

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Representaciones del horror de la violencia en “La sangre de la
aurora” de Claudia Salazar Jiménez

Tesis para obtener el grado académico de Maestro en Literatura

Hispanoamericana que presenta:

Pedro Briceño Rojas

Asesora:

Mariana Libertad Suárez Velásquez

Lima, 2025

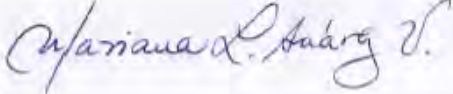
Informe de Similitud

Yo, Mariana Libertad Suárez docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado Representaciones del horror de la violencia en La sangre de la aurora, de Claudia Salazar Jiménez, del/de la autor(a) / de los(as) autores(as) Pedro Briceño dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28 de febrero de 2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 28 de febrero de 2025

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Suárez Velásquez, Mariana Libertad	
DNI: 49043879	
0000-0002-9513-4567	
	Firma

RESUMEN

Tras la publicación del Informe Final de la CVR (2003), se ha producido un "boom de la memoria" en la narrativa peruana, con novelas como *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) de Iván Thays, las cuales han sido reconocidas internacionalmente. Sin embargo, estas ficciones han sido criticadas por perpetuar una visión colonialista y una representación distante del conflicto armado (Quiroz, 2014; Cárdenas, 2016).

En contraste, ha surgido una narrativa alternativa que cuestiona el discurso hegemónico, con obras como *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar, *Los rendidos* (2015) de José Carlos Agüero y *Carta al teniente Shogún* (2019) de Lurgio Gavilán. Estas novelas han sido valoradas por su capacidad de representar el trauma desde una perspectiva crítica.

Esta investigación analiza la representación del horror en *La sangre de la aurora*, explorando su lenguaje, estructura fragmentaria y representación de la violencia sexual como una forma de escritura del horror. Desde un enfoque discursivo e interpretativo, se examinará cómo la novela interpela la memoria histórica y la violencia política en el Perú, dialogando con testimonios de la CVR y desafiando las narrativas dominantes.

AGRADECIMIENTOS

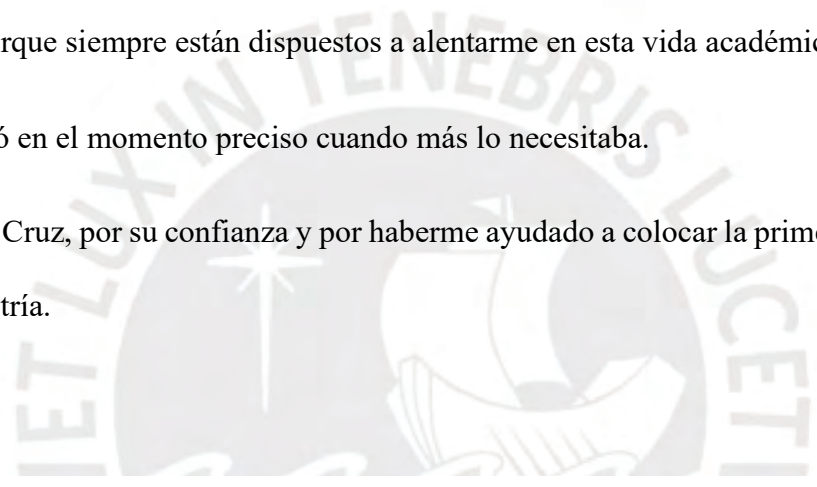
A Mariana Libertad, por su apoyo durante el proceso de investigación. Su lectura crítica y sus comentarios acertados sobre el tema fueron muy valiosos para culminar este trabajo.

A Ezio Neyra, por sus recomendaciones precisas que me ayudaron a conocer otras miradas sobre el trauma histórico y su influencia en la narrativa contemporánea.

A mis padres, porque siempre están dispuestos a alentarme en esta vida académica.

A *L*, porque llegó en el momento preciso cuando más lo necesitaba.

A don Juan de la Cruz, por su confianza y por haberme ayudado a colocar la primera piedra en mis estudios de maestría.

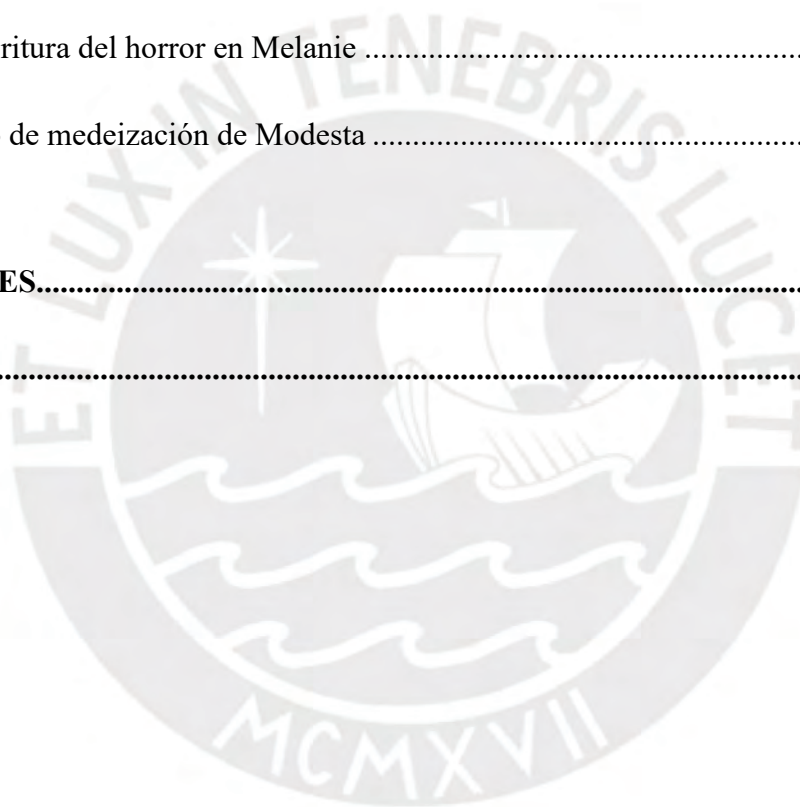


ÍNDICE

RESUMEN.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: LA VIOLENCIA POLÍTICA EN LAS FICCIONES DEL SIGLO XXI	11
1.1. El boom de la memoria en la narrativa contemporánea de la violencia política.....	13
1.1.1. La memoria como instrumento de la colonialidad narrativa	15
1.1.2. Representaciones contrahegemónicas de la memoria	18
1.1.3. La sangre de la aurora en el contexto del “boom de la memoria”.....	20
1.2. El lugar del testimonio en las ficciones contemporáneas de la violencia política	21
1.2.1. El testimonio en el Perú	23
1.2.2. La fetichización narrativa del testimonio.....	25
1.2.3. El arte crítico como posibilidad para reelaborar el testimonio	27
1.3. La literatura postautónoma o la narrativa del yo como cartografía de la violencia política.....	28
1.3.1. <i>Los Rendidos</i> o una cartografía sobre el don de perdonar	31
1.3.2. <i>Carta al teniente Shogún</i> o la cartografía del perdón de una vida en los límites ...	34
1.4. Balance sobre la violencia política en las ficciones del siglo XXI	38

CAPÍTULO II: LA REPRESENTACIÓN DEL HORROR EN LA SANGRE DE LA

AURORA	40
2.1. Narrar lo indecible del horror.....	44
2.2. Cuerpos violables o la escritura del horror sexual.....	50
2.2.1. La escritura del horror en Modesta.....	52
2.2.2. La escritura del horror en Marcela.....	58
2.2.3. La escritura del horror en Melanie.....	63
2.3. El proceso de medeización de Modesta.....	66
CONCLUSIONES	70
Bibliografía	79



INTRODUCCIÓN

Tras la publicación del *Informe Final* de la CVR (2003), las exploraciones artísticas, culturales y académicas realizadas en el ámbito de la memoria y el testimonio han generado que, en la actualidad, exista una diversidad de representaciones sobre el pasado de la violencia política en el Perú. Esta “sobre producción” ha originado que se establezca un boom de la memoria en la narrativa contemporánea, ya que muchas de las novelas que se escribieron y publicaron, luego del *Informe*, han obtenido éxito a nivel internacional y forman parte de un canon narrativo sobre este periodo. Entre estas se encuentran *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) de Iván Thays. La importancia mediática de novelas se debe a que ambas novelas han sido primer puesto y finalista del Premio Herralde, respectivamente. Estas novelas se han caracterizado por centrarse en la “elaboración” de un relato que establece una forma de recordar el periodo de la violencia.

Este intento de representar el trauma ha provocado diversas reacciones entre la crítica literaria. Según Quiroz (2014), estas ficciones son de corte colonialista, ya que presentan una lógica narrativa donde se articula la dicotomía civilización/primitivismo. Asimismo, señala que desarrollan una “violencia epistémica” que se manifiesta en los mecanismos discursivos utilizados en “la ficcionalización de la memoria” y en construcción de “la otredad” del sujeto andino y del sujeto femenino. De igual manera Cárdenas (2016) cuestiona la representación tangencial que hacen del conflicto armado, pues desde su punto de vista “no tiende puentes hacia el otro, ni cuestionan su posición distante”.

Frente a estas propuestas, también ha surgido una narrativa alternativa que contribuye en la problematización de la violencia en una dimensión más amplia a través de representaciones de memorias que desestabilizan el discurso hegemónico. Entre ellas se encuentran *La sangre de la*

aurora (2013) de Claudia Salazar, *Los Rendidos* (2015) de José Carlos Agüero, *Carta al teniente Shogún* (2019) de Lurgio Gavilán, entre otros. La recepción crítica de esta nueva narrativa ha sido positiva, debido a que presenta una memoria histórica del trauma que dialoga y tiende puentes con el otro desde una mirada contrahegemónica (Cárdenas, 2016).

El objeto de estudio de esta investigación se centra en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez, novela que ha tenido una buena aceptación entre la crítica literaria desde que fue publicada en el año 2013. Para este análisis, se utilizará un corpus teórico relacionado con el horror, la violencia, la memoria, la narrativa del yo y el testimonio, además de tesis y artículos sobre el texto a analizar. Primero, se discutirán los conceptos de memoria, narrativa del yo y del testimonio a partir de las propuestas de Arfuch (2012), Jelin (2002) y Sarlo (2006). Luego, analizará la categoría del horror a partir de las teorizaciones de Cavarero (2009), Gonzalez (2017). También, utilizaré el concepto de vulnerabilidad propuesto por Judith Butler en *Vida precaria* (2006).

La presente tesis de maestría tiene como objetivo analizar la representación del horror de la violencia política en la novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez. La hipótesis inicial del trabajo es demostrar que esta ficción presenta diversas representaciones del horror desde el plano formal y del contenido. Cada uno de estos involucra diversos aspectos como el lenguaje, los personajes, las situaciones del contexto, la performatividad de la violencia misma, entre otros. También, se establecerá la relación entre la forma fragmentaria de la narración y el horror para representar los efectos del trauma en el lenguaje. Igualmente, se examinará cómo la violencia sexual se constituye en una marca o escritura del horror en el cuerpo de las víctimas. Finalmente, se identificará, por medio de esta propuesta estética de Claudia Salazar, cómo el horror excede a la comprensión y a la vida humana, y nos exige a dar cuenta por las víctimas y los vacíos históricos que aún permanecen en el presente.

El enfoque con el que se pretende realizar esta investigación implica un análisis discursivo e interpretativo. Asimismo, se aplicará la lógica inductiva para describir, comprender e interpretar, a partir de la teoría del horror y del arte crítico, el sentido crítico de la representación de la violencia en la novela *La sangre de la aurora*. Por ello, en este estudio se analizarán las acciones, discursos de los personajes, los espacios y las secuencias narrativas para identificarlos y reconocerlos con las características propias del horror. Para iniciar con esta investigación me planteé las siguientes preguntas, ¿de qué manera se ha representado el horror de la violencia política en la novela *La sangre de la aurora*?, ¿en qué medida estas las representaciones del horror son compatibles con los testimonios de la CVR?, ¿en qué medida los efectos del trauma de la violencia influyen en la representación del horror en la novela *La sangre de la aurora*?, ¿cuál es el objetivo ético y estético de la novela *La sangre de la aurora*?, ¿cómo se ubica *La sangre de la aurora* en el contexto del boom de la memoria?, ¿de qué manera la violencia sexual se constituye en una forma de escritura del horror en los cuerpos de las víctimas?

El primer capítulo de la presente tesis se centra en analizar las representaciones de la violencia política en la narrativa del siglo XXI; es decir, aquellas que se han publicado luego del Informe Final de la CVR y que se han establecido como canon narrativo. Entre estos, se encuentran *La hora azul* de Alonso Cueto, *Un lugar llamado Oreja de perro* de Iván Thays, *Los rendidos* de José Carlos Agüero y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán. En primer lugar, se examinará el concepto del “boom de la memoria” y su desarrollo en la narrativa peruana contemporánea. De esta manera, se explicará que esta proliferación de narrativas es necesaria para dar cuenta del pasado desde perspectivas diversas. Asimismo, en algunos casos, se reconocerán coincidencias y/o diferencias que obedecen a paradigmas éticos y estéticos contrapuestos. En segundo lugar, se analizará el lugar del testimonio de la violencia política en las ficciones, con el objetivo de

reconocer los usos éticos y estéticos que se le han dado. Para ello, se explicarán las categorías de fetichismo narrativo y el de arte crítico, puesto que nos permitirán establecer las características y las diferencias entre estas propuestas estéticas. Finalmente, se discutirá la importancia de la literatura postautónoma en la construcción de una cartografía sobre la violencia política. Se analizarán las categorías “literatura postautónoma” de Ludmer (2009) y “narrativas del yo” de Arfuch (2013) para identificar las características y las funciones éticas y estéticas de esta forma narrativa.

El segundo capítulo está dedicado al estudio de la representación del horror de la violencia política en *La sangre de la aurora*. Primero se analizará el concepto de horror desde la propuesta Cavarero (2009) para reconocer el proceso de desnaturalización y transformación del cuerpo de la mujer en los contextos de la violencia contemporánea. Luego, se explicará cómo Salazar utiliza el contexto de la violencia política para construir una trama en el cual se establece una relación entre la narración fragmentaria y el horror. Segundo, se examinará cómo la violencia sexual se convierte en una marca o escritura del horror en el cuerpo de las víctimas. Para ello, se utilizarán testimonios de la CVR en el que se describe al acto sexual como un cuadro de horror y tortura para las víctimas, con la finalidad de compararlo con las escenas de violencia sexual que se propone en la novela. Asimismo, se establecerán las diferencias entre las formas de violencia que experimentan las víctimas, ya que, a pesar de ser mujeres, cada una se encuentra en posiciones sociales diferentes. Por último, se analizará el proceso de medeización por el cual atraviesa la víctima de Modesta, con el propósito de comprender cómo el horror de la violencia ha traspasado la subjetividad de las mujeres y las ha obligado a asesinar a sus propios hijos. También, se explicará cómo la víctima construye una identidad transgresora al orden patriarcal luego de haber vivido por un ciclo de violencias.

CAPÍTULO I

LA VIOLENCIA POLÍTICA EN LAS FICCIONES DEL SIGLO XXI

La publicación del *Informe Final* de la CVR (2003) no solo inició el debate sobre las responsabilidades y las implicancias del periodo de la violencia en la sociedad peruana, también motivó que artistas e intelectuales exploren, investiguen y reflexionen sobre ello (Denegri y Hibbett, 2016). No obstante, muchas de estas representaciones provocaron reacciones inmediatas que, incluso, llegaron al límite de la violencia y la censura. Por ejemplo, luego de su inauguración, *El ojo que llora*¹, memorial sobre el periodo de violencia creado por la artista holandesa Lika Mutal, a lo largo de los años, no solo se ha erigido como un lugar de conmemoración a las víctimas del conflicto, también se ha convertido en una zona de resistencia a la memoria para los defensores del programa de gobierno de Alberto Fujimori, ya que lo han atacado en diversas ocasiones². De igual manera, en el año 2015, después de su puesta en escena, *La cautiva*, escrita por Luis Alberto León y dirigida por Chela de Ferrari, fue sometida a un proceso de investigación por la Dircote, ya que se la acusaba de hacer apología al terrorismo. En ese entonces, el ministro del interior, Daniel Urresti, mencionó que “la Dircote... en aras de velar porque no vuelva a aparecer Sendero Luminoso, tiene derecho a hacer las investigaciones que quiera”³ (Hare, 2015). Lo sucedido con estas representaciones artísticas han demostrado que, a través del arte, se pueden desestabilizar los recuerdos y provocar pánico entre quienes se niegan a hurgar en el pasado para comprender el

¹ Fows (2022). Perú reconoce un memorial de víctimas de la violencia como patrimonio cultural. El País: <https://elpais.com/internacional/2022-01-27/peru-reconoce-un-memorial-de-victimas-de-la-violencia-como-patrimonio-cultural.html>

² Pinto (2022). "El ojo que llora" a todas las víctimas. La Factoría: <https://lafactoria.pe/contenido/1563/el-ojo-que-llora-a-todas-las-victimas>

³ Hare (2015). *Apología de "La Cautiva"*. La Mula: <https://redaccion.lamula.pe/2015/01/12/apologia-de-la-cautiva/andreshare/>

presente. Asimismo, nos invita a pensar en los peligros a los que se enfrenta la memoria en el espacio social y político.

La narrativa peruana, al igual que las diversas disciplinas artísticas, también ha propuesto formas estéticas para acceder al pasado de la violencia política. Desde que estalló el conflicto en 1980 hasta la actualidad, se ha escrito una diversidad de ficciones que han intentado explicar y comprender la naturaleza de este periodo. Muchas de estas han destacado por su carácter histórico, psicológico, satírico, detectivesco, sociológico, irreverente, de denuncia, etc. (Díaz Chávez, 2019). Asimismo, esta producción diversa en la narrativa ha motivado que los estudios literarios expandan sus teorizaciones hacia el campo de la memoria, los estudios culturales y de género, el testimonio, la autobiografía y los textos híbridos.

Debido a que la cantidad de textos narrativos es amplia, en el presente capítulo me centraré en aquellas que se han publicado luego de la presentación del Informe Final de la CVR y han logrado establecerse como una suerte de canon literario sobre la violencia. Entre estos se encuentran *La hora azul* de Alonso Cueto, *Un lugar llamado Oreja de perro* de Ivan Thays, *Los rendidos* de José Carlos Agüero y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán.

El objetivo de este capítulo es analizar las representaciones de la violencia política en la narrativa del siglo XXI. En primer lugar, me centraré en determinar cómo se ha ido desarrollando el “boom de la memoria” en las ficciones contemporáneas. Esta proliferación de narrativas explica, de alguna manera, la necesidad de dar cuenta del pasado desde perspectivas diversas. En algunos casos, las coincidencias y/o diferencias obedecerán a paradigmas éticos y estéticos contrapuestos. En segundo lugar, se explicará el lugar que ocupa el testimonio de la violencia política en las ficciones. Para ello, se utilizará la categoría de fetichismo narrativo y el de arte crítico. Finalmente,

se identificará la importancia de las narrativas híbridas y autobiográficas en la comprensión de la violencia política.

