maestra de condición media, interesada desde pequeña en la lectura, en los personajes literarios femeninos como Teresa de Ávila; sin embargo, padece una educación tradicional: un padre que no la quiere educar y una madre que a escondidas se solidariza con ella. Se casa y tiene una niña, pero ni el matrimonio ni su contacto con otras mujeres que viven condiciones difíciles la satisfacen y más bien la impulsan a dar el paso hacia la vida revolucionaria: deja a su marido y a su hija. Dice: “sólo me quedan dos armas: mi paciencia y mi silencio” (2013: 13). Su ingreso a SL se hace por su cercanía a Fernanda Rivas, desde aquí se advierte uno de los primeros elementos de sororidad que se acentuará al final de la novela.

Sendero Luminoso (SL) es presentado a través de la mirada de una de sus miembros que mezcla sus ideales de justicia y su formación religiosa en la fe que tiene en la agrupación. La combinación del lenguaje senderista con el lenguaje religioso sirvió para seducir a muchas mujeres como Marcela, que llegaron a tener cargos importantes en la organización; sin embargo, todas se encontraban supeditadas al camarada líder. El comité central formaba una trinidad: la cabeza y dos mujeres: “Él, luminoso, sería la voz; Fernanda, decidida y sólida, los brazos; y yo, enfocada y visionaria, las piernas”. Además se encuentra el camarada Felipe, el brazo militar, encargado de los detalles técnicos, quien se identifica con el fusil: “de aquí viene el poder, camarada, siéntelo” (2013: 14). Sin embargo, el funcionamiento del partido privilegia la ideología, el partido manda al fusil, lo que se conjuga con

una inclusión de las mujeres: “comenzamos a derrumbar los muros y a desplegar la Aurora” (2013: 15).

De acuerdo con Víctor Vich, los cuatro elementos que configuran la identidad y la ideología del sujeto senderista son: la visión teleológica de la historia, la disolución del sujeto dentro de los objetivos del partido, el culto a la muerte, y el discurso pedagógico. Estos cuatro elementos están trazados de modo que atraigan a los militantes, ya que su retórica se acerca al discurso religioso. En este mismo estudio se destaca la importancia de la mujer dentro de SL: “Sabemos que a diferencia de las columnas guerrilleras de los años sesenta las mujeres en SL sí tuvieron una importancia decisiva y lograron ocupar ocho de los diecinueve cargos más importantes dentro del comité central del partido. Según las estadísticas oficiales se calcula que durante los años ochenta más del 40% de los militantes de SL fueron del sexo femenino y, por ello, para Robin Kirk, SL es el único grupo político que a lo largo de la historia peruana ha reclutado activamente a las mujeres y las ha colocado en posiciones de poder” (Vich 2002: 33-34). El mismo autor señala que esta participación no cambió las relaciones de género, sino que instrumentalizó su participación sometiénolas a consignas rígidas y patriarcales que las obligaban a ‘masculinizarse’. Es precisamente esta perspectiva la que vemos desarrollarse en la novela a través del personaje de Marcela.

De esta manera, advertimos la identificación de Marcela y su defensa de una masculinización en el marco de un proyecto mayor: “¿Qué saben esos de mujeres? Me dicen machona por mi pelo corto, seguramente. No saben que lo femenino es el origen de todo. Lo femenino es fermento, magma, depuración y creación. La aurora que se levantará cuando la revolución esté completa” (Salazar 2013: 82). De esta manera, el cuerpo se empieza a transformar para ser utilizado como un instrumento de lucha: “dedos bala. Brazos fusil. Cuerpo revólver” (2013: 36). En otras oportunidades, se utiliza esta

misma relación entre el personaje y el manejo de un arma de combate, así por ejemplo, Melanie en el ejercicio de su trabajo de periodista emplea su cámara de fotos como un arma, ella dice: “tengo que disparar ávidamente sobre la realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen” (2013: 42). Entre uno y otro personaje asistimos a una resignificación de la violencia y de las armas, de modo que al final de la novela se dejan las armas reales de combate (Marcela firma el acuerdo de paz) y se privilegia otra forma de interacción a través de la palabra.

