

**Los cuerpos de la memoria:
género y violencia política en la literatura peruana
contemporánea**

Katia Karen Garcia Gomez

Department of Languages, Literatures, and Cultures – Hispanic Studies

McGill University, Montreal

March 2013

A thesis submitted to McGill University
in partial fulfilment of the requirements of the degree of
Doctor of Philosophy

© Katia Karen Garcia Gomez 2013

ÍNDICE

ABSTRACT	1
RÉSUMÉ	2
RESUMEN	3
AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
<i>La hora azul: violación, trauma y silencio</i>	50
CAPÍTULO II	
<i>Confesiones de Tamara Fiol: erotismo, memoria y corrupción</i>	93
CAPÍTULO III	
<i>Radio Ciudad Perdida: voz, violencia y (des)consuelo</i>	143
CONCLUSIÓN	208
BIBLIOGRAFÍA CITADA	220

ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to explore the way in which political violence during the time of the Shining Path guerrilla movement has been represented in contemporary Peruvian fiction and to examine the role of the female figure in the articulation of the collective memory. As the thesis will show, the use of female characters as a means of expressing the trauma of Peru as a nation is relatively recent and is limited in particular to the first decade of the twenty-first century. In this sense, the reassessment of the role of women in the conflict is inseparable from the important contribution made by the Truth and Reconciliation Commission, whose final report, published in 2003, contributed decisively to reassessing the participation of women in the organizational structure of the Shining Path and in bringing to light the testimonies of Peruvian women who were victims of violence at the hands of both the Shining Path and the Peruvian Army. In addressing this topic, my research focuses on the analysis of three novels: *La hora azul* (2005), by Alonso Cueto; *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), by Miguel Gutiérrez; and *Radio Ciudad Perdida* (2007), by Daniel Alarcón. These novels are among the most widely read and critically acclaimed works in Peruvian literature in dealing with the period, and they also share the fact of having been written by male authors. Although there are also works on this period written by women, what I argue in this thesis is that the reassessment of the female figure and its relationship with violence in Peruvian fiction has been dominated, in practice, by a male perspective which, although it attempts to recover the silenced voice of women, nevertheless continues to interpret it with reference to what are considered to be essentially female stereotypes.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse de doctorat est d'explorer la forme par laquelle la violence politique de l'époque du mouvement de guérilla Sentier lumineux est représentée dans la narrative péruvienne contemporaine, ainsi que le rôle de la figure féminine dans l'articulation de la mémoire collective. Comme se montre dans ces pages, l'utilisation de personnages féminins comme moyen d'exprimer le trauma du Pérou en tant que nation est relativement récente et se limite surtout à la première décennie du XXI^e siècle. Dans ce sens, la réévaluation du rôle de la femme dans le conflit n'est pas séparable de la contribution importante faite par la Commission de la Vérité et de la Réconciliation, dont le rapport final publié en 2003 a contribué de manière décisive à réévaluer la participation des femmes dans la structure organisationnelle du Sentier lumineux et à mettre en lumière les témoignages de femmes péruviennes qui ont été victimes de la violence autant par le Sentier lumineux que par l'Armée péruvienne. En abordant ce thème, cette recherche se centre sur l'analyse de trois romans: *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto; *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), de Miguel Gutiérrez; et *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón. Ces romans sont parmi ceux de majeure diffusion et résonance critique du pays, et ils présentent en plus le trait commun d'avoir été écrits par des auteurs masculins. Bien que des œuvres existent sur cette époque écrites par des femmes, ce que je soutiens dans cette thèse est que la réévaluation de la figure féminine et de sa relation avec la violence dans la narrative péruvienne a été une tâche dominée en pratique par un regard masculin qui, bien qu'il essaie de récupérer la voix étouffée de la femme, néanmoins continue de l'interpréter conforme aux stéréotypes considérés essentiellement féminins.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis de doctorado es explorar la forma en la que se ha representado en la narrativa peruana contemporánea la violencia política durante la época de Sendero Luminoso y el papel de la figura femenina en la articulación de la memoria colectiva. Como se muestra en estas páginas, la utilización de personajes femeninos como medio a través del cual expresar el trauma del Perú como nación es relativamente reciente y se circunscribe especialmente al primer decenio del siglo XXI. En este sentido, la reevaluación del papel de la mujer en el conflicto no es separable de la importante contribución hecha por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, cuyo informe final, publicado en 2003, contribuyó de manera decisiva a reevaluar la participación de mujeres en la estructura organizativa de Sendero Luminoso y a sacar a la luz los testimonios de mujeres peruanas que fueron víctimas de la violencia tanto por parte de Sendero como por parte del Ejército. A la hora de aproximarse a este tema, esta investigación se centra en el análisis de tres novelas: *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto; *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), de Miguel Gutiérrez, y *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón. Estas novelas se cuentan entre las de mayor difusión y resonancia crítica y presentan además el rasgo común de haber sido escritas por autores masculinos. Aunque existen obras sobre esta época escritas por mujeres, lo que argumento en esta tesis es que la reevaluación de la figura femenina y su relación con la violencia ha sido en la narrativa peruana una tarea dominada en la práctica por una mirada masculina que, si bien intenta recuperar la voz silenciada de la mujer, no por ello deja de interpretarla conforme a estereotipos considerados esencialmente femeninos.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo y sincero agradecimiento al profesor José Jouve-Martín por su ayuda excepcional e incondicional, y sobre todo por su infinita paciencia. Sin sus valiosas sugerencias y sus palabras de aliento, creo que no habría podido acabar este trabajo. También debo agradecerle el haberme animado a restablecer un contacto literario con mi país natal. Es a través de la literatura que he redescubierto a un país que había evadido durante muchos años. En otras palabras, es por medio de la literatura peruana que he empezado a reconciliarme con los fantasmas de mi propio pasado. ¡Muchísimas gracias por todo!

De igual manera, un agradecimiento especial al profesor Hugh Hazelton por compartir su entusiasmo y su gran experiencia en la traducción. Asimismo, quiero agradecer a Lynda Bastien por su apoyo profesional y al Departamento de Estudios Hispánicos y a la oficina para estudiantes graduados de la Universidad McGill por la generosa asistencia económica brindada a través de becas y contratos para enseñar cursos de español.

INTRODUCCIÓN

La lucha por la memoria es, por eso, no solo una celebración del recuerdo, un combate por la verdad, o por la administración de la justicia y el castigo a los culpables. Es, ante todo, la lucha por que las víctimas más afectadas por la violencia sean finalmente integradas a la nación. (Manrique, “Memoria y violencia” 432)

En todos los casos, pasado un cierto tiempo –que permite establecer un mínimo de distancia entre el pasado y el presente– las interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de ese pasado reciente y de su memoria comienzan a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos. Constituyen un tema público ineludible en la difícil tarea de forjar sociedades democráticas. Esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma. (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 5)

En diciembre de 1980, un símbolo escalofriante fue el primer indicio de lo que se venía encima en el Perú: perros colgados en el centro de Lima con un mensaje muy curioso que decía “Teng Siao Ping, hijo de perra”. El mensaje evidente que Sendero Luminoso emitía era su desacuerdo frontal con las reformas políticas y económicas que promovía este nuevo líder chino a fin de impulsar de manera acelerada el crecimiento económico y la implementación del sistema capitalista en China. Según Sendero, la línea política de Siao Ping se orientaba a favorecer medidas revisionistas, ya que iba contra la doctrina de Mao y del marxismo para ponerse al servicio de la burguesía y del imperialismo (Guzmán 88-89). Este desprecio ideológico, manifestado a través de los perros colgados del centro de Lima, corroboraba una lucha definitiva con todo sistema político que se quisiera congradar con el democrático, lucha que no toleraría acuerdos o condescendencias de ninguna clase. Y, por tanto, la revolución iniciada contra el sistema imperante en el Perú tendría que seguir su rumbo hasta las últimas consecuencias. Mi interés personal en ese cuadro canino es algo en apariencia superficial, pero no necesariamente evidente: utilizando el popular insulto “hijo de perra”, el líder chino es marcado como “perro”, humillado y colgado públicamente en las calles de Lima. Pero –pregunta tantas veces realizada al

considerar este tipo de insultos– ¿qué tiene que ver la madre con todo esto? ¿Es la madre la causa del defecto? ¿Quién está siendo en realidad insultado: la madre o el hijo? ¿Por qué es necesario recurrir a una figura femenina en Lima para insultar el orgullo masculino de un dirigente chino situado a miles de kilómetros? ¿O es que los verdaderos destinatarios del insulto estaban mucho más cerca? Estos interrogantes resultan pertinentes porque una simple expresión popular –con una gran carga ideológica de género, estereotipos y discriminación– dicha en nombre de un grupo que supuestamente llevaría a cabo una sangrienta lucha por erradicar toda huella de un sistema decadente y segregacionista, y que –de manera notable y trascendental– estimuló, promovió y permitió la participación activa y significativa de la mujer en su lucha popular es muy singular; sobre todo si tomamos en cuenta que Sendero Luminoso se mostró muy cuidadoso en el uso y la construcción de los símbolos que usaba en su propaganda para (re)presentar sus ideales, su partido y a su líder. ¿Se pueden utilizar símbolos que expresen de manera inconsciente valores o criterios que no pensábamos y que nunca pensaríamos expresar de manera consciente? Los perros colgando que aparecieron en las calles de Lima llevaban inscritos un mensaje político y una amenaza latente, y junto al cuerpo sin vida del vástago muerto, la referencia real y simbólica a algo que siempre se ha silenciado y victimizado en la historia del Perú en general y del período de Sendero Luminoso en particular: lo femenino, la mujer, la madre. Como veremos, la presente tesis busca examinar y problematizar el drama colectivo de la violencia política en el Perú a través precisamente de la (re)presentación de la mujer en la novela peruana contemporánea, preguntándose de qué manera el cuerpo femenino expresa la memoria de la violencia política, y cómo la violencia política en el Perú ha sido inscrita en el cuerpo femenino, un tema que la literatura peruana reciente ha mostrado un creciente interés en desarrollar a la hora de aproximarse al período marcado por la actividad militar y política de Sendero Luminoso.

Como es bien conocido, durante los años que van de 1980 a 2000, el Perú experimentó uno de los más tristes episodios de su historia interna. En esta época, marcada por el enfrentamiento y aniquilamiento entre conciudadanos, se reportó –

según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)– una cantidad que supera las sesenta y nueve mil víctimas entre muertos y desaparecidos.¹ Por un lado, se contabilizan las bajas en el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso; en el otro extremo, las bajas en las Fuerzas Armadas del Estado, y en medio de estas dos fuerzas conflictivas, toda la masa poblacional que, en su gran mayoría, era gente indígena que vivía en un estado de marginalidad.² Al respecto, Francine A’ness mantiene que “de los treinta mil muertos, ochenta mil desplazados y seis mil desaparecidos durante el período de 1980-2000, la gran mayoría de las víctimas no sólo fueron de la zona andina de Ayacucho, sino también indígenas (de habla quechua o aimara) o campesinos humildes de raza mestiza de otras zonas del Perú” (396; traducción propia). Ahora bien, el departamento de Ayacucho es particularmente representativo por haber sido el foco del levantamiento insurgente, por haber sufrido más daños materiales, físicos y psicológicos a causa de la guerra, así como por compartir las mismas problemáticas que las otras regiones de donde provenía la mayoría del resto de las víctimas:³ “una zona geográfica marcada por siglos de colonialismo, el olvido y la negligencia de los gobiernos de turno, altos niveles de pobreza, analfabetismo y una marcada e inmutable división social excluyente” (A’ness 398; traducción propia). En este contexto, es de notar que, de entre todos los casos de víctimas recopilados y contabilizados por la CVR, alrededor de un veinte por ciento serían del sexo femenino (CVR I.3: 164). De manera global, las cifras estadísticas sólo reflejan el punto que alcanzó la división interna del país. Sin embargo, no muestran cómo todos estos miles de cadáveres repercutieron en la psique de los peruanos a nivel individual y colectivo. En ese sentido, el cuerpo inerte y

¹ La CVR utilizó una metodología estadística llamada *Estimación de Múltiples Sistemas*, la cual hace una estimación probable “dentro de un intervalo de confianza al 95%”. Por tanto, de los 23,969 reportes recibidos de muertos y desaparecidos, se estimaría una cifra total de víctimas de 69,280 personas con un límite inferior de 61,007 y un límite superior de 77,552 (CVR Anexo 2: 13-17).

² Según la CVR, el PCP-SL sería responsable del 46% de las víctimas, los Agentes del Estado serían responsables del 30% y otros agentes o circunstancias serían responsables del 24% “(rondas campesinas, comités de autodefensa, MRTA, grupos paramilitares, agentes no identificados o víctimas ocurridas en enfrentamientos o situaciones de combate armado)” (CVR Anexo 2: 13).

³ La CVR indica que “Ayacucho fue el departamento más afectado por el conflicto armado interno, seguido por la [*sic*] regiones Central (Junín y Pasco) y Nororiental (Huánuco, San Martín, Ucayali)” (CVR Anexo 2: 19).

torturado se convirtió en símbolo de la violencia política, y su repetición y reproducción constante –en fotos, noticias y relatos– se transformó en el retrato silencioso del miedo colectivo. Esos cuerpos contaban distintas historias y, en parte, esas historias estaban determinadas por el género. La historia del Perú durante Sendero Luminoso es, por esta razón, la historia del cuerpo femenino y también la del cuerpo masculino en una época marcada por la violencia.

En la historia del Perú, durante este conflicto armado, tres figuras del cuerpo femenino se relacionan y se confrontan: el primero es un cuerpo dentro de un ataúd cubierto con telas pintadas con la hoz y el martillo. Es un evento ocurrido a pocos años de iniciada la llamada lucha armada en septiembre de 1982. Durante el mismo, la senderista Edith Lagos muere en manos de la Policía en Ayacucho. El día de su entierro asistieron millares de personas para acompañarla hasta el cementerio, mostrándose con este acto la simpatía y la admiración por la causa y valentía de la joven ayacuchana (Gorriti 362-63). El segundo es un cuerpo dinamitado. El evento ocurrió en febrero de 1992 en la capital limeña, y en él la activista del pueblo joven de Villa el Salvador, María Elena Moyano, muere en manos de miembros de Sendero Luminoso por oponerse abiertamente a ellos (Burt, “Shining Path” 291). Y, por último, entre ambos extremos, los miles de cuerpos en masa de mujeres sin rostros ni identidad. Cuerpos que fueron utilizados, torturados, violados, asesinados, desaparecidos ya sea por un bando como por el otro: la insurgencia y la contrainsurgencia. Eventos registrados y sin registrar de manera oficial –pero que la memoria colectiva no puede dejar de olvidar– que ocurrieron durante el período entre 1980-2000 en todo el Perú.

El grupo revolucionario Sendero Luminoso nació y se desarrolló bajo la influencia directa de un único líder como guía máximo y supremo. Lo que empezó como un pequeño partido político fraccionado del Partido Comunista del Perú y fundado en Ayacucho en 1970, años más tarde logró expandirse y hacerse sentir con fuerza en gran parte del territorio peruano. No sólo en las zonas andinas y marginales, sino también en el corazón mismo de la capital. Su líder, Abimael Guzmán Reynoso, orientó la ideología política de su partido siguiendo la ruta del marxismo-leninismo-maoísmo para, finalmente, adaptarlos a la realidad peruana

retomando la ideología de Mariátegui. Abimael Guzmán afirmaba que, a diferencia de otros partidos de izquierda que se autodenominaban mariateguistas, Sendero Luminoso era el único que realmente seguía la línea política marxista-leninista de Mariátegui, y que era necesario continuarla, desarrollarla y reconstituirla incorporando la nueva etapa del marxismo de ese momento que era el maoísmo (14-16). El nombre con el que todo el mundo identificaría a la organización proviene de un lema de propaganda difundido por el periódico *El Diario*:⁴ “Por el Sendero Luminoso de José Carlos Mariátegui” (Manrique, *El tiempo del miedo* 14). En síntesis, la doctrina política que guió a Sendero en la llamada guerra popular fue el marxismo-leninismo-maoísmo-Pensamiento Gonzalo, convirtiéndose Guzmán a sí mismo en la Cuarta Espada del marxismo internacional (siendo las tres primeras espadas por orden cronológico: Marx, Lenin y Mao). Entre los documentos ideológicos de Sendero Luminoso, recopilados por Luis Arce, se puede observar la base del Pensamiento Gonzalo que dice:

El pensamiento Gonzalo se ha forjado a lo largo de años de intensa, tenaz e incesante lucha de enarbolar, defender y aplicar el marxismo-leninismo-maoísmo, de retomar el camino de Mariátegui y desarrollarlo, de reconstitución del Partido y, principalmente de iniciar, mantener y desarrollar la guerra popular en el Perú sirviendo a la revolución mundial y a que el marxismo-leninismo-maoísmo, principalmente maoísmo, sea en la teoría y en la práctica su único mando y guía. (Arce 407)

El maoísmo fue fuente de inspiración ideológica, táctica y militar, ya que la situación de China se asemejaba a la peruana en donde las masas desfavorecidas y explotadas no constituían el proletariado sino el campesinado. Es por eso que, siguiendo a José Carlos Mariátegui y sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), se definió que la fuerza bélica de la revolución debía

⁴ *El Diario* fue un periódico limeño de izquierda que apoyaba la ideología de Sendero Luminoso. Su entonces co-editor, Luis Arce Borja, se exilió en Europa y es actualmente el editor responsable de *El Diario Internacional* (fundado en 1991) con sede en Bruselas. Su dirección electrónica es <<http://eldiariointernacional.com>>.

partir del campo a las ciudades con los campesinos e indígenas guiados por la vanguardia revolucionaria para implantar e implementar la dictadura del proletariado en el Perú (Arce 81-82).

En la historia fundacional del partido merece una mención especial la participación de Augusta La Torre (conocida como la Camarada Norah), la esposa de Abimael Guzmán. Unidos en matrimonio en 1964. Esta mujer, una joven introvertida, hija de un dirigente del Partido Comunista de Huanta, estuvo junto a Guzmán desde el principio del movimiento y hasta su enigmática muerte ocurrida aproximadamente en 1988, acompañándolo durante su viaje a China para entrenarse ideológica y militarmente, durante la clandestinidad y durante una gran parte de la lucha armada (Kirk 44-47; McClintock 65). Curiosamente poco se sabe sobre la misteriosa figura de la Camarada Norah no obstante su papel como cofundadora y compañera del líder de Sendero Luminoso, lo que la situaba en la cabeza de la estructura del partido. La invisibilidad histórica así como la ambigüedad y escasa información que rodea la figura de esta mujer constituye una constante que se repite en relación a muchas otras figuras femeninas que se involucraron con este partido político de izquierda. En la mayoría de los libros de texto sólo aparecen unas cuantas líneas cuando se toca el tema sobre la participación de las llamadas “camaradas” mientras que la participación masculina es mejor recopilada y estudiada. La escasez de información sobre la intervención y colaboración femenina en Sendero Luminoso demuestra cómo la historia oficial está construida desde la perspectiva de una memoria masculina o, en otras palabras, es una historia en donde no se toma en cuenta la memoria femenina, ni por parte de las fuentes oficiales ni por parte de las fuentes revolucionarias. A este respecto, la CVR manifiesta que “[l]lama la atención los escasos estudios sobre las mujeres en el PCP-SL. . . . La presencia de estas mujeres da cuenta de otras facetas de la femineidad, usualmente no conocidas. Las mujeres no son solamente mediadoras por la paz o cuidadoras. Ellas también pueden –y de hecho lo hacen– ejercer violencia, agredir, matar” (CVR VIII.2.1: 56).

De hecho, antes del inicio del conflicto armado, Guzmán mostró mucho interés en reclutar mujeres en su causa ideológico-política a través del *Movimiento Femenino Popular* establecido en 1965, el cual estaba dirigido por su esposa y otras mujeres que se encargaban de atraer a más militantes para la lucha armada (Kirk 35; Strong 33). Ya para el año 1990, la masa femenina revolucionaria llegó a conformar la tercera parte de los miembros de Sendero, logrando ocupar muchas de ellas posiciones de alto rango (Starn 416). Se llega a afirmar que “Sendero fue guiado inicialmente por Augusta La Torre, y que fue la presencia de mujeres con rol de mando lo que animó a muchas otras a unirse al partido y luchar por obtener el reconocimiento de sus habilidades como líderes” (Gonzalez-Perez 38; traducción propia). Cynthia McClintock –cuya investigación examina dos grupos revolucionarios guerrilleros de América Latina (Sendero Luminoso y Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional-FMLN) que representaron en un momento dado una verdadera amenaza para sus respectivos gobiernos– afirma que, a pesar de que la participación femenina en el grupo revolucionario peruano fue menor que en el salvadoreño, “la intervención de la mujer en Sendero fue mayor que en cualquier otro grupo político que haya existido en el Perú. Entre las principales razones que pueden explicar ese resultado se encuentra la influencia directa de la esposa de Guzmán, Augusta” (272; traducción propia). En este sentido, se sostiene que las mujeres peruanas encontraron en Sendero el medio a través del cual podían rebelarse contra un sistema que obstaculizaba todo intento de progresar y subir escalas a nivel intelectual, profesional y público. Como combatientes demostraron una destreza sistemática para llevar a cabo sus funciones y una dureza y resolución superior a la de los hombres durante sus incursiones. La contrainsurgencia llegó a asegurar que las mujeres senderistas eran más determinadas y peligrosas que los hombres. Fueron ellas las que generalmente estaban a cargo de dar los tiros de gracia durante los llamados “juicios populares” o ataques a centros policiales o militares, siendo muchas de ellas entrenadas en escuadrones especiales de aniquilamiento (Kirk 14-18; Tarazona-Sevillano 181; CVR VIII.2.1: 56). A decir verdad, en un estudio sobre la participación femenina en grupos terroristas, Margaret Gonzalez-Perez

concluye que se observa un porcentaje elevado de actividad femenina en grupos terroristas a nivel interno (domésticos) –tales como Sendero Luminoso de Perú, Tupamaros de Uruguay, FMLN y FDR de El Salvador, FSLN de Nicaragua, UNRG de Guatemala, ELN, EPL, M-19 y FARC de Colombia y EZLN de México–, ya que éstos, a diferencia de las organizaciones terroristas internacionales, sí ofrecen oportunidades a la mujer de “oponerse y desafiar directamente las estructuras internas de un gobierno que impone limitaciones, discriminación y dominación sobre el sexo femenino” (122; traducción propia). Asimismo, Gonzalez-Perez añade que “la ascendente participación femenina en estos grupos terroristas domésticos induce al grupo a apoyar de manera creciente los objetivos de las mujeres, atrayendo estas medidas internas en pro de la mujer a más simpatizantes femeninas al partido revolucionario” (122; traducción propia). Si en los grupos terroristas domésticos, las mujeres pueden llegar a desempeñar funciones de organización y dirección, en los grupos terroristas a nivel internacional, su intervención es limitada a un apoyo mínimo de subordinación (122). Ahora bien, Isabel Coral señala que, a pesar de la participación dinámica que Sendero permitía a las mujeres en todos los aspectos de la revolución, las relaciones de género dentro de la organización seguían siendo regidas por una mentalidad patriarcal en la que todavía se concebía la política y la guerra como tareas de “machos”. Como sugiere Coral, el aspecto contradictorio en relación a la mujer sólo refleja la aceptación de un sexo potencialmente útil al partido y no un profundo análisis frente al problema de género. Es por ello que –al igual que el extraño insulto inscrito en los perros colgados en el centro de Lima– era paradójico que se siguiera insultando a los enemigos como “maricones” y “mujercitas” o que se promoviera el culto a los líderes (masculinos) del partido (349-50).

Las acciones insurgentes contra el llamado Estado decadente y reaccionario, serviles del sistema capitalista, se inician con un acto simbólico en contra del sistema democrático: la quema de urnas, padrones electorales y votos un día antes de las elecciones generales de 1980 en un pequeño pueblo llamado

Chuschi, ubicado en las alturas de Ayacucho.⁵ Según Steve Stern, los actos de propaganda de Sendero tenían el objetivo de sorprender y hasta desconcertar a la población peruana. El sólo hecho de haber optado por la clandestinidad y de mantenerse al margen del sistema ya le proporcionaba un halo de misterio y aprensión. El momento escogido para empezar la lucha armada, sin embargo, parecía no estar acorde con las preocupaciones de la mayoría de la población peruana que acababa de salir de una dictadura militar, y cuya actual preocupación era la de continuar sus vidas bajo un sistema democrático en consonancia con la comunidad internacional. Aun más extraño, como presagio de la lucha armada que se avecinaba, resultó encontrar varios meses después perros colgados en el centro de Lima con un insulto dirigido a un líder chino, evento casi indescifrable para una buena parte de la opinión pública (1). Incluso con el inicio de las hostilidades, al principio se prestó poca atención a las incursiones de Sendero. Ni siquiera los medios de comunicación se molestaron en informar e informarse sobre lo que sucedía en los Andes. El Estado dejaba que la Policía Nacional se encargase de frenar lo que se pensaba que eran simples disturbios de abigeos. El gradual incremento de atentados y violencia obligó al receloso gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) a autorizar la intervención de las Fuerzas Armadas en diciembre de 1982. Ya para entonces, Belaúnde estaba convencido de que se trataba de “una elaborada conspiración dirigida desde el extranjero” (Gorriti 175) y que era “el terrorismo internacional quien lo estaría financiando” (Sánchez 122). A partir de ese momento, el control absoluto para contener la insurgencia quedó en manos del ejército. Martí Sánchez agrega a este respecto que “es así como se creó el Comando Político Militar de la Zona de Emergencia que jefaturó el general EP Clemente Noel Moral, implementando una política antisubversiva que se ha conocido bajo el nombre de la «guerra sucia»” (27-28).

El objetivo original de Sendero de cercar las ciudades desde el campo de manera sistemática –siguiendo a Mao– sufrió algunos cambios. Según Gordon H. McCormick, desde mediados de 1980 se empezó a observar una importante

⁵ Con estas elecciones, el Perú se reintegraba a un gobierno democrático después de 12 años de dictadura militar entre 1968-1980.

movilización por parte de Sendero para organizar bases de apoyo en las ciudades. La meta primigenia no era tomar control de la capital sino hasta la etapa final de la guerra, ya que ésta representaba el centro del poder político y económico de la nación. Este interés en mantener puntos de contacto entre la ciudad y el campo, según McCormick, tenía por objetivo promover la campaña de propaganda del partido y asegurar la eficacia de futuras tácticas militares. Si al principio vieron la ciudad como el lugar más apropiado para la difusión publicitaria –y así hacerse conocer a nivel nacional e internacional como una fuerza política importante–, luego mantendrían su interés en seguir impulsando las bases de apoyo ciudadinas para acelerar la invasión de la ciudad y, con ello, la toma del poder. Es así que McCormick hace notar la escalada de las acciones militares en la capital, acentuando que si en 1980 las acciones de violencia de Sendero en Lima fueron 36, en 1981 aumentaron a 116, en 1982 a 119, en 1983 a 184, en 1984 a 214, en 1985 a 266, en 1986 a 379, bajando en 1987 a 246, en 1988 a 207, y volviendo a subir en 1989 a 304 y dispararse en 1990 a 634 (23-26).

En dos décadas de terror, Sendero Luminoso causó cuantiosos daños materiales como voladuras de torres de alta tensión, puentes, instituciones del Estado, etc. Orin Starn afirma que “este conflicto entre el gobierno y las guerrillas maoístas le costó al país, solamente en los años ochenta, más de 10 billones de dólares en daños materiales y como unas veinte mil vidas, sumergiendo los Andes en lo que los pobladores llaman *chaqwa* (que en quechua significa trauma y caos)” (399-400; traducción propia). En lo que se refiere a vidas humanas, durante el inicio de la llamada lucha armada, no hubo realmente un número elevado de muertes. Fue después que Guzmán decidió utilizar la violencia sistemática para asegurar el triunfo de su revolución. Siguiendo el ejemplo de otras revoluciones, era necesario generalizar la violencia y desarrollar la guerra de guerrillas para arrasar por completo el sistema imperante. Sólo a través de un río de sangre – sobre las ruinas del régimen anterior– se podría edificar un nuevo régimen del proletariado. Gustavo Gorriti afirma que en la IV sesión plenaria del comité central de Sendero –llevada a cabo en mayo de 1981– se trató de lo siguiente:

[C]onvertir la guerra en la preocupación central de los peruanos mediante el incremento radical de la violencia; elevar la apuesta de la guerra, haciendo que la sangre no goteara sino inundara. Para lograrlo, era indispensable convencer de dos cosas a los militantes senderistas: la necesidad de matar en forma sistemática y despersonalizada, para aplicar la estrategia acordada; y, como premisa necesaria de lo anterior, la disposición, más aun, la expectativa de entregar la vida propia. Esto último es “la cuota”.
(158)

Si al principio se empezó ajusticiando en los llamados juicios populares a ladrones, autoridades corruptas y miembros del ejército –ganándose con esto la simpatía y el apoyo de un gran número de gente–,⁶ después se llegó a aniquilar de manera desmesurada a todo aquel que fuera considerado como traidor o soplón. Su lema era: o estás con el partido o contra el partido. Según Abimael Guzmán,⁷ era imposible evitar estos “excesos” en la guerra popular –refiriéndose en especial al caso de Lucanamarca en 1983.⁸ Era, según él, parte del proceso estratégico de la guerra popular para alcanzar sus metas (43-44). Y en la planificación y ejecución de esos “excesos” colaboraron no sólo hombres, sino también mujeres. En el *Informe Final* de la CVR, se deja constancia de la participación de las mujeres en los actos de terror. La CVR sostiene que, “según las escasas informaciones que se tiene, fueron parte importante de la organización participando en actividades de inteligencia, comandando columnas y haciéndose

⁶ Según Martí Sánchez, “[e]n los inicios del movimiento senderista, la población campesina se sintió atraída por la propuesta que los representantes de Sendero Luminoso emitían en el campo, esto debido a que el discurso igualador que profesaban por lo general no iba acompañado de castigos y muertes, las pocas víctimas y sus sanciones o castigos eran «justificables» al ser vistas como medidas ejemplares . . .” (125).

⁷ Mucho de lo que sabemos del Partido Comunista-Sendero Luminoso –por el propio Guzmán– es a través de una entrevista exclusiva al líder del partido que *El Diario* –periódico partidario de Sendero Luminoso– realizó el 24 de julio de 1988. En esta entrevista, Abimael Guzmán da muchos detalles sobre la filosofía, trayectoria y objetivos de su partido, así como detalles sobre el proceso de la guerra que se estaba llevando a cabo y los costos predecibles de la misma.

⁸ Según la CVR, “el PCP-SL incursiona en la comunidad de Lucanamarca, provincia de Huancasancos, departamento de Ayacucho, y asesina en diferentes lugares y en forma despiadada, con machetes y cuchillos, a 69 comuneros, entre niños, mujeres y ancianos” (CVR V.2.2: 51).

cargos [*sic*] de diferentes operativos. Accedieron a cargos de dirección llegando a ser una porción importante del Comité Central . . .” (CVR VIII.2.1: 56).

Por su parte, las Fuerzas Armadas vieron en las masas populares la semilla del terrorismo y, por ende, todo “indio” o “cholo” era el enemigo. Durante su estadía en los Andes –desde 1982– se pasó por alto todo concepto de justicia civil y se ignoraron por completo los derechos humanos. Era más fácil y rápido matar pueblos enteros que verificar quiénes realmente eran miembros de Sendero Luminoso. El *Informe final* de la CVR dice a este respecto lo siguiente:

De parte de las FFAA y policiales se observa una asociación entre la pertenencia étnica y la participación en los grupos subversivos. Se juntan dos palabras en una sola y aparece una nueva: «*indio-terruco*» que sirve para designar a la población campesina en su conjunto. Bajo esta estrategia se produce una identificación (falaz) entre los indios y los subversivos de modo tal que «todo indio/india es terruco/a». Se trata a nuestro entender de una simbiosis perversa que hace caer sobre el indio y la india toda la culpa, el odio y el resentimiento de la población. Del lado de las FFAA esta es una manera de cargar de significados negativos a muchos campesinos y campesinas que eran objeto de sospechas y víctimas de violencia injustificada. Esta imagen del «*indio-terruco*» va a funcionar a la manera de los estereotipos de «indio cochino», «indio ocioso», «indio traidor» elaborados por los grupos dominantes. (CVR VIII.2.1: 72)

Prueba del “exceso” del Estado son los cientos de fosas comunes que se han ido encontrando. La “eficacia” de sus tácticas de contrainsurgencia (aprendidas en instituciones que entrenaban para luchar contra grupos revolucionarios, como La Escuela de las Américas)⁹ se ve corroborada en los cadáveres encontrados con signos de tortura, en los pueblos fantasmas, en las mujeres violadas, en los niños de padres desconocidos con apellidos de rangos militares, en la desconfianza y

⁹ La CVR explica que “[l]as experiencias de los años 60 y la instrucción de la Escuela de las Américas de los años 70 en guerra no convencional determinan ampliamente la estrategia antisubversiva de las Fuerzas Armadas peruanas a inicios de los años 80” (CVR II.1.3: 261).

miedo hacia ellos por las masas.¹⁰ Simon Strong dice a este respecto que las fuerzas militares peruanas imitaban el modelo de contra-insurgencia argentino. Esto implicaba emplear una táctica de “aniquilamiento indiscriminado con el objetivo de exterminar la mayor cantidad posible de rebeldes enemigos. En lugar de mantener una presencia continua y sostener un contacto con los pueblos rurales, los militares preferían las operaciones cortas y así evitar todo trato con los campesinos” (142; traducción propia). Strong agrega que, “según las Naciones Unidas, más gente en Perú fue detenida y desaparecida por las fuerzas de seguridad que en cualquier otro país entre 1987 y 1990. La mayoría de esta gente fue desaparecida después de ser llevada a bases militares en las zonas de emergencia en donde la tortura y el asesinato extra-judicial eran comunes” (142; traducción propia). De las Fuerzas Armadas del Perú también se formaron grupos clandestinos especiales de aniquilamiento, como el grupo paramilitar Rodrigo Franco o el grupo Colina,¹¹ dedicados exclusivamente al exterminio de sospechosos de terrorismo, siendo responsables de secuestros, torturas y matanzas de civiles y universitarios. La agresión infligida contra las mujeres (senderistas o no senderistas) fue brutal y despiadada. Si con los cuerpos de las víctimas masculinas se ejecutaban torturas abusivas para obtener información o resarcirse, los cuerpos femeninos no sólo fueron torturados, sino también utilizados como medios de placer personal y colectivo. Los militares abusaron de la autoridad que tenían y olvidaron que esos cuerpos femeninos también poseían humanidad, raciocinio, vergüenza, sentimientos. Muchos de estos cuerpos vejados dejaron

¹⁰ Para Martí Sánchez, “cuando las fuerzas del orden recubiertas de legitimidad y de legalidad hicieron su aparición en el campo peruano con una política antisubversiva inadecuada, lo único que lograron fue que la violencia se multiplique y ella a su vez hizo que la realidad se torne más sombría y siniestra . . .” (28).

¹¹ La CVR sostiene que el Comando Rodrigo Franco –que funcionó durante el gobierno de Alan García– “existió como una organización paramilitar. Habría estado dirigido por el entonces Vice Ministro y después Ministro del Interior, Agustín Mantilla Campos. Su jefe operativo habría sido Jesús Miguel Ríos Sáenz ‘Chito Ríos’” (CVR VII.2.19: 210). Asimismo, el Grupo Colina –que operó durante el gobierno de Fujimori–, explica la CVR, “no fue un grupo clandestino sino un destacamento que administrativa y funcionalmente dependía del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE) y de la Dirección de Inteligencia del Ejército (DINTE), pero por la preponderancia que adquirió el SIN [Servicio de Inteligencia Nacional] terminó como brazo ejecutor de Montesinos o de Hermoza Ríos. Lo secreto o clandestino era la verdadera naturaleza de sus actividades” (CVR III.2.3: 132).

constancia testimonial de sus experiencias con la tortura, así como los recogidos por Kirk y Gorriti:

Betty cuenta que en ese momento, tendida boca abajo en la cabina de la camioneta, cubierta con una frazada y bajo las rodillas de un policía, pensó que nunca más vería a su hijo. Cuando la policía la interrogaba, ella sólo lloraba. Dijo que la habían obligado a participar. Era sólo una niña. La suspendieron de las muñecas. Le colocaron cables con electricidad en los senos, las orejas y la vagina. Ella repitió la misma historia. Había sido obligada. Entonces la violaron. Como ella misma dice, la violación fue una especie de hecho automático, que no pretendía forzarla a más confesiones. Lo hacían para relajarse. . . . Esa fue la primera vez. Desde entonces, Betty ha sido apresada varias veces. Cada vez ocurre lo mismo. El viaje al puesto donde la interrogan. Luego la violación. Cada vez ocurre menos. Pero ella nunca sabe cuándo un policía le dirigirá, al verla en la calle, una sonrisa especial de reconocimiento. (Kirk 73)

La habían colgado, nos dijo, con los brazos amarrados a la espalda, hasta que quedó meciéndose en el aire, gritando o gimiendo cuando la golpeaban con toallas mojadas, o cuando la agarraban por las piernas y le daban un jalón brusco hacia abajo. Y luego, el submarino, la agonía silenciosa, los más atormentados alaridos convertidos en apenas una tempestad de burbujas. (Gorriti 236-37)

El papel predominante de las mujeres peruanas en general durante el conflicto armado fue diverso: madres, combatientes, activistas e incluso medios de desfogue sexual. Si, por ejemplo, las fuerzas militares se mostraron salvajes y llegaron a ser temidos en los Andes como violadores de mujeres, los de Sendero Luminoso –sostiene la CVR– reclutaban mujeres jóvenes no sólo para incrementar sus filas de combatientes revolucionarios, sino también para aliviar las necesidades sexuales irreprimibles de sus combatientes masculinos. Estos

actos no eran considerados literalmente como violaciones ya que se les asignaba un compañero-pareja, casándolas así psicológicamente con el partido (CVR VIII.2.1: 69-70). Asimismo, según el informe de la CVR, los mandos senderistas y jefes principales tenían la libertad de escoger entre las mujeres cautivas –que generalmente eran niñas de 15 o 16 años– a algunas de ellas para que se desempeñaran como “su seguridad”. Las funciones que debían cumplir estas mujeres como miembros de la seguridad personal del jefe senderista incluía atender sus necesidades prácticas, así como satisfacerlo sexualmente. La CVR agrega que por lo general cada mando contaba con dos mujeres como seguridad, pero que hubo casos extraordinarios como el del líder senderista conocido como Feliciano que llegó a tener hasta nueve muchachas como integrantes de su seguridad personal (CVR VI.1.5: 290-91).

El 12 de septiembre de 1992 fue capturado el líder de Sendero Luminoso en un barrio residencial de Lima junto con otros miembros de alto rango de su partido. De hecho, en su compañía, en el momento de su arresto, se encontraban sólo mujeres –entre ellas su compañera sentimental Elena Iparraguirre.¹² Isabel Coral mantiene que, “sin subestimar las capacidades intelectuales, ideológicas y políticas de estas mujeres, queda claro que ellas eran responsables del cuidado y atención de las necesidades personales y de supervivencia del líder” (353; traducción propia). Al igual que los hombres, ellas estaban dispuestas a pagar la cuota con su vida y con su libertad. Estas mujeres en su mayoría eran personas con cierto grado de instrucción, y hasta hubo miembros que gozaban de un estado social acomodado como la joven profesora de ballet que se sirvió de una escuela de danza como fachada para esconder al hombre más buscado por la justicia peruana. El día que miembros de la Dirección Nacional contra el Terrorismo (DINCOTE) intervinieron su morada, Maritza Garrido Lecca fue tomada presa, y con ella su carrera, su libertad y su juventud. La captura del líder del partido

¹² La CVR declara que “[e]l 12 de setiembre de 1992, tras una exitosa operación policial y en lo que sería calificado por la prensa como «la captura del siglo», el GEIN [(Grupo Especial de Inteligencia)] -ya rebautizado como DIVICOTE-1 [(Divisiones de Inteligencia Contra el Terrorismo)] –que junto con BREDET (DIVICOTE-2) formaba parte de la DINCOTE–] logró aprehender a Abimael Guzmán Reinoso –líder máximo del PCP-SL, junto a 3 miembros de la dirección del Comité Central: Elena Iparraguirre, Laura Zambrano y María Pantoja–” (CVR III.2.3: 92).

representó un golpe psicológico para los seguidores de Sendero Luminoso. Con el líder entre rejas, el partido se desestabilizó y se dividió en diferentes facciones debido a un Acta de Paz –dirigida a Alberto Fujimori– que Guzmán firmó en 1993. Nelson Manrique sostiene que Óscar Ramírez Durand, conocido como el “camarada Feliciano”, asumió la dirección del partido, bautizando su facción como “Sendero Rojo” (*El tiempo del miedo* 257). Después de la captura de Feliciano en 1999, las acciones de lo que queda de Sendero Luminoso (dos facciones contrarias) son muy reducidas, encontrándose su área de acción en la selva peruana.¹³

En un país como el Perú, en el cual el papel tradicional de la mujer a nivel público es fundamentalmente pasivo, resulta muy significativo cómo –a partir del conflicto armado– la participación activa de la mujer ha ido acentuándose de manera progresiva. La misma crisis e inestabilidad las forzó a abandonar sus papeles exclusivos de amas de casa para dedicarse adicionalmente a otras labores que ayudasen a aliviar las necesidades básicas y económicas del hogar. Bajo un régimen oficialmente democrático, las mujeres peruanas –para aminorar la crisis– se involucraron en gran escala en campañas de acción social a nivel de barriadas y pueblos jóvenes. Por ejemplo, un estudio subraya que organizaciones populares femeninas para la alimentación como los Clubes de Madres, los Comedores Populares y los Comités de Vaso de Leche se hicieron cargo de mitigar la carencia alimentaria de los más necesitados y sobre todo de los niños. Sólo en 1994 se estimó en un promedio de veinte mil el número de organizaciones de este tipo dirigidas por mujeres en Lima Metropolitana (Blondet y Montero 28). Con respecto a este tema, Isabel Coral agrega que, a raíz del asesinato de María Elena Moyano en 1992, la intervención de las mujeres a nivel público en las barriadas sufrió un gran descenso debido a la amenaza latente y al miedo. Pero todo esto cambió después de la captura del líder de Sendero. Las mujeres retomaron la tarea

¹³ Medios difusivos de noticias como los diarios limeños *El Comercio* y *La República* sostienen que una facción de Sendero se encuentra en la zona de la selva del Huallaga dirigida por Artemio (capturado el 12 de febrero de 2012) y otra facción se encuentra en el Valle del río Apurímac Ene (VRAE) dirigida por Víctor Quispe Palomino, alias “José”. También se afirma que se mantiene una alianza con el narcotráfico y que mientras la facción del Huallaga sigue reconociendo la autoridad de Abimael Guzmán, la del VRAE no.

de reconstrucción y desarrollo en sus áreas locales y regionales, y nuevamente empezaron a involucrarse activamente y con más optimismo (368-70). En suma, la ineficacia y desinterés del propio gobierno las obligó a intervenir e involucrarse en asuntos sociales y políticos, logrando –bajo esas circunstancias– intervenir en el espacio público de la nación de diversas maneras. Por ejemplo, en 1987 se lleva a cabo, por primera vez, el nombramiento de dos mujeres a los Ministerios de Educación y Salud (Blondet y Montero 20). Ahora bien, muchas mujeres compartían la visión de que la situación de postración de la mujer era una consecuencia del sistema imperante y que la única forma de resolver ese problema era a través de la revolución. Como consecuencia, varias de ellas vieron en la vía revolucionaria la única esperanza y solución a su situación marginal, y durante el conflicto armado –como ya se mencionó–, Sendero Luminoso contó entre sus filas militarizadas y de apoyo estratégico a miles de mujeres, muchas de las cuales llegaron a ocupar cargos de mucha responsabilidad y coordinación. De acuerdo a Eileen MacDonald, “una de las razones por la cual las mujeres se convierten en guerrilleras (excluyendo las razones políticas que son las más importantes en muchos casos) es por la oportunidad de saber qué se siente gozar del poder que gozan los hombres, aun a costa de que esa experiencia dure poco tiempo y que con ello se arriesgue la vida” (240; traducción propia). Isabel Coral añade que “las mujeres que militaban en Sendero provenían generalmente de las ciudades (de clase alta, media y zonas empobrecidas). Algunas eran hijas de familias migrantes que llevaban una vida urbana, y una importante cifra procedía de zonas marginales y del campesinado, siendo éstas reclutadas a través de escuelas populares o a la fuerza” (351; traducción propia).

Las consecuencias de la violencia política, que se inició en el Perú en los años 80, se empezaron a sentir de manera gradual (en algunos lugares con mayor intensidad que en otros). El país comenzó a observar su realidad cotidiana a través del velo de la violencia hasta transmutar el miedo en una presencia constante. Se empezó a vivir el caos, la pobreza extrema, la crisis económica, política, social y racial a extremos inimaginables. La emigración andina a las ciudades se recrudeció buscando escapar la amenaza que representaban tanto Sendero como el

ejército. En 1992, varias fuentes revelan que los más afectados de estos desplazamientos forzados fueron mujeres. Según el informe de Blondet y Montero, estas mujeres tuvieron que asumir el papel de jefes del hogar, ya que sus cónyuges estaban muertos, desaparecidos, reclutados a la fuerza o las habían abandonado a su suerte (97). Todos los días se convivía con la violencia, con los coches bomba, con los apagones generales y con la delincuencia generalizada. Llegados a un punto dado, ya no era novedad leer en los periódicos sobre las muertes de gente. Las redadas constantes en universidades y barriadas, la sangre y la muerte eran el pan de cada día que el sensacionalismo mediático atizó sobremanera hasta insensibilizar a los lectores.¹⁴ Oleadas de peruanos emigraban a otros países escapando de la crisis y del miedo. El país entero entre los 80 y 90 era el rostro del terror y el caos.

Ante esta realidad latente, esta realidad constante e inescapable, se fue manifestando otra forma de narrativa (aparte de la de los periódicos) en la cual se iba registrando el conflicto armado como tema primordial. Como ha señalado Efraín Kristal, “[a] partir de los años ochenta, y sin duda en parte, como una respuesta al conflicto bélico que se desató en el interior del país entre los militantes de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas del Perú, aparece un nuevo tipo de representación de la violencia en la literatura peruana: la violencia como un síntoma de una crisis social” (63). Enrique Rosas Paravicino añade que “entre todas las manifestaciones del arte, es la literatura –más concretamente la narrativa– la que aborda con mayor constancia e intensidad la recreación de este fenómeno. En efecto, a diez años de iniciadas las acciones armadas, se afianza cada vez más una tendencia narrativa que replantea el imaginario peruano” (23). En 1998, Mark R. Cox publicó una bibliografía sobre este tipo de narrativa en la que contabilizó en existencia hasta ese momento 62 cuentos y 11 novelas escritos por 32 escritores. En el 2000 estos números aumentaron a 100 cuentos y 32 novelas escritos por 60 escritores; en 2004 a 192 cuentos y 46 novelas escritos por

¹⁴ Víctor Peralta ofrece un estudio dedicado a este tema en el cual afirma que “[c]on el fin de evitar más tragedias y en compensación a la censura informativa varios diarios se dedicaron a exagerar, inflar o inventar informaciones sobre la violencia política, derivando ello en el sensacionalismo y la consiguiente generación de efectos negativos en la opinión pública como la sensación de miedo o la indiferencia ante el problema” (9).

104 escritores, y en 2008 a 306 cuentos y 68 novelas escritos por 165 escritores (*Sasachakuy* 5). Los enfoques adoptados en este tipo de narrativa ofrecen una gran variedad que, en muchos casos, está en relación estrecha con los antecedentes étnico, social e ideológico del escritor. Es por esa razón que se puede observar contrastes entre los escritores que (re)presentan la violencia dentro de un contexto andino –como *Candela quema luceros* (1989), de Félix Huamán Cabrera– y los que la (re)presentan dentro de un contexto urbano del país –como *El camino de regreso* (2007), de José de Piérola–, dividiendo así dos experiencias y enfoques de la misma, así como entre los que denuncian y atacan de manera directa las atrocidades de Sendero Luminoso o del ejército –como *Senderos de sangre* (1995), de José Rada– y los que se muestran reticentes a hacerlo tajantemente –como *Otra vida para Doris Kaplan* (2009), de Alina Gadea–. Asimismo, entre aquellos que deciden seguir modelos temáticos o literarios demandados por el mercado mundial –como *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo¹⁵ y aquellos que deciden introducir el imaginario andino en sus narrativas –como *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado–. Mark Cox ha dividido esta producción literaria en tres períodos que explica de la siguiente manera:

El primer período cubriría hasta 1992, año en que fue capturado Abimael Guzmán. Hay pocas obras sobre el tópico que nos interesa anteriores a 1986, pues es sólo a partir de ese año que se publican de manera continua. En este período aparecen alrededor del 26.5% de todos los cuentos publicados y casi el 18% de las novelas, y muchas de las obras son de escritores andinos. Casi el 22% de los cuentos y el 38% de las novelas se publican en el segundo período, que va de 1993 hasta 1999. Hay en esta etapa más escritores y obras criollos, como Mario Vargas Llosa y su *Lituma en los Andes* (1993) y Alonso Cueto y sus cuentos (1998) y novela (1999). A

¹⁵ Víctor Vich sostiene que “más allá de participar del debate político peruano –simbolizando las violaciones de los derechos humanos *Abril rojo* es una novela que se encuentra mediatizada por un conjunto de demandas que actualmente impone el mercado mundial y que en este caso terminan cristalizándose en específicas representaciones sobre la violencia, la religión y el *otro* subalterno” (“la novela de la violencia ante las demandas del mercado” 249).

mediados de la década aparecen obras literarias de subversivos en la Internet, como *Perú: Cuentos de amor y lucha*, y un cuento y un libro de poemas de Elena Iparraguirre. Desde 2000, que inicia el tercer período, aparecen el 51% de los cuentos y el 44% de las novelas, y hay una lucha más intensa por parte de individuos y grupos por definir la narrativa de la violencia política y quiénes son sus escritores principales. Se publican antologías que privilegian a escritores andinos o criollos, y otras de grupos literarios en los penales que proponen distintas perspectivas e interpretaciones. A mediados de la década también se dan debates acerca de las novelas premiadas de escritores criollos. Es así que este período se caracteriza por un mayor número de obras y una lucha más intensa por definir esta narrativa. (“Bibliografía anotada” 228-29)

En lo tocante al “enfrentamiento” entre los escritores andinos y criollos, se observa una disputa entre la (re)presentación de imágenes de la nación moderna actual. Mientras que los primeros abogan por un progreso en el cual las raíces indígenas cobren su importancia como parte fundamental de la identidad de la nación, los segundos ponen énfasis en la necesidad de salir del atraso a partir de imitaciones occidentales. Antonio Cornejo Polar comenta a este respecto lo siguiente:

Desde la perspectiva de este apetito de modernización se dividen las aguas: de un lado lo moderno y todo lo que contribuye a ese proyecto y de otro lo que se supone que es “arcaico” y por eso mismo retardatorio y nocivo. Desde aquel punto de vista lo “arcaico” es lo indígena, lo andino, y su manifestación literaria el indigenismo, incluyendo – en primera línea – el de Arguedas. . . . En este sentido, parecería que se insinúa el diseño de un nuevo mapa del campo literario peruano (y no sólo literario). De una parte la modernización internacionalizadora, como único objetivo legítimo, y de otra parte la afirmación de la condición andina del

Perú, condición que obviamente no tiene por qué asociarse al arcaísmo. (“Literatura peruana” 300-02)

Con la intención de ampliar un poco más esta idea, quisiera añadir que Mario Vargas Llosa fue blanco de las más duras críticas a raíz de su novela *Lituma en los Andes* (1993), en cuyas líneas –según Miguel Gutiérrez– “Vargas Llosa hace uso del mito de manera demasiado intelectual, casi como un racionalista europeo del siglo XVIII, a la vez que vuelve a revivir la vieja dicotomía entre civilización y barbarie” (*Los Andes* 29).¹⁶ En este respecto, “lo grotesco de *Lituma en los Andes* no consistiría tanto en la descripción abyecta que el narrador hace del mundo andino y de los sujetos inmersos en dicha cultura sino, sobre todo, en la producción de un razonamiento dicotómico, marcadamente esencialista, que «inventa» una oposición para conseguir privilegiar solamente uno de los términos en ella inmersos” (Vich, *El caníbal es el otro* 65). Asimismo, según las críticas, el autor no sólo “relaciona el mundo irracional (religioso-mítico) con la violencia actual de los «terrucos» de Sendero Luminoso” (Gnutzmann 258), sino que además “Vargas Llosa describe con un realismo desgarrador algunas de las atrocidades cometidas por Sendero, pero no analiza las causas sociales que provocan esta violencia aparentemente sin sentido sino que la enfoca en el contexto de un espacio sociocultural premoderno donde rigen la irracionalidad y la barbarie” (Higgins 103-04). Por lo dicho, en esta novela de Vargas Llosa, “la persistencia de las culturas indígenas no es un simple obstáculo para la solución de los apremiantes problemas sociales, sino que es el problema en sí que toma forma en Sendero Luminoso, el cual en su opinión no es más que una manifestación de la barbarie indígena” (Kokotovic 84), y por lo tanto esto nos desvela que

[c]omo el tema tratado posee un trasfondo étnico, la falta de conocimientos del mundo rural origina también una serie de limitaciones difíciles de sortear para algunos literatos. En muchos

¹⁶ En cierto modo, Vargas Llosa estuvo involucrado directamente en el conflicto al formar parte de una comisión de investigación, la cual fue enviada por el gobierno de Belaúnde Terry para indagar sobre el asesinato de 8 periodistas en Uchuraccay en 1983. Los resultados de su reporte final tienen una conexión directa –según algunas críticas– con su novela escrita en 1993 titulada *Lituma en los Andes*.

aspectos el accionar de Sendero y el MRTA les ha descubierto un país totalmente ignorado, marginal dentro de los marginales, quechuahablante o bilingüe, pero siempre ajeno a la bohemia e ilustración ciudadinas. (Castro 13)

En síntesis, esta visión bipolar de los dos Perús ofrecida por Vargas Llosa,¹⁷ uno oficial (occidental, educado y civilizado) y otro profundo (andino, arcaico, primitivo y bárbaro), ha sido muy criticada –como se ha visto– sobre todo por su mensaje implícito en el que el Perú profundo debe ser sacrificado en pro del progreso de la nación (Mayer 478-79). Ahora bien, esta polémica ideológico-literaria entre escritores nacionales refleja –hasta cierto sentido– la dirección ideológica de las principales firmas editoras, las cuales promueven primordialmente –en su gran mayoría– a autores criollos. Entre estas casas editoras figuran: Jaime Campodónico, Peisa y Alfaguara (Cox, “Bibliografía anotada” 229).¹⁸ Una de las tendencias adquirida principalmente por los escritores llamados criollos, y que se observa con éxito en el mercado editorial, es el enfoque policial. Según Carlos García Miranda, este género ha permitido que los autores peruanos hayan podido insertarse con mayor facilidad en la demanda de la producción literaria de las casas editoriales hispanas con sede en Madrid. Es así que se hace notar

la inserción de la narrativa peruana en los marcos del neopolicial latinoamericano, específicamente en su versión *hard-boiled* o novela negra, practicada por los norteamericanos Raymond Chandler, Dashiell Hammett y James M. Cain, entre otros. En síntesis, esté [*sic*] género, asumida como la literatura social de fin de siglo, deja de lado los principios del *enigma* policial, insertando tramas políticas y sociales en sus estructuras, narradas con una

¹⁷ Acerca de este debate entre críticos, Ricardo Virhuez afirma que “[t]enemos *La hora azul*, de Alonso Cueto, así como *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo. Sus antecedentes descansan en una tradición colonial de corte antipopular, pues en sus textos destilan un racismo inmejorable, odio hacia el mundo andino y espíritu de casta que no ocultan ni quieren ocultar. Tal vez la novela más destacada e iniciadora de esta nueva corriente sea la de Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* . . .” (31).