1.1. El boom de la memoria en la narrativa contemporánea de la violencia política

En *Los trabajos de la memoria* (2002), Elizabeth Jelin menciona que la necesidad del ser humano por perdurar en el tiempo lo ha llevado a crear diversas formas de expresión que representen su paso por la vida. De esta manera, “la moda, las fechas conmemorativas, las placas recordatorias y los monumentos” se han convertido en los artefactos de consumo necesarios para la sobrevivencia del mercado. Así, este “culto al pasado” se ha transformado en “un mecanismo cultural” que fortalece “el sentido de pertenencia” de los grupos o comunidades. En el espacio cultural, la memoria destaca por ser “fuente de seguridad ante el temor u horror del olvido”.

Desde el punto de vista de Beatriz Sarlo (2006), la memoria “es un campo de conflictos”, pues las posturas críticas respecto al pasado siempre abren heridas que algunos desean evitar y otros esperan sanar. Es en esa zona donde se crean las tensiones para la construcción de la memoria de la nación, ya que ahí se encuentran “quienes mantienen el recuerdo de los crímenes de Estado y quienes proponen pasar a otra etapa” (24). En ese sentido, Jelin (2002) sostiene que la importancia de la memoria y el olvido surge “cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación” (10 - 11). Ambas posturas presentan el campo de la memoria como un lugar necesario, pero también peligroso en la construcción de la memoria de la nación, pues aún persisten ciertas fisuras heredadas del trauma de la violencia. Asimismo, establecen preguntas sobre ¿cuáles son las representaciones más adecuadas sobre el pasado?, o ¿cómo se deben elaborar los relatos sobre la memoria del pasado?

En el contexto latinoamericano, los contextos dictatoriales en países como Argentina y Chile han generado que la producción literaria reaccione por medio de representaciones que reproducen la tensión entre la violencia y la memoria. En ese marco, los estudios literarios han identificado dos formas de narrar la historia de narrar el pasado. En el caso chileno, Goldman (2004) sostiene que en la narrativa de los 90 se observa el cruce de varias formas de violencia que han sido heredadas del autoritarismo⁴. Desde su punto de vista, esta tendencia literaria va en contra de las políticas postdictadura, ya que evita “privilegiar al mercado y ser cómplice del olvido histórico” (p. 1077). En relación a la literatura argentina, Fernández (2020) señala que la tradición y la violencia “funciona como síntoma de aquellas narraciones fundacionales sobre mitologías de lengua, patria, estado y nación” (p. 129). Desde esa perspectiva, se convierten en “móviles políticos”, ya que son “emergentes residuales de las instituciones”. En ese sentido, explica que en la literatura gauchesca “el lenguaje de la política como las políticas del lenguaje” se negociarán en las reescrituras canónica y marginales⁵.

En la narrativa peruana, las diversas creaciones estético-literarias, que se han elaborado a partir del pasado de la violencia política, han originado un “boom de la memoria”⁶. Muchas de las novelas que se escribieron y publicaron durante este periodo han obtenido éxito a nivel

⁴ En su estudio, resaltan el análisis de dos autores de la narrativa chilena contemporánea: Diamela Eltit y Pedro Lemebel. En relación a Eltit, menciona que su novela *Vaca sagrada* explora “la violencia del estado así como la violencia sistémica en contra de la mujer”. Sobre Pedro Lemebel, sostiene que en *Loco afán: crónicas de sidario*, el autor incorpora la violencia sistemática relacionada a la homofobia y la crisis del SIDA durante la dictadura y el periodo de transición.

⁵ La investigación que desarrolla se enfoca principalmente en las reescrituras de los hermanos Lamborghini, y Néstor Perlongher.

⁶ Este fenómeno literario, también es conocido como “giro al pasado o giro subjetivo”. Apareció luego de la Segunda Guerra Mundial y se acentuó en los 70’ y 80’ debido a la globalización del mercado capitalista y las industrias culturales (Vargas, 2013). En Latinoamérica, el boom de la memoria se ha manifestado a través de una amplia producción artística y literaria en países como Argentina, Chile, Uruguay que han vivido periodos de dictadura y violencia política entre los años 70 y 80. Desde el punto de vista de Vargas (2013) este giro al pasado es explicado a través de dos tendencias: el nuevo régimen de historicidad presentista que creció con los lugares de memoria y la irrupción del testimonio de la víctima/sobreviviente de los eventos traumáticos.

internacional⁷, por ello, en la actualidad, forman parte del canon narrativo de la violencia. La importancia mediática de estas se ha centrado en la “elaboración” del relato, ya que fijó una forma de recordar y de representar el trauma de la violencia. Esto ha provocado que la crítica literaria establezca dos formas marcadas de narrar la memoria: la primera se caracteriza por sus rasgos colonialistas, mientras que la segunda resalta por la dimensión ética y su discurso contrahegemónico.

1.1.1. La memoria como instrumento de la colonialidad narrativa

Narrar la memoria desde un lugar de poder, ya sea cultural, social o político establece una asimetría sobre “la otredad”, ya que reafirma un sistema de dominación al que Aníbal Quijano (2012) llamó “colonial”. Por medio de ella se reproducen las diversas discriminaciones sociales que se heredaron del periodo colonial y se constituyeron como paradigmas del conocimiento racional. La influencia de este saber, a lo largo de la historia, ha determinado que se construya una noción del sujeto histórico según las características establecidas por la colonialidad. En ese sentido, es necesario reconocer que, a través de la narrativa, también, se puede identificar los rasgos coloniales de estas representaciones que instrumentaliza a la memoria.

Según Quiroz (2014) estas ficciones presentan una lógica narrativa que articula la dicotomía civilización/primitivismo. Asimismo, señala que desarrollan una “violencia epistémica” que se manifiesta en los mecanismos discursivos utilizados en “la ficcionalización de la memoria” y en la construcción de “*la otredad*” del sujeto andino y del sujeto femenino. Siguiendo esa misma

⁷ Las primeras novelas que alcanzaron el éxito internacional fueron *Abril rojo* (2003) de Santiago Roncagliolo, premio Alfaguara de novela; *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, Premio Herralde; y *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) de Iván Thays, finalista del Premio Herralde.

idea, Cárdenas (2016) cuestiona la representación tangencial que este tipo de ficciones hacen del conflicto armado, puesto que considera que “no tiende puentes hacia el otro, ni cuestionan su posición distante”. Ejemplos de esta forma de narrar la violencia lo encontramos en *La hora azul* (2005) de Alonso de Cueto y *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) de Iván Thays.

En la novela de Cueto, el espacio geográfico es descrito como un lugar atrapado en un tiempo remoto en el cual el narrador no se siente contento porque no forma parte de él: “El único plato posible del lugar era ensalada, pollo y papas fritas. La situación parecía una postal del pasado” (p. 158). De igual manera, la representación del sujeto andino está supeditado a su lucha constante contra la naturaleza: “pensé que era un ejemplo de cómo la naturaleza aún se resiste a los designios de la historia” (p. 146). Al respecto, Ubilluz (2018) menciona que es como si la identidad del hombre andino estuviese atado a una identidad cultural fija que no ha sido alterada por la modernidad y lo hispánico. Recordemos que esta forma de describir al sujeto andino no es novedosa, pues se parece a la propuesta de Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*⁸. También, se evidencian ciertos rasgos paternalistas, racistas y represivos en las actitudes del personaje Adrián Ormache a Miriam. Esto se presenta, primero, en la búsqueda de la víctima que le ayude a saber la verdad oculta de su padre; segundo, en la relación extramatrimonial y violenta que sostuvo con Miriam; tercero, la propuesta de pagar los alquileres y/o de comprar el local donde trabajaba la víctima; y, finalmente, en la solución paternalista, casi redentora, de criar al hijo de Miriam. Esta forma de representar a la mujer andina la convierte en un sujeto subordinado y pasivo, cuyo único destino es padecer la violencia.

⁸ Al respecto, César Samboní (2008) concluye que en *Lituma en los Andes* “el narrador y los personajes niegan la posibilidad de hallar al otro, el discurso sobre la violencia se enmarca en una visión estigmatizada de lo indio” (p. 64). Esta forma de escribir al indio, violenta al espacio y al sujeto no solamente en la ficción, también lo hace en el imaginario colectivo.

En cuanto a la novela de Thays, se observa, en la figura de Jazmín, la cholificación y sexualización de la mujer andina que sólo puede aspirar a la satisfacción del sujeto de poder. El narrador revitaliza la distancia y la diferencia cultural, étnica y social que existe entre ellos para descartarla como una posible pareja amorosa: “¿Jazmín? No, imposible contar con ella a futuro. Está embarazada. Piensa que habla con los ángeles. Tiene los dientes parecidos a los de mi ex empleada. Está en otro mundo, obvio, un mundo completamente distinto al mío” (p. 74). Al pertenecer a mundos distintos, se reafirma la idea de que el sujeto andino no puede encontrar un espacio dentro de la élite social del sujeto criollo ni tampoco debe mezclarse con ellos. Asimismo, describe al ambiente geográfico del hombre andino como un lugar inhabitable para el criollo quien sufre los efectos de la altura de manera abrumadora: “Todo el camino con las llantas resbalando por el lodo y el campo reseco sobre el que, a veces, veíamos desfilar unas vacas flacas y de oscuras patas chueca. / Náuseas. Náuseas todo el tiempo” (p. 14). De igual manera, insiste que la incomprensión de la cultura andina pasa por el uso de la lengua y que esta al ser incompreensible se establece como un rasgo diferenciador frente al mundo urbano: “Beben aguardiente y su quechua es incompreensible para mí. / Incluso si hablan castellano me resulta difícil entenderlos” (pp.105-106). Así, al señalar que el quechua y el castellano andino es una lengua incompreensible para el costeño, el narrador retoma de manera tangencial uno de los tópicos que, en Lituma en los Andes, Vargas Llosa desarrolla al mencionar que la lengua quechua es indiferenciable y bárbara.

El saber social y cultural sobre los personajes y los espacios geográficos que se describen en estas novelas evidencia una relación de poder entre el narrador y el objeto narrado. A través de esta, se reconocen los límites del conocimiento racional, ya que desconoce la dinámica de la cultura andina y su vínculo con el entorno. Igualmente, se observa que el uso de la memoria solo es tangencial en la construcción del relato, puesto que los protagonistas de estas ficciones

instrumentalizan al sujeto andino para construir sus propias historias. Asimismo, construyen al otro a partir de impresiones llenas de estereotipos y paradigmas coloniales.

1.1.2. Representaciones contrahegemónicas de la memoria

Ante las propuestas narrativas con representaciones colonialistas, también ha surgido una narrativa alternativa a la que podríamos denominar como representaciones contrahegemónicas de la memoria. Estas se caracterizan por sus contribuciones en la problematización de la violencia al desestabilizar el discurso hegemónico y la dicotomía entre lo andino y lo costeño o criollo. Por un lado, se encuentran aquellos textos que han sido escritos a partir de la experiencia del narrador. Entre estos textos se encuentran *Los Rendidos* (2018) de José Carlos Agüero y *Carta al teniente Shogún* (2019) de Lurgio Gavilán. Por otro lado, también resalta un grupo de ficciones que estudiosos como Cárdenas (2016) las han denominado como novelas de la “memoria histórica” debido a que narran los eventos de la violencia a partir de la documentación existente. Este tipo de novelas, en palabras de Cárdenas, toma en cuenta la concepción de la historia de Walter Benjamin (2000) en tanto manifiesto político de reparación, puesto que reproducen la historia desde el punto de vista de los vencidos, de quienes no tuvieron voz. Entre este tipo de ficciones se encuentra, por ejemplo, *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez, novela que será analizada en el capítulo dos de esta investigación. La recepción crítica que han recibido estas propuestas narrativas ha sido positiva, puesto que presentan una memoria histórica del trauma que dialoga y tiende puentes con el otro desde una mirada contrahegemónica (Cárdenas, 2016).

En *Los rendidos*, Agüero nos presenta un texto híbrido en el que coexisten los razonamientos elevados y cuestionadores del ensayo y el testimonio personal de la experiencia

para señalar los excesos de la violencia. Como ensayo, reflexiona sobre temas polémicos como la culpa, el perdón, la víctima y cuestiona a las narraciones ingenuas y estereotipadas que han tratado el tema de la violencia: “Hay que recuperarlo y describirlo y revivirlo y luego, sacar sus consecuencias, mirarnos sin trucos con la mugre compartida o propia. Y a ver si podemos reconocernos” (p. 101). Desde el punto de vista del autor, es necesario que, como sociedad, miremos el rostro de la violencia con una actitud reflexiva que sea capaz de dirigir nuestra mirada hacia el autorreconocimiento, y de conducirnos a cuestionar nuestras posturas éticas. Como testimonio, nos revela las consecuencias de la violencia en su vida personal, a pesar de no haber participado de manera directa en ella: “... he renegado de ese cuarto umbroso, única herencia que nos dejaron nuestros padres [...] Una herencia inútil porque tampoco viviré allí nunca más” (p. 134).

A través de la figura del cuarto umbroso, Agüero retrata no solo su malestar por la herencia familiar, sino que ahí también coloca el malestar por la herencia de una patria umbrosa, llena de guerras, culpas, cifras de víctimas, desaparecidos y fantasmas que nos recuerdan las temporadas difíciles que todavía se sostienen en el presente. No obstante, a pesar que menciona que no vivirá “allí nunca más”, hacia el final del relato, nos confiesa que es imposible separarse de ella, que la relación del hombre con su lugar de origen no se puede borrar, porque son marcas que nos habitan: “supe que la casa que me dejaron mis padres, la muy maldita, no me abandonaría jamás. Porque es la casa que me habita” (p. 135).

En *Carta al teniente Shogún*, Gavilán narra una autobiografía muy personal e íntima, además de crítica y reflexiva, sobre el impacto de la violencia en la inocencia de un niño que ha sido salvado por un teniente. El objetivo de esta carta, sugiere el autor-narrador, es para calmar y recordar que el dolor de la violencia todavía está presente: “Estas palabras te las mando desde una

experiencia particular. Tal vez ayuden a menguar el dolor. O quizá refresquen las cicatrices de la guerra” (p. 66). Años después de haber terminado esta guerra, el duelo todavía no se acaba, por eso el narrador escribe estas líneas sólo para menguar “el dolor”; es decir calmarlo en tanto que sea posible, porque todavía hay cicatrices que son visibles. De esta manera, explora los lugares más temidos de la memoria para enfrentarse sin contemplaciones al olvido, la culpa y el dolor. Gavilán, al igual que Agüero, sugieren que no es posible olvidar porque de esa manera estaríamos cerrándole las puertas a “la verdad”: “Mejor es olvidar, ¿verdad? ¡No!, el olvido mata, no ayuda al camino de la verdad ¿Qué es la verdad?” (p. 103). Quizás este camino de la verdad que el autor inicia se encuentra en una “zona gris” en que los sujetos se convierten y se reconocen como víctimas y victimarios de un sistema de dominación del que no pueden escapar: “Nos miramos, nos preguntamos: «¿Qué podíamos hacer! ¡Nada! ¡Solo obedecer!»” (p. 105).

1.1.3. La sangre de la aurora en el contexto del “boom de la memoria”

A partir de lo explicado en los acápites anteriores, el “boom de la memoria” en la narrativa peruana contemporánea se encuentra ante dos propuestas diferentes que se contraponen. Por un lado, observamos que las ficciones elaboradas por Cueto y Thays presentan un discurso que utiliza las memorias y/o testimonios de las víctimas de la violencia de manera tangencial, ya que no se implica en la comprensión del trauma. Asimismo, reproducen estereotipos decimonónicos sobre el hombre andino y su espacio geográfico. Por otro lado, la narrativa sobre la memoria que proponen, Gavilán y Agüero se caracterizan por complejizar el discurso y la representación del trauma no solo a nivel narrativo, sino también, nivel ético; puesto que se internan y exploran la

“zona gris”⁹ de la memoria y nos obligan a ir más allá de nuestras concepciones morales para intentar comprender las consecuencias de las dimensiones del trauma (Denegri & Hibbett, 2016).

En este contexto, la propuesta de Claudia Salazar, en *La sangre de la aurora*, aparece como una ficción alternativa que se ha nutrido de diversos testimonios y técnicas narrativas que le han permitido representar el trauma de una manera compleja. Intenta reconstruir el caos de la violencia a través de la desestructuración del lenguaje y la fragmentación del relato, para que de esta manera resalten los efectos del horror. Es decir, ante la perturbación de la violencia, el lenguaje sufre una fractura que hace que la narración del trauma se torne imposible. Asimismo, inserta el discurso de género y la interseccionalidad para mostrar las formas de violencia que padecen las protagonistas de la historia. Además, problematiza el sentido de la ética para determinar quiénes son víctimas y perpetradores.

1.2. El lugar del testimonio en las ficciones contemporáneas de la violencia política

La historia cultural latinoamericana, debido a los periodos de dictadura y violencia política que ha atravesado desde la primera mitad del siglo XX (Brasil, Chile, Argentina, Uruguay y Bolivia) hasta inicios del nuevo milenio (Perú) ha permitido que el testimonio se establezca como uno de los géneros centrales para dar voz a los “sin voz” (Basile, 2020). No obstante, esta institucionalización del género ha provocado una serie de problematizaciones en torno a su origen y definición desde las diferentes áreas de los estudios humanísticos (Acedo, 2017). A pesar de ello,

⁹ *La zona gris* es una categoría que desarrolla Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* (1986) para explicar que existen zonas con “contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los bandos de patrones y siervos” (p. 37). Es decir, la zona gris es el lugar de la ambigüedad donde es difícil atribuir responsabilidades a unos y otros, pues los binarios morales como lo bueno y lo malo no funcionan.

existe un consenso, en algunos casos, de definirlo como un relato no ficcional narrado en primera persona por un testigo (Galaz-Mandakovic, 2018; Skolodowska, 1992; Aragón, 2011).

Para Jara y Vidal (1986), la definición del testimonio debería orientarse a su origen; es decir a la imagen narrativizada que surge en un contexto de represión, ansiedad y angustia. En ese sentido, sostiene que la imagen inscrita en el testimonio es un vestigio de material del sujeto. De igual manera, Narváez (1986) sostiene que a través del testimonio se puede escribir la historia verdadera de los “sin voz”. En palabras de Dupláa (1996), el testimonio es un mensaje cuya intención es verificar hechos ocurridos y vividos por un actor o actora-testigo que, por razones ideológicas, no han quedado recogidos en la historia colectiva de la humanidad. Para la teórica, los intelectuales son los encargados de transcribir el testimonio dado por el o la informante. Estas posturas, para Acedo (2017), se olvidan del valor estético del testimonio y establecen una relación con la realidad histórica del país.

Moraña (1997) menciona que la literatura testimonial plantea cuestiones polémicas en tres niveles: la legitimación de los discursos no dominantes, la recepción y los aspectos ideológicos vinculados con la intencionalidad del discurso literario. Estas problemáticas se deben a que las alternativas teóricas son diversas al momento de sugerir los textos que formarían parte de un canon de la literatura testimonial. De esta manera, para unos, la derivación testimonial representaría la desnaturalización de los modelos consagrados de la narrativa latinoamericana; para otros, esta literatura implicaría la existencia de un nuevo promotor cultural; asimismo, representaría una concesión a la cultura popular. Desde el punto de vista de la teórica uruguaya, el testimonio literario exige “un replanteamiento del tema del Poder que engloba y excede la cuestión de la representación poética” (p.118).