El combate del cuerpo es representado a través de un combate con la palabra: “Mi cuerpo se multiplica de esta manera no en los órganos sino en la palabra (...) Si creen que un cuerpo estallado en cientos de pedazos es algo impactante, es que no han entendido nada. Mil ojos y mil oídos” (2013: 53). Ya en Marcela se advierte una dualidad a la que no quiere renunciar: la necesidad del manejo de armas y de la utilización de la violencia, pero al mismo tiempo, la defensa de la ideología, de la razón, del rol importante que ella cree estar cumpliendo para la transformación de la sociedad. Esta ideologización la hace y nos lleva a los lectores a estar atentos a la palabra, al desenvolvimiento de su discurso.

Como en el lenguaje de *Adiós Ayacucho*, el guiño vallejiano es importante, además del epígrafe al que hemos aludido, se incorporan en el cuerpo de la novela estos versos en prosa: “Mutilado el rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonrío” (2013: 60). Ellos nos entregan la misma perspectiva a la que nos referimos al estudiar la novela de Ortega: la condición privilegiada del marginal en cuanto a sabiduría y lucidez. Desde este punto de vista, Marcela en el encierro no se siente perdedora, sino tranquila y orgullosa de sus decisiones.

Fuera del mundo ideologizado, fuera de la promesa engañosa que Sendero les ofrece a las mujeres, estas van a ser fácilmente víctimas de los dos bandos enfrentados. La escena de violación se repite igual en la campesina y en la periodista, separadas por su condición socioeconómica, pero unidas por la misma vejación: “Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta (...) Espolones rasgando las frágiles paredes que soportan y siguen soportando ese desfile a pesar de la sangre y el excremento que se abre paso en las extremidades” (2013: 68). En ese momento se rompe el trato con la palabra: “importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba eran los dos huecos que tenía” (2013: 69).

La venganza que corresponde a este trauma se cumple en el ámbito privado a través del acto cotidiano pero violento de matar a una gallina, a propósito de esto oímos a Modesta: “golpeada, interrogada, cortada, magullada, quebrada, mordida, (...), lacerada, punzada, embarrada, pateada, vejada, ensuciada, partida, atada, fondeada, asfixiada, ahogada” (2013: 71). Este trauma produce, en un primer momento, una imposibilidad de comunicación; el cuerpo se cierra y con él la posibilidad de articular un discurso: “Aprieto las piernas. Soy una herida abierta. Ciérrate, cuerpo. Ciérrate antes de que el mundo te atravesara. Ciérrate” (2013: 73).

b. La liquidez, materia primigenia

40

Si bien a lo largo de la novela se identifica a la mujer con la mamapacha, la madre tierra, la fuente de la vida, también es cierto que en tiempos de guerra, esta tierra sangra. Sin embargo, no todos los fluidos tienen este aspecto trágico y de representación del dolor, también encontramos, por ejemplo: “La dicha corre como el río del pueblo” (2013: 17). Por ello creemos que la liquidez en esta novela es un elemento

que permite expresar todo un universo femenino. Por ejemplo, a diferencia de *Adiós Ayacucho*, novela que se inicia en un mes sin agua, en *La sangre de la aurora* se alude a Lima insistentemente como una “la ciudad de la garúa” (2013: 20). En otra ocasión, cuando se refiere a los medios de comunicación manipulados, se dice: “borronean la sangre en el papel para que no salpique en la ciudad de la garúa. Ya salpicó aunque no lo quieran ver. Seguridad nacional, argumentan” (2013: 41).