¹⁸ Las casas editoras que han promocionado a los escritores provincianos y andinos son: Editorial San Marcos, Lluvia Editores y Arteidea Editores (Cox, “Bibliografía anotada” 229).

prosa de cotidiana, irreverente y proclives de denunciar la violencia dominante en sus sociedades. . . . En el caso de Perú, esta línea ha sido seguida por Fernando Ampuero, Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo. (García)

La narrativa peruana de la violencia se caracteriza por ser un tema predominantemente masculino. Es interesante observar cómo la producción novelística está prácticamente en manos de hombres aun cuando la educación es más accesible que antes en todos los niveles sociales y étnicos (de ambos sexos) de la sociedad peruana. Según Núria Vilanova, “la combinación de la migración andina a las ciudades y la expansión de la educación son los factores más importantes y dinámicos que explican la eclosión de nuevos escritores y temáticas modernas” (1; traducción propia). Pero si esto es así, ¿por qué las mujeres no tienen una producción novelística comparable a la de los hombres? Si como ya se ha comentado más arriba, la participación económica, social y política de la mujer es activa y creciente, ¿por qué esa participación no ha llegado a ser de igual magnitud en el área literario-narrativo? Aunque el tema merezca un estudio aparte, tarea que no se intenta emprender en este trabajo, creo pertinente mencionar algunos datos estadísticos –recopilados por Cecilia Blondet y Carmen Montero– para esbozar algunas aproximaciones sobre el asunto sobre quién escribe y quién no en el Perú desde el punto de vista del género. En su estudio sobre la situación de la mujer peruana durante el período de 1980-1994, Blondet y Montero confirman que –a pesar de que se observa un ascenso estadístico en el aspecto de educación en beneficio de la mujer– las cifras continúan presentando una desventaja numérica en relación a los varones, ya que “[l]a Tasa de Analfabetismo (TA) afecta a un 18.3% de las mujeres y a una proporción bastante menor de los hombres (7.1%). . . . [y] mientras que en las áreas urbanas el analfabetismo femenino afecta a 10 de cada 100 mujeres, en las áreas rurales este es un problema para 43 de cada 100 mujeres” (60).¹⁹ A pesar de todo esto, Blondet y Montero son optimistas al hacer notar que las nuevas generaciones

¹⁹ Se observa que, “[m]ientras la mitad de las mujeres residentes en Lima Metropolitana tiene por lo menos 11 años de estudios, la mediana de educación para las mujeres de áreas [sic] rurales es de 3.1 años, es decir, primaria incompleta” (Blondet y Montero 65).

están gozando de mejores oportunidades porque “los niveles educativos de las mujeres evolucionan en sentido positivo; la proporción de mujeres de 15 años y más sin instrucción y con primaria disminuye mientras que se incrementan las proporciones de población con secundaria y superior. El promedio de escolaridad pasó de 5.4 en 1981 a 7.1 en 1993” (65). Además, Blondet y Montero señalan que “[e]l cambio más destacable es el registrado en el incremento de la población femenina con educación superior; lo que en 1981 tenía un valor de 8%, pasó a 19% en 1993” (65), y que “[l]a participación de la población femenina en la educación universitaria ha venido registrando un incremento persistente. La diferencia de participación de hombres y mujeres en la formación universitaria se encuentra de modo más pronunciado cuando se analizan específicamente las especialidades que siguen” (69). Por tanto, para explicar las razones de este fenómeno –y por ende la aludida deficiencia, desinterés o limitación literaria por parte de la mujer–,²⁰ se debe observar la evolución de los mecanismos de género en la sociedad peruana de ayer y de hoy. Parte de esta coyuntura se explica por la doble carga (económica y psicológica) que la mujer moderna debe enfrentar: por un lado desgasta energías en el proceso de generar un ingreso monetario para vivir y también desgasta energías en la atención de los hijos y del cónyuge.

Mark Cox manifiesta que a la hora de publicar, las mujeres lo han hecho o por cuenta propia o a través de centros de apoyo como el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán o el grupo literario Anillo de Moebius, y que “[l]as diecinueve mujeres que han publicado algo sobre el tema de la violencia política componen el 11.3% de los escritores y han producido veinticinco cuentos (8.2%) y cuatro novelas (5.9%)” (“Bibliografía anotada” 229).²¹ La práctica ausencia de la voz autorial femenina, particularmente en el ámbito novelístico que es el que tiene una mayor difusión y trascendencia entre los lectores, ha llevado a los

²⁰ De las pocas novelas que circulan en el mercado escritas por mujeres, o el nivel técnico no alcanza los estándares requeridos por la crítica o no suscitan el mismo interés de los lectores en comparación con la narrativa masculina.

²¹ Entre las novelas escritas por mujeres tenemos: *Briznas andinas* (1990), de Zonia Cueto Gálvez y Clodoaldo Soto Ruiz; *Memorias de Manú* (1998), de Sylvia Miranda Lévano; *En mi noche sin fortuna* (1999), de Susana Guzmán; *La voluntad del molle* (2006), de Karina Pacheco Medrano, y se puede agregar a esta lista *Otra vida para Doris Kaplan* (2009), de Alina Gadea.

autores masculinos a imaginar en sus novelas dicha voz a través de personajes femeninos, literarios y ficticios, que se convierten en protagonistas de sus narrativas. Y esto es de suma importancia, ya que se observa cómo los autores peruanos contemporáneos sobre la violencia han tenido un interés elevado en penetrar en la psique femenina, mostrando con ello cómo la visión patriarcal en el Perú enfrenta contradicciones existencialistas y de género fascinantes. En ese sentido, la relativa carencia de literatura escrita por mujeres se compensa, en cierto modo, por una producción masculina que utiliza tramas dominadas por una presencia femenina activa y compleja. Resulta entonces sugerente preguntarse por qué el discurso literario masculino de la violencia incluye figuras femeninas como protagonistas. A este respecto es interesante recordar a Cornejo Polar cuando dijo que “la literatura es revelación y crítica de la realidad” (*La novela peruana* 10), y la realidad es que la (re)presentación de la mujer (y de la nación) en la literatura sobre la violencia en el Perú se lleva a cabo a través de una escritura masculina-feminizada que busca (re)presentar la situación de la nación durante la violencia política a través de una psicología femenina pensada en masculino. Por un lado, se puede explicar el creciente interés masculino en (re)presentar literariamente a la mujer como una reacción evidente y una aceptación consciente de la participación femenina en la vida real.²² Pero sobre todo se debe tener en cuenta que las mujeres en su mayoría fueron receptoras de la violencia.²³ Durante la etapa de recopilación de información por parte de la CVR, ellas fueron las más dispuestas si bien no a escribir, sí a hablar de la violencia:

[S]on las mujeres quienes están más dispuestas a hablar sobre lo sucedido. Sienten más esa necesidad de contar, de decir, de llorar, de expresar su dolor, de quejarse. Es un primer paso hacia la

²² Es como si al mismo ritmo en el que la mujer peruana iba invadiendo activamente las esferas económica y pública, paralelamente su alter ego literario iba cobrando el mismo derecho a existir como sujeto de acción en la esfera creativa.

²³ Conforme a la CVR, “quienes mueren más en combate son los varones; las mujeres son las testigos, las que se quedan y enfrentan el desarrollo de la violencia, el conflicto, las amenazas, las desapariciones, etc. Ellas son las viudas, las hermanas, las huérfanas” (CVR VIII.2.1: 50).

acción, sin embargo al narrar los hechos no cuentan su historia, sino lo que les sucedió a sus esposos e hijos.²⁴ (CVR VIII.2.1: 51)

Por tanto, aunque ausente en gran medida del discurso literario, la importancia del papel de la mujer y la voz femenina en la (re)construcción de la memoria de la violencia es fundamental y dinámica. Y tiene mucha lógica suponer que a partir de este hecho, la narrativa peruana (masculina) contemporánea se haya inspirado en la participación activa de la mujer en “decir la violencia” para que su cuerpo sirva como un medio discursivo con el cual (re)presentar, analizar y racionalizar el conflicto armado y el trauma colectivo de toda una nación.

En este sentido, la literatura de la violencia política presenta una tendencia ascendente en cuanto a la construcción de personajes femeninos más complejos y predominantes. Con pocas excepciones, los textos de los 80 y 90 se caracterizan por tramas que giran en torno a protagonistas fundamentalmente masculinos. Ellos son y están en el centro del conflicto, y las figuras femeninas pasan a un segundo plano casi instrumental. Como consecuencia, su (re)presentación literaria es el resultado de una mirada que se lleva a cabo con cierta distancia –mirada masculina muy comprensible en cuanto se trata de (re)presentar a un “otro” sexo distinto del propio–. Por ejemplo, en *Adiós Ayacucho* (1986), de Julio Ortega, se advierte una pequeña intervención de una mujer senderista que –como jefe– dirige una operación de expropiación. En la novela de Ortega, la mujer es (re)presentada con características estereotipadas creadas para la mujer senderista: una mujer dura, fría, insensible, radical, y que –para confirmar su posición de senderista– utiliza frases muy repetidas que ya pueden ser consideradas como consignas políticas propias de Sendero como: “En la lucha revolucionaria no caben mediantintas” y “Salvo el poder todo es ilusión” (Ortega 36). En *Harta cerveza y harta bala* (1987), de Luis Nieto Degregori, la mujer también es (re)presentada a partir de estereotipos de género en los cuales las mujeres (en este caso las de

²⁴ Es de notar que así como la mujer se ve forzada por la necesidad económica del hogar a irrumpir en la vida pública, de la misma manera se observa que ella no cuenta su propia historia sino la de figuras cercanas masculinas. Esto nos indica las circunstancias (ajenas al concepto de género) en las cuales la mujer se ve forzada a actuar, y que para lograr una influencia femenina “madura” en la vida pública se necesita una actuación voluntaria pensada con un YO femenino independiente y ciudadano.

provincias) tienen como único objetivo el “cazar un marido” que las mantenga, manipular a los hombres (sobre todo sexualmente) para “salirse con la suya”, o simplemente se registran ideas preconcebidas que el sexo masculino tiene sobre las mujeres, así como se puede observar en las siguientes citas de la novela:

–A las ayacuchanas les dicen “chapas”– aclaró Edgar, divertido por la confusión que había creado. –Son terribles, andan buscando marido, sobre todo entre los profesores nuevos. (Nieto 10)

Esta terquedad hería el orgullo de Javier, que creía –en función al tiempo que llevaba saliendo con ella y a los gastos en entradas al cine, heladitos, pollos a la brasa en la Cámara de Comercio, etc, etc.– merecer otro trato. No sabía que para comprar el amor de una mujer no hace falta dinero, sino promesas. (Nieto 17)

–Entonces, cuñado, te doy un consejo: títatela o déjala. No pierdas tu tiempo invitándola al cine y comprándole heladitos. No es una colegiala. Es una pendeja que está hambrienta, que está necesitada. (Nieto 19)

A Javier la experiencia le decía justamente lo contrario: que las mujeres se dejan llevar por los sentidos y nunca hacen caso de lo que dicta la razón. (Nieto 24)

[E]staba en cinta de Henry y buscaba a un tonto para endosarle el hijo. Esto explicaba todo: la facilidad con que se dejaba agarrar las tetas. . . . (Nieto 41)

Sobre la novela de Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (1993), Víctor Vich afirma que el autor realiza una “*idealización de la costa, barbarización de la sierra*” (*El canibal es el otro* 64), y que “para Lituma la diferencia cultural no es «otredad», sino sólo barbarie y salvajismo” (*El canibal es el otro* 65). En este sentido, si examinamos esta novela a partir de este enfoque, se observa en efecto

que las mejores imágenes para transmitir la barbarie están muy bien dibujadas en figuras femeninas. Así, podemos ver que “la mujer india expulsa saliva y que su boca no tiene dientes. . . . [y] si la novela comienza focalizando la boca de una mujer india, su juego argumental terminará aludiendo a una situación similar pero ciertamente más compleja: la confrontación discursiva del cabo Lituma con un supuesto ritual caníbal” (Vich, *El caníbal es el otro* 65-66). Asimismo, la (re)presentación de “doña Adriana, la esposa de Dionisio, el propietario de la única cantina que hay en el pueblo, una mujer que es medio bruja y sabe mucho sobre diablos, serpientes y mukis y sobre la que, además, se rumorea estuvo casada con un hombre que logró matar a un pishtaco” (Arroyo 81), ayuda a (re)crear el ambiente propicio en el que se promueven sacrificios humanos. Otra novela de esta época es *Senderos de sangre* (1995), de José J. Rada. En esta novela los contrastes asignados a las mujeres resultan un poco simplistas y estereotipados. Por un lado, la mujer extranjera que se afilia a Sendero Luminoso se muestra exageradamente calculadora, cruel, asesina y peligrosa como resultado de sus frustraciones como mujer y como madre. Y, por otro lado, se muestra a la mujer limeña como femenina, superficial, sensual, y presta a encontrarse en la zona de emergencia con su valiente amante que lucha por la justicia del país contra las fuerzas malignas del terrorismo: la típica mujercita estereotipada. Por último, en *Fuego y ocaso* (1998), de Julián Pérez, la figura femenina es (re)presentada por medio de una imagen muy conocida: la de la esposa amorosa y preocupada por el marido. Como consecuencia, su participación en la narrativa no es importante y sólo sirve de apoyo para ilustrar la situación familiar y económica del protagonista. La excepción de este tipo de narrativa de esta época es *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado. En esta novela, el cuerpo femenino pasa por una especie de proceso purgativo a través del cual la protagonista se ve forzada a padecer pruebas físicas y psicológicas para poder ser admitida en el paraíso andino. Esta jornada purgativa es simbólica, ya que la protagonista es en realidad una diosa andina que de propia voluntad elige ir al mundo de los humanos y vivir como una de ellos. Miguel Gutiérrez agrega sobre la novela de Colchado que “[a]l final de su purificación, Rosa Cuchillo no sólo reencuentra a su hijo Liborio (que

ahora sólo le inspira un afecto distanciado), sino que recupera su condición de diosa –la diosa Cavillaca–, condición que había perdido por su deseo de vivir entre los hombres” (*Los Andes* 38). Por lo tanto, su sufrimiento en la tierra y su jornada purgativa tienen como objetivo el dar una oportunidad de salvación y liberación al mundo andino. El destino de la protagonista ha sido convertirse en la madre del futuro mesías que –haciendo realidad el mito del inkarri– establecerá un gobierno autóctono que se regirá por sus creencias y costumbres andinas en oposición con el mundo de los blancos. En la novela se enfoca la violencia política de los años 1980-2000 como una violencia necesaria para dar principio a una verdadera revolución andina. Es así que el sufrimiento físico y psicológico de la protagonista van a representar el sacrificio femenino necesario para lograr la redención del pueblo andino. Un sacrificio que, por cierto, la mujer acepta asumir.

El enfoque predominantemente “limitado” de la figura femenina en la narrativa escrita sobre la violencia de los 80 y 90 cambia de manera sustancial en la primera década del siglo XXI. En esta época, la mujer empieza a dejar de ser un ente simple y fácil de leer, y ya no se limita a ser un cuerpo que complementa la representación masculina. En la narrativa de esta última década se observa una exploración más elaborada del laberinto psíquico femenino. Es como si algunos de los autores masculinos trataran de ponerse en el lugar de la mujer para poder manipular y controlar sus cuerpos. Existe el deseo de expresar la violencia de la nación a través del cuerpo femenino, y por ese motivo la escritura de ese cuerpo se encuentra en constante conflicto con el medio externo creado por el autor. Esta evolución de la participación de la figura femenina en la novelística masculina del siglo XXI, nos ha inspirado a investigar este proceso en relación a la dinámica de la nación con la identidad y la memoria. Como consecuencia, el corpus de este estudio ha sido seleccionado teniendo en cuenta los siguientes interrogantes preliminares: ¿Cómo se (re)presenta o utiliza la figura femenina? ¿Cómo esa (re)presentación de la figura femenina problematiza la violencia política en el Perú? ¿Cómo el cuerpo femenino expresa la memoria de la violencia política? ¿Cómo el agente masculino se apropia del discurso femenino? ¿Cómo se (re)presenta el papel de la mujer en la violencia política? ¿Cómo se emplea la

sexualidad femenina para (re)presentar la violencia? ¿Cómo facilita el cuerpo femenino la tarea de definir la identidad de la nación? Las obras que se analizarán para tratar de responder estos interrogantes son *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto (1954-); *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón (1977-), y *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), de Miguel Gutiérrez (1940-). La violencia y sus secuelas –a nivel político, social y racial– originados por el conflicto armado durante Sendero Luminoso representan traumas que todavía están presentes en la memoria y en la psique del pueblo peruano. Esta investigación pretende examinar cómo la violencia política durante este período crítico ha generado formas de observar la realidad, el pasado y el futuro del país, todo esto a través de una interrelación y conversación directa con construcciones femeninas en la novela peruana contemporánea, y sobre todo de la primera década del siglo XXI. Por tanto, entre los puntos coincidentes en estas novelas, se observa una conexión de tipo psicológico, social y cultural entre el cuerpo femenino y las frustraciones o esperanzas de una sociedad llena de contradicciones, llegándose a oponer o amalgamar los conceptos de privado y público en un mismo cuerpo. Para poder entender y explicar cada enfoque particular de la violencia política en estas novelas, es necesario tratar de entender y explicar cómo se percibe y cómo se utiliza el cuerpo femenino en cada uno de los casos, ya que en cada una de las obras escogidas, el cuerpo femenino tiene un lenguaje particular que permite y hasta anima a participar en un diálogo social en el cual se cuestiona la realidad actual del país en correlación con el pasado.

En el primer capítulo se analizará la novela de Alonso Cueto, *La hora azul*. En esta novela existe una conexión directa de tipo causa-efecto entre la violencia política en el país y el trauma físico-psicológico de la protagonista femenina. El cuerpo violado funciona como metáfora discursiva para comentar los diversos mecanismos de control y poder con los que se manipula la memoria histórica. Es así que se puede diferenciar la memoria oficial de la memoria silenciada o no oficial. Asimismo, la violación no sólo origina hijos ilegítimos, sino que también se manifiesta como un símbolo de culpa de una clase social privilegiada que se mantiene indiferente ante el abuso de una clase social

desfavorecida. Este cuerpo femenino, del que se abusa y al que se le niega su libertad, despierta en la figura masculina una obsesión de redención y poder. Por tanto, la joven protagonista se transforma en una especie de estigma de la violencia política y de la culpa colectiva. Es a través de la violencia que experimenta físicamente que se critica divisiones internas de tipo raciales y sociales, pero es también a través de ese cuerpo marcado por la violencia que se propone una alternativa para asumir la culpa. ¿Cómo se inscribe la violencia política en el cuerpo violentado de la protagonista? ¿Qué conexión existe entre la víctima femenina y el agente masculino? ¿Cómo se (re)presenta el conflicto padre-hijo/madre-hijo en relación con el conflicto peruano? ¿Cómo se relaciona el cuerpo femenino maltratado con la memoria y la historia de la nación? Y, por último, ¿qué papel cumple la figura femenina en el proceso de resolución o catarsis que puede ayudar a la superación del conflicto?

El segundo capítulo discutirá la novela de Miguel Gutiérrez, *Confesiones de Tamara Fiol*. En esta novela se explora la memoria política de la izquierda peruana a través del cuerpo erotizado de la protagonista. Política y placer se confunden en el acto sexual y en la militancia política, de tal manera que se observa la politización del cuerpo femenino y la erotización de la política en el discurso de la narrativa. Además, la búsqueda del placer se muestra como una constante que nunca se logra satisfacer por completo, y que supone una desviación humana presentada como el placer/atracción por la violencia inherente al ser humano. Es a través de estas imágenes que se trata de dar una explicación al problema de la violencia y corrupción política en el Perú durante los años de Sendero Luminoso, y sobre todo de comprender la participación de la mujer en la revolución armada. Lo más chocante de la narrativa es que es el cuerpo destrozado y envejecido de la mujer –como reflejo metafórico– el que da testimonio del deterioro político y social del país. Y es la fascinación demostrada por el protagonista-narrador hacia el pasado político-sexual de Tamara, la que refleja la fascinación y placer de los lectores por la violencia. ¿Cuál es la conexión entre el cuerpo erotizado de la protagonista y la violencia política durante Sendero? ¿Cómo el testimonio de la protagonista refleja la memoria política de la

nación? ¿Y el cuerpo destrozado? ¿Qué correlaciones se identifican entre la violencia política, la corrupción y el placer erótico? Y, por último, ¿se ofrece algún tipo de respuesta para comprender a las mujeres de Sendero?

El tercer y último capítulo tratará sobre la novela de Daniel Alarcón, *Radio Ciudad Perdida*. En esta novela exploraremos el estado caótico político, social, económico y psicológico de un país sin nombre a través de la voz de Norma, la protagonista. Violencia y represión describen la situación de un país que padece los traumas de una guerra terminada hace diez años y también explican el miedo presente que inspira un Estado autoritario que les niega una reconciliación nacional. Es a través de la voz pública de la protagonista que se ofrece consuelo y esperanza a las víctimas sobrevivientes de la violencia política. Su voz no sólo reconforta a miles de oyentes que buscan desesperadamente a sus seres queridos desaparecidos, sino que también cuestiona el control que el gobierno ejerce sobre la memoria colectiva. Sin embargo, Norma también es una víctima de la guerra y la represión, y su voz refleja el trauma y la manipulación política. Será Víctor, un niño venido de la selva, quien ayudará a Norma a recuperar no sólo su voz y su identidad, sino también su humanidad. El mensaje final que la protagonista emite a la nación proporcionará a sus oyentes –y a sus lectores– el estímulo y la oportunidad de romper el silencio y de tomar el control de sus propias vidas. ¿Cuál es la importancia de la voz femenina a nivel colectivo? ¿Cómo se enfoca la memoria a través de la protagonista? ¿Cuál es el papel femenino en el proceso de recuperación psicológica del trauma colectivo? ¿Por qué el autor decide escribir la trama de su novela en un país indeterminado de América Latina? ¿Cómo se enfoca el problema de la emigración? ¿Cuál es la (re)presentación de la nación que ofrece este escritor joven hijo de emigrantes?

A la hora de analizar estas novelas, el marco teórico gira alrededor de tres problemas fundamentales: las relaciones entre historia y memoria, la relación de estas novelas con la narrativa histórica latinoamericana y con géneros del post-boom como el testimonio, y por último, de manera fundamental, la (re)presentación de la mujer en la literatura y el papel de la voz femenina en la articulación del discurso sobre la violencia y la literatura peruana contemporánea.

En cuanto al primero de ellos, las relaciones entre historia y memoria, el razonamiento de memoria planteado en este ensayo sigue predominantemente la línea de Tzvetan Todorov, quien afirma que “tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (58). Según este planteamiento, Todorov nos quiere decir que acontecimientos terribles del pasado, desencadenados por el racismo, la xenofobia y otras problemáticas sociales, ya no se presentan de la misma manera en la sociedad actual, ya que la memoria conservada de un pasado trágico y violento permite controlar, manipular o hasta evitar posibles repeticiones –sobre todo cuando esas repeticiones pueden perjudicar el bienestar y la libertad de los seres humanos– (58). Para Todorov, el individuo y la sociedad tienen la responsabilidad de seleccionar y recuperar del olvido las vivencias o acontecimientos que puedan ser de utilidad para la humanidad. Es cierto que hay eventos que son insoportables para el que los recuerda. A tal punto que la presencia constante de estos recuerdos desagradables no permite que la persona pueda seguir normalmente con su vida porque psicológicamente está estancada en el pasado. Por tanto, “[s]ería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido” (Todorov 25).

Todorov plantea la polémica división entre el olvido y el recuerdo, entre qué se debe olvidar y qué se debe recordar, desde una perspectiva ética. Es decir que la importancia de la memoria radica en cómo y qué uso vamos a hacer de ella, y por tanto es importante el tipo de lectura (literal o ejemplar) que se realice de los eventos pasados. Todorov lo explica así:

Si se hubiera inclinado por la memoria literal, [el individuo-víctima] habría pasado el resto de su vida sumergiéndose en su pasado, restañando sus propias heridas, y alimentando su resentimiento hacia quienes le habían infligido un dolor inolvidable. Al inclinarse por la memoria ejemplar, escogió utilizar la lección del pasado para actuar en el presente, dentro de una

situación en la que él no es actor, y que no conoce más que por analogía o desde el exterior. (43)

Con respecto a este segundo uso de la memoria: la memoria ejemplar, Todorov afirma que es mejor conocida y denominada como “justicia”. En el caso peruano, de manera colectiva se persigue esta justicia –que parece inalcanzable si observamos la situación del Perú actual–; sin embargo, entre olvidar y recordar, se prefiere el primero. Justamente, la acción iniciada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el año 2001 tenía como propósito recuperar del olvido los recuerdos de la violencia política de las víctimas. En un proceso controlado, se inducía a revivir esos recuerdos para (re)interpretarlos no a través de su literalidad, sino más bien a través de su ejemplaridad. Por tanto, las víctimas “acuden a las audiencias para, en última instancia, buscar justicia. Si bien la Comisión no la puede ejercer pues no tiene funciones jurisdiccionales, sí puede promoverla y esa función es una de sus más nobles misiones: contribuir a desterrar la impunidad crónica . . .” (Tubino 97).

Si bien es cierto que Todorov está a favor del uso de la memoria ejemplar, él no niega que, con frecuencia, el proceso de recordar se corrompe en un abuso autodestructivo que lo degenera en trauma. Paul Ricoeur también razona desde esta perspectiva o nivel “patológico-terapéutico” –así como él lo llama– en el cual todo uso de la memoria que le impida a ésta cumplir con su más básica función de ser –que es el de recordar– puede ser considerado como un abuso de la memoria. Ricoeur sostiene que los abusos o “malfunciones” de la memoria tienen su origen en algo que él denomina como “heridas o cicatrices de la memoria”. Para defender esta aserción, Ricoeur se apoya en dos ensayos de Sigmund Freud (“Remembering, Repetition, and Working Through [*Durcharbeiten*]” y “Mourning and Melancholia”) que le ayudan a explicar por qué “en algunos lugares hay demasiada memoria mientras que en otros es escasa y por qué en algunas ocasiones no hay demasiado olvido mientras que en otras sí lo hay” (6; traducción propia). El exceso y la ausencia de la memoria, según Ricoeur, reflejan, en el primer caso, que existe una tendencia a repetir en lugar de recordar, mientras que en el segundo caso, existe una tendencia a hundirse en un ciclo de

melancolía en lugar de recuperar la autoestima a través de un proceso de desahogo que permita la reconciliación. Ricoeur termina conectando estos dos extremos de la memoria sugiriendo que “son las heridas y cicatrices de la historia las que se repiten en un estado de melancolía” (7; traducción propia). Por tanto, la melancolía y la repetición deben ser combatidas, ya que “la memoria no sólo debe ser asimilada, sino también aceptada para que se pueda dar un lugar propicio para la reconciliación” (7; traducción propia).

En el caso peruano, para las víctimas de la época de la violencia, la memoria representa un gran dolor que se transmuta en una fijación continua que la deteriora de su función rememoradora e histórica para transformarla en obsesión autodestructiva. Por ejemplo, las violaciones y la desaparición de seres queridos constituyen traumas que impiden a la víctima continuar con una vida normal porque, como señala Dori Laub, “el trauma es un evento que no tiene ni principio, ni final, ni antes, ni durante ni después”. Por tanto, “los supervivientes de un trauma, en lugar de vivir con memorias del pasado, tienen la fijación de un evento que no siguió su proceso natural de conclusión.” Y por eso, “ese evento no presenta un final sino más bien continúa hasta el presente de manera palpable y renovada” (69; traducción propia). En este caso, la víctima se encuentra atrapada en una especie de limbo del tiempo, ya que ni vive la realidad de su presente ni vive el pasado, sino que lo evoca en una constante repetición. En el caso de los desaparecidos en tiempos de violencia política, el cuerpo ausente no permite una aceptación de la situación por parte de los supervivientes unidos a éstos por lazos sentimentales. Por un lado, sin un cuerpo sobre el cual poder llorar y enterrar, no se puede consumir el proceso de luto y consolación. Por otro lado, un cuerpo desaparecido es negado no sólo de su identidad, sino también de su dignidad como sujeto constitucional (identidad legal que adquirimos desde el nacimiento y con la cual aprendemos a vivir desde que nos incorporamos a la sociedad). Sobre esto, Nelson Manrique sostiene que

[l]as masacres no producen muertos sino cadáveres. La condición de muerto supone la definición del estatus de una persona con identidad. Los momentos importantes de nuestra vida están

pautados por ritos de pasaje: nacimiento, bautizo, matrimonio, muerte. Los ritos mortuorios ayudan a los deudos a procesar la pérdida y al mismo tiempo ayudan a fijar los límites entre los vivos y los muertos. . . . Pero las masacres producen fallecidos sin identidad. La desaparición física sin restos mortales que velar deja suspendida la identidad de la víctima en un territorio intermedio entre la vida y la muerte, el cielo y el infierno. (“Memoria y violencia” 430)

Judith Lewis Herman afirma que la intervención y participación de la comunidad tiene una función clave en el proceso decisivo de consolación y recuperación psicológica de las víctimas de trauma. Según Herman, para que se consolide una reconciliación entre la víctima de trauma y la comunidad, es fundamental que una vez que esta última haya reconocido públicamente los daños sufridos por la víctima, se asegure que los responsables sean castigados y que la víctima sea desagraviada y protegida. Sólo así, concluye Herman, la víctima de trauma será capaz de reconstruir un sentido de orden y justicia que le permita seguir sintiéndose unida a la comunidad en la que vive (70).

Esta interdependencia entre individuo-comunidad –el individuo necesita de la comunidad para encontrar sentido en su vida y la comunidad necesita de una interacción de individuos para existir como tal– es replanteada por Maurice Halbwachs en función de la memoria. Según Halbwachs, toda memoria individual está íntimamente conectada a una memoria colectiva. Es así que nuestras memorias se mantienen colectivas porque nunca estamos solos. Esto quiere decir que toda persona –directa o indirectamente– debe recurrir a la memoria de los demás para evocar la suya propia. Debemos tener presente que vivimos en una sociedad en la cual interactuamos constantemente con los demás, y como consecuencia, nuestros recuerdos van a ser evocados en función de nuestras experiencias con esa sociedad. Sin embargo, el hecho de que los recuerdos son interdependientes y compartidos por todos, no significa que no sean percibidos de manera particular a un nivel individual (48-51). Así, en el caso de las víctimas de la violencia política, se puede decir que el trauma individual es el reflejo de un

trauma a nivel de comunidad y viceversa. El individuo-víctima es un pequeño espejo a través del cual podemos examinar de manera individualizada los mecanismos de poder, control, exclusión y explotación de una sociedad. Entonces, para tratar el mal de una sociedad, se debe tratar el mal a nivel individual, y esto es un trabajo que pretenden llevar a cabo todas las Comisiones de la Verdad y Reconciliación.

La memoria como verdad inferida es un poco problemático, ya que es difícil evaluar la memoria por su valor de veracidad en lugar de su subjetividad. La veracidad, como valor ético muypreciado y apropiado como símbolo de autoridad moral en las sociedades contemporáneas, representa un tema especialmente polémico en el caso de la legitimidad de la Historia. Maurice Halbwachs dice que, “sin lugar a dudas, la historia es una colección de los hechos más notables de la memoria del hombre. Sin embargo, los hechos pasados que se leen en los libros y que se aprenden y enseñan en las escuelas son seleccionados, combinados y evaluados de acuerdo con las necesidades y reglas de un grupo que se encarga de preservarlos” (78; traducción propia). Fidel Tubino agrega que

[l]as historias oficiales son historias ideológicas, narradas con una intencionalidad política que actúa como criterio selectivo, interpretativo y ordenador del relato común. Así, por ejemplo, según el relato oficial tenemos que proceder de un origen común para generar un sentimiento colectivo de pertenencia primaria más allá de las diferencias y por ello se crea el mito fundador. (100)

Siguiendo este planteamiento, la historia oficial del Perú se constituye a partir de una agenda de control económico-político en la cual la memoria-verdad de una parte del país no es tomada en cuenta. Es por eso que de una manera simbólica – desde un punto de vista postcolonial– se puede afirmar que la historia oficial representa la “verdad” del vencedor (la del cuerpo masculino), mientras que la historia no oficial (la silenciada) es la “verdad” del vencido (la del cuerpo femenino). Jacques Le Goff –por su parte– afirma que “la historia no está exenta de manipulaciones acordes con el contexto socio-político del historiador, y que de hecho la historia ha sido y sigue siendo manipulada de manera consciente por

regímenes políticos que se oponen a la verdad. Sin embargo, Le Goff insiste en que la disciplina de la historia debe persistir en mantenerse objetiva y fiel en su convicción de una ‘verdad’ histórica” (xi; traducción propia). Según Le Goff, “la memoria es la materia prima de la historia. Como tal, la memoria –ya sea ésta mental, oral o escrita– es la fuente a partir de la cual los historiadores dibujan la historia. Para Le Goff, es más fácil que la memoria –que funciona de manera inconsciente– sea manipulada por el tiempo y por las sociedades que por la disciplina de la historia en sí misma” (xi; traducción propia). Por tanto, de acuerdo con Le Goff, la memoria y la historia dependen una de la otra; sin embargo, mientras la primera es más susceptible de manipulación, deformación o desaparición, la segunda le da forma a la primera y la fija como memoria oficial, sin que ello signifique no cuestionar la subjetividad de su contenido por el bien de la “verdad histórica”.

En la narrativa contemporánea de la violencia, se practica un modo discursivo que refleja esas otras voces excluidas de la historia oficial. Es como dice Halbwachs: no hay memoria individual que no refleje la colectiva, y es por eso que la narrativa de la violencia funciona como un espejo que refleja destellos de las víctimas: aquellas voces silenciadas de la historia no oficial. Si a la historia de una nación se le ha omitido –por usar las palabras de Le Goff– parte de la materia prima necesaria en su producción, es preciso realizar un control de calidad de ese producto para determinar qué es lo que se ha omitido. Al recuperarse la memoria-verdad de un grupo excluido no sólo se defiende la justicia –como lo plantea Todorov–, sino que también se reconstruye la historia al incluirse esa otra cara de la “verdad de la nación”. Estas manifestaciones discursivas sobre la violencia política influyen de manera fundamental –así como lo ha hecho en su género la literatura indigenista– en la definición de la identidad contemporánea de la nación peruana. Jacques Le Goff subraya que “la memoria es un elemento esencial en la denominada ‘identidad’ individual o colectiva. Y que justamente la búsqueda o definición de ésta se ha vuelto en una ávida actividad de individuos y sociedades, y, en los peores casos, en un objetivo e instrumento de poder” (98; traducción propia).

Paul Connerton –quien diferencia entre memoria colectiva y reconstrucción histórica– pone énfasis en el modo cómo la memoria social es representada y mantenida, o como lo presenta el título de su libro: cómo recuerdan las sociedades. Según Connerton, lo anterior sólo se logra de manera efectiva a través de representaciones repetitivas (rituales) del cuerpo como, por ejemplo, las ceremonias conmemorativas y las prácticas corporales (4-7). Por lo tanto, para Connerton, la repetición es un elemento importante para la fijación del recuerdo. Y si se desea rastrear el origen de la memoria social, se debe tomar en consideración los actos de transferencia que hacen posible una memoria común (39). Teniendo esto en cuenta, podemos decir que las (re)presentaciones del cuerpo femenino en la narrativa de la violencia del siglo XXI fijan, en cierto modo, una perspectiva de la memoria a nivel colectivo, pudiéndose considerar como actos repetitivos los cuerpos en sufrimiento (re)presentados en la narrativa, así como la lectura de los mismos. Cecilia Rivera añade en relación a este tema lo siguiente:

La memoria puede presentarse tanto en forma escrita como oral; puede ser cantada, teatralizada, dibujada, ritualizada, esculpida, u otras prácticas recurrentes o institucionalizadas que hacen posibles este recordar colectivamente. Así, la novela, el teatro, los desfiles, los monumentos, las canciones son capaces de producir memoria colectiva al ser representados, leídos o comentados. (436)

Si los actos repetitivos se inscriben en el cuerpo de la memoria, en el Perú este proceso repetitivo que define la memoria histórica se resume en una sola palabra: injusticia. En el 2000, durante el período de transición política –ya preso el líder de Sendero Luminoso y terminado el gobierno autoritario de Alberto Fujimori– se empezó a sentir un clima de disconformismo e intranquilidad como resultado de dos décadas de violencia. Debido a eso, el gobierno provisional conducido por el presidente del Congreso de la República, Valentín Paniagua, decidió encargar a una comisión especializada investigar, aclarar e informar a la sociedad peruana la verdad de los hechos ocurridos en esa época de la historia del Perú:

Así, acogiendo un justo reclamo de la sociedad, el gobierno de transición decidió constituir una Comisión de la Verdad y Reconciliación con la finalidad de esclarecer la naturaleza del proceso y los hechos del conflicto armado interno que vivió el país, así como de determinar las responsabilidades derivadas de las múltiples violaciones de los derechos fundamentales ocurridas en aquellos años. (CVR I.Introducción: 19)

Como se deja leer en el informe de la CVR, la población peruana no sólo tenía necesidad de saber la verdad de los hechos, sino también de que se hiciera justicia. La respuesta ante este proyecto fue masiva: más de 16,000 personas dieron testimonios de sus experiencias durante esas dos décadas de violencia, demostrando así la imperativa necesidad de contar lo que hasta hace poco se estaba obligado a mantener en silencio. Muchos hablan del olvido, pero es imposible olvidar cuando no se logra superar el trauma. Uno podría hablar de evasión pero no de olvido. Por tanto, el Perú es el país del olvido fracasado, un país traumatizado por su pasado de violencia. Y si se quiere ir aún más lejos, el Perú es un país traumatizado por un pasado de injusticia colectiva que se extiende en el presente. En el informe de la CVR se dice que “[e]n un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia” (CVR I.Prefacio: 16). Y en cierto modo esto es lo que se está logrando con la creciente narrativa contemporánea: denunciar y mantener viva la memoria de la violencia política para no repetir el pasado. Afrontando y aceptando el pasado es una forma de asimilar las causas y consecuencias de nuestra historia, y debemos aprender de ellas para tratar de no cometer los mismos errores. Entonces, superar el trauma sería en cierto modo volver a tener esperanza de un futuro mejor: mirar el mañana con optimismo. O como lo plantea el informe de la CVR: “Estamos convencidos de que el rescate de la verdad sobre el pasado –incluso de una verdad tan dura, tan difícil de sobrellevar como la que nos fue encomendado buscar– es una forma de acercarnos más a ese ideal de democracia que los peruanos proclamamos con tanta vehemencia y practicamos con tanta inconstancia” (CVR I.Prefacio: 16).

Las novelas analizadas en esta tesis tienen una fuerte conexión con la nueva narrativa histórica latinoamericana y géneros del post-boom como el testimonio. En la narrativa del post-boom se observa una producción de nuevas tendencias o vertientes literarias como la literatura femenina, el realismo urbano, la novela histórica, la literatura de testimonio o documental, la literatura gay, la literatura del exilio, etc. La nueva narrativa histórica es un síntoma de una generación que siente la necesidad de contar los hechos reales y problemas sociales y políticos que experimenta América Latina. Haciendo esto, se trata de mantener un diálogo crítico y de inclusión con los mecanismos del poder, el tiempo y la memoria. Magdalena Perkowska lo explica de la siguiente manera:

El abandono por parte del Estado del rol protector y orientador de la colectividad nacional llevó a la fragmentación y diversificación del cuerpo social que tuvo como resultado el surgimiento de numerosos movimientos alternativos (barriales, feministas, ecológicos, culturales, religiosos, homosexuales). En el campo cultural, con más frecuencia y éxito que antes, por otro lado, se cuestionó los modelos de representación vigentes en las épocas anteriores y se incluyó las voces hasta entonces marginadas. Es en este contexto incierto de redemocratización, crisis y transformación social que la novela histórica emerge con un nuevo vigor. (30)

Por ejemplo, en el caso de Perú, Rita Gnutzmann señala que “[p]odría mencionarse aquí otra forma de reflejar la situación del Perú de los 80 como es el relato histórico, es decir, el recurso a ejemplos y hechos del pasado para establecer paralelismos o buscar orígenes que expliquen la fractura y la desolación sufridas en el presente” (269). Para Magdalena Perkowska, “[l]as nuevas novelas históricas se apartan del modelo clásico mediante significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales y, adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye” (33). Seymour Menton, por su parte, menciona seis características

predominantes en la nueva novela histórica que la diferencian de la novela histórica tradicional:

En primer lugar, la subordinación de la recreación mimética de un específico período histórico para dar prioridad a la ilustración de tres ideas filosóficas: la imposibilidad de averiguar la verdadera naturaleza de la realidad o la historia, la naturaleza cíclica de la historia y lo imprevisible de la historia. En segundo lugar, la distorsión consciente de la historia a través de omisiones, exageraciones y anacronismos. En tercer lugar, la utilización de personajes famosos de la historia como protagonistas en lugar de crear protagonistas ficticios. En cuarto lugar, la metaficción o los comentarios del autor sobre el proceso creativo de su propia obra. En quinto lugar, la intertextualidad como las alusiones de otras obras, la inserción de personajes de otras obras y el palimpsesto o la re-escritura de otro texto. Y, por último, el empleo de los conceptos bajtianos como lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (22-24; traducción propia)

Entre los recursos explotados por la narrativa del post-boom para lograr un resultado específico y efectivo se encuentra el testimonio. Según John Beverley, “la palabra ‘testimonio’ connota la acción de decir la verdad (en un sentido religioso o legal) y la expresión ‘dar testimonio’ significa testificar y ser un testigo sincero” (3; traducción propia). Beverley añade que “la autoridad ética y epistemológica del testimonio deriva del hecho que nosotros damos por cierto que la persona que narra el testimonio ha vivido en carne propia o de manera indirecta –a través de las vivencias de personas muy cercanas a ella– las experiencias que nos está contando” (3; traducción propia). La importancia que cobra la apropiación y adaptación de esta forma discursiva en la narrativa contemporánea radica en el valor histórico y fiable que le otorga a la obra, al mensaje inscrito y al agente del discurso. Por otro lado, la decisión de usar el testimonio obedece a propósitos de influencia y hasta de manipulación porque el narrador del testimonio, así como lo afirma Beverley, “habla por o en nombre de una

comunidad o grupo, desempeñando de esta manera la función simbólica del héroe épico (un héroe popular)” (33; traducción propia).

Por último, en cuanto al papel de la mujer en la literatura y el papel de la voz femenina en la articulación del discurso sobre la violencia y en la literatura peruana contemporánea, observamos que durante el llamado post-boom latinoamericano, con más exactitud durante los años 80, destaca significativamente la escritura femenina. Autoras como Luisa Valenzuela, Elena Poniatowska, Elena Garro, Rosario Ferré, Diamela Eltit, Cristina Peri Rossi e Isabel Allende, entre otras, empiezan a cobrar un puesto relevante en el mercado literario y el ámbito crítico, campos que habían sido exclusivos de la narrativa masculina. Durante esta época, estas mujeres-escritoras demostraron un interés singular en ejercer su capacidad de intervenir en la política de sus países para criticar los mecanismos represivos sociales y de género de sus gobiernos. La herramienta utilizada para llevar a cabo su protesta literaria fue predominantemente el discurso corporal. Liliana Trevizan ofrece una explicación más detallada:

[D]urante los años ochenta la marca más reiterada en los textos de mujeres es el nudo en el que se intercepta la sexualidad con la política. La escritura de mujeres, por una parte, se esfuerza en la lectura política del discurso que se refiere a la sexualidad, a la vez que muestra, por otra, cómo el espacio político transgrede lo privado y se imprime sobre la sexualidad de las mujeres. (xi)

La sexualidad femenina se convirtió en el medio discursivo para rebelarse contra un sistema patriarcal aún represivo. En este sentido, “[l]os textos de mujeres se vuelven así, espacios desafiantes en los cuales se articula la diferencia mujer en el discurso democrático que se construye en el continente” (Trevizan xii). Esta protesta de tipo sexual-corporal es el sello que caracteriza, en su gran mayoría, la narrativa femenina a partir del post-boom. Ya Hélène Cixous había dicho que “al escribirse ella misma, la mujer recuperaría su propio cuerpo expropiado, el cual había sido transformado en un ente extraño de exhibición. Al escribirse ella misma, su cuerpo sería escuchado, y es a través del lenguaje de su cuerpo que el

mundo inconsciente femenino resurgiría a la superficie” (165; traducción propia). Por tanto, Cixous afirma que “una mujer sin cuerpo representa ceguera y torpeza. De hecho, esa mujer no podrá ser una buena combatiente, ya que sin cuerpo sólo podrá ser la sombra del cuerpo masculino, un cuerpo que se impone al apoderarse del discurso” (165; traducción propia).

Desafortunadamente, en esta nueva oleada de mujeres escritoras del post-boom no se pueden incluir nombres de mujeres peruanas, al menos no entre los escritores considerados de “primera fila”. En su lugar, fueron los hombres los que irrumpieron en el mercado novelístico peruano proponiendo un discurso sexuado del cuerpo femenino y desarrollando personajes femeninos como protagonistas de sus historias. Así como las mujeres, ellos también construían la sexualidad femenina como un instrumento de crítica social y política. Carol Wasserman subraya que “[t]anto hombres como mujeres escriben y tienen éxito al escribir, pero cada día hay más hombres cuyas protagonistas son mujeres. Repetimos lo que Isabel Allende ha dicho de que la literatura no tiene sexo y que los cambios importantes en la circunstancia de todos sólo pueden realizarse a base de un esfuerzo por parte de mujeres y hombres juntos” (216). Es cierto que la unión hace la fuerza, pero aún vivimos en un mundo regido por divisiones diversas que no van a desaparecer pero que sí pueden transformarse. Y es nuestro deber participar activamente para que esas transformaciones sean lo menos dañinas posibles. Al igual que Cixous, pienso que el discurso sí tiene un contexto de género. Es por eso que resulta muy interesante notar que, a pesar de que se vive en una sociedad con una perspectiva predominantemente patriarcal, la narrativa peruana contemporánea se inclina a proporcionarle un lenguaje políticamente cargado y comprometido al cuerpo femenino para desarrollar temas complejos relacionados con la situación e inestabilidad general del país. Si bien es cierto que, por un lado, se le da la oportunidad de que el marginado hable y proteste, por otro lado, se sigue perpetuando un lenguaje que conserva las dicotomías patriarcales de hombre/mujer, fuerte/débil, estable/inestable, racional/irracional, orden/desorden, etc. Si, como dijo Cixous, para que el mundo femenino inconsciente salga a flote (cobre conciencia), es necesario que la mujer escriba su

propio cuerpo; entonces, ¿qué conciencia puede cobrar un cuerpo femenino escrito/descrito por un hombre? En parte, es esta paradoja la que se dedican a explorar cada uno de los capítulos que constituyen esta tesis.

CAPÍTULO I

La hora azul: violación, trauma y silencio

–Los limeños como tú dicen que las artesanías de aquí les parecen lindas. Después se olvidan de todo y siguen con sus autos y sus viajes. ¿Ves a ese chico que está allí, lavando los platos? . . .

–¿Qué pasa con él?

–Puede estar a unos metros de ti pero la distancia que hay entre la Tierra y el Sol es menor a la que hay en este momento entre tú y él. . . .

–Mira, yo supongo que quieres hacerme sentir culpable. Pero no tengo por qué sentirme mal. No tengo la culpa de no saber nada de él. ¿Tengo la culpa?

(Cueto, *La hora azul* 183)

[L]a gente que se queda callada está mucho peor que los que pueden quejarse, sabes. Poder quejarse, caray, un lujo. El silencio en cambio..., no sé..., es como una cueva.

(Cueto, *La hora azul* 184)

Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio» esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad «memoria contra memoria».

(Jelin, *Los trabajos de la memoria* 6)

A pesar de los numerosos testimonios de víctimas de la violencia recopilados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR),¹ el tema de la violencia política en el Perú sigue siendo, en cierto sentido, un tema tabú y hablar sobre este asunto significa incursionar en un territorio lleno de silencios y negros abismos. Mientras unos estaban o siguen estando atemorizados,² otros todavía se sienten avergonzados del pasado. Mientras que los primeros quieren evadir o

¹ Ante la CVR se presentaron 16,985 personas de todo el país para transmitir sus testimonios (CVR I.4: 196).

² La CVR mantiene que “[d]urante el tiempo de la violencia, el miedo fue el sentimiento más generalizado. De ser una experiencia personal y subjetiva se convirtió en una realidad compartida por todos, trascendió la esfera de lo privado haciéndose experiencia colectiva y clima social. No sólo fue vivencia reactiva a un acontecimiento violento sino que adquirió características de sensación permanente. Estas experiencias se encuentran fuertemente asociadas a situaciones de desamparo, vulnerabilidad y desprotección” (CVR VIII-3.1: 168).

retocar el pasado, los segundos lo quieren olvidar y borrar para siempre de sus mentes. En el *Informe Final* de la CVR se mantiene que

[e]l miedo y la desconfianza generaron *silencio*. El mandato externo de callar se conjugó con la prohibición interna de hablar, impuesta por el miedo. A muchas personas les resultó difícil hablar del miedo que experimentaron y al hacerlo nos hablaron de haberse sentido o sentirse aún «avergonzados(das)», quizá porque el miedo confronta con sentimientos de impotencia y desvalimiento, porque se asocia a la idea de «falta de valentía» en la que muchos son socializados, pero sobre todo porque el sentimiento de vergüenza expresa con claridad la humillación de la que han sido objeto. (CVR VIII-3.1: 178)

Estas tendencias humanas respecto al pasado han contribuido a que el temor, la vergüenza y la conveniencia sean los factores que definan el perfil oficial de la verdad histórica del Perú. Sin embargo, es necesario señalar que no existe una memoria oficial, sino muchas memorias “oficiales” y cada una acorde con el gobierno de turno respectivo. Esta multiplicidad ha generado interrogantes sobre la veracidad e integridad del pasado, convirtiéndose así en materia de investigación, manipulación e inspiración, en especial de escritores contemporáneos como los seleccionados para este trabajo de investigación.

Nelson Manrique dice a este respecto que

[u]na memoria, personal o social, se construye de recuerdos, pero también de supresiones. Y al indagar sobre la naturaleza de los hechos importa tanto meditar sobre aquello que la memoria recuerda, cuanto aquello que se “olvida”. El verdadero historiador tiene que prestar atención no solo a los discursos y los hechos historizados sino también a los silencios y supresiones, que con frecuencia dicen más sobre una sociedad y sus problemas que las proclamas solemnes del poder de turno. (“Memoria y violencia” 421)

Nelson Manrique tiene mucha razón, pero inclusive Jacques Le Goff, quien daba más crédito a la Historia con mayúsculas que a la memoria de las masas (memoria colectiva) y quien afirmaba que la labor de los historiadores iluminaba la memoria y corregía sus errores, se preguntaba hasta qué punto eran los historiadores mismos inmunes a distorsionar y obscurecer la historia (111). Y a ello se podría añadir: ¿Hasta qué punto es posible tener acceso a ambos complementos de la memoria: no sólo a los recuerdos, sino también a los “olvidos” colectivos?

Alonso Cueto Caballero (1954), limeño de nacimiento, explora y examina en su narrativa el pasado violento del Perú durante Sendero Luminoso. Proveniente de una familia de clase media alta, pasó parte de su niñez en París y Washington, y no regresaría al Perú hasta los 7 años de edad. Su carrera intelectual, la cual se enriquece académicamente en Perú, España y Estados Unidos, ha demostrado ser prolífica al contabilizarse entre su producción literaria aproximadamente unas 10 novelas, varios cuentos, algunos ensayos y una obra de teatro. *La hora azul* (2005), publicada por Editorial Anagrama y Ediciones Peisa (en el Perú) y galardonada con el Premio Herralde de Novela 2005, no es la única de sus obras que tiene como contexto la violencia política en el Perú. Precisamente la novela *Grandes miradas* (2003) desarrolla su trama durante los años 90, en medio de la corrupción, inestabilidad y represión que se vivieron durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) y su oscuro colaborador Vladimiro Montesinos.³ Juan Carlos Ubilluz, quien identifica la narrativa de Cueto como criolla, afirma que en *La hora azul* se puede observar la dicotomía del Perú profundo y del Perú moderno heredada del ya mencionado Informe de Mario Vargas Llosa de 1983.⁴ La trama de la historia se desarrolla de acuerdo con una evidente confirmación de ese pensamiento. Como consecuencia, la crítica asegura que en esta novela –y a ello volveré más adelante– no se hace más que incidir en la idea que

³ Información obtenida de la página web del autor: <<http://www.alonsocuet.com.pe/>>.

⁴ Sobre el Informe Uchuraccay, Rocío Silva Santisteban explica que “[l]a Comisión Uchuraccay, presidida por Mario Vargas Llosa y compuesta por distinguidos antropólogos, periodistas y otros profesionales, después de visitar la zona y de redactar extremadamente rápido un informe sumario, asumió que el ‘otro’ indígena, sumido en la ignorancia y la barbarie debido al alejamiento del progreso y la modernidad, podía ser capaz de matar a ocho periodistas por error” (203).

