



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El cuerpo como *Campo de batalla*: Una lectura feminista de dos novelas testimoniales contemporáneas

Informe final de Seminario para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica mención Literatura

Tamara Saltzer Ayala

Profesora guía: Alejandra Bottinelli

Santiago, Chile

2020

La violación, es lo propio del hombre, no son la guerra, la caza, el deseo crudo, la violencia o la barbarie, sino realmente la violación, de la que las mujeres -hasta ahora- nunca se apropiaron.

Virginie Despentes – *La teoría del King Kong*.

Agradecimientos

En este largo proceso que ha significado la tesis, primero me gustaría agradecer a mi profesora guía Alejandra Bottinelli por su paciencia y compromiso con mi investigación, por ayudarme y encaminarme lucidamente las veces en que me sentí perdida, y por supuesto también, por su comprensión y cariño. Sin ella nada de esto hubiera sido posible.

De mi familia quiero agradecerle especialmente a mi mamá y a mi tía Marcela, quienes cuidaron a mi hija desde recién nacida para que yo pudiera asistir al Seminario de Grado, entregándome cariño y la seguridad de que mi hija estaba segura y rodeada de amor. También a Joaquín, por su infinito apoyo y aguante, por ser un gran papá.

Las gracias también son para “Las Kenas”, mis amigas que me acompañaron con amor y ánimos durante todo el proceso. Gracias a Javivi, Birbarita, Fabi, Talita y Javi Arce por ser mujeres bacanes, junto a quienes me acerqué por primera vez al feminismo, no solo en la teoría sino que también en la práctica. Su amistad sorora hicieron que en cinco años de universidad nunca me sintiera sola.

Por último, agradezco al feminismo por cambiarme la vida, por darme un lugar desde donde atrincherarme, y por enseñarme a mirar las cosas con una perspectiva crítica y de género, todo lo cual espero se evidencie en la presente investigación.

*Dedicado a Julieta, con
la esperanza en un pronto futuro feminista.*

Índice

..	1
Introducción	5
Marco teórico-metodológico	18
Capítulo I: <i>Carne de perra</i> de Fátima Sime	20
Capitulo II: <i>La sangre de la aurora</i> de Claudia Salazar	38
Conclusión final	73
Bibliografía	79

Introducción

La historia contemporánea de Latinoamérica da cuenta de las innumerables veces en que los países del Cono Sur en las últimas décadas se han visto fuertemente golpeados por la práctica de la violencia, sus posteriores consecuencias y sus huellas imposibles de borrar. En los países de Chile y el Perú la violencia experimentada, cuando ya el siglo XX se acercaba a su fin, fue de tan alto nivel que las subjetividades se desestabilizaron produciendo así un inevitable quiebre en el tejido social de ambas naciones. Quiebre que, por cierto, por distintas razones, hasta el día de hoy no se ha remendado de manera satisfactoria para los y las afectadas y afectados.

En el caso de Chile, la Dictadura tuvo lugar en el año 1973, el 11 de septiembre de aquel año tras bombardear el palacio de gobierno, y asesinar al entonces presidente Salvador Allende, la junta militar dirigida por Augusto Pinochet tomó el poder con el objetivo de derribar “la vía chilena al socialismo”, el proyecto del gobierno de la Unidad Popular (UP) que se proponía cambiar radicalmente al país. Por 17 años se prolongó el régimen militar, 17 años de torturas, secuestros, desapariciones, muertes y por sobre todo mucho dolor y, no solo físico.

Como muchxs sabrán, la extrema violencia ejercida por los militares durante la Dictadura no fue un elemento azaroso, sino que al contrario, obedeció a criterios políticamente definidos y se constituyó como el esencial y necesario elemento de la «revolución capitalista». Augusto Pinochet siendo comandado desde el extranjero, específicamente desde los Estados Unidos, usó de todos los medios que tenía a su disposición para instaurar en Chile la economía neoliberal y la lógica capitalista. La violencia represiva del Estado era necesaria para transformar a “los sujetos portadores de proyectos de transformación histórica en individuos dóciles y maleables por el poder” (Peris Blanes “Contradicciones del testimonio. Políticas y retóricas de la violencia en Chile ... “11) para que así pudieran responder y obedecer sin objeción a los nuevos criterios que el mercado exigía.

En 1989 el dictador decide llamar a plebiscito con el fin de evaluar su permanencia en el poder. Convencido Pinochet de que los resultados serían favorables para el régimen autoritario, se sorprende al ver el triunfo del “No” pero, aun así, respetando por primera vez a la colectividad y sus decisiones deja el cargo, dando paso así al periodo de los gobiernos

de transición a la democracia que con sus políticas de consenso venían a promocionar el olvido como la técnica de un mejor futuro. El silenciamiento de las experiencias y las memorias durante la transición, como señala Nelly Richard, tuvo el objetivo de eliminar las diferencias perceptivas sobre lo acontecido, cerrándole de esta forma el paso a las contradicciones que podrían abrir una nueva pugna ideológica (28).

Los gobiernos del consenso y la transición a la supuesta democracia, rechazaron tajantemente la extrema violencia ejercida por la Dictadura, pero sin en ningún momento cuestionar el modelo neoliberal que necesitó de esa violencia para instaurarse. Y al contrario de lo que podría pensarse, no fue por desconocimiento, sino que deliberada y convenientemente a la hora de entregar el discurso oficial acerca de lo sucedido (lo cual fue a través del informe Valech I), solo se enfocaron en las repercusiones que la Dictadura tuvo a nivel de las subjetividades, sin pensar siquiera en mencionar el cambio que el régimen militar significó para la economía y la sociedad completa, o, en palabras de Jaume Peris Blanes, “la denuncia del autoritarismo y la represión servía, paradójicamente, para sacar del debate y del foco de atención la violencia económica de la sociedad neoliberal” (73).

En el Perú, por su parte, la extrema violencia provino de un acontecimiento distinto, pero igualmente devastador, de una pugna ideológica y armada entre el aparato estatal y el partido comunista del Perú- Sendero Luminoso (PCP- SL), que inició en el año 1980 y concluyó en el año 2000 con aproximadamente 70.000 víctimas fatales, en donde la gran mayoría correspondían a campesinxs quechuas de la sierra. A diferencia del caso de Chile, en donde la violencia provenía exclusivamente de la represión del aparato estatal, en el Perú la violencia es ejercida por ambos bandos de igual y horrible manera, siendo los principales receptores de esta violencia, como ya se mencionó, el campesinado peruano. “En algunos lugares de nuestro país – señala Martínez- el Conflicto Armado Interno fue un verdadero apocalipsis ... los campesinos quechuas sufrieron un holocausto” (20).

De la misma forma en que el Informe la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (también llamado Valech I) vino a instaurar el discurso oficial sobre la Dictadura vivida al mismo tiempo que se presentaba como un medio de reparación a las víctimas (esto último no siendo logrado), en el Perú se creó la CVR, la Comisión de Verdad y Reconciliación, con el fin de remendar a lxs afectadxs, considerando y tratando sus experiencias para la posterior

elaboración del necesario “trabajo de duelo”. Cuestión que al igual que en el caso chileno no se logró, ya que la CVR fue portadora de un discurso en donde los más afectados no figuraban. La mayor parte de las víctimas del Conflicto Armado correspondían a “peruanos que inexístían para la nación desde mucho antes de haber dejado de existir en la realidad” (De Vivanco 129). El campesinado quechua nunca había sido reconocido como parte de la ciudadanía, lo que se evidenció en el recuento de muertos y muertas en donde los serranos y serranas solo pudieron ser reconocidas como víctimas NN, ya que no existía registro alguno que ratificara su existencia para el país.

Los esfuerzos del Perú por reivindicar a las víctimas fueron insuficientes, la elaboración del duelo y la posterior recuperación no tendría lugar al no reconocer la CVR los conflictos étnicos presentes en el país, la Comisión de Verdad y Reconciliación como portadora del discurso hegemónico no quiso reconocer, que como señala Lucero De Vivanco, ser indígena “acarreará en buena parte ser objeto de la violencia” (136).

Posterior a la Dictadura y al Conflicto Armado Interno, tanto Chile como el Perú presentó conflictos con lo relativo a la memoria, ambos países deciden silenciar en un discurso oficial las memorias de las víctimas, en el primer caso negando la palabra a las experiencias que expresadas pudieran ser nueva razón de conflicto, y en el segundo, simplemente negando un hecho ocurrido, como si el lenguaje fuera capaz de crear una realidad en la que los y las campesinas quechuas no hubieran sido los principales receptores de la violencia política contextual.

Las novelas que constituyen mi corpus a analizar en la presente investigación son *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime y *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar. En la primera novela mencionada se narra la historia de María Rosa, una enfermera que durante los años de la dictadura militar (1973-1990) fue secuestrada por la policía secreta por varios años. Años de tortura física y psicológica que concluyeron luego de ser ejecutada la misión que la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) tenía preparada para ella: la de asesinar a “un indeseable” para el régimen militar, quien como propone Cristian Montes, no correspondía a nadie menos que Eduardo Frei Montalva, ex presidente de Chile asesinado en la clínica Santa María. La segunda novela por su parte, relata las historias tres distintas mujeres que viven en carne propia desde distintas posiciones y perspectivas el Conflicto

Armado Interno (1980-2000) ya mencionado. Las tres historias corresponden a la de Marcela, una militante del Sendero Luminoso, la de Melanie, una periodista de la clase alta del Perú y, por último, la de Modesta, una indígena de la sierra peruana.

Ambas novelas, cabe destacar, son escritas por autoras mujeres y se encuentran temáticamente centradas en la experiencia del cuerpo violentado, más específicamente, en la experiencia del cuerpo de la mujer sometido a situaciones de extrema violencia. Estas dos obras se sitúan en los contextos de represión y terrorismo ya mencionados y basan sus relatos en historias de mujeres con el fin de poner especial acento en “el impacto diferenciado de la violencia represiva sobre hombres y mujeres” (Sondereguer et al 3), de lo cual se evidencia que este tipo de violencia adquiere un tinte especial y específico en el cuerpo femenino.

Sobre esto último, María Sondereguer y otrxs., señalan que el análisis del abuso y la violencia física y sexual en los centros de tortura “permite identificar un núcleo duro de las relaciones de poder en el cual el cuerpo de las mujeres es territorio de quien tiene ese poder” (4) cuestión que me propongo exponer aquí: de qué manera se representa en estas dos obras literarias en donde claramente el cuerpo femenino no solamente es víctima de la violencia represivo-terrorista del Estado en el caso de Chile, o del Conflicto Interno en el caso del Perú (o en conflictos políticos- armados en general), sino que también del machismo y del patriarcado, y su odio a la mujer que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida.

Las experiencias de María Rosa en *Carne de perra* y de Marcela, Melanie y Modesta en *La sangre de la aurora* son consideradas experiencias límite en tanto sus cuerpos se vieron al filo de la muerte y fueron sometidos a altas dosis de violencia principalmente sexual, experiencias que amenazaron con producir la disolución de sus subjetividades, como se verá, lográndolo, en algunas de las mujeres mencionadas. A estas mismas vivencias fueron sometidas muchas mujeres en Chile y Perú de manera similar, y en estas obras, a través de la ficción, la cual como muchos y muchas creen puede conformar una verdad más viva y real que incluso lo que llamamos verdad (Randall 21), busca representar las realidades opacadas por los discursos oficiales, para que con esto pudieran de alguna manera salir del ámbito de lo privado a lo público, disputando así un lugar en el campo interpretativo.

La representación de estas atroces vivencias consideradas experiencias límite se constituye como un problema a la hora de llevarse a cabo, ya que, para las subjetividades afectadas, la

violencia extrema posteriormente devino en un trauma, el cual dificulta el proceso en tanto no puede ser significado ni asumido como real ya que se encuentra por fuera de los límites de lo racional, lo explicable y lo simbolizable. Sin embargo y a pesar las dificultades, como bien señala Jacques Rancière no existe nada que pueda ser categorizado como “irrepresentable” (23) ya que en realidad todas las experiencias, mientras haya un lenguaje disponible para su transmisión, pueden ser representadas. Solo depende del modo de hacerlo.

En Latinoamérica de los años noventa y dos mil, a raíz de las distintas experiencias límite acontecidas en los países que la conforman, se produce una transformación del campo cultural en donde el letrado ya no prestará su escritura a un sujeto popular sino que “ahora el escritor será el propio sujeto popular oprimido” (Johansson 79), de esta forma, toman la palabra los y las subalternxs, las víctimas de la violencia que quebrados subjetivamente, ven en la narración de su vivencia la posibilidad de una recuperación comienzan a escribir sus memorias dotándolas de un sentido personal.

De esta forma tiene sus inicios en el Cono Sur la escritura testimonial dentro de la cual siguiendo lo propuesto por María Teresa Johansson, es posible reconocer tres distintas formas: la primera corresponde a escrituras autobiográficas sobre las violaciones a los derechos humanos, la segunda, vinculada al periodismo, conocida como reportaje o novela documental, y la tercera, vinculada a lo literario por su carácter de mayor ficcionalización, llamada novela testimonial (81). A esta última forma mencionada espero evidenciar que pertenecen ambas novelas de mi corpus investigativo, en tanto en ellas se pueden reconocer los elementos que más adelante, como veremos, la constituyen.

Así entonces, mi problema a investigar se centra en cómo las dos obras literarias escogidas resuelven los conflictos que la representación impone a la hora de referir a situaciones traumáticas, con una perspectiva feminista que apela a la importancia de reconocer cómo afecta el factor de género en todo lo que es producto del ser humano, evidenciando así de qué modo en las novelas se configuran los cuerpos de las protagonistas en un marco socio-cultural latinoamericano machista y patriarcal en donde la mujer se convierte en una doble víctima: por un lado, del patriarcado y sus aliados y, por el otro, del contexto político- militar circuncidante.

La hipótesis que guiará mi investigación y que se presenta como solución a la problemática sobre la representación planteada, es que ambos libros se constituyen como novelas testimoniales, es decir, novelas conformadas por distintos modos narrativos en donde el principal foco de importancia recae sobre el que asume la apariencia testimonial, es decir, la de una narración en primera persona contada por un narrador protagonista de su propio relato (Beverly 8). La razón de mantener solo una apariencia testimonial responde a que el testimonio comúnmente entendido, exige ser narrado por quien vivió la experiencia, cuestión que como se ha visto, limita lo transmitible al no poder las subjetividades quebradas referir por sí mismas a las experiencias traumáticas. Ante esto, al tener la novela testimonial el imperativo de transmitir las experiencias silenciadas por el discurso hegemónico y también de darle, en la medida de lo posible, una voz propia a las subjetividades quebradas (ficticias o no), evidenciará que la mejor forma de hacerlo es mediante la inclusión y convivencia en el relato de dos voces narrativas: en primer lugar, una voz testimonial, o en conceptos de Gerard Genette, una voz homodiegética que narrará las experiencias que no constituyen razones o causas del trauma, y en segundo lugar, una voz heterodiegética que despersonalizándose y tomando distancia de la narración misma, podrá referir a las experiencias subjetivas del cuerpo sometido a la tortura y la violencia sexual, las que como se evidenciará en las obras escogidas, dan muestra de que el factor de género se encuentra presente también en los conflictos político-armados, y transforma a la mujer en receptora de la violencia por partida doble.

Marco teórico metodológico.

El corpus que constituye la presente investigación se encuentra conformado por las dos siguientes obras literarias: *Carne de perra* (2009) de la escritora chilena Fátima Sime, y *La sangre de la aurora* (2013) de la escritora peruana Claudia Salazar. Ambas novelas ambientándose en un contexto en donde el ejercicio de la violencia alcanzó niveles extremos, como lo fue durante el período de la Dictadura Militar (1973-1990) en el caso de Chile y el Conflicto Armado Interno (1980-2000) en el caso del Perú, ponen en escena la particular manera en que la violencia contextual afectó a las mujeres por el único hecho de serlo. En cada obra de manera singular se busca representar a través de protagonistas mujeres que la violencia (que en estos casos además de provenir de las circunstancias responde a una ideología machista) afecta a tal nivel a las víctimas, que la agresión vivida se convierte en un trauma que no les permitirá referirse a la causa del mismo.

Antes que todo, me interesa poner un especial acento en el hecho de que ambas novelas hayan sido escritas por mujeres, ya que como es sabido, mucho se ha dicho de la literatura escrita por mujeres o “femenina”, siempre en contraste con la literatura escrita por hombres que es la que se ha mantenido canónica y hegemónica por los siglos de los siglos. Cuestión que no ha resultado, sino que en una permanente desvalorización y pormenorización de las obras producidas por quienes han sido históricamente oprimidas. Del contraste con la escritura masculina constantemente se ha reforzado de manera negativa y con –claramente- una nula visión crítica de la historia, la idea de que la literatura de mujeres tiende a la interioridad y a centrarse temáticamente en los afectos antes que en otra cosa, “se ha dicho que una de las características universales de la obras femeninas es ésta de ver el mundo de fuera desde dentro con una clara implicación personal” (Redondo 199), razón esencial del género a la que se debe su inferioridad en comparación a los grandes temas de la escritura masculina, quienes en la literatura dan muestra una vez más de que siempre se les ha permitido todo.

Si los hombres han escrito de sobre todo es porque a la vez en el plano de la realidad machista y patriarcal de igual forma han podido siempre hacer todo, no así las mujeres, quienes si querían escribir tenían dos opciones: la primera era centrarse en sí mismas a causa de que no tenía la potestad de escribir de otras cosas, tanto por la falta de experiencias que gracias a la división sexual del trabajo la han relegado eternamente al encierro del hogar, como por la prohibición impuesta por los hombres de hablar de diversos temas. La segunda opción de las

mujeres a la hora de escribir era “masculinizar” su escritura, esto es, asimilar las formas, estilos y temáticas a la de los escritores hombres, teniendo que inclusive muchas veces disimular sus nombres o, cambiarlo por un seudónimo masculino si es que querían tener éxito.

Siguiendo los postulados de Alicia Redondo se considerará como literatura femenina aquella que su autora sea mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad dos elementos que a la hora de la recepción se completan idealmente “cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación), identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad” (193). Marcas de feminidad que -valga la redundancia- se marcan en las obras del corpus escogido, gracias al machismo y patriarcado de antaño circuncidante en todo lugar del mundo habitado, que se hace presente de manera evidente en la represe. De igual forma, la feminidad o el “ser- mujer” no se entenderá más que como una construcción ideológica forjada por la hegemonía masculina, que de manera intrínseca hace de las mujeres en las novelas *Carne de perra* y *La sangre de la aurora* las principales receptoras de la violencia desmedida por parte de hombres quienes, como señala Nattie Goluvob, consideran que “las mujeres circulan como mercancía, como objeto de intercambio, como don, como cuerpos deseados y deseantes” (60).

A la hora del análisis literario, se tendrá en cuenta también la particularidad presente en la literatura de mujeres reconocida Alicia Redondo, esta es, la tendencia por estructurar los relatos de maneras más libres, en donde toda forma y estilo tiene cabida. Los relatos ya no son lineales, sino que repetitivos, acumulativos, cíclicos, disyuntivos, entre otros, remitiendo así a la fragmentación misma de sus propias vidas (201).

Pasando a otro tema, para referir al problema que presenta la violencia extrema y los hechos de horror en su representación escritural, principalmente se tendrá en cuenta lo propuesto por Jacques Rancière, quien señala que la violencia polémica del ayer, es decir, hechos como el Holocausto en Europa o la seguidilla de Dictaduras militares en Latinoamérica, toman cuerpo y se radicalizan en el testimonio de “lo irrepresentable”, concepto que como el autor señala se suele confundir entre dos nociones: la una imposibilidad y la de una prohibición. La primera refiere a la capacidad de llevarse a cabo idealmente (es decir, de manera coherente y con sentido) la transmisión de la experiencia en cuestión y, la segunda, a la prohibición de

un posible goce estético generado inclusive en la *imitatio* de experiencias límite. Para Rancière, la expresión de dichas experiencias límite antes que una restricción se constituirán como la exigencia de un arte nuevo, “un arte de lo irrepresentable” que en vez de limitarse en sus temáticas se ocupará del tratamiento mediante el cual la representación del horror se pueda llevar a cabo de manera idónea. Como el mismo autor señala: “El problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin” (23).

De esta forma entonces, se desprende que para Rancière no existe nada que esencialmente sea irrepresentable, toda situación y todo momento por muy fuerte que haya sido puede materializarse discursivamente en tanto se lleve a cabo de la forma más adecuada.