En relación a la importancia del testimonio, Sarlo (2006) sostiene que esta se define como “vehículo de la memoria social, pues solo por medio de él podemos acceder al pasado y reconstruirlo. También, agrega, la autora, que los testimonios han permitido explicar los procesos dictatoriales latinoamericanos y han hecho “posible la condena del terrorismo de Estado” (p. 24). La postura de la crítica argentina dialoga directamente con las propuestas anteriores y, aunque no establecen criterios fijos y/o definidos, coinciden en que el testimonio ha generado un debate muy tenso entre las ciencias sociales en torno a la validez de las memorias invisibilizadas en los periodos de violencia.

En cuanto a su relación con la institución literaria, Basile (2020) señala que “en tanto género subversivo interpela el estrecho y clasista canon al mismo tiempo que solicita su inclusión institucional en la literatura latinoamericana” (p. 19). Asimismo, agrega que, en la actualidad, la literatura necesita del testimonio para recuperarlo como un material de trabajo con el que se pueda experimentar, intervenir y desviarlo. En ese sentido, el autor encargado de ficcionalizar y/o intervenir el testimonio se convertirá en un agente mediatizador.

1.2.1. El testimonio en el Perú

Sobre el testimonio que surgió a raíz del periodo de la violencia política en el Perú, Denegri y Hibbett (2016) sostienen que este “nos enfrenta a la necesidad presente de construir una sociedad capaz de enfrentar productivamente las verdades difíciles” (p. 33). Esta visión sobre lo que debería promover el testimonio en la sociedad peruana es lo ideal; sin embargo, todavía existe una

resistencia que no permite comprender la naturaleza del trauma¹⁰. Por ello, acciones como las que se realizaron contra *El ojo que llora* o las censuras de las que fue objeto *La cautiva* confirman que el testimonio, cuando es reelaborado a través de un arte crítico, desestabiliza emociones y verdades mal contadas.

En la actualidad, los testimonios que fueron recopilados por la CVR se encuentran en diversos medios digitales e impresos, así como también en el *Lugar de la Memoria*. Su instalación en el espacio público ha generado que ahora formen parte de los debates políticos, académicos y culturales. Estos testimonios son narrados en primera persona y presentan tensiones y ambivalencias debido a la carga emocional y a los efectos del trauma. Por tal razón, los sucesos narrados, muchas de las veces, van a ser borrosos y presentarán ciertas superposiciones temporales. Además, se encuentran lleno de giros expresivos propios de la oralidad, por lo que la lectura y/o la escucha de estos, nos exige situarnos en el lugar del otro¹¹.

Gran parte de las ficciones que se han escrito luego de la publicación del Informe Final de la CVR presentan como sustancia primaria de elaboración a los testimonios de las víctimas que

¹⁰ En las últimas décadas, los estudios literarios y las ciencias sociales han adoptado al trauma como un concepto necesario para explicar las repercusiones de los procesos históricos recientes en la cultura del país. Una de las definiciones más aceptadas de entre los estudios sobre esta categoría es la que explica Dominick LaCapra en su libro *Escribir la historia, escribir el trauma* (2025). El crítico menciona que este problema se refiere a los sucesos históricos de importancia, como la Segunda Guerra Mundial, que influyeron en el pensamiento moderno y han planteado “problemas acuciantes para la representación y comprensión de la historia”. Asimismo, menciona que “las secuelas de los sucesos traumáticos -los fantasmas que nos acosan y toman posesión de nosotros- no son patrimonio de nadie en particular y afectan a todos de diversas maneras.” Esta visión es importante, ya que nos permite comprender los mecanismos disruptores que se han construido desde la narrativa para desestabilizar las verdades de la historiografía canónica. Desde su perspectiva, el trauma se produce a través de la repetición, por ello retorna “compulsivamente como lo reprimido”. En ese sentido, lo que se repite sería la escena que fue olvidada y regresa como un relato inconsciente. Otra definición necesaria para los estudios del trauma lo propone Cathy Caruth en su libro *Trauma: Explorations in Memory* (1995). Citada por Sanfelippo (2013), la autora sostiene que el trauma debe entenderse como un retorno literal contra la voluntad de quien vivió la experiencia traumática. Para explicar la estructura de la experiencia traumática se basa en los procesos de memorización propuestos por Bessel van der Kolk: la memoria narrativa versus la memoria traumática. A partir de ella, se puede comprender que la verdad histórica que transmite el trauma es personal y, por ello mismo, está ligada a una “crisis de la verdad” de las narraciones históricas.

¹¹ La Capra (2005) sostiene que la empatía es necesaria para el entendimiento de los sucesos traumáticos y la comprensión de las víctimas. Asimismo, menciona que esta puede tener efectos estilísticos en la forma como se abordan ciertos problemas.

fueron recopiladas en las audiencias. Con ellas se inauguró lo que en el acápite anterior se denominó como el boom de la memoria, pues hacían un gran esfuerzo por comprender la naturaleza de la violencia política. Sin embargo, se señaló que muchas de estas no representaban la complejidad del trauma en su dimensión más amplia, sino que solamente exaltaban las memorias para que curar las heridas. Frente a ellas, también, se hallaban aquellas que abordaban la problemática de la violencia desde la desestabilización del discurso hegemónico. Pues bien, el lugar del testimonio en las ficciones sobre la violencia es la zona de las disputas donde emergen las cuestiones del ¿cómo se deberían narrar las memorias del pasado traumático sin alterarlo? y el ¿qué implicancias éticas nos exige narrar el trauma?

1.2.2. La fetichización narrativa del testimonio

Uno de los riesgos que involucra abordar el tema de la memoria en la ficción, es que el testimonio llegue a convertirse en un fetiche narrativo. Sobre este concepto, Santner sostiene que es “una narrativa ideada para borrar las huellas del trauma o de la pérdida”; de esta manera desarticula en la fantasía la urgencia de hacer duelo y “alivia el peso de tener que reconstruir la propia identidad” (Andruchow, 2018). Siguiendo la propuesta de Santner, estas ficciones apelan al placer de la fantasía y dejan de lado las implicancias éticas que son necesarias para la reconstrucción del pasado.

Bajo esta premisa, ¿se puede pensar que ficciones como *La hora azul* y *Un lugar llamado Oreja perro* convierten al testimonio en una suerte de fetiche narrativo solo para complacer al mercado literario? Para responder a esta pregunta es preciso reconocer el uso del testimonio en la construcción del relato y el sentido ético que se propone en el contexto de la reparación de las

víctimas de la violencia. Considerando ello, la reelaboración de los testimonios de las víctimas no constituye el drama principal de la novela de Cueto como la de Thays. Estos solo se intersecan de manera indirecta con la vida de los personajes principales. Mientras que, en *La hora azul*, Miriam es buscada por Adrián Ormache solo para que este logre la redención o el perdón por los delitos del padre, ya que siente que ha heredado una responsabilidad que no ha pedido; en *Un lugar llamado Oreja de Perro*, el centro de la narración se encuentra en el viaje terapéutico que realiza el narrador-personaje para superar la muerte de su hijo y el abandono de su esposa. Un punto en común de estas novelas es que los protagonistas son sujetos de poder. En ese sentido, son los encargados de reelaborar los eventos traumáticos de los testimonios y narrar la historia según sus puntos de vista y sus concepciones históricas.

Como menciona Vich (2018), en *La hora azul*, el protagonista posee un saber sobre la realidad peruana, pero no se cuestiona, tampoco se preocupa por generar desestabilizaciones al interior de la clase social a la que pertenece. De igual manera, en la novela de Thays, como sostiene Castañeda (2008), el conocimiento del protagonista sobre el mundo andino es exiguo y está lleno “de prejuicios, valoraciones racistas y estereotipos sobre la otredad”. No obstante, este desconocimiento, no puede ser un pretexto para evadir responsabilidades éticas en torno a las consecuencias del trauma.

Por ello, debido a la forma en que se ha abordado el testimonio, este se ha convertido en un fetiche no solo para los personajes de la ficción que sirven como un instrumento para la elaboración del discurso sobre el trauma, también lo es para el lector quien establece juicios de valor sobre las representaciones estéticas y para el mercado literario que se encarga de fijar las formas en que se deben narrar estas memorias.

1.2.3. El arte crítico como posibilidad para reelaborar el testimonio

Una alternativa para reelaborar el testimonio es aquella que Rancière (2005) denominaba “*arte crítico*”¹². Para el pensador francés, a través de este nuevo discurso se pretende desestabilizar a aquella forma estética que se ha mercantilizado y banalizado en los medios culturales. Desde el punto de vista de Richard (2007) esta forma de hacer arte no solo se queda en el plano de lo estético, sino que aspira a resolver el conflicto ético y político de toda producción artística. De esta manera, se produce una tensión sobre el lugar del arte en el espacio social, ya que lucha entre lo hegemónico y lo periférico. Mientras que las obras de arte dentro de una institución hegemónica se encargan de producir relatos que se acercan a lo que consume el mercado, lo periférico se caracteriza por crear estrategias para desestabilizar el discurso hegemónico. En este último espacio, el arte crítico aparecerá como una alternativa de resistencia frente a la lógica consumista del mercado.

Tanto en la propuesta de Rancière, como en la de Richard, el arte crítico interrumpe los grandes discursos o narrativas que la hegemonía cultural ha establecido. Mientras que, desde el lado estético, apuesta por la creatividad como fuerza disruptiva, ya que interviene y perfila la elaboración del producto artístico a través de la técnica; desde lo político, se involucra con los procesos sociales que representa con una mirada crítica. A diferencia del “arte comprometido” que dependía ideológicamente del marxismo, lo que propone el arte crítico es ir más allá de un sistema ideológico para centrarse en el proceso creativo y el diálogo que establece con su contexto.

¹²Para Rancière, esta forma de arte negocia la relación entre la estética y la política. Además, a través de él se pretende revelar los dispositivos de dominación para convertir al espectador en un actor consciente de la transformación del mundo.

Finalmente, es en estas ficciones que desarrollan una estética y una ética cuestionadora de los discursos hegemónicos donde el testimonio encontrará el lugar para interpelar y rebatir los lugares comunes que el mercado literario ha creado. Asimismo, se han convertido en las memorias individuales y colectivas de resistencia contra el horror del olvido de quienes esperan pasar a otra etapa sin reconocer que las consecuencias del trauma todavía persisten en el presente.

1.3. La literatura postautónoma o la narrativa del yo como cartografía de la violencia política

La complejidad con la que se ha representado el periodo de la violencia política, en la narrativa reciente, ha inaugurado debates teóricos relacionados al género al que pertenecen y la función que cumplen dentro de los estudios culturales y la sociedad. Esta problematización se debe a que los límites de la ficción y la realidad se han ido borrando del discurso debido a que el autor se ha erigido como sujeto de la narración. Así, entre esta variada producción estética, encontramos textos, como *Los Rendidos* de José Carlos Agüero y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán, en los que la experiencia y la reflexión del autor/narrador se mezclan para establecer un punto de vista que difiere con las ideas normalizadas sobre la violencia política. Para los estudios literarios y culturales, esta narrativa se ha convertido en la fuente necesaria para acceder al pasado y comprender las consecuencias del conflicto en la sociedad. No obstante, al manifestarse como una representación subjetiva que el autor construye sobre la experiencia que ha vivido, nos plantea diversas cuestiones. De esta manera, al leer cualquiera de estos textos, nos preguntamos: ¿desde qué lugar nos escribe el autor?, ¿qué aspectos de su vida ha decidido contar?, ¿cuál es el motivo que lo llevó narrar su vida? Incluso, luego de haberlo leído, nos cuestionamos si realmente es cierto

lo que se narra en el texto o si el punto de vista del autor es válido. Por ello, es necesario comprender los mecanismos de producción que intervienen en esta nueva narrativa.

Son varias las categorías que se han propuesto para abordar esos límites en el que la ficción y la realidad se difuminan. Una de ellas es la que utiliza Ludmer (2009) bajo la noción de *literaturas postautónomas*. La crítica argentina explica que ante este tipo de lecturas no es importante señalar si lo narrado forma parte de la “realidad” o de la ficción”, ya que muchas de estas escrituras van más allá de las fronteras de la literatura. Bajo esa premisa, se entiende que no se las debería leer o interpretar con “las categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”. Asimismo, agrega la autora que este tipo de literatura puede adoptar diversas formas como el testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, etc. También, contempla una nueva lógica interna que transgrede los valores clásicos de la ficción y exige una nueva forma de lectura que comprenda la diversidad del formato.

Otra propuesta que pretende explicar este fenómeno narrativo que involucra a la subjetividad del sujeto narrado y lo vincula con la del autor del texto es la que Arfuch (2012) denomina como “*narrativas del yo*”. Bajo esta forma, los discursos se pueblan de atisbos biográficos e infringen los límites de lo público y lo privado, por ello su carácter intersubjetivo exige una dimensión ética sobre la vida, pues establece un vínculo valorativo entre el narrador y el destinatario. Así, el espacio biográfico al entrar en diálogo con el valor memorial de la experiencia traumática de los eventos pasados exige llevar el foco de atención hacia la elaboración de los modos de enunciación, pues es ahí donde se reconoce “la posibilidad y la imposibilidad de la transmisión, de dar cuenta de la (propia) experiencia.”

Desde el punto de vista de Cuasante (2018), las narrativas del yo presentan dos cuestiones importantes: las motivaciones o elementos que remiten al acto de la escritura y la diferencia entre

la intención del autor y las funciones del texto. Para resolver esta problemática del género, Cuasante clasifica las funciones a partir de tres tipos de móviles: racionales, afectivos e híbridos. El primero se relaciona con la dimensión existencial, gnoseológica, apologética, testimonial y didáctico-ideológica, y aparece cuando “el individuo toma la decisión consciente de escribir”. Este acto implica la toma de consciencia del yo y del mundo, la comprensión de que la escritura del yo es una contribución a la vida, y la exigencia de la búsqueda de la identidad. El segundo involucra las funciones psicoterapéuticas y de evasión que la escritura ofrece. En ese sentido, debido a que las pulsiones inconscientes del sujeto se liberan de forma sublimada a través del lenguaje simbólico de la literatura, la escritura se va a convertir en un refugio para el escritor. El tercero desarrolla la función lúdico-estética; es decir, el placer de la escritura. Mediante de ella se manifiesta la preocupación del escritor por el texto, ya que deberá asumir una conciencia creadora que busque una elaboración del relato a nivel simbólico, estructura y estilístico.

El diálogo que se establece entre estas posturas teóricas nos permite comprender la naturaleza y la funcionalidad de la “narrativa del yo” en el contexto literario. Por un lado, queda claro que, la relación entre el escritor y el lector está mediada por un compromiso simbólico de veracidad sobre las vivencias de quien escribe. No obstante, estas pueden ser ciertas, en tanto parecido o verosimilitud establezcan con la realidad, o tampoco no lo podrían ser, dadas las condiciones en las que se encuentra el sujeto de la enunciación. En ese sentido, la confiabilidad en lo narrado, es uno de los pactos más enriquecedores entre quien habla y quien lee, pues, de esta manera, quien escribe se salva del olvido; mientras que el segundo amplía su horizonte referencial que le permitirá cuestionar el discurso establecido en la sociedad. Por otro lado, tal y como se presentan las características de esta narrativa, es necesario preguntarse si ¿la producción de los escritores que han vivido el periodo del conflicto constituye una cartografía sobre la violencia

política?, ¿qué espacios de la memoria nos ofrecen recorrer estas cartografías de la violencia política? y ¿de qué manera cuestionan el discurso que el Estado y las instituciones han normalizado?

1.3.1. *Los Rendidos* o una cartografía sobre el don de perdonar

El carácter inclasificable de *Los Rendidos* de José Carlos Agüero se enuncia desde sus primeras páginas. Ahí, el autor explica que la naturaleza del documento es “algo indefinida”, ya que agrupa “relatos”, “reflexiones” y “apuntes biográficos”. Debido a ello, para evitar complicaciones dentro del campo de la memoria, Agüero opta por llamarlo “textos de no-ficción¹³”. De igual manera, reconoce que el lugar de enunciación desde el cual reflexionará y contará los relatos corresponde a la de una persona que ha sido marcada de manera directa por la violencia. Se presenta como hijo de padres que militaron en el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y que murieron ejecutados extrajudicialmente.

La propuesta que inicia el autor se centra en la duda como un punto de partida para descubrir algunas verdades y responsabilidades. El ánimo no es “confrontar las verdades predominantes” sobre el conflicto o las ideas de los terroristas, sino “desestabilizar los pactos a veces inconscientes” sobre este periodo de la violencia. En ese sentido, el objetivo que se traza Agüero es la de volver a mirar a los culpables, traidores, criminales, terroristas, héroes, activistas, inocentes y a los espectadores no para acusarlos o redimirlos de cualquier culpabilidad. Su intención es ir más allá de los límites que estos conceptos establecen para pensar en una nueva

¹³ Para Antonio Weinrichter (2004), la narrativa de no-ficción es un espacio abierto, libre, en el que es posible mezclar formatos y “desmontar los discursos establecidos”. Ahí pueden coexistir la narración, el discurso, la “Historia y la biografía singular y subjetiva”.

subjetividad nacional en torno a la violencia política. Por ello, se debería comprender a *Los Rendidos* como una cartografía del perdón.

Este recorrido cartográfico del perdón lo analizamos a partir de las tres funciones de “la narrativa del yo” que propone Cuasante: existencial, psicoterapéutica y lúdico-estética. En relación a la primera, Agüero es consciente de que este documento es necesario no solo para inaugurar el debate en torno a la política del perdón, sino también para combatir a las políticas del olvido que se plantean desde el poder político. De esta manera, recupera a través de su memoria eventos que se relacionan con la militancia y la desaparición de sus padres, el rechazo del entorno social donde vivía, la clandestinidad con la que se desplazaba cuando era adolescente y sucesos posteriores a la violencia que formaban parte del espacio íntimo-familiar. Además, reflexiona sobre la situación de los senderistas al proponer que es necesario “recuperarlos en sus trayectorias de vida” no para devolverles humanizarlos, sino para mirarlos de frente y “conocerlos socialmente”. La perspectiva de este análisis que realiza Agüero complejiza el sentido existencial individual y colectivo, ya que nos enfrenta a preguntas como ¿en qué medida estas trayectorias de vida contribuyen en la sociedad?, ¿conocer las razones o los ideales del senderista lo exime de alguna culpa? En ese sentido, la reflexión se canaliza sobre lo inevitable de la culpabilidad y la necesidad de reconocer el problema de la justicia social desde el aparato del Estado.

En cuanto al trabajo psicoterapéutico que se realiza en *Los Rendidos*, este se proyecta desde el ámbito privado y público. En el primero, el autor ha decidido contarle a la sociedad su experiencia personal-familiar. Desde ese lugar, aborda el asunto del estigma social que carga por los crímenes de sus padres y el de la culpa que se hereda. Asimismo, relata eventos donde se muestra la forma cómo sus relaciones sociales fueron afectadas: “Me cuenta todo el terror que habían vivido por nuestra culpa. Y le dicen que se aleje de mí porque solo iba a arruinar su carrera.