[e]l fantasma del hombre andino congelado en el tiempo es el soporte de la validación de la ética “paternalista” del buen Amo oligarca. Al retratar al hombre andino como el habitante de una naturaleza-cultura morosa, como un alma sufriente que ha sufrido “desde siempre”, la narración le adjudica al buen Amo la responsabilidad de ser caritativo con quienes sufren por pertenecer a esa naturaleza-cultura. (Ubilluz 42)

En *La hora azul*, el doctor Adrián Ormache –el protagonista de esta novela– emprende una dolorosa búsqueda de la verdad sobre su padre, una verdad evidente para todos que, sin embargo, es disimulada por medio del silencio y la extorsión.⁵ En la novela, la omisión de la verdad no sólo descubre las inconsistencias de una nación que no permite o a la que no le conviene incorporar la memoria ejemplar defendida por Todorov –es decir, esa memoria que el individuo y la sociedad deben recuperar en beneficio de la humanidad, tal y como vimos en la introducción– para así promover la justicia y la verdad histórica, sino que también –al descuidar y segregar la memoria silenciada y traumatizada de una gran parte de la nación– desvela un país profundamente fragmentado racial, social y económicamente. En este clima nacional lleno de fisuras y diferencias ya no se trata de señalar desenfrenadamente culpables, porque de hacerlo nos daríamos cuenta de que nadie es realmente inocente, así como ninguno de los personajes de la novela de Cueto (victimarios y víctimas) es ajeno al silenciamiento de la verdad. Se trata más bien de hacer justicia. Y para lograrlo es necesario que cada ciudadano asuma su propia responsabilidad de manera individual –de acción u omisión– respecto a la integridad de la memoria. Rocío Silva Santisteban sostiene que

existen otros responsables sobre los cuales no llega el brazo legal del Estado porque, por cierto, su responsabilidad no es ni penal ni jurídica, sino ética. Se trata de todos aquellos que permitieron, con

⁵ Con “una verdad evidente” se quiere insinuar que no era un secreto que las Fuerzas Armadas y Policiales cometían barbaridades y actos de violencia e injusticia contra el pueblo peruano durante la guerra contra Sendero. Esta situación en lugar de ser algo fuera de lo común (algo excepcional), muy por el contrario, se convirtió en una característica casi inherente a las “fuerzas del orden”.

sus silencios e indiferencias, que la locura terrorista siguiera su curso y también aquellos que se amoldaron a las exigencias de la locura represiva, con sus anuencias ante la brutalidad y la bestialidad, aquellos que aprovecharon del miedo de la población y que se beneficiaron, de alguna u otra manera, con esa presión. Todos ellos sí son responsables y si no asumen su participación, por acción u omisión, en estos “delitos” morales, no podremos reorganizar ni siquiera someramente un nuevo proyecto de nación. (205)

Bajo este criterio, todos los peruanos tienen una responsabilidad moral en la (re)construcción de la memoria histórica de la nación. Es por ello que la intervención masiva en la preservación de la verdad nacional debe ser un objetivo fomentado de lo individual a lo colectivo. Dicha aspiración utópica encuentra su más firme obstáculo en el segregacionismo que ha conducido al país a un estado lamentable de desigualdad, rivalidad y violencia; una realidad social y humana que la novela construye con mucho éxito. Para Gonzalo Portocarrero, es justamente la falta de un diálogo entre conciudadanos –para conciliar las diferencias– lo que ha imposibilitado el desarrollo de una “memoria justa”, o sea de una memoria oficial que incluya la verdad de todos los peruanos. Por tanto,

[e]n nuestro país, predominan las “memorias heridas”, estando la historia oficial lejos de representar esa “historia justa” en la que los peruanos podríamos encontrarnos como compatriotas-ciudadanos. No se ha producido aún ese “verdadero presente” en el que, desde una comunión niveladora, sea posible intercambiar recuerdos y elaborar ese relato de mutuos reconocimientos que permita amortiguar los antagonismos sociales. Entonces, seguimos presas del pasado. No queremos juntarnos ni acercarnos y seguimos atrapados por la fascinación que nos produce el ser diferentes y el tener tan mala suerte. (“Perú, el país de las memorias heridas” 36)

Ahora bien –retomando la idea de Ubilluz–, en la novela de Cueto se observa un estancamiento ideológico en el cual se sigue persistiendo en que todos los

problemas del Perú –y en especial el de Sendero– tienen como fundamento la visión de un mundo andino caracterizado por una barbarie y un infantilismo inherentes e insalvables. En este contexto, Ubilluz critica agudamente que en la novela se siga articulando ese punto de vista que no hace otra cosa que seguir dividiendo a la nación en lugar de explorarse y cuestionar las verdaderas causas históricas que han contribuido al estado general del Perú actual (re)presentado en la narrativa de Cueto (20). Este cuestionamiento nos obligaría a repasar la memoria oficial y no oficial y ratificar que los orígenes de la problemática racial del Perú datan de épocas coloniales, pasando como legado durante la independencia y dando brincos de las dictaduras a la democracia hasta nuestros días, manifestándose de manera singular en cada época de la historia.⁶ En cierto modo, todo peruano está contaminado –directa o indirectamente– por esa manera de pensar, ya que

[e]s más fácil pensar en las razones antropológicas del atraso del Ande que pensar en las políticas de Estado que producen este atraso. Es más fácil –más cómodo, más familiar, más conveniente– pensar que el hombre andino permanece anclado a una identidad premoderna que pensar en las políticas de Estado que, en el presente, truncan las aspiraciones modernas de las masas andinas a fin de favorecer al capital extranjero y a determinados grupos de poder económico nacional. (Ubilluz 30)

De acuerdo con este razonamiento, en *La hora azul* se puede subrayar de manera sintetizada una clase privilegiada (los blancos) que controla el destino del país y que al mismo tiempo se mantiene distante de los problemas más cruentos de la

⁶ A este respecto, Nelson Manrique ofrece la perspectiva de una “crisis gestada por una herencia colonial irresuelta. . . . [cuya] obsesión por la *limpieza de sangre* se trasladó también a América, y culminó en la construcción de la categoría de las *castas*. . . . [en la que] [e]l término ‘mestizo’, ahora utilizado para designar a quienes no son considerados ni blancos ni indios, era entonces claramente insuficiente. [Además] [l]a pretensión de mantener separadas la república de indios y la república de blancos estaba destinada al fracaso, porque desde la llegada misma de los conquistadores empezó el proceso de mestizaje biológico y cultural. Sin embargo, ideológicamente el abismo entre los mundos enfrentados se asentó en esta separación, legitimada por el racismo de cuño colonial. Este fenómeno, heredado por la República en el Perú, generó un tipo de estructura social marcado por la escisión entre dos sociedades que aparecían como funcionando paralela e independientemente” (*El tiempo del miedo* 58-59).

sociedad. Otra clase (los mestizos) que vive bajo el ala de la anterior, que se mancha las manos para mantenerla satisfecha y con eso obtener un beneficio económico. Y una tercera clase social (los indígenas) que es ultrajada directamente por la segunda e indirectamente por la primera, y cuya situación general penible es mantenida directamente por la primera e indirectamente por la segunda. Si, como afirma Ubilluz, la novela no incita a opinar o meditar en los motivos del problema original de la realidad peruana ni ofrece posibles soluciones al mismo, lo que sí tiene como punto positivo es su iniciativa –consciente o inconsciente– a cuestionar y reflexionar sobre la integridad de la historia oficial. Y en este proceso vamos observando que nadie está libre de culpa porque, como dice Víctor Vich, “[e]sta es una novela escrita contra la sociedad en su conjunto . . .” (“Violencia, culpa y repetición” 238). En la novela de Cueto, se advierte justamente una manipulación intrincada de silencios con el único objetivo de ocultar la verdad. La verdad es lo último que se desea que se sepa, ya que ésta avergüenza, incomoda y hasta denigra. En la dividida sociedad peruana (re)presentada en la novela, nadie desea dejar al descubierto sus secretos más comprometedores y pesadillas, o porque es inconveniente o porque es muy doloroso.

La memoria de una nación supone ser la verdad que define su identidad, pero ¿cómo es esta verdad? En *La hora azul*, el protagonista vive satisfecho y hasta orgulloso de su situación y estilo de vida. Todo le sonríe en la vida: tiene un buen nombre, una clase social adecuada, una reputación envidiable, un ingreso económico holgado, una familia perfecta, unas hijas adorables, una esposa que es una excelente anfitriona y que lo apoya en la tarea de mantener las relaciones sociales adecuadas para su carrera de abogado. Todo en la vida de Adrián Ormache ha sido minuciosamente controlado –directa o indirectamente– para llegar al lugar donde se encuentra: la cima del éxito. Es por este motivo que todo su mundo se descontrola radicalmente cuando llega a leer una carta dirigida a la madre muerta en la cual se le informaba sobre el carácter maligno del esposo y cómo éste había abusado sexualmente de una chiquilla inocente. La carta dice lo siguiente:

Señora Beatriz Ormache:

Su esposo el oficial Ormache es un hombre muy malvado, que ha traído una gran desgracia a mi familia. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi sobrina era buena, nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron y su esposo Ormache la perjudicó, señora, violación le hizo. Por eso, señora, la maldición va a caer sobre sus hijos y sobre usted, señora. Malditos siempre. Esa maldición va a durar muchos años, sobre usted y sobre sus hijos y los hijos de sus hijos. Así será, Vilma Agurto. (Cueto, *La hora azul* 50)

El contenido de la carta genera sorpresa, incredulidad, preocupación y sobre todo curiosidad por saber más. ¿Por qué es tan importante para Adrián averiguar la verdad sobre su padre? ¿No había vivido hasta ese momento indiferente? ¿No había preferido mantenerse distanciado de la influencia paterna? Lo que se inicia aparentemente como una reacción natural de proteger sus intereses –esto es evitar que su nombre se vea manchado por el escándalo– toma ramificaciones inesperadas. La muerte de la madre –la figura fuerte, ejemplar y protectora que en la novela moldea la memoria de acuerdo a sus intereses de clase– desestabiliza la vida del protagonista emocional y psicológicamente. La ruptura de la relación madre-hijo lo deja en un estado de orfandad y vulnerable a las interferencias, crudezas y corrupción del mundo exterior, sobre todo de ese otro Perú tan desconocido para él. Sin la intervención de la figura materna, la memoria deja de ser controlada para volverse ella en el eje controlador de la historia de la novela. Es a partir de la desaparición del cuerpo de la madre que todos los secretos y silencios empiezan a mostrarse de sus escondites. El hermano “vulgar” regresa de los Estados Unidos para el entierro de la madre y transmite una realidad desconocida para el protagonista: el verdadero rostro del padre, realidad que habría continuado oculta siempre y cuando la madre no hubiera muerto. Por tanto, la muerte-ausencia materna fuerza el regreso del hijo pródigo e induce a que Adrián descubra esa carta comprometedoras en la cual el nombre paterno se ve mezclado con palabras de tortura y violación.

Si hay una palabra en la novela que funciona como detonante de la historia, esa es la palabra “violación”. El descubrimiento de la violación de Miriam impulsa al protagonista a indagar en el pasado de un padre que hasta ese momento era desconocido. Es así que la búsqueda de un cuerpo femenino violado por la figura progenitora enfrenta al protagonista con otros actos de violencia masiva por parte de las fuerzas militares y de Sendero Luminoso durante los años de la guerra. Ya no es sólo un cuerpo sufriente que se graba en su conciencia sino la acumulación de miles de cuerpos torturados, violados, asesinados y desaparecidos de hombres y mujeres indígenas: “Encima de ella, estaban los otros cuerpos” (Cueto, *La hora azul* 273). Los cuerpos de la violencia cobran sentido en el contexto de una nación brutalizada por sus propios hijos. Adrián, como hijo de esa nación, adquiere de su padre la “herencia del torturador”. La palabra “violación”, entonces, no implica únicamente el ultraje físico de una mujer desconocida, sino también la deshonra y la culpa heredadas del pasado. En consecuencia, la violación del cuerpo femenino se convierte en metáfora de la violación de la memoria del protagonista –y de la nación– hasta ese momento edificada en la suposición de lo intachable. A nivel ético, la responsabilidad del padre se transfiere al hijo. En ese sentido, la fijación del hijo en el acto criminal de la figura que le ha dado la vida tiene lógica en el marco de la búsqueda de una solución purgativa para el padre y de una (re)construcción purgativa de la memoria para el hijo. Si la violación del cuerpo se transforma en obsesión es porque la culpa no purgada del padre se convierte en la herencia (esa maldición que deja escrita Vilma Agurto) que le toca purgar al hijo y a sus descendientes como si fuera una reacción en cadena generacional. Por tanto, el término “purgar” toma una acepción literal a nivel ético que busca limpiar y purificar el alma-memoria de la identidad:

–Putá, le dirás que te perdone, pues. ¿Qué le vas a decir?

La voz de Platón sonaba como un rugido.

–¿Que me perdone por qué?

–Putá, por tener un padre tan cabrón como el tuyo.

–Yo no tengo la culpa de mi padre.

–Claro que sí, o sea en parte tienes la culpa, oye.

–¿Por qué?

–Todos tenemos la culpa de nuestros padres, y de nuestros hijos también.

–No sé por qué.

–Porque sí. (Cueto, *La hora azul* 149)

La cita repite, fundamentalmente, una mentalidad social que mantiene que las culpas de los padres son heredadas por las futuras generaciones. Si Adrián no se puede explicar por qué siente remordimientos por los actos de su padre, la novela insinúa que esto es algo que carece de un razonamiento coherente y que se tiene que aceptar como algo válido y natural. De este modo, la transferencia de culpas es razonada como una herencia genética inevitable, aproximación fatalista que se logra detectar en la novela de Cueto. El perfil nacional que se transmite con este enfoque es que el Perú, como una sociedad paternalista, también hereda irremediablemente las culpas y errores de su pasado, o sea los errores y culpas de todos los hijos contra su propia madre patria (la nación).

La aparición de la misiva –y con ella el descubrimiento de la violación sexual– provoca que el hijo tome conciencia hasta qué punto su padre era un extraño para él y cómo también su madre, a la que él consideraba intachable y transparente en todo sentido, llevaba una inquietante y secreta doble vida interior que se revela siniestra: “La cara bondadosa y firme de mi madre, la voz que me había reconfortado algunas noches, esa cara y esa voz eran las de la mujer que había ido al banco todos los meses [a pagar el soborno con el que comprar el silencio] y que con esas manos con las que me había abrazado, estaba sosteniendo el sobre delante del cual iba a extenderse la sonrisa de la señora Agurto” (Cueto, *La hora azul* 116). En efecto, el silencio articulado por medio de la carta crea dudas, celos y ansiedades identitarias por parte del protagonista, revelándose este nuevo estado psicológico como parte de esa maldición que “va a durar muchos años”: la mentira, la vergüenza y la culpa. Para Adrián, sólo el descubrimiento de la verdad –una verdad que, como toda anagnórisis, es

destruccion en muchos sentidos—⁷ puede ayudarlo a (re)descubrir la figura paterna, la materna y la suya propia. La muerte de la madre ofrece así una oportunidad para que el hijo (el heredero de la memoria) corrija los errores cometidos o —más claramente— para que rehabilite la memoria fracturada por el silencio y la manipulación. Según dice el protagonista al final de la novela, “[e]l día que ella dejó la carta de Vilma Agurto en el baúl, lo cerró y se fue a su cuarto, [le] dejó escrito su testamento: averigua quién es esa chica, averigua quién fue de veras tu padre y quién eres tú y quién soy yo” (Cueto, *La hora azul* 299). Ese mandato moral es el que le hace perder la “inocencia” de la ignorancia (muy usada como justificación para la indiferencia). La curiosidad le otorga el conocimiento, y con ello la responsabilidad de elegir qué hacer con ese conocimiento. Por ende, el dilema expuesto de esa manera tan determinante, presenta la novela como una tragedia en donde

la acción implica un cambio de fortuna . . . que hace mudar en desgracia la felicidad del protagonista o héroe trágico, debido a uno o más errores . . . cometidos con desconocimiento de las consecuencias que pueden acarrear. El personaje trágico reconoce, mediante la anagnósis, su culpa, su propia identidad o la identidad de los demás. . . . El héroe trágico . . . debe elegir, sometido a una situación límite, un camino u otro; este es su dilema trágico, del que pueden sobrevenir graves riesgos. (Platas 847-48)

En ese sentido, el mensaje de la novela es que no es suficiente (re)construir la identidad personal, sino que debe ser asumida. En otras palabras, no debemos ni ocultarla ni retocarla, sino más bien aceptarla y robustecerla en diálogo con la memoria colectiva. Es cierto que Adrián no ha cometido directamente los actos de violencia del padre, pero su culpa heredada se consolida al optar por la inacción. Su responsabilidad radica en su irresponsabilidad en no remediar o reconocer

⁷ El diccionario de términos literarios de Ana María Platas ofrece estas dos definiciones pertinentes de anagnósis: “3. Autorreconocimiento o reconocimiento de algo ignorado sobre uno mismo: Edipo descubre quién es él mismo en *Edipo Rey*, de Sófocles. . . . 5. Reconocimiento de culpa en la *tragedia* o en *novelas* con componentes trágicos. El Edipo de Sófocles reconoce su culpa en una anagnósis, al final de *Edipo Rey*, mediante un hermoso *monólogo lírico*” (39).

oficialmente la culpa del progenitor. Al final, si no se observa una reconciliación a nivel nacional, lo que sí se nota es la conciliación de Adrián con el fantasma de su padre, desenlace que se logra sólo gracias a la mediación de la víctima: “Tu padre era un hombre delicado cuando estaba conmigo. Como tú, un hombre delicado. Las palabras de Miriam resucitaban a mi padre, que ahora se me presentaba de pie, en la sala, con sus galones y su uniforme verde y negro. Ella había reconstruido su fantasma y me lo había devuelto. Yo sólo se lo podía agradecer” (Cueto, *La hora azul* 271). Se debe observar, por cierto, que este clímax no deja en claro si la “herencia de la culpa” queda resuelta; sin embargo, la novela da indicios que no. El protagonista no muestra ninguna intención de cambiar las cosas. Y más bien continúa ocultando el pasado y su relación con su hermanastro Miguel, el hijo de Miriam, al que simplemente visita de vez en cuando para darle su ayuda económica. Con este desenlace, el lector no logra dejar de sentir una desolación generalizada que contamina la narración. De hecho, en la obra de Cueto, la nación se concibe como presa de su propio pasado y condenada a convivir con el fantasma de la culpa heredada. Sin embargo, a pesar de que el protagonista de la novela decide finalmente perpetuar el silencio y evadir la realidad (“adormecerse” nuevamente), con esta historia –una historia narrada en gran parte en primera persona a modo de testimonio– Cueto insiste en recuperar del silencio los secretos que avergüenzan e incomodan a una gran parte de la sociedad peruana. De modo que si Adrián no logra llevar a cabo el proceso de anagnórisis que la realidad le demanda, quizás el lector del manuscrito sí lo logre.

Ese proceso de anagnórisis que se le pide al lector a través de la figura de Adrián pasa necesariamente por el reconocimiento de la violación de Miriam y la violencia que acompañó al acto. El conocimiento de la violación sexual ejecutada por un progenitor cuya “muerte [le] había dejado apenas un vago cosquilleo de lástima, un dolor impuesto por la obligación” (Cueto, *La hora azul* 22) y cuya imagen había sido conservada a la sombra y lejos de su entorno social genera en el protagonista no una simple curiosidad sino una fijación morbosa por encontrar a la víctima para así descubrir por sí mismo quién era realmente su padre (su madre y él mismo) a través del cuerpo violado. El mundo de fantasías y evasión

que la figura materna había construido y en el cual él se había instalado tranquilamente –ese mundo en el cual él “[vivió] con la certeza de que [su] padre había estado en Ayacucho, luchando contra los terroristas de Sendero Luminoso, y que había hecho algo por defender [la] patria . . .” (Cueto, *La hora azul* 26)– se desvanece ante la revelación que le hace su hermano Rubén:

–Putá, bueno, o sea tú ya debes saber, pues, el viejo tenía que matar a los terrucos a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba trabajar... para que hablaran pues..., y a las mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y ya después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía. (Cueto, *La hora azul* 37)

Una vez el silencio es roto y la verdad pronunciada (una verdad ya imaginada), el protagonista queda atrapado en la curiosidad, no por la barbarie cometida por el padre militar –de quien se avergonzaba y “había hecho todo lo posible por apartar[se] de esos pocos recuerdos suyos” (Cueto, *La hora azul* 22), así como se avergonzaba de su hermano Rubén, quien había heredado la vulgaridad del padre y también “la voz tosca, las manos canallas y la nariz tubercular. . . . su reencarnación” (Cueto, *La hora azul* 22)– sino por la inquietud de que hubo “[u]na que se le escapó una vez” (Cueto, *La hora azul* 38). Esta aproximación posiciona a la víctima en el lugar de una prófuga libre del control de su carcelero para proponer un paralelismo con el sentimiento de pérdida de control experimentada por una clase social empeñada en enjaular la verdad en el subconsciente de la historia. Por tanto, su desasosiego es la de un carcelero frustrado ante la huida de su presa, la frustración por perder el control del otro:

Lo que me preocupaba más era que la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio. De divulgarse, la historia de mi padre podía por supuesto afectar a mi imagen profesional. Un abogado no debe tener un asomo de mancha en el terno o en el alma. Mi papá torturando y matando chicas en Huanta. Y una de ellas que se había escapado..., la noticia sería un disgusto, tendría que negarla. Yo estaba obligado a cuidar mi

prestigio. . . . Ninguna historia morbosa es buena para el negocio.
(Cueto, *La hora azul* 55-56)

El “asomo de mancha” que se empieza a manifestar involucra al protagonista con un pasado violento de la nación del cual él –así como muchos otros peruanos– se desconectó al considerarlo como un problema que no afectaba ni a él ni a su grupo social. A decir verdad, muchos llegaron a ver ese pasado violento como un problema (una guerra) entre mestizos e indios que ocurría en la sierra y no en la costa del Perú. Si la memoria, hasta entonces aceptada como verdadera, se revela como una serie de “verdades” manipuladas y cuidadosamente salvaguardadas por la madre para conservar una imagen aceptable en una sociedad regida por una clase social que juzga de acuerdo a determinados estándares étnicos y morales, esto significa que se ha producido una ruptura en el sistema dominante que expone peligrosamente los mecanismos de la mentira. En la novela de Cueto, el simbolismo del cuerpo violado sexualmente tiene una doble carga moral que denota el enfrentamiento del protagonista –y del lector– entre la obligación moral de reconstruir la memoria fragmentada (denunciando la mentira y aceptando la verdad) y así promover la justicia y rescatar la integridad de la identidad, y la obsesión por controlarla y poseerla y así gozar del poder para manipular la memoria colectiva en favor del *status quo*.

A partir del momento en que la evidencia se impone, se inicia una marcha detectivesca tras la pista del cuerpo violado de la víctima, y en especial tras las verdades que ese cuerpo puede ofrecer. El proceso de investigación se realiza de manera discreta con la ayuda leal de la secretaria, quien, a diferencia de los otros personajes femeninos, carece de los instintos maternos que más adelante se analizarán. En la novela, el protagonista efectúa una serie de indagaciones para poder encajar un nombre y una imagen borrosa con la fuente corporal fidedigna: Miriam, la víctima de la violación. Este proceso (re)constructivo de la historia –recreado por el autor– a partir de fragmentos comprometedores, desagradables y, al mismo tiempo, inexplicablemente cautivantes absorben las energías y la voluntad de Adrián, el hijo del torturador y el heredero de la culpa. Todo proceso de investigación connota una preocupación e interés por recuperar “la verdad” y

esto supone, por contraste, que existen mecanismos de encubrimiento en constante oposición con la verdad. Mariano Sánchez Soler sostiene que

[s]i el objetivo de cualquier aventura, de cualquier creación artística, es la búsqueda de la verdad . . . , la novela negra es la expresión más nítida de esta indagación literaria. Su objeto narrativo nace de la necesidad de desvelar un hecho oculto/misterioso que nos mantiene sobre ascuas. A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin. (Sánchez Soler)

Por ejemplo, la madre oculta la verdad para proteger la reputación de su familia; el padre, por temor a la justicia; Vilma Agurto y sus compinches, para beneficiarse económicamente; los familiares de la víctima, por solidaridad y temor, y la víctima, por diversos motivos que entremezclan temor, vergüenza, rencor, cansancio y pasividad. Todos ellos tienen sus razones particulares para callar la violencia; sin embargo, en lo único en que todos ellos coinciden es en su contribución a perpetuarla con sus silencios. Todo ello sitúa en parte a *La hora azul* dentro de la tradición de la novela detectivesca y la novela negra. Según Glen Close, la novela negra se ha caracterizado y se ha impuesto en Latinoamérica –y con mucho éxito desde los 80– por su permeabilidad e idoneidad, no sólo para reproducir las múltiples dificultades y crisis de sus países –como por ejemplo las consecuencias y legado de los gobiernos de terror, las dictaduras, las ramificaciones criminales del poder político, la persistencia de la violencia social, etc.–, sino también porque este género novelístico nos induce a la reflexión y cuestionamiento de dichos conflictos socio-políticos (147-54). En síntesis, la novela negra tiene una doble función: por un lado actúa como un espejo discursivo a través del cual el escritor refleja la violencia de la sociedad; por otro, el lector asimila esa violencia y su propio reflejo también se involucra. Como tal, es un medio discursivo político y, por tanto, con un determinado fondo ideológico.

La realidad de la nación que se refleja en *La hora azul* presenta un país profundamente dividido por razones de raza, clase social y dinero. La sociedad peruana mostrada carece de unidad y los sujetos étnicos que se contraponen entre sí en la novela dibujan las diversas fronteras, visibles e invisibles, que definen un país en crisis. Así, por ejemplo, mientras los blancos miran desde arriba a los mestizos y a los “indios”, los mestizos imitan esta mirada discriminante hacia los “indios”. Asimismo, los blancos viven en casas lujosas y barrios limpios y con una infraestructura moderna. Y mientras los mestizos viven en casas humildes y barrios peligrosos y sucios, los “indios” venidos de provincias viven en pueblos jóvenes con casas de paredes de yeso y calles de arena afirmada. Es por eso que cuando Adrián –y con él su clase social– se aventura fuera de su mundo socio-político corrobora que otra clase de gente, diferente a la suya, “vivía a varios kilómetros de [su] casa pero a una distancia sideral del planeta que [él] habitaba. [Él] venía del otro lado de la realidad, de una dimensión en la que la gente se sube a automóviles y se acuesta en camas anchas y se despierta mirando armarios con filas de ropa” (Cueto, *La hora azul* 155). En su novela, Cueto recrea una sociedad que todavía vive las consecuencias de la guerra con Sendero, una realidad de la cual el protagonista se había mantenido apartado por la indiferencia: “La llegada de Miriam había abierto las puertas del palacio de la indiferencia en cuyos salones hasta entonces yo me había acomodado. . . . Mi cauteloso egoísmo, la barbarie de mi elegancia me habían protegido hasta entonces de ellos. Yo me había acostumbrado a descartar los pequeños problemas del mundo de afuera con una mueca . . .” (Cueto, *La hora azul* 271). En síntesis, los problemas de una gran parte del país –hasta ese momento ignorados por conveniencia– son ventilados bruscamente durante la investigación que se lleva a cabo para encontrar a Miriam. Una vez que el protagonista encuentra el cuerpo de la víctima y con él las verdades que andaba buscando, la narrativa le da la oportunidad al personaje de expresar no sólo sus remordimientos sino también de ofrecer una reflexión constructiva desde su posición privilegiada; sin embargo, el autor se excede en lo primero y omite lo segundo: “Es obvio que yo no voy a hacer nada por remediar esa injusticia tan enhebrada a la realidad, no puedo hacer nada, no voy a

ayudarlos, a lo mejor tampoco me interesa. Y sin embargo haber sabido sobre tantas muertes y torturas y violaciones ahora me entristece tanto, y también me avergüenza un poco, no sé por qué” (Cueto, *La hora azul* 274). Efectivamente, el protagonista no hace nada por “remediar” el problema de la memoria (su propia historia familiar) y, por ende, al no afrontar abiertamente su experiencia con la violencia y sus lazos con ese “otro” Perú (su padre y su hermanastro), su propia identidad permanece irremediabilmente fracturada. En un encuentro con el hijo de Miriam, el niño no resiste hacerle la siguiente pregunta:

Miguel bajó la cabeza.

–¿Usted cree que el comandante Ormache era mi papá? –dijo.

Tenía la respuesta preparada desde el día del entierro de Miriam.

–Eso se lo pregunté a tu mamá.

–¿Y le dijo algo?

–Me dijo que no.

–Ya. (Cueto, *La hora azul* 288)

La solución a la que recurre el protagonista es la de esquivar una respuesta concreta para evitar la responsabilidad de admitir la “verdad” (la posibilidad de que Miguel sea su hermano). De manera similar, para aplacar sus remordimientos por un problema del cual él es cómplice por no ser completamente sincero y guardar silencio (por omisión), el protagonista se conforta psicológicamente dando limosnas al hijo de Miriam: “Lo que quiero es ayudarte –dije–. Nada más. Pero la verdad también es que lo hago por mí, o sea para sentirme mejor yo” (Cueto, *La hora azul* 216). Con esta actitud, la herencia colonial de excluir a las “razas inferiores” de la historia oficial se sigue reproduciendo en el tiempo.⁸ Pero lo más preocupante es que el personaje, y con él la parte de la nación que representa, no termina de llevar a cabo ese proceso de anagnórisis que la realidad le presenta y en el que se había embarcado sino más bien, tras conocer ya completamente los hechos, opta por no asumir sus consecuencias, temeroso

⁸ Es por ese motivo que si –en la novela– “la maldición” continúa generación tras generación, a pesar de que se cede al chantaje para librarse de ella, es porque se persiste en mantener la verdad – una verdad colectiva– en el silencio y en la impunidad. Si para Jacques Le Goff, la memoria es la materia prima de la historia, podríamos decir de igual manera que, en el caso peruano, los traumas son la materia prima de la memoria y la historia.

quizás de tener que arrancarse los ojos como Edipo ante lo que ha ocurrido en Tebas/Perú. Con ello se demuestra una conocida persistencia a no querer involucrarse y a evadir una responsabilidad moral, perpetuándose así un estado psicológico en el que impera la culpa y la vergüenza:

Quizá pronto yo voy a hacerlos a un lado. Necesito adormecerme otra vez al gran sueño de lo que creo ser, apurarme en regresar a mi sitio, correr las sábanas blancas y limpias del olvido sobre mi cabeza y entregarme al ruido menudo, olvidarme de todo eso que va a morir con Miriam. La gran casa iba a abrirse otra vez y yo iba a sentarme en la sala. Mi estudio, mi jardín, mis amigos, ése era mi lugar. (Cueto, *La hora azul* 274)

La cita presenta un tópico muy conocido –que recuerda a *La vida es sueño* (1636), de Calderón de la Barca (1600-1681)– en donde la vida tiene un carácter onírico. Su uso –en este caso– sirve para desarrollar dicotomías de verdad-mentira/ilusión-desengaño con el fin de presentar la actitud psicológica incongruente-irreal de una clase social frente a la realidad de la nación. El deseo de “adormecerse otra vez al gran sueño de lo que cree ser” sugiere que –así como en las obras barrocas– la vida de Adrián ha sido una gran apariencia deleitable hasta que la realidad de la vida la revela como una ilusión-mentira que sume en el desengaño al protagonista. Por eso es deseable enmascarar la horrible realidad con la apariencia de un mundo maravilloso. Es un uso muy oportuno porque, al igual que Segismundo, el protagonista de *La hora azul* prefiere un sueño de príncipes a una realidad de prisiones, o sea prefiere vivir un sueño perfecto de éxitos y satisfacciones a una realidad llena de violencia y divisiones sociales, o como lo presenta Segismundo: “pues así llegué a saber / que toda la dicha humana / en fin pasa como sueño, / y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare” (Calderón 207). El sabor de fracaso ante la inercia final del protagonista –después de haber mostrado un despliegue de dinamismo detectivesco en busca de la verdad– acentúa el clima de desilusión, cansancio y capitulación que caracteriza a la sociedad peruana, pero en la que, sin embargo, todos los Adrianes Ormaches se sienten más cómodos sino más seguros de quedarse “en su lugar” privilegiado. Este conocido “lugar de

privilegio” del que gozan personas como el protagonista es un lugar desde el cual se produce y perpetúa la crisis nacional que –como coinciden varios intelectuales peruanos–⁹ tiene como peor y más nociva manifestación la discriminación racial. Según Nelson Manrique,

puede rastrearse la existencia de un conjunto de problemas históricos irresueltos de la sociedad peruana, que se condensan en la persistencia de la denominada herencia colonial. El orden impuesto por la dominación colonial española estaba fundado en la opresión y la explotación de la mayoría de la población, los indígenas, en nombre de su supuesta “inferioridad” racial. La revuelta independentista produjo un conjunto de cambios en el terreno político, pero no alteró las bases sociales fundamentales de este orden. Los criollos que se hicieron del poder heredaron los privilegios de los antiguos colonizadores, y la secular opresión, explotación y marginación de los indios no fue alterada. Se fundó así una peculiar “República sin ciudadanos”, que legitimó la existencia de un Estado profundamente elitista, segregador y excluyente. (*El tiempo del miedo* 290-91)

Un aspecto importante de la novela se encuentra en la dinámica de la narrativa que deja al descubierto ciertas distinciones de género. A pesar de que, aparentemente, los personajes masculinos –como el autor, el protagonista, el padre– se imponen y manejan la historia, son las figuras femeninas –como la madre, la víctima, la esposa– las que ponen en marcha la acción y las que tienen todas las claves que Adrián anda buscando –y las que el lector necesita– para entender los discursos de control, poder, memoria y nación que lo conducirán a su propio proceso de auto-descubrimiento. En primer lugar, es la carta, que se revela como un medio de intercambio entre dos mujeres de dos clases sociales distintas, la que coloca la mirada masculina en la posición de observador/voyeur: “Volví a

⁹ A este respecto se puede consultar la obra titulada *En qué momento se jodió el Perú* que ofrece varias opiniones por intelectuales como Luis Guillermo Lumbreras, César Lévano y Manuel Burga entre otros. Esta obra tiene como objetivo dar una explicación a la problemática peruana, notándose que las conclusiones de muchos de ellos son afines a las de Nelson Manrique.

ordenar los papeles y los amarré tal como los había encontrado. Otra vez estaba actuando como si tuviera miedo de que ella entrara al cuarto y me descubriera” (Cueto, *La hora azul* 51). El hijo, en su intento de conocer los secretos de la madre muerta, transfiere su función actante al contenido del papel cuyas “letras brotaron sobre cuadrados azules . . . de un bloc de colegio” (Cueto, *La hora azul* 50) y se colocará como espía de un discurso femenino que dará rienda suelta a la novela. A partir de ese momento, se impondrán las voces de otras mujeres que dibujarán con sus cuerpos diversos conflictos de la nación y la memoria; sin embargo, será el cuerpo violado el que predomine durante toda la novela y el que determine el desenvolvimiento de todos los personajes. Y es que si algo resuena en la novela de Cueto y dota de sentido a su narración es en última instancia no tanto la voz de Adrián, no obstante su ubicuidad, sino la voz de la víctima, la voz de Miriam. Su violación es una experiencia traumática,¹⁰ cuya secuela más grave –sin considerar al hijo ilegítimo producto de esa violación– es el estancamiento del tiempo y el recuerdo, influyendo esta anomalía, por tanto, en el deterioro de la experiencia individual de la protagonista:

La esperanza es difícil cuando una tiene tantos muertos que te hablan. . . . Yo era tan niña, diecisiete años tenía. Tenía que escaparme o morirme. Y me escapé. Pero ahora ya no tengo las piernas para seguir, o sea me falta el corazón, no sé lo que es, pero, o sea, es como un gran cansancio, como un cansancio de bien adentro los huesos: levantarte, moverte, caminar, trabajar, hablar con la gente, hacer las cosas, ya no me aguanta el cuerpo para eso, porque extraño tanto a mi familia. . . . Extraño a mi papá, todas las mañanas iba a la huerta con él, todas las mañanas, y a mi mamá, con ella cocinaba en la olla grande para todos, y a mi hermano Antonio y a Jorgito, que era tan chico y tenía ojos tan grandes, y me preguntaba siempre si nos podíamos escapar de allí algún día.

¹⁰ Según Cathy Caruth, “el trauma es la reacción ante un evento o eventos inesperados o perturbadores que no son completamente asimilados por la persona en el momento en que ocurren. Sin embargo, estos eventos se vuelven a manifestar más adelante y de manera indefinida a través de imágenes retrospectivas, pesadillas y otros fenómenos repetitivos similares” (91; traducción propia).

Así me decía. ¿Vamos a poder escapar algún día? ¿Vamos a irnos de aquí algún día? Pero Jorgito no escapó. Mi papá no escapó. Y mi mamá..., todos se quedaron en algún lugar allí, se quedaron, no sé dónde están sus cuerpos, dónde estarán. Me parece que los veo, los veo en la puerta de mi casa, y no sé dónde se han quedado.

(Cueto, *La hora azul* 253-55)

Si Adrián está en busca de la verdad, Miriam –por el contrario– busca olvidar esa verdad que no la deja vivir normalmente su vida, ya que su presente se ha transformado en una memoria dolorosa e indeseable estancada en un remolino que la absorbe y la mantiene inmovilizada en su embudo turbulento. Esto es lo que Paul Ricoeur denomina un abuso de la memoria por exceso o, como lo presenta Dori Laub, “la víctima está atrapada en la constante expresión del trauma; ya no existe el pasado, el presente o el futuro porque el trauma cobra eternidad” (69; traducción propia). De manera similar, Cathy Caruth –con un tono más clínico– explica que “el término *Post-traumatic stress disorder* (PTSD) describe una reacción especial ante una experiencia inesperada o catastrófica de gran impacto que se manifiesta en la forma de incontrolables y repetitivas manifestaciones de halucinaciones y de otros fenómenos desagradables” (57-58; traducción propia). Caruth agrega que “el PTSD refleja cómo los eventos traumáticos cobran un control preponderante de la mente, imponiéndose tanto de manera psíquica como de manera neurobiológica sin que se pueda ejercer control alguno” (58; traducción propia). En este contexto, la memoria del cuerpo violado se ve forzada a rememorar un evento determinado de manera constante y repetitiva. La memoria como trauma se transforma en obsesión dolorosa, una obsesión que desconecta del presente para transformarse en una idea fija de auto-aniquilamiento: “Nunca dejé de creer. Hasta cuando me quise cortar las venas esa vez, antes de cortarme, dije el nombre de Jesús. Yo sé que él siempre va a estar conmigo, haga lo que haga, yo sé” (Cueto, *La hora azul* 250).

Miriam Anco –secuestrada por integrantes de la tropa del Comandante Alberto Ormache– es la víctima cuyo cuerpo se convierte en estigma de la violencia política. Su cuerpo recolectado como trofeo sexual, resiste la vejación

de su integridad física con la única esperanza de escapar y reunirse con su familia. En la novela, la familia adquiere una significación especial de esperanza. El núcleo familiar se transforma en el único recurso de supervivencia y apoyo psicológico; el único enlace con una realidad que, para la víctima, ahora carecía de finalidad y de sentido. Una vez que ella se entera de que sus padres y sus hermanos fueron exterminados –por los militares y por Sendero Luminoso– toda posibilidad de continuar su vida se trunca. Es así que la única memoria que rescata para poder empujar su cuerpo a funcionar cada 24 horas del día es el momento exacto en el que su cuerpo se aferra a la vida con la esperanza de estar con su familia. Dicho momento constituye la “hora azul” de la novela:

Empecé a correr, tenía que correr, tenía que seguir antes que amanezca, no podía parar, y entonces así pensé que lo mejor era hacer que veía una delgada línea roja en el camino, una línea que no iba por la pista sino por los arbustos y la yerba y las laderas de las montañas, una línea que yo iba haciendo así más larga con los ojos, yo solita la iba alargando, iba haciendo la línea con los ojos delante de mí, y allí seguía. . . . [U]na puede correr toda su vida, correr siempre, o sea una no puede pero el cuerpo sí, el cuerpo quiere salvarse aunque tú ya digas que ya no, pero el cuerpo quiere seguir. Al comienzo hay una razón, te quieres escapar, yo sólo pensaba quiero encontrar a mi papá, quiero ver a mi mamá, ¿dónde estaban?, están donde mi tío Vittorino, pensé, allá en Huamanga. . . . Entonces, mis piernas golpeaban en la tierra y decían dónde están, dónde están, dónde están. Una pierna golpeaba y decía dónde están y la otra le contestaba dónde están. Y entonces yo los vi, pensé que los vi, pensé los voy a ver en Huamanga, pensé allí van a estar, estaban en Huamanga, en la casa de mi tío allí, y estaban en lo que yo los miraba, estaban en el aire, retratados en el aire, y tan feliz allí corriendo, ahora que recuerdo, pensando que iban a llegar, yo iba a verlos, iba a ver a mi mamá y a mi papá. (Cueto, *La hora azul* 234-35)

Es en ese momento en el cual la vida linda con la muerte, en el cual la noche linda con el día, en el cual los rostros de sus agresores se mezclan con los de sus seres queridos que el tiempo se congela. Es a partir de ese momento que la vida de Miriam Anco se transmuta en una carrera permanente contra el tiempo y contra la luz del día. Su memoria se estanca en la obscuridad de esa noche. Por consiguiente, la obscuridad de la noche cobra sentido en el lenguaje de la memoria, significando deterioro, estancamiento, atrofiamiento, muerte, silencio. En la novela, la víctima repite el trauma vivido y obliga a su cuerpo a rehacer una y otra vez una carrera que, en su momento, conllevaba esperanza y vida:

[A] veces había algo raro, a veces cuando era de noche yo oía la puerta, . . . o sea después me di cuenta de que ella a veces salía por las noches, salía a la calle. . . . Una noche la esperé a que regresara y me la encontré en la sala. Miriam, pero qué te pasa, le dije, adónde vas a estas horas, a ningún lado, señora, solamente salía a caminar, es que no podía dormir, así me decía, pero yo la veía que ella estaba sudando, sudaba un montón. . . . Yo creo que había estado corriendo. Corriendo, no caminando. (Cueto, *La hora azul* 196-97)

Con el drama de la víctima, para quien la guerra durante Sendero nunca acabó, el autor pinta un cuadro gris de la historia no oficial en donde Miriam mantiene vivo el recuerdo de la memoria traumatizada –tal como lo manifiesta Connerton– a través de la repetición de manifestaciones corporales: su carrera simbólica por la vida y la esperanza. Si este acto no llega a ser conmemorativo es porque carece de un público que lo celebre solemnemente. Por el contrario, la víctima de trauma no celebra sino más bien lamenta. Y justamente aquí se nos presenta una contradicción semántica cuando decimos que la carrera simbólica de la víctima es por la vida y la esperanza y concluimos diciendo que la víctima, en lugar de celebrar, lamenta. ¿Lamenta la vida? ¿Cómo explicamos esto? Cathy Caruth mantiene que “el trauma no es simplemente un efecto de destrucción sino también un enigma de supervivencia” (58; traducción propia). Según Caruth, “lo que se repite no es la incomprendibilidad de haber estado cerca a la muerte, sino más

bien la incomprendibilidad de nuestra supervivencia. Por tanto, la repetición no es simplemente el intento de comprender que uno casi ha muerto, sino, sobre todo, es el intento de comprender por qué se ha sobrevivido” (64; traducción propia). En la novela, Miriam no puede entender cómo pudo haberse salvado si durante toda la carrera tenía presente que la luz del día significaba una muerte segura. La “hora azul” –el momento del alba– representa “el ingreso en el reino encantado de la maldad. La novela es por eso, en cierto modo, un cuento de hadas al revés” (Cueto, “La historia al otro lado de la historia” 75):

Cuando el cielo se pusiera azul, cuando el cielo fuera azul, los soldados iban a encontrarme, iban a verme, y me iban a llevar, iban a matarme y si los senderos venían también iban a llevarme, iban a matarme también como mataron a mis papás, y a mis hermanos, yo tenía que esperar que siguiera la noche. . . . Todo el tiempo pensaba que la hora de la mañana iba a ser la muerte. . . . (Cueto, *La hora azul* 235-36)

En mi opinión –y de acuerdo con Caruth– lo que refleja Cueto es que el trauma de la víctima es el haber vivido. Cueto hace que Miriam guarde inconscientemente un sentimiento de culpabilidad por haber conservado la vida y, principalmente, por “haber escapado” mientras que sus padres y sus hermanos no pudieron hacerlo. Ése es su drama: el haberlos sobrevivido cuando ella debió haber muerto junto con ellos. Es por esa razón que la protagonista intentó suicidarse y quizás finalmente lo logró al final de la novela: “Todos muertos. . . . mis padres y mis hermanos muertos, cuando me dijo eso mi tío, allí mismo me caí, me quedé desmayada, y después me desperté, y de frente fui a la ventana, saqué un vidrio de la ventana, y me corté las venas, me hubiera muerto, si hubiera podido morirme me habría muerto” (Cueto, *La hora azul* 237).

El hecho de que en el centro de la discusión sobre la memoria se encuentre un cuerpo violado no es sorprendente.¹¹ Desde un punto de vista clínico, según Nicholas Groth, “la violación sexual es observada como cualquier tipo de

¹¹ En el informe de la CVR se informa que “alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA)” (CVR VI.1.5: 277).

agresión sexual a la fuerza en la que se comete penetración o cualquier otro tipo de acto sexual” (3; traducción propia).¹² En este sentido, no sólo la fuerza física o cualquier amenaza de daño físico son considerados como factores determinantes de una violación sexual, sino también cualquier situación de imposición o manipulación psicológica (3). De hecho, Nicholas Groth afirma que “toda violación sexual, en lugar de ser exclusivamente una expresión de deseo sexual, no es otra cosa que el uso de la sexualidad para expresar sentimientos conflictivos de poder, dominación, identidad y cólera” (13; traducción propia). Por ejemplo, la CVR mantiene que “hubo casos [de violación sexual] que denotaban claramente el ejercicio de poder de los agentes del Estado sobre la población y, en especial, sobre las mujeres” (CVR VI.1.5: 337). En la *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault explica que las manifestaciones de poder se revelan de manera omnipresente y, en especial, en su relación inmanente con la sexualidad. De modo que la sexualidad, como mecanismo de poder, puede ser vista como “una situación estratégica compleja” introducida en ciertas sociedades (92-94). Como consecuencia, se puede afirmar que el cuerpo transgredido funciona como un lenguaje en el cual lo activo y lo pasivo/lo fuerte y lo débil se enfrentan para revelar antagonismos más complejos y abstractos de poder, control y manipulación. Así, el cuerpo violado se percibe como una imagen sugerente de comparación que permite ampliar nuestras discusiones hacia otras materias y disciplinas. Ya Rocío Silva Santisteban ha subrayado que “[e]l cuerpo de la mujer es narrado y concebido también como *locus* o espacio simbólico donde el poder falogocéntrico y sus manifestaciones más perversas –la tortura, las violaciones, el castigo– se pueden desestructurar para abrir un canal de nuevas formas de expresión” (224). Como tal, en la metáfora de la memoria violada que nos interesa, la memoria –como la víctima– es el cuerpo que se desea dominar y controlar. Esta comparación ya la habíamos notado al explicar la obsesión-frustración de Adrián por recuperar el control de la memoria. Y es por eso que el deseo de poseer sexualmente a Miriam es la necesidad de poseer y controlar la

¹² Para la CVR, la violación sexual es toda invasión del cuerpo de tipo sexual –ya sea una penetración corporal con un órgano sexual o un objeto– que se realiza a la fuerza, o por medio de la intimidación o manipulación psicológica (CVR VI.1.5: 265).

memoria. Nicholas Groth explica que en ciertos casos de violación, el dominio, el control y el poder son las principales motivaciones del agresor. A decir verdad, “el objetivo real del agresor en este tipo de violación es capturar y controlar a su víctima” (25; traducción propia). De igual manera, las posiciones socio-políticas que lo colocan a él como el blanco-superior y a ella como la india-subalterna reflejan las dicotomías de violencia presentes en toda la novela. Posiciones de poder que le asignan a Adrián la autoridad-riqueza y a Miriam la obediencia-necesidad. La obsesión que siente el hijo hacia la figura paterna esconde un deseo inconsciente de experimentar el poder del que el padre “abusó” estando en Ayacucho. Víctor Vich afirma que “luego de la muerte del padre, el lugar del poder queda vacío y entonces la novela narra cómo un nuevo sujeto se prepara para ocuparlo. . . . [L]o que no cambia es un cierto movimiento masculino: el padre la secuestra, luego Adrián la acosa. En ambos casos, Miriam siempre parece ser un objeto al que se le impone el deseo del otro” (“Violencia, culpa y repetición” 239). La obsesión por el poder se manifiesta como una atracción por acercarse a una verdad que está repleta de torturas y violaciones: “Esa voz áspera con la que me ordenaba seguir estudios en el extranjero o ver a los hijos de sus generales amigos era la misma voz con la que había ordenado matar a las mujeres a las que acababa de follar. Al hacerlo quizá las había golpeado con esos nudillos gruesos y pelados que yo recordaba” (Cueto, *La hora azul* 40). Y el uniforme militar del padre –como símbolo del poder que ejercía– se empieza a imponer como objeto de deseo hasta llevarlo a Ayacucho:

Era tentador imaginarlos. El grupo de prisioneros que debía ir pasando al lugar de las torturas, los ojos de los que cruzaban miradas antes de entrar, los que se daban ánimos, los que arengaban y los que miraban al vacío. El café, el agua, los sándwiches de queso que se preparaban los torturadores en sus ratos de descanso. Estaban obligados a que les gustara, como apretar una palanca en el cuerpo, ya vamos, hay que volver, a ver quién pasa primero. Y luego oír los golpes en la cara, el ruido de los cables en los testículos o en los senos (como un pequeño

chasquido, me había dicho Guayo), el aullido detrás de la pared, las colas para las violaciones, la pestilencia de la propia carne, la sangre que te salpica la cara tiene un sabor amargo, da un poco de náuseas. (Cueto, *La hora azul* 172)

En cierto sentido, esa obsesión por la violencia es representativa de una sociedad en donde la palabra justicia ha desaparecido de su vocabulario. Es por eso que el protagonista tiene curiosidad de saber por qué su padre no mató a Miriam como lo había hecho con tantas otras chicas, demostrando con ello su atracción por la muerte: “¿Y por qué mi padre le había perdonado la vida?” (Cueto, *La hora azul* 110).

Junto con Miriam, la otra figura que resulta fundamental para entender la dialéctica entre verdad y mentira, luz y oscuridad en la novela es la figura de Beatriz, la madre de Adrián. La elección por parte de Cueto de utilizar la figura materna (crear vida/alumbrar/dar a luz) como mecanismo social de poder para manipular la verdad (crear mentira/obscurecer/dar oscuridad) –manipulación que tiene como propósito estilizar y blanquear la memoria, y sobre todo desconectarla de una realidad colectiva desagradable y violenta (una verdad que no conviene)– es determinante en el desarrollo de la novela. Tras la muerte de la madre, el protagonista descubre que ésta había pagado puntualmente cada mes una suma de dinero para mantener en la oscuridad la verdad sobre el pasado violento del ex-marido, un secreto vergonzoso que habría estropeado su reputación y la de sus hijos si se hubiera sabido. Después del divorcio, la madre había decidido llevar una especie de vida purgativa para expiar el único error que había cometido en su “ingenua” juventud: el haberse casado con un hombre muy por debajo de ella. Para Beatriz, esa unión desventurada había tomado la forma de un pecado social y moral consumado que ya no podía remediar, pero que sí podía y “debía” disimular. Para lograr su propósito, había erradicado la imagen y el pasado verdaderos del padre de sus hijos y los había sustituido inmediatamente por una “nueva imagen pública” que en su medio social era bien visto. De hecho, la “elegante discreción materna” funciona como un mecanismo de silencio para ir retocando la memoria oficial a partir de una selección y exclusión de recuerdos,

verdades y evasiones: “Con el tiempo yo me fui plegando al fino, cauteloso menosprecio de mi madre. Su discreción era una muestra de su elegancia pero tenía también un fin práctico. Mi madre consideraba, según me dijo una tía alguna vez, que nos convenía mantener en alto el apellido paterno. Como no podíamos eliminarlo, era mejor darle cierto lustre . . .” (Cueto, *La hora azul* 25). Así, la figura materna se había dedicado meticulosa y sistemáticamente a (re)construir y controlar su propia imagen (como mujer divorciada digna y dama de sociedad) y la de sus hijos que –pese a portar el apellido Ormache que desentonaba con el Miller de la madre–¹³ se mantenía firme y honorable ante el espejismo de un padre enaltecido por su disciplina militar y tratado como héroe por luchar contra los terroristas en defensa de la patria.

La influencia de la madre sobre el protagonista es pronunciada y latente en toda la novela, influencia que continúa aun después de la muerte de ésta. La figura materna no sólo actúa como agente de manipulación y control de la memoria, sino que también efectúa una labor de concienciación, asimilación y aceptación de la mentira. A decir verdad, la figura de la madre simboliza el mecanismo ideológico de un grupo social que vive cómodamente a expensas de los demás sin que por ello sientan un remordimiento moral con respecto al resto de la nación, ya que su éxito –según esta mentalidad– ha sido ganado y merecido por su esfuerzo y trabajo constante. La figura de la madre es, además, el soporte moral-sentimental (que se transmuta en la figura de la madre patria en la cual se sustenta la nación) de todos sus hijos (los ciudadanos), los cuales se aferran al simbolismo de la nación procreadora y maternal con el cual todo ser humano se identifica y del cual no se puede renegar sino más bien admirar:

¹³ En la sociedad peruana observamos una notable discriminación entre los diversos apellidos de su población. Como sabemos, los apellidos no sólo identifican legalmente a los individuos dentro de la sociedad, sino que también podemos considerarlos un elemento subjetivo que tiene cierta influencia en la construcción de la identidad. Por tanto, el conflicto social que se nota entre los apellidos también refleja las diversas divisiones raciales y sociales existentes en la nación. Por todo lo anterior, dicha discriminación tendría como justificación el abolengo, la categoría o la etnia atribuida. Por ejemplo, los apellidos de origen español (considerados de estirpe) ocupan una posición privilegiada en el imaginario social peruano. En cambio, los apellidos de origen europeo o extranjero discriminan tanto a los de origen español (considerados populares) como a los de origen indígena. Y de manera parecida, los apellidos españoles (considerados de baja categoría) discriminan a los de origen autóctono.

La muerte de mi madre ha sido quizá el gran acontecimiento de mi vida ... la noticia me hundió en una tristeza de la que no voy a recuperarme. . . . Aunque han pasado varios años, el dolor que aún no se me quita, y la admiración que sentía, que siento por ella..., la admiración, el amor, la gratitud que siento por ella, quizá la gratitud, es una manera de decirlo..., todo eso me acompaña.