Para referir a la manera que posibilita la representación literaria de la extrema violencia sobre el cuerpo se seguirá los postulados de Carlos Pavón presentes en su texto *¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema*, en donde se apunta a que, por mucho, el mejor medio para llevar a cabo la materialización discursiva de lo anteriormente mencionado es a través de la ficción, ya que ésta lejos de tergiversar la realidad nos invita a imaginar lo inimaginable, logrando que se produzca así una comprensión más compleja de la realidad (44). Además de los postulados de Pavón, se considerará también lo propuesto por Ricardo Piglia, quien señala que a la hora de testimoniar es necesaria “una pequeña toma de distancia respecto a lo que se está tratando de decir” (43), cuestión que como se apreciará durante el desarrollo de la investigación, nos hará sentido en las novelas sobre las que se está trabajando.

En el caso de las novelas de mi corpus investigativo, la toma de distancia se traduce en la presencia y utilización de un narrador heterodiegético, es decir, un narrador ausente de la historia que se cuenta (Genette 299). En ambos libros, intercaladamente se suceden, en conceptos de Genette, narraciones heterodiegéticas y homodiegéticas (en esta última, el narrador se encuentra presente en la historia que cuenta como personaje) que le entregan forma al relato completo: en *Carne de perra* siempre que se relata el pasado referido a los años de secuestro y tortura sexual de la protagonista, la narración se distancia apareciendo el narrador heterodiegético, y en los momentos en que se hace referencia al pasado más próximo y al presente, estos son narrados por la protagonista misma, transformándose en una narración

homodiegética, que asume la forma del testimonial. Así como se verá, en *La sangre de la aurora* sucede un proceso similar, los relatos de las tres protagonistas que conforman la novela, tienen en común que para poder narrar la experiencia subjetiva de la violencia a la que fueron sometidas fue necesaria una voz heterodiegética.

Para delimitar el marco teórico con el que trabajaré y refiriendo primeramente al concepto de memoria a la cual recurren ambas novelas para la construcción de sus historias, se seguirá lo propuesto por Raquel Olea (2001) quien la define como:

“Los saberes producto de la experiencia, dispersos, sumidos en el tejido social y urbano sin registro público; la memoria persevera para ser extraída de los agujeros de la historia, de los retazos de biografías ciudadanas, de las fracciones de verdades no localizadas en hechos registrados y discursos institucionalizados” (198).

Siguiendo esta línea entonces, se podrá apreciar como las novelas de la presente investigación basándose en hechos históricos comprobables, entregan las perspectivas de las subjetividades a las que el poder hegemónico silenció debido a lo terrible de las experiencias de las víctimas, quienes en ambos libros son las que toman la voz. Como también apunta Raquel Olea, el lugar donde se sitúa la memoria no es en la mente, sino que es en la materialidad del cuerpo (199), concepto importante para la presente investigación que será entendido según lo propuesto por varios autores. Así entonces, el cuerpo se constituirá como el instrumento mediante el cual comprendemos el mundo (Merleau-Ponty 110), en tanto, siguiendo a David Le Breton, este es “materialidad sensible” (3) que funciona como memoria viva y, sobre la cual además se marcan y se puede leer “la historicidad de los modos de la violencia (Giorgi 69).

Para entender los afectos de lxs cuerpos y subjetividades y, más específicamente, para entender el miedo y el dolor, los cuales propongo son los afectos transversales a ambas novelas, se seguirá a Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* (2015), en donde propone que las emociones se construyen desde las relaciones de contacto y, señala que el miedo funciona “constituyendo a los otros como temibles en tanto amenazan con disolver el yo” (115). Sobre el dolor, Ahmed antes de enfocarse en descubrir qué es el dolor, se preocupará de lo que éste hace sobre lxs sujetxs que lo sienten, y como señala, el dolor

hace que los cuerpos se reorganicen y “se acurruquen o estremezcan adoptando formas diferentes” (62). Cuestión que nos hará mucho sentido en las obras que constituyen el corpus.

El concepto de violencia lo trabajaré desde tres perspectivas, la primera referida al contexto político- armado de ambos relatos a la que llamaré “violencia represivo- terrorista” sobre la que, siguiendo a Jaume Peris Blanes en *Historia del testimonio chileno* (2008) señala que “tuvo como objetivo modificar el propio ser de los prisioneros, entendiendo la subjetividad como una sustancia moldeable por el suplicio moral” (51). La segunda perspectiva responderá a la “violencia de género”, en donde seguiré, en primer lugar, lo propuesto por María Sondereguer y otrxs en *Violencias de género en el terrorismo de Estado en América Latina* (2010) en donde hace hincapié en la particularidad que adquiere la violencia represiva en las mujeres, la cual conlleva siempre tortura sexual. Y, en segundo lugar, a Rita Segato en su texto *Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación* (2011) quien además de proponer una tipificación de la violencia de género muy útil para el posterior análisis de las obras literarias, siguiendo la misma línea de Sondereguer, da cuenta de cómo la violencia sexual es la expresión de la cultura patriarcal con la que se busca llevar a una muerte subjetiva a la mujer, aniquilando su voluntad mediante la pérdida del control de su propio cuerpo” (6). Por último, para el caso particular de la novela *La sangre de la aurora*, se considerará la noción de violencia étnica para con los indígenas que habitaban la sierra peruana, la cual según señala Lucero de Vivanco en su texto fue “la condición radical de marginación económica y exclusión social” (128 “Tres veces muertos: narrativas para la justicia ...”) presente de manera previa al Conflicto Armado, la cual además de ser una de las principales causas de muerte de un considerable número de campesinxs, condenó a sus cuerpos a una muerte simbólica, a causa de que el campesinado peruano nunca había sido considerado como parte de la ciudadanía, por lo que su aniquilación más que para el grupo afectado, no significó nada para nadie. Cabe señalar que la violencia de género, y en el caso específico de *La sangre de la aurora*, la violencia étnica, en nociones de Slavoj Žižek, será entendida además como violencia objetiva, es decir, como el tipo de violencia que es inherente al sistema.

La noción de trauma lo entenderé, al igual que conceptos anteriores, desde más de una perspectiva, siendo la primera la de Susana Kauffman quien señala que el trauma alojado en

el núcleo del trabajo de memoria puede ser “el articulador o el elemento de la fractura entre los procesos de recordar y de olvidar” (14). Por su parte, Dominick Lacapra en *Escribir la historia, escribir el trauma* (2005) apunta que “el trauma es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia: tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y tal vez, imposibles de dominar plenamente” (63). Por último, Cristian Montes en esta misma línea lo entiende como algo que a pesar de ser real, no se puede simbolizar, ya que el trauma deja una huella que no logra ser procesada ni significada por la subjetividad individual o colectiva (65). A modo de síntesis, lo más relevante sobre el trauma para la investigación es que éste quiebra la subjetividad, misma razón por la que presenta problemas para la representación.

Para delimitar el concepto de novela testimonial, a la cual propongo corresponden las obras literarias que constituyen la investigación, tomaré lo propuesto por Miguel Barnet en *La novela testimonio. Socio literatura* (1986), en donde señala en primer lugar, que este tipo de novela es escrita por el/la sujetx oprimidx, y tiene el objetivo de reproducir o recrear aquellos acontecimientos sociales que marcaron un verdadero hito en la historia de un país desde la mirada de un/ una protagonista que da cuenta de los hechos dando a conocer su participación en ellos (287), además la novela testimonial debe proponerse el desentrañamiento de una realidad que afectó la sensibilidad de un tejido social completo, la cual ha sido opacada intencionalmente por los discursos oficiales impuestos en cada país.

La novela testimonial presenta un modo particular de exponer un hecho histórico, el gestor de ésta tiene la misión de revelar la otra cara de la moneda y su fin debe apuntar a la articulación de memoria colectiva con un propósito mayor que el de documentar una época, la novela testimonial debe “buscar enjuiciarla” (Barnet 299). A diferencia del testimonio en su sentido clásico en donde quien narra el relato es quien vivió en carne propia la experiencia límite, en la novela testimonial el autor puede o no haber vivido la situación, para escribirla no se le exige ser el superviviente real de la historia que narra, ya que este tipo de novela “es una segunda vida para el autor sobre la que puede inventar y poner todo lo que quiera de su cosecha siempre y cuando lo haga sobre una plataforma de realidad inalterable” (297). Siguiendo también a Gustavo Chiang y lo que propone en su tesis de licenciatura *La novela testimonial: hacia la derogación de las fronteras entre literatura y vida*. (1992): en la novela

testimonial, además de poder constituirse el narrador de diferentes maneras al interior del texto, éste puede “ser el mediador y organizador de todo tipo de documentos y voces que recoge” (Chiang 64), las cuales pueden provenir de distintos lugares, no siendo necesariamente cercanas a él. Así entonces, como apunta Chiang hay novelas que se centran en relatar las experiencias vividas por sus autores, actualizando la forma de la autobiografía, y otras novelas, como la testimonial “que tienen un referente histórico comprobable y hacen de ese referente el motivo central del relato” (Ídem).

Profundizando la noción de testimonio con la que trabajaré, la cual es importante en tanto la novela testimonial se constituye por voces testimoniales y también por varias de las principales cualidades del ya mencionado testimonio como señala Rene Jara “nace de los espacios donde las estructuras de normalidad social se desmoronan” (3) y en Latinoamérica, siguiendo una vez más a Raquel Olea, el testimonio a partir de los años 70-80 se fortaleció configurándose como “el género de identidad regional” (199) ya que se presentó como la oportunidad de los oprimidos de por vez primera, hacer historia, ya que hasta el momento la historia había sido escrita por los ganadores, es decir, por el grupo hegemónico dominante. Cabe mencionar, que antes de que el género testimonial hallara su apogeo post holocaustos, guerras y dictaduras, era considerado por la mayoría (que siempre refiere a hombres) un género menor en tanto era, al igual que la autobiografía, principalmente escrito por mujeres, por las razones mencionadas poco antes.

Otro elemento importante a considerar sobre el testimonio es que se caracteriza por ser escrito por quien vivió la experiencia, o como señala Paul Ricoeur, el testimonio procede de la fórmula “yo estaba allí” (213), complementando esto John Beverley apunta a que el testimonio es “una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es el protagonista de su propio relato” (7) en donde la situación del narrador suele ser de urgencia, y el comunicar la experiencia una necesidad.

Importantísimo es notar que lo recién mencionado en el párrafo anterior, es posible reconocerlo también en la novela testimonial con la diferencia de que en este tipo de novela es desde un plano ficcional, es decir, quien testimonia no tiene la obligación de haber vivido el hecho que narra, como se refirió poco antes. Así entonces, y de manera más simple se podría decir que las características que rescata y utiliza la novela testimonial del testimonio,

son primero, sus fines en tanto se constituye como un discurso que batalla su validez con otros, y segundo, su apariencia, es decir, la fórmula “yo estaba allí” referida anteriormente se emplea en la novela testimonial sin la implicación necesaria de ser escrita por quien la experimentó.

Por último, la noción de “trabajo de duelo” (la cual será considerada en la conclusión de la investigación) se entenderá según lo propuesto por Sigmund Freud en *Duelo y melancolía* (1993) en donde el duelo es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada, o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (5), y se caracteriza por hacer que lxs afectadxs con sus talentos dolidos, pierdan interés en el mundo exterior, ante lo cual para superarlo se necesita de una elaboración de trabajo de duelo, la cual cuenta con cuatro etapas: la primera es el reconocimiento del objeto perdido, la segunda el desligamiento del mismo, la tercera la incorporación del objeto perdido al “yo” y la cuarta y última es cuando se produce “la reconexión con el mundo objetal y la reaparición de las posibilidades de investir nuevos objetos” (Paz, 1993).

Capítulo I: *Carne de perra* de Fátima Sime.

La novela *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime se inscribe dentro de la escritura testimonial la cual a partir aproximadamente de los años setenta en Chile y en el Cono Sur en general fue adquiriendo un importante papel en tanto “hacía coincidir la figura del escritor con la del protagonista oprimido, sobreviviente de las políticas de represión impuestas por las

dictaduras militares” (Johansson 79). Los nuevos contextos sociopolíticos que a partir de los años setenta comenzaron a configurarse en América Latina entregaron las condiciones necesarias para que el género del testimonio se asentara por decenios hasta la actualidad, permitiendo así que los relatos experienciales de las subjetividades que se encontraron expuestas a la violencia desmedida pudieran disputar un lugar en el campo interpretativo, el cual era dominado por el discurso oficial de la hegemonía. Desde el lugar de las víctimas sin voz el escritor testimonial buscara representar las memorias del grupo de la nación que se vio situado en una posición de relativa subalternidad, lo cual entendido en conceptos de Gayatri Spivak, refiere a los grupos históricamente oprimidos, esto son, el proletariado, las mujeres y los campesinos.

La obra literaria *Carne de perra* es propuesta en la presente investigación como el relato de una subjetividad traumada por la violencia extrema y, también, como una novela testimonial en la que se problematiza la capacidad de la escritura para representar ciertas cosas, en la que se pregunta por la mediación del lenguaje en el proceso de escritura (Johansson 88) y además, por el qué sucede cuando las palabras no son suficientes para referir ciertas experiencias. Esta novela, basada contextualmente en la Dictadura militar chilena, un hito histórico y social que marcó un antes y un después en la vida de un país completo, narra la historia de María Rosa, una enfermera que es secuestrada y torturada sexualmente por la policía secreta del régimen militar por años.

Como se refirió anteriormente, la particularidad de la novela testimonial es que, a diferencia del testimonio, da la opción de que el narrador a nivel de voz autorial, pueda o no haber experimentado la situación que narra, siempre y cuando, sitúe su relato en una realidad histórica inalterable. En el caso de *Carne de Perra*, en la historia de María Rosa, el único referente real, al que por cierto no se menciona ni se refiere de manera directa en ningún momento de la novela, es la Dictadura militar chilena y sus conocidas prácticas terroristas de secuestros, torturas y desapariciones. Aparte de eso, el resto de la historia es todo ficción. La escritora Fátima Sime en este libro no se encuentra haciendo un relato autobiográfico de los episodios traumáticos de su vida, sino que los de su personaje María Rosa que a la vez fueron los de muchas torturadas políticas. Las que, si bien no vivieron exactamente lo mismo, pasaron por experiencias similares. Experiencias que nunca obtuvieron la legitimación y

tratamiento que debieron a causa de no ser, para los gobiernos de la Transición a la democracia, las que se debían recordar y transmitir a las nuevas generaciones, sino que, al contrario, se constituían como las experiencias que debían borrarse para no opacar el futuro mejor prometido.

En la novela *Carne de perra* se plantea una problemática que en la literatura chilena contemporánea más de una vez ha tenido lugar, la de la colaboración por parte de lxs prisionerxs politicxs con la policía militar de la dictadura, con una particular perspectiva que en este caso que pone en escena la perversión contra las mujeres que existió en los distintos centros y lugares de tortura en Chile. Esta misma temática es posible reconocerla en la popularmente conocida historia de “La flaca Alejandra” que tuvo lugar durante los años de la dictadura (1973-1990), y que a mi parecer fue una gran influencia a la hora de caracterizar la historia y subjetividad de María Rosa.

“La flaca Alejandra”, o Marcia Merino, como en realidad se llamaba, fue importante dirigente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), que luego de caer prisionera en manos de los militares y ser torturada duramente, termina por colaborar con la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) delatando a sus compañeros y compañeras de militancia, lxs cuales eran posteriormente aprisionadxs, torturadxs, y/o asesinadxs de inmediato, como le ocurrió a Miguel Enríquez, uno de los fundadores del MIR a quien Marcia delató a pesar de la estrecha amistad que entre ellxs había. De militante a agente de la DINA fue el paso de la flaca Alejandra, quien además se involucró cercanamente, de manera bastante patológica con uno de los más crueles militares al mando de la policía secreta, Miguel Krassnoff, quien, en la actualidad por sus crímenes cometidos en dictadura, se encuentra condenado a más 500 años de cárcel. Cabe mencionar que en el año 2016 se estrenó a través de una de las formas testimoniales, el reportaje documental llamado “La flaca Alejandra”, en donde Marcia Merino en persona, cuenta su historia y sus razones para hacer lo que hizo.

Asimismo, *Carne de perra* cuenta la historia de María Rosa, enfermera que durante sus años en la universidad se empareja con Alexis Leiva, “el jefe de los Banderas Rojas, un grupo más a la izquierda que el MIR” (Sime 50), razón aparente por la que años después, cuando los militares toman el poder absoluto, es secuestrada por el GOE (grupo de operaciones

especiales) quedando bajo el poder de Emilio Krank, personaje que como apunta Bernardita Llanos, no hace sino referir a Miguel Krassnoff (227).

María Rosa, luego de verse de aislada, torturada y vejada sexualmente por parte Krank, al igual que la flaca Alejandra comienza a contribuir con la policía secreta, pero de manera distinta. Así entonces, primeramente, colabora con el GOE prestando sus servicios de enfermera a la hora de la tortura de otros prisioneros como se aprecia a continuación:

“Peña y Sarmiento enmudecen cuando ella entra. Se disculpan. Tuvimos que llamarla doctorcita (...) Ella: Effortil, suero fisiológico, dos jeringas de 20 cc. Los sueros tienen que estar tibios. Ya les dije, hay que sumergirlos antes en agua caliente. ¿Por qué están fríos? ¿Qué pasó con la posición del prisionero? La pregunta es una orden. Los hombres lo tienden de costado en la parrilla. Los sueros en la mesa, tibios. Esperen unos veinte minutos antes de reintentarlo, dice ella, como siempre que termina. Al menos recuerden eso, agrega.” (Sime 92)

Y después, siendo ella quien lleva a cabo el plan de la policía secreta de matar a uno de los “indeseables”, (como llamaba Krank a quienes contaban con un proyecto revolucionario que hacía peligrar la sociedad capitalista y neoliberal pronta a instaurarse), en la clínica en donde estratégicamente la puso el GOE a trabajar como enfermera. El “indeseable” que asesina María Rosa en la historia, como postula Cristian Montes, corresponde al ex presidente Eduardo Frei Montalva, quien muere en enero de 1982 en la Clínica Santa María. Muerte de la que hasta hace algunos años no se tenía (o no se quería tener) claridad de si había sido asesinato o no. En la actualidad se confirmó que al igual que “el indeseable” del relato, Eduardo Frei murió por un envenenamiento.

Además de colaborar con el régimen represivo, María Rosa, de manera similar a la flaca Alejandra, durante sus años de secuestro ingresa en una forma bastante enfermiza de relacionarse con su torturador, quien manipula y hace prácticamente lo que desea con ella gracias al poder absoluto que tiene sobre su cuerpo y subjetividad, poder de muerte y dolor que a cada momento le hace sentir. Emilio Krank mantiene por años aislada a la enfermera no dejando que se relacione (a excepción de contadas ocasiones como cuando coopera en la tortura de detenidos) con nadie más que con él. La relación está fundada a partir del miedo

permanente que siente María Rosa y de la constante actitud pasivo-agresiva de Krank, de la que daré muestra a continuación:

“Vengo a verla de noche porque le traje un regalo, dice levantando la bolsa. Ella: ¿Un regalo? Si, muñeca. Mete la mano y palpa, a ver si adivinas. Ella: ¿Qué hay dentro? Él: ¡Mete la mano, concha de tu madre, y agarra! ...

Ella vacila, pero finalmente mete la mano hasta el fondo de la bolsa y palpa. Ha decidido enmudecer. Como las otras veces, sabe que cualquier cosa que diga será peor, sabe que su palabra amplifica los cambios de carácter, que si obedece en silencio le irá mejor” (Sime 31)

Se transforma a momentos, en la típica relación sustentada en violencia machista y patriarcal que hasta hace algunas décadas era el ejemplo de un matrimonio funcional en donde la mujer debía someterse y obedecer a los designios de su esposo a causa de ser él el sostén económico:

“Hoy no quiero enojarme ¿sabe? Le tengo una sorpresa, así que ¡ya! ¡Se me baja del auto! (...) Ella, con la cabeza gacha, mira la nube de polvo gris que levantan sus pasos. El hombre la toma con firmeza. La detiene. ¿Acaso no me cree, que anda como mula arrastrando las patas? Mire como está dejando los zapatos nuevos. ¿Quién se los compró? ¿Quién le compró ese vestido, la cartera? Yo pues, su príncipe.” (Sime 73)

El amor romántico y cortés que profesa “el príncipe” a su “muñeca”, sobrenombres que responden a las mismas lógicas de la retórica del romanticismo, va siempre acompañado momentos antes o momentos después, de agresiones verbales como “puta de mierda”, (55) “perra de mierda”(76), “puta reputa” (55) y otras, que cumplen la misma función de violentar y reducir psicológicamente a María Rosa, todo esto también, por supuesto, acompañado de tortura sexual, ante la cual la resistencia se transforma en el principal elemento de sobrevivencia para la prisionera política.