Que yo estaba lleno de ira y resentimiento” (p. 39). De esta manera, no solo nos acerca a la experiencia personal del rechazo y del estigma vivido, también nos muestra los prejuicios que la sociedad ha incorporado a su discurso como un mecanismo de defensa y evasión de responsabilidades. En el segundo, relata situaciones que involucra su relación con el espacio social. Agüero es consciente de que al escribir estas memorias se está permitiendo pensar, reflexionar y cuestionar su propia mirada sobre el duelo interior y colectivo. Por ello, al pensar en el perdón propone situaciones en las que trata de encontrar respuestas en la sociedad: “En dos ocasiones he pedido perdón por mi padre. Fue un momento de confusión, porque no es que cargara con esa urgencia durante mi adolescencia o mi juventud” (p. 59). Desde su mirada como humanista, reconoce que al pedir perdón por el padre que ya no está, estaría asumiendo que ha heredado la culpabilidad de un delito ajeno; por eso, identifica ese momento como un estado de “confusión”. Sin embargo, más adelante, al retomar la idea la culpa, acepta que estas sí se heredan.

Finalmente, la función lúdico-estética de *Los rendidos* se muestra través de la singularidad narrativa donde el relato autobiográfico se ubica entre los límites para justificar la postura crítica del narrador y no caer en la ficción. Por ello, Agüero expresa, desde las primeras páginas, que los relatos y los apuntes biográficos, que ahora le pertenece al lector, son textos de no-ficción. Este carácter híbrido con el que ha sido concebido, resalta, por un lado, la importancia que le otorga el autor al acto de escribir. Es decir, reconoce la responsabilidad social y política que, tanto relato como pensamiento, cumplen ante el lector. Por otro lado, el valor estético de este artefacto narrativo radica, justamente, en la simbiosis entre pensamiento y relato. Esta relación está mediada por las lecturas críticas y los documentos históricos a los que el autor regresa para explicar los procesos del duelo, del perdón, de la justicia, de la víctima y de los diversos ejes que se entre cruzan en este diálogo complejo de la memoria.

1.3.2. *Carta al teniente Shogún* o la cartografía del perdón de una vida en los límites

En el año 2012, Lurgio Gavilán presentó *Memorias de un soldado desconocido*, trabajo narrativo de corte autobiográfico en el que relata su experiencia como niño-soldado durante el periodo de la violencia, primero como miembro de Sendero Luminoso y, luego, como cabo del Ejército. De igual manera, narra la etapa durante la cual formó parte de una congregación religiosa de Orden Franciscana a la que decidió ir cuando estuvo en la búsqueda del sosiego y de la paz. A pesar que desde un inicio menciona que sus relatos forman parte de la vida cotidiana que le tocó vivir y que se encuentran carentes de dramatismo y victimización, es inevitable que el lector se conmueva ante las descripciones de los sucesos que involucran la vida humana (Maldonado, 2013; Zenteno, 2019; Artigas, 2021).

Siete años después, Gavilán publica *Carta al teniente Shogún*, una epístola autobiográfica¹⁴ que dialoga de manera constante con su libro anterior. En esta nueva entrega, el narrador inicia su relato recordando el instante en que es redimido por el teniente Shogún. Ahí le plantea una pregunta, que será fundamental y, a su vez, una constante a lo largo de la narración: “¿Por qué no me mataste?”. Esta le permitirá reflexionar sobre los límites humanos que traspasan la guerra y lo llevará a cuestionar su existencia que está llena de culpa y de vida a causa del perdón recibido. Asimismo, a pesar que el narrador menciona que el destinatario de esta carta es el teniente Shogún, esto se puede considerar como un pretexto, ya que su intención es expresar su dolor que lleva en silencio “a todos los hombres de la tierra”. En ese sentido, como cartografía del periodo de la violencia, Gavilán utiliza su experiencia personal para señalar los modos de existencia de las

¹⁴ Recordemos que la autobiografía forma parte de ese conglomerado de subgéneros que se agrupan bajo el concepto de narrativas del yo o postautónomas.

personas que, al igual que él, han sobrevivido a la guerra y lidian, en la actualidad, con el trauma de ella.

El primer modo de existencia que presenta es la del niño que vive en el seno familiar. Los recuerdos de esta etapa infantil muestran, a través de un lenguaje conciso y lírico, por momentos, los espacios íntimos. El tiempo de este relato está lleno de elementos naturales como el canto de las aves, la geografía del lugar, animales y sonidos del entorno. También muestra valores como la solidaridad y la reciprocidad, propios de las comunidades andinas y selváticas. Sin embargo, esta tranquilidad y armonía que denota, contrasta con la violencia de la guerra. De esta manera, la irrupción que sufre el ambiente familiar y la comunidad es un momento devastador para el recuerdo del narrador. En el contexto de la comunidad, aparece la lengua castellana como un sistema comunicativo diferenciador, pues otorga poder y prestigio a quien lo habla y lo domina. En la siguiente cita, el narrador relata de manera precisa cómo el poder simbólico del castellano dentro de una comunidad de quechua hablantes determina el prestigio y la validación social del hablante.

“Ese día estaba Rubén, nuestro hermano, que recién había llegado de estudiar de la ciudad. Rubén le reprochó en castellano. Chávez no dijo nada y dejó de pasarse el lindero. El habla del castellano sonaba con autoridad y prestigio en el pueblo” (Gavilán, 2019, pág. 40).

Este poder que ostenta Rubén es simbólico¹⁵ y establece una distancia cultural en el que la razón se impone a la sinrazón de un sujeto que actúa de manera desproporcionada. Asimismo, en el relato de Gavilán, el poder del castellano y su sistema de signos va a funcionar como un instrumento simbólico para que el lector se acerque de manera directa a su experiencia. A pesar

¹⁵ En *La voz y su huella* (1990), Martin Lienhard explica que el prestigio de la lengua castellana se asienta en el poder de la escritura. Desde la llegada de los europeos, la oralidad de los pueblos autóctonos se vio desplazada por un sistema de escritura moderno cuyo fin político y religioso consistía en tomar posesión de los territorios conquistados en nombre de un poder divino.

que el narrador en un momento se pregunta si es posible que el lenguaje pueda recuperar las memorias de las víctimas, el ejercicio de la escritura en esta carta ya es una respuesta a esa posibilidad. Claro que, tal como se presenta, la memoria siempre está llena de preguntas y fragmentos que nos interpelan como lectores.

El segundo modo se centra en el periodo del niño-adolescente de doce años que salió a buscar a su hermano mayor y que en el trayecto, influenciado por el discurso revolucionario, se convirtió en miembro activo de Sendero Luminoso. Aquí narra el ingreso de Sendero a las comunidades a través de la educación: “Nos hablaron de Marx, un tal hombre bueno que estaba del lado del pobre; también sobre las haciendas y de los ricos que vivían a costa de nosotros (p. 64)”. Uno de los primeros en seguir esta “lucha por la justicia social” fue su hermano Rubén; luego, al enterarse de su desaparición, se uniría él. Al elaborar el discurso de manera retrospectiva, reconoce que la férrea disciplina de la política de este grupo subversivo los obligaba a actuar de manera automática: “Eran tiempos de guerra, tiempos de lágrimas, y del pensamiento Gonzalo que nos había arrastrado hacia la muerte, hacia la desolación” (p. 16). También, evoca la situación lamentable y precaria en la que vivían los militantes del Partido Comunista – Sendero Luminoso: “Estábamos escuálidos, llenos de piojos blancos y con ropas agujereadas por las balas; vivíamos como parias (...)” (p. 16). En otro momento del relato menciona que, para infundir miedo al enemigo, los camaradas que eran capturados debían mentir sobre la cantidad de los militantes y las armas que poseían. Uno de los recuerdos más conmovedores de esta etapa gira alrededor de la imagen de Rosaura, la joven de quien se enamoró. Desafortunadamente, su vida acabó durante un enfrentamiento con los militares, posiblemente con la tropa del teniente Shogún. Este evento marcó la vida del narrador, ya que de manera reiterativa vuelve a su imagen y le habla para expiar su

dolor: “Rosaura, ¡cuánta falta me haces hoy! ¿Cómo podré expresar lo que tanto me duele? ¿Qué debo hacer? ¿Olvidar? El olvido obstruye la arteria de mi corazón” (p. 27).

El tercer modo corresponde a su etapa como soldado del Ejército. Este se inicia en el momento en que es salvado por Shogún. Desde ese instante, la figura redentora del teniente se va a convertir en una deuda pendiente con la vida misma. Por esta razón, la memoria del narrador lo vincula con un personaje tan ilustre como Miguel Grau Seminario, ya que “les daba protección a sus enemigos de guerra” (p. 21). En esta imagen protectora del teniente, el narrador encontrará a un padre que lo rescata de la muerte y que le dará la oportunidad de vivir y de educarse. Se puede decir que los recuerdos en torno a Shogún están llenos de esperanza. Frente a ello, también hay otros recuerdos del narrador están llenos de miedo y violencia. Por ejemplo, se menciona que los cabos y los sargentos los maltrataban, los despertaban con una patada en el trasero. También cuenta que sentían miedo cuando los terroristas les atacaban, por eso se escondían en las murallas de la base. Entre otras cosas, recuerda la forma cómo los militares torturaban y desaparecían los cuerpos de los senderistas, y los efectos en las personas que presenciaban estos actos o eran obligados a realizarlos: “Él se desmayó. El teniente se enojó: ¡Maricón de mierda ¡Todos a pagar! Nos puso en posición de mortero y nos rajó el culo con baquetón. Cada uno hundía el cuchillo en el cuerpo del terruco” (p. 105). Esta acción del teniente de alguna manera nos permite comprender la automatización de las órdenes y el nivel de violencia al que, también, fueron sometidos los soldados. En ese sentido, la propuesta de Gavilán nos hace exigir pensar y reflexionar sobre la naturaleza la violencia de este periodo desde “la zona gris” de la memoria.

En un último modo, desde su posición como antropólogo -también desde su experiencia humana-, reflexiona sobre la importancia de recuperar la memoria para repensar la guerra y con ello la historia del país. Sostiene que es necesario que este tipo de memoria cree “condiciones

reflexivas” y “dé cuenta de la capacidad humana para vivir agradecidos de estar aquí” (p. 87). Esta mirada tan personal sobre el aprender del pasado no es una conclusión académica, sino, todo lo contrario, una forma de ver la vida que es aprendida en la comunidad. Sin embargo, el pasado aparece en su memoria como una prisión a la que vuelve para reencontrarse con los brazos que ha perdido en la guerra. Ante ello, lo único que lo puede redimir es el amor de su familia y la esperanza de alguna vez encontrar a Shogún. “Mi alma camina en el pasado mientras yo estoy acá, en la casa de mi niña de cabellos ensortijados” (p. 26). De esta manera, al igual que en el poema *Masa* de César Vallejo, el amor y la esperanza son lo único que nos puede devolver a la vida: “Puedo seguir caminando con tus ojos prestados en esta tierra donde me dejaste, con los ojos de mis hijas que me devuelven con su amor, con su cariño del tamaño del mar, con la ternura de sus brazos que me recuerdan que, pese a todo estoy acá” (p. 28). A partir de los sucesos narrados, se puede entender que la carta se ha convertido en un pretexto literario para sanar el dolor. En ese sentido, la autobiografía va a funcionar como un trabajo terapéutico sobre el duelo que las experiencias traumáticas de la guerra han dejado en el narrador. A través de este proceso, se invita al lector a ser parte de ese volver a vivir, de la postura que el narrador ha asumido que existe una redención, incluso, para aquellos cuyas vidas están atravesadas por el trauma de la guerra.

1.4. Balance sobre la violencia política en las ficciones del siglo XXI

En este capítulo se ha revisado la forma cómo se han trabajado las ficciones sobre la violencia política luego de la publicación del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En primer lugar, se ha analizado el boom de la memoria en la narrativa peruana contemporánea. Ahí, se ha logrado identificar una tendencia en el que ficciones con determinadas

características formales y de contenido se han convertido en las “elegidas” por el mercado editorial para fijar un canon sobre la literatura de este periodo. Frente a estas, también, hay otro grupo de trabajos narrativos que exploran el tema de la violencia política de una manera más problemática y cuestionadora del discurso hegemónico.

En segundo lugar, se ha examinado el espacio que ocupan los testimonios en las ficciones contemporáneas. Se ha observado que existe un peligro en cuanto al uso del testimonio como materia prima para las ficciones, ya que se corre el riesgo de caer en una fetichización. No obstante, se ha logrado reconocer que, cuando los testimonios son trabajados desde una postura crítica, la obra narrativa puede contribuir en la comprensión de la violencia. Lo que se pretende, en todo caso, es evitar que el tema de la memoria y el testimonio sobre el periodo del conflicto armado sea banalizado por el mercado editorial.

Por último, se ha identificado que existe una vertiente, en la narrativa actual, que aborda el tema de la memoria y el duelo a través de relatos que se ubican en lo que se conoce como “narrativa del yo”. La importancia de estos trabajos radica en que nos acercan a la problemática de la violencia desde un lugar de enunciación no convencional y que entra en tensión con el discurso hegemónico de la narrativa. A través de ella, por ejemplo, se cuestiona el lugar de la víctima, del perdón y el sistema de reparaciones que desde el aparato estatal se ha establecido para saldar deudas con los pobladores que han sufrido las consecuencias de la violencia. Asimismo, establece con el lector un pacto de veracidad y confiabilidad en el que la documentación y la ubicación espacio-temporal de los eventos cumplen un rol importante para su validación.

CAPÍTULO II

LA REPRESENTACIÓN DEL HORROR EN LA SANGRE DE LA AURORA

Francisco de Goya, el famoso artista plástico español, pintó entre los años 1820 y 1823 una de las obras más importantes de la colección Pinturas Negras: *Saturno devorando a su hijo*. En este cuadro, se observa a un Saturno cruel, con una mirada desorbitada, casi al borde de la locura, que sostiene con fuerza a su hijo mientras lo devora con desesperación. En ella, el contraste de luz y sombra de la composición, y las pinceladas violentas resaltan la tragedia del acto para transmitir “un mensaje de horror y de angustia” (Estrada, 2016). Al respecto, Saracho (S/F)¹⁶ sostiene que esta obra provoca un sobrecogimiento en el espectador y le obliga a reflexionar sobre el horror retratado. También, menciona que este cuadro es una alegoría sobre la rivalidad del pasado y el futuro, en el que el ayer abre sus fauces para seguir existiendo y sólo puede lanzar una mirada de desesperación ante lo inevitable. En esta representación, se identifica a los elementos constitutivos de un cuadro de horror: el sujeto de poder (Saturno), la vulnerabilidad del otro (el hijo devorado) y la crueldad de la violencia. Asimismo, se puede considerar que, como una extensión de este cuadro, el espectador aparece como un elemento necesario para la deconstrucción del horror, ya que a través de la contemplación se encuentra obligado a reflexionar sobre los móviles del horror.

En la historia de la humanidad, el horror ha estado ligado a las emociones que provocan lo desconocido; por ello, al igual que la pintura, la literatura también se ha convertido en un espacio importante para su representación. La tradición clásica de occidente ha encontrado en el mito y en la tragedia de la existencia humana una fuente inagotable de temas donde el horror aparece como

¹⁶ El análisis que realiza el autor sobre *Saturno devorando a un hijo* se puede leer de manera virtual en: <https://gastv.mx/saturno-devorando-un-hijo/>

un elemento imprescindible de la realidad. Así, por ejemplo, recordamos, en la *Iliada* de Homero, la forma en que la violencia somete a los individuos y los encierra en un cuadro de horror que no solo amenaza con la destrucción de la ciudad de Troya, sino que, además es capaz de someter a las mujeres y a los niños a la esclavitud. En palabras de Weill (1961), en la *Iliada*, se construye “un cuadro uniforme de horror” a partir de la frivolidad de quienes manejan la vida de los hombres y de los que creen tener en su poder, la desesperación del soldado que se ve obligado a destruir, el hundimiento del esclavo y del vencido, y las masacres. De igual manera, en la *Odisea*, observamos que el horror se presenta de dos formas. La primera corresponde a los actos que van más allá de lo real y que por su carácter transgresor provoca estados de miedo en el sujeto. Aquí, por ejemplo, podemos reconocer las prácticas antropofágicas de los Lestrigones o los hechizos de Circe al convertir a los compañeros de Odiseo en cerdos. La segunda se muestra bajo la apariencia de criaturas monstruosas que asedian a los seres humanos. Entre los más conocidos se encuentran los Cíclopes, los Lestrigones y Escila y Caribdis. Pues bien, estas formas de representar el horror han permitido reconocer la influencia que ejercen sobre las emociones del lector quien se vuelve cómplice de las desventuras de los sujetos.

En su estudio sobre la violencia y el horror en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres, Gasparini (2022) afirma que en la última década las escritoras¹⁷ de este lado del continente han elegido narrar la violencia a través del horror gótico¹⁸. Para ello, se han apropiado de algunos procedimientos propios del género para situar en primer plano temas como “lo

¹⁷ En su estudio destaca a Samanta Schweblin y Mariana Enriquez.

¹⁸ Según la genealogía exhaustiva sobre la evolución del género que propone, sostiene que este se inicia en Latinoamérica con la publicación de “*Los raros*” de Rubén Darío. Asimismo, menciona que autores como Vargas Vila y Clemente Palma encuentran en el horror gótico “*el imaginario que los llevaría a representar los espacios geográficos extremos de Latinoamérica*”. Entre otros autores destacados, menciona a Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández y Silvina Ocampo quienes “*contribuyen en la construcción de una mirada gótica rioplatense*” (290)

monstruoso, la cosificación del cuerpo femenino y disidente, la subalternización y el feminicidio” (p. 258). Son estas problemáticas las que me han permitido pensar en la violencia política como una representación del horror que al igual que Saturno, con su hijo, nos devora.

Sobre el horror, Cavarero (2009) menciona que, a pesar de que existe una tendencia de vincularlo con el terror, se debería considerar su cercanía a la repugnancia. Para ello, utiliza a la figura de Medusa, el *“rostro mítico del horror”*, pues su cabello está lleno de serpientes y congela a sus víctimas. Asimismo, menciona que su muerte *“devuelve a los guerreros la imagen más auténtica de su crimen ontológico”* (p. 32). La mirada de Cavarero también se orienta de destacar el efecto de repugnancia del horror. Por su parte, Botting, citado por González (2017), menciona que *“el horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental”* (p. 37). Esta propuesta no solo se centra en la performatividad de los sujetos que viven el horror dentro de la ficción, además, nos muestra los efectos que generan en el espectador. Recordemos que observar a un Saturno devorando a su propio hijo sólo nos puede causar estremecimiento, repugnancia, impotencia y una confusión mental sobre lo que es y no debería ser; porque lo que menos desea el ser humano es la destrucción entre padres e hijos. Sin embargo, es ahí donde la reflexión es provocada para determinar los efectos de ese nivel de violencia.

Retomando la propuesta de Cavarero, veremos que, así como en Medusa se representa la unicidad del cuerpo y el lugar en el que se ensaña el sujeto de poder, las guerras contemporáneas nos presentan a individuos cuyos cuerpos están destinados a la deshumanización y al ensañamiento. En estos contextos de violencia, el objetivo es la destrucción de la *“unidad simbólica”* del cuerpo a través de la desfiguración. En ese sentido, como menciona la autora, *“el horror es, por así decir, abrazado con convicción por los asesinos”* (26). Esta forma en que

Cavarero analiza al horror, plantea que la performance del horror necesita de un sujeto inerme cuya vulnerabilidad¹⁹ queda expuesta ante la violencia.