(Cueto, *La hora azul* 19-20)

La elegancia manipuladora de la madre resulta efectiva. El protagonista, desde niño, aprende a discriminar y juzgar a través de los ojos de la madre. Como resultado, desarrolla una profunda aversión hacia la figura del padre y este rechazo se proyecta en el hermano mayor por el solo hecho de haber heredado las facciones “acholadas” y el comportamiento vulgar del progenitor. Con el tiempo, la sombra de la madre se encuentra involucrada en cada acto, decisión y pensamiento del hijo: la decisión de estudiar Derecho en lugar de Literatura, la decisión de casarse con Claudia, la decisión de regresar con Claudia después de la separación, e inclusive la decisión final de continuar con su vida “apacible” de siempre: “Ya no tenía por qué reprocharle a mi madre su bondad. Sólo ahora comprendía que ella era la persona más importante de mi vida: sus susurros y cantos cuando me acostaba, la certeza de su voz . . . , la elegancia con la que resolvía mis quejas adolescentes, con la que trataba de confirmarme frente a mis dudas . . .” (Cueto, *La hora azul* 299-300). En suma, la novela propone el cuerpo de la madre como una fuerza ideológica y psicológica poderosa que actúa de manera fundamental en la construcción ética de los cimientos de toda nación. Así, para Adrián, ese cuerpo que le dio la vida representa una imagen modelo a imitar y una voz interna constante que influye las decisiones de su vida:

Ese fantasma querido y sublevante de Miriam, su imprudencia mórbida, su elegancia malsana, su voz seca, va a acompañarme siempre. Oigo su voz. No entiendo sus palabras pero sé que es ella. Se mezcla a veces con la voz de mi madre, que si [*sic*] puedo entender. Yo no quería que las cosas fueran así. No esperaba esto. ¿Por qué te has portado así con Claudia, por qué no buscas

reconciliarte con ella, cómo van a crecer esas chicas con ustedes peleados? (Cueto, *La hora azul* 297)

El protagonista sí puede entender las palabras de su madre porque son palabras con un contexto conocido y familiar que se van repitiendo desde la cuna. Son a esas palabras familiares que el hijo se siente inclinado a aferrarse para seguir viviendo imperturbable. En cambio, las palabras de Miriam las escucha pero no logra entenderlas porque su contenido encierra un mensaje que él no está preparado para aceptar, o más bien no quiere aceptar y asumir una responsabilidad social. Juan Carlos Ubilluz critica la posición de Adrián Ormache al compararla con la evasión de la “culpa social’ de algunos jóvenes de familias acomodadas. La culpa social no es solamente la culpa semi-abstracta de haber tenido la suerte de nacer en el pequeño grupo de los que tienen [la riqueza del país]. La culpa social es también la culpa concreta de gozar de una posición social sostenida por la obscenidad del poder (las torturas, las violaciones, los asesinatos, los genocidios, etc.)” (42). Si el padre del protagonista es el culpable directo de la violación del cuerpo, la madre también comparte una culpa que es moralmente multiplicada por el silencio. Es decir que la madre, al ceder al chantaje, no sólo vuelve a violar metafóricamente el cuerpo violado por el marido, sino que también lo estigmatiza a una violación perpetua al negarle una voz jurídica con la cual pueda castigar al victimario y denunciar un sistema que permite tales abusos. La madre es entonces la persona que se encarga de manipular la memoria de sus vástagos y, por tanto, es la responsable directa de la identidad fracturada de Adrián, su hijo. Ahora bien, esta conclusión no significa que uno esté obligado a “aceptar nomás” las cosas más convenientes a expensas de otros. Si la madre lo hizo, el hijo todavía puede optar por “otra opción”; sin embargo, en la novela, la falta de valor del protagonista a la hora de enfrentar la verdad hasta sus últimas consecuencias expone un país para el cual no se contempla ninguna otra posibilidad:

Y sin embargo... la grieta que acababa de abrirse en su estatua no la resquebrajaba. Quizá la apuntalaba en cierto modo. Yo hubiera hecho lo mismo que ella, de hecho tendría que hacerlo. Y aunque

me encolerizaba y entristecía, no le reprochaba habérmelo ocultado. Mi vida había transcurrido por caminos perfectamente pavimentados por el olvido de quien había sido mi padre. Ella los había diseñado y construido y preservado. Ahora que yo la había descubierto, me parecía que ella regresaba para explicarse. Yo tenía que entender. ¿Qué podía hacer, hijo? Esa mujer me amenazó con difundir esa historia de tu papá. Dime, ¿tenía otra opción? Tenía que aceptar nomás. (Cueto, *La hora azul* 116-17)

La adversión del hijo por el padre se presenta como un síntoma anómalo en espera de resolución por medio de la disolución del complejo de Edipo.¹⁴ La atracción edípica que Adrián siente por la madre se manifiesta por medio de la “profunda” admiración hacia la elegancia y postura de clase que la figura materna siempre se cuidó de mostrar ante los demás. Así, el protagonista observa que el “vestirse bien, mantener la sonrisa y la cabeza en alto, organizar reuniones de té y música con sus amigas, habían sido las consignas de su elegancia frente al fracaso. Siempre había buscado extender esa elegancia, en todo sentido, hacia nosotros” (Cueto, *La hora azul* 28). El estilo de vida de la madre se vuelve entonces en el objeto deseado. Y por eso se muestra un interés en encajar en un medio social representativo de refinamiento y distinción. Bajo esta situación, se desarrolla un sentimiento de rechazo por el padre, ya que éste se exhibía como la antítesis social de la otra: “Era como si ambos llegaran a mí desde extremos opuestos. A un lado, los susurros de las canciones de mi madre para que yo me durmiera, la fina silueta esperándome junto a la mesa de desayuno. Al otro, las risotadas de mi padre, su voz pedregosa, lo nudillos pelados de sus manos” (Cueto, *La hora azul* 22). Al sentirse atraído e identificado con la figura materna, el niño Adrián aprende a reconocer diferencias entre una clase social y otra. La “vulgaridad criolla” y los rasgos mestizos, deformadamente toscos del padre y

¹⁴ Según Sigmund Freud, el niño en la etapa fálica desarrolla una atracción por la madre y empieza a ver al padre como un rival que se interpone. Estos sentimientos de rivalidad inducen al niño a desear eliminar la figura paterna para tomar su lugar. Sin embargo, ante la figura de autoridad del padre y el miedo de ser castigado con la castración por sus inclinaciones incestuosas, el niño reprime sus deseos por la madre y los reemplaza por un sentimiento de identificación con el padre que aprende a internalizar, quedando así el complejo de Edipo resuelto y definida la orientación sexual del niño (Freud, “The Dissolution” 315-19).

hasta del hermano, se convierten en propiedades de aversión y desprecio que la distancia de la figura masculina –ocasionada por el divorcio– acentúan. Sin la presencia paterna que lo ayude a conciliar estos sentimientos de repudio que en cierto sentido lo inquietaban, el joven Adrián decide imitar, como un mecanismo de autodefensa, la solución de la madre para olvidar él también todos los recuerdos del padre, incluyendo asimismo su propia condición de mestizo. Como resultado, al reprimir en el subconsciente sus orígenes, el padre llega a ser un completo extraño para él; sin embargo, esta situación de ignorancia lo mantiene en un estado de seguridad psicológica, ya que así el protagonista puede desconectarse de ese lazo paterno que lo une a otro mundo social.¹⁵

Con la muerte de la madre –figura progenitora idealizada– Adrián se sume en un estado de orfandad que se contamina con el descubrimiento de la carta de Vilma Agurto. Por tanto, el descubrimiento de un secreto violento, en el cual ambos padres se ven involucrados, le presenta a una madre que desconoce (como cómplice de un chantaje) y a un padre que desea conocer (como actor de la violencia). En este contexto, el cuerpo de Miriam se revela como un cuerpo sufriente que el protagonista relaciona con el de la madre, ya que ambas padecieron bajo la influencia de la misma figura masculina. La atracción que empieza a sentir hacia la figura de autoridad del progenitor la contrarresta transfiriendo la atracción por la madre hacia el cuerpo de la otra víctima aún con vida. Al transformarse Miriam en el nuevo objeto de deseo del protagonista, se libera una carga sexual reprimida que con “esta víctima” sí puede consumir. Es por eso que el anhelo de poseer sexualmente el cuerpo violado por el padre se vuelve en una constante. Y, de esa manera, lo que empieza como una búsqueda de la verdad sobre sus orígenes y su propia identidad, de forma paralela también es una espera ansiosa por poseer el cuerpo heredado del padre. La imagen de Miriam se impone en la vida de Adrián de manera gradual. Primero empieza a imaginar una sombra desnuda sin rostro que luego se transforma en una obsesión (después

¹⁵ Según Sigmund Freud, la represión funciona como un mecanismo de autodefensa que rechaza un acontecimiento o evento (la racionalización personal de un instinto) desagradable o traumático y que se trata de mantener fuera del alcance de la conciencia, evadiendo de esa forma el dolor o malestar que éste origina (Freud, “Repression” 422-23).

de ver unas fotografías de un cuerpo desnudo con el rostro borroso). Al conocerla en persona y luego de besarla por primera vez supo que “[h]abía cedido a un movimiento que sólo ahora comprendía estaba allí esperando desde siempre” (Cueto, *La hora azul* 241). Finalmente se consuma el acto sexual con la presencia simbólica del padre: “La furia y el cariño que sentía al entrar en ella me hacían creer que estábamos solos” (Cueto, *La hora azul* 245-46). Al poseer el cuerpo de la víctima, el protagonista consume simbólicamente el deseo reprimido hacia la madre, triunfando así sobre la autoridad del padre. Sin embargo, el deseo despertado por el “poder” de la figura paterna es latente. Así que, si se tuviera que explicar este fenómeno con términos freudianos, lo bautizaríamos como un complejo de Edipo invertido ya que, en lugar de desear a la madre, el deseo se transfiere al padre de manera brusca. Ahora bien, como el hijo no puede poseer o dominar a un progenitor que ya ha fallecido y que existe como pura representación mental, lo que hace entonces es poseer a la víctima de aquel como un medio de dominar/poseer también a éste. Al hacerlo, Miriam le ofrece a Adrián un nuevo retrato del progenitor que la madre muerta no puede darle. Si antes le invadía la incomodidad ante la evidente atracción que sentía por un torturador, “Miriam había sido un ángel que [le] había llegado desde [su] propio infierno. [Le] había mostrado de lejos el abismo del que habían vuelto hombres y mujeres iguales a [él] . . .” (Cueto, *La hora azul* 272) y le entregaba la personificación de la guerra transformada en la figura de un simple ser humano con sentimientos, una figura que no había conocido hasta ese momento y a la que ahora se sentía unido por lazos de sangre: “[M]e pidió perdón muchas veces, me dijo que se sentía horrible, y él ya vivía conmigo tranquilo, y después me dijo que me quería, me contó de su vida, tantas cosas, y a veces, no sé, él me hablaba de ustedes, de sus hijos. . . . Y ahora veo que tenía razón, que eres un hombre bueno, más bueno que él, pero como él también” (Cueto, *La hora azul* 254).

Después de haber reflexionado sobre el silencio del manipulador (la figura materna) y haber comentado la finalidad excluyente que comporta la utilización de este tipo de silencio, resulta un poco curioso advertir cómo el silencio de la víctima sufre una reacción incongruente. Para entender esto, tenemos que

observar que “[a] veces, Miriam entraba en largas pausas de silencio” (Cueto, *La hora azul* 239) y, sin embargo, otras veces sentía la necesidad ineludible y vital de articular el trauma: “Y así pues. Así pasó el tiempo. Así pasaron los años. . . . Pero yo siempre, todos los días, hablaba con mi mamá y con mi papá, y con Jorge. Hablaba con ellos. Siempre hablo con ellos. Hasta hoy” (Cueto, *La hora azul* 238). No se pretende descargar la culpa de la víctima –por más justificables que sean sus razones– por contribuir con su silencio a preservar la violación de la memoria en la impunidad, facilitando así la labor segregacionista de una élite que desprecia las raíces indígenas del país; sin embargo, es importante analizar cuáles son los mecanismos de este tipo de silencio para comprender mejor la situación actual de la nación. Tanto en el silencio del victimario como en el de la víctima predomina el objetivo materno de manipular el silencio con el propósito de beneficiar a sus descendientes. Pero hay una diferencia. Mientras que la primera lo hace para ofrecer a sus hijos un beneficio socio-económico (material), la segunda lo hace con la firme certeza de ofrecerle a su hijo una oportunidad de disfrutar de la vida: el regalo de volver a darle la vida: “–Yo quisiera que no se acuerde de mí, que yo no esté allí para contarle todo lo que pasó con sus abuelos. Ya él no debe pensar en eso. Él no debe pensar que a sus tíos y abuelos los mataron, que yo estuve en Huanta con la guerra y todo lo que pasó con mis papás. Tiene que estar en otro sitio. Él tiene que sentir que puede vivir, ¿no crees que eso es lo que le puede dar una madre a su hijo . . . ?” (Cueto, *La hora azul* 252). A este respecto, Elizabeth Jelin comenta que “[t]ambién hay voluntad de silencio, de no contar o transmitir, de guardar las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos” (“Memorias y luchas políticas” 36). El silencio de Miriam no es realmente un síntoma de represión y evasión de la memoria, ya que en la novela se ofrecen muestras de su necesidad de hablar del pasado cuando lo hace con sus primos y con su tío Vittorino. En realidad, si en esas oportunidades rompe el silencio, lo hace porque se siente identificada, segura y protegida con las personas con las que habla de la violencia. Y si calla con el resto, lo hace por sentimientos de temor y desconfianza. En relación a esto, Jelin agrega que “[e]n el plano de las

memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios” (“Memorias y luchas políticas” 36). Como lo afirma Edurne Portela, es cierto que “es de suma importancia narrar el trauma a través del acto testimonial para poder empezar el proceso de cicatrización de las heridas” (32; traducción propia), pero, como agrega Dori Laub, el éxito y efecto esperados –esto es el restablecimiento de la víctima– al articularse y transmitirse el trauma sólo depende de la confianza y sentido de seguridad que el receptor le inspire a la víctima (69). Como consecuencia, ahora podemos entender por qué Miriam no logra superar el trauma. Si hasta cierto punto sus primos y su tío le inspiran la confianza y seguridad necesarias para hablar, Miriam es consciente que, en otro nivel, tanto ella como sus familiares son víctimas del sistema y, por tanto, su seguridad es relativa. De hecho, la protagonista demuestra una gran desconfianza de la nación y esto explica la gran preocupación que siente por el futuro del hijo: “Tiene que sentir que puede estar bien. Aunque esté aquí y aunque no tenga muchas esperanzas, bueno, no sé. Que Miguel esté bien, que siempre esté bien por más que tenga sus problemas siempre. Es lo que ahora pienso, y por eso yo quisiera que él no sepa lo que pasó” (Cueto, *La hora azul* 252-53). Como se observa, la preocupación que siente por las casi inexistentes oportunidades y esperanzas de un futuro soportable para el hijo es la razón para que la víctima se decida a hablar con el hijo de su agresor (figura representativa del grupo con el poder en la nación). En cierto modo, Miriam logra el objetivo que buscaba: que el hijo reciba limosnas para “que esté bien por más que tenga sus problemas siempre”. A decir verdad, no podemos afirmar que Adrián llega a traicionarla, al perpetuar en el silencio su testimonio (su memoria de la violencia), simplemente porque Miriam, la víctima, ya sabía que el hijo de su agresor jamás tendría el valor de exponerse y exponer a su familia con la verdad. Esta cobardía del protagonista –ya conocida por la víctima– es la razón para explicar por qué Miriam no sufre un efecto positivo después de articular la violencia ante lo que ella ve como un representante de los privilegiados de la nación. Es así que la relación especial de emisor-receptor del trauma fracasa porque, en realidad, la

víctima-emisor tiene la certeza de que esa persona-receptor (Adrián Ormache) nunca podrá comprenderla realmente porque “es de otro mundo” y, como tal, nunca va a arriesgar su seguridad personal para ofrecer justicia “a seres de otro planeta”. Finalmente, con su muerte-suicidio, la víctima demuestra una desilusión y desconfianza total hacia un sistema que no le ofrece ninguna clase de apoyo o reparación personal y moral.

El trauma de la víctima de la violencia es el trauma del cuerpo violado que no puede cesar su repetitiva carrera contradictoria de vida y muerte. Entonces, el cuerpo femenino se convierte en un espacio de conflicto a través del cual se van a representar las diversas contradicciones sociales, políticas y económicas que enfrenta la nación. Edurne Portela manifiesta que la prisión como metáfora de espacios de reclusión, sufrimiento, obscuridad y melancolía se ofrece como un recurso potencial de significaciones en los discursos de represión en el cual “el dolor del cuerpo cautivo” es implícito (24-25). En este contexto, agrega Portela, “estos espacios metafóricos no se perciben como entidades estáticas en las que existen o se introducen objetos y/o personas, sino como una estrategia discursiva de poder y conocimiento” (25; traducción propia). El cuerpo violado visto como una prisión metafórica del trauma de la nación ofrece sugerentes imágenes para describir el estancamiento espacial y temporal de la nación en la corrupción e injusticia. Justamente, la protagonista está prisionera en esta prisión-trauma que, en cierto modo, por ser metáfora de la nación, todos la comparten pero no de la misma forma. Así, por ejemplo, en una prisión existen celdas especiales, celdas comunes, celdas de castigo, etc. que evocan las diferentes clases sociales de la nación. En la novela, la víctima, como madre, hereda esta prisión al hijo al transmitirle indirectamente el trauma de la violencia: “¿[P]uede salir de esos silencios así tan grandes que tiene? . . . ¿Y yo no le doy sino la pena que tiene? ¿No tengo la pena que se me sale todos los días?” (Cueto, *La hora azul* 253). Es así que la protagonista manifiesta que el “silencio” de su hijo va aumentando con el tiempo y que llegará un día que ese silencio también contamine a su propia familia, perpetuando así el trauma de los desfavorecidos:

–Porque cuando crezca Miguel, su silencio va a crecer también con él. Eso es lo que pienso siempre. Porque no habla casi nunca con otros niños. Habla conmigo y con la señora Melchora y con su tío a veces. Pero no habla mucho. Y cuando crezca más, no sé, ese silencio puede hacerse más grande, puede ponerse él más rabioso o más triste, peor de lo que está ahora, a veces lo veo tan distraído, no sé lo que le pasa. . . . (Cueto, *La hora azul* 251-52)

Otra figura femenina interesante en la novela es Claudia, la esposa del protagonista y representante de la clase privilegiada. Este personaje vive encasillado en un mundo de apariencias y reuniones sociales. Los problemas del país y los sufrimientos ajenos la ponen en alerta para desplegar instintivamente una coraza de protección para evadir ese tipo de conversaciones: “Claudia exclamó en voz baja pero qué horror, no puedo creer que haya pasado algo así, y siguió su camino hacia la sala” (Cueto, *La hora azul* 89). Para Claudia, los problemas tienen su propio ciclo de evolución y, tengan o no tengan solución, es mejor no amargarse la vida pensando en ellos, así que es mejor relajarse “con un trago y una película” (Cueto, *La hora azul* 100) para que no les “agarre la depre” (Cueto, *La hora azul* 100) o ir de vacaciones al Caribe. Es así que Adrián no encuentra un verdadero apoyo o consuelo en la persona de su esposa, ya que ella se rehúsa rotundamente a aceptar que su entorno social está tan lleno de “imperfecciones”. Mientras toda la violencia política y sus estragos no toquen directamente a su imaginada nación conformada por una sola clase social y étnica –que muy bien podría ser visualizada como una “república de blancos” de la época colonial–, ella no tiene por qué saber, sentirse responsable o involucrarse con gente que es torturada, violada, que sufre de ataques cardíacos, etc.: “Claudia sería una estatua blanca y en posición de alerta y nunca caería una hoja o se pararía una paloma sobre ella” (Cueto, *La hora azul* 275). En cambio, la curiosidad del protagonista lo empujó a cruzar la línea que separa los dos mundos que conforman el Perú y mirar de frente la evidencia –desagradable e inconveniente– que conecta ese otro mundo lleno de problemas, sufrimientos e injusticia con su propio pasado y, por ende, con su presente:

Durante dieciséis años yo había dormido junto a ella. La había conocido tan bien. . . . Era un organismo tan familiar. Y sin embargo, aunque la entendía, aunque compartía sus reservas, me irritaba la callada desesperación de Claudia por ocultar la historia de mi padre. No es que yo quisiera divulgar esa historia, me daba cuenta de los inconvenientes que podría traerme. No quería divulgar la historia pero tampoco quería ocultarla. (Cueto, *La hora azul* 279-80)

La participación de Claudia en el silenciamiento del pasado es aun más evidente cuando le prohíbe a su marido, para evitar el escándalo, revelar la violación cometida por el padre y la existencia de un hijo ilegítimo. Al igual que la madre del marido, la esposa no desea contaminar y destruir la reputación social que disfrutaban con eventos de violencia, y sobre todo no desea que su clase social se vea mezclada e involucrada con gente de inferior clase social. Es así que, de la misma manera como la madre de su esposo “protegió” el futuro de sus hijos, Claudia demuestra la misma preocupación por el futuro de sus hijas: “Lo más importante es que las chicas sepan que tienen un tronco sólido, que las armas que tienen para la vida son el resultado de la tradición de la familia, y de su esfuerzo y de su disciplina, me decía Claudia. Y tu papá, como todo militar, era un hombre disciplinado, y eso claro que tiene su valor” (Cueto, *La hora azul* 26). Por tanto, la imagen de Claudia, como madre joven, representa una generación nueva que va arrastrando –con una persistencia cíclica– los mismos errores de sus antecesoras. Esta actitud obstinada de las figuras femeninas de clase social alta de querer ocultar y silenciar los horrores de la violencia contrasta con las figuras de las mujeres andinas y sencillas que se presentaron ante la CVR a contar sus historias de violencia. Si las primeras muestran una preocupación por esconder la evidencia del cuerpo violado, las segundas muestran una desesperación por recuperar los cuerpos desaparecidos de sus seres queridos. Si las primeras hacen todo lo posible por excluir a las segundas de la memoria oficial, las segundas hacen todo lo posible por ser parte de esa memoria oficial. Si las primeras manipulan la justicia, las segundas la reclaman. Y, por último, si para las primeras, el silencio es un

mecanismo de control; para las segundas, romper el silencio es un mecanismo de desfogue. En cuanto a este último punto –el del desfogue–, prestemos atención cuando el protagonista viaja a Ayacucho y el cura de Luricocha le dice que las víctimas de la violencia ya no esperaban ni consuelo ni soluciones ni milagros y que tan sólo se conformaban con alguien que los escuchara y a quien pudieran repetir sus pesares:

–Ya no quieren consuelo, señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, eso nomás quieren, y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y los sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo, señor. . . . y después ya me siento mejor, y les digo que recen mucho, y que no los olviden, sobre todo eso, que no se olviden de sus muertos pero que los recuerden con alegría, así les digo, y así se la pasan recordándolos, y yo también. Así podemos seguir viviendo, pero llorando siempre, eso sí. (Cueto, *La hora azul* 176-77)

Parece un poco arriesgado por parte del autor querer insinuar que las víctimas de la violencia se dieron por vencidas, y que para la psique andina la palabra “justicia” sólo encierra un significado comparable a la palabra “resignación”. En el discurso del cura se deja entender que la solución andina frente al trauma de la violencia política tiene como respuesta un hablar eternamente sobre la muerte con una sonrisa de resignación nacional, mientras que por dentro la persona se está destrozando aisladamente por el llanto y la impotencia. Según la novela, no hay otra solución porque así son las cosas... y no queda nada más que la resignación. Justamente debe ser todo lo contrario, ya que el cuerpo por el que se llora no es un cuerpo individual y ajeno sino uno colectivo y familiar: es el cuerpo violado de la nación. Por tanto no hay que confundir desfogue con resignación; mientras que en el primero el contar la violencia es un mecanismo para exteriorizar la impotencia, en el segundo se desarrollaría la interiorización de la frustración y por tanto implicaría pasividad y no actividad. Lo que sí se observa en la conducta del cura ayacuchano es la tendencia de las instituciones gubernamentales a incitar el recuerdo “devoto” (literal) en lugar de promover el recuerdo ejemplar. Mientras

que en el primero, “[e]l uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov 32). La difusión de la memoria es una tarea moral de todos porque –así como lo plantea Paul Ricoeur– es una obligación transmitir la memoria (contarla) porque haciéndolo se está luchando contra su olvido y destrucción (10). Y esta labor de supervivencia –no de obligación sino de necesidad vital– es la que están realizando la mayoría de las víctimas de la violencia en el Perú, una labor que continuará hasta que sus voces sean realmente escuchadas e incluidas en la memoria oficial. Según José Giménez Micó, el discurso del cura estaría transmitiendo algo más que una actitud pasiva de las víctimas ante la memoria, se estaría más bien promoviendo una memoria del olvido de las víctimas. Su razonamiento es el siguiente:

De hecho, es lícito preguntarse quiénes son los que quieren *eso nomás*: ¿los dos ancianos de la novela y, con ellos, el resto de supervivientes, las viudas, los huérfanos? ¿O quienes quieren *eso nomás* no serán, más bien, el narrador de la novela, sus lectores implícitos, la mayor parte de sus receptores empíricos: esos lectores fundamentalmente hispanohablantes capitalinos e internacionales –por ejemplo, españoles– que, como Ormache, se obstinaban hasta no hace tanto tiempo en “olvidar,” en “no saber”? ¿Quiénes son, *verdaderamente*, quienes quieren *eso nomás*: los supervivientes de la violencia o aquéllos cuya firme voluntad de amnesia quizá tuvo un papel en esa violencia, aunque sólo fuera por omisión? (“Olvidar o no olvidar” 149)

La desgracia de Miriam es la desgracia del cuerpo femenino maltratado, cuerpo que por su sexo connota toda una gama de estereotipos y de discusiones postcolonialistas de debilidad y del vencido. Por tanto, lo femenino es lo débil, lo frágil, el vencido, el conquistado, el subyugado, el otro. Rocío Silva Santisteban

afirma que “el cuerpo [de la mujer] es el lugar de la opresión, del dolor, del sufrimiento. . . . El cuerpo de la mujer es el *locus* de la reproducción y del dolor: ese es su ‘destino’” (208-09). De acuerdo con esto último, tiene mucho sentido que la novela capte esa visión tan generalizada de la imagen femenina y que en su lectura predominen las representaciones del cuerpo violado y la de la madre en discurso con el poder. Por ende, el cuerpo del vencido es metáfora de la imagen que proyecta el Perú a nivel internacional como país. Un país complejo en todo sentido: en su naturaleza, en sus regiones, en su diversidad étnica, en su diversidad cultural, en su diversidad social, política y económica. Esta situación de disparidad refleja la magnitud de sus diferencias y divisiones a nivel interno, los cuales no han permitido que el blanco, el cholo y el serrano puedan vivir en armonía. Por tanto, los mecanismos de control de una clase dominante han logrado que la mayoría de los peruanos se mantengan pasivos y acepten su debilidad como una característica inherente. Irene Wirshing sostiene que “existe una tendencia literaria –Wirshing se refiere en particular a escritores de países totalitarios– a utilizar a las mujeres como zonas de opresión y metáforas de la nación en conflicto” (6; traducción propia). En efecto, en la novela de Cueto, el cuerpo violado de la mujer representa la realidad del débil y, como consecuencia, la realidad y el drama colectivo del Perú. Asimismo, el cuerpo violado de la mujer es la metáfora de la identidad fracturada y manipulada de la nación. Según la CVR,

[1]la base de la identidad la provee *el cuerpo*. Se constituye territorio propio a la vez que se suceden intercambios afectivos con los seres queridos, las personas significativas. Todos tenemos una imagen mental de nuestro propio cuerpo y ésta va cambiando paulatinamente a partir de las experiencias vitales, a lo largo del desarrollo en el que se entretajan el crecimiento físico y emocional. El cuerpo constituye también un marco que delimita nuestra identidad, perfila lo propio, reconoce lo ajeno. Durante los años de la violencia, mujeres, hombres, niños han sufrido ataques y daños a su identidad personal en su cuerpo. El dolor que un ser humano

experimenta cuando su cuerpo es injuriado no es sólo físico, siempre es también psíquico, emocional. (CVR VIII-3.1: 221)

En *La hora azul* se sugiere que el cuerpo maltratado, violado y traumatizado de la mujer es la imagen más representativa del estado actual de la memoria colectiva del Perú. Alonso Cueto ha querido demostrar que no sólo las víctimas violadas y maltratadas arrastran la pesada condena del pasado, sino que también las clases privilegiadas a las que pertenecen los individuos que inspiran personajes ficticiales como Adrián Ormache sufren de una maldición que revela su fragilidad: esa maldición es la de intentar mantener las apariencias en una nación en la que, a pesar de todos los esfuerzos, es imposible el olvido.

En la novela de Cueto, el narrador-protagonista empieza diciendo que quiere contar una historia –su historia– y, sin embargo, no sabe por qué. En ese “[n]o sé por qué” (Cueto, *La hora azul* 14) del narrador se percibe una necesidad predominante de descargar la conciencia y de ser escuchado de una manera parecida como lo hicieron las campesinas de Ayacucho que fueron a la CVR a dejar sus testimonios. Simplemente el peso de la memoria de la violencia se convierte en una carga demasiado pesada como para ser sobrellevada de manera individual.¹⁶ El testimonio anónimo del protagonista es análogo al testimonio masivo de las campesinas, siendo la única diferencia la perspectiva del testimoniante: o se siente víctima y se reclama justicia, o se siente victimario y se expresan remordimientos (o se siente inocente o se siente culpable). Según Michel Foucault, la confesión es un discurso ritual a través del cual se produce y se manifiesta la verdad. Su naturaleza ceremonial hace que funcione como un mecanismo liberador y de salvación para el que se confiesa (60-62). En cierto sentido, si para el narrador-protagonista su testimonio/confesión literario lo ayuda a liberarse de sus fantasmas, esta terapia liberadora también tiene un efecto similar en los lectores de la narración-testimonio, transformándose así en una

¹⁶ Sigmund Freud propone una relación entre la creación literaria y los sueños. Los instintos o impulsos reprimidos en el subconsciente del individuo logran liberarse a través de los sueños y de esa forma realizar y satisfacer los deseos frustrados; sin embargo, éstos pueden manifestarse con un grado relativo de distorsión dependiendo de la oposición que ofrezca el ego (“Dream-Interpretation” 22-27). De manera similar, el autor-narrador libera a través de la obra literaria temas que lo afectan de manera personal y singular, y trata de exteriorizarlos como un mecanismo de desfogue.

terapia social a nivel colectivo. Freud decía a este respecto que el verdadero disfrute de la literatura consiste en la liberación de las tensiones de la mente de los lectores y que esto se logra porque el escritor nos coloca a nosotros, los lectores, en una posición en la cual podemos disfrutar nuestras propias fantasías sin sentirnos avergonzados o recriminados (“The Relation of the Poet” 54). Entonces, se puede decir que en la narrativa de Cueto, el personaje imaginado por el autor: “Voy a llamarme Adrián Ormache” (Cueto, *La hora azul* 14), se transmuta en una identidad X, en la cual el propio nombre del lector se compromete y en la cual se debe decidir cuál ha sido el propio papel en esa historia colectiva de violencia. Como vimos, el protagonista de la novela no llega a completar el proceso de anagnórisis. Si bien es cierto, llega a descubrir la verdad y, sin embargo, no logra interiorizarla y elige no asumir las consecuencias de esa verdad. Es así que, para no destruir el mundo en el cual se siente seguro, prefiere seguir ocultando la realidad y, para acallar los remordimientos de su culpa, no encuentra otra solución que tratar de adormecerse otra vez. Simplemente, el personaje de Cueto no es capaz de aceptar el “castigo que, a modo de justicia poética, recae sobre el protagonista [trágico] para que se restaure la armonía entre él y la sociedad” (Platas 847). Para un final en apariencia determinante, el testimonio del narrador-protagonista evidencia un imperativo moral de darle al lector la oportunidad y la responsabilidad de decidir por sí mismo qué hacer con la realidad revelada en la novela. ¿Será este lector capaz de asumir esta realidad hasta las últimas consecuencias? ¿Querrá el lector asumir el papel de “héroe trágico” que Adrián Ormache no pudo consumir?

CAPÍTULO II

Confesiones de Tamara Fiol: erotismo, memoria y corrupción

Tiempo atrás el recuerdo de la vida de mi abuelo, cuya pasión política lo llevó al destierro, la soledad y la ruina, me había hecho comprender que existen causas y guerras justas; por desgracia, una vez que se desencadena la guerra, todas las fuerzas beligerantes, incluso a las que las asiste la justicia de su causa, liberan las fuerzas irracionales de la naturaleza humana, cometiendo las más espantosas atrocidades, como las que cometía Arancibia en los juegos de su maldita infancia. (Gutiérrez, *Confesiones* 246)

Sendero Luminoso no es la causa de la violencia que vive el país, sino el resultado de la violencia que ya existía. Sendero constituye un intento de responder a la violencia con igual o mayor violencia, al identificarse con el agresor. Pretende hacer experimentar a los otros lo que ellos han experimentado por largo tiempo, sintiendo que es la única posibilidad de modificación de la injusta situación . . . hay que reconocer que los senderistas tienen ideales favorables al Perú, así sean equivocados, pero que éstos lamentablemente van acompañados por la utilización desesperada y quizás utópica de una metodología que no solamente es destructiva sino autodestructiva. (Peña 29)

La novela de Miguel Gutiérrez, *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), nos ofrece una perspectiva crítica de la violencia en el Perú, la cual propone una exploración histórico-política y humana como un medio a través del cual comprender –y no excusar– la violencia que se vivió durante los años de Sendero. En su novela, Gutiérrez introduce la figura de un cronista de guerra llamado Morgan Scott Batres que se encuentra fascinado por la personalidad y pasado político-sexual de una antigua activista política cercana al mundo de la guerrilla llamada Tamara Fiol. A través del pasado de esta mujer –sus confesiones– se va revelando la evolución política de la izquierda peruana: ideales, ilusiones, desilusiones, contradicciones y fracasos. A pesar de los desengaños y del tiempo transcurrido, el autor no deja dudas sobre la posición política de Tamara:

Hay un texto que nunca dejaré de leer, pese al derrumbamiento del Muro de Berlín y la desaparición de la URSS. Me refiero al *Manifiesto*. . . . ¿Qué significa que con el advenimiento del comunismo termina la prehistoria de la humanidad y empieza la

historia propiamente humana? ¿La historia reciente del mundo no ha traído por tierra esta profecía? Lo único que sé es pensar que la historia humana dentro de esta perspectiva te ayuda a vivir.

(Gutiérrez, *Confesiones* 86)

Tamara Fiol encarna un perfil combatiente y humano de la mujer políticamente comprometida, subrayando que no sólo los hombres sino que también mujeres como ella se involucraron en la política y en la lucha por imponer sus ideales izquierdistas y hacerse respetar como militantes. En este sentido, Tamara Fiol rechazará las limitaciones que la sociedad patriarcal –incluso aquellos sectores que se denominan de izquierdas– imponen a la mujer en tanto que actor político:

Yo era la única chica rodeada de cinco chicos más y polemizaba con uno de ellos sobre las revelaciones de Kruschev, en el XIX Congreso del PECUS, en relación con Stalin. Entonces escuché que uno de los oyentes le decía al otro: «A las mujeres les entra el marxismo por la vagina», solo que no dijo *vagina* sino que como podrías imaginar utilizó la palabra más grosera del diccionario masculino. . . . Le dije que repitiera lo que acababa de decir. No lo repitió, por cierto; en cambio me dirigió desde su altura de macho una risita cachacienta. Esto me indignó aun más, pero no lo abofeteé, sino que lo golpeé con el puño cerrado. Le cayó en la nariz, en la ñata, de donde empezó a salirle sangre. (Gutiérrez, *Confesiones* 25-26)

En el momento en el que comienza la narración, sin embargo, la figura de Tamara es la de una mujer madura con el cuerpo destrozado a causa de un accidente sucedido hace veinticinco años. Como lo hace notar el corresponsal, “los años de invalidez habían deformado su cuerpo y la cara –que en la foto se veía pequeña–, se le había anchado quizá por el uso de la cortisona. . . . [S]us ojos proyectaban una mirada abierta, aunque había un aire de ironía que faltaba al retrato de la joven Tamara” (Gutiérrez, *Confesiones* 12). Prisionera de este cuerpo deteriorado, Tamara va a narrar retrospectivamente y con un velo de amargura un pasado confundido entre el idealismo, el placer y la corrupción: “[N]o voy a cometer la

huachafería de decirte que el accidente me tornó más humana, que me permitió madurar, que me hizo más sabia y compasiva, o cualquiera de esas boberías hipócritas. No, nada de eso, Morgan. El maldito accidente me jodió la vida” (Gutiérrez, *Confesiones* 77-78). Como veremos, la historia de Tamara Fiol es al mismo tiempo una historia política y una historia familiar íntima. En cuanto tal, está conectada a la de su abuelo y a la de su padre, quienes condicionaron profundamente su formación juvenil. El primero se convierte en el modelo a seguir en su vida política y el segundo –a quien adoraba como padre y figura masculina– la empuja a la rebeldía desde temprana edad al sentirse traicionada por sus infidelidades conyugales. Su ingreso en la Universidad de San Marcos marca el inicio de su propia experiencia en la esfera política así como el comienzo de su relación destructiva con el dirigente izquierdista Raúl Arancibia. Es justamente la sombra de este hombre oportunista la que pondrá de relieve la violencia, la corrupción y la abyección de toda una época. Y es que el autor de *Confesiones de Tamara Fiol* reúne en la trama de su novela la historia política del Perú desde los años veinte a comienzos de los 90, el olvidado papel de la mujer en la política, así como la violencia y la corrupción en que se sumerge el país, temas que –de acuerdo con la visión de Miguel Gutiérrez– están íntimamente ligados a la memoria privada del novelista:

Tú escribes por contar la historia, por deshacerte de la historia. Eso por un lado. Pero en el momento en que tú comienzas a escribir, te das cuenta de la imposibilidad del novelista de estar solo, pues trabaja con elementos cognitivos, empezando por el lenguaje, empezando por la memoria, por los diferentes tipos de memoria: la memoria individual, la memoria familiar, la memoria histórica, la memoria onírica, etc. La clave del novelista es que todo eso se cristalice en el acto de la escritura. (“El partido del novelista” 368)

Miguel Gutiérrez Correa nació en Piura, ciudad ubicada en la costa norte del Perú, en 1940. Su desarrollo intelectual y literario se produjo en el ambiente universitario. Se graduó en Literatura en la Universidad Mayor de San Marcos en 1967 con una tesis sobre *Todas las sangres* (1965) de José María Arguedas (1911-

1969). En 1966, a iniciativa del narrador Oswaldo Reynoso (autor de la novela *En octubre no hay milagros*, 1965), formó parte, junto a autores como Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y Augusto Higa entre otros, del llamado *Grupo Narración*,¹ el cual se desintegró a finales de los años 70. Este grupo estaba integrado por jóvenes escritores e intelectuales que “tenían en común estas dos características: socialmente pertenecían a las capas medias y bajas de la pequeña burguesía y procedían en su gran mayoría de las provincias de la sierra y costa del Perú” (Gutiérrez, “Sobre el *Grupo Narración*” 48-49). No es un dato menor, pues, como afirma el propio autor,

[e]n un país como el Perú, nacido de una conquista, con abismales diferencias sociales y desmesurado en sus prejuicios, saber el origen social de sus escritores no es irrelevante pues determina el grado y sentido de su resentimiento, porque el resentimiento, creo yo, es parte del ser del hombre peruano, sea cual sea la clase social a la que pertenezca, aunque habrá que agregar que el resentimiento de las capas señoriales lleva grabado el desprecio de carácter racista. (“Sobre el *Grupo Narración*” 49)

La finalidad del *Grupo Narración* era promover una literatura comprometida socialmente. Es así que, por un lado, su “combate se centraba en actuar en contra de los organismos oficiales de cultura así como de las élites que por entonces monopolizaban la crítica literaria . . .” (Gutiérrez, “Sobre el *Grupo Narración*” 52). Por otro lado, Gutiérrez añade que “[l]as crónicas, que de manera colectiva escribimos sobre luchas populares desplegadas contra el orden capitalista y el régimen militar imperante, respondieron a la necesidad de encontrar un medio de participar en el proceso social de nuestro país sin renunciar a nuestra condición de narradores” (“Sobre el *Grupo Narración*” 52). Cuando el grupo se disolvió en

¹ Los integrantes y colaboradores del *Grupo Narración* en sus dos etapas fueron:
Primera etapa: Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Juan Morillo, Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar, Andrés Maldonado, Carlos Gallardo, José Watanabe, Eduardo González Viaña y Javier Montori.
Segunda etapa: Gregorio Martínez, Augusto Higa, Andrés Maldonado, Antonio Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Vilma Aguilar, Félix Toshihiko, Nilo Espinoza, Ricardo Ráez, Hildebrando Pérez Huaranqa, Georgina Cabrera, Ana María Mur, Roberto Reyes Tarazona, Julio Carmona, Miguel Gutiérrez y Rosa Carbonel (Gutiérrez, “Sobre el *Grupo Narración*” 50).

1976,² algunos de sus integrantes, como es el caso de Gutiérrez, siguieron un camino en el cual la literatura se convirtió en expresión íntima de su lucha. En cambio, otros optaron por seguir un camino en donde la militancia política se convirtió en una exigencia vital para cambiar el rumbo político-social del país. Entre los que se adhirieron a las filas de Sendero Luminoso, se puede nombrar al escritor Hildebrando Pérez Huaranqa (autor de la obra neindigenista *Los ilegítimos*, 1980) y a Vilma Aguilar Fajardo (fundadora del grupo y compañera sentimental de Miguel Gutiérrez). Esta mujer llegó a desempeñarse como dirigente dentro de la organización de Sendero y, al igual que Pérez Huaranqa, murió trágicamente en una de las intervenciones militares que tuvieron lugar en los penales de Lima en 1992 durante el gobierno de Fujimori.³ Este hecho es relevante a la hora de entender por qué Miguel Gutiérrez tomó la decisión de escribir una novela como *Confesiones de Tamara Fiol*, en la cual el personaje central es una mujer cuyas conexiones políticas y amorosas evocan ese mundo al que la propia Vilma Aguilar Fajardo había pertenecido. Antes de abordar este tema, cabe destacar que la carrera literaria de Miguel Gutiérrez tras la disolución del *Grupo Narración* siguió estando comprometida activamente con sus ideales políticos de corte izquierdista, llegando a viajar a China junto a otros intelectuales de la época que se interesaron por el maoísmo. Sin embargo –como él mismo lo afirma– esta visión de lucha ideológica a través de la literatura fue cambiando con el paso del tiempo tanto por los acontecimientos históricos como por su experiencia como escritor:

² Miguel Gutiérrez declara: “A partir de 1976, con la salida fuera del Perú de varios de sus miembros, el GN [*Grupo Narración*] entró en receso y en la práctica dejó de existir, por lo menos en el aspecto formal y organizativo. A principios de la década de los 80 hubo intentos de reunificar el grupo. . . . Sin embargo yo (y seguramente otros de sus integrantes) pensaba que el GN ya había cumplido con sus objetivos y que frente a la nueva situación que empezaba a vivir el Perú nuestras formas de combate social resultaban insuficientes” (“Sobre el *Grupo Narración*” 54).

³ Según la CVR, “[e]n esa circunstancia de ascenso de un poder autoritario [como lo fue el de Fujimori], ocurrió la masacre de mayo de 1992. Los internos del Partido Comunista del Perú, el PCP-SL, ante la orden de trasladar a las mujeres desde Castro Castro a la cárcel de máxima seguridad de mujeres en Chorrillos –todavía no totalmente acondicionada– se amotinaron. . . . La madrugada del 6 de mayo, la policía al observar que se negaban a salir, intenta abrir un boquete, tras descartar cualquier negociación. . . . Los internos pidieron garantías así como la presencia de la Cruz Roja Internacional, del Ministerio Público, de sus abogados y sus familiares. Su pedido no fue atendido” (CVR V.2.22: 702).

Durante muchos años, después de mi encuentro con el marxismo, uno de mis problemas creativos fue ese. Había una serie de ideas que yo no compartía del todo, pero de alguna manera deseaba que mi obra creativa marchara también a la par que mis opciones ideológicas. Sin embargo, era difícil. Empecé muchas novelas, las cuales no podía terminar, hasta que poco a poco fui dándome cuenta de que la novela es una forma específica de ver el mundo que trasciende tus opciones o compromisos políticos. (“El partido del novelista” 366)

Nelson Manrique afirma que, en *La generación del 50: un mundo dividido* –libro que Gutiérrez publicó en 1988–, el autor “da relieve a la valía intelectual de Abimael Guzmán, preguntándose si no se trata del intelectual más valioso de esa generación; un intelectual de nuevo tipo, cuya obra no debía ser ponderada sobre la base de sus escritos –como lo hace Gutiérrez con los otros intelectuales citados–, sino por su aporte político partidario” (“Historia, literatura y violencia” 109-10). Sin embargo, tales elogios no deberían llevarnos a simplificar la posición de Gutiérrez con respecto a Sendero. Como señala el propio Manrique, la relación de los intelectuales con Sendero fue extraordinariamente compleja:

Cuando se habla del senderismo por lo general se suele pensar en la masa de los militantes de Sendero, que actúan articulados en distintos niveles de compromiso político partidario. Pero el senderismo es más amplio que la suma de los cuadros orgánicamente vinculados a Sendero. En cierto sentido, podría ser calificado como un fenómeno social y político que influye en un significativo sector de la sociedad peruana, del cual apenas una parte terminará incorporándose a la militancia activa. El resto se mantiene como una periferia partidaria e, inclusive, al margen de toda actividad política, manteniendo una actitud de simpatía con lo que Sendero representa, sin comprometerse orgánicamente, aportando ese «consenso pasivo» que es fundamental para todo proyecto revolucionario, porque constituye su potencial de

crecimiento. Esto supone romper con esa visión que esencializa a los senderistas, considerándolos como un conjunto social inmutable, «el enemigo», situado al otro lado de la barda, al que solo cabe aniquilar. (“Historia, literatura y violencia” 107-08)

Gutiérrez se siente atraído por el tema de Sendero no sólo por cuestiones personales y políticas, sino también por su concepción de la novela como terreno de experimentación histórica. El tema lo exploraría tres años después en su obra *La violencia del tiempo* (1991), donde trata el problema del mestizaje en la evolución del Perú a través de la historia de cinco generaciones de la familia Villar. Para el autor de *Confesiones de Tamara Fiol*, la literatura es la herramienta a través de la cual el escritor desarrolla un proyecto que de manera particular le interesa explorar con el fin de encontrar posibles respuestas. Él lo expone de la siguiente manera: “Contar una historia para mí es como una hipótesis de trabajo que nos permite poner en tensión a una serie de personajes para ver si encuentran respuesta a alguna interrogante mía, o del personaje, o histórica” (“El problema del mestizaje” 42). Ciertamente, contar historias para examinar interrogantes y problemáticas a través de las vidas de sus personajes es sólo un pretexto para abarcar unos interrogantes y unas problemáticas comunes que tocan realidades más universales y conflictivas y así lo confirma el autor cuando dice que

[e]l hombre no está sin historia, y la historia a veces está en países, en mundos concretos, y a partir de este conocimiento de la realidad que le ha tocado vivir, el escritor va a dar imágenes universales, que eso es lo que yo entiendo que es lo que uno pretende, dar imágenes universales del hombre, del ser humano. Creo que este concepto de escritor no puede dejar de estar comprometido. (“El problema del mestizaje” 34)

Precisamente, esta obsesión por el compromiso del escritor se une a su propia historia personal y política a la hora de crear *Confesiones de Tamara Fiol*. Como él mismo señala en 2001, cuando todavía no había empezado a escribir la novela: “Yo quisiera . . . publicar una novela que, a través de la ficción, represente y sea un símbolo de lo que ha vivido el país en los últimos veinte años, en que todas las

fuerzas estuvieran representadas con veracidad artística. No sé si lo lograré, pero esa es una de mis metas” (“El partido del novelista” 366).

En la novela de Gutiérrez, el periodista Morgan Scott Batres realmente llega a dar con la figura de Tamara Fiol de manera derivada. Su interés inicial no es por esta mujer en concreto sino por las mujeres que formaron parte de Sendero Luminoso en general.⁴ Estas mujeres, sin embargo, presentan al personaje –y al autor de la novela– un problema hermenéutico fundamental: constituyen “cuerpos impenetrables” que no permiten revelar el secreto que guardan. Como dice el personaje: “En cuanto a las senderistas era como si hubieran abolido sus vidas privadas. Lo único que contaba era su relación con el partido y su entrega a lo que ellas llamaban la guerra popular” (Gutiérrez, *Confesiones* 88). Así, la novela se inicia con la decepción que sufre Morgan al no haber logrado realizar el reportaje que esperaba sobre las presas de Sendero Luminoso debido a su imposibilidad de atravesar el “blindaje ideológico” (Gutiérrez, *Confesiones* 17) que las rodea para llegar a conocer sus verdaderas esperanzas, miedos y sentimientos, es decir, las razones profundas que las llevaron a unirse al grupo terrorista: “[M]e pregunté si más allá de las cuestiones ideológicas había circunstancias dolorosas en la vida de [las mujeres de Sendero] que la[s] habían llevado a elegir un camino político tan duro donde toda muerte se justificaba si se deseaba alcanzar, como enseñaba el pensamiento guía del Presidente Gonzalo, el reino de la Armonía” (Gutiérrez, *Confesiones* 431). Este estereotipo de la mujer “terrorista” como mujer sin alma y sin sentimientos que carece además de una sexualidad aparente se hace evidente en una conversación que Morgan tiene al respecto con su amiga y amante, la también periodista Muriel:

– . . . Para serte franca, yo admiraba un poco a las senderistas cuando estaba en el colegio. Después sentí rechazo por ellas. Me daban miedo. Como si no supieran reír. Eran demasiado duras.

⁴ La presencia simbólica de la mujer guerrillera en la novela es una constante que funciona como termómetro para indicar el grado alarmante de violencia alcanzada en el Perú durante esa época, en donde la mujer como imagen reproductora y portadora de vida se transmuta en la de exterminadora y verduga en juicios sumarios.

Cerradas. Planas. Casi no humanas. Verdad, Morgan. Por lo menos en apariencia...

–¡Apariencia que yo no pude traspasar en mi reportaje!

–...En cambio a Tamara Fiol la siento más cercana y terrenal. Su misma relación con Arancibia me hace sentirla más de esta tierra.

(Gutiérrez, *Confesiones* 181)

La cuestión de la “inhumanidad” de las mujeres de Sendero Luminoso en oposición a la “humanidad” de Tamara Fiol se convierte en un eje central de la novela, puesto que Tamara se construye como un puente desde el que quizás abordar a esos sujetos que se resisten a la mirada del periodista, escritor o investigador. Es interesante asimismo notar cómo esa misma dureza que se critica en las mujeres terroristas como signo de “inhumanidad” es alabada en los hombres como símbolo de valor y aplomo. Como afirma Laura Balbuena, “[l]a prensa peruana no logró comprender cómo fue posible que mujeres cometieran actos poco «femeninos» e ir en contra de su propia «naturaleza»” (326).⁵ En tanto que representante de esa “prensa”, Morgan experimenta de manera gráfica la frustración que supone hablar con esas prisioneras, y en concreto con una llamada Elvia, frustración que también denota la posición masculina desde la que se articula su discurso:

Me excuso si en el resumen que acabo de ofrecer el parlamento de la camarada Elvia tiene un cierto tonillo de parodia que de ninguna manera me propuse alcanzar. (Recuerdo que en el artículo original tuve que reescribir varias veces el párrafo para depurarlo de este tono que por lo demás hubiera sido demasiado obvio). Quizá el

⁵ Por otro lado, hasta cierto punto, esa actitud “de hielo” de estas mujeres se puede considerar como coherente, teniendo en cuenta que “la naturaleza femenina” construida por la sociedad patriarcal la representa como “débil” en todos los sentidos. Según Eileen MacDonald, “las mujeres guerrilleras están todo el tiempo en guardia de sus propias emociones para evitar que un mundo patriarcal construya estas demostraciones humanas como ‘debilidades femeninas’ y esto explica por qué, a veces, ellas se muestran excesivamente duras y hasta despiadadas” (237; traducción propia). Las mujeres en busca de una alternativa anti-patriarcal se encuentran en una disyuntiva que a veces se muestra contradictoria, ya que para dejar de ser unas “mujercitas invisibles” a veces se encuentran transformadas en unas “mujeres masculinizadas” en competencia con el sexo opuesto para lograr lo que manifiesta Laura Balbuena: “Al ingresar a un espacio altamente «masculino» como es el de la violencia extrema, adquiere el poder que la participación en la esfera pública da: la visibilización” (335).

problema reside, como leí en un viejo artículo de no sé qué autor, en que el discurso que emplean los políticos y en especial los comunistas constituye un metalenguaje que no corresponde al habla común y corriente de la vida cotidiana y esto (como decía aquel autor) resulta fatal para las ficciones y yo agregaría que también para las crónicas y reportajes que aspirasen a la verdad y no a la sátira o la caricatura. La camarada Elvia todavía siguió explayándose en el mismo tono sobre el asunto y yo seguí grabando, pero en mi interior fantaseaba con preguntar a las prisioneras de manera individual y por separado a partir de sus experiencias concretas sobre el amor y el placer en tiempos de guerra y al filo de la muerte. (Gutiérrez, *Confesiones* 226-27)

Como ilustra el texto citado, la frustración de Morgan en relación a las mujeres de Sendero consiste en no haber podido encontrar su lado femenino o privado ya que lo que impera en ellas es el lado político “masculinizado” o público. En la novela queda de manifiesto que el éxito del reportaje hubiera consistido en arrebatárles “la máscara masculina” a la cual, supuestamente, se aferran quienes se involucran en una vida hecha para hombres. “Humanizarlas” o “devolverles la humanidad” habría significado poder presentarlas como individuos que se comportan, actúan y sienten como “mujeres”, algo imposible de lograr.⁶ Es por este motivo que el prospecto de recoger el testimonio de Tamara Fiol resulta enormemente atrayente, más aún teniendo en cuenta que su vida política no supuso una renuncia a su sexualidad, sino más bien al contrario, se retroalimentaron completamente. Así lo observa la propia Tamara cuando, al aceptar ser entrevistada, le revela a Morgan el comprender perfectamente los motivos por los que ella se va a convertir en la voz y el sujeto de su historia: “[T]e entiendo perfectamente. Como estoy segura de que te han contado que he sido, que aún soy una luchadora social, quieres

⁶ Laura Balbuena manifiesta que “[e]n el caso del PCP-SL, las características ideales de una senderista eran masculinas; más aun, al ser el partido una presencia omnipresente en la vida de sus miembros, el espacio privado, comúnmente entendido como femenino, desaparece al ser subsumido por el ámbito público. Las mujeres senderistas, entonces, no introducen el espacio femenino dentro de un territorio violento sino que dejan de lado la esfera femenina para adoptar una ideología básicamente masculina” (339).

escarbar en mi vida para mostrar que las combatientes somos mujeres de carne y hueso. Que tenemos una vida interior compleja y atormentada. Que amamos y odiamos. Que tenemos pasiones terribles” (Gutiérrez, *Confesiones* 17). Tamara Fiol –que no deja de ser un personaje ficcional– se construye así como puerta de entrada a una posible comprensión de las mujeres de Sendero a pesar de su posición de *insider-outsider* dentro de la organización.