Como bien señala Bernardita Llanos, “la ambigüedad y ambivalencia que caracterizan el comportamiento y el discurso del torturador, confunden a María Rosa, pues haga lo que haga no tiene manera de entender la realidad creada por el sadismo y dominio sexual que rige al Príncipe” (231). En estas condiciones, el cuerpo sometido se ve obligado a “elaborar

estrategias impensables de resistencia” (Montes 71), el constante temor al dolor y a la muerte terminan por borrar la identidad de María Rosa, quien vivirá solo en función de Krank, su amo y dueño, a quien se acostumbra a complacer para no sufrir males peores que los que ya constituyen los deseos sexuales del Príncipe.

Al contrario de cómo algunos postulan, la patológica relación que a María Rosa aparentemente termina por gustarle, está lejos de ser, como algunos autores postulan, el “Síndrome de Estocolmo” acuñado por el psiquiatra Nils Bejerot en el año 1973, en el cual –a grandes rasgos- la víctima secuestrada entra en una especie de complicidad con su torturador gracias a un proceso de identificación con el victimario, que puede concluir incluso en una relación amorosa. En un enamoramiento enfermizo.

A mi parecer, la aparente atracción y enamoramiento de María Rosa, no representa, sino una de las estrategias de sobrevivencia a las que la enfermera tiene que recurrir y resistir. Aquella forma de relacionarse se presenta como la única opción de mantenerse con vida y en relativo “bienestar” para la prisionera, quien se encuentra ya tan destruida y vaciada que la única manera de actuar ante su nueva y limitante realidad, es esa, entregarse a lo menos malo, a lo que nunca se hubiera entregado si no tuviera el miedo de vivir algo peor. Siguiendo nuevamente a Bernardita Llanos:

“Entender la dinámica entre víctima y torturador mediante lo que el Síndrome minimiza severamente, el estado de dependencia e infantilismo al que el encarcelamiento y el dominio reducen a la secuestrada y torturada, clausurando cualquier posibilidad de libre consentimiento en sus acciones” (226).

O en palabras de María Rosa:

“Su poder, su autoridad, su dominio absoluto sobre la vida (...) me aferraba a él para volver a la vida, pero me mantenía al filo del precipicio” (Sime 78).

La novela *Carne de perra* --y volviendo así a las cualidades que permiten tipificarla como novela testimonial- cuenta con un narrador que se constituye de diferentes maneras dentro del relato: en diecinueve de los treinta episodios en que se organiza la obra, la voz toma una posición heterodiegética, es decir, se ausenta de la historia que narra como se evidencia en el primer capítulo:

“Está desnuda, tirada sobre piso de baldosas. Tiene los ojos vendados y las manos atadas a la espalda. Con la piel húmeda, siente que se congela. Aunque no hay signos visibles de la reciente tortura cada vez que tiritita el dolor es intenso” (Sime 7).

En los restantes once episodios, la narración es homodiegética, es decir, el narrador está presente en la historia que cuenta como personaje (Genette 299), como veremos a continuación:

“Averigüé: estaba en la UTI. La UTI era pequeña, tenía solo tres camas por lado. Pero yo no lo veía, a lo mejor hubo una equivocación, me informaron mal. ¿Se habrá muerto?, pensé” (Sime 34).

Las dos distintas formas que tiene el narrador de constituirse al interior del relato responden a las distintas temporalidades a las que refieren, por un lado, la narración heterodiegética relata un pasado lejano: la experiencia de los años de secuestro y torturas. Y por otro, la narración homodiegética que relata el presente a partir de un hecho ocurrido recientemente, esto es, la situación en que se vio María Rosa al después de años, volver a ver al Príncipe en la Posta Central de Santiago, centro hospitalario en donde trabaja, y al que va a parar agonizante su antiguo torturador.

Ambas narraciones nos entregan el panorama completo de lo que fue la vida de María Rosa a partir de su secuestro: por un lado, entonces, nos enteramos de sus traumantes años de prisionera política, y por otro, en voz de la protagonista, de cómo fue su retorno a Chile después de haber sido enviada a Suecia donde permaneció varios años como refugiada política, luego de cumplida la misión que le tenía el GOE para ella. En voz de la propia María Rosa podemos conocer lo que fue su vida posterior al secuestro y tortura, esto es, “su compleja inserción en el país, su conflictivo encuentro con su familia, su trabajo en la Posta Central, el reencuentro con el Príncipe y la muerte del mismo” (Montes 69)

Las razones de esta elección en la forma de estructurar la narración responden a que la voz homodiegética testimonial, el “yo” subjetivo y experiencial de la historia, es incapaz de referir a la violencia y el horror vivido ya que se encuentra traumada y, “el individuo que está sometido a lo traumático no puede percibirse como sujeto del acontecimiento, no puede verse en ese momento y puede quedar parcial o totalmente imposibilitado de recordar o reconstruir

lo vivido” (Kauffmann 7) por lo que su representación requiere de otro medio: la voz heterodiegética, desde la cual como señala Jaume Peris Blanes, se puede construir una posición de enunciación en donde el derrumbamiento de la subjetividad pudiera ser representado (“Historia del testimonio ...” 52).

Así entonces se puede apreciar cómo en cada capítulo en que la protagonista toma la palabra no se refiere a nada que tenga que ver de forma directa con la situación límite que vivió, de la que si nos enteramos gracias a las consecuencias que ha tenido en el cuerpo, costumbres y vida en general de María Rosa. En cambio, cuando la voz distanciada (heterodiegética) es quien narra sabemos que referirá a los años en donde fue víctima de represión terrorista y tortura.

Me parece importante señalar que aún en la narración heterodiegética pareciera que a momentos los personajes tomaran la palabra:

“Me dijeron que la muñequita no estaba comiendo, dice. ¿Cómo es eso? La salvé para que estuviera contenta y ahora se quiere morir. No, pues. Sentado junto a ella le acaricia el pelo, la cara. Yo la necesito hermosa. Con el dedo repasa las cicatrices ¿Vio cómo el tratamiento le hizo bien? Ni rastros va a quedar de lo que le hicieron esos infelices. Ahora quiero que se siente y coma, ¿ya? ¿No quiere moverse? ¿Esta amurrada, la muñeca? Mire, para que vea lo importante que es para mí, le voy a contar: fui a Limache” (Sime 19).

Cuestión que no solo sucede con el Príncipe, como veremos, ya que la personaje de María Rosa también pareciera poder hablar por sí misma:

“(...) y para que no sea tan brusco el cambio, mañana mismo empieza a trabajar en la clínica privada del doctor Arriagada. ¿Cuál es Arriagada? Porque en la noche había varios médicos. ¿Y a ti que tendría que importarte? No logro entender por qué me necesitas a mí en este trabajo. ¿Por qué no lo hace uno de ellos?” (Sime 98)

Lo anteriormente señalado ocurre a partir de una narración en tercera persona, que poco a poco pierde su poder narrativo cediendo el lenguaje a los personajes para que finalmente por unos instantes éstos se expresen y comuniquen por sí mismos, recurso estilístico que busca generar en los lectores la impresión de estar dentro, como espectador incognito, del mundo

ficticio creado. Para nosotros estos diálogos en prosa nos invitan, como un tercero invisible, a dar cuenta desde cerca la cotidianidad de la violencia.

Cabe mencionar también que este recurso no es funcional para referir a la experiencia directa de la violencia y tortura en el cuerpo y los afectos de María Rosa, ya que como bien propone Susana Kauffman: “el dolor físico y psíquico pueden resistir su objetivación en el lenguaje; el sufrimiento traumático puede privar a la víctima del recurso del lenguaje, de su comunicación” (17), cuestión que claramente ocurre en el caso de nuestra protagonista y que se profundizará a continuación.

La extrema violencia a la que es sometida María Rosa, como otros tantos y tantas durante el régimen militar pinochetista respondió a la necesidad por parte de la dictadura de asegurarse que nada ni nadie destruyera “el nuevo país que se esta[ba] construyendo” (Sime 97), país que comenzaba su ingreso en las lógicas capitalistas y neoliberales provenientes de Estados Unidos, y que necesitaba que la subjetividades que conformaban la ciudadanía fueran dóciles al poder, como bien señala Jaime Peris Blanes en esta misma línea: “La violencia represiva tuvo como objetivo modificar el propio ser de los prisioneros, entendiendo la subjetividad como una sustancia moldeable por el suplicio corporal” (51).

El aparato represivo, en conocimiento de que “el sufrimiento, antes que en otro lugar se experimenta en la carne” (Olea 203), utilizará el dolor y el miedo a éste como los principales elementos para ejercer su control y poderío. La tortura tendrá por objetivo hacer del cuerpo pura biología sin humanidad, como se puede apreciar es lo que nos señala la novela *Carne de perra* con solamente leer el título de la obra. Siguiendo la forma de aquellas novelas, como, por ejemplo, *Juana Lucero* (1902) de Augusto D’ Halmar, en donde la obra se titula así a causa de que el relato se centra principalmente en la personaje llamada Juana Lucero, el título de la obra de Fátima Sime también refiere a su personaje principal, quien en la historia es tratada como un animal antes que una persona.

Constantemente en la obra es posible reconocer cómo distintos elementos presentes apuntan a la misma idea de María Rosa como un animal, el Príncipe además de llamarla en repetidas ocasiones “perra de mierda”, la trata como a una: “Ahora hay que desinfectar, dice, y para eso nada mejor que la saliva, como a los perros” (Sime 10), le señala antes de comenzar a

lamerle las heridas y costras que a causa de la violencia experimentada poco antes quedaron en su cara.

Krank también la trata como un desecho, en más de una ocasión le dice cosas a la enfermera del estilo de: “Ibas derecho al océano. Al N.N.” (Sime 60), cuestión que, a consecuencia de los años de secuestro y tortura, María Rosa termina por sentirse: “La sensación de que mi cuerpo era solo una carcasa, mi alma un vacío desolado, no se apartaba de mí” (Sime 38). Cuando la tortura no concluye con la muerte física del prisionero o prisionera, termina con la muerte o destrucción de la subjetividad identitaria de lxs sujetxs torturadx, para quienes su mundo se ve destruido generándose al mismo tiempo en ellos sentimientos de autodesprecio y vergüenza.

A lo largo de los años de secuestro, de diferentes maneras el príncipe somete violentamente a su muñeca, la primera y más reconocible a simple vista es el aislamiento al cual se ve sometida, María Rosa no se puede comunicar con nadie más al menos que así lo desee Krank:

“¿Cómo sería vivir para siempre en un baño? No tan malo: puede asearse con agua caliente (...) ayer mantuvo el agua corriendo. A nadie parece importarles lo que ella haga en ese baño donde la dejo después de aquel primer día. ¿Cuánto tiempo me van a tener aquí? ¿Qué espera? ¿Tiene orden de no hablarme? ¿Por qué no me contesta?” (Sime 17).

La segunda, se traduce en violencia psicológica y manipulación, pues constantemente, como ya mencioné, el Príncipe la agrede verbalmente y la mantiene al filo con su trato pasivo-agresivo. También la manipula con su poder de muerte sobre ella y su familia: “Si quiere tanto a sus papitos, piénselo” (Sime 20) y, además, con el fin de reducirla le hace sentir a cada instante la soberanía que tiene sobre ella: “¿Quién sabe de tu existencia? Tú existes solo por mí” (Sime 99), le señala Krank.

La tercera manera es mediante la violencia sexual, la cual, aun cuando no conlleva violación fálica por parte del Príncipe a causa de que éste tiene problemas a la hora de la penetración, es igual de extrema, y siempre incluye la introducción vaginal de distintas comidas. Terrible cuestión que satisface las masturbatorias del Príncipe, de las que daré muestras a continuación:

“Le saca el sostén ¡Que pechos más lindos, muñeca! ¡Cómo se va a querer morir! ¡Hay que aprovechar esos pezoncitos! El hombre toma el plato de la mesa, lo da vuelta encima, se lo restriega en la piel desnuda” (Sime 19).

O,

“Rellenando de aserrín una muñeca de trapo. Así lo imagina cuando el hombre empieza a embutir frenético, los higos. Los aplasta entre sus dientes y luego los empuja. Como si su vagina fuera la tripa de un animal. ¡Animal! ¡Mil veces animal!” (Sime 33).

Sobre este tipo de violencia me interesa poner especial acento ya que es la que representa una de las máximas expresiones de la cultura patriarcal y la hegemonía masculina “que trasciende inclusive al terrorismo estatal” (Sondereguer et al 3) y, que considera a la mujer como un territorio más en donde los hombres pueden y deben ejercer su control y poderío. Sobre esto mismo, Bernardita Llanos señala que:

“La violencia sexual y de género fue practicada por todas las ramas de las Fuerzas Armadas como un método de tortura exclusivo contra las mujeres, que se sistematizó e institucionalizó en todos los centros de detención, campos de concentración, estadios y prisiones clandestinas ...” (222)

En el cuerpo de las mujeres prisioneras es posible notar cómo la tortura cobra un carácter sexual y de género, es a través de la violencia de género y la tortura sexual que la masculinidad de los torturadores como Emilio Krank se re afirmaba y, más aún en las prisioneras políticas del tipo de María Rosa, quien se encontraba allí en un inicio no con un fin interrogatorio, sino que simplemente por su relación con un líder de la izquierda opositora al régimen. De lo que se desprende que la extrema violencia contra la enfermera tenía como fin socavar a los opositores políticos de la dictadura, “al convertir el cuerpo de las mujeres prisioneras en medio y signo de la destrucción genocida contra la izquierda” (Llanos 222). En palabras de Rita Segato, los crímenes de odio a la mujer como lo son la esclavización sexual a la que somete el Príncipe a María Rosa responde a una cultura “Femi- geno- cida”, palabra creada a partir de los conceptos femicidio y genocidio, que refiere al tipo de violencia que es impersonal, masiva y exclusiva contra el género femenino.

Los crímenes femigenocidas se dirigen a una categoría y no a una sujeta en específico y, en este caso, se traduce en “la destrucción del cuerpo de las mujeres del bando enemigo” (Segato 14) solo por el hecho de que son entendidas como propiedad del subalterno al que afectarían indirectamente si dañan y violentan a lo que se supone es “su posesión”. Cabe considerar que en la obra estos crímenes machistas se ven condicionados por el hecho de que María Rosa sea enfermera, cuestión azarosa a la que finalmente el Príncipe termina por sacarle provecho, viendo en ella la opción de que uno de los planes del GOE se cumpla idealmente.

La violencia ejercida contra María Rosa la removi6 completamente y, la afect6 de tal manera que su sentir en la historia se redujo principalmente a dos emociones: el dolor y el miedo, las cuales como es posible apreciar cruzan el relato por completo y, terminan por transformar a la enfermera en un cuerpo sin voluntad.

Entendiendo primeramente el dolor como una de las formas mediante la cual lxs sujetxs se hacen conscientes de su propia superficie, cabe destacar que se constituye m6s específicamente como “la vida corporal de una historia de daño” (Ahmed 63), la cual es posible reconocerla en la novela de dos modos, uno indirecto, y el otro, directo. El primer modo, se presenta igualmente de dos maneras, en donde una ellas se produce gracias a un proceso de identificaci6n de lo doloroso, que se lleva a cabo a partir de la narraci6n de sucesos que cualquiera pudiera reconocer como tal, como los que se aprecian a continuaci6n:

“Ahora, en cuclillas, puja sin decidirse todavía a introducir los dedos. El agua continua transparente entre los pies. Entonces, con el índice y el anular lubricados de jab6n hurga en su interior (...) desesperada raspa con las uñas. Nunca parece suficiente. Siempre quedan restos entre las rugosidades de la vagina. (...) Ella se detiene solo al ver que entre sus pies hay m6s sangre que agua” (Sime 34)

La segunda forma en que se hace referencia indirecta al dolor, es a trav6s de c6mo actúa sobre los cuerpos, de c6mo los reorganiza haciéndolo adoptar nuevas formas (Ahmed 59), las que bien se evidencian constantemente en la obra y, que, por un fin netamente metodol6gico, se relacionar6 y profundizar6 poco m6s adelante con el segundo principal afecto reconocido en la obra, este es, el miedo.

Sobre la manera directa de referir al dolor, como se dará muestra a continuación, en repetidas ocasiones dentro de la novela se le nombra como lo que es:

“El hombre camina. Se ha detenido detrás del puesto de ella. La toma por los hombros. Ella reconoce las garras que se le clavan como grilletes. Reconoce el dolor que nace de la base del cuello. El dolor que la recorre, la agita, la transforma” (Sime 93)

Ejemplo que además de referir al dolor por su nombre, deja entrever que éste se encuentra moldeando el ser de la prisionera política reforzando la idea de que, como ya se mencionó anteriormente, el ejercicio del dolor sobre el cuerpo y el temor a este fue “el primer recurso con que el poder militar chileno instaura un nuevo orden ciudadano” (Olea 203)

Una de las consecuencias del dolor es el miedo, que nace a partir de la angustia de ser sometido al sufrimiento, o como bien señala Sara Ahmed: “es una respuesta a la amenaza de la violencia” (116) y se reconoce fácilmente al interior de la obra a cada momento, y no solo en el personaje de María Rosa.

Al igual que el dolor, las más de las veces el miedo se evidencia a partir de las particulares formas que toman los cuerpos en su presencia. En el caso de la novela, en María Rosa es posible apreciar cómo dependiendo de la situación a la que se ve sometida, reacciona inconscientemente de diversas maneras. A causa del miedo la protagonista mantiene constantemente “su cabeza gacha” (Sime 73) cuando le habla el Príncipe, al que, para responderle, cuando considera que es la opción menos terrible, le susurra. Su cuerpo reacciona también temblando o contrayéndose ante las posibles nuevas torturas. En ocasiones incluso se orina o se defeca. En el Príncipe, cuando María Rosa se venga aprovechando su posición de enfermera, el miedo se reconoce a través de la agitación en la respiración: “El brazo te duele, pero ni se compara con la suspensión de la morfina de la otra noche, ¿verdad? Ahí sí se le disparó la taquicardia” (Sime 116).

El miedo también aparece nombrado como tal, varias ocasiones desde dos distintos lugares de enunciación, siendo el primero el de la víctima: “[María Rosa] Se pregunta si no saben nada o si tendrán miedo, igual que ella” (Sime 18) y, el segundo, el del victimario: “¿No reconoces el olor a miedo? El miedo huele a mierda, muñeca” (Sime 60).

Los años de violencia extrema, la esclavización sexual y, el miedo y el dolor al que constantemente era sometida María Rosa, inevitablemente dejaron sus marcas en ella, las cuales se pueden traducir en el concepto de trauma, el cual a pesar de que los años desde su secuestro y posterior exilio han sido bastantes, sigue estando arraigado en ella, no permitiéndole nunca volver a ser o sentir lo que un día fue y sintió

Como señala Susana Kauffman:

“El trauma efecto de lo inesperado y violento, provocado por catástrofes sociales “reales” no es generador de lo subjetivo ni es estructurador, sino que, por el contrario, es un desestructurante; por su disrupción y por la intensidad de lo que provoca se convierte en ajeno al sujeto para quedar fuera de todo sentido o inscripción subjetiva” (6).

El trauma, al ser una vivencia límite que desestructura y aniquila la subjetividad, presenta como podemos ver en esta novela que narra la historia de las causas y consecuencias de un violento trauma, problemas a la hora de la representación. A María Rosa le será difícil (por no decir imposible) hablar de lo que padeció, ante lo cual, para poder llevarse a cabo la representación, deberá hacerse desde un lugar de enunciación distinto al de la protagonista ya que María Rosa “lo percibe como una experiencia extraña a sí misma y a su biografía” (Peris Blanes 56), experiencia que no logra tener una razón o un sentido para la subjetividad.

En la historia de María Rosa, es posible reconocer la existencia del trauma de forma evidente en el momento de su re encuentro con el Príncipe en el hospital, hecho que en el momento la afecta de tal manera que reacciona, sin quererlo (y sin poder controlarlo), quedando en shock ante la presencia de su antiguo torturador. Todo esto a causa de los miedos pasados que con el Príncipe volvían: “ese olor a alquitrán, a ferrocarril, la suavidad de sus manos, el timbre de su voz cuando decía mi nombre ¡Todo había vuelto!” (Sime 36).