En *La sangre de la aurora*, Claudia Salazar crea un microcosmo sobre la violencia política donde subyace el germen del horror. La forma en que lo aborda, ya sea desde el plano formal o técnico y del contenido, nos dice que el horror se encuentra en el lugar de la violencia. Es ahí donde se desnaturaliza (los ideales, el lenguaje, el poder, los sujetos, la memoria, el tiempo, la política, etc.), pervierte y ensaña contra el cuerpo de la mujer, demostrando de esta manera su vulnerabilidad. Los cuadros de horror sobre los que escribe Salazar no solo buscan *una sensación de perturbación en el lector* (Carretero Sanguino, 2018/2019), también nos exigen reflexionar sobre cómo el pasado todavía devora al futuro. Son estos rasgos los que la diferencian de otras novelas que también hablan sobre la violencia, pero que no han explorado los lugares más oscuros del horror.

Las protagonistas de esta novela son tres mujeres que pertenecen a estratos sociales diferentes, pero que sufren las mismas consecuencias de la violencia. Cada una de ellas vivirá situaciones límites que incluirán la desfiguración, el ensañamiento y la destrucción de la *“unidad simbólica”* del cuerpo en un contexto de horror. Por ello, en el primer apartado de este capítulo, el análisis se centrará en determinar cómo se representa el horror de la violencia en la narración. De esta manera, se establecerá la relación entre la forma fragmentaria de la narración y el horror. En el segundo apartado, se examinará cómo la violencia sexual se constituye en una marca o escritura del horror en el cuerpo de la víctima. Finalmente, en el tercer apartado, se analizará *el proceso de*

¹⁹ La vulnerabilidad, en palabras de Cavarero (2014), es una cuestión de piel, pues su significado primario remite a la cisura y a la laceración traumática del cuerpo. También, Butler (2006), al reflexionar sobre esta categoría, menciona que *“cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos”* (p. 46). Desde que el ser humano sale al mundo, todo su ser es completamente vulnerable. Esta condición es inevitable porque *“el cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad”* (p. 52). Es en el exterior cuando nos exponemos al resto y entramos en contacto con la violencia.

medeización por el cual atraviesa la víctima de Modesta, con el propósito de comprender cómo el horror de la violencia ha traspasado la subjetividad de las mujeres.

2.1. Narrar lo indecible del horror

En el cuadro de Goya, se representa, exactamente, aquello que nos perturba y duele, porque es difícil asimilar que un padre devore a su hijo. Eso es algo que humanamente no se comprende, a pesar de su carácter mítico. No obstante, la maestría con la que ha sido pintada nos interpela sobre la cuestión de la vulnerabilidad del cuerpo. De igual forma, en el célebre cuento *La gallina degollada* de Horacio Quiroga, el lector es testigo de uno de los actos más crueles en el que “*la locura se sobrepone a una demencia asesina*”. Cuatro hermanos idiotas asesinan a su hermana menor repitiendo la secuencia de la degollación de una gallina que había realizado antes la sirvienta de la casa. Es ante este acto lleno de crueldad en el que el horror se vuelve extremo y nos exige a bajar la cabeza ante la incomprensión (Pulido, 2004). No obstante, a pesar que el cuadro de Goya como el cuento de Quiroga, no representan las situaciones límites de una guerra o de un conflicto armado, sirven para evidenciar el lugar del horror en la historia del arte y en la narrativa.

A raíz de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, en 1949, Theodor Adorno sostenía que era imposible escribir poesía. Esta afirmación causó revuelo, ya que señalaba que la representación del trauma y el dolor humano excedía a las posibilidades del arte. Sin embargo, esta aseveración la realizó antes de haber leído el poema “*Wolfsbohne*” de Paul Celan que fue

escrito hacia 1945²⁰. Ahí, el poeta menciona el siguiente verso: “*Madre, ellos escriben poemas*”. De igual manera, en una de las cartas que le escribió a Nelly Sachs, confiesa: “*Sabe, algunos de ellos escriben poemas. Esos hombres ¡escriben poemas!*” (p. 26). Al respecto, Ibarlucía (1998) se pregunta “¿*Qué significa afirmar que en Auschwitz el poeta era, al mismo tiempo, el verdugo?*” El mismo autor se responde y señala que quizás ello se deba a que el lenguaje está adherido a la jerga del sádico que le dice a su víctima “*mañana vas a serpentear hasta el cielo como el humo de la chimenea*” (p. 141).

Pese a que Celan resuelve esa imposibilidad, existe en su poesía un trabajo de elaboración que revela la tensión entre el lenguaje y la realidad. Felman (1992) sostiene que al dislocar su propio lenguaje y al romper con su propio verso, la poesía de Celan se convierte en un testimonio del colapso cultural e histórico y del trauma individual y colectivo de la primera mitad del siglo XX: “The breakage of the verse enacts the breakage of the world” (p. 25). Esta representación de la fractura del mundo en el verso, se asemeja al conflicto del narrador cuyo lenguaje es atravesado por la violencia. En su estudio sobre Benjamin, Felman (2014) menciona que la pérdida de la capacidad narrativa a la que se refiere el autor se debe al trauma de la primera guerra mundial, a la pérdida de una generación y a la ausencia del cadáver que se debe sepultar. Por su parte Caruth (1995), explica que las experiencias traumáticas están llenas de historias imposibles que necesitan ser escuchadas, ya que establecen vínculos entre las culturas. Asimismo, agrega que, en ese trayecto de recreación traumática, es necesario buscar la posibilidad de un discurso para lo que no se ha conseguido comprender, puesto que a través de una forma que excede a la simple

²⁰ Años más tarde dirá que los poemas de Celan “*nombran un indecible horror a través del silencio*. También, agrega que el lenguaje que utiliza se encuentra desamparado por debajo de la vida humana y de la vida orgánica (Ibarlucía, 1998).

comprensión del discurso se lograría lo que denomina “una transmisión verdaderamente histórica” (truly historical transmission).

Como se mencionó en el capítulo 1, luego de la publicación de la CVR, se habían publicado diversas novelas sobre el tema de la violencia política. Entre las más representativas se encuentran, por ejemplo, *La hora azul* de Alonso Cueto y *Un lugar llamado Oreja de perro* de Iván Thais. A pesar de explorar el conflicto armado, la representación del trauma no se evidenciaba a nivel del lenguaje y de la construcción de la historia (Cárdenas, 2016). Por lo contrario, insistían en la repetición técnica y en la elaboración de historias lineales alimentadas por los testimonios de las víctimas sólo para crear cierto realismo. Esta situación nos enfrentaba también al dilema de saber si en la narrativa peruana de la violencia se ha presentado la imposibilidad de narrar el trauma sin caer en los lugares comunes de las ficciones canónicas.

A diferencia de estas propuestas estéticas, *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez nos presenta un microcosmo en el que el horror, ante el trauma de la violencia, ha convertido a los sucesos en eventos indecibles que solo pueden ser comunicables a través de fragmentos que rompen con la lógica gramatical y exigen al lenguaje ir más allá de sus límites. En ese sentido, Wesphalen (2017) sostiene que en este trabajo de “*comunicar lo incomunicable*” el lenguaje es forzado “*hasta sus límites*” pues es necesario “*recuperar el carácter pulsional y la capacidad polisensorial del lenguaje*” (p. 42). Bajo esta premisa, desde la primera página, el lector se enfrentará a la ausencia de un narrador que narre con sentido lógico el caos de la historia; y, contrario a ello, solo hallará fragmentos de expresiones, palabras que evocan sensaciones y circunstancias, frases que no se sabe a quién le corresponde. De esta manera, a través de una gramática del caos, la autora nos anuncia que no se puede narrar el horror con discurso lógico convencional, ya que esta experiencia traumática va más allá de la comprensión humana. Por

ello, por medio de esta propuesta narrativa nos exige construir el significado de la historia a partir de los fragmentos.

apagón total oscuridad ¿dónde fue? en todas partes ¿de dónde vino? torres tensas altas cayeron 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 unas fotos apagón conseguir velas no me alcanza seis páginas dos torres las afueras de la capital ¿qué dijiste? usted no puede firmar camarada oscuridad excluido de la historia someterse o reventar bomba (...) ¿dónde estaba cada una de ellas tres? apagón (Salazar, 2016, pág. 18).

En este fragmento, el lector se enfrenta a una imposibilidad comunicativa que se construye a partir de diversas enunciaciones y observaciones que conviven en el caos del conflicto. El apagón y la oscuridad nos transmiten la idea del no ver²¹ lo que sucede y del no saber quiénes se encuentran en la escena. Las bombas caen y no solo perturban a la sociedad, también son provocadoras del caos en la narración, arrasan con la sintaxis de los sucesos. La pregunta final nos permite identificar la presencia de tres personas que están realizando actividades diferentes. Así, podemos saber que quien se encontraba cocinando es Modesta, que la que escribe las actas es Marcela, también conocida como camarada Marta, y que quien está revelando fotos es Melanie, pues estas actividades eran cotidianas en la vida de las protagonistas.

En otro momento, cuando la violencia comienza a tornarse más cruel, la narración se torna más compleja, ya que solo se percibirán los sonidos de la violencia. Asimismo, las

²¹ Para Calderón (2015), ver es la acción de observar el espectáculo el entorno donde solo se compromete el órgano de la visión. Asimismo, sostiene que, en la teoría freudiana, “ver” es la raíz que evoca todo aquello que se percibe con el órgano de la vista.

enunciaciones fragmentarias del relato que surgen en el contexto del horror evidencian la condición de vulnerabilidad de las víctimas.

cuántos fueron el numero poco importa veinte vinieron treinta dicen los que escaparon
contar es inútil crac filo del machete un pecho sangrando crac no más leche otro crac
machete puñal daga piedra honda crac mi hija crac mi hermano crac mi esposo crac mi
madre crac carne expuesta el cuello roto machete globo ocular crac fémur tibia peroné crac
sin cara oreja nariz trágatela crac ahorita cómetela oreja del piso recógela no escupas no
crac en línea (Salazar, 2016, pág. 22).

Lo que llama la atención de este fragmento, además de la incomunicabilidad representada en la ausencia de signos de puntuación y el collage de enunciaciones, es su capacidad para transmitir la perturbación al lector. La secuencia narrativa inicia con una pregunta y una respuesta inmediata que posiblemente se refiere a la cantidad de personas que están siendo violentadas y/o torturadas. Asimismo, conforme se van mencionando a las víctimas (*hija, hermano, esposo, madre*), los instrumentos con los que se ejecuta la tortura o muerte (*machete, puñal, daga, piedra, honda*) y las órdenes del perpetrador (*trágatela, cómetela, recógela*), la intensidad de la perturbación aumenta y provoca un estremecimiento que nos hace partícipes de la vulnerabilidad de los cuerpos. Este montaje de tortura y violencia va acompañado por el sonido onomatopéyico “crac” que no solo acentúa “*la descomposición del cuerpo herido*” y desmembrado, ya que también funciona como una marca de la fragmentación del lenguaje que no logra articular la totalidad de la violencia. Es esta ruptura orgánica del cuerpo lo que genera la desfiguración y, en consecuencia, un síntoma del horror ante la violencia.

En otro pasaje, el collage narrativo nos va a mostrar cómo la violación se convierte en una secuencia de horror sexual en el que el cuerpo de la mujer se transforma en el botín de la guerra²². A su vez, nos señala que es en este tipo de circunstancias donde las diferencias entre los perpetradores desaparecen.

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 cholos las terrucas las periodistas las hijas las madres todas crece más hasta donde parece que no alcanza (...) y ellos todos hermanos rangos camarada soldado combatiente incrustala sargento revolución ejército comité marina le crece más pichanga nos crece más nos multiplicamos en la pampa la sierra (...) (Salazar, 2016, pág. 79).

Sorprende que en este fragmento se reconozcan voces que están implicados en la violación: *“todos juntos somos uno dentro de ella”*. Ya no son sólo marinos, militares o camaradas, ahora son hombres con *“lazos”* de hermandad que *“se estrechan”* en la violencia sexual y crean un cuadro de horror, no solo para la víctima, también para el lector que ahora es testigo de la barbarie. Aquí no importa el rostro, el nombre o la historia de las víctimas, sino la destrucción de la *“unicidad simbólica”* del cuerpo; es decir, se elimina la subjetividad del sujeto inerte. De esta manera, se reafirma que el lugar del sujeto inerte, en el contexto de la violencia, se encuentra fijado por la disponibilidad, la vulnerabilidad y la desechabilidad a la que es reducida el cuerpo.

²² En *La guerra contra las mujeres* (2016), Rita Segato explica que desde la antigüedad las mujeres han sido el botín de guerra, el premio de la victoria, el objeto sexual de los soldados; y es, esta forma extrema de violencia contra las mujeres lo que la han convertido en una constante antropológica.

2.2. Cuerpos violables o la escritura del horror sexual

En tiempos de guerra, el cuerpo de las mujeres ha compartido el destino de los territorios conquistados; es decir, junto a la destrucción del espacio natural, también venía la destrucción del espacio corporal. Como estrategia bélica, la violación sexual tiene como objetivo materializar la “destrucción moral del enemigo”. A través de este medio se resignifica el poder del sujeto masculino frente al otro masculino (feminizado) que no es capaz de proteger a los suyos. Vencido el enemigo, el territorio y todo lo que contiene –mujeres, niños, animales, alimentos- se encuentra a disposición del conquistador. En este contexto de violencia, el cuerpo de las mujeres de los enemigos se va a convertir en cuerpos violables donde la soberanía del poder escribirá la derrota psicológica y moral de la mujer a través del horror sexual.

Testimonios como el de El Brujo²³, que fue recogido por la CVR, confirman que, durante los actos de violación, los victimarios interactuaban con sus víctimas a través de insultos y amenazas. Asimismo, describen cómo el acto sexual se transforma en un cuadro de horror y tortura para la víctima. También, a través de ellos podemos conocer los diversos casos de violencia sexual realizados por efectivos militares y policiales, y que afectaron a diferentes comunidades²⁴. En cada uno de estos espacios, el régimen de violencia consistía en requisas, saqueos, torturas, asesinatos y violaciones de niñas, adolescentes, adultas y ancianas. De esta manera, el cuerpo y el territorio de las víctimas constituyeron “tanto el campo de batalla de los poderes en conflicto como el bastidor donde se cuelgan y exhiben las señas de su anexión” (Ídem 70).

²³ Para esta investigación, he recurrido a la transcripción que utiliza Rocío Silva Santisteban (2008)

²⁴ Entre los más conocidos, se encuentran Vilcashuamán, Quicapata, Huamanmarca, Manta y Vilca. Estos se encuentran entre los 47 casos de judicialización que la CVR presentó al Ministerio Público. Durante los procesos de investigación, las víctimas fueron expuestas en espacios abiertos y fueron víctimas de las prácticas discriminatorias y re-victimizantes del sistema judicial. A este problema, se añade la situación de muchas de las víctimas que padecen la indiferencia de sus comunidades, ya que estas se resisten a reconocer los hechos que sucedieron (Demus, 2009).

También, explica Segato (2016) que, durante la performance de la violación, el violador va a interactuar con la víctima a través de mensajes de carácter punitivo que le darán al agresor un perfil moralizador. Esto se debe a que, en el imaginario machista, el destino de la mujer es ser censurada, disciplinada y reducida, por el gesto violento del poder soberano. De esta manera, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático (p. 40)

En *La sangre de la aurora*, una de las secuencias narrativas más conmovedoras se centra en la violación colectiva que padecen Modesta, Martha y Melanie. Este suceso se convierte en el evento que complejiza la dimensión de la violencia sexual²⁵. Por ello, ante la necesidad de resaltar el efecto traumático y desgarrador de esta situación, Salazar repite esa secuencia en tres oportunidades. De esta manera, se centra en el proceso de degradación de la unicidad del sujeto hasta ser convertido en un cuerpo-objeto²⁶. En el siguiente ejemplo, la narradora dará a conocer la forma en que el cuerpo de las protagonistas, a través de la violación, es reducido a “*un bulto*”.

“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. Ya sabían todo de este bulto. En realidad, no les importaba” (Salazar, 2016, pág. 75).

En este pasaje, la narradora enuncia el reduccionismo objetual de la sexualidad femenina y el vaciamiento del cuerpo, no solo para dejar en evidencia la vulnerabilidad, sino también para señalar el proceso de basurización²⁷ al que es sometido. Asimismo, el cuerpo de la mujer, al ser

²⁵ Al respecto, Boesten (2016) sostiene que esta forma de violencia, durante el conflicto armado, no solo sirvió para fines estratégicos impuestos, sino que fueron escenificados como entretenimiento y consumo para el placer de los grupos y la reproducción de jerarquías (85). De igual manera, Segato, en *La guerra contra las mujeres* (2016), menciona que el objetivo de la violación es la eliminación de la voluntad de la víctima y la pérdida de control sobre el comportamiento de su cuerpo. Las afirmaciones de Boesten y de Segato, de alguna manera, ayudan a comprender la naturaleza del horror con la que se presentan las violaciones sexuales.

²⁶ Sobre esta idea afirmaba Simone Weil que “la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella” (Sontag, 2004, 21).

²⁷ Rocío Silva Santisteban (2008) en su análisis sobre el concepto “basurización” concluye que “es un proceso, un accionar en relación con algún objeto o sujeto, e implica un grado de pasividad del objeto o sujeto que se negaría, si pudiera, a convertirse en desecho por efecto de sentido”.

definido como un “*bulto*” perforable que está “*vacío*” y que debe ser llenado, es reducido a un simple objeto “*disponible y desechable*” para el mandato del patriarcado (Segato, 2018). Recordemos que, en cada una de las violaciones, este fragmento narrativo se va a repetir a la manera de un estribillo del mandato machista sin importar las diferencias entre senderistas y militares.

A pesar que los cuerpos han sido reducidos a simples objetos desechables, la disponibilidad y violabilidad de sus cuerpos presentan una singularidad que las diferencia. Recordemos que las protagonistas de esta ficción pertenecen a estratos sociales y formas de vida opuestas, por ello, la forma en que la violencia las traspasa provocará reacciones de acuerdo su subjetividad. En ese sentido, en los siguientes acápites se explicará cómo se realiza la escritura del horror sexual a partir de la disponibilidad y violabilidad de los cuerpos de las protagonistas.

2.2.1. La escritura del horror en Modesta

En *La sangre de la aurora*, tal como lo señala John Franco Lossio (2018), Modesta es una de las protagonistas que padece de manera abrupta las consecuencias de este periodo, pues sufre la violencia de los senderistas y de los militares. Debido a ello, Lossio reconoce en Modesta a una víctima que se encuentra entre dos fuegos. Este lugar que le ha sido asignado nos plantea las siguientes preguntas: ¿cómo se escribe el horror de la violencia en el cuerpo de una mujer andina como Modesta?, ¿en dónde subyace la singularidad de la violencia en relación a las otras víctimas?, ¿en qué medida se convierte en un cuerpo disponible y violable? En este caso, el horror de la violencia se escribe en el cuerpo de la víctima de manera progresiva en tanto que la singularidad

del aspecto racial y su condición de cuerpo violable, a causa del olvido histórico de la mujer andina, generan la desubjetivación del sujeto.