El interés de Morgan por Tamara Fiol, sin embargo, no es puramente político o antropológico, sino que también está caracterizado por un profundo “voyeurismo” en el que sexo y violencia están íntimamente unidos. Morgan es un periodista que se dedica a ir en busca de las noticias como cronista de guerra y está, por lo tanto, en una constante búsqueda de la violencia. Su experiencia en diversos países y regiones en conflicto (Centroamérica, Colombia, Malvinas, Afganistán, Rumanía, Bosnia, etc.) lo lleva a enfocar la violencia como una manifestación inherente al ser humano y, por lo mismo, ineludible. Esto lo observamos cuando él mismo –con cierto aire de frustración– pone en cuestionamiento la eficacia y sentido de su trabajo como recopilador de la barbarie y la injusticia, trabajo que en lugar de ofrecer soluciones o respuestas, sólo alimenta una dependencia al sensacionalismo: “Y, bueno, ¿qué hago yo, que hacemos todos los reporteros en todas las guerras del mundo si nuestras imágenes y crónicas no servirán de nada para impedir ni prevenir otras matanzas?” (Gutiérrez, *Confesiones* 424). De hecho, la novela pone en evidencia el gran interés del periodismo por exponer los actos violentos a una audiencia ansiosa de conocer detalles macabros. En un pasaje de la novela, el protagonista se explica en este sentido: “Y entonces cuando quedaba el campo de batalla sembrado de cadáveres putrefactos, llegaba yo, llegábamos los pájaros carroñeros de la guerra, en busca de imágenes más atroces que ilustrarían las portadas de las más famosas revistas del mundo...” (Gutiérrez, *Confesiones* 246-47). Asimismo dice: “[Y]o trabajaba sin ningún riesgo buscando, sin embargo, imágenes de la pobreza, de la marginación y el desprecio, y del desorden y la mugre que de alguna forma explicara, por ejemplo, el coche bomba que había estallado semanas atrás a unas cuantas cuadras del hueco de Barranco . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 339). Esta

declaración indica su preocupación por captar imágenes de un país cuya gente vive en medio de la desigualdad social y económica, ya que el estándar de vida de la gente desfavorecida –su pobreza y marginación– puede ser la clave para comprender tanta discordia y odio político. Es cierto que, mostrando la injusticia social predominante, Morgan intenta explicar el nivel de violencia del país, pero ésta no es la razón principal de su interés en el tema. El cuadro de violencia que presenta el Perú es un cuadro más de la barbarie que dialoga con los de otros países con problemas similares. Como cronista de guerra –o mejor dicho como “un pájaro carroñero de la guerra”–, Morgan se siente atraído y excitado por nuevas y diferentes manifestaciones de esa violencia y en particular por el papel que la mujer –en tanto que sujeto político pero también erótico– tiene en el conflicto. Así lo expresa Morgan en la siguiente cita:

Recuerdo que, venciendo el temor de ser asaltado o de que me arrebatasen mi equipo fotográfico, me había internado por los vericuetos de estos conglomerados humanos para tomarle el primer pulso a la ciudad. Al país entero. Aguzaba mis oídos (como lo hago ahora) para percibir en medio del pandemonio de rostros, voces, música, ruidos y olores una clave de lo que estaba ocurriendo en el Perú, una clave para entender a las mujeres de Sendero y la misma TF [Tamara Fiol]. (Gutiérrez, *Confesiones* 336-37)

El hecho de que Morgan es un periodista extranjero sirve en la novela como instrumento para crear un aura de pretendida objetividad en aquello que busca saber y documenta el personaje. Sin embargo, dicha objetividad es, al mismo tiempo, constantemente puesta en entredicho. Lejos de ser un actor imparcial, Morgan pertenece a una clase social medio-alta extraordinariamente conectada con los medios de comunicación, lo cual le añade un matiz de complejidad. Junto con ello, su condición de mestizo –hijo de madre salvadoreña y padre norteamericano– le permite establecer el paralelismo entre su propia vida y la realidad peruana. La relación antagónica entre el colonizador norteamericano

y el colonizado latinoamericano –entre padre e hijo– es introducida en la novela de la siguiente forma:

Sin embargo, yo sabía que en cualquier forma ese extraño que era mi padre estaba metido en mi vida. De otra manera durante todos estos años no habría estudiado (en mis ratos libres y en los periodos de descanso entre una misión y otra) la intromisión de Estados Unidos en la política interna de los países de la región desde el triunfo de la revolución castrista. Pues yo sospechaba que Mildred Scott había sido una pieza, aunque tal vez secundaria, tal vez ínfima, de esta política de sabotaje y hostigamiento yanqui al régimen de Fidel Castro. (Gutiérrez, *Confesiones* 201-02)

A medida que la novela se desarrolla, la importancia del pasado de este periodista-narrador que es Morgan se va haciendo más evidente, ya que su interés por Tamara Fiol y por lo que ocurre en el Perú durante los años de Sendero Luminoso es un medio para poder entender su propia identidad y ajustar cuentas con su padre: “[L]o que más me interesaba era oír de labios de mi propio padre (cosa que yo conjeturaba desde muchos años atrás) si era cierto que por entonces Mildred Scott pertenecía a la red de agentes secretos de Estados Unidos que con diversas coberturas operaba en Centroamérica y el Caribe para sostener a los regímenes dictatoriales” (Gutiérrez, *Confesiones* 201). Así, el protagonista revela el ambiente contradictorio en el cual creció y su crítica hacia la hipocresía y el doble rasero –político y sexual– de su progenitor: “Por lo que decían los vecinos y los rumores callejeros, yo sabía que mi padre era un crápula, así que detestaba los sermones que me indilgaba las veces que venía de visita a casa para educarme (y de paso contrarrestar lo que él llamaba la influencia católica y tercermundista de mi madre) en los valores y las formas de vida norteamericana” (Gutiérrez, *Confesiones* 255-56). Frente a la figura paterna, es la madre –identificada con la cultura latinoamericana– la que se convierte en el referente emocional del narrador: “Casi en la clandestinidad, ella me enseñó a amar el idioma, la religión, la música, los bailes. Le conté que a mi madre le gustaban los boleros y las rancheras, que me enseñó a bailar, con no mucho éxito, los ritmos caribeños, y

recuerdo, le dije, que me abochornaba verla impartirme grotescas lecciones de mambo . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 76). Así como Morgan aprende a conocer la cultura latinoamericana a través de la figura femenina de la madre, también busca conocer la realidad del Perú a través de la figura femenina de Tamara, creándose un profundo paralelismo entre ambas.

Si la entrevista a Tamara Fiol le permite a Morgan no sólo comprender la realidad latinoamericana sino también las contradicciones de su propia vida, una de las razones fundamentales por la que Tamara accede a ser entrevistada por Morgan es para ajustar cuentas con sus propios fantasmas ya que su final se acerca y desea que su historia tenga algún efecto en los receptores del mensaje: “[P]ensé mucho en cómo contarte esta parte de la historia. Lo más sencillo sería omitirla, pero entonces, Morgan querido, nada de lo que te he revelado tendría sentido ni valor alguno” (Gutiérrez, *Confesiones* 298). En este sentido, su “confesión” puede verse, como señala Foucault, como “un discurso ritual en que solamente la expresión, independientemente de sus consecuencias externas, produce modificaciones intrínsecas en la persona que la articula, ya que ésta exonera, redime y purifica; absuelve a la persona de sus equivocaciones, la libera y le promete la salvación” (62; traducción propia). De acuerdo con Rocío Silva Santisteban, el “sentido y valor” del mensaje simbólico implícito en el testimonio de Tamara sugeriría una reparación psicológica y moral de la nación afectada por la violencia:

El testimonio en tanto género de expresión simbólico está organizado sobre un recuerdo desde un ahora, es una narración que privilegia ciertos hechos y olvida otros, silencia algunos y quizás con este silencio también esconde; pero en este caso, sobre todo, el testimonio plantea la posibilidad de una reparación psicológica y moral que desde una instancia estatal se fomenta en personas afectadas por la violencia. (207)

Para John Beverley, la importancia del testimonio como forma discursiva social radica en la forma cómo afecta en el lector su peculiar manera de reproducir la experiencia o la sensación de la realidad (40). Esos recuerdos –ya permitan

“curar” a Tamara Fiol y, por extensión, a la nación o no– son fuente constante de atracción para Morgan. Ya antes de conocer a su entrevistada, ésta le inspiraba cierta atracción que fue en aumento con el tiempo de conocerla: “Mi admiración y mi desconcierto era mayor, como si por primera vez empezara a conocer quién de verdad era Tamara Fiol” (Gutiérrez, *Confesiones* 373). La confesión de la historia de “debilidad” moral de Tamara Fiol –que es al mismo tiempo “debilidad” sexual y política– hace que Morgan –y con él los lectores– siempre quiera saber más de la vida de esa mujer hasta el punto de quedar fascinado –y horrorizado– por ella: “Te contaré algo íntimo, Morgan. ¿Me lo permites? / Morgan (*decidido y lleno de curiosidad*): Cuenta, amiga, cuenta” (Gutiérrez, *Confesiones* 95). El problema que al final se le presentará a Morgan es cómo narrarlo. Del formato preliminar de crónica o reportaje previsto, la historia se va extendiendo hasta exigir otro género literario más idóneo que pueda tratar un problema político-social tan delicado con más espacio y más autonomía. Morgan expresa lo siguiente:

[C]on Tamara Fiol yo arrié todas mis defensas, en parte por su vida y encanto personal que me cautivaron y en parte porque sin darme cuenta en el desarrollo del asunto me había adentrado por territorios distintos a los de la crónica y el reportaje. Y por la naturaleza del texto y por su extensión, tal como me había vaticinado Willy Rodríguez, [mi agente,] ninguna revista ni medio similar aceptaría publicarlo. Pero aun con todo, aunque mi trabajo resultara un golpe a mi economía, yo no pararía hasta terminar esta historia que, a medida que he ido investigando y recogiendo testimonios más que de la guerra, trata de la pasión amorosa de una luchadora y mujer de moral superior que sucumbe al poder erótico de un sujeto repulsivo como fue Raúl Arancibia. (Gutiérrez, *Confesiones* 220-21)

El problema de la naturaleza narrativa del reportaje periodístico y de cómo transmitir en él la experiencia “testimonial” que el autor establece con Tamara Fiol –y que Gutiérrez evidentemente soluciona recurriendo al género “novela”– es planteado reflexivamente a lo largo de todo el texto, problema al que se le une la

cuestión de la intervención editorial. Así, en su crónica sobre las senderistas, Morgan expresa su molestia al ver que su trabajo había sido “editado” antes de ser publicado:

Claro que me molestó un poco cuando en una lectura rápida comprobé que el corrector de estilo, en aras de un lenguaje estándar para los lectores hispanoamericanos, había eliminado buena parte de palabras y modismos peruanos que yo, con la ayuda de Muriel, había incorporado a mi crónica. Salvo una fotografía que extrajeron de sus archivos –aquella en que se ve a las senderistas uniformadas como los guardias rojos de la época de la Revolución cultural proletaria china con banderas rojas y pinturas de Mao y del Presidente Gonzalo–, las tres restantes eran de mi cámara. (Gutiérrez, *Confesiones* 383)

Tal y como reflexiona el propio Morgan, dichas intervenciones ocurrían tanto *a posteriori* como *a priori* determinando de antemano el significado de los mensajes que se buscaban enviar:

[L]a propia agencia que me enviaba me ahorraba el trabajo de investigar por mis propios medios entregándome un *dossier* muy puntual (como el *dossier* que dentro de unos días se me entregaría sobre Bosnia y la guerra en los Balcanes y que yo leería con prisa mientras volaba a la zona de guerra) sobre las fuerzas beligerantes y un perfil sobre los líderes o caudillos que disputaban el poder. No ignoraba, por supuesto, que toda la información resumía el punto de vista de Norteamérica, aunque esto se camuflaba con las grandes palabras de defensa de la libertad y la democracia. (Gutiérrez, *Confesiones* 255)

Son estas intervenciones las que –llevando la narración al terreno de lo que podría denominarse novela o ficción testimonial–⁷ Gutiérrez quiere evitar haciendo a

⁷ El autor se sirve de este énfasis en la sinceridad que comunica el testimonio en lugar del aspecto literario-ficticio que caracteriza a la novela (Beverley 32) para dotar de autoridad al discurso, ya que –como dice John Beverley– “la presencia de esa voz que tiene más de real que de ficticio es la

Morgan espectador privilegiado de la memoria de Tamara Fiol y convirtiendo la historia sexual y política de este personaje en una vía para entender la historia de la violencia en el Perú y “establecer una verdad sobre los motivos y las condiciones sociales e históricas que posibilitaron al horror instalarse en la cotidianidad y en la historia” (Silva 212).

La relación entre Morgan y Tamara Fiol se ve mediada por toda una serie de personajes secundarios que aparecen a lo largo de la novela y que contribuyen a llenar los silencios que dejan ambos personajes principales. Por parte de Tamara Fiol, las figuras más importantes son su asistente Malenita, y su amiga Emperatriz. Lo interesante de Malenita –“una mujer joven, trigueña, espigada y de rostro algo serio” (Gutiérrez, *Confesiones* 12)– es que, a pesar de no tener una participación notable en la novela, es el personaje que –con su presencia implícita en la vida de la protagonista– pone de relieve el estado de deterioro físico y dependencia a la que se ve forzada a vivir Tamara a raíz del accidente: “A lo que nunca se acostumbran las personas en mi condición es a las miserias del cuerpo” (Gutiérrez, *Confesiones* 32). Como el cuerpo de Tamara es incapaz de valerse por sí mismo, cada movimiento, actividad o necesidad son observados, controlados y atendidos por Malenita: “–Te lo cuento, Morgan. Pero rapidito porque aquí Malenita, que es mi ángel guardián pero también mi tirana, me está haciendo señas para volver a casa” (Gutiérrez, *Confesiones* 33). La preocupación y atención que el personaje de Malenita demuestra es tan afectuoso y franco que – paradójicamente– transmite el sentimiento protector de madre del cual carecía Tamara durante su juventud: “Por decisión propia y exclusiva aborté varias veces, en parte porque no sentía el menor instinto maternal y porque honestamente no sabía quién podría ser el padre” (Gutiérrez, *Confesiones* 147). Esto lo advierte Morgan durante la primera entrevista: “Al despedirse, los ojos de la joven eran como si me advirtieran que cualquier cosa que le pasara a Tamara Fiol sería responsabilidad mía” (Gutiérrez, *Confesiones* 13). Paralelamente, la juventud de la asistente y la adoración que manifiesta sentir por la inválida que atiende la

señal de un deseo de vencer el silencio e imponerse frente a las instituciones de poder, como lo es la literatura” (34; traducción propia).

dibujan como la sombra de la hija que Tamara nunca tuvo. Arancibia hace esta observación: “¿Me tienes miedo? ¿Soy el hombre malo que hace llorar a mamá?” (Gutiérrez, *Confesiones* 360). Sin embargo, la aparente relación filial que se nota entre ambas está marcada por la minusvalía y, por ende, por el fracaso. Y es por eso que la imagen de la asistente como hija se manifiesta como la sombra de la hija frustrada por el aborto. Es importante subrayar la perceptible admiración que la asistente exhibe por Tamara como mujer, y esto no le pasa desapercibido a Morgan en una de sus entrevistas con la protagonista: “Al despedirse, esta me recordó que debía de cuidar bien a la reina de todas las mujeres” (Gutiérrez, *Confesiones* 286). Es esta abnegada dedicación y respeto que profesora Malenita lo que la hace permanecer con Tamara hasta el final y arrastrar en una silla de ruedas los restos de la otrora mujer independiente, determinándose así un marcado contraste entre la Tamara llena de vida y deseo carnal que en el pasado se vio subyugada por las exigencias eróticas de su cuerpo y la presente Tamara que ahora se ve derrotada por las limitaciones físicas de ese mismo cuerpo: “[L]os nuevos vecinos del silencioso balneario ya se han acostumbrado a verla pasear empujada en la silla de ruedas por la fiel Malenita” (Gutiérrez, *Confesiones* 436). Entonces, además de insinuarse esta relación de madre/hija en donde la fragilidad de Tamara se enfatiza, paralelamente se refuerza la admiración y respeto por parte de una audiencia femenina que ve en Tamara un símbolo ejemplar de la revolución sexual de la mujer: “La imagen que ya me habías esbozado de ella resulta pálida luego de escucharla hablar. ¿Sabes? Para nosotras la cosa fue más fácil. Tías como Tamara nos abrieron el camino. Qué cojones” (Gutiérrez, *Confesiones* 180). John Beverley afirma que todo “testimonio representa una afirmación o consolidación a nivel individual –ya se trate de un crecimiento o una transformación individual–, pero que siempre está en conexión con la situación de un grupo o clase social que está marcada por la marginalidad, la opresión y la lucha” (41; traducción propia). En este sentido, una recepción femenina solidarizada entre sí en su calidad de mujeres en un mundo masculino recibe el mensaje y Tamara como madre simbólica de la liberación femenina imparte el ejemplo. Por consiguiente, la novela también propone un contraste entre la mujer

fuerte y luchadora que inspira respeto entre su propio sexo y el cuerpo enfermo que da testimonio de su gradual deterioro en manos del sexo opuesto: la decepción por parte de su padre, la degradación por parte de Arancibia y el engaño por parte de su terapeuta.

Así como la presencia de la asistente permite establecer un contraste entre la Tamara inválida y la Tamara símbolo, Emperatriz, la mejor amiga y confidente de Tamara, contribuye a ventilar la evolución erótica y los momentos más humillantes en la relación íntima entre la protagonista y Arancibia, demostrándose con ello cierta complicidad sexual que Tamara luego corrobora señalando que fue Emperatriz la que la ayudó a liberarse de sus inhibiciones eróticas:

Bueno, ellas [Emperatriz e Isabela] eran dos o tres años mayores que yo y debo decir que en el chismorreó erótico yo más bien era la oyente. . . . Aunque oscuramente lo intuía (recuerda que mi primera experiencia nada tuvo que ver con el amor y ni siquiera con el deseo) estas amigas me ayudaron a aceptar que se puede buscar y alcanzar el placer al margen del amor e incluso del enamoramiento. Bastaba que hubiera atracción física y algo de simpatía para tener una relación gratificante. (Gutiérrez, *Confesiones* 90)

A través de Emperatriz –una mujer que “siempre se negó a militar, aunque desde la periferia cumplía tareas de apoyo social, como organizar eventos para reunir fondos de ayuda a los sindicatos en huelga o visitar a los presos políticos en las cárceles de Lima” (Gutiérrez, *Confesiones* 89)– se van aclarando aspectos personales en la vida de Tamara que, lejos de añadir información sobre su vida como militante, más bien enfatizan la curiosidad erótica de la protagonista y su deseo de satisfacer sus apetitos sexuales. En este sentido, Emperatriz –confidente y asesora en sus expediciones de masturbación, de amor libre y hasta de prostitución selectiva– “solía llamar[la] por teléfono para comentar[le] cómo había resultado su último levante por las arterias más elegantes de Lima” (Gutiérrez, *Confesiones* 90). No era la única:

Isabela, que como te he dicho, ejercía de cuando en cuando una prostitución selectiva [así como Emperatriz], me dijo una vez, que bebíamos a solas, que el color de mi piel y la textura de mi cabellera negra enloquecía a los gringos. . . . Entonces, ¿qué me impide hacerlo? ¿Qué ley moral me lo puede prohibir? De modo que eché una mirada al salón. De entrada deseché a los hombres jóvenes (más aún si eran guapos) y a los demasiado viejos. Tendría que ser un cuarentón, de aspecto anodino, aunque no demasiado feo. (Gutiérrez, *Confesiones* 150-51)

Por tanto, mientras la figura de Malenita recrudece la degeneración física del cuerpo de Tamara después del accidente, la de Emperatriz recrudece la degeneración erótica descontrolada de ese mismo cuerpo antes del accidente. Si bien es cierto que ambas –la asistente y la amiga– quieren y admiran a Tamara, a través de sus narrativas se señalan las limitaciones, debilidades e imperfecciones de la protagonista. Así, por ejemplo, Emperatriz –a pesar de ser una mujer liberal ella misma– expresa su indignación y aversión ante la conducta pasada de su amiga, manifestando de esa manera una crítica patente ante el descontrol de Tamara en manos de Arancibia:

La voz de Emperatriz se había quebrado. Comenta que han pasado más de treinta años desde que Tamara le hiciera la confianza, pero el asunto la sigue indignando y le revuelve el estómago. Enseguida afirma que nunca juzgaría a su amiga, pero también sostiene que no llegaría a entender su conducta y que siempre le resultaría un enigma el porqué siguió manteniendo por unos años la relación con un sujeto degenerado como Arancibia. (Gutiérrez, *Confesiones* 352-53)

A pesar de que la narrativa introduce críticas similares en el transcurso de la novela, se observa que Morgan ve con otros ojos el pasado turbulento de Tamara. Y si bien es cierto que su interés a veces linda con la morbosidad –“volvió a mencionar el nombre de Arancibia (lo cual hizo que los ojos de Morgan se iluminaran de codicia y esperanza)” (Gutiérrez, *Confesiones* 138)–, sus

observaciones no dejan de indicar cierta desaprobación ante las miradas dominadas por el sentimentalismo, como lo es la de Emperatriz: “Después nos despedimos con un abrazo y besos en las mejillas, y mientras veo sus ojos humedecidos me digo que Emperatriz es definitivamente una mujer sentimental” (Gutiérrez, *Confesiones* 353). En efecto, Morgan hace esta distinción o deferencia a la hora de “comentar” el perfil femenino, insinuando así que hay que ir más allá del sentimentalismo de la mujer “tradicional” –como por ejemplo el de su madre y Emperatriz– para comprender a mujeres excepcionales como Tamara y, por extensión, a las mujeres de Sendero.

No es sólo Tamara la que cuenta con personajes que sirven para amplificar, detallar o matizar aquello que dice. En el caso de Morgan, su experiencia con Tamara está mediada por su relación con otras mujeres, tales como Daniela –su ex-mujer– y, sobre todo, Muriel. A decir verdad, son las personalidades y las acciones de las mujeres que rodean al protagonista las que ofrecen un matiz que contrasta y pone en perspectiva la libertad, la moral y la violencia presentes en la vida de Tamara. Es por eso que, para entender a esta última, Morgan recurre al comentario crítico de otros cuerpos femeninos. En cierto sentido, su fascinación por la personalidad de Tamara lo lleva a territorios desconocidos en donde la mujer se convierte en objeto de observación antropológica. Por ejemplo, Daniela se perfila como una mujer banal y frívola por la que el protagonista da señales de desprecio y resentimiento. Por lo que comenta Morgan, Daniela es una persona de ascendencia latina que valora la convivencia de ambos como una pérdida de tiempo –o más bien como una mala inversión– por carecer de posibilidades futuras de una vida con seguridad económica: “Daniela me ordenaba que escribiera de inmediato a la loca de mi madre para que dejara de acosarla en todas formas y a toda hora rogándole que volviera conmigo. Eso no ocurriría jamás. Ya bastaba con haber sacrificado tres años de su vida con un sujeto que no tenía ningún porvenir concreto en la vida” (Gutiérrez, *Confesiones* 177). En el discurso del narrador se cuele una crítica directa y dura hacia la mentalidad alienada y oportunista de Daniela al hacerse evidente su deseo de subir en la escala social a través de un marido blanco y con dinero: “Respecto a

Daniela me armé de valor y le dije la verdad. Le confesé que ella rompió conmigo, que ahora estaba saliendo con un angloamericano auténtico de Nueva Inglaterra, quien la ayudaría (así lo supongo incitado por el despecho) a liberarse de su herencia latina” (Gutiérrez, *Confesiones* 76). Con Daniela se retrata la imagen de la mujer moderna que aún sigue atrapada en la mentalidad de una sociedad machista, en donde la mujer es incapaz de subsistir sin la protección financiera y social de un hombre. Mujeres como Daniela manifiestan seguir aferrándose a las convenciones de una sociedad tradicional, negándose a sí mismas la oportunidad de descubrir y desarrollar sus potenciales como seres humanos y sociales completos e independientes. Es por eso que Morgan se desilusiona de ésta al contrastarla con las personalidades independientes de Tamara y de Muriel: “[H]asta ahora no me explico por qué quise formalizar un compromiso con una mujer tan banal y de mente desprovista de sutilezas como Daniela” (Gutiérrez, *Confesiones* 436-37). En cambio, con Muriel, Morgan establece una relación libre y especial. Muriel es una mestiza del tipo despectivamente denominado “cholo”, ya que en sus rasgos físicos se nota claramente su ascendencia indígena: “Me quedé mirándola un rato más, su cabello era muy negro, me encantaba su perfil con netos rasgos andinos, y ahora supe que amaba su recia belleza de mujer del Tercer Mundo” (Gutiérrez, *Confesiones* 316). Muriel, como mujer, sobresale porque a pesar de vivir las limitaciones de su raza en una sociedad donde los blancos dominan los medios de comunicación, ella se muestra persistente en cambiar su situación. Muriel trabaja como periodista de televisión y por su apariencia étnica no puede salir en cámaras y dirigir su propio programa. Así se lo comenta a Morgan:

Muriel me habló del ambiente caníbal que imperaba en los canales de televisión. Aparte del racismo –ese racismo hipócrita tan propio del Perú– había tantas intrigas. . . . Sabía que no era fea, pero por el color de su piel y el tipo cholo que encarnaba nunca le permitirían conducir un programa –esto estaba reservado para los blanquitos y blanquitas o a los que se consideraban tales en el Perú–, no podía imaginar yo lo que tuvo que luchar por dos años antes que los jefes

permitieran que su imagen saliera en pantalla. (Gutiérrez, *Confesiones* 318)

El protagonista, desde un principio, manifiesta una gran admiración por una mujer como Muriel, la cual es perseverante y no se da por vencida en un ambiente laboral en donde los blancos tienen el control. El narrador dibuja a esta mujer como una persona luchadora, con mucha energía, liberal en el aspecto sexual y, evidentemente, que se muestra en contra de las convenciones sociales de un sistema patriarcal y racista. Esta “rebeldía” la lleva a practicar el amor libre, a vivir sola, a trabajar como periodista para ganarse la vida y a luchar para ascender posiciones en el área de comunicaciones. Con Morgan comparte una relación sin compromisos sentimentales que al final se estropea porque “su lado femenino” la traiciona. Y es por eso que, ya casi al final de la novela, observamos que el protagonista se desilusiona del sentimentalismo demostrado por Muriel, detalle que la expone como una “mujer convencional”: “Tuve dos sentimientos contradictorios; por una parte me sentí gratificado, casi conmovido, por este detalle tierno y delicado, pero al mismo tiempo me sentí vagamente decepcionado porque solo una mujer sentimental, convencional, de corazón sencillo podía tener esta ocurrencia” (Gutiérrez, *Confesiones* 397). Su relación con Muriel y el testimonio de Tamara proponen una comparación entre dos generaciones de mujeres independientes en la sociedad limeña. Por un lado, Tamara y su generación en decadencia y, por el otro, Muriel y una nueva generación de mujeres mestizas que se abren camino frente a la discriminación racial y que, a pesar de su liberación, todavía conservan un poco del “sentimentalismo convencional” que quizás las detengan de vivir el placer por el placer como Tamara o de entregarse por completo a los ideales políticos como las mujeres de Sendero. Entonces, ¿se puede inferir que la violencia alcanzada por las mujeres de Sendero se debió por una falta de amor por la vida y el placer, así como lo sugiere Tamara?:

Como cualquier persona que tiene un mínimo de decencia yo deseaba un orden social justo para mi país y el mundo. Esto, Morgan, lo tenía perfectamente claro y lo sentí en mi corazón, aun

antes de leer ningún libro marxista. Pero yo también quería ser feliz, divertirme, tener muchos amigos, bailar, hacer el amor de manera libre. Y esto, según el sentir de alguna gente, era incompatible con la militancia partidaria. (Gutiérrez, *Confesiones* 87)

Claro que Tamara tampoco llevó el tipo de vida política “sana” que hubiera deseado (una mezcla balanceada entre la ideología política y la ideología de la diversión) porque el tipo de placer al que se consagró se centró en la misma violencia. Por último, no se puede dejar de mencionar entre las mujeres que rodean a Morgan a Lula Gabber, quien es una periodista de guerra como Morgan. Este personaje se presenta como una mujer fuera de lo común. Morgan muestra una profunda admiración por la sensibilidad y profesionalidad de esta mujer que prioriza su carrera sobre todo lo demás. La sexualidad y el placer son sólo necesidades prácticas y fisiológicas que pueden ser satisfechos sin comprometer su integridad. Para Lula, la violencia es un mal que ella no puede comprender, solidarizándose con las víctimas de ésta. A pesar de que ella no exhibe la pasión que las senderistas demostraron por la política ni la debilidad de Tamara en su búsqueda constante del placer erótico, Lula se posiciona como una mujer que es víctima de su tiempo, o sea que su carrera/obsesión la esclaviza a una búsqueda constante del significado de la violencia:

Sospecho que como le pasa a cualquier reportero de guerra, Lula Gabber se sentiría feliz por haber conseguido una primicia que daría vuelta al mundo. . . . Pero no vi en su rostro ningún vestigio de orgullo o de oscura felicidad, sino que reparé que tenía los ojos humedecidos. «¿No crees, Morgan –me dijo–, que estas fotos muestran la esencia misma de la guerra en Bosnia? Tal vez se puedan captar imágenes aún más horribles, pero para mí es ya suficiente». Luego me dijo que ya había tomado la decisión de viajar a Ruanda y después a Sierra Leona. . . . (Gutiérrez, *Confesiones* 422-23)

Los discursos inscritos en los cuerpos de las mujeres que tienen contacto con Morgan van a contribuir a construir el mensaje socio-político que se quiere transmitir en la narrativa. Así, Miguel Gutiérrez se sirve de Morgan –como comentarador del cuerpo femenino– para analizar la violencia existente en el Perú desde un ángulo propuesto por un discurso hecho sobre y por la mujer. En otras palabras, la mirada curiosa del protagonista masculino realiza esa exploración a través de una mirada femenina. Es esa otra mirada –la de Tamara– la que le permite ofrecer una visión diferente en el conflicto por el poder –un conflicto político– en el cual se confunden la dominación, la violencia y la corrupción. En este contexto, si por un lado, según el protagonista, quien también iba detrás de la violencia para poder explicarla –así como Lula Gabber–, las pasiones políticas son las que desencadenan las guerras de grandes magnitudes: “Qué extraño, qué incitante, pero también qué demencial me pareció este mundo de los ideales y las pasiones políticas, pues son estas pasiones la [sic] que desencadenaban revoluciones y guerras, como las que yo venía cubriendo como reportero en diferentes partes del mundo” (Gutiérrez, *Confesiones* 246); por otro lado, la corrupción, como alimento-combustible de la violencia, interviene con un rol protagónico en la disputa por el poder y la riqueza, determinando el grado de contaminación y degeneración alcanzado a nivel individual y colectivo. En este caso, las vidas de las mujeres de esta novela –las cuales están en contacto continuo y directo con la violencia– dan ejemplos gráficos de lo que se está diciendo. Por ejemplo, la vida de Muriel es una constante lucha contra un sistema corrupto y es esta actitud perseverante la que la hace conservar su integridad moral e individual:

Hace unos días recibí una pequeña carta en la que me dice que, ¡al fin!, le han encargado la conducción de un programa en un canal de la televisión peruana. Me cuenta que dudó mucho en aceptar esta propuesta, ahora que todos los canales y la prensa escrita están a favor del fujimorismo. Pero daré la batalla, Morgan –me dice–, y, por los viejos tiempos, te prometo que siempre estaré dispuesta a

renunciar si se me impidiese revelar la verdad de los hechos.

Suerte, te creo, Muriel querida. (Gutiérrez, *Confesiones* 437)

Por el contrario, la vida de Tamara Fiol está dibujada metafóricamente como el de una montaña en derrumbe. Su historia es la de una mujer de ideales definidos y de carácter combatiente, pero que en su camino se tropieza con el hombre que detectará su debilidad por el placer, debilidad que manipulará para controlarla moralmente. Es así que Raúl Arancibia no sólo fue el “corruptor que perturbó sus sentidos y la sometió a prácticas aberrantes y la convirtió en su esclava sexual” (Gutiérrez, *Confesiones* 182), sino que también fue el responsable del accidente que la dejó inválida de por vida y el fantasma que la acechó hasta los últimos días de su vida. ¿Y las mujeres de Sendero Luminoso? ¿Se configuran con el perfil luchador y firme de Muriel o con el luchador pero débil del de Tamara? ¿Se oponen a la corrupción como Muriel o ceden a ella como Tamara? La novela no ofrece respuestas directas, pero sí establece apreciaciones de debate como el contraste ofrecido por medio de las vidas de las mujeres que tienen contacto con el protagonista. Las mujeres de Sendero son mujeres fuera de lo común, son mujeres luchadoras y firmes ante sus ideales políticos y sociales, pero que ante el temor de ser corrompidas –como lo fue Tamara– se fueron al extremo de negar sus propias individualidades como seres humanos para transformarse en máquinas obedientes de exterminación y de auto-destrucción y, en este sentido, se le deja al lector decidir si con esta actitud las mujeres de Sendero cayeron en el mismo error o desviación moral que sufrió Tamara bajo la influencia de Raúl Arancibia:

En un momento de mi reportaje le dije a la responsable del grupo que participaba en la primera entrevista que era muy intensa la consigna o propuesta de «convertir las prisiones en luminosas trincheras de combate» y que revelaba gran coraje y combatividad considerar los penales como territorios liberados. Sin embargo, les pregunté si esta no era una directiva política errada ya que su posición era terriblemente vulnerable, pues estaban proporcionando el pretexto que el gobierno necesitaba para justificar otra matanza como las que ya habían ocurrido en El

Frontón y Lurigancho. La responsable me respondió que el partido sabía que el gobierno preparaba un genocidio, pero sabía que la sangre de los mártires fructificaría en nuevos y más numerosas combatientes. Por eso, agregó, que el partido había dado la directiva a las parejas de camaradas a tener familias numerosas, procrear hijos que continúen la lucha, pues la guerra popular sería una guerra prolongada. (Gutiérrez, *Confesiones* 432)

A través de la contraposición entre el cuerpo de Tamara Fiol y los de las mujeres de Sendero, la novela propone una doble vía de reflexión. Si Tamara sacrifica sus ideales políticos para entregar su cuerpo al placer erótico, por el contrario, las mujeres de Sendero sacrifican sus cuerpos a la muerte para aferrarse a sus ideales políticos. Es esta conexión entre el cuerpo y la política y sus contradicciones que el autor aprovecha para ilustrar y analizar el conflicto político y social de la nación peruana durante los años de Sendero.

De la misma forma que Diamela Eltit utiliza el cuerpo femenino como metáfora de la distorsionada y políticamente represiva sociedad chilena (Wirshing 13), Miguel Gutiérrez presenta el cuerpo de Tamara Fiol como una metáfora de la historia del Perú. Y si Eltit utiliza el cuerpo de la mujer para reflejar el abuso y la opresión de una dictadura patriarcal, Gutiérrez recurre al cuerpo maduro de Tamara para mostrar el proceso de deterioro alcanzado durante los años de Sendero. A través del cuerpo de Tamara Fiol, Gutiérrez logra tanto “erotizar” la política como “politizar” el cuerpo de la protagonista, un cuerpo que al inicio de la novela se nos presenta ya completamente destrozado: “Bien. Te lo diré. Los últimos exámenes confirman lo que hace muchos años me advirtió mi médico en Moscú. El proceso degenerativo está en marcha y sé cuál será el final. . . . En cuanto a tu pregunta, casi cuadrupléjica estuve dos años, después comencé a recuperarme de manera gradual y después, como acabo de decirte, sucederá lo inevitable” (Gutiérrez, *Confesiones* 149). Es el cuerpo destrozado y en estado de degradación de Tamara el que se ofrece como metáfora de la nación peruana que bajo la influencia de una corrupción política aguda debe “usar muletas y

entramados metálicos para sostener su cuerpo” (Gutiérrez, *Confesiones* 183).⁸ Y, como ya se mencionó, Arancibia –como símbolo de la corrupción– es el responsable del deterioro moral y físico del cuerpo politizado de Tamara:

A la hora de la verdad, el mecánico que contraté dudó, pero unos billetes más acallaron su conciencia, y con manos expertas averió los frenos, en la medida exacta para que se le vaciaran cuando ya estuvieran en la carretera. . . . Tú te subiste al volante y prendiste el motor sin dificultad. Partí en mi Pontiac unos minutos después. Me había propuesto seguirlos hasta que se produjera el accidente. . . . Entonces, cuando estabas por alcanzar la carretera mayor, apareció aquel tráiler que prácticamente te succionó, mientras tú no podías maniobrar. Vi dar seis vueltas de campanas al Volkswagen, saliste despedida y quedaste tendida y desmayada en la pista. Yo, desde lejos, frené. Miré unos instantes la escena y di media vuelta, no quería dejar ninguna evidencia. Así fue Tamara. (Gutiérrez, *Confesiones* 417-18)

Arancibia, al sentir que perdía el control del cuerpo de Tamara, decide eliminarla y eliminar al “hijo de puta que conquistó a [su] amor, a [su] mujer” (Gutiérrez, *Confesiones* 418) porque no soportaba la idea de perder el dominio. Y es por eso que al sobrevivir Tamara al accidente, Arancibia se consuela controlando desde cierta distancia el cuerpo lisiado de su ex-amante: “[C]uando supe que habías sobrevivido y que habías quedado inválida no me alegré. Es lo que tienes que

⁸ La memoria de la corrupción es un sujeto delicado y una problemática constante en la historia del Perú. Héctor Vargas Haya afirma que “[e]l drama del Perú reside en la arraigada corrupción institucionalizada durante 184 años, en casi todos los ámbitos de la sociedad, avalada por la impunidad como sistema. Es en el ámbito político, en la administración pública y también en la privada, donde adopta características de escándalo. Contribuyen la impunidad, las desmedidas ambiciones por la riqueza, el sensualismo exhibicionista generado por el liberalismo económico sin frenos, la carencia de educación y la falta de respeto a la escala de valores de una población embrutecida por la ignorancia y que se adapta fácilmente a vicios y malas costumbres. Resulta sorprendente la prevalencia de una actitud de indiferencia, resignación, acostumbramiento y adopción de una suerte de modo de ser o de cultura de mal comportamiento como forma de vida. Desde luego influye intensamente el pésimo ejemplo de los llamados líderes o integrantes de la mal llamada clase política, que no es otra cosa que un grupo dominante concupiscente y corrupto. Los vergonzosos hechos delictuosos de la última década del siglo XX que escandalizaron al país y al mundo no son sino la continuación de toda una conducta sempiterna, mantenida oculta al no haberse contado con la tecnología en la informática de hoy” (27).

creerme. Me arrepentí no porque no merecieras morir, puta, sino porque no merecías quedar inválida. Y por eso me propuse cuidar de ti. Invisible como Dios, pero siempre velando por tu vida” (Gutiérrez, *Confesiones* 418). La degradación gráfica que se ofrece del cuerpo de Tamara refuerza la imagen de otros cuerpos “enfermos” que sin ser “culpables” –como Tamara– se vieron afectados directa o indirectamente por la corrupción y la violencia. El mensaje de Tamara así como sus dedos –“nudosos y deformados” (Gutiérrez, *Confesiones* 17)– se presenta como la voz de la víctima que –por estar “discapacitada”– es negada de un discurso audible. Por lo tanto, en la limitación de su subalternidad ofrece una versión desgarradora que causa impacto en el periodista y en los oyentes: “(con un ruido de metales, chirriante, me pareció a mí) ella se dirigía a la mesa que yo había elegido al fondo del salón” (Gutiérrez, *Confesiones* 12).⁹ Es por eso que el testimonio de su vida puede ser considerado como una versión histórica alternativa –una visión política influenciada/distorsionada por el caos si se quiere– que reclama ser escuchada y que cuestiona a la oficial. Yvonne Unnold manifiesta que “el testimonio articula y refuerza su pretendida veracidad a nivel extratextual e intratextual: el autor/narrador se identifica como protagonista/testigo así como portavoz y emite un mensaje de autenticidad (documenta la experiencia). Así mismo documenta el trauma y la posibilidad de que éste siga afectando la experiencia, memoria y narración del narrador” (47; traducción propia).

El eje central de las confesiones que esta Tamara Fiol envejecida y lisiada le confía a Morgan gira en torno a su evolución política y ésta, a su vez, gira en torno al descubrimiento de su sexualidad y su relación con las figuras masculinas de su vida. La primera de dichas relaciones es la que establece con la figura paterna, la cual va a ejercer una enorme fascinación en la joven Tamara hasta que se vea abruptamente destruida. La construcción de la figura del padre empieza realmente con la historia del abuelo, Ramiro Fiol, un inmigrante italiano a quien

⁹ Elizabeth Jelin sostiene que “el proceso de «dar voz a las enmudecidas» es parte de la transformación del sentido del pasado, que incluye redefiniciones profundas y reescrituras de la historia. Su función es mucho más que la de enriquecer y complementar las voces dominantes que establecen el marco para la memoria pública. Aun sin proponérselo y sin tomar conciencia de las consecuencias de su acción, estas voces desafían el marco desde el cual la historia se estaba escribiendo, al poner en cuestión el marco interpretativo del pasado” (*Los trabajos de la memoria* 112).

ella llamaba el Gran Viejo: “Desde mi abuelo, que fue un anarcosindicalista irreductible, la política ocupó el lugar central en nuestra familia” (Gutiérrez, *Confesiones* 79). La herencia político-familiar del abuelo se encarna a su vez en Pablo Fiol, padre de Tamara, quien se convierte en objeto de deseo y en modelo de imitación, alguien de quien la protagonista siempre espera un gesto de aprobación y cariño: “Vivía para mi padre, corazón. Y yo deseaba que él me quisiera más. Mucho más. Y que estuviera orgulloso de mí, ¿lo comprendes? ¿Puedes comprenderlo...?” (Gutiérrez, *Confesiones* 80). A su vez, la vida política de Pablo Fiol se inició también como una forma de ganar el respeto y admiración de su propio padre, el abuelo de Tamara, razón por la cual aceptó ser reclutado y adoctrinado por el Partido Aprista (APRA), cuyos objetivos sociales –formulados por Víctor Raúl Haya de la Torre¹⁰ encuentra convincentes y revolucionarios: “Haya habló de asuntos de doctrina: antiimperialismo, justicia social, pan y libertad (lo que diferenciaba al APRA del comunismo), Indoamérica como única nación; y en contra del comunismo internacional, cosmopolita, revalidación del nacionalismo basado en la sangre, el destino y la cultura incaica” (Gutiérrez,

¹⁰ Víctor Raúl Haya de la Torre (Trujillo 1895 - Lima 1979) fue un político carismático y con aspiraciones que provenía de una familia provinciana de clase media. Durante su niñez y adolescencia fue testigo de los problemas causados por el conflicto de la industria azucarera en la costa norte del Perú. Fue en este ambiente de inestabilidad económica y protestas laborales que Haya de la Torre se inició en la vida política. Empezó estudios de leyes en la Universidad de Trujillo en 1917, pero decidió mudarse a Lima para continuar la carrera e involucrarse activamente en la política. Carlos Contreras y Marcos Cueto sintetizan los aspectos más notables de su vida de la siguiente manera: “Haya se hizo conocido en Lima como líder estudiantil de la Universidad de San Marcos, como colaborador de las luchas obreras y como partícipe de la reforma universitaria de 1919 y, sobre todo, como caudillo de la oposición al intento de Leguía por consagrar al Perú al Sagrado Corazón de Jesús en mayo de 1923. Asimismo fue rector de la Universidad Popular Manuel Gonzales Prada. . . . En 1923, el mismo año del regreso de Mariátegui al Perú, Haya viajó desterrado a otros países de América, Europa y a Rusia, adonde asistió al V Congreso de la Internacional Comunista y siguió cursos de marxismo / Antes de sus viajes por Europa, ya había creado en 1924, en México, la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). Esta era entendida como un frente único de trabajadores manuales e intelectuales, que tenía como objetivos principales la lucha contra el imperialismo yanqui, la unidad política de América Latina, la nacionalización de tierras e industrias y la internacionalización del canal de Panamá (254-255). Es relevante completar el retrato de este político peruano con las imágenes sugeridas en esta novela, siendo el perfil más perturbador el ofrecido por Arancibia: “El Perú necesitaba un gran líder, un líder máximo, con quien el pueblo peruano se sintiera identificado. Por supuesto, estábamos hacia 1920, poco se sabía entonces del surgimiento del fascismo y del nazismo, que, no lo niegues Bracamonte, con sus rituales y formas de organización influyeron de manera definitiva en la constitución del Partido Aprista, mientras las figuras de Mussolini y Hitler sirvieron a Haya, demagogia e histrionismo incluidos, para completar la imagen del caudillo que soñaba ser” (Gutiérrez, *Confesiones* 170).

Confesiones 126). En un momento dado, el padre de Tamara fue seleccionado junto con otros jóvenes dispuestos a sacrificarse por el partido y por su líder político, y fue entonces que “Pablo Fiol, recordó a su padre, era el momento de ejecutar una propaganda con un hecho extremo, y se sumó al coro que juraba inmolarsse por el partido” (Gutiérrez, *Confesiones* 128). La pequeña Tamara idealizó, en estas circunstancias, la imagen de su padre como un héroe político y un hombre de convicciones:

[P]ara mí el hombre más guapo del mundo era mi padre. Entre brumas recuerdo la madrugada que la Policía por poco se trae la puerta abajo a patadas, mientras mi padre huía por los techos. Durante mucho tiempo dejamos de verlo. Nadie venía a visitarnos porque la cuadra estaba llena de soplones. Hasta que un día mi madre me alistó y me dijo que íbamos a ver a mi padre. ¡Por fin! Cómo me estrujó el corazón ver a mi padre entre rejas. Alrededor de él merodeaban unas caras que daban miedo. Pero yo sabía que ahí estaba mi padre para protegernos. (Gutiérrez, *Confesiones* 79)

Pero si bien es cierto que el joven Pablo Fiol demuestra al inicio una apasionada participación en el partido, con los años, una creciente desilusión lo lleva a presentar su renuncia en 1955. Ya mucho antes, cuando conoció a Gudelia Gayoso (el amor de su vida) y antes de traicionarla con su hermana menor (la madre de Tamara), Pablo Fiol había comprendido que si se había involucrado en la política sólo lo había hecho por su padre:

[D]urante toda esta temporada se había olvidado de su condición de militante aprista y la razón por la que había venido a Huánuco. Ah, y se había olvidado también del viejo Ramiro *Garibaldi* Fiol y de su maldita utopía libertaria. Ahora comprendía que no estaba hecho para la política ni para cambiar el mundo. Solo deseaba gozar del placer conyugal y ser feliz. (Gutiérrez, *Confesiones* 135)

Ahora bien, en el momento que Tamara descubre de manera inesperada que su padre tenía no solamente una relación extra-marital sino varias, su idealización de la figura paterna se derrumba y su nuevo estado emocional refleja el sentimiento

de frustración y desilusión que le provoca sentirse traicionada por la figura que idealizaba hasta ese momento como hombre y como político. En ese momento de decepción sustituye la imagen destrozada del padre por el mito del abuelo muerto que, a diferencia del padre, se mantuvo férreo a sus convicciones políticas y fiel a su esposa:

Por esos años lo detestaba, después de haber sido mi héroe. Mi caballero. Menos mal que emergió la figura sustituta del Gran Viejo, como yo llamo a mi abuelito. Fue uno de los fundadores del anarquismo en el Perú. Y como no lo conocí realmente, podía idealizarlo de acuerdo con los llamados de mi corazón. Y además, como ya estaba muerto, no tenía ninguna posibilidad de traicionarme. (Gutiérrez, *Confesiones* 17-18)

Tamara no se solidariza con la figura materna, hacia la cual no siente ninguna clase de afinidad o admiración y a quien considera incapaz de ocupar el lugar que los hombres de la familia y la política habían llenado hasta ese momento. Ante el vacío materno, Tamara asimila la traición del padre al mismo tiempo como esposa y como hija haciendo de su cuerpo objeto de desfogue y venganza contra el padre. Dicha “venganza” resulta en la “liberación” sexual de Tamara y en su radicalización: “¿No te dije que en todos estos años había estado maquinando venganzas contra mi padre? Se me ocurrían cosas asquerosas, como enseñarle mis trapos sucios de sangre. Dios mío, ¡qué horror...!” (Gutiérrez, *Confesiones* 81).¹¹ Así, empieza por exponer la sangre de su ciclo menstrual como señal de libertad sexual para cometer actos ilícitos como el cometido por el padre. Además ofrece deliberadamente su cuerpo para que sea desvirgado en un lugar público como un acto de rebeldía contra la autoridad progenitora. La vida de Tamara se convierte en un deambular permanente mientras se va alejando más y más de los suyos, y el concepto de familia desaparece de su mundo para sustituirlo por una vida en donde se valora el placer del momento. La actitud de la protagonista en relación al

¹¹ Cabe mencionar la afinidad emocional del narrador con su entrevistada al compartir un sentimiento de resentimiento que se va arrastrando hacia la figura paterna, problema que se refleja como un signo de rebeldía ante la figura de la autoridad (una figura que defrauda): “[Q]uería castigar de alguna manera a mi padre, por quien sentía un profundo resentimiento . . . desde que abandonó el hogar cuando yo estaba por cumplir diez años” (Gutiérrez, *Confesiones* 255).

padre no cambia a pesar del tiempo, demostrándose con ello una inmadurez psicológica que refleja el estancamiento mental en el período traumático de su niñez: “Recuerdo que las confidencias que me hizo Tamara sobre lo que ella llamaba «las traiciones de mi padre» me incitó a hacerle otras preguntas . . . no fue mucho más lo que agregó, aunque todo lo que añadió llevó el signo del resentimiento y del rencor, pese a que en otro momento me diría que antes de su muerte ella había logrado hacer las paces con Pablo Fiol” (Gutiérrez, *Confesiones* 111-12). Es de notar que el padre murió en 1990 y Gutiérrez fecha la entrevista entre Morgan y Tamara en 1992. En el momento de su muerte, la vida del padre ya se había deteriorado a causa de los remordimientos por haber traicionado la herencia política de su padre, al amor de su vida y, sobre todo, a su hija:

Pablo Fiol se refirió con ansiedad y amargura . . . a todos los recursos que empleó para reconciliarse con Tamara. Como los halagos, la humillación o el chantaje sentimental no lograron que ella volviera a ser su nena, su niña, Fiol apeló a la autoridad, la disciplina, el castigo, lo cual no hizo más que aumentar la rebeldía, la irreverencia y hasta el desprecio de una Tamara que entraba a la adolescencia y había tenido su primera relación sexual. Este hecho, que en forma diabólica y sin dirigirle la palabra se lo hizo saber ella, lo hundió en un pantanoso sentimiento de despecho y dolor, pero tanta era la dimensión de su culpa por haberle fallado que sintió no tener ningún derecho moral como para recriminarle su acto. (Gutiérrez, *Confesiones* 114)

Tal y como Tamara le cuenta a Morgan, su rebeldía frente a la figura paterna y su “liberación” sexual son replanteados por Tamara a partir del contacto con la figura de Raúl Arancibia, quien no sólo llevará a Tamara a todos los extremos posibles de la “perversión” sexual, sino que también recontextualizará dicha sexualidad dotándola de un significado político. Como he mencionado con anterioridad, Raúl Arancibia es presentado en la novela como modelo representativo de la clase de políticos que –más allá de la ideología que dicen profesar– manipulan las riendas del país en beneficio propio. Se lo retrata como

un hombre sin escrúpulos que ambiciona el poder y que para obtenerlo se sirve de la política de manera oportunista: “Más rápida fue la revisión que hice del material que abarca la vida política o, más bien, la dimensión política de la vida de Arancibia, dimensión que se desplegaba sobre el fondo cenagoso de los instintos y pulsiones que se manifestaron de manera precoz en su infancia” (Gutiérrez, *Confesiones* 246).¹² En contraposición a los ideales políticos de la familia de Tamara, la familia de Arancibia se presenta en la novela marcada por su deseo de ascender socialmente a cualquier precio. El propio Arancibia consideraba a su padre “un sujeto despreciable, un farsante sin principios, tanto que no ocultaba que se casó con su mujer por el dinero y el lugar que ella ocupaba en la sociedad tumbesina” (Gutiérrez, *Confesiones* 162) y que había recibido ya desde niño la enseñanza de que lo peor que podía pasarle a alguien en el Perú “era ser pobre de remate y llevar en la sangre la mancha indígena” (Gutiérrez, *Confesiones* 162). Raúl Arancibia pasa la mayor parte de su infancia en Tumbes, lejos de Lima, lo que no impidió a su padre frecuentar y agasajar a diferentes hombres involucrados con la política del país en espera de obtener los favores de alguno de ellos para ocupar un lugar “modesto” en la dirección regional del lugar. Es por eso que “[n]adie que hubiera tenido alguna importancia o significación dejó de ser recibido por el viejo Arancibia. Políticos, hombres de fortuna, poetas y escritores. Pero también militares” (Gutiérrez, *Confesiones* 263). El cinismo del padre fue heredado por el hijo. Así lo puntualiza el amigo y confidente de Tamara, Pepe Corso: “Arancibia era un sujeto amoral, cínico, que si había entrado a militar al partido –como lo hizo antes con el APRA y luego con el trotskismo– fue para valerse de la estructura partidaria y de ese modo conseguir poder personal” (Gutiérrez, *Confesiones* 321). El personaje de Arancibia permite a Gutiérrez hacer una descripción meticolosa y antropológica de la inclinación/debilidad humana por el poder y sus abusos, lo que explica la

¹² Saúl Peña sostiene que se puede observar una “pérdida de credibilidad del pueblo peruano en los políticos, es decir de la confianza. Esta pérdida va acompañada por el reconocimiento implícito y explícito, en cuanto a la mayoría de la ciudadanía, de la demagogia, del engaño, de la manipulación a la que es sometida y de su complicidad consciente e inconsciente a ese sometimiento. Estos factores, estas realidades, tienen un contenido de frustración que genera rabia, cólera, decepción, desilusión, desidealización, odio y vacío que, en el fondo, son sentidos indudablemente como violencia interna que exagera la inherente a nuestra naturaleza” (24).

tendencia de los personajes de la novela –y sobre todo Tamara– a ser corrompidos. Sin embargo, la naturaleza corruptora de Arancibia es construida, de manera especial, como una aberración apocalíptica de tipo religioso. El poder omnipotente e irracional de Dios le intriga y cautiva ya desde niño hasta el punto de ambicionarlo para sí mismo:

Precisamente, la historia que más lo fascinó y perturbó su mente era aquella en que Yavé ordena al patriarca Abraham sacrificar a su primogénito como prueba de obediencia y sumisión absoluta a su voluntad. ¿Esto era ser Dios? ¿Dios era un ser terrible y despiadado? . . . En cambio, desde que había ingresado en el territorio de la adolescencia, su atención se centraba en comprender la lógica de Yavé. La lógica de un Dios omnipotente. De lo contrario, ¿qué Dios tan irrisorio sería, si no tenía la potestad de ser injusto y arbitrario en el ejercicio de su poder? (Gutiérrez, *Confesiones* 158-59)

Esta conexión religiosa implica la degradación, deshumanización y hasta la “demonización” de la imagen codiciosa y perversa de Arancibia dentro de una sociedad con un profundo arraigo católico como la peruana. Como “ángel del mal”, Gutiérrez le dota de un poder de seducción difícil de resistir que cautiva y repulsa al mismo tiempo: “No era guapo, tampoco feo, pero me pareció el hombre más interesante que había conocido hasta ese momento. Tenía los labios gruesos, y el labio inferior tenía un rictus despectivo que me atraía y repelía” (Gutiérrez, *Confesiones* 291). Desde joven cobra conciencia del instinto y atracción pecaminosos del ser humano y empieza a valerse de cualquier medio para imponerse como líder de su grupo una vez que

comprendió que nunca destacaría en los deportes ni en las competencias de fuerza corporal como para erigirse en jefe. De modo que apeló a la astucia, como había hecho un tiempo atrás con el Pijas Niko. Y otra vez se valió de Guillermina –la mancha familiar de quien todo Tumbes murmuraba– para escandalizar y

fascinar a los chiquillos, despertando su miedo y su curiosidad pecaminosa. (Gutiérrez, *Confesiones* 230)

Es así que –así como lo hiciera con Tamara Fiol años después– “[p]ara mantener su liderazgo, imaginaba golpes cada vez más audaces poniendo a prueba sus convicciones morales más arraigadas” (Gutiérrez, *Confesiones* 233). Este proceder se convirtió en una constante en su vida política –“con el APRA, su paso por el trostkismo, su militancia y posterior expulsión del PCP. . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 280)– así como en todos los aspectos de su vida. Gutiérrez se encarga de que la figura de este personaje esté siempre cargada de una energía negativa que contagia todo lo que está cerca de él. Y por eso el estado físico del cuerpo de Tamara presagia el tipo de relación que se va a establecer entre ambos cuando nos enteramos que “[f]ue un día de espantosa resaca cuando conocí a Raúl Arancibia” (Gutiérrez, *Confesiones* 286). Al encontrarse Tamara con Arancibia por primera vez, de inmediato se siente atraída por su leyenda política:

Tengo que decirte que al presentarse con su nombre, supe ya quién era por todas las cosas que había escuchado de él (¡y no solo de los labios de Pepe Corso!). Era el último de los desterrados por Odría que había retornado al Perú y venía precedido de una leyenda entre malévola y heroica. Había estado cuatro o cinco años preso en El Frontón, se contaba que había sido el instigador para que, según el código secreto aprista, le aplicaran la marca a Almícar Roldán, por haber traicionado al APRA pasándose a los rabanitos comunistas, luego él mismo había roto con el partido de Haya, empezando a trabajar con los trotskistas, luego en el destierro escindió una de las facciones del trostkismo y ahora se decía que había ingresado al PCP. (Gutiérrez, *Confesiones* 290-91)

Si tenemos en cuenta la veneración que Tamara había edificado en torno a la leyenda política de su abuelo –el Gran Viejo anarquista– podemos entender su natural y esperada curiosidad por conocer a un hombre político fuera de lo común

como Arancibia.¹³ Pero con Tamara ocurre algo más. Durante ese primer contacto también se despierta un deseo de conocer sexualmente el cuerpo del hombre cuya leyenda se mezcla entre lo malévolo y lo heroico. Para Tamara, esta curiosidad se impone como otro desafío “para saber hasta dónde podía llegar. . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 151) –como el que había llevado a cabo cuando se entregó sexualmente a un desconocido por dinero– que le ofrece la oportunidad de satisfacer su curiosidad política y seguir venciendo sus inhibiciones eróticas, pero esta vez con un hombre cuya perversión innata y perceptible logra atraerla intensamente: “[A]hora, por primera vez, sentía deseo y una curiosidad física, casi plástica, por conocer el cuerpo del hombre que me invitaba a su casa” (Gutiérrez, *Confesiones* 299). Y será el mismo Arancibia quien le echará en cara a Tamara Fiol su debilidad por lo abyecto: “Pese a todos los cargos que me has hecho, te gustaba mi manera de ser. Fue mi cinismo lo que te conquistó. Mi irreverencia. Mi descaró” (Gutiérrez, *Confesiones* 407).