María Rosa posterior al inesperado encuentro con Krank entra en un estado de alteración que no le permite seguir con su trabajo a causa de que “no resistía ni un minuto más ahí” (Sime 20). Su cuerpo “tenía su propia memoria y seguía prisionero” (Sime 41). Las huellas de la violencia y la tortura sexual a la que fue subyugada por parte del Príncipe no se habían borrado ni un poco, cuestión de la que María Rosa recién toma conciencia en el mismo

momento del encuentro. Allí es donde se da cuenta que: “Las cicatrices que le pesan no se pueden ver, son internas, del alma o del espíritu” (Sime 119). Cabe destacar, que nosotrxs como lectores en cambio, a través de la observación del estilo de vida de María Rosa, podemos darnos cuenta desde mucho antes cómo el trauma a condicionado toda la existencia de la enfermera desde el momento en que parte exiliada a Suecia.

Distintos elementos presentes en el relato dan cuenta de lo anterior, María Rosa además de las marcas físicas de la violencia, como lo son su cara con cicatrices, poseía probablemente sin darse cuenta, un comportamiento extraño que la alejaba de la gente que la rodeaba diariamente, sus colegas como ella misma señala “no la querían” (Sime 21), los taxistas que trabajaban cerca de ella, con los que alguna vez se relacionó, la trataban de loca y, no contaba con ningún amigo ni amiga, siempre estaba sola, cuestión que la enfermera notaba: “La estela de soledad que dejaba a mi paso era demasiado visible” (Sime 107). Por lo único que se encontraba rodeada en su cotidianidad cuando no le tocaba turno en el hospital, era de un ambiente que hacía eco de su sentir, esto es, un lugar descuidado y abandonado. Como se apunta en la novela, su departamento “lleno de trastos era parte de su entorno habitual” (Sime 50), cuestión que no hace sino dar muestra de que María Rosa se sentía un desecho más dentro de los que se hallaban en su hogar.

Refiriendo todavía a las consecuencias materiales del trauma en la protagonista, es importante reconocer y destacar los problemas que la enfermera tenía con la comida, quien pesando solo 45 kilos tenía una apariencia que se asemejaba más a un esqueleto que a otra cosa. Como bien apunta Bernardita Llanos: “La anorexia de María Rosa es una forma de controlar su propio cuerpo y vitalidad luego de los vejámenes sexuales sufridos a manos de su torturador, todos vinculados con las comidas favoritas de éste” (230). La tortura sexual a la que Krank sometía a la enfermera utilizando distintas comidas hizo que ella, posterior al acontecimiento traumático, evitara comer sobreviviendo el día a día a base del consumo casi exclusivo de cerveza: “mi compra del supermercado se reducía a latas de cerveza, casi me alimentaba de pura cebada” (Sime 30).

Ligado a lo anterior, el sexo y las relaciones amorosas también constituyen un tema conflictivo para María Rosa, su relación con los hombres era totalmente utilitaria, a la enfermera solo le interesaban para tener sexo de forma que, posterior al coito cortaba de

inmediata relación alguna. Cuestión que como la protagonista señala, se escapaba a su control: “mi modo de relacionarme con los hombres no era algo que me enorgulleciera, simplemente no podía evitar” (Sime 38)

Este comportamiento responde a que la protagonista después de ser usada como un instrumento desechable durante los años de secuestro bajo el dominio del Príncipe, se sentía vacía, razón por la que “usaba de los hombres para sentirse viva por un momento” (Sime 39). La única vez en que intenta tener una relación más allá de lo sexual es después de su reencuentro con el Príncipe en la Posta Central, María Rosa cree que el haber visto a su antiguo torturador muriendo la libera del trauma y de sus problemas para relacionarse con los hombres, por lo que invita a Raúl, un taxista con el que mantenía relaciones sexuales, a una velada la que no concluye bien a causa de que finalmente la enfermera se da cuenta que en “cada poro de su cuerpo continuaba aun la marca del Príncipe” (Sime 41). Sobre esto mismo la protagonista dice en un momento: “Ayer pensé que al fin me estaba liberando de un hombre maldito, pero me di cuenta que lo tengo acá dentro conmigo” (Sime 119).

Concluyendo así el capítulo centrado en la obra de Fátima Sime, me parece importante hacer hincapié en la hipótesis de que *Carne de perra* se constituye como una novela testimonial, en tanto es la reunión de elementos ficticios y procesos de gran manera literaturizados junto a elementos testimoniales (comprobablemente) reales, la cual tiene por objetivo intentar dotar de sentido a sucesos que fueron tan extremadamente violentos, como la Dictadura militar en Chile, mientras que al mismo tiempo crítica y enjuicia de manera indirecta la violencia terrorista ejercida por el régimen, la cual cómo es posible apreciar, en el caso de esta novela deja entrever la especial fascinación de los agentes y militares por la imagen de la mujer sometida y torturada. Esta novela testimonial es la reflexión sobre un pasado próximo que no deja de repercutir en el presente, cuestión que se puede reconocer en la necesidad narrativa de que el relato se llevara a cabo por distintas voces a causa de que el trauma no permite a la protagonista referirse a las situaciones límite que la llevaron a tal estado, sucesos similarmente vividos por una considerable parte de la sociedad chilena, los que por muy fuertes que hayan sido no deben sucumbir a las técnicas de olvido promulgadas por los gobiernos de transición a la democracia, sino que al contrario, estos deben buscar la mejor

manera de transmitirse para nunca olvidarse, problemática que la novela testimonial se encargará de resolver mediante la ficción.

Así entonces, la novela testimonial *Carne de perra*, es un libro marcado por la centralidad del cuerpo en donde la violencia represiva del Estado, y la violencia de género de la cultura machista y patriarcal circuncidante deja sus marcas. En esta obra, la “muerte subjetiva” que tenía por objetivo la violencia y tortura contra los y las prisioneras se representa en María Rosa a través de pequeños detalles. El secuestro político significó para la enfermera una muerte simbólica, posterior a las experiencias límite vividas por María Rosa, la protagonista pierde totalmente el sentido de pertenencia, y pasar a habitar el no-lugar. El cual bien se representa cual, en su hogar, su departamento ubicado nada menos que en el piso menos uno, debajo del nivel de la tierra como si estuviera muerta y sepultada, a esto mismo se refiere María Rosa, cuando señala que le gusta su sillón porque queda hundida “hasta la cintura ... medio enterrada” (Sime 48). Misma cuestión a la que también apunta su contextura física ya que su cuerpo “parecía un esqueleto”(Sime 29).

En la misma línea de lo anterior, constantemente se puede apreciar como María Rosa se encuentra muerta en vida, muerta estuvo para su familia por más de dieciocho años (entre los que estuvo, primero prisionera y luego exiliada) y gracias a esta misma condición es que a usa del sexo casual como la única forma para sentirse viva, aunque sea por instantes. Los años de tortura y secuestro se constituyeron la muerte para María Rosa, durante este periodo conoció “el cielo”, nombre por el cual llamaba el Príncipe a la habitación de tortura y, luego que volvió de éste ya no era la misma. El Príncipe durante los años de tortura, además de continuamente violar a María Rosa con comidas, se dedicó a hacer del cuerpo de la protagonista un recipiente vacío, le quito la identidad para reemplazarla momentáneamente por una que fuera funcional al plan de asesinato del GOE, para que posteriormente ejecutada la misión tuviera que desechar la vida inventada que ya había llegado a sentir como propia.

De esta forma, María Rosa terminó por ser nadie, ya no era la enfermera de Limache ni mucho menos la enfermera de la que le toco actuar en la clínica donde Krank la puso a trabajar, solo era un cuerpo que después de la experiencia límite y traumática no tenía un sentido de ser: “¿Quién crees que soy? ¿Tú crees acaso que yo lo sé? ¿Sabes lo que es vivir con esa duda? Debiste matarme, ¿Por qué no lo hiciste? Si habías terminado conmigo ¿por

qué me dejaste vivir? ¿O para qué?” (Sime 112). María Rosa hubiera deseado haber muerto, o haber podido “parirse de nuevo” (Sime 67) para vivir una nueva vida que no fuera consecuencia de la violencia machista y represiva. Ante la imposibilidad de esto último decide vivir su vida como si estuviera muerta. Si antes existía solo por y para el Príncipe, la ausencia de él la borra sin borrarla realmente de la vida, cuestión que le sucedió a muchos y muchas de lxs torturadxs que no fueron asesinadx por el régimen militar. De lo cual se desprende que la violencia terrorista del Estado si no te asesinaba físicamente, lo hacía de manera simbólica y subjetiva.

Por último, sin nunca dejar de tener en cuenta que *Carne de perra* es una novela escrita por una mujer, me parece relevante evidenciar en la obra lo que Alicia Redondo suele reconocer en las obras escritas por mujeres a partir de la interioridad desde la que son creadas. Esto es, la preferencia a la hora de escribir por estructuras narrativas que permitan una mayor libertad, por una organización narrativa más abierta que permite los saltos temporales, que en su ir y venir terminan por ser los elementos organizadores del relato (201), cuestión que indudablemente sucede en la obra literaria escogida, en la cual constantemente, como se ha visto, el pasado y el presente y, el respectivo modo con el que se trata cada uno, aparecen según necesidad narrativa antes que ordenados con un sentido cronológico.

Capítulo II: *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar.

El libro *La sangre de la aurora* (2013) de la escritora peruana Claudia Salazar, al igual que la novela anteriormente tratada, es una obra que se enfoca en la experiencia límite que constituye la extrema violencia sobre el cuerpo y la subjetividad. El relato, situado en el contexto del Conflicto Armado Interno del Perú (1980-2000) que tuvo lugar en la sierra peruana, a través de una multiperspectiva narra la experiencia de guerra de tres mujeres situadas cada una en espacios socio- culturales totalmente distintos durante el conflicto. La primera historia es la de Marcela, una profesora que deja a su esposo y a su pequeña hija para unirse al Partido Comunista Sendero Luminoso (PC-SL), con el fin de promover y llevar adelante junto a sus compañeros de militancia la guerra popular en el campesinado. La revuelta en la sierra fue el inicio de lo que terminaría por ser el conflicto armado con el Estado, el cual, por su parte buscó frenar a toda costa el avance de la revolución a la ciudad. Cuando finaliza la guerra Marcela o Marta, nombre que adquiere al entrar al partido, es apresada por las fuerzas armadas del Perú, lugar desde donde narra las memorias y recuerdos que le llegan a su cabeza durante los interrogatorios a los que es sometida, en los que, como militante ejemplar, nunca confiesa nada de lo recordado.

La segunda historia la de Modesta, una indígena que vive de los productos de la tierra junto a su familia y comunidad hasta el momento en que el Sendero Luminoso irrumpe en su

campo, quienes luego de matar a la gran mayoría de los y las campesinxs que allí vivían, toman a Modesta como prisionera al servicio de ellos, para que después cuando los soldados de parte del Estado a llegaran a liberar esa zona de lxs subversivxs senderistas, la acusaran de colaboradora del Sendero e hicieran lo mismo con ella que el grupo de hombres anterior: abusarla y someterla a sus deseos.

La tercera historia es la de Melanie, una periodista de la clase alta de Perú que viaja a algunos de los pueblos afectados por la violencia de la guerra con el fin de revelar las terribles vivencias que el campesinado indígena estaba viviendo como las principales víctimas de la guerra.

Las historias de estas tres mujeres, si bien se articulan de manera independiente cada una, me parece importante tener en cuenta que un momento sus destinos se ven directamente cruzados en nombre de la violencia represiva y machista: Melanie en su misión de ir a fotografiar el desastre llega junto a su amigo (periodista igual que ella) a la casa de Modesta a hacerle preguntas sobre la guerra sin saber que aquellos campos estaban ocupados en ese mismo momento por el Sendero, a minutos de la llegada de los periodistas los terrucos (nombre por el que también eran conocidos los militantes del Sendero Luminoso) irrumpen en la casa, aprisionando a Melanie para posteriormente violarla entre varios de los revolucionarios. Pocos días más tarde, y casi muerta en vida después del horror y el dolor al que ha sido sometida, Mel escucha como en una habitación cercana Marcela/Marta regaña a sus compañeros por lo que le hicieron, esto solo momentos antes de que llegaran violentamente los militares por parte del gobierno a rescatarla, quienes luego de matar a los subversivos que se encontraban allí presentes, aprisionan a Marcela y a Modesta, siendo ambas violadas al que igual que Melanie, por un grupo de hombres, solo que en estos casos, este grupo era parte del otro bando.

Las vivencias límite experimentadas por las protagonistas, al igual que en *Carne de perra* presentan problemas a la hora de su materialización discursiva, en tanto dichas experiencias se resisten no solo a la escritura, sino que también y principalmente a su comprensión racional. Cuestiones que *La sangre de la aurora*, como novela testimonial que propongo que es, resolverá a través de distintos recursos y posibilidades escriturales que entrega la ficción con el fin de que la transmisión de hechos tan terribles como los narrados, que no hacen sino

ser un eco de una realidad vivida por miles de mujeres en el contexto del conflicto armado, pueda llevarse a cabo y persista entre los discursos hegemónicos que quieran silenciarlo.

Así entonces, difiriendo con lo postulado por la crítica literaria Mónica Cárdenas quien propone la obra como una novela de memoria histórica, puedo señalar que a pesar de las características en común que tienen ambos tipos de novela como la basarse en un referente histórico comprobable o la de narrar “desde el punto de vista de los vencidos, de quienes no tuvieron voz y que la historia ha ignorado” (Cárdenas 13), lo que diferencia a la primera novela de la segunda mencionada es que la novela testimonial no tiene un fin narrativo meramente anecdótico, sino que tiene una función determinada y comprometida con la realidad que responde a una toma de posición desde la que se busca enjuiciar una determinada época (Chiang 64), la cual en este caso corresponde al periodo de veinte años que duro el conflicto armado entre el Estado y el Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso (1980-2000). De manera más sintética se podría decir que la obra *La sangre de la aurora* no sólo refiere a los acontecimientos sucedidos en ese momento de la historia, sino que también genera una crítica sobre éstos. La obra en sí “no solo representa una realidad, sino que intenta disputar un espacio de interpretación de la misma” (Chiang 19).

Así entonces, el primer y más evidente elemento que como novela testimonial es posible reconocer en la obra es que se sitúa, como se ha mencionado, en una realidad histórica inalterable, y más específicamente en un acontecimiento que marcó sustancialmente a la sociedad peruana, este es: el conflicto político y armado entre el Estado y el Sendero Luminoso el cual:

“Rápidamente se convirtió en el conflicto interno más largo y de mayor impacto que ha vivido el Perú a lo largo de toda su historia republicana (...) [fueron] veinte años de violencia extrema que dejó cerca de 70.000 muertos sobre un territorio moral, social, económica y políticamente devastado” (De Vivanco, “Post apocalipsis en los andes” 136)

Un segundo elemento bien se aprecia en las distintas formas en que se constituye el narrador al interior del relato, las cuales hacen de este libro una obra compleja al análisis, ya que existe una multiplicidad de voces que como veremos, relatan la historia de diversos modos y en distintas temporalidades. *La sangre de la aurora* es una novela que se organiza y divide en

pequeños fragmentos episódicos no numerados en los que se intercalan principalmente tres historias y visiones del mundo: la de Marcela, una activa militante del Sendero Luminoso, la de Modesta, una indígena de la Sierra y la de Melanie, una periodista de la clase acomodada del Perú. Aparte de estas tres historias, podemos hallar también en el relato algunas intervenciones de otros personajes como los presidentes que gobernaron durante el violento período, el de un amigo periodista de Melanie y el de un teniente del ejército peruano. Cabe mencionar, que la inclusión de estas múltiples voces en el relato no son un elemento arbitrario, sino que como veremos más adelante tienen una importante y determinada función.

Además de estos segmentos narrativos episódicos que por momentos corresponden o refieren a algunos de los personajes mencionados anteriormente, la obra incluye otros nueve segmentos en donde se puede reconocer a la perfección lo propuesto por Alicia Redondo sobre las características de la literatura femenina, constituyéndose los nueve segmentos como formas que no están férreamente definidas, sino que “van haciéndose a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de manera que tenga cabida en ello lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente” (201). Así entonces, estos segmentos de narraciones fragmentadas y sin orden sintáctico coherente, se conforman por una especie de corriente de la conciencia o divagación que aparece en algunas ocasiones con el fin de complementar y/o complejizar lo expuesto en un segmento episódico anterior. O, de manera más sencilla, estos fragmentos sin un aparente sentido, son la materialización en el discurso de la variedad de acciones, voces y sonidos que se encontraban presentes en la situación a la que el episodio anterior refirió.

La primera de estas divagaciones, a las cuales, siguiendo lo propuesto por Mónica Cárdenas, llamaré fragmentos o segmentos polifónicos, es posible hallarla al comenzar la novela, apareciendo manera introductoria después de una cita de Marx que apareciendo primero que todo dice: “Cualquiera que conozca algo de historia sabe que los grandes cambios sociales son imposibles sin el fermento femenino” (Salazar 11), en el segmento posterior a ella se narra de manera fragmentada la irrupción del Sendero en la ciudad de la garua (Lima), y también la situación en que se encontraban en esos momentos, las que como veremos, corresponden a las protagonistas de la novela:

“Apagón total oscuridad ¿dónde fue? en todas partes ¿de dónde vino? torres tensas altas cayeron arrodilladas bombas explotar todo arrasar volar reventar ¿estabas con el grupo? Cocinando en mi casita esperando mi esposo apagón pasando a máquina las actas de la reunión apagón revelando fotos apagón conseguir velas no me alcanza ...”
(Salazar 11)

Este fragmento es un buen ejemplo de polifonía en donde se pueden reconocer el sonido de distintos elementos además de voces y/o palabras que enuncian la acción que se llevó a cabo en el relato. De este segmento polifónico se desprende cómo al momento de la irrupción senderista en la capital “la camarada pasa a máquina unos documentos, la periodista revela unas fotos, y la campesina cocina” (Cardenas 36), refiriéndose a Marcela, Melanie y Modesta, las tres mujeres en cuyas historias se centrará la obra. Como se mencionó recientemente, este tipo de fragmento siempre aparece relacionado de alguna manera con lo enunciado precedentemente en el libro, y, en este caso (con la cita de Karl Marx) la relación funciona de manera indirecta como explicaré a continuación.

Al finalizar este segmento aparece la interrogante: ¿dónde estaba cada una de ellas tres? (11), la cual, junto a lo que se desprende de la cita de Marx ya mencionada, genera intencionalmente la impresión de que el destino en el relato de las tres protagonistas que se aproxima a narrar será distinto al que, irónicamente, por ser mujeres les toca gracias a la sociedad machista y patriarcal que nos rodea.

Deteniéndome un momento en la importancia de la inclusión de esta y las otras seis citas de referentes del comunismo como Mao Tse tung o Vladimir Lenin al interior del relato, se puede señalar en la misma línea de lo dicho recién que:

“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 tanto dentro como fuera del Sendero” (Cardenas 35)

Retomando rápidamente el tema de los segmentos que sintácticamente carecen de sentido, es posible ver cómo los ocho restantes se distribuyen por la obra apareciendo cada tanto y centrando su temática, como se ha dicho quizás de manera insistente, en los hechos relatados

en el fragmento episódico anterior, como bien sucede por ejemplo posterior a un episodio correspondiente al personaje de Marcela en donde se muestra cómo ella y su partido organizan la irrupción de la revolución senderista al pueblo de Lucanamarca, lo que como se puede apreciar gracias a estos fragmentos polifónicos, correspondió antes que una revolución a una masacre:

“cuántos fueron el numero poco importa veinte vinieron treinta dicen los que escaparon contar es inútil crac filo del machete un pecho seccionado crac no más leche crac otro cae machete puñal daga piedra honda crac mi hija crac mi hermano crac carne expuesta el cuello roto (...) por fin te callaste puta crac bebe en suelo crac piedra pesada cráneo blando crac tres meses crac lucanamarca” (Salazar 16).