En primer lugar, el aspecto racial es importante para determinar la singularidad de la violencia, pues, durante el periodo del conflicto, para los sinchis, el enemigo no solo era Sendero, sino también todo aquello que se le parecía. En ese sentido, el poblador andino, debido a los estereotipos raciales y culturales de la sociedad, era lo más parecido a este grupo subversivo (Henríquez, 2006). A través de los testimonios de la CVR, se ha logrado identificar que los sistemas racializados de violación han establecido jerarquías entre los cuerpos de las víctimas; es decir, se ha determinado que hay cuerpos que tienen mayor importancia o que no pueden ser tocados, porque dentro de la estructura social no está permitido (Boesten, 2008). En consecuencia, debido a este sistema de racialización, las únicas víctimas disponibles y basurizables eran las mujeres andinas.

Carlos Iván Degregori, menciona que la violación de las víctimas estaba acompañada de insultos racistas como “*chola asquerosa, chola de mierda, india bruta*” (Silva Santisteban, 2008). Estas adjetivaciones reflejan el carácter racializado de las violaciones y el estereotipo que se ha construido en torno a la población andina. De esta manera, la raza se constituye como un factor determinante para crear exclusiones y, sobre todo, mellar la dignidad de la mujer andina. La siguiente cita de *La sangre de la aurora* es un collage de enunciaciones en el que aparece la voz del victimario y la voz de una narradora heterodiegética que enuncia la forma en que se está realizando la violación a Modesta.

Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito. *Serrana hija de puta*. Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta

danza sangrienta. *India piojosa* (...) *Dale con fuerza que estas cholas aguantan todo* (Salazar, 2016, pág. 75).

En este fragmento del relato, se identifica el diálogo discursivo que hay entre la ficción de Salazar Jiménez y lo que señalaba Degregori en el párrafo anterior. Observamos que, durante esta violación, la escritura del horror se va a realizar a través de la racialización de la identidad de Modesta y la espectacularización de la violencia. Por un lado, se violenta la identidad de la mujer andina y se la esencializa a través insultos. En ese caso, el significante *mujer andina* va a ser llenado con estereotipos racistas²⁸ como “*serrana hija de puta*”, “*india piojosa*” y “*estas cholas aguantan todo*”. Estos marcadores raciales del discurso militar fijan el lugar de Modesta, respecto al sujeto de poder, de manera compleja.; ya que, si bien es cierto, existe cierta familiaridad entre los términos, no se puede obviar la diferencia con el concepto “chola”²⁹. Según Boesten (2008), este término “es una herramienta poderosa para denigrar, sexualizar y subordinar a las mujeres”. Este mecanismo de sexualización de la raza parte de la premisa de que hay una performatividad determinada para el cuerpo de la mujer andina. Por eso, cuando Modesta es violada por los militares, el discurso que utilizan incide en la condición racial y en la sexualidad que, desde el punto de vista de ellos, le corresponde a una mujer del Ande.

Por otro lado, la espectacularización de la violencia, que incluye golpes y danzas sangrientas, se muestra como un ritual de horror que hermana al hombre y su poder destructivo. Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás* (2003), menciona que Platón da por sentado que los seres humanos sentimos atracción por la degradación, el dolor y la mutilación. Asimismo, afirma

²⁸ En la teoría, sobre el estereotipo, que plantea Bhabha (2002), el cuerpo es el lugar en el que se van a articular las diferencias ya sean “raciales o sexuales”. Esto se debe a que el cuerpo está “inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder”.

²⁹ Mónica de la Cadena al examinar los discursos de inicios del siglo XX, encuentra que la “chola” representaba a la imagen sexualizada de una mujer promiscua, perezosa y sucia. Asimismo, se señala que no es cultural ni étnicamente pura, por lo que es considerada una intrusa tanto para los indígenas como para los criollo-mestizos (Boesten, 2008).

que mientras las imágenes de la violación de un cuerpo atractivo son pornográficas, las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Esta manera en que los seres humanos se relacionan con la violencia han permitido que cualquier forma de sufrimiento se convierta en un espectáculo. En ese sentido, al hacer de la violación un acto de divertimento que invita a disfrutar a los soldados, se espectaculariza y normaliza el racismo y la violación. Por lo tanto, a la medida en que los actos de horror, que involucran violencia sexual, racial y otras forma de agresiones, se normalizan en los sujetos, se establece el régimen de un espectáculo que celebra e incita al goce del horror. En el caso de *La sangre de la aurora*, el horror se inscribe en el cuerpo de Modesta a través del goce de la destrucción del otro. Para ello, primero se genera la apropiación, y luego se da paso a la inscripción de marcas distintivas y raciales. Esto explica el por qué la vulnerabilidad de la población andina³⁰ y las relaciones de dominación y poder establecieron actos de violencia cruenta, en la que gran cantidad de mujeres fueron ultrajadas³¹.

En segundo lugar, la condición de las mujeres andinas como cuerpos “violables³²” se debe al “*olvido histórico*” en que viven (Denegri, 2016; Aquino, 2018). La sociedad peruana al ser construida sobre una base colonial ha creado, mantenido y reproducido, a lo largo de la historia, jerarquías donde lo superior es ocupado por lo blanco-burgués, mientras que lo inferior está reservado para todos los mulatos, mestizos, andinos y amazónicos. En tiempos de violencia, estas jerarquías normalizadas van a mostrar su desdén hacia la presencia andina. En un pasaje de la

³⁰ Para la lógica del discurso militar, el indio era un sujeto violento por naturaleza, por ello lo consideraban un potencial terrorista y, como el deber de las FF. AA. es velar por los intereses del Estado, debía ser eliminado. Así, todo lo que se relacionaba con lo andino quedó a merced de la violencia: hombres, mujeres, niños y ancianos. Esta naturalización de la violencia reforzó la idea de que los cuerpos de las mujeres andinas estaban disponibles para ser violables. Citando a Henríquez (2006), las mujeres, en este contexto, eran “regalos apreciados, bienes reclamados, cuerpos negociados”.

³¹ Para Segato (2016), en este tipo de guerras, la crueldad y la violencia son ejecutadas específicamente contras las mujeres como expresión del dominio masculino sobre el territorio. Es decir, sus cuerpos se convierten en el objeto de deseo y en ellos se inscribirá la violencia.

³² Cuando una mujer es reconocida como violable se la va a definir como “un cuerpo penetrable por el hombre, no solo por el adversario en tiempos de guerra, también, por el amigo, la pareja o el pariente en tiempos de paz” (Denegri, 2016, pág. 82).

novela, cuando Melanie se encuentra en una reunión social-burguesa, una de las participantes menciona lo siguiente: “*Esos subversivos nos están haciendo un favor. Que sigan borrando a los serranos. Que los borren a todos.*” (Salazar, 2016, pág. 49). La limpieza étnica que es propuesta por una mujer de clase alta revela el desprecio consentido por su público hacia la población andina (Obregón, 2019).

Es este “olvido” histórico, dentro de los proyectos nacionales, lo que ha conllevado a que la mirada sobre la mujer y el hombre andino estén marcados de estereotipos³³. En términos de Bhabha (2002), el discurso colonial ha fijado a la población andina como la otredad respecto al hombre criollo y blanco, por lo tanto, su identidad dependerá del sujeto de poder. De esta manera, la raza va a funcionar como un elemento segregador para asegurar la regulación de la población (Foucault, 1998).

En la narrativa peruana, la reproducción de estereotipos sobre el hombre andino se ha ido construyendo de manera permanente desde la colonia hasta la actualidad³⁴. También, nos ofrece ejemplos concretos donde la disponibilidad y violabilidad de la mujer andina se presentan como asuntos tangenciales. En *Warma Kuyay*³⁵ (1983) y *Los ríos profundos*³⁶ (2016), José María Arguedas muestra a la mujer andina como un cuerpo disponible para ser violado por sujetos de poder. En ese sentido, Boesten (2008) sostiene que estas violaciones representan una “*violación*

³³ Sobre el estereotipo, Bhabha (2002) menciona que “es una forma de conocimiento e identificación” que el discurso colonial ha fijado en el *otro*. Se caracteriza por ser ambivalente, ya que oscila entre lo que está “en su lugar” y lo que debe “ser repetido”. De esa manera, asegura procesos de individuación y marginalización.

³⁴ En “*La urgencia por decir Nosotros*”, Gonzalo Portocarrero (2015), aborda el problema de la construcción de la identidad nacional desde los discursos de intelectuales y escritores como Ricardo Palma, González Prada, José de la Riva Agüero, Luis Eduardo Valcárcel, entre otros.

³⁵ En este cuento, Justina es una jovencita andina de catorce años que ha sufrido la violación por parte de don Froylán, uno de los patrones de la hacienda de Viseca. En ningún momento de la historia, encuentra justicia, pues ni el Kutu (un indio que era descrito como feo, débil y afeminado) ni el niño Ernesto, a pesar de estar enamorados de ella, se atrevieron a enfrentar a don Froylán.

³⁶ En esta novela, por ejemplo, resalta de manera tangencial la violación de la opa Marcelina, una sirvienta indígena con retraso mental.

simbólica de la comunidad". La forma en que se realizaron los actos de violación y tortura, en Modesta, no solo fueron por ser mujer, también por ser campesina, quechuablante, condiciones que la reducen a ser un objeto violable y basurizable³⁷.

En la siguiente cita, la narradora nos aclara que la repetición de la violación ha provocado la eliminación de la subjetividad de Modesta y la ha convertido en un sujeto escindido que se ha olvidado del dolor y de sí misma.

Échate nomás que ya sabes. Tranquila nomás. Encima ya de ti están Modesta... Cinco soldados, ya ni gritan ya no insultan, vienen como si fuera un trámite... Tantas veces. Ya no gritas. Ya para qué. Como si fueran al baño nomás (Salazar, 2016, pág. 80).

Debido a la normalización de la violación, en el nivel discursivo ese "*ya sabes*" o ese "*ya no gritas*" refleja al sistema de opresión repetitivo que le conmina a que deba quedarse "*tranquila nomás*", conteniendo sus emociones y aceptando la violencia con resignación. Asimismo, se observa que, a través de la violación, el acto sexual es degradado y se presenta "*como si fuera un trámite*" más en la existencia de los militares, como si fuese una forma de vida que está ligada a patrones machistas. En este caso, la expresión "*como si fueran al baño*" hace alusión al carácter abyecto de la violación, donde la eyaculación se compara con funciones biológicas como el miccionar o excretar. De esta manera, el horror de la violación ha escrito, en el cuerpo de Modesta, un discurso colonial-patriarcal que se ha encargado de establecer y reafirmar su disponibilidad y violabilidad.

Finalmente, a partir de los testimonios recogidos por la CVR y lo que nos propone Claudia Salazar con la representación de Modesta, observamos que tanto Sendero Luminoso como las

³⁷ Al respecto Francesca Denegri (2016) señala que esta forma de vida solo es posible en la "ginesacra" en virtud de que la mujer en este periodo de violencia puede ser violada y eliminada, además de ser un cuerpo que no tiene un lugar dentro del sistema hegemónico.

Fuerzas Armadas establecieron políticas de horror que provocaron no solo la muerte física, sino también una muerte simbólica en la población andina y en sus mujeres. Estas contribuyeron en la despersonalización y desubjetivación de la identidad de las mujeres para convertirlas en cuerpos/objetos accesibles y disponibles para ser violados y, luego, eliminados. Por todo lo expuesto, uno de los problemas éticos que nos demanda toda esta violencia contra Modesta -y las mujeres andinas, por extensión- es respondernos ¿qué es lo que gestiona el poder para estos cuerpos excluidos del discurso hegemónico? ¿qué deberíamos hacer con sus memorias que nos interpelan a cada momento para ser más humanos ante las desdichas de las poblaciones más vulnerables?

2.2.2. La escritura del horror en Marcela

En *Las Metamorfosis, IV* Ovidio cuenta la historia de Medusa, una mujer bella, con una hermosa cabellera, que fue deshonrada por Poseidón en el templo de Atenea. Debido a ello, la diosa se encoleriza y la castiga convirtiéndola en un ser monstruoso, con sierpes en lugar de cabello, cuya mirada petrifica a quien la observa. Su suerte termina cuando Perseo le corta la cabeza (Vázquez, 2004). Sobre este mito, Cavarero (2009) menciona que ella es la encarnación del horror y alude a una violencia que se ensaña contra ella hiriéndola y desmembrándola. Ella es el humano que, desde su propia desfiguración, observa su deshumanización. La cabeza cortada es un símbolo de lo que la violencia extrema ha elegido como objeto. Debido a esta duplicidad semántica de la figura de Medusa, ¿se puede pensar en las mujeres senderistas como víctimas deshumanizadas de la violencia?

A diferencia de Modesta, Marcela es un personaje que resalta por su carácter contestatario ante los sistemas de opresión, como el patriarcado, y por su iniciativa de querer transformar su mundo. Estos deseos se van a truncar, pues al formar parte de Sendero Luminoso su construcción como sujeto sufre una involución ética, por lo que se le podría comparar con Medusa, ya que se va a convertir en victimaria para lograr los objetivos del Partido. No obstante, la representación de este personaje nos exige a repensar sobre la categoría de víctima, puesto que, a pesar de ser una terrorista que ha causado violencia, no se puede ser indiferente a la serie de torturas y violaciones que sufrió por parte de las Fuerzas Armadas³⁸.

Durante este periodo de violencia, la condición humana de una mujer senderista se reducía a dos características: ser violable y desechable. Como sujeto violable, su cuerpo es instrumentalizado en el acto sexual para establecer la opresión, mientras que se define como desechable, al constituirse como un resto inservible. En el relato de El Brujo³⁹, encontramos que la muerte de la Gringa estaba determinada a causa de su misma condición de ser senderista. Al encarnar el horror del otro, al igual que Medusa, pierde el derecho a la vida y se constituye en un cuerpo desfigurado, deshumanizado, violable y desechable⁴⁰. De esta manera, no solo representa el horror que siente el otro, sino que, además, vive su propia destrucción a través de los procesos de tortura, violación y muerte por las que atraviesan todas las mujeres subversivas⁴¹.

³⁸ Según la CVR, durante el periodo de la violencia se han realizado ejecuciones extrajudiciales que afectaron militantes senderistas.

³⁹ El relato de este se encuentra en los anexos de Silva Santisteban (2008).

⁴⁰ En el testimonio de El Brujo, se menciona que la Gringa no solo fue torturada y violada estando viva, también lo fue cuando era un cadáver. Como cuerpo desechable, sus restos fueron cercenados y arrojados al río.

⁴¹ El testimonio de Micaela, una joven que se volvió militante de Sendero para huir de la violencia familiar y que luego fue violada en la Dincote, deja en evidencia un claro ejemplo de la falta de reconocimiento hacia su condición de víctima de violencia sexual. La CVR sostiene que la trayectoria de salida de las mujeres subversivas está marcada por la violencia. Muchas son torturadas y violadas durante las detenciones. En el caso de Micaela, su testimonio está marcado de experiencias representativas de la violencia patriarcal. (CVR 190).

A pesar que el discurso nacional que se ha construido en torno a la figura del senderista⁴² las señale como “el mal absoluto”, los casos como el de la Gringa, y el de Martha, en *La sangre de la aurora*, sugieren que las torturas y violaciones las convierte en víctimas de la estructura patriarcal del sistema político-militar (Lossio, 2018). En su libro sobre el *Horrorismo* en la violencia contemporánea, Cavarero (2009) ubica a las torturas como una característica esencial del horror. Menciona que en el acto de tortura la víctima es vista como indefensa y distante de sí misma; además, es producida artificialmente. En ese sentido, es en la tortura donde la coincidencia del vulnerable y el inerme se va a producir como resultado de una serie de acciones intencionales y programadas. Un ejemplo claro sobre este aspecto del horror lo ubicamos en el siguiente pasaje, donde Marta, como narradora homodiegética del relato, dará cuenta del proceso de tortura del cual es objeto su cuerpo.

“Eran más soldados y esa música de fondo que siempre ponían. Mi cuerpo ya no reaccionaba, era como si se hubiera cerrado todo. ... Córdale el otro de una vez, así queda pareja, le gritaron al soldado que miraba mis pezones.” (Salazar, 2016, pág. 77).

La forma en que se produce la tortura espectaculariza a la violencia. La “*música de fondo*” lo transforma en un acto celebratorio donde el cuerpo de la víctima es el banquete del que todos los soldados se gozan. No hay piedad hacia el otro. Sobre este punto, Rocío Silva Santisteban (2008) menciona que, desde que sucedieron los primeros enfrentamientos humanos, el cuerpo de la mujer, “*ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión, pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento del enemigo*” (p. 83). Aquí se confirma, entonces, que los procedimientos de tortura del sistema militar se centran en destruir al cuerpo. También, al mencionar que el “*cuerpo ya no reaccionaba*” y “*era como si se hubiera cerrado todo*”, la narradora señala que la tortura ha ido

⁴² En *Los rendidos* (2015), José Carlos Agüero, a contra corriente de la mirada monstruosa y sin piedad que se le ha otorgado al senderista, propone repensarlos desde sus trayectorias de vida para conocerlos socialmente.

más allá de su capacidad de soportar el dolor. En este caso, en palabras de Cavarero (2009), el victimario ha preferido alargar el sufrimiento del vulnerable “*al umbral de soportar el dolor y la ofensa*”. Es en este límite donde el horror establece su dominio. De esta manera, la condición de sujeto desechable atraviesa a Marcela (Martha) y la somete a un ciclo de violencia al que el cuerpo no se acostumbra.

No me pude acostumbrar al dolor. Estaba ahí como podía estar el hambre o la sed. Otro elemento más quebrándome. Muy presente. Golpeada, interrogada, cortada, magullada, quebrada, mordida, hincada, lacerada, punzada, embarrada, pateada, vejada, ensuciada, partida, atada, fondeada, asfixiada, ahogada (Salazar, 2016, pág. 77).

Ser una mujer senderista, entonces, es una condición para que se haga escarnio del cuerpo. A pesar que las dimensiones de la violación son similares en Modesta, Martha y Melanie, las formas de sometimiento no lo son debido a los móviles –raza, clase e ideología– que determinan la singularidad de estas. Por ello, el proceso de violencia de Martha se singulariza en ese conjunto de participios que menciona: “*mellada, mordida, lacerada, pateada, etc*”, cuya función es dar a conocer los procedimientos de tortura que el sistema militar utilizó en las mujeres senderistas. Al destruir el cuerpo, también se destruye la ideología. Una situación parecida a esta es lo que ocurrió con la Gringa. En la siguiente cita, a través de su testimonio, el Brujo va a contar la forma cómo torturaron a la senderista.

Yo fui el que la torturó. ... Estaba amarrada. ... Sentada en la silla y los pies amarrados a la silla. Desnuda, totalmente desnuda. ...La comenzamos a torturar, le poníamos electricidad en los senos, en la vagina. ... Ya estaba suelta la boca, no tenía dientes, toda magullada... (Silva Santisteban, 2008, págs. 177-178).

Este relato nos revela el lado más inhumano al que han llegado las Fuerzas Armadas. No solo se muestra a la tortura como la forma de sometimiento más antigua que ha existido a lo largo de la historia para destruir al enemigo, también se exalta el lado grotesco de la erótica del horror que se aprovecha de los cuerpos para destruirlos y gozar de ellos. De esta manera, las torturas y la violación que va a sufrir la camarada Martha se deben entender como una forma de desideologización del cuerpo.