Si nos concentramos en la representación de la mujer, el discurso de Modesta que utiliza la segunda persona para generar el efecto de un desdoblamiento de la conciencia, dice sobre ella misma: “Tu río, en el que navega Gaitán, se hace otro río más torrencioso con el suyo” (2013: 25), en otro momento: “Hundirme en la leche pegajosa, no la leche de mi madre” (2013: 76). Cuando Marcela no soporta más su matrimonio: “Todo dentro. Se me venía encima como un huayco. Escena perfectamente montada, preparada para mí desde que nací” (2013: 26). Tanto para el amor, como en este caso, como para representar la violencia: “pachamama vomita líquido del pueblo” (2013: 16) o “Pachamama se fertiliza con su sangre” (2013: 54). Es decir, la liquidez puede representar el dolor como el goce, la muerte como la fertilidad y la vida. Si tomamos en cuenta el universo femenino que construye la novela, podemos pensar que la liquidez, el fluir ayudan a comprender lo femenino en una dimensión cíclica de muerte y restitución. Efectivamente, la novela no es simplemente la verificación de la subordinación y la violencia que sufren las mujeres de distintas clases sociales e ideologías en el Perú, sino también su posibilidad de regeneración como ocurre al final de la novela. La mujer se identifica con el fluir, es decir, con el movimiento. El desplazamiento físico al que las obliga la violencia en Ayacucho les da una nueva posibilidad de vida, de habla, de libertad, ya que irán construyendo universos propios o, en todo caso, menos vigilados, sobre todo para la historia de vida de Modesta.

c. Propuesta sororal y reconstitución de un nuevo lenguaje

Las tres protagonistas atraviesan por momentos traumáticos: violaciones, desestructuración de su espacio vital, encierro. En los tres casos, la primera reacción se puede resumir en el siguiente sintagma: “Mi cuerpo aún no lo quiere contar” (2013: 76). Esta misma imposibilidad se expresa en: “Subo a la superficie. La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo” (2013: 77).

El universo que encierra a las mujeres es un sistema en el que ellas se sienten vigiladas. La consigna: ‘mil ojos y mil oídos’ no solamente es válida como método de SL, sino para la sociedad peruana que vigila la conducta de las mujeres, donde ellas tienen que descubrir el placer y su sexualidad tardíamente transgrediendo convenciones o explorando aprendizajes nuevos que no han heredado, que no comparten, porque, además, las tres están aisladas unas de otras.

Sin embargo, en la novela hay ciertos indicios de complicidad entre mujeres que nos anuncian el final de la novela. Por ejemplo, Fernanda y Marcela trabajaban juntas en la organización de proyectos para las comunidades. Marcela admira a Fernanda y es esta admiración la que la empuja a seguir sus pasos: “¿Cómo podía creer Fernanda en el poder de las palabras? ¿Cómo era posible?” (2013: 22), la ve como una “revolución encarnada” (2013: 22). Su identificación con ella hace que vea a los hombres-fusil, no solo al camarada Felipe, sino también a su carcelero Romero con desdén: “tú no sabes nada, Romero, ni entenderías la dimensión heroica de la camarada Dos” (2013: 23).

La unidad que formaron al inicio, al padecer el mismo contexto social de apagones y bombas, que se representó con la coincidencia de sus iniciales, vuelve a reactivarse como una

necesidad para sobrellevar el dolor. Marcela firma el acuerdo de paz, Modesta se escapa y se refugia en una casa de mujeres tejedoras: “los hilos se entrecruzan y el telar crece” (2013: 87) y Melanie se va a París a encontrarse con la pintora Daniela. Todos estos finales se pueden resumir a través del acto de tejer como metáfora de la construcción de un discurso femenino: “entre nosotras nomás, como todas somos mujeres; por eso nomás hablo. Otro hilo. Nuestras voces leyendo” (87). La novela, por lo tanto, termina en una polifonía del dolor, de la venganza como forma de construcción de la memoria. El crac de los golpes y de la vejación producido por instituciones u organizaciones masculinas de violencia, se enfrenta gracias a un nuevo sonido: “[...] chac acuérdate vivimos mucho hilo vivimos gritamos otro hilo vivimos muchas voces tantas demasiado todo” (2013: 87).

Conclusiones

A pesar de que *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega se publicó cuando el conflicto armado interno se encontraba en su momento más álgido, esta novela junto con *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar integran el breve corpus de novelas de la memoria histórica en el Perú, es decir, aquellas que intentan construir un proyecto colectivo de recuperación de un pasado de violencia a partir de sus protagonistas más vulnerables para comprender las fisuras y fracturas sociales que en el periodo de posconflicto se siguen padeciendo. La construcción de esta novela de la memoria histórica se está llevando a cabo mediante el formato de la novela corta que facilita la experimentación con el lenguaje, un lenguaje fragmentado que tiende puentes con la poesía y sobre todo con la poética vallejiana, que en ambos casos se utiliza como referente de lenguaje corporal, de una materialidad que para existir hace explotar el idioma.