El mismo procedimiento ocurre en las cuatro veces en que suceden irrupciones o violentas masacres por parte del Sendero Luminoso a la ciudad o a pueblos. También, por continuar ejemplificando, el segmento polifónico se presenta complejizando el relato de Melanie, quien luego de que tomar la decisión de viajar al lugar de los hechos, en dos episodios seguidos uno tras otro, ella señalará en repetidas ocasiones que quiere “ir a bailar antes de ir a la sierra” a fotografiar el desastre para que así “le explote la música en el cuerpo antes que una bomba” (Salazar 42):

“pum pum pum bailas bailo una sola juntas me lleva al rincón no se resiste tu perfume dice tu perfume tu sonrisa tus ojos tus manos dice mi boca mis labios mi lengua pum pum pum laser luces beat beat *bandido amante enemigo* se clava en mi cuello quédate ahí me estoy mojando luces baja baja de una vez si *tormento amor la marea sí*” (Salazar 43)

Este segmento, como se puede apreciar, narra de manera fragmentada un encuentro amoroso-sexual de Melanie en una discoteque a la que asistió antes de partir a la sierra, y al igual que todos los segmentos episódicos presentes en la obra es sumamente sonoro, cuestión que se evidencia gracias a la inclusión de los *pum pum pum* que apuntan a un ritmo o también a la presencia de la canción *Amante bandido* (1980) de Miguel Bose sonando de fondo, cuestiones que junto con la aparición en los fragmentos episódicos, es decir, los sintácticamente coherentes, lo dicho por algún o alguna personaje presente en aquel momento narrado de manera cursiva, como se muestra a continuación:

“Alguien me busca con cierta ansiedad. *¿Es verdad que te vas para allá? ¿En qué momento se han enterado? No puedo confirmarlo, pero tampoco negarlo. ¿A la sierra? ¿Ahorita? ¿Te has olvidado de lo que les hicieron a los periodistas en Uchucaray?*” (Salazar 42)

Tienen la función de generar la impresión en los y las lectores de que nos encontramos tan dentro del mundo ficticio de la obra, que somos capaces de oír a los personajes hablar por sí mismos, que pueden tomar la palabra. Existen dos maneras en que los personajes de este libro intervienen en el relato: una de ellas es la ya mencionada aparición de enunciados en cursiva entre medio de un párrafo escrito en prosa, los cuales siempre se encuentran directamente relacionados con la idea expresada en oraciones anteriores y, vienen más que todo a complementar y complejizar la situación ya narrada, y una segunda manera que, forma de diálogos escritos (no de manera cursiva esta vez), entregan información totalmente nueva y que se relaciona con lo anterior narrado solo en cuanto constituye un avance de éste.

Así entonces, dejando atrás las formas del relato para pasar a los estilos narrativos puedo decir en primer lugar que la importante voz testimonial, es decir, en donde la producción de la narración es homodiegética y en pasado, es asumida por Marcela, quien a pesar de a momentos narrar desde el presente, lo cual es generalmente utilizado para introducir la narración de un hecho pasado como veremos a continuación:

“Me trajeron a esta cárcel de la capital poco antes de que cayera la cúpula. Casi siempre me traen a esta sala para que me interrogue el comandante Romero. Todo es blanco. Más blanco que el hospital. ... Tan distinto de ese arenal donde comencé mi labor social. Recuerdo en especial un día en que el sol nos puso a prueba. Llegué acompañada del ingeniero que coordinaba las obras y de Fernanda, la asistente social. Llevaba también a mi hija de cuatro años” (Salazar 12)

Marcela es quien predominantemente narra de manera testimonial, su voz toma la palabra para recordar y referir a su pasado en catorce ocasiones, algunas de ellas son dedicadas a la época de su infancia, otras a su vida ya adulta antes de militar y otras, a cuando ya era militante del Sendero Luminoso. Los catorce fragmentos que de manera episódica y que aparecen sin un orden cronológico al interior del relato se enfocan principalmente en mostrar cómo desde pequeña Marcela contó con una visión crítica de la realidad, cuestión que explica

en parte su posterior ingreso al partido con él creía compartir su proyecto de vida y con el que se dispuso a tomar el poder costara lo que costara:

“Ya habían pasado dos días desde la última vez que pudimos comer en un pueblo. Tuvimos que irnos apresuradamente cuando llegaron los militares. Varios de nuestros compañeros cayeron heroicamente, pero fue imposible recuperar sus cuerpos y darles el entierro que se merecían: envueltos en bandera del partido” (Salazar 36)

Además de estos dos estilos narrativos que le corresponden a Marcela existe una tercera forma, una voz heterodiegética y en pasado que es utilizada exclusivamente para narrar las horribles experiencias límite a las que la subjetividad de Marcela, como vimos que ocurría también con el personaje de María Rosa en *Carne de perra*, no logra referir, como lo es la violación sexual en masa por parte de los soldados de la armada: “[Marcela] Era un bulto sobre el piso. Importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba eran los dos huecos que tenía. Puro vacío para ser llenado” (Salazar 68)

Misma cuestión que sucede con Melanie y Modesta cuando son violadas sexualmente de la misma manera que Marcela, cuestión que respalda la hipótesis de que para representar el horror y la violencia extrema en la escritura se necesita de una “voz distanciada” (43) como señaló Ricardo Piglia (lo que aquí se traduciría en la utilización de una voz heterodiegética). A pesar de que el crítico la propone para la narración de las situaciones extremas que son vividas en carne propia por quien pretende relatarlas, en las novelas testimoniales (las cuales se debe tener en cuenta, siguen el postulado de que la ficción es el mejor medio para representar el horror) que constituyen mi corpus, aunque los personajes que experimentaron la violencia en su cuerpo y afectos son ficticios, la lógica de la representación es la misma, nunca una subjetividad quebrada, se ubique en el plano de lo real o no, podrá narrar su propio derrumbe.

El caso del relato de Melanie, en los momentos en que no se encuentra sometida a la violencia y a las vejaciones de índole sexual, es siempre llevado a cabo por una voz homodiegética que narra desde el presente, como se aprecia a continuación:

“El pueblo es una humareda. Se me hace difícil intentar ver algo con claridad. La cámara me pesa más de lo usual. Está bien así. Su peso me ancla a la realidad dentro

de esta situación fantasmal. ¿Qué queda después de todo? No queda nada. Hacia donde voy a mirar ahora. ¿Cuál será el objetivo de mi lente?" (Salazar 59)

Por otro lado, el relato de Modesta es heterodiegético, y la narración se lleva a cabo algunas veces desde el pasado y otras desde el presente, esto hasta que, llegando al fin del relato, no soporta más el sufrimiento y los abusos de los soldados, y decide empoderarse y tomar la palabra que antes negada:

“No paran las lágrimas. Sientes que en ese río se va el dolor de todo tu cuerpo.
Y quieres hablar. -Estoy
harta. Me cansé.” (Salazar 79)

La razón, a mi parecer, de que la historia de Modesta sea la mayor parte del tiempo contada por un narrador que se encuentra fuera del relato, tanto para hablar del presente como del pasado y, sin reservarse este recurso como en los dos anteriores casos (el de Marcela y Melanie) para exclusivamente referir a las experiencias límite, es porque a través del recurso, se busca señalar y simbolizar que la violencia en sus distintos tipos ha estado siempre presente contra los y las indígenas de la Sierra. Para el Estado peruano, los y las campesinxs quechuas no existían ni eran consideradxs como sujetxs de derecho, negándoles así su subjetividad, identidad y voz, lo que se traduce en la escritura en que Modesta, la personaje encargada de representar al pueblo indígena peruano, o más específicamente, a las mujeres del pueblo indígena, no toma la palabra hasta un último momento en donde el dolor tanto físico como psicológico era insostenible.

Otro elemento importante en la narración del relato de Modesta, es que la voz pareciera estarle narrando exclusivamente a ella, cuestión que para efectos narrativos a nosotrxs lxs lectores nos hace sentir como si las vivencias que la indígena experimenta fueran vividas también por nosotros y nosotras, como se puede apreciar a continuación:

“Vas toda feliz a la yunza, acompañada con Justina y Dominga (...) Pruebas un poquito de chicha y rápido rápido las mejillas se te ponen rojas, chaposas te quedas, Modesta. *Chaposita* te dice un chico que recién conoces. Tú te ríes pero no le dices nada, bajas los ojos nomas y sigues mirando al Mariano ...” (Salazar 17)

Cuestión que considero relevante ya que tiene la función intencional de hacernos sentir y ponernos en el lugar de una de las personajes que peor lo pasa en la novela.

Retomando la temática de las múltiples voces presentes en el relato, se puede decir que este recurso tiene por finalidad evidenciar las distintas perspectivas desde las que se abordó y vivió el Conflicto Armado Interno, sobre el cual, por ejemplo, nos enteramos mediante el relato de Marcela, la militante senderista, que el proyecto inicial del Sendero Luminoso era “pasar de las masas campesinas desorganizadas a masas militarmente organizadas” (Salazar 15) y, que si esto en la práctica constituyó más bien una masacre al campesinado fue porque, como señaló uno de sus compañeros senderistas a modo de justificación: “algunas comunidades campesinas reaccionaron muy mal ante la doctrina revolucionaria” (Salazar 14)

Asimismo, condicionando la perspectiva de los y las revolucionarixs senderistas, se incluyen elementos que apuntan a humanizar la cruel imagen que por sus acciones se les había atribuido, como es el caso de cuando Marcela se refiere a Fernanda, una de las militantes pertenecientes al comité central del partido, sobre la que señala que “su generosidad era desbordante, una hormiga trabajadora infatigable en la acción social” (Salazar 19), buscando con esto mostrar que para lxs subversivxs el compromiso social era uno de los móviles del partido.

Por otro lado, gracias al relato de Melanie podemos apreciar dos visiones: la de sus amigas de la clase alta que busca representar la perspectiva de la clase acomodada del Perú en general, la que bien se resume en lo dicho por una de ellas: “¿Campesinos? Lo peor que hay, esos subversivos nos están haciendo un favor” (Salazar 43). Y también, la perspectiva de Melanie, quien, no terminando de entender la estrategia senderista, se pregunta refiriéndose a las ocupaciones en la sierra: “¿para qué masacrar a quienes quieren reclutar?” (Salazar 19), mostrándose en desacuerdo con sus amigas quienes consideraban que los serranos “pelean por cualquier cosa y son violentos” (Ídem), ya que para ella “esa relación entre campesinos y violencia parece un disco rayado desde tiempos coloniales” (Ídem), razón por la que decide ir a ver por sus propios ojos el conflicto del cual el campesinado se constituye como la principal víctima.

Ligada a Melanie, se encuentra la visión de su amigo periodista igual que ella, gracias a quien nos enteramos que la prensa durante el conflicto está siendo censurada a causa de alianzas

con el gobierno, y no muestra que en realidad en la sierra “*se les está pasando la mano a todos*” (Salazar 41) con la violencia ejercida principalmente en contra del campesinado, tanto a lxs subversivxs como a los soldados del gobierno peruano.

La visión del pueblo quechua sobre los y las senderistas, a la cual accedemos gracias al relato de Modesta es que: “son como demonios ... esos malditos roban todo lo que encuentran ... por sobrevivir uno tiene que estar de acuerdo con ellos” (Salazar 48). Cuestión por la solo desean que: “vengan los soldados y nos cuiden de los subversivos” (Salazar 40), para finalmente darse cuenta como bien señala Modesta hablando por su pueblo que “quien venga siempre nos mata” (Salazar 70), no importa mucho si pertenecen al bando revolucionario o al del gobierno, no hay forma de escapar a la violencia.

Por último, se encuentra la visión del Estado en manos del personaje del presidente, papel que a lo largo del relato es asumido por tres distintas personas a medida que avanza el conflicto. En primera instancia se muestra a un presidente arrepentido de no haber actuado con mano dura antes de que la guerra se descontrolara, razón por la que autoriza a pesar de sus dudas, el plan de masacre al campesinado quechua, el que funcionaba bajo la lógica de: “*si matamos a treinta de seguro algún subversivo habrá ahí*” (Salazar 32), evidenciando de esta forma que las vidas de los indígenas no valían lo suficiente como para asegurarse de que realmente eran terrucxs a quienes mataban. El segundo presidente que toma el mando, agobiado y sobrepasado por la situación y la violencia desbordada, a pesar de la recomendación de los oficiales de la Armada aumentar la violencia también en la cárcel en donde pareciera que los subversivos se convencen más aun de sus ideales, decide no hacer nada señalando que “no esperen notas ni decretos porque no los habrá” (Salazar 51). Finalmente, el tercer y último presidente que llega al poder en el relato, únicamente preocupado de que el Sendero llegue a la capital, da la orden para que sus soldados “vayan con todo” (Salazar 81), a causa de que no puede permitir que la violencia desde las montañas llegue a Lima, ya que como señala: “se va a notar y ya sabes cómo son los derechos humanos” (Idem), enunciado del que se desprende claramente que esos derechos válidos para lxs indígenas.

De esta manera entonces, se puede apreciar como la polifonía de voces es necesaria para representar el conflicto desde el lugar y la visión de todos los distintos involucrados, a partir principalmente de las historias de tres mujeres sobre las que se profundizará a continuación:

El personaje de Marcela, la militante del Sendero Luminoso es uno de los más complejos y desarrollados en la novela, a través de distintos episodios podemos apreciar cómo fue la niñez de quien años después se convertiría en Marta. Instruida tanto en la escuela como en su círculo familiar por una estricta religión católica, Marcela, a pesar de ser una buena samaritana desarrolla una aguda y crítica visión de las cosas desde pequeña, con un sentido transgresor constantemente cuestiona y no entiende porque a las mujeres se les niega el poder al interior de la iglesia, de la cual termina por distanciarse por completo cuando muere su hermana Rosa, muriendo junto a ella toda fe en un Dios supraterrrenal: “Su muerte me reveló lo vacío de las creencias” (Salazar 64). Su aguda visión acerca de la realidad se acentúa a medida que pasan los años, a la vez que adquiere una perspectiva feminista. Cuestión que bien se puede apreciar cuando una vez apresada al término de la guerra, mientras espera por ser interrogada se le viene a la cabeza el recuerdo de su matrimonio:

“Mi esposo. Luna de miel y él entrando en mí. Así como entraba en mí, lo vi todo. Escenario completo. Ahí vendrían los hijos. Casa. Cocina. Trabajar también, pero sumarle todo lo otro. Se mueve en mí y empuja dentro pañales, platos, cocina, vestido, maquillaje por los siglos de los siglos. (...) Escena perfectamente montada, preparada para mí desde que nací. Un camino sin ninguna salida, lo mismo que les toca a casi todas por haber nacido así” (Salazar 26)

Recuerdo del que se desprende notoriamente una crítica a las imposiciones patriarcales que recaen sobre las mujeres cuando ya entran a la adultez: casarse, formar una familia, mantener la casa, verse estéticamente bien para sus esposos, entre otras, contra las cuales Marcela decidió rebelarse. Trabajando como profesora y ejerciendo además una ardua labor social en las poblaciones desamparadas por el Estado, Marcela termina por concluir que, como ella señala: “Ser esposa me hacía perder demasiado tiempo” (Ídem). Ser esposa y mamá en una cultura machista y patriarcal no le permitía desarrollarse y dedicarse a lo que su corazón le mandaba, el construir un mundo “sin más hambre, ni injusticias, ni muchachitos descalzos

en un arenal, sin agua ni escuelas” (ídem), razón por la que abandona a su familia, a su esposo y a su pequeña hija en vistas de que la revolución la necesitaba.

Historia que pareciera ser un mero reflejo de lo señalado por Isabel Coral en su investigación acerca del papel de las mujeres en el conflicto armado:

“El acceso de las mujeres al Sendero al parecer exigía algunas condiciones básicas: capacidad de liderazgo y disposición de entrega a las actividades partidarias, al punto de renunciar a otras responsabilidades en el trabajo y el estudio y a vínculos familiares y hasta afectivos” (341).

Marcela renunció a todo por el partido ilusionada por el lugar que como mujer tendría al interior, ya que como profesaba su líder: “*el único camino de la mujer profesional es asumir el rol que como intelectual la historia le demanda: participar en la revolución*” (Salazar 24). Sin embargo, lamentablemente “la división del trabajo al interior del partido era desventajosa para las mujeres, quienes tendían a cumplir labores más bien de “logística” y no de organización y liderazgo” (Coral 342). De esta misma forma, las veces en que alguna mujer alcanzaba un alto cargo, cuestión que solía ser común dentro del Sendero, y que bien se ejemplifica con Marcela y su posición al interior del Comité Central del partido, en la realidad como bien señala Victor Vich, no era más que un falso liderazgo y machismo disfrazado porque “esta participación no cambió las relaciones de género, sino que instrumentalizó su participación sometiéndolas a consignas rígidas y patriarcales que las obligaban a “masculinizarse” (Cit en Coral 38), lo que también es posible reconocer en Marcela (comprendiendo la estética “masculina” desde una perspectiva patriarcal y heteronormada) cuando narra que al entrar al Sendero su “look” cotidiano era “sin adornos, ni aretes, nada, el pelo recortado” (Salazar 27), razón por la que los soldados al hallarla señalan “*esta terruca parece machona*” (Salazar 82). Lo anterior se puede entender también como una superación de los modelos patriarcales impuestos sobre la imagen y estética femenina, ya que, para Marcela, las prioridades habían cambiado: “si antes me pintaba con labial y me sentía desnuda cuando no lo llevaba puesto, ahora la lucha revolucionaria había cambiado mi vida. Desnuda me sentía ahora si no llevaba mi arma al cinto” (Salazar 37)

Un último elemento importante a considerar en la composición del personaje es su culto al partido y principalmente el Líder, en donde las relaciones de dependencia que se formaban

entre las mujeres y el Sendero Luminoso “se reforzaban a través de esta especie de culto a dirigentes más importantes del partido, entre ellos Abimael Guzmán, que asumían una actitud señorial con aires intelectuales y tomando distancias prudenciales respecto del común de los mortales” (Coral 342).

Distancia del común de los mortales que bien hace notar Marcela cuando se refiere a su militancia: “entré al partido como quien entra a una religión” (Salazar 28), dentro de la cual el Líder Abimael era su Dios al cual se le debía “sujeción plena e incondicional” (Salazar 27). La incorporación de Marcela al Sendero Luminoso trajo consigo una similar devoción a la que alguna vez sintió por la religión católica, solo que esta vez, su militancia-religión había alcanzado un nivel más sectario.

Por último, acerca de Marcela y su composición en cuanto a personaje considero importante mencionar que está basado en el testimonio y vida de la militante del Sendero Elena Yparraguirre (o Miriam, como paso a llamarse al interior) presente en el libro *La guerra senderista* (2017) de Antonio Zapata, quien proveniente de una buena y bien constituida familia católica:

“A finales de los años setenta dejo a sus hijos con su esposo y se entregó completamente a sus deberes como miembro del comité permanente del Sendero. En medio de desgarradoras luchas internas con quienes no querían levantarse en armas, fue ascendida por Guzmán y sentía que tenía enormes responsabilidades. Se entregó completamente a sus deberes y realizo un gran esfuerzo de contención de sus emociones” (57).

Mismo esfuerzo representado entre otras cosas, en Marcela:

“Había llegado el momento de entregarme por completo (...) borre las marcas de debilidad. Un trozo de algodón humedecido para limpiar el maquillaje de mi rostro. Limpio y puro debía quedar para este nuevo nacimiento” (Salazar 27)

Por otro lado, el personaje de Modesta, que a momentos dialoga con el de Marcela, se encuentra representando en primera instancia, a la parte del campesinado indígena ubicada en la sierra peruana, grupo que como se ha visto, se constituye como el más afectado a causa del Conflicto Armado Interno.

Así entonces, se puede apreciar como Modesta nace y crece inmersa totalmente en un mundo de costumbres quechuas sin nunca conocer una realidad y/o cultura distinta a la suya:

“Aquí donde has nacido, la tierra es dura. Intuyes que la vida detrás de los cerros es diferente ¿Cómo será pues por allá? La curiosidad todavía no ha anidado para hacer alas en ti. Ya vendrá tiempo. ... esta es la tierra que conoces y te da seguridad, estas enraizada, amarrada a ella aunque te cueste mucho hacerla producir” (Salazar 30).

Modesta en una “yunza” (un tipo de fiesta indígena) conoce a Gaitán, su esposo con el que tiene dos hijos junto a los que se quedan viviendo dentro de la misma comunidad donde se conocieron, dedicados, ella a las labores del hogar y él, a sacarle provecho a lo que la Pachamama proveía. Como señala Isabel Coral refiriéndose a la vida cotidiana de las comunidades indígenas:

“Las actividades principales reconocidas de la mujer eran las del ámbito doméstico, [mientras que] el hombre jefe concentraba todas las decisiones: era el representante público de la familia, el productor por excelencia y el que garantizaba ingresos y recursos ... la mujer además asumió la responsabilidad total del cuidado de la alimentación y salud de la familia y educación de los hijos” (338)

En esta machista realidad vivía Modesta hasta la temida irrupción del Sendero en sus campos, hacia un tiempo ya se comentaba en los mercados y las ferias la rapidez y violencia con la que masacraban a los distintos poblados, nadie quería que llegaran a su comunidad, pero aun así ante el inminente “abandono de los apus” (Salazar 38), (dioses protectores del pueblo indígena), solo quedaba esperar lo peor: “lo que se nos viene modestita nos va a doler ... todo lo está cantando” (Salazar 38), señala Justina, amiga y vecina de Modesta.

Tal y como lo vaticinaba Justina, la llegada de los subversivos fue violenta y cruel, a Modesta la obligaron a ahogar a su hijo más pequeño en su pecho al despertar asustado llorando por los gritos, a su vecina la obligaron a apuñalar a su esposo hasta matarlo y, a Justina le cortaron el cuello dejándola sin vida en menos de un minuto. El Sendero Luminoso mató a la gran parte del poblado, y a lxs que no, lxs convirtió en prisionerxs.