Además de los golpes en el rostro y el abdomen, la violación que sufre Martha resalta por una serie de enunciados que resaltan su condición de terrorista. De esta manera, la violencia que va a padecer adquiere una connotación ideológica, pues los militares, al ser representantes del discurso del Estado, van a establecer su superioridad a través de una limpieza ideológica. Por eso, las enunciaciones discursivas del Sargento como “*Terruca hija de puta*” o “*Subversiva de mierda*” (p. 74) remarcan el lugar que ocupa la víctima como terrorista subversiva. Asimismo, la violación se vuelve en un acto repetitivo para limpiar el cuerpo de esa ideología que perturba la estabilidad del país. Por lo tanto, la consigna del Sargento es que este acto se realice “*con fuerza para sacarle su ideología*” (p. 74), ya que así se feminiza al otro para que nunca más hable de revolución.

Esta doble opresión de ser mujer y senderista, no solo va reducir a Marcela en un bulto basurizable, sino que, al ser un enemigo demonizado que debe ser destruido, su cuerpo se convierte en una cosa sexualmente vulnerable. En el caso de la Gringa, la basurización del cuerpo se realiza cuando, luego de ser instrumentalizado para el sexo, es dividido en partes para ser arrojado al río (Silva Santisteban, 2008). De esta manera, aunque a la narrativa nacional sobre el periodo de violencia, le cueste pensar en las mujeres senderistas como víctimas del sistema político y militar, la Corte Interamericana de Derechos Humanos lo reconoce como tal (Lossio, 2018).

Finalmente, la importancia de colocar a Marcela como una Medusa víctima radica en que su experiencia permite redescubrir las políticas del horror que se han escrito sobre el cuerpo ya sea a través de la tortura y la violación o del desmembramiento como en el caso de la Gringa. Asimismo, los procedimientos de tortura, que reduce la vida humana a simples cuerpos violables y desechables reafirman que en este periodo se aplicaron dispositivos necropolíticos con la finalidad de exterminar al otro, incluso, yendo en contra de los Derechos Humanos. Por ello, las investigaciones sobre el periodo de la violencia deben apuntar hacia una resignificación de la categoría víctima.

2.2.3. La escritura del horror en Melanie

En *La sangre de la aurora*, Claudia Salazar incluye al personaje de Melanie como una representante de la clase media – alta. Ella se caracteriza por ir en contra de los mandatos género; asimismo, se compromete con la búsqueda de la verdad sobre el conflicto, por ello viaja a la sierra y se convierte en víctima de la violencia. Desde la perspectiva de Lossio (2018) su inclusión como víctima es un caso sui géneris, ya que representa a un sector social que usualmente no fue afectada por la violencia política. No obstante, más allá de su localización como parte de un grupo “no tan afectado”, su representación dentro de la novela es significativa, puesto que propone un tipo de violencia que centra en la cuestión de la *clase*. En ese sentido, ella encarna el horror de la desigualdad que el grupo terrorista aspira eliminar⁴³, pues forma parte de una clase privilegiada que se ha encargado de reproducir las desigualdades entre dominantes y oprimidos. Por ello, su

⁴³ Como lo señala Dietrich (2019), la lucha de clases moviliza la ideología a nivel discursivo y tiene un efecto real en la práctica cotidiana de la insurgencia. Según el Informe final de la CVR, el PCP-SL se valió de conflictos históricos como la marginalidad, la pobreza, y el reclamo por la redistribución de tierras para convencer a diversos sectores de la población con su proyecto de formación un «nuevo estado».

cuerpo se convierte en un objeto en el que las prácticas de tortura y violencia de Sendero la signan como violable y eliminable.

Como en el caso de Marcela y Modesta, la performance de la violación se repite en Melanie, pero encuentra su punto de inflexión en las enunciaciones discursivas de los terroristas. En el siguiente pasaje, el horror de la violencia se va a escribir en el cuerpo de la mujer no solo con la tortura, como medio para disciplinarlo, también lo hará a través de expresiones clasistas que denigran y mellan su dignidad como mujer.

Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito. *Blanquita vende patria*. Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta (Salazar, 2016, pág. 74).

Aquí observamos que los senderistas utilizan un estereotipo clasista: “*Blanquita vende patria*”, pues en el imaginario senderista, Melanie representa al status quo que se están enfrentando. Lossio (2018) menciona que este ensañamiento se debe al color de su piel y, por ello, lleva un contenido étnico. Si bien esa postura es entendible hasta cierto punto; no obstante, cuando los senderistas le dicen a Melanie “blanquita” no solo es su condición étnica lo que está presente, sino también el lugar simbólico que ocupa en la sociedad. No se mencionan otros rasgos físicos de Melanie, pero por el entorno en el que vive se sabe que pertenece a una clase acomodada donde todos son blancos y de apellidos extranjeros. Asimismo, al completarse el enunciado clasista con la expresión: “vende patria”, se resalta el lugar político que ocupa lo blanco dentro de la sociedad peruana. Para los senderistas, los burgueses son vende patria, porque consideran que la economía ha sido entregada por ellos al capitalismo hegemónico. Por lo tanto, el significado de la blanquitud deja de ser una condición étnica y se transforma en una cuestión de clase. Ella representa a ese

grupo social al que se están enfrentando, por lo ello la estrategia de borramiento ideológico se dará a través de la violación.

Esta idea se va a reforzar durante la violación, pues los senderistas utilizarán expresiones que se asocian con la posición social y la ideología dominante. Como lo burgués representa al capitalismo, el cuerpo que lo representa se convierte en un espacio donde se escribirá el horror de una batalla ideológica.

Periodista anticomunista, tú vas a ser ejemplo para otros que vengan por acá. ... Esto te pasa por burguesa, ya verás por donde te entra la ideología. ... Siga usted, camarada. ... A nosotros tenías que habernos hecho el reportaje para que el Estado genocida vea que estamos logrando el equilibrio estratégico (Salazar, 2016, pág. 72).

Tal como se presenta, la violación en sí misma adquiere una connotación diversa. Por un lado, se refuerza la idea de la violación como una suerte de tortura sobre una clase dominante feminizada. Al violar a Melanie, se está atentando contra la dignidad, no solo de ella como mujer, sino también a la dignidad de una clase burgués que es la causa de las desigualdades en la nación. En este caso, como lo mencionaba Segato (2016), el cuerpo de la mujer se convierte en el bastidor donde se va a fijar la derrota del enemigo. Por otro lado, se establece una serie de asociaciones simbólicas entre la patriarcalidad y la ideología senderista. Mientras que la patriarcalidad determina la posesión, y con ello la vulnerabilidad, de los cuerpos; la ideología senderista, propiamente patriarcal, violenta al cuerpo para transmitirse sexualmente.

Finalmente, la escritura del horror en el cuerpo de Melanie se realizará a través de la tortura, los insultos y la violación. Asimismo, presenta una connotación ideologizante donde se impone el pensamiento patriarcal de los senderistas. De esta manera, la violación se constituye en un acto de desplazamiento que involucra la destrucción del pensamiento capitalista burgués, reproductor de

las desigualdades históricas entre oprimidos y dominantes; y la imposición de una ideología masculinista que se expresa a través de la violencia.

2.3. El proceso de medeización de Modesta

En la tragedia griega, Eurípides presenta a Medea como la mujer que, en venganza por la infidelidad de su marido, mata a sus hijos. Esta acción perversa y abrumadora nos muestra los límites inimaginables del horror que los seres humanos pueden provocar. Es inimaginable e inconcebible, al igual que en el cuadro de Goya, que una madre asesine a sus hijos, puesto que va contra cualquiera de las cualidades que la imagen mariana del cristianismo ha establecido. La virgen María, símbolo de la madre por excelencia para el imaginario cristiano, vive la maternidad de manera abnegada y dolorosa hasta el día de la muerte de su hijo. Por ello, considero que esta representación de la maternidad de Medea presenta características demoníacas, ya que transgrede la ética mariana de la maternidad.

Al respecto, Pavez (2012) sostiene que se debe entender el mito de Medea “*como la encarnación del proceso de construcción de la subjetividad femenina*”. En este proceso, la figura de la madre perversa se debe entender como construcción cultural de la otredad y como estrategia de subsistencia del discurso hegemónico donde el hombre representa la razón y la mujer los instintos. En esa línea, Medea debe enfrentarse a las consecuencias de la traición del esposo, al infanticidio y a la violencia de sí misma.

En *La sangre de la aurora*, Salazar revitaliza el mito de Medea para conmover, perturbar y exigir una elaboración reflexiva sobre cómo el horror de la violencia traspasa las emociones de las mujeres y las obliga a asesinar y/o abandonar a sus propios hijos. Así como Medea asesinó a sus

hijos para que estos no sean asesinados por otros, Modesta, la campesina que fue ultrajada por los militares y los senderistas, se vio obligada a matar al suyo para que la mano hostil del senderista no lo haga:

Te dice que lo aprietes contra tu pecho. Te niegas, no vas a ahogar a tu propio hijo. *O lo aprietas contra tu pecho tú misma o lo que voy a hacer es esto* y en el aire hace como si pusiera algo boca abajo y lo rasgara por la mitad como una hoja de papel.

Sabes que nunca ahogaría a tu propio hijo, pero el pequeño Enrique ya no vive (Salazar, 2016, pág. 61).

Lo que sorprende de esta secuencia narrativa es la distancia próxima entre el narrador y el acto narrado. Aquí la voz del narrador se presenta a través de una segunda persona que le dice a Modesta lo que está pasando. Asimismo, sabe lo que está sintiendo, pero en ningún momento intenta disuadirla de la orden atroz que recibe. En la tragedia de Medea, la nodriza sabe lo que hará Medea, la conoce y le anuncia al público que algo trágico sucederá, pero no interfiere, porque empatiza con lo que la heroína siente. De igual manera, en este fragmento, se aprecia la empatía de la narradora al aseverar que la conoce y que nunca le haría daño a su hijo.

Para que la escena se perciba como un espacio de horror, la narradora no ha necesitado llenar de descripciones explícitas. El horror, en este caso, es montado a través del lenguaje. La orden del senderista y la imagen de una hoja de papel rasgada por la mitad contiene un lenguaje de horror lleno de violencia que perturba y horroriza. Esta forma de violencia se presenta en dos direcciones. Por un lado, se centra en mostrar la destrucción del vulnerable y su singularidad corpórea. En este caso, el infante representa al cuerpo vulnerable⁴⁴ del sujeto inerte que se encuentra expuesto y no tiene cómo defenderse o ser defendido. Otra circunstancia en que la

⁴⁴ Sobre este aspecto de la vulnerabilidad, Adriana Cavarero (2009) señala que la vulnerabilidad nos acompaña durante toda la vida, pero que es en el neonato donde se expresa dramáticamente.

vulnerabilidad del infante queda expuesta a la violencia se da cuando un militar mata al hijo de Modesta, mientras ella es violada. Por otro lado, muestra a la violencia como una proyección cultural que se ensaña contra la mujer y anula su subjetividad. Modesta solo es un sujeto que obedece órdenes, porque su identidad se definió así desde que era niña. Cuando Sendero y las fuerzas armadas actúan sobre ella su subjetividad se ve violentada.

Así como Medea construye su identidad transgrediendo el orden patriarcal, Modesta, luego de atravesar por un ciclo de violencias, se cansa y decide que ya es momento de actuar contra esta maquinaria de horror que está arrasando con todas las mujeres. Nos dice la narradora: “Sientes que en ese río se va el dolor de todo tu cuerpo. Y quieres hablar. / - Estoy harta. Me cansé” (Salazar, 2016, pág. 85). Vaciar el cuerpo de sus dolores y miedos significa crear un espacio para una nueva subjetividad que implica tener una voz propia y una performatividad que transgreda el orden de la violencia. En virtud de ello, las nuevas acciones que realizará Modesta servirán como ejemplo para las mujeres que también han sido violadas por militares o senderistas:

Mamacha, déjame que yo a estos ya los conozco. Cuando abren la puerta es apenas un soldadito, uno solito, dice que quiere comida. Agárrenlo mamachas. Ellas demoran en detenerlo. Él se encabrita. *Desgraciado.* Agarré la olla de sopa hirviendo y se le eché en sus partes. Ha gritado como si el alma se les estuviera escapando. Su fusil se ha caído y lo levantamos para golpearle la cabeza (Salazar, 2016, pág. 85).

Esta nueva identidad es muy reveladora, pues invierte los roles. En primer lugar, adquirir una voz propia le ha permitido establecer órdenes para dirigir una captura. Ahora ella es un sujeto con poder capaz de dominar a un soldado y reducirlo al miedo. También puede decirse que se erige como un sujeto reivindicativo que transforma a la justicia en un acto muy personal. En segundo lugar, esta actitud transgresora contagia a sus compañeras quienes en un primer instante dudaron.

La importancia de levantar juntas el fúsil radica en que ahora ellas dejan de ser un sujeto inerte y se convierten en una comunidad que lucha contra el opresor.



CONCLUSIONES

1. Tras la publicación del *Informe Final* de la CVR (2003), la narrativa peruana contemporánea se ha centrado en la representación de este periodo de manera masiva desde diversas miradas y estilos. Muchas de estas destacan por su carácter histórico, psicológico, satírico, detectivesco, sociológico, irreverente, de denuncia, etc. (Díaz, 2019). Esta proliferación narrativa, también conocida como el “*boom de la memoria*”, presentan la necesidad de dar cuenta del pasado traumático desde perspectivas diversas. En ese sentido, dado que la elaboración del relato implica fijar una forma de recordar el periodo de la violencia, se evidencia que existen dos propuestas en las cuales los paradigmas éticos y estéticos se contraponen. Por un lado, se encuentran aquellas ficciones en las que las memorias y/o testimonios de las víctimas han sido reelaboradas de manera tangencial y no se implican en la comprensión del trauma. Estas se caracterizan por reproducir estereotipos culturales sobre el comportamiento del hombre andino y su espacio geográfico. Por otro lado, se halla una narrativa alternativa que complejiza el tema de la violencia y desestabiliza el discurso hegemónico. Algunos de estos textos, han sido escritos desde la experiencia del narrador; mientras que otros han visto su origen en la documentación existente y reproducen la historia desde el punto de vista de los vencidos.
2. Los usos y abusos del testimonio de las víctimas de la violencia política en las ficciones, que se han escrito en la actualidad, han provocado una tensión en el ámbito literario, debido a la forma cómo se ha ido reelaborando el discurso. Por una parte, se percibe una tendencia narrativa que ha instrumentalizado el tema de la memoria y la violencia para alinearse al mercado literario. Desde el punto de vista de Santner (Andruchow, 2018) este tipo de

narrativa convierte al testimonio un fetiche narrativo, ya que se centra más en la fantasía que en la urgencia de hacer duelo. Por otra parte, se advierte la presencia de una narrativa cuyo propósito es desestabilizar los discursos hegemónicos a través de una ética y estética que han convertido a las memorias individuales y colectivas en zonas de resistencia contra el horror del olvido. Según Rancière (2005) y Richard (2007), estas propuestas se encuentran dentro de lo que se denomina como *arte crítico*, ya que utiliza lo estético y lo político como fuerzas disruptivas que reelaboran los testimonios a través de la técnica y la ética. Así, dialoga con una mirada crítica con los procesos sociales del entorno cultural.

3. La presencia de la “narrativa del yo”, en el contexto peruano, ha sido de vital importancia para comprender la dinámica de la violencia desde la experiencia de los implicados. Para ello, se ha servido de narrativas híbridas y autobiográficas en los cuales los límites de la ficción y la realidad, de lo público y lo privado se han ido borrando. De igual manera, la dimensión ética que nos ofrecen sobre la vida narrada nos exige nuevas decodificaciones que abarquen de manera crítica los efectos del trauma. Asimismo, al centrarse en la experiencia de vida de los autores y al complejizarla, nos ha permitido conocer que la relación entre el autor y el lector está mediada por un pacto simbólico de veracidad. Por consiguiente, esta forma de narrar la experiencia de la violencia política se ha convertido en una cartografía que recorre los espacios de la memoria pública y privada para cuestionar el discurso institucionalizado.
4. En *Los rendidos*, José Carlos Agüero, desde su condición de hijo de senderistas, complejiza el tema del perdón a través de una cartografía que pone de relieve a culpables, traidores,

criminales, terroristas, héroes, activistas, inocentes y a los espectadores no para acusarlos o redimirlos de cualquier culpabilidad, sino para volverlos a mirar desde sus trayectorias y subjetividades. Este recorrido que se plantea desde el ámbito privado y se proyecta al espacio público, utiliza la historia personal para cuestionar las relaciones sociales que se ven alteradas por el estigma. Por ello, se pregunta si es cierto que los hijos heredan las culpas de los padres. Desde su lugar como humanista, reconoce que al pedir perdón en nombre de los padres que ya no están, estaría asumiendo que ha heredado una culpabilidad ajena.

5. En *Carta al teniente Shogún*, Lurgio Gavilán narra su experiencia de vida como militante de Sendero Luminoso y como soldado del Ejército Peruano. Utiliza como estrategia narrativa una epístola autobiográfica cuyo destinatario, en primera instancia, es Shogún, el teniente que lo redimió y lo salvó de la muerte; sin embargo, al ser un texto de dominio público, la sociedad es el nuevo destinatario. Como cartografía de la violencia, esta entrega de Gavilán nos ofrece modos de existencia que comprenden los periodos de una vida que se vio afectada por el desarrollo de la violencia. De la etapa infantil, exalta los elementos de la naturaleza y evoca los valores de las comunidades de la sierra como la solidaridad y la reciprocidad. El periodo de transición de la niñez a la adolescencia coincide con la desaparición del hermano mayor, la búsqueda que emprende para encontrarlo y su enrolamiento en las filas de Sendero Luminoso. El tránsito de la adolescencia a la juventud, corresponde con el periodo en el que ingresa al Ejército y sobre el que cuenta la forma cómo los militares torturaban y desaparecían los cuerpos. El último modo comprende la etapa de antropólogo y humanista que le permite reflexionar sobre el trabajo de la memoria y la necesidad de repensar la guerra. En consecuencia, estos modos de existencia del narrador contribuyen en la comprensión de

la autobiografía como trabajo terapéutico del duelo y de las experiencias traumáticas de la guerra.

6. Es necesario pensar el periodo de la violencia política desde la categoría del horror, ya que, como lo menciona Gasparini (2022), ahí se encuentran, en primer plano, temas como lo monstruoso, la cosificación del cuerpo de la mujer, la subalternidad y el feminicidio. Un ejemplo específico sobre el “*rostro mítico del horror*”, desde el punto de vista de Cavarero (2009), se aprecia en la figura de Medusa. En ella, se representa la unicidad del cuerpo y el lugar con el cual el sujeto de poder se ensaña para deshumanizarlo. Desde esta perspectiva, en las guerras contemporáneas, las mujeres se han convertido en los sujetos inermes cuyos cuerpos se encuentran expuestos ante la violencia. Ellas son “las medusas” en quienes el horror se inscribe a través de la desfiguración y la ruptura de la “*unidad simbólica*” del cuerpo.
7. En *La sangre de la aurora*, Claudia Salazar desarrolla el tema del horror de la violencia desde el plano formal y del contenido. Es decir, crea un microcosmo en el cual el lenguaje, el tiempo, los sujetos, la política y el poder se desnaturalizan y se ensañan contra el cuerpo de la mujer hasta convertirla en una medusa vulnerable. Las protagonistas de esta novela son tres mujeres que se desenvuelven en estratos sociales diferentes, pero que padecen los efectos de la violencia. En ellas, el cuerpo se convierte en el lugar en el cual el horror se ensañará y procurará la desfiguración o la destrucción de la unidad simbólica. El horror que describe Salazar en su novela no solo busca perturbar al lector, también exige repensar y reflexionar sobre las consecuencias de la violencia en la vida de las mujeres.