En términos generales, estas dos novelas se han leído teniendo en cuenta su estructura metafórica. Por un lado, la metáfora ósea que se desarrolla en *Adiós Ayacucho* nos remite a un espacio rudo y seco en el que el protagonista Alfonso Cánepa se desplaza con el propósito de buscar sus huesos faltantes. En esa búsqueda es imprescindible contar los huesos y al contarlos se narra (se cuenta) la historia de la fragmentación del cuerpo y de la fragmentación social. Dichas rupturas utilizan como elementos de representación la sátira, el distanciamiento teatral y las dimensiones míticas del personaje. Por otro lado, en *La sangre de la aurora* se desenvuelve una metáfora líquida que representa el universo femenino en movimiento, la capacidad de reconstrucción de sus cuerpos y vidas tras la guerra, el renacer que además se encuentra implícito dentro de la imagen de ‘aurora’.

Estas dos novelas cortas han apostado por una estructura fragmentaria, capítulos cortos, el diálogo constante con los actores y símbolos de la historia peruana y del periodo del conflicto armado que no pretende respetar el orden cronológico. Por la vía de la hipérbole, las aliteraciones, las onomatopeyas, la cercanía al habla popular, el oxímoron, se busca transformar el relato en un campo de batalla donde el combate no solamente reproduzca la violencia de las décadas de 1980 y 1990, la ruptura del cuerpo, sino también la ruptura con un lenguaje estático y codificado de la novela histórica y de la novela peruana de la violencia, cuyo objetivo principal es la exploración de la subjetividad de un observador ajeno, no protagonista y mucho menos víctima del conflicto armado. En estas dos novelas, por el contrario, el lenguaje se desestructura junto con los cuerpos de las víctimas-protagonistas de historias que reclaman una mirada distinta de la historia pasada y presente del Perú.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter
2000 [1942] *Sur le concept d'histoire*. Paris: Editions Gallimard.
Œuvres III. Collection Folio Essais.
- BUTLER, Judith
2006 *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- DOMENELLA, Amadio
2012 “Recuperar la memoria personal y social a través de la novela contemporánea”. *Amérika. Mémoires, identités, territoires*. Consultado: Junio de 2012 <<http://amerika.revers.org/3552#authors>>
- ELTTT, Diamela
2013 “La historia andina de los huesos”. *Hueso Húmero*. Lima, número 61. Lima.
- KIRK, Robin
1993 *Grabado en piedra. Las mujeres en Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON
2001 *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.
- LEMUS, Víctor
2007 “Un secreto esencial: literatura y memoria histórica en Soldados de Salamina, de Javier Cercas”. *Ipotesi. Revista de Estudios Literarios*. Minas Gerais, número 2, volumen 11, pp.115-124.
- ORTEGA, Julio
2014 *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.
- 2008 *Adiós Ayacucho* [1986]. 2ª. edición. Prólogo del autor. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

s/f “César Vallejo y la Guerra Civil Española”. Conferencia Magistral. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Portal Cervantes. Consultado el 11 de marzo de 2016. <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/JULIO%20ORTEGA.pdf> [última consulta: 11/03/2016]

PALMEIRO, Cecilia
2013 “Reseña a *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez”. *Letras*. 55.

RICHARD, Nelly
2007 *Fracturas en memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SALAZAR, Claudia
2013 *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de Invierno.

SONTAG, Susan
2003 *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

QUIROZ, Víctor
2013 *La representación del conflicto o el conflicto de la representación. Fricciones post/coloniales en Adiós Ayacucho y Lituma en los Andes*. Tesis para optar el grado de magíster en literatura. Lima: UNMSM.

UBILLUZ, Juan Carlos, Víctor VICH y Alexandra HIBBETT
2009 *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

VICH, Víctor
2002 *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.