Así entonces, para Modesta y su comunidad, de un momento a otro gracias al ejercicio de la extrema violencia, el mundo se puso de cabeza “lo que era ya no existe más, ahora todo es

otra cosa” (Salazar 78), relacionado a esto señala Jaume Peris Blanes que “la descarga violenta buscaba destruir el mundo del prisionero, para que sobre sus ruinas se produjera una subjetividad que el poder político pudiera moldear a su antojo” (51).

Cuestión que bien se evidencia en lo que le sucedió a Modesta, quien a pesar de no morir físicamente cuando llegaron los revolucionarios, fue sometida a tales torturas y adoctrinamientos ideológicos por parte de lxs senderistas que al igual que María Rosa en *Carne de perra* sufre de una muerte subjetiva, en donde su cuerpo ya vacío obedecía a los mandatos de quienes tenían el poder de muerte, sin reconocerse siquiera a ella misma:

“Te obligan a repetir la consigna. Decirla, repetirla, nombrarlos. Es su voz, no la tuya, aunque el aire de esa voz sale de tus pulmones y hace retumbar tus cuerdas vocales en un grito que no es tuyo ¡*Que viva el partido!*” (Salazar 56).

Ante esto, y pesar de que su cuerpo era una ocupación más de lxs subversivxs, a Modesta le era necesario mantenerse viva por su Abelito, el único hijo que le quedaba vivo, y al que lamentablemente poco después matan de manera cruel los soldados del Estado.

En la novela se puede evidenciar que Modesta no solo recibió la violencia terrorista, sino que también por parte de quienes se suponían iban en su ayuda: los militares del Estado, quienes además de obligarla a cocinar para ellos y a servirles, constantemente la violan sexualmente entre varios. Después de tiempo resistiendo las vejaciones sexuales, Modesta al saber que está embarazada de alguno de los que siempre abusaban de ella, no aguanta más el dolor psicológico y físico, y decide escapar abandonando en primera instancia, a la bebita que de ella había nacido a causa del sufrimiento que le recordaba. “A nadie le iba a contar que fui a dejarla por el río” (Salazar 80)

Modesta, a pesar de que no quería a su bebé y, que había intentado ir a dejarla por el río a ver si alguien la recogía y le daba una mejor vida, (cosa poco probable ya que por los sectores ya no quedaba casi gente viva), no pudo dejar a la pequeña e indefensa criatura sola ya que como señala: “qué sería de su vida sin mí, salió de mí” (Salazar 81). Algo similar les ocurrió a las otras mujeres del grupo al que se unió al escaparse de los soldados, grupo en el que se organizaban por sobrevivir y curar las marcas de la violencia que se había formado exclusivamente de mujeres que también se habían escapado del terror al que las tenían

sometidas tanto los revolucionarios como los soldados. En este bloque femenino había muchas en la misma situación de Modesta: con hijos que era producto de violaciones sexuales, a quienes no podían querer, pero tampoco podían dejar morir.

En este punto se podría hacer una comparación entre el papel de madre que asume Marcela y el que asume Modesta, si bien en una lectura superficial se podría considerar a la militante del Sendero Luminoso como una mala madre por abandonar a su hija y seguir las radicales ideas del Partido Comunista del Perú, en contraste con el personaje Modesta quien a pesar de no querer a la única hija que le queda con vida, decide hacerse cargo de ella. Haciendo una lectura más acabada es posible apreciar que al contrario de cómo podría pensarse, Marcela quería mucho a su hija y si se fue, fue para construirle lo que para ella constituía un mundo mejor: “Cuando lográramos el objetivo principal y volviera a ver a mi hija, le iba a mostrar el mundo que construimos” (Salazar 26). Marcela al irse estaba segura que su hija entendería sus razones, su hija podía esperar, no así la revolución que debía ser llevada a cabo lo antes posibles a causa de las necesidades e injusticias del mundo.

Donde radica la principal diferencia de ambas madres, se podría decir que es en su forma de entregar el amor y el bienestar, para Modesta, entendiéndolo en su contexto de guerra y violencia, esto debía ser inmediato, como pudiera tener que proteger lo poco y nada que tenía de la amenaza de muerte constante, en cambio Marcela, quien antes de entrar al partido llevaba “una vidita burguesa” (Salazar 27) en donde en su ausencia probablemente no le faltaría nada a su hija, podía demostrar su afecto luchando por un mejor futuro no solamente para ella, sino que para todos.

Cabe mencionar también que Melanie también en un momento de su historia se convierte en una potencial madre, a causa de las violaciones sexuales por parte de los senderistas en donde queda embarazada, cuestión que ágilmente soluciona abortando fuera del país:

“¿Y si te lo cuento? ¿Y si te lo digo, Daniela? Algo se impregno en mi cuerpo pero ya no está más. ¿Para qué vine a París? Para sacarlo, un fruto que no debería existir, que se alojó en mi cuerpo contra mi voluntad. Vine porque quería verte” (Salazar 85).

Cuestión que también viene a contrastar con la situación vivida por Modesta, ya que sometida a lo mismo y embarazada contra su voluntad, el aborto para ella no era ni siquiera una opción,

Melanie gracias a sus condiciones socio-económicas podría haber viajado a París o a donde fuera para eliminar el fruto que se impregno en ella sin quererlo, en cambio a la indígena solo le quedaba cargar de por vida con el recuerdo materializado de las tantas veces que fue sometida a la tortura sexual.

Por último, la personaje de Melanie se ubica en la capital del Perú, Lima o “la ciudad de la garúa” como ella constantemente le llama a causa de que en Lima excepcionalmente llueve, pero siempre llovizna. Si bien Melanie se encuentra representando a la clase alta de Lima, la ciudad en la que a toda costa se debía evitar la llegada de la revolución senderista, no lo hace desde una perspectiva clasista como podría esperarse, sino que más bien lo hace desde una mirada disidente y crítica, la cual – se debe tener en cuenta- sin embargo, está igualmente condicionada por las comodidades y privilegios que su entorno le entrega.

La visión aguda de Melanie es posible ver cómo se desarrolla a través de sus relaciones de amistad, constantemente Mel es invitada a las exclusivas fiestas de una de sus amigas: Ana María Balducci, fiestas por las que siente “una extraña mezcla de amor y odio” (Salazar 17), como ella señala: “La fiesta es una burbuja. Si dependiera de ellas [las invitadas], muchas se pasarían la vida en Europa o Miami, pero se quedan en la ciudad de la garúa porque saben bien que la burbuja no sería tan compacta ni exclusiva en otra parte” (Salazar 18).

Dentro de una de estas fiestas, en las cuales Melanie solía desenvolverse criticando para sus adentros de manera irónica los privilegios que de su selecto grupo de amigas se podían obtener (teniendo en cuenta todos los altos cargos que tenían ellas o algún familiar de ellas en el trabajo), se comentan las noticias más recientes, esto es, la violencia desbordada que tiene lugar en la sierra, (temática en la cual, como se ha mencionado Melanie tiene una clara discordancia de opinión con sus amigas), sobre la Ana María Balducci, la dueña del canal más importante del Perú, señala que no hay nada por lo que preocuparse ya que “en un par de semanas el ejército se encargará de todo” (Salazar 19). A pesar de lo expuesto por la anfitriona, Mel no se queda tranquila ya que está segura que la guerra en la sierra no responde solo una cuestión de campesinos violentos y, a raíz de esto, como buena periodista decide ir al lugar de los hechos a hacer su trabajo, es decir, investigar, capturar imágenes y “tratar de revelar lo que no se ha visto” (Salazar 18).

Cuando en otro encuentro, en estas mismas fiestas de Balducci, las amigas de Mel se enteran que se iría a donde se desarrolla la guerra misma, estas le señalan lo peligroso que es y, que tenga cuidado ya que: “estos campesinos no entienden” (Salazar 42). Apuntando una vez más al campesinado como los propulsores de la violencia. Melanie a esas alturas ya abiertamente detesta estar allí, rodeada de gente que piensa tan distinto a ella, pero gracias a esto mismo se propone el objetivo de “romper el circuito de la censura y ese monopolio de la información -ya que sospecha que- de seguro hay algún acuerdo con el gobierno, lo están controlando todo” (Salazar 42).

Melanie, a pesar de estar harta de las opiniones de sus amistades, no puede romper relaciones con ellas, ya que las necesita a ellas y sus influencias. “Una amiga es una llave en estas circunstancias” (Salazar 43) señala y, tal y como dice, una de ellas se compromete a conseguirle con rapidez los salvoconductos y permisos para ir a la sierra, lo cual no era fácil de obtener ya que no los estaban dando. Además de esto, le promete asegurarle el acompañamiento de una escolta para protegerla.

Cuando Melanie llega junto con su amigo periodista a atrapar la realidad con su lente, el mundo al que llegaban, o, mejor dicho, el infierno, en palabras de David Le Breton, se ofreció claramente “a través de la profusión de los sentidos” (3), marcando de alguna forma a ambos:

“Alvaro y yo subimos al carro y nos alejamos de ese olor tan repulsivo. No pudimos mirar. No nos perseguía la imagen del pueblo donde dejamos a nuestro guía, sino ese olor que se nos había metido en cada rincón del cuerpo. Ese olor. Adherido a la memoria” (59)

El olor a muerte, a piel derretida y a cuerpos en descomposición era imposible de borrarlo de sus mentes, para reconocer el horror que se había allí vivido bastaba solo el olfato, “¿cómo puedo hacer que el olor se impregne en la foto?” (Salazar 60), se preguntaba, ¿cómo podía arrancarle una imagen al infierno?, cuestión tan necesaria para que todos y todas se enteraran de que la violencia estaba fuera de control, que la sierra se quemaba y con ella todxs lxs campesinxs que ni el Estado ni la ciudadanía nunca quisieron. Como señala Georges Didi Huberman refiriéndose a la necesidad de visibilizar la masacre que constituyó el holocausto para el pueblo judío: “costara lo que costase había que darle forma a ese inimaginable” (28). Misma lógica seguida por Mel, quien a la hora de llevarla a cabo señala “a veces prefiero no

mirar, que sea la cámara el único testigo. El encuadre gritara lo que se prefiera callar” (Salazar 60).

Pasando a otro importante elemento dentro del relato, este es, la representación del cuerpo, es posible ver como a través de estas tres mujeres el cuerpo adquiere diversos significados, en primera instancia, antes de ser sometidos a la violencia y tortura sexual, cada mujer lo entiende según su circunstancia, así entonces se puede apreciar en Marcela una doble concepción de este, por un lado y cuando se trataba de ella y de lxs demás militantes, concebía el cuerpo como arma: “ahora me tocaba instruirme, que mi cuerpo se discipline y se transforme en un arma revolucionaria” (Salazar 35), en donde cada parte de si la convertía en una potencial asesina: “dedos bala, brazos fusil, cuerpo revolver” (Salazar 36). Por otro lado, al momento de referirse al cuerpo de los otros (no compañerxs de militancia) señalaba que este no existía, mientras que lo que si existía era “un acto contundente, una represalia del Estado, una mujer gestante, pedazos de un soplón, trozos de un vende patria” (Salazar 38). Es decir, para ella no importaban más que las acciones, el cuerpo es siempre visto como un cuerpo en acción.

En los casos de Modesta y Melanie ocurre algo particular, en sus relatos hasta antes de ser sometidas al dolor de la violencia extrema no se hace referencia alguna al cuerpo de la manera como ocurre en Marcela, de ambas historias solo es posible desprender su concepción del cuerpo gracias a su relación con su entorno y su forma de vivir la vida, ya que como “la concepción del mundo es en sí misma asunto del cuerpo” (Breton 2), en tanto, no tenemos un cuerpo, sino que somos nuestro propio cuerpo, nuestra forma de vivir la vida (o mejor dicho, de vivir nuestro cuerpo) revelará cual es el significado de éste para cada unx. Así entonces, por un lado, en Modesta se puede apreciar como su cuerpo existía en concordancia con la naturaleza de sus tierras y cerros, a los que se sentía profundamente enraizada y conectada, tanto así que solía confundir chillidos de los cuyes que criaban con la respiración de sus hijos y también, asimilar a Gaitán, su esposo, a elementos naturales: “Su cuello huele a venado de montaña. Su pecho a tierra seca” (Salazar 25), lo cual claramente es algo que le gusta y excita. Cabe mencionar que la Pachamama, en la cual confía totalmente, es la primera en anunciarle el funesto porvenir que traería consigo la llegada de la revolución: “Todo lo está cantando ¿no? Desde los animalitos hasta las voces de los ríos” (Salazar 38).

Por otro lado, en el caso de Melanie, de su estilo de vida se puede desprender que su cuerpo constituía el medio por el cual gozaba su vida, le gustaba salir a bailar, disfrutar del sexo y de encuentros amorosos casuales, también beber vodka con limón y sentir la garúa en su piel, como es la personaje con la historia menos desarrollada, no es posible conocer mucho más al respecto hasta el momento en que se hace consciente de su propio cuerpo y de sus límites. Tanto Modesta como Melanie, y aquí es donde radica la particularidad mencionada antes, no se refieren a sus cuerpos hasta después de ser sometida a los maltratos y violaciones sexuales tumultuosas, esto a causa de, como señala Sara Ahmed, “una está más o menos consciente de las superficies corporales dependiendo del rango e intensidades de las experiencias corporales. La intensidad de las sensaciones de dolor nos hace percatarnos de nuestras superficies corporales” (57).

Cuando ambas vivían aun en la cotidianidad de sus vidas, no habían tomado consciencia de su cuerpo a causa de la comodidad en la que se sentían, fue lo doloroso de la violencia a la que fueron sometidas lo las llevo de vuelta a sus superficies corpóreas. De esta forma entonces es posible apreciar lo señalado, en primer lugar, por Melanie: “Mi cuerpo está abierto y expuesto ... soy una herida abierta. Ciérrate, cuerpo. Ciérrate antes de que el mundo te atraviese” (Salazar 73) y, en segundo lugar, por Modesta, quien al pensar en la experiencia límite señala: “Siento que el cuerpo me tiembla otra vez. Viene de nuevo esa ola de miedo” (79).

A modo de síntesis temática, puedo decir que como señala Gabriel Giorgi, el cuerpo es “la superficie donde se lee la historicidad de los modos de violencia” (69), cuestión que se puede evidenciar muy bien en esta obra, ya que en las principales historias que la componen, en donde se pone es escena al cuerpo femenino, representan los distintos modos o tipos de violencia que recaen sobre este y que se encuentran presentes en el Conflicto Armado Interno: la violencia represiva y terrorista, la violencia de género y la violencia étnica.

La más general y visible es la violencia represiva y terrorista, la cual proviene directamente desde el conflicto político y armado entre el Estado peruano y el Partido Comunista- Sendero Luminoso, la cual fue ejercida por ambos bandos en similares niveles de crueldad, y como se ha dicho, no solo entre ellos, sino que principalmente contra los habitantes de las montañas donde la guerra tuvo lugar.

La violencia represiva, aquí entendida como la violencia que suele emanar desde el Estado y que tiene por objetivo disuadir ciertas acciones sociales que promueven una ideología disidente, bien se representa en lo testimoniado por Marcela cuando es apresada y sometida a todo tipo de maltrato y tortura con el fin de obtener información secreta del PC-Sendero Luminoso, como la senderista señala, ella en manos de militares es:

“Golpeada, interrogada, cortada, magullada, quebrada, mordida, hincada, lacerada, punzada, embarrada, pateada, vejada, ensuciada, partida, atada, fondeada, asfixiada, ahogada ... Que no le hicieron a mi cuerpo. Todo podía ser elemento para causar dolor y humillación. El agua, la corriente, los cigarros, alambres, baldes, orina, sus brazos, manos, piernas” (Salazar 71).

Este tipo de violencia también se representa en otros momentos de la obra viéndose condicionada por el componente étnico- racial presente entre las víctimas. Cuando para el gobierno la revolución senderista se le estaba haciendo incontrolable, se decidieron a aplicar fuertes medidas para aniquilar a lxs subversivxs, y a lxs campesinxs que supuestamente estaban de su lado: “*tenemos que arrasar donde hayan sospechas de la presencia de los subversivos*” (Salazar 33), lo que significó en los hechos una masacre que iba dirigida mayoritariamente a indígenas que ya habían recibido antes la extrema violencia por parte del Sendero Luminoso, y que definitivamente, en los casos de lxs sobrevivientes, antes que aliados del Sendero, eran prisioneros en contra de su voluntad. Como le ocurrió a Modesta, a quien mientras es violada por un soldado del Estado, se le señalara: “*ahora vas a ver lo rico que es que te la meta un Sargento por detrás, ya nunca más vas a darle comida a esos terrucos*” (Salazar 69), como si cooperar con los y las revolucionarias hubiera sido una opción.

La violencia étnica, sobre la que se profundizara más adelante, se manifiesta también en la violencia represiva en los modos en que ésta se llevó a cabo. Para el Estado peruano poco y nada importaba que la violencia que se disponían a aplicar fuera contra, mayoritariamente, indígenas, esto a causa de que como ya se ha mencionado en varias ocasiones, los y las habitantes de la sierra nunca han sido considerados como personas de derecho, ni mucho menos como ciudadanos: “Si matamos treinta, seguramente algún subversivo habrá ahí. ¿Si solamente fuera uno? ¿Qué pasara con los que no lo son? El cálculo de los inocentes no es

táctico” (Salazar 33). La misma idea se refuerza cuando en la obra se narra que al Gobierno solo le preocupa que el conflicto no llegue a la gran ciudad ya que allí la gente podría reclamar por sus derechos humanos.

Por otro lado, la violencia terrorista, entendida aquí como la que se aplica con el fin de subyugar por medio del ejercicio del terror, emana en esta obra desde el PC- Sendero Luminoso, quienes fueron los primeros en irrumpir en la tranquilidad del sector montañoso del Perú, y que por su nivel de violencia eran asimilados a demonios. Cuando llegan a la comunidad de Modesta, a su amiga Justina: “entre dos hombres la agarran y se la llevan afuera del salón. La desnudan y la cuelgan de las trenzas en el asta de la bandera, como antes habían dejado cinco perros degollados colgando de las patas delanteras” (Salazar 54), para después degollarla, “a Fabián Misaico, concejal de la comunidad, lo arrastran al medio de la sala. Le ponen una soga al cuello y de un culatazo lo doblan sobre sus rodillas” (Ídem), luego lo golpean en la cara hasta dejarlo casi sin visión, para finalmente hacerlo morir en manos de su esposa, a quien, sumida en el terror y el miedo, obligan a apuñalarlo:

“El hombre se enfurece, ronco y bravo como toro. *¡Pícalo carajo!* Dominga es delicada como una venadita. El toro muge y Dominga no para de gritar ¡es mi esposo! El puñal, envuelto a la fuera en la mano de Dominga, se hunde en el corazón de Fabián Misaico. La revolución ha llegado a tu comunidad” (Salazar 55).

El silencio que dejó la muerte del concejal se rompe con el llanto incontenible del hijo de Modesta, llanto que fastidia tanto al senderista que se encontraba al mando, que le dice a la indígena que lo apriete contra su pecho, Modesta se niega, no va a asesinar a su propio hijo, a lo que el subversivo le señala que lo mata ella o él “lo rasgara por la mitad como una hoja de papel” (Salazar 55), atrapada en esa situación la voz narrativa relata lo que sin pensar y sin querer realmente termina por hacer Modesta: “Sabes que nunca ahogarías a tu propio hijo, pero el pequeño Enrique ya no vive” (Ídem).

La llegada de la revolución, la cual en teoría buscaba formar ideológica y militarmente a los y las indígenas que habitaban la zona con el fin de prepararlos para la guerra popular gracias a la cual, desde las montañas y en dirección a las ciudades principales, tomaría así el poder del Perú el partido marxista, leninista y maoísta, nada tuvo que ver con lo ocurrido en la realidad, en donde, a lxs campesinxs que no mataron (lxs que fueron más de setenta mil), lxs

sometieron a torturas y a dolorosos adoctrinamientos ideológicos, como se puede apreciar le ocurrió a Modesta:

“Todos los días, exactamente a las cuatro de la tarde, palabras nuevas desfilan en tus oídos como desfilan ellos cada mañana. Que si la clase, dicen, que si el proletario, dicen, que si la revolución dicen, que si la guerra popular, dicen. Te hablan de gente que no conoces, un tal Marx, un tal Lenin, un tal Mao y un tal presidente Líder que es el jefe de estos” (Salazar 55).