8. Desde el plano formal, *La sangre de la aurora* es una respuesta a cómo se debe comunicar lo incommunicable; es decir, cómo representar el horror de la violencia en la narración. Según Wesphalen (2017) el lenguaje es llevado hasta sus límites para recuperar su carácter pulsional y polisensorial. Esta propuesta reafirma el trabajo del lenguaje fragmentado que rompe con la lógica gramatical, ya que la narradora recurre a frases, expresiones y palabras que evocan sensaciones y circunstancias, pero que se desconoce a quién o a quiénes pertenecen. Así, crea un collage narrativo a través del cual nos muestra secuencias de horror sexual, donde la violación transforma al cuerpo de la mujer en un botín de guerra. Esta incommunicabilidad representada a través de la falta de signos de puntuación es necesaria para perturbar al lector y exigir que su mirada se centre en la forma cómo el horror se apodera del lenguaje y del cuerpo.
9. Históricamente, el destino del cuerpo de la mujer, en contextos de violencia, siempre se ha encontrado junto al de los territorios conquistados. En este caso, el sometimiento de la mujer al poder masculino se ha dado a través de la violencia sexual; y como estrategia bélica su objetivo ha sido el de materializar la destrucción moral del otro. En *La sangre de la aurora*, la violación se convierte en un cuadro de horror debido a la complejidad del evento traumático que atraviesan las mujeres; puesto que pasan por un proceso de degradación en el cual la unicidad del sujeto es reducida a un cuerpo-objeto, vacío de emociones. En la novela se asocia, de manera reiterada, al cuerpo con un *bulto* disponible y listo para ser llenado de estereotipos, de violencia, de semen, de desigualdades de género que la cultura patriarcal ha establecido en la sociedad. Esta forma de reduccionismo al que es sometido el sujeto, Silva Santisteban utiliza la categoría de “basurización”, confirma que la

vulnerabilidad del cuerpo de la mujer en tiempos de guerra está latente y expuesta a cualquier forma de violencia.

10. En *La sangre de la aurora*, Salazar utiliza al personaje andino de Modesta para ilustrarnos la forma cómo el horror de la violencia se escribe en el cuerpo de la víctima de manera progresiva debido a la racialidad y a su condición de cuerpo violable. Esta representación no es casual, ya que a través de los testimonios de la CVR se ha determinado que existen cuerpos que tienen mayor importancia dentro de la estructura social. En la novela de Salazar, la racialización de la identidad de Modesta se construye a través de insultos que agravan su condición de mujer andina. “*Serrana hija de puta*”, “*india piojosa*” y “*estas cholas aguantan todo*” son las nominaciones con las que se despersonaliza y desubjetiviza la identidad de la mujere andina para convertirlas en cuerpos/objetos accesibles para ser violados. Asimismo, al ejecutarse la violencia sexual, se crea una espectacularización de la violencia que, además de los insultos raciales, incluye golpes y un público masculino que disfruta de la violencia. Así, se construye un ritual de horror que se inscribe en el cuerpo de Modesta a través del goce de la destrucción del otro. Es ahí donde se hermana el hombre y su poder destructivo.
11. Al igual que Medusa, el personaje de la mitología griega que fue deshonrada por Poseidón en el templo de Atenea y que como castigo fue convertida en un ser monstruoso, Marcela o camarada Martha es el personaje que, desde su propia desfiguración, observa su deshumanización. Esta representación nos exige a repensar sobre la categoría de víctima, ya que la condición de una mujer senderista la condenaba a sufrir torturas y violaciones que, de

acuerdo a los testimonios de la CVR, eran violentas y hasta macabras. La escritura del horror, en el caso de Marcela, se expresa por medio de la tortura y en su exposición como sujeto violable y desechable. A través de ella se construye y exalta una erótica del horror que se aprovecha de los cuerpos para destruirlos y gozar de ellos. Por eso, durante la violencia sexual, la música que acompaña hace de este acto una celebración macabra en el cual el cuerpo se convierte en el banquete de los soldados que gozan del sufrimiento de la víctima. Estos procedimientos de tortura reafirman que en este periodo se aplicaron dispositivos necropolíticos con la finalidad de exterminar al otro.

12. La representación de Melanie como víctima de la violencia sexual es un caso sui géneris, ya que no existen registros sobre ello en el marco del Conflicto Armado; sin embargo, no deja de ser importante, debido a que propone una forma de ensañamiento contra un grupo social particular. Por ello, su presencia es necesaria para comprender la relación política del cuerpo con la sexualidad, la clase y la ideología. El proceso de violencia por el que atraviesa el cuerpo hace que se convierta en un objeto imprescindible para las prácticas de tortura de Sendero. Por esta razón, el valor simbólico que adquiere en ese contexto es la de un cuerpo violable y eliminable. En este caso, Melanie es el cuerpo burgués que representa al capitalismo y que los senderistas utilizarán para escribir el horror de la violencia por medio de la tortura sexual y expresiones clasistas. Esta batalla ideológica que se libra en el cuerpo denigra y mella la dignidad de la mujer. En ese sentido, en palabras de Segato (2016), el cuerpo de la mujer se convierte en el bastidor donde se va a fijar la derrota del enemigo.

13. La representación demoníaca de la maternidad que revitaliza el mito de Medea en la figura de Modesta es otra forma de horror que propone la estética de Claudia Salazar. A través de ella se transgrede a la ética mariana del cristianismo; puesto que, mientras la virgen María simboliza a la maternidad abnegada y dolorosa, Modesta, debido al sometimiento por parte de Sendero y de las Fuerzas Armadas, vive una maternidad al límite que la obliga a asesinar a uno de sus hijos para que la mano del senderista no lo haga. Esta forma de representar el horror nos conmueve, perturba y exige una elaboración reflexiva para comprender cómo traspasa las emociones de las mujeres. Una de las actitudes que más resalta en la tragedia de Medea, es la empatía. La nodriza sabe lo que hará Medea, la conoce y le anuncia al público que sucederá una tragedia, pero no irrumpe, porque empatiza con lo que la heroína siente. En *La sangre de la aurora*, de igual manera, la narradora empatiza con la protagonista, la conoce, se conmueve de ella y asevera que nunca le haría daño a su hijo por su propia voluntad. Asimismo, entre otros aspectos de esta forma de representar el horror se encuentra la destrucción del sujeto vulnerable y su singularidad corpórea, y la violencia como una proyección cultural que se ensaña contra la mujer y anula su subjetividad.
14. En relación al impacto ético y político en el contexto actual, la novela plantea una reflexión compleja. Por un lado, propone un análisis ético sobre la memoria histórica y la responsabilidad social ante los crímenes y las injusticias perpetradas en el período del conflicto. La autora da voz a las víctimas y a los perpetradores, e invita al lector a cuestionar la forma cómo se produjo esta guerra. De esta manera, nos invita a pensar en el impacto de la violencia en las comunidades que la sufrieron. Por otro lado, presenta una crítica a las estructuras de poder, ya que es ahí donde se perpetúa la violencia. En la novela, además de

la violencia cometida por los grupos subversivos, las instituciones del Estado, como las fuerzas armadas, también cometieron atrocidades en nombre de la ley. Esta situación nos exige a cuestionar el uso del poder y el control de la narrativa oficial.

15. El enfoque de esta investigación contribuye a comprender las relaciones entre narración e historia y la imposibilidad de la representación del trauma en la narrativa peruana contemporánea. Por una parte, nos exige a reflexionar sobre cómo la literatura debería trabajar críticamente los testimonios de las víctimas para no caer en representaciones comerciales que evitan la complejidad. En ese sentido, pretende resaltar el trabajo de la autora y su preocupación por dar voz a las mujeres que han sido víctimas de la violencia política. Por otra parte, nos permite entender que la literatura, al formar parte de un contexto socio-político, debería ser un medio para cuestionar los discursos hegemónicos y contribuir en la creación de un presente que no olvida el momento traumático de su historia. Considerando esto, promover la reelaboración del discurso testimonial y de las memorias de las víctimas mediante estéticas críticas sería beneficiosa para la conservación de la memoria colectiva.

Bibliografía

Acedo, Noemí (2017) “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Ciudad de México, 64, pp.39-69.

Agüero, José Carlos (2018) *Los Rendidos: Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Andruchow, Marcela (2018) “Representación y trauma: Un aporte a la complejidad del tema”. *Octante*, La Plata, 3, pp. 1-7. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante>.

Aquino Ordinola, Erika (2016) *Los hilos se entrecruzan y el telar crece. Nuestras voces tejiendo: El develamiento de la gine sacra en la novela La sangre de la aurora de Claudia Salazar*. Tesis de maestría en Literatura hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/8360> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Aragón González, Luis (2011) “El testimonio y sus aporías”. *Escritura e imagen*, Madrid, 7, pp.295-311. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2011.37740 [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Arfuch, Leonor (2013) *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, José María (1983) “Warma Kuyay”. En: Arguedas, José María. *Obras completas, Tomo I*. Lima: Editorial Horizonte, pp.7-13.

Arguedas, José María (2016) *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Horizonte.

Artigas, María Emilia (2021) “Modos, formas y mecanismos de la violencia en *Memorias de un soldado desconocido* de Lurgio Gavilán Sánchez”. *Letras*, Lima, 92(136), pp.102-114. Disponible en: <https://doi.org/10.30920/letras.92.136.9> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Basile, Teresa (2020) “Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria”. *Aletheia*, La Plata, 11(21), pp.1-26.

Bhabha, Hommi (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Boesten, Jelke (2008) “Narrativas de sexo, violencia y disponibilidad: Raza, género y jerarquías de la violación en Perú”. En: Wade, Peter y otros (eds.) *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 199-220.

Boesten, Jelke (2016) *Violencia sexual en la guerra y en la paz: Género, poder y justicia posconflicto en el Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Butler, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós: Buenos Aires.

Cárdenas, Mónica (2016) “Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar”. *Revista del instituto Riva Agüero*, Lima, 1(2), pp.11-46. Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/14915/15457> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Carretero Sanguino, Adrea (2019) *Ars Poetica Horroris: Poesía, Violencia y Sodomía en la Narrativa*. Ensayo académico de maestría. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Caruth, Cathy (1995) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Castañeda, Luis Hernán (2008) “El viaje terapéutico y la elaboración dialógica en *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays”. *INTI*, Connecticut, 67/68, pp. 269–276. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23286881> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.

Cuasante, Elena (2018) “Las escrituras del yo y sus variantes funcionales”. *Revista de Filología, Tenerife*, 37, pp.25-39. Disponible en: <http://doi.org/10.25145/j.refiull.2018.37.003> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Cueto, Alonso (2017) *La hora azul*. Lima: Literatura RandomHouse.

DEMUS (2009) *Para una justicia diferente: Violencia sexual en conflictos armados*. Lima: Línea Andina. https://www.demus.org.pe/wp-content/uploads/2015/05/libro_para_una_justicia_diferente_3.pdf.

Denegri, Francesca (2016) “Cariño en tiempos de paz y de guerra: Lenguaje amoroso y violencia en el Perú”. En: Denegri, Francesca y Alexandra Hibbett (eds.) *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.67-91.

Denegri, Francesca y Alexandra Hibbett (2016) “El recordar sucio: estudio introductorio”. En: Denegri, Francesca y Alexandra Hibbett (eds.) *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.21-63.

Díaz Chávez, Oswaldo (2019) *Políticas y prácticas de género y representaciones de las masculinidades del PCP-SL en la novela Trece días*. Tesis de maestría en Literatura hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16467> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Dietrich Ortega, Luisa María (2019) “La *compañera política*: mujeres militantes y espacios de *agencia* en insurgencias latinoamericanas. En: Guiné, Anouk (ed.) *Género y conflicto armado en el Perú*. Lima: La Plaza Editores, pp.33-74.

Dupláa, Cristina (1996) *La voz testimonial en Montserrat Roig: estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria.

Eser, Patrick (2019) "Narrativas del después: El 'boom de la memoria' y las imaginaciones culturales del pasado violento en el escenario del posconflicto vasco". *Olivar*, La Plata, 19 (30), s/p. Recuperado el 8 de enero de 2022. <https://doi.org/10.24215/18524478e059>.

Estrada, Luis Jaime (2016) "La escritura del horror en los cuerpos: violencia ontológica y simbolismo de crueldad." *Estudios políticos*, novena época, Ciudad de México, 37, pp. 57-80. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ep/n37/n37a3.pdf>.

Felman, Shoshana y Dori Laub (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.

Fernández, Nancy (2020) *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras*. Córdoba: Alción Editora.

Foucault, Michel (1998) *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.

Fowks, Jacqueline (2022) “Perú reconoce un memorial de víctimas de la violencia como patrimonio cultural”. *El País*, 27 de enero. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2022-01-27/peru-reconoce-un-memorial-de-victimas-de-la-violencia-como-patrimonio-cultural.html> [Accedido el 28 de febrero de 2025].

Galaz-Mandakovic, Damir (2018) “El testimonio: reflexiones sobre su valor, formas y pertinencias en las ciencias sociales”. *Revista Entorno*, San Salvador, 65, pp. 7-14. <https://doi.org/10.5377/entorno.v0i65.6051>.

Galcerà i Padilla, D. 2014. *Primo Levi y la Zona Gris*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/65773>.

García, Victoria (2016) "Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo" *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, 93, pp. 73-100. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44341>.

Gasparini, Sandra (2022) "Aquí no me escucharán gritar: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres". *Tesis*, Lima, 16 (20), pp. 257-288.

Gavilán, Lurgio (2019) *Carta al teniente Shogún*. Lima: Penguin Random House.

Goldman, Katherine (2004) "Violencia y Memoria en la Literatura Chilena de los 90: Reflexiones sobre los Estudios Literarios". *Acta Académica. V Congreso Chileno de Antropología*, 1075-1080. San Felipe. <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/142>.

González Grueso, Fernando Darío (2017) "El Horror En La Literatura". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, 1, pp.27-50, <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>.

Henríquez, Narda (2006) *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

Ibarlucía, Ricardo (1998) "Simiente del lobo: Celán, Adorno y la poesía después de Auschwitz". *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 21/22, pp. 131-150.

Jara, René y Hernán Vidal (1986) *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. https://es.scribd.com/doc/213738093/Rene-Jara?doc_id=213738093&download=true&order=659188580.

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

La Capra, Dominick (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

LA MULA (2015) "Apología de 'La Cautiva'." *La Mula*, 12 de enero de 2015. <https://redaccion.lamula.pe/2015/01/12/apologia-de-la-cautiva/andreshare/>.

Levi, Primo (2000) *Los hundidos y los salvados*. Argentina: Muchnik Editores.

Lienhard, Martin (1990) *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte.

Lossio, John (2018) *Más allá de las víctimas: La representación de la violencia en La sangre de la aurora de Claudia Salazar Jiménez*. Tesis de maestría en Literatura hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ludmer, Josefina (2009) “Literaturas postautónomas 2.0.”. *Propuesta Educativa*, Buenos Aires, 32, pp. 41-45. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>.

Maldonado Aranda, Salvador (2013) “Gavilán Sánchez, Lurgio, con la colaboración de Yerko Castro. Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia”. *Anthropologica*, Ciudad de México, 31, pp. 171-175.

Marín-Calderón, Norman (2015) “Ojo, mirada y pulsión: un recorrido metapsicológico freudiano. *Revista Affectio Societatis*, San José, 12 (22), pp. 92-104. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index>.

Moraña, Mabel (1997) "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad*. Caracas: Ex-Cultura, pp. 113- 149. https://www.academia.edu/29440177/_Documentalismo_y_ficcio_n_Testimonio_y_narrativa_testimonial_hispanoamericana_en_el_siglo_XX_.

Muñoz Morillo, Camila (2020) *Memoria y olvido: Narrar el horror: Dos novelas de Martín Kohan*. Tesis de maestría en Estudios literarios. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 25 de junio de 2021. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/12973>.

Narváez, Jorge (1986) *El testimonio (1972-1982) Transformaciones en el sistema literario*. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.

Obregón, Alejandro (2019). “El porvenir de las razas: el racismo en el Perú entre los siglos XIX y XX”. *Análisis*, Bogotá, 51(94), pp. 81-100.

Pavez Verdugo, Paulina (2012) “Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna”. *Revista Punto Género*, Santiago de Chile, 2, pp. 183 – 198. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2012.28370>

Portocarrero, Gonzalo (2015) *La urgencia por decir "Nosotros": Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pulido, José Antonio (2004) "El horror: Un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe". *Contexto*, 8 (10), pp. 229-249. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1252824>.

Quijano, Aníbal (1992) "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú Indígena*, Lima, 13 (29), pp.11-20.

Quiroz, Víctor (2014) "La violencia narrativa como estrategia discursiva crítica contra el autoritarismo y el falocentrismo en la novela *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar." *Actas del ongreso Perú Transatlántico. Intercambios, reapropiaciones, inclusiones: balance de la modernidad*, Lima, pp. 1-11.

Rancièrè, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona https://www.academia.edu/16966835/Ranciere_Sobre_Politicass_Esteticass.

Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Salazar, Claudia (2016) *La sangre de la aurora*. Lima: Estación La Cultura.

Samboní Quintero, César Eduardo (2008) *Representaciones de lo andino en tres novelas de Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa*. Tesis de maestría en Estudios de la cultura, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Sanfelippo, Luis César (2013) "Versiones del Trauma: LaCapra, Caruth y Freud". *Historiografías*, 5, pp. 51-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4531448>.

Sarlo, Beatriz (2006) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. México: Siglo XXI.

Segato, Rita (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Segato, Rita (2018) *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Silva Santisteban, Rocío (2008) *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Sklodovska, Elzbieta (1992) *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang.

Sontag, Susan (2004) *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Alfaguara.

Thays, Iván (2008) *Un lugar llamado Oreja de perro*. Barcelona: Anagrama.

Ubilluz, Juan Carlos (2018) "El fantasma de la nación cercada". En: Hibbett, Alexandra y otros (eds.) *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP - Editorial Horizonte, pp. 19-84.

Vargas Álvarez, Sebastián (2013) "Presentación: políticas de la memoria y usos públicos de la historia". *Memoria y Sociedad*, Bogotá, 17 (35), pp. 7-9. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-51972013000200001&lng=en&tlng=es.

Vázquez, Ana María (2004) "La Gorgona Medusa ¿Un posible mito tartésico?" *Huelva Arqueológica*, Huelva, 20, pp.195-213. https://www.researchgate.net/publication/28112110_La_Gorgona_Medusa_Un_posible_mito_tartésico.

Vich, Víctor (2018) "Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto". En: Hibbett, Alexandra y otros (eds.) *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP - Editorial Horizonte, pp. 227-240.

Weil, Simone (1961) *La fuente griega*. Buenos Aires: Sudamericana.

Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Wesphalen, Yolanda (2017) "El horror de la memoria y las modernidades borderline". *América sin Nombre*, Alicante, 22, pp. 37-47. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.03>.

Zenteno Valdiviezo, Fiorella (2019) *Moderno por sus circunstancias, antimoderno por convicción: Una lectura de la modernidad problemática en Memorias de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán por medio del Bildungsroman y la novela picaresca*. Tesis de licenciatura en Lingüística y literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15537>.