Se debe observar que la clase de relación que se desarrolla entre Tamara y Arancibia está basada en la dominación, la cual a su vez constituye el preámbulo erótico de la relación sexual. En su primer encuentro, la leyenda que circula de Arancibia se complementa a una mirada penetrante y una voz poseedora de un discurso imponente, persuasivo, instruido y elocuente: “La suya (me refiero a Arancibia) era una voz de mando, con la mirada taladrándote el alma, me sentía pequeña, una brizna arrancada de la hierba firme, y con toda su voz, inapelable, era persuasiva, el compendio de una vida entregada a la lucha” (Gutiérrez, *Confesiones* 292). Este cuadro resulta irresistible para Tamara y se subyuga ante ese cuerpo que promete una experiencia sexual diferente a las que había experimentado hasta ese momento: “[Y]o no permitía que mis ocasionales amantes atentaran contra la soberanía de mi cuerpo. Pero ahora arrié todas mis banderas y me sometí a su mando . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 299). Si bien es

¹³ La atracción/repulsión que Tamara experimenta por la figura política de Arancibia recuerda la misma contradicción de sentimientos que su padre sintió por el líder del APRA: “Haya de la Torre era alto, corpulento, algo entrado en carnes, de mandíbula pronunciada, frente amplia sobre el que caía un mechón. En conjunto tenía el aspecto de los señorones como los que había visto por el Club Nacional, al comienzo le desagradó su voz estridente, un poco chillona, pero de la cual se fue olvidando a medida que Víctor Raúl iba avanzando en su discurso, convincente, irrefutable e irresistible” (Gutiérrez, *Confesiones* 126).

cierto que esta relación surge y se alimenta de la atracción política, sexual e intelectual, Tamara y Arancibia hacen de sus cuerpos erotizados el medio discursivo a través del cual se filtrará su comunicación política y es por eso que instintivamente se impondrá una exploración meticulosa de sus cuerpos desnudos –“Raúl y yo llegamos a conocer con todos nuestros sentidos cada una de las partes de nuestros cuerpos” (Gutiérrez, *Confesiones* 303)– que emulará los estudios de los textos fundamentales que realizaban en sus círculos políticos en medio de ardientes discusiones. Es así que cuando aprenden a conocerse íntimamente –debilidades y tendencias–, al punto de que “[bastaba] una sola mirada de Arancibia para que [Tamara] entendiera cuál era su deseo” (Gutiérrez, *Confesiones* 303), se crea una dependencia que en cierta forma apacigua o alimenta los fantasmas de sus adolescencias. Por su parte, Arancibia tiene la ilusión del control político por medio del cuerpo de Tamara y Tamara, subconscientemente, satisface su urgencia de buscar maneras más elaboradas de exponer su cuerpo a la degradación para seguir castigando moralmente la traición de su padre: “[P]or esos días y semanas estaba tan dolida, tan enfadada con la traición de mi padre que en mi mente solo tenían cabida fantasías de venganza, que me quemaban los sesos pensando en cómo vengarme, en cómo hacerlo sufrir más” (Gutiérrez, *Confesiones* 82-83). A pesar de ser esta parte de la vida de Tamara un período del cual no se enorgullece en absoluto, Tamara manifiesta la importancia y necesidad de revelarla: “Es, pues, ineludible que me refiera a ciertos hechos crudos y desagradables para que puedas entender la naturaleza de la relación que mantuvimos Raúl y yo” (Gutiérrez, *Confesiones* 298). Al ofrecer detalles íntimos de esta etapa de exploración sexual de la relación, Morgan se siente atraído por la personalidad de Tamara Fiol y, sobre todo, se siente fascinado ante la sinceridad directa de una mujer para hablar de su sexualidad y de sus debilidades. Además de eso, sus confesiones se presentan como la revelación de la transgresión femenina, ya que su visión se rebelaba contra las convenciones más arraigadas de la conducta femenina de esa época en una sociedad patriarcal latinoamericana: “De haber sido una muchacha hipócrita y calculadora, aun deseándolo con todo mi cuerpo, no habría aceptado la invitación

de Arancibia de conocer dónde vivía. Habría sido ridículo que yo, que ya había conocido suficientes camas de hombres y amigos, me hiciera la estrecha y me llenara de remilgos” (Gutiérrez, *Confesiones* 298). Al conocer a Arancibia, esa fascinación inexplicable que le inspiró le prometía una nueva dimensión de satisfacción que opacaría las experiencias sexuales vividas hasta ese momento: “Yo creía (y sigo creyendo) en la inspiración. En la sorpresa. Y en lo que hay de juego profanatorio en el acto más rico de la vida” (Gutiérrez, *Confesiones* 90). Con Arancibia, Tamara se sumerge en el éxtasis de lo profanatorio en su búsqueda del placer por el placer mismo como un acto de rebeldía contra el *status quo* (símbolo representativo de la autoridad paternal):

Le conté a Kymper, para liberarlo de su sentimiento de culpa, que yo ya me había acostado con muchos hombres antes de hacerlo contigo. Y que no fui la mujer pasiva que se somete a las fantasías sexuales de un macho pervertido, sino que participé de manera activa en la búsqueda del placer por el placer mismo. Yo también me convertí en una exploradora del sexo no convencional.
(Gutiérrez, *Confesiones* 369)

Como lo afirma Tamara, su participación en su relación sexual-amorosa con Arancibia no se limitaba a la pasividad, sino todo lo contrario. Ella –como buena discípula– también empezó a establecer las reglas del juego erótico: “Pero si quiero ser veraz, Morgan amigo, debo reconocer que poco a poco, casi sin darme cuenta, empecé a tener iniciativas en nuestros juegos y representaciones eróticas” (Gutiérrez, *Confesiones* 303). Y esta necesidad de imponer/controlar las reglas de juego se va a convertir en una constante entre los dos para imponerse sobre el otro. Tamara se “villaniza” para competir la perversidad e inmoralidad de su maestro y aprende a encontrarle el gusto a los bajos fondos y el mundo prostibulario que Arancibia le va descubriendo. El testimonio de la amiga de Tamara, Emperatriz, ilustra cómo la relación entre Tamara y Arancibia se fue volviendo cada vez más violenta incitada por la promesa de un clímax que nunca se logra satisfacer plenamente:

[E]n los meses que llevaban de amantes, Tamara ya se habría iniciado en el lenguaje indecoroso, irreverente, cínico, que hacía escarnio de los buenos sentimientos y buenas costumbres de la gente, Arancibia habría debido proponerse (pensaría Tamara) ser más truculento, más indecente, más repulsivo, porque quería ir más allá de todos los límites que imponen las normas de convivencia humana. Y en cuanto a Tamara (decía Emperatriz a su manera), habría tenido que esforzarse mucho para borrar de la boca de su amante esa risa autosuficiente, divertida y cinicona. . . . (Gutiérrez, *Confesiones* 343)

De manera paralela a su relación con Arancibia, la posición política de Tamara Fiol va experimentando un cambio. Su historia política realmente empieza de niña como una manera de agradar a su padre que militaba en el APRA. Durante esta época, en la cual su padre era su todo, Tamara se une a otros niños del barrio –de padres apristas– para ensayar marchas en honor al líder de ese partido:

Recuerdo que le pregunté en qué año rompió con el APRA. Hizo un gesto de sorpresa y de desagrado. Dijo que nunca había sido aprista, que aquello de sus desfiles como chapista saludando el retrato de Haya de la Torre fueron cosa de niños para ser aun más amada por su padre. Después de «la traición <del traidor>» (estas fueron sus palabras) todo este pasado se esfumó para siempre sin nostalgias ni remordimientos. (Gutiérrez, *Confesiones* 138-39)

Tamara, un poco fastidiada ante la alusión de Morgan, niega una adhesión o afinidad ideológica con ese partido y más bien pone énfasis en su oposición posterior contra el aprismo al mencionar “sus enfrentamientos, no solo oratorios y de diatribas verbales sino físicos, con la bufalería, que la integraban varones y mujeres fanáticas” (Gutiérrez, *Confesiones* 139). Ya en la Universidad de San Marcos, Tamara empieza una vida bohemia disipada y deambulante en la cual frecuente bares nocturnos y personajes extravagantes. Es en el campus de la

universidad donde Tamara participa en las actividades culturales y círculos de estudio en los cuales se discutía filosofía y temas de política:

[M]e dirigí al patio de Letras y luego al patio de Derecho, donde diferentes grupos de muchachos en los pasillos y alrededor de la pileta discutían con ardor sobre la Revolución cubana, la política de la coexistencia pacífica de Kruschev y la gran coalición entre el APRA, el odriismo y el pradismo. Me enternecía escuchar estas discusiones de los jóvenes y al mismo tiempo me sentía culpable por los excesos de mi vida bohemia. (Gutiérrez, *Confesiones* 289)

Hasta esta época de su vida, su participación política sólo se limitaba a esporádicas discusiones con sus compañeros de universidad, utilizando el resto de su tiempo para explorar las noches limeñas en bares o a seguir satisfaciendo su curiosidad sexual. Su inmersión y participación militante se inicia de la mano de Raúl Arancibia, quien le “dijo que ya era tiempo de dejar de pajar[se] y pensar en cómo servir a la revolución peruana” (Gutiérrez, *Confesiones* 109). Él fue el que la alejó de su vida bohemia para sumergirla en los abismos tanto del sexo como de la política: “Después me llevó a su cuarto. Luego, durante algunos meses, me explicó el abecé del marxismo, mientras paralela o simultáneamente sometía a mis sentidos a otros estímulos. Finalmente, cuando creyó que yo había sucumbido a su dominio, me presentó a un nuevo círculo de estudio que, como lo supe luego, era una célula de la Juventud Comunista” (Gutiérrez, *Confesiones* 87). Es por eso que el nombre de Arancibia siempre está presente cuando Tamara habla “de su vida universitaria, de los círculos de estudio en que participó, de su etapa de dirigente de la Federación de Estudiantes del Perú, de su paso por la Juventud Comunista” (Gutiérrez, *Confesiones* 138). A partir de que lo conoce, ella empieza a involucrarse más apasionadamente defendiendo los ideales de la Juventud Comunista. En otras palabras, la violencia y placer de sus orgasmos con Arancibia, se van a reflejar en la violencia y placer de sus intervenciones políticas. Es más, esta mujer es capaz de enfrentarse a la violencia sin temor, tal y como se lo confirma César Arias (un ex-militante comunista) a Morgan: “Pero te diré algo sobre mi buena amiga Tamara, cuyo nombre de combate fue Ruth. Por

temperamento y por razones de ideología, soy avaro en los elogios. Pero reconozco que Ruth era una combatiente extraordinaria. Valiente, arrojada, casi temeraria. Como los militantes varones se enfrentó sin miedo numerosas veces contra la bufalería aprista y la guardia de asalto” (Gutiérrez, *Confesiones* 394). Tamara “no [fue] la militante típica. Como alguien [le] dijo, [fue] lo que se llama un compañero de ruta” (Gutiérrez, *Confesiones* 85). Su visión política de izquierda fue evolucionando al ritmo de los cambios que iba sufriendo el comunismo internacional. Por ejemplo, Tamara recuerda que, durante sus primeras discusiones de política, “[u]na vez en [su] círculo estudia[ron] durante más de un mes la tesis de Trotsky sobre la revolución permanente. . . . a la luz de la crítica de Stalin. Porque [ellos eran] estalinistas y a los trotskistas había que aplastarlos como cucarachas” (Gutiérrez, *Confesiones* 85). Luego, “[e]n los años de militancia en la juventud del PC [ella se] había alineado con la facción que cuestionaba la línea kruschevista impulsada por la dirección que presidía Jorge del Prado” (Gutiérrez, *Confesiones* 142). Finalmente, “en aquella lucha interna del PC de los años sesenta, Tamara Fiol . . . había optado por la línea pekinesa . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 184).

La radicalización política de Tamara Fiol corre paralela a su radicalización sexual en la novela y ambos aspectos van deteriorándose cada vez más quedando los dos reducidos a una pura relación de poder. Desde un punto de vista sexual, el placer se agota en una relación erótica de dominación-sumisión:

Tamara le sostuvo la mirada, como lo hacía muchas veces mientras fueron pareja. Pero esta vez ella agregó: «¿O me estás pidiendo que me convierta en la idiota lujuriosa y te bañe y todo?».

Arancibia se incorporó, la atenazó con sus dos muslos a la altura de los senos, y puso el miembro en su boca. «Bébeme, puta», le ordenó. «¡Cómo no, maricón!», replicó risueña Tamara presintiendo y deseando el advenimiento de un orgasmo portentoso. (Gutiérrez, *Confesiones* 161)

La violencia física, los insultos y la estigmatización verbal se convierten en componentes indispensables tanto para los orgasmos como para los

enfrentamientos políticos y así lo alude Tamara en su discurso: “Y así se inició un nuevo periodo en nuestras relaciones. El insulto, la estigmatización verbal. Me llamaba perra, zorra o puta, y yo le replicaba. Le decía cabrón, maricón, hijo’e’puta. Y luego nos íbamos a los golpes y terminábamos haciendo el amor con furor, alcanzando orgasmos increíbles” (Gutiérrez, *Confesiones* 306). La radicalización de las relaciones entre Tamara y Arancibia responde no sólo a una lógica sexual de dominación sino también a una lógica política, ya que no sólo se trata de una historia en donde una mujer sucumbe al poder erótico de un hombre repulsivo, sino de la historia que trata de explicar por qué se sucumbe al poder erótico-repulsivo de la violencia. Arancibia le dice a Tamara que la respuesta se encuentra en la naturaleza humana:

Pero como había escuchado al viejo Arancibia en sus tertulias, todos los hombres albergaban dentro sí a una bestia, la bestia humana que se solaza con el sufrimiento, la sangre, el exterminio, lo cual –peroraba– terminará por conducir a la destrucción de la civilización humana. Y en esto, le dijo a Tamara, basé mi pedagogía: estimular los bajos instintos, como los impulsos de la agresión y dominio, que tantos goces deparan. (Gutiérrez, *Confesiones* 232)

En última instancia, la relación entre la violencia sexual y la violencia política en el Perú no puede quedar más clara en la novela. Según Arancibia, el placer por la violencia constituye la “bestia humana” que “todos los peruanos llevamos dentro” (Gutiérrez, *Confesiones* 261) y que sólo está en espera de algún estímulo para despertar de su adormecimiento e imponerse a nuestro libre albedrío. Bajo este enfoque, los actos que él cometía tenían su justificación “ya que él solo se vio arrastrado por una fuerza oscura como la que, descubrió entonces, arrastra a todos los seres humanos puestos en una situación determinada” (Gutiérrez, *Confesiones* 240). Y por tanto todos tenemos la predisposición de corromper o ser corrompidos. Saúl Peña añade a este respecto que “[t]odos los seres humanos tenemos potencialidades de corrupción: somos factibles de corromper o de que nos corrompan. Esta potencialidad proviene del aspecto destructivo del instinto de

muerte, facilitada por determinados factores patoplásticos, cuya finalidad es infligir la muerte simbólica a alguien a través de la agresificación destructiva del instinto de vida” (59). Esta óptica explica muy bien el estado de subyugación en el que se encontraba Tamara:

«¿La pasión política, el fundamento de todas las pasiones? ¿Y dónde queda el amor, Arancibia?». Y él responde: «¡Cómo, Braca, ¿todavía no sabes que el amor es la continuación de la política con otros medios?! ¡Viejo, la esencia del amor es la dominación!». Por supuesto era una fanfarronada, pero no pude dejar de pensar en Tamara Fiol, pues solo pudo liberarse de esta pasión cuando Arancibia, no importa por quién, fue asesinado. (Gutiérrez, *Confesiones* 259)

La dominación o el poder sobre el otro es una constante en la sexualidad, en la política, en el centro de los conflictos bélicos del mundo, en fin, en la novela. Y esta constante crea en algunos una adicción que los empuja a desear cada vez más hasta quererlo todo, o sea hasta ambicionar el control total. En la novela dan la clave que “la búsqueda del poder, [es] la política” (Gutiérrez, *Confesiones* 261). Y es Raúl Arancibia –personaje de corte apocalíptico ya que su existencia profetiza “la destrucción de la civilización humana”– quien establece mecanismos de manipulación de la violencia en pro del control: “De modo que Rulo comprendió que a veces era necesario compartir el poder haciendo concesiones y estableciendo alianzas temporales, mientras se daban las condiciones para recuperar el mando absoluto” (Gutiérrez, *Confesiones* 193). Es en este juego de ceder estratégicamente para luego imponerse con más fuerza sobre el otro donde la relación de Arancibia y Tamara se estanca peligrosamente. Y es a partir de su viaje a Tumbes –en el que Tamara “quería comprobar si todo aquel mundo al que se refería Arancibia en ciertos momentos de reposo, después de hacer el amor, tenía algún asidero en la realidad o no eran más que las fantasías de un hombre cuya vida se había detenido en la adolescencia” (Gutiérrez, *Confesiones* 341)– que la relación degenera completamente en sentimientos de venganza cuando Tamara descubre que “[l]a mayoría de las cosas que [le] [contó] eran mentiras”

(Gutiérrez, *Confesiones* 365). Es por eso que de ahí en adelante cada golpe bajo de Arancibia –los cuales iban empeorando cada vez más– era recibido por Tamara con “oscuros temores y deseos de venganza” (Gutiérrez, *Confesiones* 352) que poco a poco aprendió a “saborear” tal y como lo hacía su amante: “¡Y la venganza para que sea tal tiene que ser dulce, Arancibia! Por eso, escogí a Vorochilov. ¿Era tu novio? ¿Tu amor platónico? ¿Era la reencarnación del *Bello* Eduardo?”

(Gutiérrez, *Confesiones* 410). Arancibia, por su parte, se siente resentido con lo que él considera la gran traición de Tamara –quien contribuyó a su expulsión del Partido Comunista– y empieza a planear su venganza definitiva y mortal:

“Cuando con tu voto me expulsaron del partido yo me sentí traicionado. Juré vengarme. . . . Mi cabeza se llenó de fantasías homicidas” (Gutiérrez, *Confesiones* 406). La vida de Arancibia (ex-camarada Abel), después de su expulsión del partido, estuvo llena de resentimiento: “Desde entonces, dejando toda impostura y expuesta la naturaleza de su ser retomó el nombre de Raúl Arancibia, con el que inició una nueva vida en cuyo centro estaba el sentimiento de rencor al partido y a todas las posiciones de izquierda, conciencia degradada de un renegado . . .”

(Gutiérrez, *Confesiones* 373). Es a partir de entonces que su vida se centró en acumular riqueza y poder indiscriminadamente a base de negocios, inversiones, sobornos y vínculos ilícitos con la anti-política y el narcotráfico, estilo de vida que llevó hasta el momento de su asesinato:¹⁴

En los reportajes que te hicieron siempre te jactabas de tus éxitos. Has hecho fortuna. No sé con qué medios, excúsame, pero has hecho mucho dinero. Conseguiste poder. Fuiste rector de una universidad a la que te llamaron como simple asesor. Luego te

¹⁴ Es importante señalar la similitud entre la figura corruptora de Raúl Arancibia y Vladimiro Montesinos (figura representativa de la corrupción política durante el gobierno de Alberto Fujimori), analogía que establece una conexión entre la ficción y la realidad. Gonzalo Portocarrero señala que “[p]ara Montesinos, sin embargo, el poder termina siendo un fin antes que un medio. En definitiva, no es un instrumento para servir al país, ni siquiera para enriquecerse. El disfrute que le permite el poder es una imagen grandiosa, embriagadora, de sí mismo, imagen construida sobre su capacidad para dispensar favores y castigos. Montesinos es temido y adulado. Distribuye sobornos, humillaciones y crueldades. En todo caso, es perverso su uso del poder. La perversión, recuerda José Luis Rosales, estriba en desgarrar al otro, en suscitar a la vez su deseo y su culpa, en gozar con su sufrimiento. Y Montesinos ejerce a menudo su poder con perfidia” (“Pasiones desalmadas” 232).

apoderaste de ella. Durante años gobernaste sembrando el terror con bandas de matones que contrataste. Y, además, tenías tu guardia dorada de rufianes según el modelo hayista. Y te hubieras perpetuado como rector si es que no te hubieran expulsado a balazos. Y ahora, en estos años de guerra, te has convertido en líder de opinión contra la subversión. . . . [T]e has convertido en jurista que postula, fundamenta y propugna una ley antiterrorista. Con juicios sumarios, con jueces sin rostro, y la pena de muerte para los terroristas. (Gutiérrez, *Confesiones* 366-67)

El carácter cada vez más autodestructor de esta relación sexual hace que Tamara Fiol se encuentre confrontada consigo misma porque no puede explicarse por qué no puede liberarse de una relación que se basa únicamente en conseguir placer por placer a costa de los ideales propios y de la autoestima personal y moral: “Pero enseguida se preguntó si con la pasión servil a la que estaba sometida tendría derecho a reclamar su ingreso a la juventud” (Gutiérrez, *Confesiones* 351). Si con Arancibia el placer ansiado es uno obtenido a través de la violencia, después de terminar su relación con Arancibia el sexo sigue ocupando un lugar más importante que la política: “[E]lla no solo se había emancipado y vengado de su ¿corruptor? (Según me contaron Emperatriz y Corso ella, como venganza, sedujo a Vorosilov, amigo íntimo y probable amante de Arancibia), sino que siguió disfrutando libremente del amor y el sexo . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 182). La protagonista reconoce esta debilidad y cuestiona su militancia en un partido que lucha, entre otras cosas, contra la inmoralidad:

Cuando por mi insistencia me pusiste en contacto con la organización, yo no tenía ninguna duda de convertirme en una combatiente por la revolución. Pero dudaba de si una mujer como yo tenía derecho a pertenecer a un partido que luchaba por transformar el mundo. ¿Por qué no rompía contigo? ¿Por qué toleraba y aun me sumaba a tus bromas y escarnios de las consignas partidarias mientras hacíamos el amor? En privado no respetabas nada ni a nadie. Te burlabas de Mariátegui. Con el pene

erecto, gritabas: «¡Soy el hombre matinal!». Después, ya en el reposo, empleabas toda tu demagogia para rescatarme del hondón donde me había precipitado. (Gutiérrez, *Confesiones* 370)

Tamara afirma que no tenía ninguna duda de convertirse en una combatiente por la revolución y, según la novela, su participación política fue admirable y sobresaliente. Aunque siempre sus fantasías eróticas se imponían y la hacían transgredir los ideales morales de sus creencias políticas: “Una parte de mis amigos (la mayoría) eran de letras, humanidades y artes y la otra parte eran mis compañeros de lucha en la Federación y la Juventud, con quienes evité tener relaciones eróticas (por supuesto, alguna vez lo hice, debo confesar, con un irresistible impulso transgresor, como un acto profanador a las supuestas virtudes proletarias)” (Gutiérrez, *Confesiones* 144). Por otro lado, un Morgan admirado reconoce la pasión y el profundo conocimiento político de su entrevistada:

“[A]dmiré su conocimiento de algo que me parecía tan remoto como las luchas internas en el PCUS, pero sobre todo me quedé maravillado por la vehemencia con que ella defendía sus puntos de vista” (Gutiérrez, *Confesiones* 371-72).

Acaso, como añade la protagonista, “[e]n esos años, varón, a todos los estudiantes nos interesaba la política. Era casi una cuestión de honor” (Gutiérrez, *Confesiones* 141). ¿Era la política una cuestión de moda? Entonces, ¿eran los estudiantes militantes sinceros e intachables? Se debe tener en cuenta, como afirma Tamara, que “hasta en las acciones que la Historia reputa como más nobles, justas o humanas, jugaron su papel motivaciones no necesariamente probas o incorruptas” (Gutiérrez, *Confesiones* 25). Así, Tamara Fiol pertenecería a la categoría de militante con ideales políticos sinceros pero que se deja envolver en el juego de Arancibia, y es el reconocimiento de esta “debilidad” la que la lleva a abandonar la organización:

No, no seré yo quién regatee méritos a Tamara Fiol. Sin embargo, cuando ella presentó su renuncia al partido no traté de disuadirla de su decisión porque entendí que había hecho lo correcto. No, ella era una luchadora excepcional, pero nunca llegaría a ser un cuadro comunista. . . . El auténtico comunista, Morgan, debe saber

reprimir todo deseo que no sea el de servir al partido y a la revolución. Y Tamara Fiol creyó que sería compatible ser una militante comunista y al mismo tiempo satisfacer otros deseos y apetencias. Por eso hizo bien en renunciar, porque finalmente se dio cuenta de que tenía un punto vulnerable que a la larga haría daño a la organización partidaria. (Gutiérrez, *Confesiones* 395)

Al sobrevivir al accidente causado por Arancibia, a Tamara, “como admitió en una de las entrevistas, en más de una ocasión le asaltó el deseo de hacer justicia con sus propias manos eliminando a sujetos que eran una abominación de la especie humana, pero frente a estos impulsos homicidas, estaban los imperativos de la doctrina de defensa de la vida, a la cual se había entregado desde que volvió de Moscú . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 183). Es por eso que toma “la decisión de iniciar una nueva vida. Y entonces [se] matricul[ó] en San Marcos, en Ciencias Sociales . . .” (Gutiérrez, *Confesiones* 364) para luego desempeñarse como coordinadora de la sección en el Perú de Derechos Humanos de las Naciones Unidas hasta quedar completamente incapacitada en una silla de ruedas empujada por la fiel Malenita. Otra cosa que es importante mencionar es que en la novela se hacen insinuaciones sobre otro posible perfil de Tamara (después del accidente), las cuales se dejan sin mucho desarrollo o explicaciones. Por ejemplo, una noche Muriel y Morgan empiezan a hacer conjeturas sobre la probabilidad de que haya sido Tamara la autora intelectual del asesinato de Arancibia, proponiendo la posibilidad de que Tamara estuviera militando como revolucionaria de manera encubierta:

Sin embargo, cuando finalmente Muriel se quedó dormida, volví sobre sus conjeturas en relación con la supuesta militancia marxista-leninista, incluso, tal vez maoísta, de Tamara Fiol. Era una hipótesis demasiado forzada, aunque ahora me parecía no del todo imposible. ¿Y si ella hubiera sido una militante secreta de SL, con tareas muy específicas para el frente externo? Y como sostenía Muriel, en el organismo de derechos humanos de la ONU Tamara

había tenido el camuflaje perfecto para desarrollar actividades secretas. (Gutiérrez, *Confesiones* 184)

El lector queda todavía con más dudas cuando Arancibia, la última vez que habla con Tamara (casi al final de la novela), le echa en cara su participación en un atentado terrorista:

¿Tú planeaste el ataque al Palacio con el cohete Instalasa? O por lo menos, ¿tú les pasaste el dato a los terroristas para que lo instalaran? Al salir ahora al balcón te dije que la posición es inmejorable para mandarle desde aquí un cohete en el culo a Alan. Celebraban a los jefes de gobierno en Palacio, que habían participado de la convención de la socialdemocracia en Europa y el mundo. Lástima que la terruca quedó hecha mierda por la explosión del artefacto. Pero el resto del comando logró huir antes de que llegara la Policía. ¿Cómo lo lograron? Un par de días después exploré el edificio y descubrí la ruinoso vía que estaba clausurada por donde los delincuentes terroristas, como los llaman el gobierno y el periodismo, pudieron escapar. Y me pregunto: ¿quién les indicó la existencia de ese corredor condenado desde hacía años que llevaba hasta la espalda de la otra calle? Por supuesto, tu coartada fue buena. ¡Estos terrucos despiadados que amarraron fuertemente a una pobre inválida! Aun así los tiras te llevaron como sospechosa. . . . Por primera vez en toda la noche, Tamara estaba sorprendida, desconcertada, sin poder replicar algo razonable e hiriente a Arancibia. (Gutiérrez, *Confesiones* 412-14)

Estos dos momentos de la novela –relativamente breves– quedan, por consiguiente, sin más desarrollo o información y el lector no puede evitar hacer conexiones entre Tamara y las mujeres de Sendero. ¿Acaso no había dado muestras en el pasado de ser una combatiente valiente y casi temeraria? Así se lo confirma César Arias a Morgan: “Cuando Kymper titubeó por décimas de segundo antes de dispararle al *Búfalo* Dodero, que estaba masacrando a Sergina Barba, mi camarada de siempre, Ruth [Tamara] lo instó a que halara el gatillo o

que le entregara el arma para completar el trabajo. No podrás imaginar nunca lo polemista y agitadora y carismática que era” (Gutiérrez, *Confesiones* 394-95).

Si en *La hora azul*, la voz-testimonio es la de la víctima de la violencia, en *Confesiones de Tamara Fiol*, la voz-testimonio es de una mujer que representa de manera simbólica a un grupo femenino que, al igual que los hombres, es potencialmente creador y partícipe de la violencia. Sin embargo, debemos tener en cuenta que mientras Miriam es representante femenina de una clase desfavorecida y olvidada, Tamara lo es de una clase favorecida y políticamente dominante. Es por este motivo que resulta coherente que mientras una se muestra evasiva y con desconfianza a hablar de la violencia, la otra muestra una gran necesidad e interés en confesar la violencia. La primera evade el trauma y la segunda busca una especie de absolución de la culpa ante una misma sociedad para la cual la primera es invisible mientras que la segunda no lo es del todo. Ahora bien, en ambos casos, el cuerpo funciona como código discursivo con el cual se narra un aspecto particular de la memoria. Mientras el cuerpo violado de Miriam expresa la memoria de las víctimas cuya versión de la historia es silenciada por ser inconveniente para un determinado gobierno de turno que controla la “versión oficial” de la historia, el cuerpo erotizado de Tamara expresa la memoria de un grupo social involucrado en la política del país que por ser “débiles” arrastran a la sociedad peruana en el fango de la corrupción y la violencia, ya que unos lo generan y otros no pueden liberarse de él. Mientras en el primero se trata de dar voz al silenciado e incorporarlo a la visibilidad, el segundo trata de ofrecer una explicación política al problema de Sendero. Mientras el primero ataca la violencia interna como genocidio, el segundo explora la violencia como una parte consustancial tanto de la política como de la sexualidad hasta el punto que – parafraseando a Von Clausewitz– la sexualidad se convierte en la política por otros medios, y ambas en expresiones de una guerra que devastó al Perú en la década de los ochenta.

CAPÍTULO III

Radio Ciudad Perdida: voz, violencia y (des)consuelo

Rey estaba muerto, por supuesto. Y ella se había quedado sola. Delante de ella se extendía el resto de su vida, un espacio vasto y vacío, sin señales ni signos, sin la calidez de un amor humano que la guiara en una u otra dirección. Todo lo que quedaba eran fognazos, recuerdos, intentos de ser feliz. Durante años, había pensado en él como si estuviera no-del-todo-muerto, y había organizado su vida alrededor de ello: encontrarlo, esperarlo. (Alarcón, *Radio* 349)

Para iniciar un proceso de duelo, es necesario tener la certeza de que la muerte se ha producido. Estar seguros de ella, de la imposibilidad del regreso, es una de las condiciones que favorecen el inicio y el desarrollo del duelo. En el proceso de violencia que vivió el país, la detención y posterior desaparición de personas se convirtió en una estrategia frecuentemente utilizada por los agentes del Estado. En cada uno de los casos en los que el paradero de la persona detenida es todavía desconocido, sus familiares se ven impedidos de acceder a evidencias sobre su condición actual. Saben, sin embargo, con absoluta certeza que han pasado varios años desde que fueron privados de su compañía. En tales circunstancias, el duelo se vive como un proceso cargado de incertidumbre, sobre todo si se recibe todo tipo de tergiversaciones, o hasta burlas, frente a la búsqueda desesperada de los familiares y se hace imposible verificar lo sucedido. En este proceso se combinan la necesidad de saber si el familiar se encuentra vivo o muerto, con su búsqueda interminable y la espera angustiada de noticias sobre su paradero. (CVR VIII-3.1: 208-09)

La novela de Daniel Alarcón, *Radio Ciudad Perdida* –publicada en 2007–, tiene lugar en una nación sin nombre víctima de las secuelas de una cruenta guerra civil librada entre el Estado y un grupo revolucionario denominado Insurgencia Legionaria-IL. Dicha guerra habría terminado hace diez años y sobre ella el actual gobierno, de corte autoritario, habría impuesto una política de amnesia colectiva. La trama –una reflexión sobre los sentimientos de miedo, desconsuelo, desplazamiento, desorientación y extravío a que da lugar tal situación– presenta la historia de Norma, una periodista que trabaja en una radio de la ciudad leyendo las noticias y que cuenta con un programa dominical llamado Radio Ciudad Perdida. En este programa, Norma se dedica a leer los nombres de gente desaparecida con el fin de reunir a familias y gente en general separadas por

la violencia, el desplazamiento y la inestabilidad. Es esta posibilidad de reencontrar a los seres queridos lo que convierte al programa en el más escuchado de la nación y a la voz de Norma en el sonido más querido y esperado de la radio. Para Norma –al igual que para los demás–, el programa también representa el medio a través del cual poder localizar el paradero de su marido, Rey, desaparecido en la zona de la selva hace diez años. Es justamente la esperanza de esta posibilidad la que la empuja a levantarse cada mañana y enfrentar la constante evidencia de su soledad y la rutina de su vida bajo el agobio de un sistema político y social brutalmente opresor que obliga a silenciar el pasado. Esta es una realidad que en muchos sentidos la mayoría de los habitantes de esa nación sin nombre comparten día a día. La sombra de la guerra es una presencia constante en la novela que nos desvela una nación con problemas históricos, aparentemente irreconciliables, sujeta a una violencia intergeneracional. El lector tiene acceso a los diferentes momentos históricos gracias a un narrador omnisciente que lo lleva a los momentos anteriores, contemporáneos y posteriores de la guerra con el fin de hacerle comprender la evolución del caos, el miedo, el trauma y el desconsuelo. El hecho que pone en marcha la narración tiene lugar una mañana cualquiera en la que un niño de la selva llamado Víctor llega a la emisora de radio donde trabaja Norma llevando una nota y una lista de nombres de desaparecidos –entre los cuales Norma encuentra el alias de su marido– para que sea leído en el programa de los domingos. A partir de ese momento, la vida de Norma toma un nuevo rumbo, ya que esa lista y ese niño guardan las claves que permitirán desentrañar la doble vida y la suerte de su esposo:

Querida señorita Norma:

Este niño se llama Víctor. Viene del pueblo 1797, en la selva oriental. Los residentes de 1797 hemos hecho una colecta para enviarlo a la ciudad. Queremos que Víctor tenga una vida mejor. Aquí no tiene futuro. Por favor, ayúdenos. Junto con esta nota incluimos nuestra lista de desaparecidos. Quizás alguno de ellos pueda encargarse del niño. Escuchamos Radio Ciudad Perdida todas las semanas. Nos encanta su programa.

Sus más devotos hinchas,
Pueblo 1797. (Alarcón, Radio 15)

La lectura de esta nota y la presencia de Víctor conectarán el destino de Norma al de los otros personajes de la novela y con ello a un proceso no sólo de duelo, sino también de reconciliación con el recuerdo de su esposo desaparecido. En este sentido, la voz radiofónica de Norma se convertirá en espejo del dolor y vacío que arrastran consigo todas las víctimas de la violencia, y en ello reside justamente la propuesta de la novela: dar la esperanza de reconciliación nacional para una nación sacudida por el doble castigo del terrorismo y del autoritarismo.

Curiosamente, *Radio Ciudad Perdida*, cuyas referencias geográficas, históricas y cronológicas están íntimamente –aunque no exclusivamente– conectadas con la historia del Perú en el período de 1980 a 2000,¹ fue escrita inicialmente en inglés y apareció originalmente con el título *Lost City Radio*. Posteriormente fue traducida al español por Jorge Cornejo para el mercado latinoamericano. Ahora bien, el libro en español debe ser entendido como un esfuerzo de colaboración entre Daniel Alarcón y el traductor, más que una mera traducción sobre la que el autor carece de control. En una entrevista para el *Sub Urbano*, Alarcón corrobora su participación activa en la traducción de la novela: “Yo escribo cada vez más en español y, obviamente, les presto mucha atención a mis traducciones. Si bien es cierto que estas traducciones no las hago yo, sí tienen algo mío porque las reviso, las corrijo, me aseguro de que suenen como yo quiero que suenen” (Alarcón “Escritor peruano-estadounidense”). En este sentido, *Radio Ciudad Perdida* es una obra latinoamericana escrita a la vez en inglés y en

¹ En una entrevista con la revista electrónica *Alma Magazine*, Alarcón confirma su deseo de liberarse narrativamente de encasillamientos nacionales e identitarios específicos y proponer creativamente un país y una situación ficticios y, sin embargo posibles, con los cuales se identifique la gente y se cuestione “en cuántos países pudo haber pasado”:
 “Alma Magazine: ¿Te han dicho que *Radio Ciudad Perdida* parece estar hablando, más que sobre Perú, sobre América Latina en su conjunto?
 Daniel Alarcón: Posiblemente. Es una opción. Eso de no nombrar a un país determinado me permitía conservar cierta libertad de narración, de creación. No fue para universalizar el texto, sino para darme a mí el gusto de poder inventármelo. No quería sentirme encasillado por los hechos o la historia peruana reciente. Pero entiendo que, sobre todo desde Estados Unidos, pueda ser leída como una fábula latinoamericana que dé a entender que todos los países son iguales, lo cual es absurdo. ¡Pero por otro lado es penoso en cuántos países pudo haber pasado! Es parte de la tragedia de nuestros pueblos. En muchas partes la gente puede leer el libro y sentirse identificada” (Alarcón, “Contigo Perú”).

español que refleja un fenómeno que sólo recientemente está intentando ser comprendido por la crítica:² el de aquellos escritores que no reniegan de sus raíces latinoamericanas, pero cuya experiencia vital y evolución artística ha estado ligada a la experiencia de la inmigración a Estados Unidos o a otros países no necesariamente de habla hispana. Son representantes de una “heterogeneidad globalizada” que pone en diálogo y tensión naciones y tradiciones lingüísticas y culturales como las que representan Estados Unidos y Perú. Como ha señalado José Giménez Micó en relación a estas relaciones de tipo transnacional,

[e]l aire de nuestro tiempo sopla a favor de lo efímero, de lo diaspórico, de lo múltiple, de lo in-quieto: de la movilidad de los privilegiados del Norte, sí, pero también de los millones de individuos que, aspirando a hacerse un lugar en ese Norte idealizado o simplemente luchando por su supervivencia, abandonan mal que bien las *zonas de exclusión* generadas hace siglos por el colonialismo occidental y hoy revisadas y aumentadas por su legítimo heredero: la globalización neoliberal. (“*Rojo, amarillo y verde*” 174-75)

Como producto en parte de esta “globalización neoliberal”, Daniel Alarcón es a la vez norteamericano y peruano. Nacido en Lima en 1977, abandonó el Perú junto con sus padres cuando contaba sólo con tres años de edad. Su vida estudiantil se desarrolló en Birmingham, Alabama –en donde no había muchos inmigrantes latinoamericanos– en un ambiente fundamentalmente anglófono, mientras que su vida familiar se desarrolló en español. Esta hibridación cultural y afectiva repercutieron en su identidad como escritor, moldeándolo como un peruano que escribe en inglés y un estadounidense que se inspira en la memoria de Latinoamérica. Es así que, como otros autores de origen latinoamericano y

² En esta tesis utilizo únicamente la versión escrita en español ya que es la que se creó para el mercado latinoamericano. La inclusión de citas tanto en español como en inglés habría hecho el capítulo mucho más largo de lo que ya es y habría introducido un elemento comparativo –la cuestión de la expresión en dos lenguas diferentes– que, aunque significativo, no es en última instancia el objetivo que persigue la tesis en su conjunto y este capítulo en concreto.

residencia norteamericana,³ esta memoria ancestral viene a afectar, sea de un modo u otro, su nueva vida en los Estados Unidos, convirtiéndose en un imperativo el procesar esta experiencia –dual o ambivalente– a través de sus creaciones narrativas.⁴ Como ha señalado Juan Poblete, este tipo de literatura –al que se adhieren las obras de Daniel Alarcón– se resiste a asimilarse a la tradición literaria nacional estadounidense, demostrando con ello un interés/necesidad de ampliar, cambiar o destruir conceptos pre-establecidos sobre la tríada identidad-nacionalidad-cultura:

[L]a literatura latina representada por textos como [estos] obliga potencialmente a la literatura nacional estadounidense (pero también a la literatura latinoamericana) a enfrentar, en tiempos de globalización cultural y de la cultura de la globalización, su carácter de formación literaria heterogénea y, por lo tanto, a aceptar la inevitabilidad de la traducción cultural y lingüística como uno de sus elementos constitutivos. Esta heterogeneidad constitutiva ingresa en la literatura nacional estadounidense en

³ En esta categoría de “literatura latina” podemos nombrar escritores “hispano-norteamericanos” como Junot Díaz (*The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2007), Rubén Martínez (*Crossing Over. A Mexican Family on the Migrant Trail*, 2001), Judith Ortiz Cofer (*The Line of the Sun*, 1989), Roberto G. Hernández (*Raining Backwards*, 1988), Elías Miguel Muñoz (*The Greatest Performance*, 1991), Cristina García (*Dreaming in Cuban*, 1992), Oscar Hijuelos (*The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989), Julia Alvarez (*How the Garcia Girls Lost their Accents*, 1991), Jaime Manrique (*Twilight at the Equator*, 1997), Francisco Goldman (*The Long Night of the White Chickens*, 1992), Piri Thomas (*Down These Mean Streets*, 1967), Ed Vega (*Casualty Report, 1991*) y a escritores chicanos como Rudolfo Anaya (*Bless Me, Ultima*, 1972), Sandra Cisneros (*The House on Mango Street*, 1984), Denise Chávez (*The Last of the Menu Girls*, 1986) y Tomás Rivera (*And the Earth Did Not Devour Him*, 1987) entre muchos otros.

⁴ El tema que se toca recuerda los estudios de Antonio Cornejo Polar sobre la “heterogeneidad cultural” y cómo el caso de escritores como Daniel Alarcón se relaciona con los de escritores como José María Arguedas y los del movimiento del Boom latinoamericano, ya que –como afirma Cornejo Polar– “[c]aracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (“El indigenismo y las literaturas heterogéneas” 12). En una entrevista para el *Sub Urbano*, Alarcón alude a este enfoque de la heterogeneidad cultural al comentar cómo se siente vinculado a la narrativa de Arguedas: “Lo que a mí me fascina de Arguedas y la conexión que yo tengo con su obra es justamente el tema lingüístico. Él usa el español para retratar una realidad que se vivió en quechua, y yo uso el inglés para retratar una realidad que se vivió en español. Hay cierto paralelo entre su relación con el quechua y mi relación con el español. Siempre me he sentido muy conectado a él por esa razón . . .” (Alarcón, “Escritor peruano-estadounidense”).

tanto ésta se esfuerza por asimilar, por la vía de su incorporación a la tradición literaria nacional, una literatura como la latina que, escrita en al menos dos lenguas y desde dos imaginarios culturales, resiste activamente los términos de tal asimilación. (92)

Como narrador, a pesar de su juventud y su ascendencia latina, Alarcón se posiciona como uno de los mejores escritores jóvenes en el mercado estadounidense,⁵ habiendo obtenido premios, becas y excelentes críticas por *Lost City Radio* –la primera en su carrera como escritor– y sus colecciones de cuentos.⁶ Además, algunos de sus cuentos han sido publicados por revistas de prestigio norteamericanas y europeas como *The New Yorker*, *Harper's*, *Virginia Quarterly Review*, *Granta*, sólo por mencionar algunas. Pero eso no es todo. Alarcón también se mantiene en contacto con el ambiente literario y periodístico latinoamericano. No sólo traduce sus obras al español, sino que también preparó una novela gráfica titulada *Ciudad de payasos* (2009) con la cooperación de la artista peruana Sheila Alvarado.⁷ Es también editor asociado de la prestigiosa revista peruana *Etiqueta Negra*. Y últimamente ha llevado a cabo un reciente proyecto en internet bautizado como *Radio ambulante* en el que ha demostrado su interés por difundir el español como un medio creativo y de integración a un nivel global.⁸ Este programa se produce mensualmente desde mayo de 2012 en versión podcast a través de la web y Alarcón lo describe de la siguiente manera: “Radio Ambulante es un programa de radio que cuenta historias latinoamericanas

⁵ Fue nombrado uno de los mejores novelistas jóvenes americanos por la prestigiosa revista británica *GRANTA* en 2007.

⁶ La novela *Radio Ciudad Perdida* ha obtenido el PEN USA Literary Award a la mejor novela en 2008 y el Premio Internacional de Literatura Haus der Kulturen der Welt de 2009. Además, su colección de cuentos *War by Candlelight* (*Guerra a la luz de las velas*) fue finalista del Premio PEN/Hemingway en 2005.

⁷ Esta novela es una adaptación gráfica de su cuento “City of Clowns” publicado en *The New Yorker* en 2003 e incluido en su colección de cuentos *Guerra a la luz de las velas* (2006).

⁸ El nombre del proyecto radial también refleja un tema constante en sus obras narrativas y, en cierto modo, la filosofía de su vida. A continuación tenemos su declaración para *El Comercio.pe* sobre el contexto de *Radio ambulante*: “Hallar el nombre fue un parto, pero una vez que pensamos en ‘Radio ambulante’, sentimos que realmente representaba lo que queríamos hacer. El ambulante es el símbolo del hombre latinoamericano: el que no se queda quieto, el que va en busca de su vida, el emprendedor. Además, la palabra está muy ligada a la mudanza, al movimiento constante, ese dinamismo que uno encuentra en los inmigrantes latinoamericanos” (Alarcón, “Somos un continente de cronistas”).

provenientes de todos los países de habla hispana, incluyendo Estados Unidos. Buscamos llevar la estética de la buena crónica de prensa escrita a la radio” (*Radio Ambulante*). Alarcón enfatiza que los oyentes que su *Radio ambulante* espera atraer no sólo son los latinos bilingües de Estados Unidos –lugar donde reside Alarcón y su equipo– sino también gente de toda Latinoamérica e hispanohablantes de todo el mundo: “gente con curiosidad y cuyos intereses trasciendan sus fronteras. Es por eso que uno de los objetivos del programa es buscar historias que capten el interés general sin importar el país de origen o residencia” (Alarcón, “Radio Ambulante”; traducción propia). Como se observa, la vida de Daniel Alarcón se desenvuelve fundamentalmente entre dos mundos que enriquecen su identidad como escritor.⁹ A pesar de ser consciente de que el mundo anglófono le asegura una estabilidad económica, es en la lengua y la cultura heredada de sus padres donde ha encontrado la fuente de inspiración necesaria para encarnar las inquietudes de una nueva generación de latino-estadounidenses que ya no escribe sobre su realidad socio-cultural en Estados Unidos (identidad, herencia cultural, asimilación, inmigración, discriminación, exilio, etc.), sino que imagina ese otro mundo que nunca llegaron a conocer completamente.¹⁰ Sin embargo, Alarcón ha demostrado ser un hombre de letras a

⁹ En su página web (<http://www.danielalarcon.com>), el propio autor se presenta profesionalmente ante dos mundos-idiomas diferentes y es interesante observar las omisiones o adiciones hechas en cada versión. Queda claro que es necesario leer ambas versiones para poder tener la imagen completa/global del perfil profesional del autor:

“Daniel Alarcón is author of the story collection *War by Candlelight*, a finalist for the 2005 PEN-Hemingway Award, and *Lost City Radio*, named a Best Novel of the Year by the *San Francisco Chronicle* and the *Washington Post*. His fiction, journalism and translations have appeared in *A Public Space*, *El País*, *McSweeney*, *n+1*, and *Harper’s*, and in 2010 *The New Yorker* named him one of the best 20 Writers Under 40. Alarcón is co-founder of *Radio Ambulante*, a Spanish language storytelling podcast, and currently serves as a fellow in the Investigative Reporting Program at the UC Berkeley School of Journalism. He lives in San Francisco, California” (*Daniel Alarcón*).

“Daniel Alarcón es autor de dos libros de cuentos, *Guerra a la luz de las velas* (2006) y *El rey siempre está por encima del pueblo* (2009), y ganó el Premio de Literatura Internacional en 2009 con su novela *Radio Ciudad Perdida*. En 2010, publicó la novela gráfica *Ciudad de payasos*, con la ilustradora Sheila Alvarado. Fue nombrado uno de los mejores jóvenes escritores latinoamericanos por el Hay Festival Bogotá39, y uno de los mejores escritores jóvenes de Estados Unidos por *The New Yorker*. Publica en diversos medios de Estados Unidos y Europa, y es Editor Asociado de la revista peruana *Etiqueta Negra*. Desde 2008, trabaja como investigador en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California, Berkeley” (*Daniel Alarcón*).

¹⁰ En una entrevista para el *Diario SIGLO XXI*, Daniel Alarcón cuenta cómo empezó su relación con el español:

quien le encanta experimentar literariamente: crónicas, cuentos, novelas, novelas gráficas, historias radiales, etc. Es por eso que su mundo artístico y personal no se limita sólo a escribir en inglés y pensar en latino, ya que su meta es convertirse en un artista globalizado.¹¹ Esto es lo que señala Alfredo Quintanilla cuando dice que

Daniel Alarcón es otra cosa, es el primer literato peruano globalizado, aunque posea pasaporte estadounidense. Nació en Lima, fue criado en Birmingham, Alabama; hizo estudios universitarios en Nueva York y enseñó en una escuela de Harlem; luego, hizo un taller de escritores en Iowa City. Entretanto, su familia nunca se había desligado de Lima y veraneó en ella en varias oportunidades, regresando a vivir aquí en el 2001, gracias a una beca de la Fundación Fullbright. Además, ha vivido en Accra, Ghana; atraviesa mares y recorre continentes y ha empezado a estudiar el árabe en Oakland, California, donde vive en la actualidad. Y por supuesto, publica periódicamente en las revistas literarias de más prestigio de los Estados Unidos. Como se ve, se nutre de múltiples experiencias, en una nueva era. (“Lima, la «ciudad de payasos»”)

“Daniel, se sabe que has crecido en USA ¿Cómo te reencontraste con el castellano?”

Como muchos hijos de Latinos en los EEUU, en un momento casi perdí mi castellano. Es de lo más normal si uno crece en un ambiente donde todo se maneja en inglés. Mis amigos eran gringos, mi educación desde primaria se desarrolló en ese idioma. La recuperación del castellano comenzó cuando me mudé a Nueva York en 1995. Ahí me encontré con una ciudad donde la población latina, hispano-parlante llegaba al 25%, y claro, eso me influyó muchísimo. De pronto, mi idioma nativo ya no era irrelevante, sino totalmente necesario, y vino, como una ola, con preguntas sobre mi identidad dentro de una sociedad multicultural como la de Nueva York en esa época. Desde entonces, reinicié contacto con el Perú, comencé a viajar más y más a Lima, e interesarme por conocer las tradiciones y las historias de mi familia” (Alarcón, “Sigo pensando que hay ciertas cosas”).

¹¹ Como “hijo de esta nueva generación globalizada”, Daniel Alarcón comenta sus influencias literarias iniciales, que nada tuvieron que ver con Estados Unidos o Perú, situación que complica o amplía más su perfil como autor multicultural:

“-Fresán dice que el país de un autor es su biblioteca. ¿Dónde vives ahora? No sólo geográficamente.