Quien al no entender nada se distrae imaginándose en su vida de antes, en sus tierras, con sus animales y su familia, cuestión que hace ella que no escuche la pregunta que un subversivo le hizo sobre la ideología que le estaban imponiendo, por lo que es duramente castigada:

“*No me hagas doler, papacito*, por favor, ruegas con las manos juntas. El otro, arrasa con el fuego en la mirada y en su lengua. *Arrodillate*. ... Cuando ha conseguido que te arrodilles, te pisa la pantorrilla derecha inmovilizándote y de diez chicotazos te abre varias heridas en la espalda” (Salazar 56).

La extrema violencia y terrorismo con el que actuó el Sendero Luminoso, por parte de lxs mismxs militantes era totalmente justificada, como señala Marcela: “La historia solo puede ser parida con violencia”, y a pesar de reconocer que “fueron los excesos los que debieron contenerse” (Salazar 86), aun así, considera que fue la violencia desmedida fue necesaria ya que la soberanía y los grandes cambios estructurales, como se ha visto en la historia de la humanidad, solo se han logrado mediante ésta.

En esta misma línea, como bien señala Rita Segato “el poder soberano no se afirma si no es capaz de sembrar el terror” (12), cuestión que tenían claro los y las subversivxs a la hora de implantar su ideología. Cabe mencionar que a todo lo referido anteriormente es a lo que apunta el título de la obra, *La sangre de la aurora* alude a todos y todas lxs muertxs en nombre de la revolución, la cual para el Sendero se constituía como un nuevo amanecer: “desplegar la aurora, desplegar sesos, desplegar revolución” (Salazar 88).

La violencia represiva y terrorista, las cuales típico juntas ya que a fin de cuentas se tradujeron de igual forma en la materialidad, se vieron afectadas por un factor étnico, y por un factor de género, constituyendo un verdadero infierno para lxs que vivieron el Conflicto

Armado, más aún si eras indígena, más aún si eras mujer, y definitivamente, más aún si eras mujer e indígena.

La violencia étnica o racial presente en el conflicto apunta a que lxs indígenas, como ya se ha reiterado de manera algo insistente, fueron las principales víctimas de la guerra a causa de que “inexistían para la nación desde mucho antes de haber dejado de existir para la realidad” (De Vivanco 129), su presencia en las montañas era invisible para el Estado por lo que los daños que pudieran sufrir eran ignorados, razón por la que la “ayuda” por parte del gobierno tarda en llegar. Esta misma idea de la existencia de peruanos que importan para la nación, y los que no, se refuerza también en la historia en el momento en que es aprisionada Melanie por el Sendero, cuestión que moviliza rápidamente a las fuerzas represivas a su rescate, a pesar de que el terror se llevaba viviendo un buen tiempo allí, lugar donde también vivía Modesta, sin que nadie hiciera nada.

“- ¿Ya está la fotógrafa en camino a la capital?

-Sí, mi teniente, el helicóptero de la Marina llegó apenas los llamamos por radio.

-Si hubieran reaccionado así de rápido cuando estos comuneros nos pidieron ayuda, otra sería la historia... Siempre están olvidados estos sitios” (Salazar 69).

La inmediatez con la que llegan a rescatar a Melanie, solo se debió a su calidad de ciudadana de la clase alta peruana, y la ayuda que recibió, al mismo tiempo significó para Modesta y quienes aún sobrevivían en su comunidad más torturas y dolor. Al igual que en poblados vecinos los soldados actuaron sin ningún criterio: “papacitos, por acá han estado los militares y se han llevado a varios comuneros diciéndoles que son terrucos. *Ellos no son, papacitos, ellos no son*” (Salazar 49).

Sin embargo, la violencia étnica no solo emanaba desde el Estado, sino que también de la ciudadanía como bien se aprecia cuando la amiga de la Melanie, Ximena, le cuenta que la última vez no la dejaron entrar a la disco porque la amiga que la acompañaba “era algo oscurita” (Salazar 29), o también, en la percepción negativa que por lo menos tenía la alta clase social acerca del campesinado quechua: “¿*Campesinos? Lo peor que existe. A mi padre le quitaron sus tierras por esa tontería de la Reforma Agraria y ¿Qué paso? Anda pregúntales. Anda a ver como dejaron todo echándolo a perder*” (Salazar 42).

Por último, la violencia de género o machista la cual es entendida al igual que en el caso de la obra *Carne de perra* como “los crímenes de odio dirigidos hacia víctimas seleccionadas por su género” (Caputti 55), se representa constantemente a lo largo de *La sangre de la aurora* en sus distintos niveles. La primera violencia que es posible reconocer es la patriarcal, la cual es objetiva y funciona a nivel de sistema, o en términos de Slavoj Žižek, “Estamos hablando aquí de la violencia inherente al sistema: no sólo violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (20).

En las tres protagonistas es posible apreciar la presencia circuncidante del patriarcado de diferentes formas, en Marcela se puede ver como se encarna de algún modo, la superación de las imposiciones que el patriarcado tiene para la mujer: el deber ser esposa, madre y dueña de casa. La militante deja atrás a la familia, la cual es considerada por muchxs como una de las principales instituciones opresivas para la mujer con el fin de tomar el único camino que debería seguir toda mujer, el de incorporarse plenamente en la revolución comunista. Lamentablemente, al interior del Partido a pesar de que en el discurso promulgaran una igualdad de género, el machismo y el patriarcado permanecían muy presentes en sus filas:

“Lo más sorprendente en Sendero era la manera cómo hombres y mujeres enfrentaban a sus adversarios denigrando de muchas maneras la imagen de la mujer. Eran frecuentes las campañas públicas de desprestigio de líderes varones adversarios a través de volantes que daban cuenta las infidelidades de sus mujeres. Presentados como cachudos era la mejor manera de humillados y desautorizarlos. El ensañamiento era aún mayor con las líderes mujeres adversarias, señalándolas como prostitutas, mujeres de mal vivir y amantes de los dirigentes. Las acusaciones sexuales y maltratos físicos expresaron un profundo desprecio por las mujeres” (Coral 342).

En el caso de Melanie, la violencia sistémica contra las mujeres se aprecia en otros aspectos de la vida y de manera mucho menos latente, solo en una ocasión se hace referencia la presencia de esta y es cuando Mel toma la decisión de viajar a la sierra a averiguar la verdad de los hechos, alguien le señala que no vaya ya que “es muy peligroso, más aún si eres mujer” (Salazar 42), luego de eso, la violencia machista y patriarcal se representa a través de la superación de la misma, en primer lugar, derribando la heteronormatividad, a causa de que

Melanie es preferentemente lesbiana y, un en segundo lugar, rompiendo con el “deber ser” femenino anterior al matrimonio, esto es, el deber ser señorita, recatada e intocable para los hombres. Al contrario de esto, se podría decir que Melanie asume una actitud “masculina”, en tanto podía disfrutar de su libertad de acción y de su libertad sexual sin ser juzgada. Cuando Melanie salía a la discoteque, como ella señala: “salía de cacería”, es decir, salía a ver con quien o quienes se enredaba esa noche, cuestión que es poco común que sea asumida por una mujer ya que el sistema patriarcal se ha encargado de tildar esta acción como negativa para el género femenino, mientras que para los hombres es algo aceptable e inclusive esperable.

“-Tanto tiempo fuera de la ciudad, ya me estaba dejando fuera de forma. -
¿Fuera de forma? ¿Tú? Ni hablar, Mel, tu puntería esta siempre afinadísima. Donde pones el ojo, ahí caen... ¡Hoy es viernes sangriento!” (Salazar 85).

Por último, el caso de Modesta es el que mejor ejemplifica el desapercibido funcionamiento del sistema patriarcal. Modesta nace en una comunidad en donde el papel de la mujer es en la casa, encargándose de criar a lxs hijxs, de alimentar a la familia y, de cuidar y mantener el hogar, desde muy pequeña, a pesar de los intentos de su mamá por enviarla a la escuela, su papá siempre se opuso señalándole que lo mejor era que “aprenda a cocinar rico” (Salazar 53) o, “que aprenda a tejer -ya que-cuando se case su marido se va a encargarse de todo” (Salazar 51). Cuando Modesta crece y se casa continua la línea de su madre y se convierte una mujer sumisa, que debe soportar sin queja alguna los maltratos de su esposo, quien además de psicológicamente, la maltrata físicamente:

“Gaitán te agarró del brazo y te removió toda, como si fueras un trapo. *¡Sonsa pareces, callada nomás paras en el concejo! ¡Para qué te mando sola allá!* Aguantaste la rabia de tu esposo y todo el jaloneo. Un par de cocachos te metió Gaitán en la cabeza, bien duro ahí, todavía te duele” (Salazar 38).

La realidad de Modesta, era lo que a toda costa buscaban evitar Melanie y Marcela, quizás Mel no de manera consciente, no así Marcela, quien viéndose atrapada en una vida similar hizo lo necesario por escapar de allí. El trasfondo de esto responde a que a pesar de las tres mujeres reciben la misma violencia sistémica y patriarcal, dos de ellas tiene la posibilidad de escapar en alguna medida a ésta a causa de que son mujeres educadas, profesionales y como

se menciona en la obra, burguesas. Claramente el caso de Modesta no era este, la realidad que vivía era la única posible para ella, siendo esto culpa también en parte, del Estado ya que las consecuencias de su abandono para con la sierra peruana, significó que para los y las comunerxs la educación no fuera una opción real ni para las mujeres ni tampoco para los hombres quienes si querían ser el sustento de hogar, la única opción era el trabajo de la tierra, la que no siempre era bondadosa. La gran mayoría de los y las serranas eran de escasos recursos y, la gran mayoría de las mujeres eran analfabetas, no había opción de escapar al patriarcado, no para Modesta y el resto de las serranas.

El segundo tipo de violencia de género que se puede reconocer en *La sangre de la aurora* se presenta en el ejercicio mismo de la represión y del terrorismo durante el conflicto, allí es donde la cultura femi- geno- cida mejor se puede apreciar, entendiendo esta como una violencia impersonal y masiva que busca la “destrucción del cuerpo de las mujeres del bando enemigo” (Segato 14). En este segundo tipo de violencia de género es posible ver como la destrucción femenina se presenta siempre en forma de tortura sexual mediante la cual se busca aniquilar la subjetividad de la víctima, a través del dolor (físico y psicológico) y del miedo.

Gracias a acontecimientos de extrema violencia como lo fue el Conflicto Armado Interno se puede apreciar como en el ejercicio de la violencia represiva- terrorista también influye el factor de género gracias al cual “los símbolos de dolor y sufrimiento tienden a corporizarse en mujeres” (Jelin 99). La violencia y las torturas, se tradujo en un ataque sexual sistémico exclusivo contra las mujeres (Sondereguer 4), que en el caso de esta obra provenían tanto del aparato estatal represivo como del movimiento terrorista que tomo lugar en la sierra.

La violencia femi- geno- cida bien se representa a través de la narración de las violaciones sexuales de las tres mujeres, la primera, Melanie es violada por militantes del Sendero acusándola de anti revolucionaria:

“Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas al infinito, hacen fila para disfrutar del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. *Periodista anticomunista, tú vas a ser ejemplo para otros que vengan por acá ...* ¿Cuánto tiempo más puede durar esto? Que pare de una vez. Paren, paren, paren. *Esto te pasa por burguesa, ya verás por donde te entra la ideología*” (Salazar 66).

Lo mismo le ocurrió a Marcela, solo que a ella la violaron militares enviados por el gobierno:

“Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas al infinito. *Terruca hija de puta*. Hacen fila para disfrutar del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. *Subversiva de mierda* ¿Cuánto tiempo más puede durar esto? Que pare de una vez. Paren, paren, paren. *Siga usted soldadito, complete el trabajo, complételo, ... dale con fuerza para sacarle su ideología*” (Salazar 68).

De igual forma también le ocurre a Modesta, violada al igual que Marcela por soldados estatales, quienes, en vez de ayudarla, la acusan de colaboradora del Sendero y la castigan duramente por eso:

“Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas al infinito. *Serrana hija de puta*. Hacen fila para disfrutar del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. *India piojosa* ¿Cuánto tiempo más puede durar esto? Que pare de una vez. Paren, paren, paren. *Siga usted soldadito, complete el trabajo, complételo, ... dale con fuerza que estas cholas aguantan todo*” (Salazar 69).

La elección del genio creador de relatar de igual forma las tres violaciones, tiene la intención de enfatizar que solo el hecho de ser mujer te hace merecedora de la violencia y la tortura sexual, independiente de tu origen, ocupación o razón de ser, el machismo se materializa de igual forma en todos los cuerpos femeninos, obligándolos a transformarse en campos de batalla sobre el que se tiene que disputar la soberanía con hombres que creen que las mujeres existen por y para ellos.

En la novela, cuando uno de los senderistas que violó a Melanie es regañado por Marta/Marcela, este se justifica diciendo: “Somos combatientes, pero también somos hombres” (Salazar 67). Cuestión de la que se desprende que los hombres consideran que el cuerpo de las mujeres es un territorio más donde gobernar y ejercer su poderío, consideración que en un sistema que odia y denigra a la mujer nada de raro tiene.

El modelo de género, el cual “identifica la masculinidad con dominación y agresividad, y la femineidad con sumisión y pasividad frente a los deseos del hombre” (Jelin 101), no solo es reproducido por los subversivos, sino que como se ha logrado apreciar, también por los soldados del gobierno a quienes, como se relata en la obra, se les dio total libertad de acción

en pos de su bienestar en el combate: “-Sargento, usted haga lo necesario para tener contentos a sus hombres, pero a mí no me cuente nada” (Salazar 69). Claramente lo necesario era poder saciar sus instintos sexuales, que cual animales, al parecer les son incontrolables.

De manera más evidente aun, el discurso del machismo bien se puede apreciar en el relato condensado en uno de los fragmentos polifónicos en donde hombres, (los cuales no son posible identificar si pertenecen al bando represivo o al terrorista), toman la palabra y desde allí exacerban la masculinidad que los une y los hermana:

“Los lazos se estrechan así matriz ensangrentada todos juntos somos uno dentro de ella la que ya no nos mira ni habla pecho de sangre empapados ellas todos hermanos todos la tropa entera en ella en ellas en esas las putas las cholas las terrucas las periodistas (...) huecos nomas son para eso están desgarras eso rompe eso sigues tú y tu y él y él y ellos todos hermanos camarada soldado combatiente” (Salazar 73).

En este fragmento polifónico en donde quizás no exista tanta diversidad de sonidos como en otros, hay varias voces que haciendo una gran divagación revelan como para los hombres el cuerpo femenino es algo que existe para ellos y sus deseos. Esta variedad de voces y enunciados podrían provenir tanto de los soldados enviados por el Estado como de los combatientes revolucionarios, ya que ambos bandos son hijos del patriarcado y del machismo. Esa es la hermandad a la que pertenecen todos los hombres del relato, a la que solo se les permite entrar en la medida que re afirmen su masculinidad y poderío sobre el género oprimido.

Es importante señalar que este fragmento aparece luego de un fragmento episódico que narra el estado posterior a las violaciones sexuales de una de las tres víctimas, en el cual también es muy difícil identificar quién es quién, cuestión que tiene por finalidad demostrar que podría ser la voz narrativa de cualquiera de las tres mujeres protagonistas, o quizás la de las tres juntas al unísono, ya que las tres, de manera similar a muchas mujeres durante el conflicto, se vieron igual de afectadas por la violencia femi-geno-cida como se verá a continuación:

“No me quiero mover. No me puedo mover. Me duele todo. Que me dejen así, quieta, inmóvil. En un plano fijo. Quiero encerrarme en una cápsula, en posición fetal. Mi

cuerpo está abierto y expuesto. No puedo salir de esta habitación. Afuera hasta el aire podría derrumbarme” (Salazar 72).

El cuerpo de Marcela, Modesta y Melanie, luego de ser sometido a la violencia machista y sexual emanada desde el conflicto político armado adquiere una nueva representación en el relato y nuevo sentido para ellas. No obstante, el proceso no se lleva a cabo de igual forma en todas. Así entonces, por un lado, Modesta y Melanie recién se hacen conscientes de sí mismas cuando sienten el dolor sobre su superficie corporal, cuestión que es experimentada por ambas mujeres de manera similar: mientras que Modesta debe resistir a las constantes violaciones por parte de los soldados, “Van a comenzar de nuevo. Ahí están. Adueñándose de todo tu cuerpo. Todito. ... Las caras eran siempre las mismas, los mismos ojos, las mismas voces, las mismas vergas” (Salazar 70), viendo cómo se disputan el poder de un cuerpo que no le pertenece a nadie más que a ella. Por otro lado, Melanie a causa de la experiencia límite vivida, al igual como le sucede a Modesta en primera instancia, sufre una muerte subjetiva en donde queda anulada moral y físicamente: “Subo a la superficie. La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo” (Salazar 77). Luego de la violencia sexual, al igual que como también ocurre en el caso de María Rosa en *Carne de perra*, una nueva Melanie nace, una que llevara de por vida la violencia marcada en su cuerpo y en sus afectos. De esta forma, se puede apreciar cómo el cuerpo de Modesta y Melanie se transformó en un campo de batalla sobre el cual los hombres buscaban imponer su soberanía a mediante el poder de muerte que poseían y, en donde ellas lo único que podían hacer era resistir, haciendo de esto su forma de lucha ante quienes no podían defenderse.

Por otro lado, Marcela a pesar de ser sometida a lo mismo, su método de resistir a la violencia es haciéndose inconsciente de lo que le hacen y lo que siente su cuerpo, esto gracias a que su pensamiento guía “seguía firme y junto” (Salazar 71) y, ante todo, resguardarlo era su primera prioridad. Sus ideales y amor al partido y, sobre todo al Líder, podían más que cualquier cosa que le hicieran, la violencia represiva y tortura sexual no aniquilaron su voluntad. O al menos eso pensaba ella, ya que, a pesar de eso, la materialidad su “cuerpo gritaba lo contrario” (Ídem), confesando sin quererlo información secreta acerca del Sendero Luminoso: “Hablo mi cuerpo, no fui yo” (Ídem).

Como bien señala Mónica Cárdenas:

“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” (19).

Mujeres que luego de la vivencia límite quedaron destruidas de cuerpo y mente. Si bien la destrucción moral quizás no se evidencia de manera tan latente en el caso de Marcela, no por ello se puede negar su presencia. Muy por el contrario, cabe mencionar que la militante, al igual que Modesta y Melanie, tampoco es capaz de referir por sí misma su experiencia límite. Marcela, a pesar de ser la portadora de la voz testimonial, para el relato de las violaciones sexuales necesitó de una voz heterodiegética y distanciada. Esto a causa del trauma que trajo consigo la tortura y maltratos y, la posterior desarticulación de la subjetividad. Desarticulación de la que Marcela nunca quiso hacerse consciente ya que significaba que no era tan buena militante como le había demostrado a todos: “No me iban a romper, no me iban a romper, no me van a romper” (Salazar 71). Siendo esta última, una actitud adquirida sumamente “masculina”, en tanto debía mostrarse fuerte e inquebrantable todo el tiempo.

En los casos de Modesta y Melanie las violaciones sexuales, entendidas como un acto de dominación física y moral dirigido “al aniquilamiento de la voluntad de la víctima” (Segato 6), cumplen sin duda su finalidad dejándolas en un estado traumático y trastornado, produciéndose en ellas una imposibilidad de comunicar lo vivido. Como señala Melanie: “Mi cuerpo aun no lo quiere contar” (Salazar 76), la experiencia vivida no es capaz de ser transmitida por ella, ya que ni siquiera puede pensarla de manera que adquiera algún sentido racional, por lo que, para narrar el horror vivido, tanto por ella como por Modesta, como se ha redundado, se necesitó escoger una voz distinta a la testimonial para así poder representar lo irrepresentable.

A modo de conclusión del capítulo de análisis centrado en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar, puedo señalar que hay elementos sobre los que claramente el genio creador puso especial acento con una finalidad sumamente crítica. En el relato constantemente hay una puesta en escena del machismo y del patriarcado en las distintas formas en las que operan, representación que busca, gracias a la fundamental elección de que los personajes protagonistas sean tres mujeres, enjuiciar la violencia de género que desde todas partes nos

ataca y nos denigra a las mujeres independientemente de nuestro origen, raza, clase social u otro.