-Si lo que Fresán dice es cierto, mi país natal es Rusia. Me he nutrido de Dostoyevsky, Babel y Chekhov desde que tenía uso de la razón. Ahora vivo –o intento vivir– entre la crueldad de Rulfo, la poesía de Faulkner, la elegancia de Chekhov, la tristeza de Bolaño, la imaginación de Calvino... And on and on... Qué bonita casa...” (Alarcón, “100% (latino) AMERICANO”).

Es esta diversidad de influencias culturales y sociales que el autor ha ido adquiriendo a lo largo de su vida lo que nos llama la atención a la hora de cuestionar el contexto socio-histórico y cultural de *Radio Ciudad Perdida*, ya que nos pone en la situación de conectar el contenido de la narración con hechos y lugares específicos y a la vez como situaciones posibles en cualquier rincón del mundo, o al menos esa es la intención primordial expuesta por el autor. Así, los números cardinales y nombres ficticios o generalizados que el autor inventa para (re)crear eventos violentos o espacios geográficos (pueblos, plazas, barrios, asentamientos humanos, la ciudad, la selva, etc.) –como 1797, 1793, 1791, IL (La Insurgencia Legionaria), La Luna, El Asentamiento, Villa Miami, La Colección, Los Miles, Tamoé, Plaza Pueblo Nuevo, Venecia, Monumentos, Metrópolis, Ciencín, La Julieta, Los Miles, Avenida F-10, etc.– carecen de una correspondencia real. Sin embargo, el país sin nombre que se describe guarda un enorme paralelismo con los hechos vividos en Perú durante el período 1980-2000. Por tanto, al leer la novela de Alarcón, se leen también los diez años de guerra civil entre Sendero Luminoso y el Estado peruano, los actos violentos de Sendero, la derrota fulminante de los grupos insurgentes, los abusos de autoridad de las fuerzas del orden, las torturas, los juicios populares, los miles de desaparecidos, las migraciones del campo a la ciudad, el crecimiento explosivo de la ciudad debido a la migración andina y selvática, la participación de los pueblos jóvenes en el conflicto armado, los apagones generales, los toques de queda, el gobierno autoritario y corrupto de Fujimori, el control de los medios de comunicación, el control de la memoria, la división social y racial, la pobreza extrema, el ambiente de miedo y desconfianza y, sobre todo, el sentimiento generalizado del desconsuelo y el trauma que se carga a costas sin la esperanza de una reconciliación nacional. A pesar de la insistencia del autor en negarse a territorializar su novela, el propio Alarcón acepta la inevitable conexión con el Perú al señalar que

la novela es un intento de describir una realidad, una historia muy difícil que sucedió en el Perú. No es historia, es ficción. No he querido tampoco meterme en los detalles, ver ideologías o hablar

de cómo fueron los hechos, sino mi novela es un país que he creado en la imaginación. Un país basado en el Perú, una ciudad basada en Lima, que no es Lima, ni Perú. Es más divertido como escritor de ficción inventármelo siempre. No soy historiador, no soy sociólogo, no soy antropólogo, a pesar de mis estudios, simplemente me gusta escribir ficción y en este caso me he basado en hechos reales, pero no he sido fiel a ellos. (Alarcón, “No es que acabó la guerra”)

Es más, la inspiración para la novela nació de un programa radial que existe en Lima con el nombre de “Buscapersonas”. Este programa tiene el propósito –al igual que el programa de Norma– de facilitar el encuentro de personas desaparecidas o separadas de sus seres queridos durante las constantes migraciones internas a causa de la violencia y la situación económica del país:¹²

Según Daniel Alarcón, la inspiración para su novela tuvo que ver con el programa de radio “Buscapersonas”, de la emisora limeña RPP Noticias, que él escuchó varias veces en sus visitas a Perú. / Como en Perú, Brasil, Colombia, India o en la antigua URSS, explicó el autor, hay programas de radio similares ‘que se corresponden con tantos conflictos en los que muchas personas desaparecieron o fueron secuestradas’. / El escritor reconoce que el clamor de ‘esas voces que se alzan por los desaparecidos’ es similar en muchos lugares ‘que viven procesos de posguerra, de recuperación de la memoria histórica y de la memoria de los muertos de ambos bandos, siempre en el marco de la recuperación psicológica de un país entero’. (“Radio ciudad perdida en España”)

Por último, no se puede dejar de mencionar que el personaje de Rey, el esposo de Norma, tuvo como referente real el caso del tío del autor: Javier Antonio Alarcón Guzmán (1948-1989) a quien la novela está dedicada. Javier Alarcón era un

¹² “Busca Personas es un programa de RPP que ha resuelto más de 1000 casos reales a nivel nacional e internacional con un solo fin, unir a los peruanos separados por las diversas etapas que a todos nos toca vivir en algún momento. Surgió como una secuencia del programa Entre Amigos el 9 de noviembre del año 1998 . . .” (*Busca Personas*).

profesor universitario que simpatizaba con la izquierda radical y que a finales de los años ochenta desapareció en la selva sin dejar rastros. Este evento afligió a la familia de Alarcón y, en una de sus visitas a Perú, el autor se dedicó a buscar información sobre el destino de su tío (Arana, “Crossing the Divide”). La novela es para Alarcón, por tanto, un modo de descubrimiento tanto de su pasado cultural como de su pasado familiar y un intento por articular una identidad que se revela compleja. Como ha señalado Lucía Stecher:

Su historia personal, marcada por su nacimiento en el Perú y su emigración a los Estados Unidos a los tres años de edad, lo convierte en portador y portavoz de una identidad compuesta y heterogénea, de una historia de múltiples y complejos sentidos de pertenencia. Para comprender las apuestas narrativas de Alarcón no sólo es importante tener en cuenta su temprana migración a los Estados Unidos . . . sino también, y en grado muy especial, sus esfuerzos adultos por redescubrir y reconectarse con el país en el que nació. Su experiencia de vida y trabajo en San Juan de Lurigancho, un distrito limeño marginal en el que, durante un año, realizó un proyecto de enseñanza de fotografía, forma parte de lo que podríamos considerar como un retorno parcial y desviado: parcial porque no vuelve para quedarse, sino para recomponer un puente en dos direcciones; desviado porque al volver no se conecta con el medio familiar y social más inmediato y evidente, sino que busca conocer y comprender la vida de la gente de los sectores más populares (migrantes ellos también de distintas regiones del Perú). (“Daniel Alarcón y la re-invencción literaria”)

El deseo del autor en seguir afirmando ese puente hacia el Perú, lo ha animado a seguir buscando oportunidades que lo pongan en contacto con las múltiples facetas de la realidad peruana. Una de ellas fue mediante su participación en la producción de un documental radial sobre la migración andina a Lima, un tema con el cual ha demostrado un interés muy especial:

En el 2007, la BBC me pidió hacer un documental de radio sobre la migración andina a Lima. Mandaron un productor de Londres y grabamos nueve días en Ancash, un departamento de Perú, y en Lima, con ancashinos radicados en la capital. Fue un tema muy personal para mí (mi abuelo venía de Ancash) y me encantó el trabajo: escuchar a la gente y la emoción que transmitían con sus voces, su vocabulario, su manera de hablar. (Alarcón, “Cómo funciona Radioambulante”)

Ahora bien, Alarcón no sólo quiere alcanzar con su novela a aquellos lectores que tienen un interés directo en la trágica historia reciente del Perú, sino también a aquellos para quienes esa historia es en última instancia irrelevante. En una entrevista para la *San Diego Reader*, Alarcón sostiene que siempre trata de explicar el contexto de su novela de manera general –y no como una lección de historia–, ya que mucha gente no tiene un conocimiento específico sobre el contexto político, económico y racial que condujo a la guerra en el Perú. Así es que aborda este tema tal y como lo hizo en *Radio Ciudad Perdida*: “habla de un país X dividido por conflictos de clase, de raza, de geografía; un país en donde los conflictos degeneran a tal punto que la violencia se llega a arrastrar por generaciones” (Alarcón, “Lost City Radio”; traducción propia). El objetivo final es crear un espacio en el que, peruano o no, el lector se reconozca, pues una ciudad como Lima no deja de encarnar el destino de muchas otras ciudades en nuestra cultura global. Como él mismo manifiesta:

Quería crear un país, una ciudad, que un peruano pudiera reconocer, pero alterados, distintos. No tomé tanto de los Estados Unidos como de mis viajes por países en vías de desarrollo: las ciudades que había visto en África o Asia, u otras capitales de América Latina. Promoviendo *Candlelight*, vi que mucha gente que jamás había estado en el Perú se identificaba con la ciudad del libro, y se me hizo claro que nuestra capital era un avatar de un fenómeno global: la urbe costeña en expansión, que absorbe los recursos y la gente del interior. Cuando comencé a trabajar en *Lost*

City Radio, leí mucho sobre sociedades de postguerra –Chechenia, Beirut, Eritrea–, urbes inundadas de nuevos pobladores, empujadas al límite de su capacidad, y pensé en hacer una amalgama de ellas. (Alarcón, “Ciudad Perdida”)

Por consiguiente, no sólo los lectores peruanos pueden decirse dueños de la memoria globalizada registrada en *Radio Ciudad Perdida*. Un lector argentino, por ejemplo, evocará las torturas y desapariciones de sus compatriotas durante los años de violencia política del Proceso de Reorganización Nacional impuesto por una junta militar de 1976 a 1983, y se emocionará ante la imagen de un cuerpo aún vivo cayendo de un helicóptero militar hacia el mar: “Cada noche, los sospechosos eran llevados a La Luna y sometidos al trabajo policial más salvaje y primitivo: si eran demasiado rudos o no tenían nada que revelar (aún era difícil distinguir entre unos y otros), los llevaban en helicóptero hasta el mar y, entre forcejeos, los empujaban a las aguas turbias” (Alarcón, *Radio* 305). Un chileno o un español se estremecerá ante la férrea política autoritaria (re)presentada en la novela, en la cual la persecución política y la represión obligaban a la gente a vivir en medio del silencio y el temor y lo asociará con el régimen militar del general Augusto Pinochet durante 1973-1990 en Chile o con el régimen fascista del general Francisco Franco durante 1939-1975 en España. Lectores de Brasil, Colombia, India o la antigua URSS relacionarán el programa de Norma con los programas radiales de sus propios países que también buscan a sus desaparecidos. Un etíope vinculará el *tadek* como una (re)presentación literaria de su propio sistema de justicia tradicional.¹³ ¿Y los lectores de los países centroamericanos, europeos o asiáticos?

El esfuerzo de los escritores por captar el interés de lectores repartidos por los cuatro puntos cardinales del planeta, transformando situaciones extraordinariamente localizadas en cuestiones globalizadas es consecuencia natural, según Bernat Castany, de la influencia del posnacionalismo en la

¹³ Alarcón confiesa que “el *tadek* se inspiró a partir de una lectura sobre Haile Selassie en el cual se describía un sistema de justicia tradicional en Etiopía” (Alarcón, “Lost City Radio”; traducción propia).

literatura.¹⁴ Y no se puede negar que esta nueva generación de autores tiene en mente también la expansión global del mercado literario para lograr sus objetivos. Con Alarcón esto se refleja no sólo en su modo de escribir, sino también en las traducciones de sus obras en diferentes lenguas como el inglés, el español, el alemán, el francés, el italiano, etc., con vistas a conquistar otros mercados y otros lectores:

Junto a este «posnacionalismo» casi inherente a la actividad literaria nos hallamos con un proceso de globalización del mercado literario que ha llevado a muchos autores a adaptar la forma y el contenido de su escritura para poder ser leídos-comprados por un lector implícito mundial no adscrito a una cultura particular. De este modo, aquellos autores que no aspiran sólo a hacerse un lugar en el mercado literario nacional sino también en el mundial, buscan «mundializar» su modo de escribir dando así lugar a numerosas reflexiones, intuiciones e imaginaciones de corte posnacional.

(166)

Sin embargo, a pesar de la heterogénea, multicultural, transnacional, globalizada, posnacional posición que ocupa Daniel Alarcón, su novela *Radio Ciudad Perdida* tiene una relevancia indiscutible en la narrativa sobre la violencia política en el Perú que estamos analizando en esta tesis doctoral. No sólo por el hecho casual de que el autor haya nacido en el Perú, sino por el haber logrado captar y representar un Perú literario de posguerra y el estado psíquico de una nación a quien se le niega la reconciliación.

Al leer *Radio Ciudad Perdida*, el lector es inducido a participar como espectador de una vista panorámica que refleja el paisaje luminoso de una ciudad aparentemente serena con vistas a las montañas, una visión que invita a la ensoñación: “La sala de conferencias era muy luminosa y mostraba una vista panorámica de la ciudad hacia el este, mirando a las montañas” (Alarcón, *Radio*

¹⁴ Según Bernat Castany, “[p]ara tratar de definir qué cosa es la literatura posnacional debemos tener en cuenta que el posnacionalismo, como el nacionalismo, es más que una teoría política ya que no sólo cree que la organización en estados nacionales ha quedado obsoleta desde un punto de vista institucional o económico sino que, además, considera que el alcance de la moral, la estética o la cultura puede y debe ser mundial” (171).

13). Con este panorama inicial y engañoso de la ciudad proyectado desde una sala de conferencias, se introduce en la novela y al lector “la única emisora de radio nacional que seguía funcionando desde el final de la guerra” (Alarcón, *Radio* 23) en dicho país sin nombre. Es en este lugar donde trabaja Norma y desde donde se promueve la ilusión de una ciudad/nación pacífica y sin caos –a imagen y semejanza de una vista lejana de tarjeta postal– por órdenes estrictas del gobierno: “Cada mañana, Norma leía noticias ficticias aprobadas por el gobierno; cada tarde, enviaba los titulares propuestos del día siguiente para que fueran aprobados por un censor. Dentro del orden establecido, estas eran humillaciones insignificantes. No se puede cambiar el mundo, pensaba Norma, y con esa idea resistía hasta el domingo” (Alarcón, *Radio* 23). Pronto, la figura de mando de Élmer –el director de la emisora– rompe esa ilusión al hacerse patente que esa proyección desviaba la mirada del verdadero retrato caótico de esa ciudad: una ciudad sin fin, superpoblada, inundada por el desorden, el tráfico, los ambulantes, la violencia del ruido, la pobreza, los ladridos de perros callejeros y el llanto contenido. Y si la perspectiva de una mirada en alto y a la distancia delinea el tipo de noticias optimistas que producen sus redactores, es imposible evitar mirar hacia abajo –hacia sus pies– y no sentirse contaminado por el caos y la miseria de esa “extraña e infeliz ciudad de ruidos y mugre . . .” (Alarcón, *Radio* 24):

Élmer se puso de pie y caminó hacia la ventana. Su silueta se dibujó contra la brillantez del día. Norma conocía aquel panorama: la ciudad a sus pies, extendiéndose hasta el horizonte y aún más allá. Si uno pegaba la frente al vidrio, podía ver hasta la calle de abajo, esa amplia avenida asfixiada por el tráfico y la gente, con autobuses, mototaxis y carretillas de verduleros. O la vida en los techos de la ciudad: cordeles con ropa tendida al lado de gallineros oxidados; viejos jugando a las cartas sobre una caja de leche; perros ladrando furiosamente, mostrando los dientes al denso aire marino. Alguna vez, hasta había visto a un hombre sentado sobre su casco amarillo, sollozando. (Alarcón, *Radio* 14)

Para la mayoría de la gente –Norma incluida– que era testigo diario y directo de este panorama desalentador, la convivencia con “el mal” se convirtió en una desmoralizadora costumbre alimentada por la resignación. Es con esta visión y sensación de la ciudad que se introduce el perfil político, social, económico y psicológico de una población afectada por las secuelas de la guerra y el estrés de un clima opresivo. Todos han aprendido a vivir con la sombra de la ruina de la ciudad, y en realidad no tienen otra opción: “La ciudad estaba impregnada de un olor a ruina: se arremolinaba en el aire húmedo y se le pegaba a uno, fuera adonde fuera” (Alarcón, *Radio* 204). La llegada de Víctor a la ciudad permite desestabilizar la “normalidad” del caos en la ciudad y ser vista como anormal a través de la mirada asustada de este nuevo migrante. Para un niño como Víctor, protegido por la inocencia de su edad y de su vida provinciana en la selva, la “ciudad apareció de golpe ante sus ojos” (Alarcón, *Radio* 52) al mismo tiempo que un temor se apoderó de él al darse de cara con la verdadera esencia de una ciudad abatida por la violencia, la inestabilidad y la indiferencia: “El autobús avanzaba lentamente a través de las calles abarrotadas de gente, y Víctor miraba detenidamente por su ventana. Quería que todo aquello terminara. No había sol sobre sus cabezas, solo un cielo gris, del mismo color del papel en el que hacía sus tareas escolares . . .” (Alarcón, *Radio* 52). La trama de la novela –así como los rostros de la ciudad– también se desarrolla en medio de oposiciones y contradicciones que nos inducen a reflexionar sobre la verdad y la mentira, lo idealizado y lo temido, la memoria y el olvido, el trauma y la reconciliación y hasta cuestionar la decisión literaria del autor por optar entre lo real y la imaginación a la hora de (re)construir un país que es y no es Perú.

En la novela, el hilo narrativo no sólo salta en el tiempo sino también entre dos espacios geográficos que se conectan por medio de las memorias y los destinos de Rey y de Víctor: la ciudad y el pueblo de la selva 1797. El objetivo de Alarcón es dibujar dos geografías diversas que tienen en común la experiencia de la guerra y la interiorización del miedo. Haciendo esto, se va a revelar cómo la violencia va distorsionando la percepción subjetiva y va creando y/o agudizando diversos problemas sociales y económicos como la migración, la pobreza, la

segregación, la identidad, etc. Es a través de la visión nostálgica de Norma que la novela introduce estos dos espacios ensombrecidos por la violencia de la guerra: “Había oído hablar de lugares en la sierra donde la vida seguía siendo como siempre; de pueblos en las montañas, o en la selva, donde la guerra había pasado de largo, desapercibida. Pero no [en la ciudad]” (Alarcón, *Radio* 27) y “1797 tampoco se había salvado” (Alarcón, *Radio* 28). Ambos lugares, a pesar de sus contradictorias geografías y estilos de vida, sabían qué era vivir en el miedo y la inestabilidad. Para ellos sólo existía un antes y un después de la guerra y nada más. Y los paisajes de ese antes y ese después se contradecían completamente, no sólo en lo material sino también en lo intangible: en el alma del paisaje. Para Norma, la ciudad que quedó después del conflicto armado se había convertido en un ente extraño, un ente que la sepultaba en su obscuridad y en su ruina; “[l]o cierto era que todo había cambiado. Ni siquiera ella la reconocía” (Alarcón, *Radio* 27). A pesar de no hablarse en alto del pasado violento, todo en el ambiente hacía recordar la violencia de la guerra porque era una visión diaria imposible de evitar: “Ciertas partes de la ciudad habían sido abandonadas, la IL había hecho estallar edificios, el ejército había incendiado barrios enteros en busca de subversivos. Los Grandes Apagones, la Batalla de Tamoé: heridas tan severas que incluso les pusieron nombres” (Alarcón, *Radio* 27). Al igual que en la ciudad, en 1797 –el pueblo de Víctor– las sombras de la IL y el ejército también permanecían en el ambiente. A decir verdad, la violencia lo había marcado como un espacio propicio para la germinación subversiva:

[A Norma l]e parecía el tipo de geografía que podía inspirar terror y júbilo a la vez. La IL había tenido mucho poder en la zona de donde venía Víctor. Habían contado con campamentos, ocultos tras la espesura de la selva, y habían organizado a las comunidades indígenas para que se sublevaran contra el gobierno. Habían almacenado armas y explosivos que quizás seguían ahí, enterrados en el suelo húmedo. (Alarcón, *Radio* 24)

La selva, sobre todo, había sido el escenario final de la guerra y un lugar oscurecido por la muerte y el silencio. Norma había sido testigo y cómplice

pasiva del mutismo de la radio para ocultar la existencia de fosas comunes: “Era uno de aquellos rumores que ellos sabían que sí eran ciertos: fosas comunes, pobladores anónimos asesinados y enterrados en zanjas. Nunca habían informado sobre ello, por supuesto. Nadie lo había hecho. Hacía años que no tocaban ese tema” (Alarcón, *Radio* 15). A pesar de este cuadro amenazador, la protagonista demuestra un interés muy personal en la selva, y sobre todo en 1797. Su esposo “había desaparecido cerca de allí, poco antes de que la Insurgencia Legionaria fuera derrotada. Esto ocurrió hacia el final de la rebelión, diez años atrás. Ella aún lo seguía esperando” (Alarcón, *Radio* 16). Por tanto, la idea de la selva –al igual que la metáfora de la jungla como laberinto– guarda la clave para desvelar el paradero de su marido desaparecido. Y esta conexión entre la selva y su marido bosqueja a la nación entera –y en especial a la ciudad– como una gran jungla en la cual se han perdido sus propios ciudadanos sin darse cuenta. Es la voz de Norma la que trata de iluminarles el camino hasta sus hogares con la esperanza de iluminárselo a su propio marido.

De la selva, “[c]ada año se marchaban varios niños, algunos de ellos tan solo unos años mayores que Víctor, y 1797 se quedaba un poco más vacío y reducido” (Alarcón, *Radio* 38). Para la mayoría de sus habitantes, la selva había dejado de ser el espacio mágico de una mirada infantil para transformarse en muchas cosas negativas: se convirtió en una zona peligrosa, en un espacio de fantasmas, en un lugar sin futuro y sin expectativas de ninguna clase, en una prisión desagradable y aburrida, en un callejón sin salida del cual era necesario escapar. En cambio Víctor –como niño– veía la selva con otros ojos: con la mirada de alguien que todavía no había sido afectado por la memoria colectiva y traumatizada de la violencia. Para él, la jungla era un lugar divertido y hermoso, en el cual la naturaleza era una compañera de juego:

Víctor no odiaba aquel lugar. Escuchó cómo su amigo enumeraba al soldado los defectos del pueblo y se sintió avergonzado. No hay trabajo, dijo Nico, pero eso no era del todo cierto: todo el mundo no hacía otra cosa que trabajar. Nico dijo que no había nada que hacer, pero para Víctor trepar árboles seguía siendo una actividad

importante. Las quejas de Nico sonaban crueles, duras. Por la tarde, solían ir a nadar en el río –así es como soportamos el calor, tenía ganas de decirles. Y es fantástico. Es hermoso. El agua es fresca y turbia, puedes enterrar los dedos de los pies en el fondo frío y fangoso, y sentir cómo se cierra sobre tus pies, succionándolos como si quisiera ahogarte. Uno sale del río limpio–. Sus pensamientos le hicieron sonreír, pero Víctor se quedó callado. Nico hablaba con tal seguridad que contradecirlo parecía casi peligroso. (Alarcón, *Radio* 134)

Los adultos no pensaban igual y los niños al crecer también heredaban la obsesión de marcharse algún día. De hecho, “la maldición” de 1797, así como la de muchos otros pueblos andinos y selváticos, era el éxodo –forzado o voluntario– de sus habitantes y en especial de los hombres. A raíz de la guerra, en estos pueblos reinaba el traumático recuerdo de los reclutamientos forzados, los cuales habían dejado a las mujeres sin hijos ni esposos:

Madres tristes seguían lamentándose por los días del reclutamiento forzado, cuando reunían a sus hijos en la plaza y les daban burdos trozos de madera tallados en forma de metralletas. . . . Víctor había oído todas esas historias. Incluso cuando tenía ya seis años, mucho después del final de la guerra, su madre lo seguía enviando a esconderse entre los árboles cada vez que un camión del ejército llegaba hasta el pueblo. (Alarcón, *Radio* 39)

Si los pueblos se iban quedando sin habitantes (cada vez más vacíos), esta ausencia corporal se colmaba por el miedo que generaba la idea del regreso de los militares porque “[t]odos sabían que los niños que se marchaban en camiones verdes jamás volvían” (Alarcón, *Radio* 39). Aún después de la guerra, los hombres –mayores y jóvenes– seguían emigrando “en busca de trabajo, sobre todo desde que terminó la guerra y ya no se necesitaban combatientes. La mayoría se dirigía a la capital, o a trabajar en las carreteras que se construían por toda la costa, o que cruzaban la cordillera hacia la sierra” (Alarcón, *Radio* 39). Huir de la selva y el campo era la solución más lógica ante la falta de medios económicos,

sociales y culturales que promovieran el progreso de sus pueblos y en donde pedir ayuda de sus autoridades era inútil. ¿Qué ayuda podían esperar de un gobierno que les enviaba un profesor mediocre y descuidaba la única escuela cuyo “techo tenía goteras y no era posible hacer nada para evitarlas” (Alarcón, *Radio* 129)? El estado deplorable de la escuela –como único establecimiento representativo de la presencia del gobierno y el progreso– reflejaba el estado de completo abandono del resto del pueblo.

Al mismo ritmo que se iba despoblando la sierra y la selva por la migración masiva, la ciudad se enfrentaba a un desborde masivo de sus límites interiores debido a la “invasión” de estos nuevos pobladores: “La urbe seguía creciendo y creciendo de manera ilegal, ubicua e inevitable, y nadie podía imaginar que alguna vez fuera a detenerse” (Alarcón, *Radio* 193). Y si en el interior del país aún se preservaba un sentido de comunidad como un medio de supervivencia necesaria, en la ciudad regía la ley de “sálvese quien pueda”. Esta manifestación ciudadana de supervivencia creaba un resentimiento contra los nuevos migrantes porque eran percibidos como una amenaza en una sociedad donde se compite por recursos básicos. Esto se puede observar en el pasaje que narra el encuentro de Víctor y Manau (profesor de 1797 y amante de la madre del primero) con una indígena cuyo “acento serrano era marcado y lleno de vocales masticadas” (Alarcón, *Radio* 203) para comprarle pan. En el momento en que ésta se dio cuenta de que ambos venían de la selva, no pudo disimular su desprecio por los migrantes recién llegados: “Ella soltó una bocanada de humo. Ni siquiera una sonrisa. «Gente como tú han arruinado este lugar». Le entregó su cambio a Manau y volteó para atender a otro cliente” (Alarcón, *Radio* 204).¹⁵ Manau –que era de la ciudad– experimentó una inmensa cólera al sentirse discriminado por una indígena, y más que sentirse humillado ante la idea de ser confundido por uno de la selva (provinciano), se sintió disgustado ante la idea que la indígena estuviera aludiendo a su mediocridad. ¿Acaso no había sido enviado a enseñar a la selva por su falta de capacidad para hacerlo en la ciudad?

¹⁵ Cuadro socio-económico que –además de traer a la memoria la situación de Lima– también evoca la situación actual de los inmigrantes latinos en países desarrollados que, debido a la crisis mundial, son observados como la causa del malestar económico y de la falta de empleos.

En el vecindario donde creció, había una mujer indígena que lustraba zapatos y afilaba cuchillos. Recorría las calles charlando con las mujeres que la conocían, ofreciendo dulces a los niños. Vivía debajo del puente que estaba al final de la calle, siempre sonreía y jamás se quejaba, ni siquiera cuando la guerra empeoró y la mitad de sus clientes se mudaron del lugar –así era como debían ser: estos serranos, estos pobres desesperados. (Alarcón, *Radio* 204)

Con este encuentro desagradable entre Manau y la indígena, Alarcón expone la problemática de la discriminación racial y regional, y cómo, en un país dividido por la crisis, el desplazamiento y la violencia es posible recrudecer las diferencias entre la ciudad y la provincia y el recelo entre provincianos. Es por eso que Manau –a pesar de haber tenido una relación amorosa con una provinciana de la selva–, al sentirse agredido en su orgullo, no puede ocultar un resentimiento racial heredado de un país con un pasado colonial. Además de eso, la explosión demográfica de la ciudad debido a la migración también desvela otras problemáticas derivadas de la pobreza extrema, como el hambre y la deshumanización. Por ejemplo, ante el comentario insultante de la indígena, Manau reacciona de manera brusca y tumba la canasta de pan al piso ocasionando un alboroto, reflejo de un cuadro social desmoralizador:

[L]os transeúntes arremetieron contra ella, se arremolinaron a su alrededor, estaban robando su pan. La mujer correteaba tras ellos, golpeaba sus manos, pero todo era inútil. Su pan desapareció entre las manos de obreros, señoras con vestidos de entrecasa y andrajosos niños de la calle de pelo enmarañado. «¡Ladrones!», gritó la mujer, a punto de estallar, con el rostro lívido, de un color extraño. Algo animal se había liberado en su interior: agitaba su cigarro con movimientos frenéticos y amenazadores. Atacó a un hombre que había robado un panecillo, y durante un breve y terrible instante pareció a punto de morderlo. (Alarcón, *Radio* 205)

En efecto, uno de los temas de fondo que se desarrolla en la novela a través de imágenes como la anterior es el problema de la migración y cómo este fenómeno incontenible afecta geográfica, económica y socialmente a la nación, un problema que ya no sólo se queda en casa, sino que también se va ramificando a nivel internacional, tal y como pone de manifiesto una reflexión de Manau durante una conversación con Víctor:

–Señor, ¿qué edad tenía usted cuando se marchó de su casa?

–¡Qué pregunta tan extraña!

–Discúlpeme, señor.

Manau se puso de pie y se quedó pensando en qué responderle. . . .

–Soy de la ciudad, niño. De allá no tenemos que marcharnos.

Víctor hizo un gesto de asentimiento, y Manau se dio cuenta de que lo que había dicho era terrible, cruel y falso. En la ciudad, al igual que en este pueblo, todos los niños soñaban con escapar.

(Alarcón, *Radio* 132)

El perfil del país del que todos quieren escapar es realmente deprimente y preocupante y Alarcón logra retratar una crisis tan aguda que el desplazamiento humano no sólo es geográfico sino también a nivel socio-psicológico. En las personas que no pueden desplazarse a la ciudad se crea un sentimiento de frustración que lleva a idealizar la conexión ciudad-nación como símbolo de la esperanza en una vida mejor y a contraponer el binomio provincia-miseria como una especie de anti-nación de la cual hay que escapar, problema que incita a reconsiderar la añeja cuestión de dónde reside la identidad nacional en países como los de *Radio Ciudad Perdida*:

–¿Han estado antes allá? ¿En la ciudad?

–Sí. Soy de allá.

El anciano lanzó un suspiro.

–Entonces conoces el lugar. En la ciudad está el alma de nuestro país.

–En la ciudad dicen que está aquí, en provincias.

–¿Quién sabe?

Víctor no entendía la conversación. El anciano se volteó hacia él y le sonrió. (Alarcón, *Radio* 51)

De acuerdo con Antonio Cornejo Polar, este tipo de discurso sobre la nación, muy recurrente en la literatura peruana, presenta una tendencia a la contradicción identitaria, fenómeno subjetivo muy normal en los procesos traumáticos de los desplazamientos migratorios:

Es importante subrayar que desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad– como un espacio hostil, aunque de algún modo fascinante o simplemente necesario, a la vez que sitúa en el origen campesino una positividad casi sin fisuras, con frecuencia vinculada a una naturaleza que es señal de plenitud y signo de identidades primordiales. (“Una heterogeneidad no dialéctica” 839)

Ahora bien, en la novela de Alarcón esta “retórica de la migración” propuesta por Cornejo Polar no llega a producirse de la misma manera. Si para Cornejo Polar, una idealización espontánea del campo es (re)construida por el migrante indígena inmediatamente después de “ver” cómo es realmente la ciudad, en el país sin nombre de Alarcón esto se pone en duda. Si consideramos que en *Radio Ciudad Perdida* la narrativa se preocupa en subrayar, por no decir exagerar, el clima generalizado de posguerra y violencia tanto de la ciudad como de la selva –hasta el punto de deteriorar la apreciación psicológica de ambas geografías–, observamos que en el caso de la ciudad, sus habitantes sólo sueñan con escapar de ahí con miras a otros países, tal y como afirma Manau. Y así como los de la ciudad quieren huir de su ciudad, los del campo también quieren escapar del campo sin mirar hacia atrás. El desplazamiento inicial del campo a la ciudad es necesario no sólo por la violencia, sino también por la pobreza, la ignorancia, el hastío y la indiferencia por parte del gobierno y las autoridades locales. Aunque inmediatamente perciben la hostilidad de la ciudad una vez que llegan a ella, esta primera impresión no les afecta al punto de (re)idealizar sus lugares de origen, ya

que a la luz –mejor dicho a la sombra– de un país bajo el caos, la hostilidad de la ciudad no es mejor ni peor que la del campo: “En algún momento, intercambié unas palabras con él. Rey reconoció su acento. Sí, era de la selva, pero no, le dijo el barman, no la extrañaba” (Alarcón, *Radio* 319). En ambos casos, existe un instinto de supervivencia que empuja al desplazamiento constante en busca de un lugar que no se encuentra ni en la ciudad ni en el campo de ese país sin nombre porque ambos espacios aún están embrujados por la sombra de la violencia. Es por eso que el “¿Quién sabe?” del anciano que conversa con Manau introduce el discurso sintomático de un nuevo migrante que contradice la teoría anterior que ve la naturaleza como signo de una “identidad primordial”. Como vemos, la narrativa del desplazamiento inscrita en la novela de Alarcón aborda varias preocupaciones que urgen ser confrontadas y solucionadas para evitar el heredarlas a nuevas generaciones como la de Víctor. En realidad, no es la primera vez que Alarcón trata el tema de las migraciones. Ya en su libro de cuentos *Guerra a la luz de las velas*, el autor desarrolla el impacto social y personal originados por dichos desplazamientos. Este interés personal del autor por narrar el tema también se muestra como un medio a través del cual explorar y comprender sus propios desplazamientos, no sólo geográficos sino también culturales y de identidad.¹⁶ En una entrevista concedida al diario digital

¹⁶ Las migraciones-desplazamientos-desterritorializaciones geográficas y culturales del autor y el hecho de no haber crecido en el Perú –como ya se sugirió más arriba– se presentan como limitaciones a la hora de querer narrar la violencia política de un país con el cual no tuvo un contacto cercano. ¿Cómo interpretar un país, una historia, una realidad y unas clases sociales que se conoce a medias y a través de material de lectura? Éste es el verdadero desafío del autor: pensar en peruano. Teniendo en cuenta este detalle, resulta comprensible la decisión de Alarcón en (re)presentar un país sin nombre en su novela *Radio Ciudad Perdida*, lo cual le brinda más libertad de interpretación y cierta distancia subjetiva. Para la publicación de su colección de cuentos *Guerra a la luz de las velas* en versión española, el autor ya había manifestado su inquietud frente a la crítica especializada en relación a su posición de narrador anglófono de la violencia en el Perú: “Dentro de pocos meses, mi primer libro de cuentos *Guerra a la luz de las velas*, publicado el año pasado en los Estados Unidos, será publicado en el Perú. He esperado ansiosamente la versión en español. No se trata sólo de la preocupación por cómo sonará la traducción, es algo más profundo que eso. Mi conocimiento incompleto del lugar estará a la disposición de los críticos, que con seguridad no serán nada indulgentes. Ser demolido por un crítico estadounidense quizá tendría más impacto en mi carrera, pero un tratamiento similar en manos de los críticos peruanos produciría más daño espiritual. He tomado lo que sé de un lugar, lo he escrito en inglés, y ahora esas personas descritas en los cuentos tendrán la palabra. El exotismo no influirá en la comprensión del trabajo, y los cuentos serán leídos por sus propios méritos. Estos lectores no se verán seducidos por una oración bonita o por un detalle bien observado: ellos sabrán

La República, el autor revela que originalmente la novela iba a centrarse en el tema de la migración, pero que el personaje de Norma lo sedujo por otros caminos temáticos:

[E]l motivo inicial para escribir la novela era hablar sobre la migración y la novela se abre con un chico que viene de la selva. La novela tiene como fondo este programa de radio que es basado en gente que busca gente, y que existe en Perú y en muchos países. Mi idea siempre fue ese programa como un síntoma de una ciudad que ha crecido demasiado, donde hay caos, que la gente viene y se pierde y Norma, como el personaje central, se convierte en una esperanza de todos. Pero allí se metió la política y “descubrí” que ella tenía también una pérdida. (Alarcón, “No es que acabó la guerra”)

Norma –el personaje central de *Radio Ciudad Perdida*– sobresale en la novela, más que por su cuerpo, por el papel que juega su voz en la (re)construcción de la memoria colectiva de ese país sin nombre de la novela. Norma se presenta como una mujer proveniente de una familia disfuncional de clase acomodada. Al concluir sus estudios de periodismo empieza a trabajar como “correctora de textos en la radio y jamás había estado en el aire. Su voz todavía era un tesoro por descubrirse” (Alarcón, *Radio* 223). La primera vez que la enviaron a cubrir un gran incendio en la ciudad, se dio cuenta de que no estaba hecha para trabajar –al menos no de tan cerca– con la violencia y el dolor: “La noche del incendio, el largo recorrido en autobús de vuelta a la emisora le dio tiempo a Norma para considerar sus opciones. Sentía un miedo animal agitándose en sus entrañas y sospechaba que no estaba hecha para el periodismo” (Alarcón, *Radio* 236). Lo que a ella más le gustaba era “el ambiente de la cabina. Era el corazón de la radio, y en esta época Norma aún no se había desencantado de todo ello. Adoraba ese lugar, el rumor de sus aparatos, su iluminación, música y movimiento” (Alarcón, *Radio* 258). En particular le encantaban programas

inmediatamente si el libro es verdadero o no, si he añadido algo positivo a los análisis del trauma nacional peruano o si, sencillamente, he plagiado nuestro sufrimiento” (Alarcón, “Cómo amar un país desconocido”).

radiales como el de Yerevan, un profesor universitario que tenía un espacio de música clásica en las madrugadas: “A Yerevan le gustaba dejar que sus oyentes hablaran, y Norma estaba feliz de escucharlos. En aquellos momentos, ella sentía que la radio realmente podía servir para algo” (Alarcón, *Radio* 259). El día que Yerevan desapareció para siempre después de ser enviado a La Luna –un centro clandestino de tortura para los sospechosos de terrorismo contra el Estado– acusado de transmitir mensajes en clave de la IL, Norma tuvo que llenar el espacio vacío dejado por él y “para sorpresa de todos, el espacio de Norma era inundado con llamadas, pedidos, consejos, chismes. Tocaba sobre todo música romántica y, entre canciones, dejaba que la gente hablara libremente” (Alarcón, *Radio* 261-62). Era evidente que “[s]u voz era su mejor atributo, su cualidad principal, la base de su carrera y de su destino” (Alarcón, *Radio* 20). Su esposo, Rey, decía “que renovaba su amor por ella cada vez que Norma le daba los buenos días” (Alarcón, *Radio* 20) porque tenía “una voz hermosa, narcótica, relajante, y él no era el único que lo pensaba” (Alarcón, *Radio* 262). También “Élmer decía que tenía una *voz de oro con hedor a empatía*” (Alarcón, *Radio* 20). En realidad fue él quien vio el potencial de la voz de Norma en beneficio de la emisora. Élmer “[e]ra una persona reflexiva y competente, y todos daban por sentado que algún día sería director de la radio” (Alarcón, *Radio* 259) y lo llegó a ser cuando su predecesor cometió el error de autorizar “la emisión de un reportaje que criticaba indirectamente al ministro del Interior y este error le costaría la vida. Élmer estaría feliz de reemplazarlo. / Esa era la clase de país en que este se había convertido” (Alarcón, *Radio* 260). Élmer nunca haría nada que perjudicara su posición como director de la radio y estaba dispuesto a seguir al pie de la letra las instrucciones provenientes del Estado y de los accionistas de la emisora de radio, quienes eran en su mayoría políticos de peso y gente superficial con mucho dinero. Por su parte, Norma estaba muy contenta porque iba a tener su propio programa. Durante los días de semana leería las noticias internacionales y locales y los domingos por la noche presentaría “su programa estelar, Radio Ciudad Perdida, un espacio para gente desaparecida” (Alarcón, *Radio* 21). Este programa tuvo una acogida inmediata y se convirtió en el programa más popular del país.

Norma se sentía muy emocionada y útil ante la idea de hacer algo por los demás, o al menos eso era lo que pensaba en ese momento:

«Bienvenidos», dijo Norma. «Bienvenidos a Radio Ciudad Perdida, nuestro nuevo programa . . . ». . . . «Para nadie es novedad que la ciudad está creciendo. No hace falta que sociólogos o demógrafos nos digan lo que podemos ver con nuestros propios ojos. Lo que sabemos es que este crecimiento está ocurriendo con rapidez –demasiado rápido, según algunos–, y que nos ha abrumado. ¿Ha venido usted a la ciudad? ¿Está usted solo, o más solo de lo que esperaba? ¿Ha perdido el rastro de aquellos a quienes pensaba encontrar aquí? Si es así, este programa, amigo mío, es para usted. Llámenos ahora y cuéntenos a quién está buscando. A quién podemos ayudarle a buscar. ¿Está buscando a su hermano? ¿A su enamorado o enamorada? ¿A su madre o padre, a su tío o a algún amigo de infancia? Lo estamos escuchando, lo estoy escuchando... Llame ahora, cuéntenos su historia». (Alarcón, *Radio 333-34*)

Este programa era –como decía Élmer– “un riesgo, pero un riesgo calculado” (Alarcón, *Radio 332*) en el cual “podían administrar pequeñas dosis de esperanza. . . . Había cientos de miles de desplazados que podían convertirse en el núcleo leal de su audiencia” (Alarcón, *Radio 332*). La voz de Norma –era cierto– transmitía una profunda empatía y la gente que llamaba se emocionaba al poder hablar de sus seres queridos y sentirse escuchados. El don de la voz de Norma era el de consolar y ofrecer esperanza: “En todos los casos, Norma les aconsejaba, les ofrecía consuelo, les daba palabras de esperanza. «¿Pensarán en mí», se preguntaba una mujer sobre sus hijos perdidos, y Norma le aseguraba que sí. Claro que sí. Era agotador” (Alarcón, *Radio 335*). Pero el programa –así como todo en ese país– estaba vigilado y controlado porque “[l]as llamadas serían filtradas y a todos se les advertiría que no mencionaran la guerra. Esta recomendación era buena, y no solo para la radio sino para la vida en general, porque en aquellos días siempre había alguien escuchando. *Neutralidad* era la

palabra que Élmer repetía una y otra vez. Que no debe ser confundida con *indiferencia*, pensaba Norma” (Alarcón, *Radio* 332). A pesar de la censura y el clima de guerra, Norma seguía entusiasmada con su programa –después de todo era feliz con su esposo y hasta ese momento habían superado todos los problemas que habían oscurecido la vida de Rey– hasta que en el último año de la guerra, Rey desapareció en la selva y pronto

se publicó una lista de colaboracionistas que fue leída al aire; sus nombres y alias, junto con un resumen de sus presuntos crímenes. A Rey lo tildaron de asesino e intelectual. Un instigador, el hombre que inventó la quema de llantas. Fueron más de tres horas de nombres, y se decretó que luego de ese recuento público ya no se los podría mencionar de nuevo. La IL fue derrotada y deshonrada; ahora el país se hundía en la ilusión de que la guerra no había ocurrido, jamás. (Alarcón, *Radio* 24)

La guerra había acabado con la derrota de la IL; sin embargo, la guerra continuaba en cada hogar –y en el de Norma también– bajo la sombra de la más aguda represión gubernamental. En la radio, “[I]uego de la derrota de la IL, se encarceló a periodistas. Muchos colegas de Norma terminaron así, o peor. Se los llevaron a La Luna, algunos desaparecieron, y sus nombres, al igual que el de su esposo, fueron prohibidos” (Alarcón, *Radio* 23). En conclusión, nadie podía hablar libremente y aparentemente ya nadie lo hacía. Si la radio nacional –la voz del pueblo– no lo hacía, mucho menos los demás.

El control del Estado sobre la radio nacional se imponía simbólicamente como “un falo de metal entretejido que apuntaba al cielo, adornado con parpadeantes luces rojas” (Alarcón, *Radio* 205). Su figura era omnipotente y vasta; y la radio era su portavoz. Ése era el papel político de la radio en el país sin nombre de la novela: promover la política del Estado y la ilusión de paz y estabilidad en un país inventado por el gobierno a través de las noticias. Este control de los medios de comunicación era parte de un plan macabro para lograr sus objetivos de control y poder. A través de la radio se difundía su mensaje a las masas y se las iba influenciando poco a poco hasta “convencerlos” de que no

existía otra realidad que esa. Norma no sólo era la voz más popular y querida del país sino que también “[t]enía un talento innato: sabía cuándo hacer que su voz sonara temblorosa, cuándo detenerse o arrastrar una palabra, qué textos debía lanzarse a leer como si las propias palabras estuvieran en llamas. Leía las peores noticias suavemente, sin prisa, como si fueran poesía” (Alarcón, *Radio* 20). Y estos atributos eran más que útiles para los propósitos del Estado. Así como comentamos que en ese país sin nombre todo tenía un antes y un después de la guerra, la Norma que quedó después del conflicto armado –más bien después de la desaparición de su esposo– era una persona sin voz propia, una voz sin identidad y hasta indiferente. Su voz no era una voz sino un sonido que podía manipular para que sonara bonito.

Ahora bien, para comprender a Norma debe examinarse su papel de víctima en la novela. Su esposo desaparece y ella no sólo debe sufrir su ausencia en silencio sino que tampoco puede hacer nada para buscarlo porque está prohibido pronunciar su nombre o incluso reconocer que la guerra existe. Para evitar martirizarse con los recuerdos que no puede pronunciar y esquivar la constatación de su soledad dedica su vida sólo al trabajo. Norma estaba agotada y ella no era la única. En ese país todos estaban psicológicamente cansados con la situación general como para ofrecer resistencia, así que era más simple aceptar con resignación la contradicción de sus propias realidades frente al “país imaginario al margen de la historia” que escuchaban en la radio; un país cuya historia se estaba inventando a costa de “olvidar” la memoria colectiva. Como autómatas, Norma iba a la radio a hacer “bien” su trabajo, siguiendo las instrucciones que se le daban sin poner resistencia y sobre todo ya sin ni siquiera considerar lo que ello implicaba: “El narrador de noticias de la mañana, su reemplazo, hablaba de manera monótona. Le faltaba carisma. . . . Ella no lo podía evitar: pensaba en cómo su propia lectura hubiera sido diferente, mejor” (Alarcón, *Radio* 106-07). Es así que el sonido de su voz se convierte en la “voz oficial” del Estado –una voz que todos escuchaban y respetaban– y, por ende, ella misma se convierte en parte primordial del plan político del gobierno. De ese modo olvida su responsabilidad de periodista para con el público y coopera para seguir

alimentando –con el encanto de su voz– el caos del país y el de su propia vida. Y si los domingos su voz estaba al servicio de un público tan desesperado como ella, los días de semana lo estaba al servicio del Estado:

Leer noticias internacionales era como actuar, pensaba Norma, esta lista de sucesos cotidianos no hace más que confirmar lo marginales que somos: una nación en la periferia del mundo, un país imaginario al margen de la historia. Para las noticias locales, seguía la política de la emisora que era también la política del gobierno: leer las buenas noticias con indiferencia y hacer que las malas noticias sonaran alentadoras. Nadie era más diestro en ello que Norma; con sus caricias vocales, las cifras de desempleo sonaban como lamentos agridulces, y las declaraciones de guerra, como cartas de amor. La noticia de un huaico se convertía en una conmovedora meditación sobre los misterios de la naturaleza, y los veinte, cincuenta o cien muertos desaparecían dentro de la narración. (Alarcón, *Radio 21*)

La política del Estado después de la guerra era la del borrón y cuenta nueva, y para ello se establecieron una serie de reglas que todos estaban obligados a respetar en “beneficio” de la nación: “Estamos en una nueva etapa, había anunciado el presidente, una etapa de paz militarizada. Una etapa de reconstrucción” (Alarcón, *Radio 28*). Se empezó por sustituir los nombres originales de las ciudades y los pueblos –muchos de los cuales tenían cierto significado sentimental y ancestral– por números carentes de todo valor subjetivo, pero que cumplían el objetivo del Estado que era el de imponer “el orden” y la amnesia colectiva:

Norma odiaba los números. Antes, cada pueblo tenía un nombre; un nombre complicado y milenario, heredado de sabe Dios qué pueblo extinto; nombres con consonantes fuertes que sonaban como piedras triturándose unas contra otras. Pero ahora el gobierno había empezado un proceso de modernización, incluso en los rincones más apartados del país. Todo empezó luego del conflicto,

una nueva política gubernamental. Decían que la gente se estaba olvidando de las antiguas tradiciones. (Alarcón, *Radio 16*)

La transición de nombres a números se realizó en medio de un gran espectáculo en la nueva plaza principal de la ciudad en el cual quemaron todos los mapas antiguos que habían confiscado como un acto simbólico que representaba la destrucción del pasado. Y la función de la radio era la de consolidar este proceso de olvido. En su programa de los domingos, Norma también estaba obligada a seguir las reglas y disuadir a sus oyentes de mencionar el pasado. En una ocasión, una mujer de la sierra llamó para localizar a un hombre que había conocido, y no recordaba otra dirección que el nombre antiguo del lugar de donde venía: “Al comienzo no podía recordar su nombre, pero sabía que venía de un pueblo de pescadores cuyo número terminaba en tres. «¿Puedo decir el nombre antiguo? De ese sí me acuerdo». Norma levantó la mirada. Élmer movió la cabeza de un lado a otro. «No, lo siento. ¿Dijo usted que el número terminaba en tres?»” (Alarcón, *Radio 334*). Sin embargo, como Norma debía evitar los dos temas tabúes del gobierno: la guerra y los nombres antiguos de los espacios geográficos, ella incentivaba a sus oyentes a recordar cómo era la vida en sus pueblos en tiempos mejores, o sea antes de la guerra. Y con este revivir de un pasado agradable se remarcaba, indirectamente, que la guerra había destruido ese espacio feliz para reemplazarlo por uno sombrío que había obligado a mucha gente no sólo a la migración sino también a desconectarse entre ellos:

Mi hermano, le decían, se marchó del pueblo hace años para ir a buscar trabajo en la ciudad. . . . Tenía la costumbre de escribirnos cartas, pero luego empezó la guerra. Si le parecía que estaban resueltos a hablar de la guerra, Norma los interrumpía. Siempre era mejor evitar temas desagradables. En vez de eso, les preguntaba por el aroma de la comida de su madre, o por el ruido del viento al recorrer el valle. El río, el color del cielo. Gracias a sus preguntas, quienes llamaban recordaban cómo era la vida en sus pueblos y todo lo que habían dejado atrás, e invitaban a los desaparecidos a recordar con ellos: ¿Estás ahí, hermano? (Alarcón, *Radio 22*)

Para una generación traumatizada por la guerra –como la de Norma–, la nostalgia no radicaba en la idealización de sus lugares de origen sino en la idealización de “un momento psicológico especial” en un lugar que existió antes de la guerra. Un lugar suspendido como idea mental y desconectado totalmente del presente a causa de la represión y la destrucción causada por la violencia:

Era fácil olvidar que la ciudad alguna vez había sido hermosa. . . . Su ciudad como había sido alguna vez, la ciudad en la que se había enamorado de Rey. . . . De niña, Norma había caminado por los cuatro costados de esta plaza. Pero ya no existía más. Para la mayoría de residentes de la ciudad, su nombre no evocaba esta imagen, tomada de un pasado no tan lejano, sino algo más reciente: una enorme masacre ocurrida durante el último año de la guerra. Los domingos, cuando era solo una niña, Norma acudía allí con su padre a ver a las bandas de música. Era una tradición en aquellos días: bastaba un choque casual de dos platillos para que los habitantes de la ciudad despertaran de su ensoñación y dejaran de lado todo lo que estaban haciendo. (Alarcón, *Radio* 294-95)

El lugar en el que Norma ahora se veía obligada a continuar viviendo desde que terminó el conflicto armado era uno que la atemorizaba y que ya no reconocía, y que tampoco le interesaba conocer. En cambio, en su memoria conservaba la imagen del lugar que sí había conocido antes de la guerra y al que añoraba por los momentos especiales que vivió en él durante su niñez y en compañía de Rey: “Pero Norma no contaba con la forma en que funcionaba la ciudad. Aunque había nacido y crecido allí, sus costumbres le seguían pareciendo casi perversas, y más aún tras la guerra. Todo se había transformado, por completo, en algo diferente y extraño” (Alarcón, *Radio* 25-26). Mientras el Estado ponía en práctica su política del olvido y la represión con aquellos que pertenecían a la generación de Norma, con la nueva generación (los hijos de la violencia), el gobierno promovía intensamente una educación estricta basada en la obediencia a la autoridad. Con esta medida, el Estado quería reformar a la nueva juventud para evitar nuevas insurgencias como la de la IL o demostraciones contra la autoridad del Estado:

“El gobierno aconsejaba dar recias palizas a los niños, a fin de recuperar la disciplina perdida durante una década de guerra. La emisora transmitía mensajes de servicio público sobre el tema. La propia Norma había prestado su voz para las grabaciones, pero en realidad ella jamás había golpeado a un niño, pues no tenía hijos” (Alarcón, *Radio 27*). A pesar de esta campaña para moldear a una nueva generación en una “nueva etapa de reconstrucción” –así como lo denominaba el gobierno–, los jóvenes como Víctor –quienes no tenían memoria de la guerra, es verdad– cargaban a cuestas el pasado y los traumas de sus progenitores. Y ésta era la maldición de una nación a quien se le negaba una reconciliación con su pasado y con sus fantasmas. Una maldición que la radio –y Norma– contribuía a perpetuar.