En esta obra se busca visibilizar cómo en los periodos de guerra el factor de género no queda fuera, basándose en el Conflicto Armado Interno del Perú, que contó con un bando represivo por parte del Estado y, con otro terrorista conformado por Partido Comunista- Sendero Luminoso, se puede apreciar cómo estas dos instituciones constituidas en la mayoría por hombres vieron a las mujeres presentes como un anexo al territorio que se disputaban, tomando control sobre ellas y reduciéndolas mediante violencia sexual. Además de criticar los crímenes de odio a la mujer que toman forma también en conflictos de índole política y bélica, la obra busca enjuiciar tanto al Estado como a la ciudadanía peruana por la violencia ejercida desde siempre contra el pueblo indígena quechua, la cual alcanza a un punto inconmensurable con la irrupción del Sendero Luminoso en sus tierras, irrupción gracias a la cual posteriormente se da inicio a los veinte años de guerra y violencia sin límites. Del hecho de que los y las indígenas peruanas nunca hayan sido reconocidxs como personas produjo que sus muertes a nadie le importaran, sus cuerpos ultrajados solo eran un número ya que no existía registro de la identidad de ningunx.

Utilizando la distinción que hace Gabriel Giorgi sobre persona y no-persona puedo señalar que a esta última correspondían los y las serranxs, entendiendo que en esta distinción “persona”, “no solo refiere a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo- a las vidas a recordar, a narrar, y a memorializar” (200). Lxs comunerxs como entendidos como “no- personas”, eran socialmente insignificantes, más aún sus experiencias y sus memorias que se encontraba por fuera del límite de lo decible, de lo que al discurso hegemónico le importaba transmitir y perpetuar. Llevando todo lo anterior a la historia misma representada en la obra, puedo decir que si el personaje de Marcela y de Melanie entre otras cosas, nos muestran que ser mujer es horrible en tanto te hace la ideal receptora de la violencia machista, Modesta nos señala que ser mujer e indígena es aún peor, ya que a la violencia de género se le suma la violencia étnica presente en el Perú.

Como se puede apreciar, en las historias de esta obra se presentan las visiones y perspectivas de quienes han sido históricamente oprimidas, estas son, mujeres cuyos relatos son organizados de diversos modos y a mediante diversas voces, siendo esta una de las

características más visibles que constituyen el libro como novela testimonial, junto con la de basarse en un referente histórico comprobable y, la de buscar enjuiciar una época desentrañando así la realidad desde el lugar del subalterno.

Refiriendo más específicamente a las diversas voces presentes, se puede señalar que los estilos narrativos reconocibles son cuatro, en donde dos funcionan de manera heterodiegética en presente y en pasado y, dos de manera homodiegética, de igual forma, en presente y en pasado. Si bien la voz testimonial recae exclusivamente en Marcela, las tres mujeres tienen una cosa en común: no pueden referir a la experiencia de extrema la violencia (que en este caso es ejercida mediante violencia sexual) sobre su cuerpo, por lo que para la representación de aquello en las tres se utiliza una voz heterodiegética en pasado, la cual permite el distanciamiento adecuado y necesario de los afectos de las subjetividades quebradas y en estado de trauma que se ven imposibilitadas de comunicar el horror vivido.

Por último, me hace sentido y me parece importante señalar que la sororidad, concepto que refiere a la solidaridad entre mujeres esta super presente en la novela y se representa -como era de esperarse- de manera particular en Marcela, Melanie y Modesta. En la militante del Sendero se aprecia dentro de su contexto: su llegada al comité central del partido, importante lugar que disputaba también Felipe, otro militante, fue gracias a su “amiga” con la que se inició en las labores sociales antes de militar, Fernanda, quien dentro de “la trinidad divina” (Salazar 12) que gobernaba el partido (haciendo una vez más el símil con la religión) ocupaba el puesto de camarada dos. En la periodista, se puede reconocer cuando, en su vuelta a la ciudad de la Garua posterior al rescate de la sierra, lo primero que hace es viajar a Paris para luego de abortar, refugiarse emocionalmente donde Daniela, su antiguo amor con la que sabía que siempre podía contar. Finalmente, la sororidad en Modesta se representa de manera evidente en cómo termina su relato, ya que ella junto a un grupo de mujeres violentadas también por la guerra circuncidante y, más específicamente por los hombres, se unen, arman y organizan para hacerles frente. Grupo en el que además se brindan apoyo, cariño y comprensión en pos de la recuperación que todas necesitaban.

La razón por la que me parece importante lo anteriormente mencionado es porque mientras que por un lado la obra evidencia lo cruel y terrible que es el mundo patriarcal y machista contra las mujeres, por el otro lado nos señala que en un mundo que odia a las mujeres, la

única opción de resistir es aliarse a quienes viven la misma violencia objetiva que una, y desde allí luchar contra el sistema que nos denigra, viola y mata.

Conclusión final

A modo de síntesis de la presente investigación, en primer lugar, me propongo dar cuenta de manera general lo que a mi parecer fueron los puntos fundamentales en su desarrollo. Teniendo en cuenta que la historia latinoamericana de las últimas décadas se ha visto marcada por episodios de extrema violencia que han afectado y afectan hasta el presente de gran manera (a pesar de la distancia temporal con los hechos) a todos los países que en algún momento la sufrieron, se puede entender la transformación que vivió el campo cultural del cono sur en el cual “el letrado ya no prestaría su escritura a un sujeto popular –sino que ahora el escritor sería el propio sujeto oprimido” (Johansson 79). Esto a causa de que para los y las sobrevivientes de las dictaduras y guerras internas “ofrecer su testimonio significó recuperar un pasado suprimido y el proceso, comenzar a recuperar la dignidad humana” (Jelin 40), de esta forma entonces en el ámbito literario el género testimonial comienza a tomar fuerza destacándose principalmente las obras constituidas por testimonios autobiográficos, los cuales se presentaban como la oportunidad de hacer historia por primera vez para lxs sujetxs oprimidxs. El escritor de testimonio autobiográfico se presenta como el “transmisor de una voz que representa a las masas” (Randall, 35), que de manera homodiegética busca dar cuenta del relato de la violencia sobre el cuerpo.

Como bien señala Jaume Peris Blanes, los testimonios autobiográficos en su mayoría, al tener un acontecimiento traumático como el centro de la narración, poseen una débil narratividad, esto gracias al efecto disgregador del trauma el cual se transforma en la principal amenaza del relato. En estos testimonios se presenta la problemática de que el discurso se lleva a cabo “de forma titubeante, exploratoria, sin capacidad para dar homogeneidad y continuidad narrativa al lenguaje con el que se intenta abordar la vivencia extrema” (Peris Blanes 58), más aun cuando la subjetividad se quiere referir a los momentos exactos del dolor de la tortura sobre el propio cuerpo, el “yo” es incapaz de narrar sin quebrarse ya que la situación límite vivida le afecta de tal manera que no halla la forma de darle un sentido a la experiencia.

De esta manera entonces, a consecuencia del problema de la representación en la escritura testimonial de aquellas situaciones de horror, como señala María Teresa Johansson, se plantea la necesidad de “una nueva escritura testimonial, de testimoniar –ahora- con artificio literario” 85) lo cual bien se puede complementar con lo señalado por Carlos Pabón quien apunta que la ficción puede ser el método más eficaz para narrar experiencias límite (45). La nueva escritura testimonial a la que refiere Johansson corresponde a la novela testimonial, tipo de novela a la cual propongo que pertenecen los libros de mi corpus investigativo: *Carne de perra* de Fatima Sime y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar.

La novela testimonial, entendida entonces como la reunión de elementos ficticios y procedimientos literaturizados junto a ingredientes testimoniales reales, tiene por fin los mismos objetivos del testimonio, narrando, no obstante, a partir de las posibilidades ficcionales que posee gracias al proceso de novelización. Así entonces, se puede apreciar como ambas novelas se constituyen a partir de los relatos de las históricamente oprimidas: las mujeres, buscando así, desde la particularidad de cada historia, representar a otras miles mujeres que se vieron en una situación similar. Cabe destacar que ambas novelas incluyen dentro de los variados estilos narrativos las conforman, narraciones que toman la forma del testimonio en su sentido clásico, es decir, un relato en primera persona singular sobre un acontecimiento del pasado.

Dentro de las características más propias de la novela testimonial puedo señalar que las dos novelas se basan en un referente histórico comprobable a partir del cual se crean o ficcionalizan la historias (esto último teniendo en cuenta que en el relato los testimonios de

María Rosa en *Carne de perra* y de Marcela en *La sangre de la aurora*, se basan en las historias reales de dos mujeres), además cuentan con diversos modos narrativos dentro de los cuales, siempre se utiliza tanto en la primera obra mencionada, como en la segunda, una voz heterodiegética al momento de narrar las experiencias límite sobre el cuerpo, como lo fueron la violencia y abusos sexuales a la que todas las mujeres protagonistas fueron sometidas, resolviéndose con este recurso la problemática de la representación de lo supuestamente irrepresentable. Por último, entre los rasgos reconocibles más generales, tanto la novela peruana como la chilena buscan enjuiciar a la realidad, buscan criticar el machismo y el patriarcado dentro de los conflictos político- armados que violenta doblemente a las mujeres, primero como receptoras de la violencia contextual y segundo, de la violencia de género. En el caso de *La sangre de la aurora* se le agrega el factor étnico-racial y, en el personaje de Modesta se puede apreciar como en el Perú, ser indígena era una razón más para ser fuertemente violentada, lo que, para ella, por ser mujer se tradujo en una triple violencia.

Así entonces, estas novelas testimoniales al mismo tiempo en que resuelven de igual manera los problemas con la representación escritural de episodios tormentosos, buscan poner en escena al machismo en sus distintos niveles el cual, en estas obras hace del cuerpo de las mujeres un “campo de batalla” (Salazar 72), sobre el cual los hombres buscan imponer su poder. El cuerpo como campo de batalla refiere a éste como el lugar mismo en donde se marcan las violencias de las disputas territoriales, en las cuales las mujeres son un anexo al territorio en el que los hombres buscan implantar la soberanía. Cada una de las mujeres presentes en las obras tiene similares maneras de en algún grado luchar por el propio control de sus cuerpos, las cuales si bien no se puede considerar un ataque ofensivo contra quienes las violentan, al menos les proporciona una manera de sobrevivencia. En *Carne de perra* es posible ver como la única forma de defensa ante la violencia represiva y de género a la que es sometida se traduce para María Rosa en resistir ante todo, a pesar de que la batalla que se llevó a cabo por y en su cuerpo, la había perdido desde el momento en que es secuestrada, la resistencia fue su principal arma de permanecer físicamente viva. Sin embargo, la resistencia a la tortura sexual y a la constante amenaza de muerte, además de mantenerla con vida no pudo contener el derrumbamiento de la subjetividad que mediante el ejercicio de la extrema violencia se llevó a cabo.

En *La sangre de la aurora*, los cuerpos de las mujeres sobre el que sucede el conflicto de poder también responden con resistencia como la forma de disputar en la medida de lo posible lo que les corresponde por derecho: su propia corporalidad. Marcela, Modesta y Melanie, como se puede apreciar en la novela, de la misma forma que María Rosa, deben soportar la ocupación de su cuerpo ante el miedo de que les pase algo peor. Sin embargo, cabe mencionar que la razón de resistir de Marcela, antes de ser por su bienestar personal, es por su amor y devoción al partido, del cual, independiente de todo lo que le hicieran, no pretendía revelar nada.

La violencia de género que se evidencia en ambas novelas, la cual en los dos casos es tipificada como violencia femi-geno-cida, hace que el género femenino se vea amenazado por solo hecho de ser. Las mujeres son atacadas y violentadas por la exclusiva razón de relacionarse en alguna medida con el bando enemigo al cual se busca derrotar en los conflictos políticos-terroristas, siendo la tortura sexual el principal elemento que utilizaran para la destrucción de cuerpos y subjetividades.

La similar violencia que es vivida por las protagonistas de *Carne de perra* y *La sangre de la aurora* se tradujo afectivamente en dos emociones presentes en toda la extensión de ambas obras, estas son, el miedo y el dolor. Entendiendo el miedo como “la respuesta ante la amenaza de la violencia” (Ahmed 116) y el dolor como “la vida corporal de una historia de daño” (Ahmed 59), se puede señalar que estos dos afectos son los que principalmente genera la violencia machista, no solo en estas novelas, ni solo en los conflictos ideológicos y represivos, sino que también en los aspectos de la vida en donde el patriarcado funciona como sistema, es decir, prácticamente en todos.

De esta manera entonces, las novelas testimoniales que constituyen el corpus de la presente investigación narrando la violencia sobre y desde el cuerpo, ponen en escena lo que fue experimentado por muchas mujeres en contextos de guerra, experiencias que saliendo por fin del ámbito privado al que estaban relegadas por estar por fuera de los límites de lo decible impuestos por los discursos oficiales, hayan en la literatura su posibilidad de expresión, la cual además de una toma de la palabra por parte de las víctimas, constituyó una de las mejores formas de reparación y recuperación para todxs los y las afectadas por los acontecimientos,

quienes como se pudo apreciar ni por parte del gobierno de Chile, ni del Perú recibieron el tratamiento adecuado.

Mientras que en Chile, las políticas de consenso silenciaban los discursos disidentes, opacando la expresión de las vivencias de los y las secuestradxs politicxs por el régimen militar como lo fue María Rosa, en el Perú la nula consideración del pueblo indígena por parte del Estado significó que en ambos países, cuando los conflictos ya habían acabado, el trabajo de elaboración de duelo al que supuestamente ambas naciones apuntaban con la creación del informe Valech y, de la Comisión de la verdad y reconciliación (CVR) peruana con la finalidad de sanar el tejido social y las subjetividades, en la realidad estaba muy lejos de lograrse, ya que ni siquiera la primera etapa del trabajo de duelo pudo alcanzarse ya que "la negación de la pérdida conlleva la imposibilidad de todo desarrollo siguiente y puede llegar a afectar gravemente el contacto y el reconocimiento de la realidad" (Paz 1993).

En *Carne de perra* y *La sangre de la aurora* se elige como principal temática las perspectivas que fueron negadas en los discursos oficiales de ambas naciones, con la necesaria finalidad de "enfrentar el horror de forma no destructiva sino que como medio de salvación" (Caputti 8), el comunicar aquí se plantea como "el imperativo para sobrevivir" (Jelin 43) posterior a la experiencia traumática, la cual en ambas obras posee una perspectiva de género, es decir, como es posible apreciar se narra a partir del cuerpo y los afectos de exclusivamente protagonistas mujeres, la violencia represivo-terrorista se evidencia de igual forma en María Rosa, Marcela, Melanie y Modesta, a pesar de sus relatos no basarse en el mismo acontecimiento histórico. Esto a causa de como se ha señalado en la hipótesis, desde una perspectiva feminista marcadísima, la cultura femicida es transversal a todo en la vida, y adquiere una de sus formas más crueles cuando aparece en contextos político-ideológicos. Estos cuatro relatos experienciales presentes en las obras buscan cuestionar al sistema opresivo desde un lugar poco usual, logrando a través de la novela testimonial representar los crímenes de odio a la mujer y, además en el caso de la novela peruana, los crímenes de odio al pueblo indígena peruano.

Por último, sin dejar de considerar en ningún momento el hecho de que ambas novelas fueron escritas por mujeres me es menester destacar que a mi parecer tanto en *Carne de perra* como en *La sangre de la aurora* se produce un paso de lo que comúnmente se considera como

literatura femenina (en tanto, es escrita por mujeres y al interior de la obras se reconocen indicios de aquello) a lo que Alicia Redondo llamará “Literatura feminista” que se define como la que además se declara en rebeldía y polemiza (208). Cuestiones que sin duda se llevan a cabo en las dos novelas testimoniales del corpus investigativo, en donde lo que históricamente ha correspondido al ámbito de lo privado sale a la luz pública buscando enjuiciar una cruel e injusta realidad vivida por miles mujeres en un determinado momento de la historia. Además de eso, en estas novelas no solo se pondrá en escena la vida de las mujeres en aquel momento, sino que también y principalmente se representará de manera transparente –y dura a momentos- las brutales formas en que los hombres, siempre amparados por un sistema patriarcal y machista, son capaces de ejercer violencia e imponer su soberanía a costa de la deshumanización de los cuerpos de las mujeres, a quienes consideran no más que otro sitio que puede ser controlado por ellos.

Bibliografía.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015.

Barnet, Miguel. «La novela testimonio. Socio literatura.» Jara, Rene. *Testimonio y Literatura*. Minessota: Society for the study of contemporary hispanic., 1986. 289-303.

Beverley, John. “Anatomía del testimonio” en *Revista de crítica literaria latinoamericana* No. 25 (1987): 447-461.

Caputti, Jane. “Feminicidio: Sexismo terrorista contra las mujeres” en *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 53-69.

Cárdenas, Mónica. “Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria historia en el Perú” en *Revista Ira* (2016): 11-46

Chiang, Gustavo y Thomas Dublé. *La novela testimonial: hacia la derogación de las fronteras entre literatura y vida*. Tesis pregrado de Universidad de Chile. Santiago, 1992.

Coral, Isabel. “Las mujeres en la guerra: impacto y respuestas” en *Los senderos insólitos del Perú*. Perú: IEP- UNSCH, 1999. 337-363.

De Vivanco, Lucero. «Post apocalipsis en los andes: violencia política y representación en la literatura peruana reciente.» *Taller de letras* No. 52 (2013): 135-151.

—. «Tres veces muertos: Narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú.» *Revista chilena de Literatura*. No. 97 (2018): 127-152.

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía” en *Obras completas XIV*. Buenos aires: Amorrortu editores, 1993.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Print. Palabra Crítica ; 10.

- Giorgi, Gabriel. “Lo que queda de una vida: comunidad y cadáver” en *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos aires: Eterna cadencia, 2014. 199-230.
- Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista, una introducción práctica*. México: UNAM, 2012.
- Jara, René. “Prologo: testimonio y literatura”. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary literatures, 1986.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno, 2002.
- Johansson, María et al. *Palabra En Pena: Literatura y Testimonio En El Cono Sur*. Tesis postgrado de Universidad De Chile, Santiago: 2010.
- Kauffman, Susana. *Sobre violencia social, trauma y memoria*. Buenos aires: Universidad de Buenos aires, 1998.
- Lacapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos aires: Nueva visión, 2005.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales pesados, 2010.
- Llanos, Bernardita. “Género, violencia sexual y delito en Carne de perra de Fátima Sime” en *Cuaderno de Literatura vol. XXI No. 42* (2017): 219-237.
- Martinez, Santiago. *Muertos de madera y tinta como sangre: la construcción del estado nacion peruano a partir de los informes de la comision de la verdad y reconciliación como monumento de memoria*. Madrid: UNED, 2012.
- Merleau – Ponty, Maurice. “Prólogo” en *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1984.
- Montes, Cristian. “Carne de perra: La persistencia de lo urgente” en *Revista Iberoamericana Vol. XI No. 44* (2011): 81-94.
- Pabón, Carlos. “¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema” en *Memorias en tinta: Ensayos de la representación de la violencia política en Chile, Perú y Argentina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 49-60.
- Paz, Carlos. “Los procesos de duelo y el desarrollo humano” en *Psicoanálisis. Diez conferencias de divulgación cultural*. Valencia: Promolibro, 1993. 145-169.
- Peris Blanes, Jaume. «Contradicciones del testimonio. Políticas de memoria y retóricas de la violencia en Chile Post dictatorial.» *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* (2008): 81-94.
- . *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Universidad de Valencia, 2008.

- Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio: (y cinco dificultades)” en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* No.28 (2009): 81-93.
- Ranciere, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia, 2006.
- Randall, Margaret. “Qué es, y como se hace un testimonio?” en *La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa*. Latinoamérica editores, 1992. 23-47.
- Redondo, Alicia. “Ginocrítica polifónica” en *Revista Contexto: Segunda etapa. Volumen 5-No.7* (2001):191-217.
- Ricoeur, Paul. “El testimonio” en *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos aires: Fondo de cultura económica, 2000. 208-214.
- Richard, Nelly. «La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales.» en *Residuos y metáfora (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto propio, 2001.
- Salazar, Claudia. *La sangre de la Aurora*. Lima: Animal de invierno, 2013.
- Segato, Rita. “Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado.” *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta limón, 2013. 11-52
- . «Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación» Leído en la mesa “Feminismos Poscoloniales y des coloniales: otras epistemologías” durante el *II Encuentro Mesoamericano de Estudios de Género y Feminismos*, 2011: Guatemala
- Sondereguer, María et al. “Violencias de género en el terrorismo de Estado en América Latina” en *Revista del instituto Espacio para la memoria de Santiago del Estero* No. 17 (2010).
- Sime, Fátima. *Carne de perra*. Santiago: Lom, 2009.
- Olea, Raquel. “Cuerpo, memoria, escritura” en *Pensar En/la Postdictadura. 1a. ed.* Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print. Serie Ensayo.
- Zapata, Antonio. *La guerra senderista*. Lima: Taurus, 2017.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