El efecto de la voz de Norma en el público de Radio Ciudad Perdida es sobre todo de tipo psicológico. El país en el que debían vivir se enfrentaba a diversos conflictos que no sólo germinaron después de la guerra, sino que muchos de ellos –acarreados de mucho tiempo atrás– no hicieron más que empeorar y/o ramificarse en otros nuevos. El campo y la selva estaban siendo abandonados masivamente y la ciudad se aglutinaba de gente de manera peligrosa. Una economía inestable e ineficiente originaba un elevado índice de desempleo y la gente carecía de las necesidades más básicas como el alimento y el vestido. La educación era pobre y la infraestructura de la ciudad, decadente. Muchos lugares permanecían en ruinas y los asentamientos humanos que se iban formando con la gente que migraba no eran más que terrenos de arena con precarias chozas hechas de materiales recogidos de la basura. Había montañas de basura dispersa por toda la ciudad en las cuales niños sucios y con el pelo enmarañado buscaban residuos aún útiles o desperdicios de comida descompuesta para engordar chanchos enfermos. La gente de la costa, la sierra y la selva estaba dividida por razones de raza, clase social y cultura; adicionándose una xenofobia aguda como efecto sintomático de los desplazamientos masivos a la ciudad. El gobierno manejaba el país con mano de hierro y todos estaban vigilados. La ciudad respiraba miedo y desconfianza, y la gente todavía se refugiaba en sus casas por la noche, como una costumbre imposible de abandonar por tantos años de toque de queda. La guerra

había terminado de manera sangrienta y el Estado había ordenado olvidarla para empezar una nueva era de reconstrucción nacional. El país entero había sido despojado de sus nombres de ciudades y pueblos ancestrales para ser codificados. Nadie podía hablar ni del conflicto armado, ni de la IL ni de los desaparecidos a la fuerza por el gobierno. En medio de todo este caos, la unidad familiar y de comunidad se iba desintegrando. El país era un espacio extenso de individuos solitarios, separados bruscamente del núcleo familiar o identitario. En fin, era una nación de desamparados. Por ese motivo, el público que escuchaba Radio Ciudad Perdida se aferraba a la voz de Norma adjudicándole connotaciones que aliviaran sus carencias emocionales y hasta espirituales:

Llevaba diez años ya. Su voz era la más confiable y amada del país, un fenómeno que ni ella misma podía explicar. Desde el último año de la guerra, cada domingo por la noche, durante una hora, Norma atendía llamadas de personas convencidas de que ella tenía poderes especiales, que era adivina o clarividente, capaz de rescatar a los desaparecidos, separados y perdidos en la asfixiante y podrida ciudad. (Alarcón, *Radio 22*)

Cuando leía los nombres de desaparecidos era un momento solemne en el que el acto del pronunciamiento en la radio incluía al desaparecido en la memoria colectiva. La voz de Norma adquiría un poder divino porque al pronunciar un nombre los iba (re)creando para hacerlos (re)aparecer de la nada de la ciudad. Elaine Scarry nos dice que –en el contexto de las narrativas sobre la creación y la fe– “el lugar de Dios se encuentra en la voz, es decir que su “presencia” entre los seres humanos es exclusivamente verbal. Esta voz que carece de cuerpo corrobora su existencia divina sólo a través de una “evidencia visible” en el reino de la materia, esto es la creación de los seres humanos” (192-93; traducción propia). En otras palabras, la voz de Dios engloba una promesa implícita de creación. Eso era lo que había sucedido: su público de la radio la había canonizado. Norma había sido convertida en una santa que hacía milagros: “La multitud se apartó, pero los dedos de la gente rozaban a Norma a su paso –eran toques ligeros e inofensivos, esperanzados, como si ella fuera un amuleto o la imagen de una santa–” (Alarcón,

Radio 57). Y, como tal, tenía el efecto de consolidar el culto y la fe a su imagen de madre de los desamparados al hacer sus “apariciones milagrosas” en cuerpo presente: “–Estoy muy feliz –dijo la mujer luego de un rato–. Estoy muy feliz de que usted realmente exista” (Alarcón, *Radio 174*). Sin embargo, en lugar de mantenerse esta figura divina de perfección, la “debilidad terrenal” de Norma es expuesta en la novela por gente que frecuentaba un medio social en donde “[t]anta riqueza tenía algo de anacrónico. . . .” (Alarcón, *Radio 315*) y para quienes la voz de Norma tenía un efecto erótico: “–¡Qué tal voz la de tu esposa! –dijo un hombre gordo. Sonrió maliciosamente–. ¿Y ella... discúlpame, he tomado mucho y no debería preguntar, pero es que tengo que saberlo... te dice groserías en la cama?” (Alarcón, *Radio 317*). Con este enfoque se sugiere que existe otra clase de gente que no busca consuelo en la voz de Norma sino que se sirve de ella para satisfacer objetivos políticos determinados. Y hasta cierto punto la posesión sexual propuesta no hace más que reflejar una posesión de tipo político que también se consume con un tipo de satisfacción sexual que tiene como estímulo erótico el control y la manipulación de la nación. Es por eso que son ellos –como representantes del grupo que controla los medios de comunicación– los que la destituyen de su pedestal de santa profanándola con sus fantasías sexuales, dando por sentado con ello que la voz de Norma no sólo poseía un sexo sino que también tenía un cuerpo terrenal. De manera similar al culto de su voz que irradiaba esperanza divina, para el público de Radio Ciudad Perdida, la voz de Norma era la de una madre consoladora y tierna que los arrullaba con la dulzura del sonido de su voz. Norma les daba ánimos y los hacía sentir que no estaban solos y que ella estaba ahí cerca “para escucharlos y curarlos; Norma, la madre de todos” (Alarcón, *Radio 38*). La gente la adoraba por ello y a todos “[l]es brotaban lágrimas de los ojos cuando la conocían –no al verla, sino cuando les hablaba: esa voz–” (Alarcón, *Radio 23*). De hecho, su voz cobra la figura simbólica de la madre patria que, al igual que las madres de *La hora azul*, contribuye activamente a preservar y heredar el silencio, el miedo y el trauma a generaciones como la suya y como la de Víctor. Pero a diferencia de ellas, quienes lo hacían –mal que bien– por un instinto de protección maternal, “Norma no era una madre en ningún

sentido, no, ni siquiera remotamente. . . . Esas cosas no formaban parte de su naturaleza” (Alarcón, *Radio 97*). Y a pesar de haberse convencido de que sólo “era la madre de una nación imaginaria de personas desaparecidas” (Alarcón, *Radio 97*), era evidente que “sus hijos” eran los de esa nación traumatizada que sí la estaban escuchando. Por tanto, su responsabilidad política radicaba en que, en lugar de actuar como una madre protectora, lo estaba haciendo como una madrastra al cooperar con el gobierno a mantener a una generación paralizada –la suya– y a moldear a una nueva generación –la de Víctor– con reglas que les enseñara a ser sumisos.

Élmer –como corresponde al hombre de negocios que se había vuelto– manejaba la emisora de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda y no como una institución al servicio de la comunidad. Para Élmer, el negocio de la radio no era muy lucrativo, pero en tiempos difíciles y fluctuantes tenían que defender como fuera cualquier trabajo que les permitiera sobrevivir la crisis económica. Sin embargo, en el caso de Élmer, la necesidad no era la única razón para preocuparse como lo hacía por la supervivencia de la radio. Élmer había trabajado muy duro para llegar a ser el director de la emisora y no quería dejar de serlo. Para lograr su objetivo, no corría riesgos y se aseguraba que las noticias que se leían fueran al gusto y beneficio del gobierno, que cada nombre que leía Norma en su programa de los domingos fuera investigado antes por el “departamento legal” del Estado y no dudaba en servirse de un niño como Víctor para revitalizar el programa. Cuando no había reencuentros regulares, los creaba de manera ficticia: “Detrás del vidrio manchado, un hombre de aspecto triste leía un texto en el que narraba cómo había dejado su pueblo para ir a trabajar en la represa, solo para ver cómo fue destruida durante la guerra. Era un actor, por supuesto” (Alarcón, *Radio 110*). Si el silencio y la resignación de la radio nacional alimentaban el trauma de la nación, en el caso de Élmer alimentaban una ambición personal de control que lo había hecho olvidar completamente sus responsabilidades como hombre de prensa. Y esta verdad no pasaba desapercibida para Norma:

¿Qué más puedo decir?

–Nada. No puedes decir nada. Nunca has podido.

–¿De qué hablas?

Ella se detuvo.

–No lo sé. (Alarcón, *Radio* 116)

A pesar de este reproche a medias, Norma –así como Élmér– tampoco había podido “decir nada” y había silenciado el único sonido que resonaba en su memoria reclamando ser pronunciado: el nombre de su marido desaparecido. Y en este caso es el suegro de Norma quien se lo reprocha:

En cierta ocasión, su suegro logró eludir todos los controles del programa y su llamada salió al aire. Al comienzo, ella no lo reconoció.

–Norma –dijo el anciano con voz quebrada–, ¿dónde está él?

–¿Quién? –preguntó ella, porque siempre preguntaba. Era su trabajo–. ¿Por qué no nos habla sobre él?

En el otro extremo de la línea se produjo una larga pausa. Solo se oía una respiración.

–¿Señor? ¿De quién está hablando?

–De tu esposo –dijo el anciano, ahora llorando abiertamente–. Mi hijo.

Élmér cortó a comerciales de inmediato.

Y en ese momento sintió lo que siempre había sentido, lo que siempre sentiría: como si alguien la tuviera sujeta por el cuello y estuviera a punto de arrancarle la vida. Lo peor de esa sensación terminaba en cuestión de segundos, pero la recuperación tomaba días, incluso semanas. O toda una vida. (Alarcón, *Radio* 377)

Después de la desaparición de Rey, “[s]u vida privada era aséptica y vacía, un lugar de recuerdos, música y soledad” (Alarcón, *Radio* 97) y sólo se aferraba a su programa porque representaba la única esperanza que le quedaba para localizar a su marido: “Podría ocurrir cualquier semana, o por lo menos así lo imaginaba ella: el propio Rey podría llamar” (Alarcón, *Radio* 23). El llevar tantos años leyendo nombres carentes de cuerpo y memoria, nombres que quizás nunca volverían a la vida la agotaban moralmente: “Al reverso de la hoja había una lista

de nombres. «Nuestros desaparecidos», decía. . . . No soportó leerlos. Cada uno era solo un nombre, sin alma, sin rostro, una colección vacía para ser leída al aire en su programa. . . . La sola idea le hacía sentir un cansancio inexplicable” (Alarcón, *Radio* 17). A pesar de seguir ofreciendo consuelo a sus oyentes, quienes como ella, se sentían desconsolados, su trabajo se convirtió en una tarea mecánica que la hacía sentir como un fraude porque “[y]a se le hacía bastante difícil tener que fingir en la radio todos los domingos” (Alarcón, *Radio* 98). Para Norma, Radio Ciudad Perdida se había convertido en una farsa que lanzaba falsas esperanzas de manera selectiva y ella en un títere en manos de Élmer y del gobierno con una voz que irradiaba cariño sin realmente sentirlo: “Pobre niño, pobre su familia y pobres sus amigos, que habían creído en las mentiras de su cariño y lo habían enviado aquí, se lo habían enviado a ella. ¿Cómo explicarles que no era más que un programa radial? Radio Ciudad Perdida existía, pero no era real. Ella no controlaba la dulzura de su voz: era así, simplemente” (Alarcón, *Radio* 106). De hecho, ayudar a otros a romper el silencio y pronunciar el nombre de sus seres queridos, la hacía constatar su propia impotencia y temor a ir contra un sistema que le negaba el derecho a recordar a su propio marido:

Durante diez años, él había existido solo en su memoria, en ese mundo enrarecido entre la vida y la muerte, pasando a formar parte de la masa de desaparecidos. Había perdido hasta el nombre, y ella había tenido que convivir con su fantasma, había tenido que seguir adelante como si nada hubiera ocurrido, como si él estuviera de viaje, en unas largas vacaciones, y no desaparecido ni probablemente muerto. Al comienzo había asumido el papel de un detective pero, hasta cierto punto, todo se volvió más sencillo desde que dejó de hacerlo. No es que hubiera perdido las esperanzas; simplemente dejó de hacerlo. (Alarcón, *Radio* 63)

Era cierto, todavía tenía la esperanza, pero la desesperación y el miedo la paralizaban: “Cada día que su esposo no volvía, ella sentía que iba perdiendo su estabilidad, que el esfuerzo de seguir adelante era excesivo y demasiado cruel. Las maneras de extrañarlo eran infinitas . . .” (Alarcón, *Radio* 62). Rey había

desaparecido y su nombre con él también. Primero era el miedo a las represalias del gobierno junto con el miedo a vivir sin su esposo, y de ese modo aprendió a seguir adelante día a día hasta adormecerse en el cansancio. Hasta que todo ese miedo la hizo desaparecer como persona, ¿acaso no era más que una voz para todo el mundo? ¿una voz que ni siquiera era la suya propia porque ya no hablaba ella sino el gobierno? ¿acaso ya ni se atrevía a pronunciar en alto el nombre de Rey para sí misma? Esta situación se convirtió en una forma de vida bajo el efecto de un narcótico prescrito por la represión. Si antes tenía miedo de nunca más pronunciar el nombre de Rey, ahora también lo tenía ante la posibilidad de hacerlo:

No soy estúpida, Víctor. No es un desaparecido. Está en una lista que guardan en Palacio: su nombre ni siquiera puede mencionarse. Cada noche, en la radio, ¿me entiendes?, quiero hablar con él. Pero no lo hago. Si me atrevo a decir su nombre, ocurriría algo terrible. –¿Qué ocurriría, señorita Norma? –preguntó el niño. –Bueno, por lo menos, una serie de preguntas incómodas. Pero más probablemente arrestos, investigaciones, desapariciones. Es peor que eso: si digo su nombre otra vez, sería como admitir que aún pienso que él podría estar escuchándome. Y no estoy segura de poder soportar eso. (Alarcón, *Radio* 161)

La disyuntiva traumática de Norma refleja el perfil psicológico de una nación acorralada entre el trauma del dolor silenciado y la opresión de una estructura política que le prohíbe recordar y que le niega el consuelo. Norma no sabe qué sucedió con su esposo y tampoco tiene el derecho de saberlo, no puede pronunciar su nombre y tampoco puede hablar sobre él con nadie. Bajo esta situación de ambigüedad e interdicciones, Norma está impedida de racionalizar o constatar psicológicamente su dolor, velar la memoria de su esposo y seguir su vida adelante. Según la CVR, “[e]l proceso de duelo no supone olvidar lo perdido. Implica más bien integrarlo a la experiencia y otorgarle un lugar en la memoria. Un lugar en el cual recordarlo no impida seguir adelante con la propia vida ni movilice sentimientos de la misma intensidad que los experimentados al momento

de producida la pérdida” (CVR VIII-3.1: 214). Es por eso que –como un mecanismo de autodefensa– Rey se había transformado para Norma en una sombra muda que la seguía a todas partes. Y si Norma temía la idea de pronunciar el nombre de su esposo era porque ya no sabía cómo vivir sin esa sombra –no obstante hiriente– querida en ese extraño y despiadado mundo de posguerra. Pronunciar el nombre de Rey significaba que ella misma tendría que reaparecer y enfrentarse a un mundo de desaparecidos. Para el público que la llamaba cada domingo, la vida se condensaba justamente en la posibilidad de que sus seres queridos “quizás seguían con vida. Y eso lo resumía todo: *quizás*. La incertidumbre, el agotamiento –se percibía en cada voz que llamaba al programa, en la esmerada escritura de cada carta. Era compasión lo que buscaban: una respuesta, un sí o no que los liberara del peso de esperar, de abrigar esperanzas, de hacer conjeturas” (Alarcón, *Radio 365*). En cambio, en el caso de Norma, el silencio había distorsionado su dolor y ya no estaba segura en qué caso sufriría menos: si perpetuando el silencio y acompañarse de la sombra muda de Rey o si rompiendo el silencio y quedarse con la perpetua compañía de la incertidumbre. Después de todo había los desaparecidos-desaparecidos y los desaparecidos-desplazados. En el primer caso lo integraban los “malditos de la guerra”, los cuales estaban enterrados en listas clandestinas del Estado y a quienes se les negaba ser recordados. En el otro caso era gente que se había visto obligada a desplazarse por el caos de la violencia y que no lograban reencontrarse ellos mismos en el laberinto agobiante de la ciudad que se los había tragado. En ambos casos, para quienes los extrañaban, la incertidumbre se había convertido en una oscura forma de compañía silenciosa que para unos era eterna en una nación represiva y que para otros el *quizás* todavía significaba quizás.

Como vimos, uno de los temas principales que se toca en la novela es el de los desaparecidos. Se mencionó cómo el gobierno se encargaba de eliminar a los sospechosos de subversión y cómo los borraba de la historia para siempre. También se comentó que la mayoría de los que Norma ayudaba a reencontrar a través de su programa eran, sobre todo, los desplazados por la migración. Y en este caso, el gobierno permitía la lectura de los nombres porque se verificaba con

anticipación que no hubieran tenido una conexión con la IL. Además, vimos que existe otra clase de desaparecidos que se manifiesta como un síntoma de una nación de desconsolados. Con Norma se establece que los sobrevivientes de la violencia que se encuentran en un estado profundo de dolor –en un ambiente adverso que les niega consuelo y posibilidades de resolución– pueden sumirse en un estado traumático último en donde desentenderse al máximo de la realidad es mejor que enfrentarse a un medio agresivo que despedaza, estigmatiza, oculta y prohíbe sus recuerdos:

Norma se quitó los zapatos, remangó su pantalón y puso un pie sobre la arena mojada. Presionó con firmeza contra la fría superficie y se sintió bien. Retiró el pie, volvió a la arena seca, y se puso de cuclillas para admirar su obra: una huella perfecta de su pie. Hizo otra un poco más adelante, y caminó hacia donde las olas invaden la arena, una fina capa de agua que avanza y retrocede. Luego volvió exactamente sobre sus pasos. Allí estaba: su desaparición. Había entrado caminando al océano y no había regresado. (Alarcón, *Radio* 166)

Los “desaparecidos” como Norma son las víctimas de un sistema autoritario que los obliga a arrastrar consigo grandes traumas psicológicos que en la mayoría de los casos pasan a las futuras generaciones. En fin, nadie en el país sin nombre de la novela tiene libertad de expresión y, por tanto, se puede afirmar que la susodicha “nación” –entre comillas– no es más que un espacio geográfico delimitado y habitado por “desaparecidos sociales”. En una nación completamente dividida por la violencia, la migración, la distancia, la discriminación, la miseria, la desconfianza, el miedo, la represión y el dolor, todos y cada uno de sus ciudadanos están indiscutiblemente desaparecidos los unos de los otros porque es imposible ver a su prójimo cuando uno es incapaz o reacio a verse a sí mismo:

–Hay personas que llaman todos los domingos. He aprendido a reconocer sus voces. Son impostores. Fingen ser la persona a la

que describieron en la llamada anterior, sin importar quién sea o de qué pueblo de la sierra o la selva.

–Qué cruel –dijo Manau.

–Yo también pensaba así.

–¿Pero...?

–Pero mientras más tiempo llevo con el programa, mejor comprendo todo. Hay mucha gente que piensa que le pertenece a alguien. A alguien que por algún motivo se ha marchado. Y los esperan durante años: no están buscando a sus desaparecidos, ellos *son* los desaparecidos. (Alarcón, *Radio* 349-50)

Pero también podemos considerar otro enfoque posible en el que parte del título de la novela –“ciudad perdida”– adquiere un significado simbólico al percibirse “desaparecido” como un sinónimo consustancial de la palabra “perdido”. Si suponemos que algo se ha perdido, quiere decir que ese objeto no está en un lugar conocido o familiar y, por ende, se encuentra fuera de nuestro campo de visión, o sea, que ha desaparecido de nuestra vista. El título de la novela justamente relaciona estas dos palabras para describir una ciudad en donde nada está donde debería estar –o más bien nada es como había sido antes–, creando un sentimiento de ausencia y también de melancolía por algo que ya no existe más. Por ejemplo, una plaza en donde se congregaba la gente para apreciar espectáculos públicos y que la guerra destruyó, una barriada llena de vida extinguida en ruinas, un nombre histórico borrado por un número, una memoria colectiva perdida en el olvido, todo, absolutamente todo... en fin, la ciudad misma –así como lo sugiere el título–, aquella en la que se había vivido sin miedo, ha desaparecido. En esta ciudad de confusión que no logra conciliar un presente irreconocible y adverso con un pasado desaparecido y añorado –y hasta idealizado–, “las cosas se percibían primero con el oído y luego con la vista, todo era invisible y sombrío, era un lugar lleno de murallas” (Alarcón, *Radio* 53). Precisamente todo se podía oír; sin embargo, visualmente nada concordaba ni con lo que recordaban ni con lo que el gobierno promovía. Todo había sido adversamente transformado. Es por este motivo que la radio y, sobre todo, la voz de Norma los ayudaba a (re)construir

pedazos de una memoria que sí reconocían y añoraban, y en la que ellos no estaban desaparecidos. Es la voz de Norma la que los guiaba a visualizar lo que extrañaban tanto y juntos traían a la vida paisajes idílicos, momentos familiares, romances apasionados y especialmente a los seres queridos.

El único ser querido que Norma realmente habría querido traer de vuelta a la vida era Rey, su esposo. El día que lo conoció, Norma no sospechaba que el tiempo que pasó con él esa noche definiría –a modo de presagio– el tipo de relación que tuvieron y también el destino de su esposo. Todo empezó con una pregunta susurrada al oído que tenía el propósito de seducirla mientras “la guiaba a través de la pista de baile” (Alarcón, *Radio 32*): “«No sabes quién soy, ¿verdad?»” (Alarcón, *Radio 32*). Esta pregunta despertó en Norma una gran curiosidad por saber quién era ese muchacho que se mostraba tan seguro de sí mismo: “Exudaba tanta confianza, tanto desparpajo, que era algo casi desagradable –excepto porque era embriagador–” (Alarcón, *Radio 35*). En efecto, su vida con Rey en adelante estaría marcada por un constante y desagradable sentimiento de peligro mitigado por el amor embriagador que le inspiraba. Ese día, después de la fiesta, Rey se había ofrecido a acompañarla hasta su casa y ambos estaban tan concentrados en “su conversación fácil y ligera en la madrugada, tan subyugante que ni siquiera se dieron cuenta del momento en que el autobús se detuvo . . .” (Alarcón, *Radio 35*). Durante esa época todavía no había empezado la guerra, pero ya se vivía en un ambiente cargado de inestabilidad y protestas sociales: nadie estaba contento con la situación del país. El gobierno había empezado a detectar a todos los posibles rebeldes políticos por medio de redadas masivas y todos debían llevar consigo un carné de identificación. La madrugada que Rey acompañaba a Norma hasta su casa, el autobús donde viajaban fue detenido por los soldados para ser controlado y, de todos los pasajeros, el único que no llevaba ningún tipo de identificación era Rey: “Lo hicieron bajar del autobús. Por la ventana, Norma vio cómo subían a Rey a un camión militar de color verde” (Alarcón, *Radio 36*). Ésa fue la primera vez –entre muchas tantas– que Rey desapareció de su vista y no lo volvería a ver hasta casi un año después. Ya en la puerta de su casa y desconcertada por lo que había

ocurrido en el autobús, Norma encontraría en uno de sus bolsillos la otra identidad del hombre que acababa de conocer y que había desaparecido en un camión del ejército: “Fue en la puerta de su casa, mientras hurgaba sus bolsillos en busca de la llave, que encontró la identificación de Rey. O más bien era su foto en el carné, pero el nombre le pertenecía a otro” (Alarcón, *Radio* 37).

Rey es un personaje a través del cual es factible explorar las contradicciones de una guerra que se desata en un país ya sujeto a la violencia desde hace mucho tiempo. En cierto modo, lo que se cuestiona y critica en *Radio Ciudad Perdida* es la capacidad de la violencia para solucionar la violencia. Si bien es cierto que la frase “violencia sólo trae más violencia” es aceptada por la mayoría como una receta de sentido común –aunque en la práctica se recurra a dicha violencia en nombre de la paz–, en países como Perú tanto como en países sin nombre como el de la novela, la violencia es una sombra constante alimentada por gobiernos corruptos e irresponsables que se van cediendo la silla presidencial aparentemente de manera perpetua. A diferencia de Gutiérrez que sí trata de entender la violencia a través de la política, Alarcón demuestra una desilusión total hacia ella: “–Odio a los políticos –dijo él–. Y, de todas maneras, ya no existen los políticos: solo hay lamebotas y disidentes” (Alarcón, *Radio* 35). Es justamente este enfoque de decepción –en un país en donde todo ha desaparecido excepto la violencia– el que presenta a la nación de la novela como un campo de batalla en potencia enfrentado, primordialmente, por dos bandos opuestos: los lamebotas/corruptos y los disidentes/revolucionarios. Y por tanto la guerra era esa bomba a punto de estallar en cualquier momento que anunciaban los diversos levantamientos armados que se producían generación tras generación. A pesar de esta construcción binomial, la novela no plantea las cosas de manera maniquea. Alarcón no se detiene a profundizar las razones de cada bando, sino que más bien concentra la atención en la violencia que la situación genera como medio para centrarse en el odio, el resentimiento, el miedo, el trauma y la destrucción causados por ella. Dicho lo anterior, con Rey se retrata a una víctima del sistema que se enreda con la violencia y que al final es absorbida por ella. Es a través de este personaje que también podemos examinar más de cerca el desarrollo de la

guerra y la manera cómo en esa lucha entre conciudadanos no existen ni ganadores ni perdedores porque la única gran víctima es la nación entera: “[H]acia tiempo que la guerra había dejado de ser un conflicto entre dos antagonistas diferentes. La IL hacía explotar un banco o una comisaría; los tanques del ejército destruían una docena de hogares en medio de la oscuridad de la noche. En ambos casos, moría gente” (Alarcón, *Radio* 235). A diferencia de muchas de las víctimas de la guerra que perecieron –como en todo conflicto bélico– en medio de dos fuegos contrarios de los cuales no formaban parte –y volveremos a esto–, Rey sí había elegido una posición activa en contra del Estado y más adelante no se opondría a cooperar con la Insurgencia Legionaria. Su vida política nació prematuramente y de manera accidental a la edad de trece años. Todo sucedió la noche en que Rey y unos amigos de su pueblo natal estaban bebiendo y –a manera de diversión transgresora– empezaron a tirar piedras contra la fachada de la escuela, “[p]ero esa misma noche, sucedió algo más: una pequeña bomba casera explotó en el despacho del alcalde” (Alarcón, *Radio* 82). En medio del alboroto, Rey fue visto “caminando con paso inseguro entre las sombras de la plaza, con los ojos desorbitados y un pañuelo oscuro cubriéndole la nariz y la boca. ¡Como si los terroristas se vistieran así! ¡Como si tuvieran un uniforme! Pero allí estaba, al borde de la escena, y lucía, en verdad, como uno de ellos” (Alarcón, *Radio* 91). Como resultado, una multitud furiosa y dispuesta a lincharlo lo acusó injustamente de subversivo y su tío Trini, el carcelero del pueblo, tuvo que intervenir y encerrar a su propio sobrino en la cárcel para protegerlo. Su comunidad les dio la espalda, el padre de Rey perdió su trabajo como director de la escuela y se vieron obligados a huir de su pueblo a la ciudad. Este evento se presentaba como un vaticinio del giro que tomaría la vida de Rey en el futuro y que estaría marcada por la sombra de su huida como terrorista. Por cosas del destino, el atentado contra la alcaldía “ocurrió en la prehistoria de la guerra, fue su nacimiento contra natura, más de una década antes de que la lucha empezara en serio. Sucedió en un pueblo remoto, en un país que aún no se había acostumbrado a tales cosas” (Alarcón, *Radio* 82). Y también, el hombre que sería el líder de la IL “había pasado allí parte de sus años formativos, antes de mudarse a la capital”

(Alarcón, *Radio 87*) y el padre de Rey había sido su profesor. Esa misma semana, la policía había capturado al futuro líder de la IL en posesión de un arsenal de armas: “Aquel hombre pasaría varios años en prisión, luego se acogería a una amnistía y sería liberado. Más adelante, consolidaría cinco facciones previamente aisladas para formar la IL. Pero nadie sabía eso en aquel entonces” (Alarcón, *Radio 87*). El futuro de Rey ya estaba predestinado a la violencia extrema, así como el de toda su generación.

Para entender el estado de incapacidad y parálisis en el que se encontraba la generación de Rey y Norma después de la guerra, al punto de no poder articular una voz de protesta e incluso de perder la propia voz interna a causa de un desequilibrio psicológico –así como el caso de Norma lo corrobora–, es importante abordar el proceso acumulativo de insatisfacción, resentimiento, cólera, miedo y trauma colectivo que tiene como génesis narrativo, el fatal incidente en el pueblo de Rey. La generación de Rey y Norma se presenta como una juventud inquieta que criticaba el sistema corrupto que imperaba, y muchos de ellos –como hiciera Rey– se involucraron activamente con la política. Rey había participado en campañas contra el gobierno y todavía en su mente resonaban “los discursos, de abierta crítica al gobierno, pronunciados durante su breve e intoxicante paso previo por las aulas. . . . Había formado parte de comités que organizaban viajes a la sierra. Se había reunido en cuartos oscuros para planear marchas de protesta. Y lo más importante, se había agenciado otro nombre, con todas las responsabilidades que ello involucraba” (Alarcón, *Radio 199*). Un síntoma del malestar de la nación era la atracción intensa que estos jóvenes sentían por una ideología que proclamaba la necesidad imprescindible del uso de la violencia para extirpar el mal gobierno desde las raíces:

Antes de que la guerra comenzara, la generación de Norma todavía hablaba de la violencia con respeto y reverencia: violencia limpiadora, violencia purificadora, violencia que engendraría virtud. Era lo único de lo que todos hablaban, y los que no lo hacían o no lo aceptaban como una necesidad, no eran tomados en serio. Era parte integral del lenguaje que usaban los jóvenes en

aquellos días. Era el lenguaje del que su esposo, Rey, se enamoró.
(Alarcón, *Radio* 29)

El gobierno de ese país sin nombre imponía limitaciones que llegaban al punto de asfixiar al eliminarse toda forma de libertad de expresión y al aplicarse medidas brutales –generalmente en la clandestinidad– con los sospechosos de insurrección. La madrugada que Rey desapareció en un camión del ejército, los soldados se lo llevaron a La Luna y ahí permaneció varios días bajo condiciones extremas que pusieron en riesgo su vida y su cordura. Cuando llegó a salir de ahí, nunca más llegó a ser el mismo:

[E]n La Luna lo habían arrojado a un calabozo tan estrecho que debió estar de pie durante siete días, incapaz siquiera de doblar las rodillas, incapaz de ponerse de cuclillas. Era prácticamente un hueco, cubierto por tablones de madera, con diminutas aberturas lo suficientemente anchas como para ver una franja de cielo: apenas una franja, pero era todo lo que necesitaba para sus ruegos. . . . En la cuarta noche, un par de soldados borrachos quitaron la cubierta. Rey vio estrellas, el cielo lleno de luz, y supo que se encontraba lejos de la ciudad. Lucía hermoso, y por un momento creyó en Dios. Luego los soldados abrieron el cierre de sus pantalones y orinaron sobre él. Fue un acto rutinario y silencioso. Él esperaba oírlos reír o bromear, que hallaran algo de felicidad en su crueldad, pero no hubo nada de eso, solo la luz de las estrellas y el brillo marmóreo de los rostros de sus torturadores. Rey dormía de pie. Percibía su propio olor. Pasó el quinto día, y el sexto. Estaba inconsciente cuando en el séptimo día lo sacaron y lo trasladaron a una celda con media docena de prisioneros: el hombre barbudo de traje arrugado y otros más, todos ellos consumidos, deformes, con fuerzas solo para yacer tirados en el suelo, incapaces de hablar.
(Alarcón, *Radio* 183-84)

Las injusticias sociales históricas (pobreza, discriminación, abuso, centralismo, etc.), la falta de libertad de expresión en aumento y las represalias (torturas y

desapariciones) contra los sospechosos de subversión contribuyeron a que esa generación acumulara sentimientos de frustración, cólera y un miedo que iba expandiéndose cada vez más de manera insospechada e insostenible. De hecho, todos los ciudadanos de ese país sin nombre eran –sin saberlo– militantes en potencia de la IL:

Se habían producido algunos arrestos, pero Rey tenía la certeza de que la mayoría no pertenecía a la IL, sino que formaban parte de su periferia: estudiantes, jornaleros y criminales insignificantes que encajaban con un perfil. Un trabajador desafortunado atrapado con un volante mimeografiado, una joven que tuvo la mala suerte de pedir un libro inoportuno en la biblioteca central. Los torturaban, y algunos morían, pero muchos eran liberados y pasaban a engrosar las filas de quienes se sentían demasiado enojados o amargados para mantenerse como meros espectadores del conflicto. De esta manera, la guerra se extendía. (Alarcón, *Radio* 275)

Como ocurriera con Sendero Luminoso, los focos de tensión donde primero se desató la guerra fueron la sierra y la selva, lugares infestados de problemas sociales y económicos graves debido a su estado de abandono por parte del gobierno. Ya cuando la guerra fue imposible de detener y llegó a la ciudad, fueron en los asentamientos humanos (los llamados pueblos jóvenes) invadidos por los migrantes y necesitados donde brotó la revolución. Esto ya se lo había dicho el hombre del traje arrugado (su contacto con la IL) a Rey: “–En Tamoé se sentarán las bases de todo. Yo hasta diría que ya está ocurriendo, en este preciso momento” (Alarcón, *Radio* 189). Sitios como Tamoé –espacios marginados de extrema pobreza– eran los lugares más propicios donde se concentraba la rabia y, por ende, lugares estratégicos para fomentar una revolución:

La IL, afirmaban, era una sigla que resumía las muchas variedades de rabia sueltas dentro de las fronteras del país, reclamos jamás atendidos a los que las autoridades habían asignado una voz tras la fachada de una organización indecorosa e improbable.

Representaba la incapacidad de las clases gobernantes e ilustradas

para comprender la intensidad del descontento popular. ¿Todo joven enojado con una piedra en la mano era un subversivo? Los analistas eruditos se burlaban de la idea, como si tal cosa fuera inconcebible, pero Rey los escuchaba y pensaba: Sí. Sí lo eran, cada uno de ellos. De manera consciente o inconsciente, ese joven trabaja para nosotros. Forma parte de nuestro plan, así como yo formaba parte de él antes incluso de que la IL tuviera un nombre. (Alarcón, *Radio* 299-300)

Por lo tanto, en esa guerra, todos –absolutamente todos– estaban siendo absorbidos por la violencia y, sea de manera directa o indirecta, consciente o inconsciente, eran presionados a posicionarse en uno de los dos lados del conflicto. No había otra alternativa: o estaban con el gobierno o estaban con la subversión. La violencia en lugar de tener el efecto purificador que los jóvenes anhelaban, estaba contaminando todo el país. Y en lugar de representar la solución que la juventud reclamaba, se había transformado en un problema incontenible que ya nadie comprendía, y que más bien temían: “La guerra se había convertido en un texto indescifrable, si no lo había sido ya desde su inicio. El país había dado un paso en falso, había caído en una pesadilla, a veces aterradora, a veces cómica, y en la ciudad solo quedaba una sensación de consternación y desaliento ante lo inexplicable del asunto” (Alarcón, *Radio* 301). Al final, la violencia dejó de ser un medio para volverse en un fin del que tanto el gobierno como la IL abusaban: “Se promovía la violencia: rodea la ciudad, infunde terror. La campaña dependía de la intensificación de las acciones militares de las fuerzas del orden, y extraía su fortaleza y determinación de las ocasionales masacres de inocentes, o de la desaparición de algún importante y apreciado simpatizante” (Alarcón, *Radio* 300).

La violencia y la represión ocasionaron que la gente se sintiera en peligro y desconfiara de todo el mundo, especialmente porque había ojos y oídos vigilando por todas partes. Como medida de supervivencia se impuso un código de silencio en el que hablar de más era inconveniente: “–Hablar no ayuda –dijo Trini–. Es algo que he aprendido. Por eso nunca hago preguntas . . .” (Alarcón,

Radio 229). Para evitar problemas, se empezó a guardar para sí mismo los ideales políticos, las experiencias traumáticas –como el paso por La Luna–, la violencia de la guerra, etc. Cuando empezó la guerra, el país se convirtió en un espacio conflictivo en donde la violencia se producía en una doble dirección. Según Jo-Marie Burt –que se refiere al caso peruano–, “tanto Sendero como el Estado utilizaron la violencia como un medio para anular toda supuesta oposición de individuos o grupos. De esa manera se estaba enviando un mensaje poderoso al resto de la sociedad: ningún tipo de resistencia sería tolerada” (“Quien habla es terrorista” 40; traducción propia). Bajo esas circunstancias adversas, “la confianza y la solidaridad fueron destruidas, la identidad colectiva socavada y la movilización social debilitada. Y así, el miedo tomó infinitas formas” (“Quien habla es terrorista” 40; traducción propia). Es así que, mientras el Estado castigaba duramente a todo sospechoso de subversión, la IL también hacía lo mismo contra toda persona que cooperara con el Estado:

Una atenta multitud se había congregado alrededor de la casa; tenían los brazos cruzados y parpadeaban sin cesar para proteger sus ojos del humo acre. Norma aún podía distinguir la palabra TRAIADOR, pintada en negro sobre la pared en llamas. Los terroristas no se movían ni lanzaban amenazas –no tenían necesidad de hacerlo-. . . . De todo lo que ocurrió durante la guerra, . . . era esta la escena que Norma recordaba: aquel hombre en el interior de la casa en llamas, aquel desconocido, amarrado a una silla. (Alarcón, *Radio 223-24*)

El sentido de “justicia” se transformó en un medio de intimidación en tiempos de guerra. Y por eso los actos de violencia se justificaban como una medida necesaria y justa para las mayorías que legalizaba una causa determinada que, en el país sin nombre de la novela, cambiaba de rostro. Por tanto, la justicia fue moldeada por cada bando de acuerdo a sus propios intereses:

–El señor Zahir estaba contándonos sobre sus manos –dijo el capitán mientras Manau bebía–. ¿No es verdad?

El casero de Manau asintió y se aclaró la garganta. . . .

–Me acusaron de robar de la parcela comunal. . . .

Un *tadek*, pensó Manau, sacudiendo la cabeza, incrédulo.

–¿Aquí? ¿Quiénes?

–La IL, por supuesto, amigo mío. ¿Quién más cometería semejante atrocidad? –dijo el capitán–. (Alarcón, *Radio* 147-48)

El *tadek* era una forma de justicia rudimentaria de las zonas indígenas en donde la evidencia del castigo –la persona mutilada– servía como una forma de advertencia para los demás para que no se atrevieran a cometer el mismo delito: “Contaban historias de los inválidos del pueblo, verdaderos símbolos vivientes que recibían su castigo sin quejarse. Era una lección para los niños” (Alarcón, *Radio* 178).¹⁷ En esencia, el objetivo era implantar el temor en las masas, y no sólo la IL se sirvió de este método sino también el Estado:

En opinión de Rey, el *tadek* era un antiguo predecesor del moderno sistema de justicia empleado por entonces en la nación. La justicia de guerra, la justicia arbitraria, argumentaba, tenía una validez tanto ética (era imposible saber qué crímenes se ocultaban en los corazones y las mentes de los hombres) como práctica (castigos rápidos y violentos, si se aplicaban al azar, podían promover la paz, asustando a subversivos en potencia antes de que tomaran las armas). Con una prosa mesurada, alababa algunos bien publicitados casos de líderes sindicales torturados y estudiantes desaparecidos, que consideraba versiones modernas y exitosas del *tadek*: casos en los que el Estado atribuía la culpa sobre la base de indicadores externos (juventud, ocupación, clase social) de tanta o menor significación que el dibujo geométrico de algún vestido. El

¹⁷ “El *tadek*, según la descripción de Rey, era una forma rudimentaria de justicia, y funcionaba así: cuando ocurría un robo, por ejemplo, los ancianos del pueblo escogían a un niño menor de diez años, lo aletargaban con una poderosa infusión y dejaban luego que el niño narcotizado se encargara de encontrar al culpable. Rey había presenciado esto en persona: un niño que avanzaba tambaleándose como un borracho por los enlodados senderos fangosos de un poblado, que entraba al mercado atraído por el color de la camisa de algún hombre, los dibujos geométricos del vestido de alguna mujer, o por un olor o sensación que solamente el niño, en su estado alterado por los tóxicos, podía conocer. El niño se aferraba a un adulto, y con eso bastaba. Los ancianos anunciaban que el *tadek* había terminado y se llevaban al criminal recién identificado para cortarle las manos” (Alarcón, *Radio* 176-77).

niño borracho era tal vez innecesario en el contexto moderno, pero la esencia era la misma. (Alarcón, *Radio* 177-78)

Después de la guerra queda una nación profundamente traumatizada, psicológica y socialmente minusválida, incapaz de confiar ni en el gobierno ni en los demás. Jo-Marie Burt señala que “el miedo se arraigó en la psique de la población peruana. El miedo y la desconfianza dominaron las relaciones sociales en todos los niveles” (“Quien habla es terrorista” 40; traducción propia). Burt subraya que “el caso peruano fue único en comparación con los de los países del Cono Sur. En Perú el terror se impuso durante un gobierno supuestamente democrático y no militar. Y a diferencia del Cono Sur, en donde el Estado era el agente de violencia, en el Perú fue una combinación de violencia del Estado y de la insurgencia lo que provocó el caos” (“Quien habla es terrorista” 40-41; traducción propia). La “enfermedad mental” de la nación, en lugar de ser tratada una vez terminada la guerra, fue explotada por un gobierno visiblemente autoritario: “[H]abían pasado diez años, pero el gobierno aún prefería no correr riesgos . . .” (Alarcón, *Radio* 231). Jo-Marie Burt –al hablar del uso político del miedo durante el gobierno de Fujimori– señala que “incluso después de la captura de los líderes de Sendero Luminoso y MRTA, las medidas de represión no disminuyeron y que más bien las sistematizaron para eliminar toda probabilidad de oposición y así lograr sus objetivos políticos. Esto significó que se seguía considerando como terrorista a quien protestaba” (“Quien habla es terrorista” 52; traducción propia). El padre de Rey corrobora esta situación en la novela: “–Mi hijo, el terrorista –murmuró el anciano–. Es lo que ganas por hablar en voz alta en este país” (Alarcón, *Radio* 121). El miedo llegó a ser tan grave que mucha gente interiorizó el silencio, proliferando un discurso de la negación que el gobierno había impuesto desde antes de la guerra: “[T]odas las realidades desagradables del país fueron suprimidas de periódicos y revistas, y su mención en la radio, totalmente prohibida” (Alarcón, *Radio* 179-80). Y así todos empezaron a negar la guerra e incluso la existencia de la IL:

–Todos saben que ese grupo jamás existió.

Norma se quedó en silencio. Apenas si podía respirar.

–Fue una invención del gobierno, un fraude. Algo que urdieron los yanquis para asustarnos

–¡Oh! –logró decir ella.

–Haría usted bien en tener cuidado cuando hace preguntas de ese tipo –hizo una pausa y respiró hondo–. Alguien podría malinterpretarla. (Alarcón, *Radio* 65)

De manera parecida a la relación conflictiva entre el Estado y la nación, la relación de Norma y Rey también se desenvuelve en medio de la violencia, el miedo, la mentira y la negación. Cuando Norma conoció a Rey, el destino de éste ya estaba definido inclusive desde el día que tuvo que huir de su pueblo marcado como terrorista. Es en el destino de Norma y cómo este va evolucionando que la narrativa se preocupa en hacer resaltar para así proponer una posible vía de escape para una nación atrapada en la prisión de su propio silencio. La joven Norma que se queda sola en el autobús después de la primera desaparición de Rey, revela a una muchacha de una clase social desentendida de muchos de los problemas de ese país y que aún desconoce el miedo: “Cuán dramático le había parecido todo, cuán exagerado: la música, las luces, su absurda y presumida pregunta. Y más tarde, cuando se lo llevaron, los rostros de los pasajeros en el autobús, acusándola –una chica blanca y con dinero, perturbando su viaje matutino con idioteces, poniendo en peligro las vidas de todos al burlarse del soldado–” (Alarcón, *Radio* 99). El “pánico silencioso [que] se apoderó del autobús” (Alarcón, *Radio* 36) fue asimilado por Norma y en ese momento supo que “[n]adie tenía compasión por ella. Miedo quizás, o cólera” (Alarcón, *Radio* 37), unos sentimientos colectivos que expresaban la insatisfacción popular por una clase social que manejaba despiadadamente la nación. Si la clase social de Norma se presenta inicialmente como un impedimento para conocer la otra cara de su ciudad, la relación que entabla con Rey le va a dar la ocasión para transgredir esa división de clases sociales y estar un poco más cerca de ese “otro mundo” que Adrián Ormache sólo conoció de pasada con Miriam Anco en *La hora azul*. A decir verdad, en la novela de Alarcón también se le va a dar la oportunidad a Norma de dar el paso

simbólico, final y definitivo, que Ormache no pudo dar al final de la novela para iniciar un proceso de reconciliación nacional.

En ese primer encuentro, la atracción que Rey le inspira a Norma es expuesta con gran similitud a la sentida por la juventud de esa época hacia una ideología que justificaba la violencia. Si en un principio, la descarada demostración de seguridad y autosuficiencia de Rey le provoca una extraña combinación de repulsión y deslumbramiento embriagador,¹⁸ luego que fue arrestado, se añade la curiosidad y la fascinación por una figura ahora rodeada por un halo de peligro y misterio:

Rey desapareció, y ella no volvió a verlo hasta casi un año después. Norma conservó su carné, con aquel nombre raro que sonaba a extranjero, y empezó a llevarlo siempre consigo. Tenerlo le producía una sensación de peligro. Sentía curiosidad. Pensó en preguntarle a alguien al respecto, a alguno de sus amigos de la universidad, pero, tan pronto como se le ocurrió la idea, decidió que no podría hacerlo. Sería una especie de traición. El hombre tenía secretos. . . . Norma se mantuvo en silencio, pero se dio cuenta de que había empezado a encariñarse con Rey en su ausencia, aun cuando solo lo había conocido aquella noche. . . . Por las noches, pensaba en él y se preguntaba cuándo volvería a verlo. Soñaba con casarse con Rey, le parecía que hacerlo sería lo más romántico que pudiera haber. (Alarcón, *Radio* 98-99)

A partir de estas nuevas emociones, Norma empieza a idealizar la imagen de Rey y a edificar una relación romántica con un muchacho que no veía hacía un año y “[c]ada día la tensión iba aumentando, y cada día tenía la esperanza de encontrarlo en la universidad . . .” (Alarcón, *Radio* 100). Sin darse cuenta, ésta sería la imagen de misterio que Norma preferiría conservar en el futuro y de esa forma evadir la violenta realidad de la nación. Ya en ese momento, el sólo hecho de idealizar la

¹⁸ Esta primera reacción de Norma recuerda la atracción que Raúl Arancibia le inspira a Tamara en su primer encuentro. En ambos casos, el efecto seductor se inicia ante una supuesta reputación política cuestionable de la figura masculina. Por tanto, la atracción radica en una posibilidad de aproximarse a lo prohibido, lo cual de por sí vaticina un mal desenlace.

imagen de Rey era una forma de escape para evadir la violencia imperante en su propio hogar: “Norma conocía de memoria la lógica fría de su padre, pero prefería no pensar en ello, prefería pensar en Rey, valiente y misterioso, y no en su hogar, con sus estertores, su tensión y sus secretos” (Alarcón, *Radio* 101). Esta tendencia a esquivar lo desagradable, que nace en el seno conflictivo de su familia, se vuelve en una constante en su relación con Rey y luego continúa cuando se queda sola, sin Rey. Es por eso que su supuesta curiosidad irresistible, demostrada en relación al muchacho misterioso que desapareció en un camión militar, encuentra un límite cuando éste trata de enseñarle la otra parte de la ciudad, aquella que ella ni conocía ni quería conocer:

–¿Por qué me traes a estos lugares? –susurró Norma.

–Porque existen. ¿No eres curiosa? . . .

–En este lugar ocurren todo tipo de cosas –le dijo Rey– y viene todo tipo de gente –se había propuesto educar a Norma sobre su ciudad–. Tú vives demasiado bien –le dijo un día, dándose aires–. No sabes cómo es este lugar en realidad. Yo te lo voy a mostrar. . . . No le interesaba ver la ciudad, al menos no esta parte, no la parte fea. Estaba cansada. Le dolían los pies, y del otro lado de la ciudad había cafés, restaurantes y parques en los que la gente no robaba.

(Alarcón, *Radio* 102, 104-05)

Mientras Norma encontraba cierta estabilidad en su vida a través de la evasión, Rey había hecho de las mentiras una forma de vida. En realidad su vida personal se había ajustado a una vida política en la cual era necesario engañar para sobrevivir. Pero fueron tantas mentiras que, sin darse cuenta, se había creado una vida aparte para la identidad falsa que había obtenido durante sus años de estudiante universitario. En la ciudad era el esposo amoroso de Norma y un catedrático apasionado que viajaba regularmente a la selva para investigar las plantas. En la selva era un mensajero secreto de la IL que mantenía una aventura amorosa de la cual había nacido Víctor, su único hijo:

Era un don poder separar tan meticulosamente las dos mitades de su vida. Cuando estaba en casa, en la ciudad, rara vez pensaba en

la selva, excepto desde una perspectiva académica. . . . Fuera de la ciudad, nunca respondía al nombre de Rey. Tan completa era su transformación que el sonido de su propio nombre, el que usaba en la ciudad, no tenía ningún efecto sobre él cuando cruzaba los límites de la capital. (Alarcón, *Radio* 263)

Sus dos vidas se habían convertido en una gran farsa y sólo el nacimiento de su hijo le hace reconsiderar su destino y los errores que había cometido: “Rey quería al niño, a Norma y su vida en la ciudad, y eso era todo. No quería la selva, ni la guerra, ni a esta mujer y el peso combinado de sus muchas malas decisiones” (Alarcón, *Radio* 346). Esta conclusión y el sentimiento de culpa que sentía por haber traicionado a la mujer que amaba lo hacen meditar sobre su contradictoria participación en una guerra en la que solamente la violencia es la que se impone:

Era cierto. Siempre lo había sido: uno puede creer en una cosa y en lo opuesto, tener miedo de todo y no importarle nada al mismo tiempo. Uno puede escribir artículos peligrosos con un seudónimo y creerse un intelectual imparcial. Uno puede convertirse en mensajero de la IL y enamorarse de una mujer que piensa que no lo eres. Uno puede aparentar que el hecho de que la nación esté en guerra es una tragedia y no obra de sus propias manos. Uno puede autoproclamarse humanista y odiar con fría determinación.

(Alarcón, *Radio* 200-01)

Rey toma conciencia de que nunca llegó a ser el revolucionario que tanto había deseado ser durante su juventud y que, en lugar de eso, había sido un joven más, entre tantos otros, atrapado por la violencia en un momento cuando la cólera llegó a ser más fuerte que el miedo. Pero todo eso había sucedido antes –cuando la experiencia de La Luna y la muerte de su tío Trini eran eventos recientes–, con el tiempo se da cuenta de que todo su pasado había quedado muy atrás y que lo único que predominaba en su presente era el miedo: “Todo lo que le diría a Norma años después era cierto. Le tenía miedo a la política. Tenía miedo de morir. Tenía miedo de llegar a los cincuenta convertido en un viejo de salud quebrantada, viviendo en un tugurio en los límites de la ciudad, esperando la

llegada de misteriosos mensajes del gran cerebro de la subversión” (Alarcón, *Radio* 200). Pero más miedo sentía por Norma porque “[s]e dio cuenta de que podía herirla, y de que podía ocurrir con facilidad. La idea lo aterró” (Alarcón, *Radio* 182). Es por eso que si alguna vez tuvo el impulso de contarle toda la verdad, siempre lo retenía la esperanza de que “quizás mañana saldría el sol que tanto añoraba y ambos podrían dar un paseo por aquel parque tranquilo” (Alarcón, *Radio* 183). Después de todo, Rey también había idealizado su relación con Norma y no quería destruir esa ilusión de vida.

Una vez casada con Rey, la vida de Norma se empieza a llenar de silencios como una forma de mantener alejadas las dificultades. Rey “[s]e marchaba a la selva durante varias semanas cada cierto tiempo. Habían sobrevivido al episodio del *tadek*, pero ella sabía lo suficiente como para darse cuenta de que, con Rey, los problemas siempre los afectarían” (Alarcón, *Radio* 236). Norma prefería no saber la verdad, así que acepta voluntariamente creer todo lo que le decía su esposo porque “[s]iempre había querido creer en él” (Alarcón, *Radio* 66). Pero era evidente que Rey “era un mentiroso, un hombre hermoso que contaba hermosas mentiras” (Alarcón, *Radio* 159) y ella lo sabía. El amor por él que había construido –a base de fantasías, mentiras aceptadas, silencio– había opacado su propia identidad y se aferraba a una ficticia y creada a partir de una vida que ella quería vivir con Rey. Una vida que, como ya se mencionó, estaba muy lejos de los problemas. Es por eso que “[l]a persona a la que Norma más extrañaba en ausencia de Rey no era Rey, sino la persona que ella era cuando estaba a su lado” (Alarcón, *Radio* 361). Pero, como también se comentó, Norma no era la única que había dejado de ser ella, Rey había hecho lo mismo: “El mundo colapsaba a su alrededor y, sin embargo, ellos seguían juntos, imperturbables, tranquilos; era la relación que ambos habían construido . . .” (Alarcón, *Radio* 361). En esta relación construida por ambos, Norma aprende a callar en todos los aspectos de su vida: con su marido, en el trabajo, consigo misma y hasta persuade a Rey a hacerlo también:

En ese momento alguien mencionó La Luna, y Norma sintió la tensión en el cuerpo de Rey. «Quien muere a manos del Estado se

lo tiene bien merecido», gritó alguien. . . . Norma pegó su cuerpo al de Rey, y en ese momento se dio cuenta de qué era lo que la asustaba: que él fuera a decir algo. . . . Ella lo sujetó con firmeza, le rodeó el pecho con los brazos. Metió las manos por debajo su camisa y entrelazó los dedos. . . . [N]o digas nada ahora, Rey, pensó ella, no digas nada, esposo mío. (Alarcón, *Radio* 247-48)

Lo irónico de la relación de Norma y Rey es que mientras ambos callan y temen la política, el ingrediente principal con el que Norma había idealizado la imagen de Rey –el Rey de quien se enamoró– durante sus años de estudiante había consistido justamente en ella. Y a esas alturas era imposible extirpar la política tanto de su mundo idealizado como de su mundo real. Ahora bien, si en su vida con Rey impera el silencio y la negación, una vez que éste desaparece, aparece Víctor con una lista de nombres. Ello revela un sentimiento de frustración interna ante la evidencia de una vida –la suya– sumida completamente en la apatía y la ignorancia debido a su propia pasividad y evasión, tanto en su trabajo en la radio: “¿Sabías algo de esto? –le preguntó. . . . / –Claro que no –respondió sin levantar la mirada–. Yo nunca sé nada. . . .” (Alarcón, *Radio* 153), como en su vida privada con Rey: “¿Usted no lo sabe? –dijo Manau. / –¿Aún no se da cuenta de que no sé nada? . . .” (Alarcón, *Radio* 286).

La “aparición” de Víctor –como miembro de una nueva generación inocente que necesita ser protegida del trauma de la violencia– se presenta como una forma de advertencia y estímulo para una nación que necesita liberarse de ese mundo de “desaparecidos” que los inmoviliza y anula como ciudadanos. El peligro radica en que no sólo se está arriesgando el desaparecer uno mismo sino que también se está contribuyendo a la desaparición de todos los que están alrededor de uno. Como se observó más arriba, la perspectiva infantil de Víctor todavía no había sido completamente contaminada por los fantasmas del pasado y, por eso, no podía comprender cómo los jóvenes y adultos de su pueblo “veían” la selva como una prisión y una amenaza. Sin embargo, a medida que la narrativa avanza, vemos que el niño ya ha asimilado cierto miedo a recordar. Por ejemplo,

cuando recién llega a la radio y conoce a Norma, demuestra haber aprendido a temer el pronunciar el nombre ancestral de su pueblo:

Norma sintió curiosidad. «¿Sabes cómo le decían antes a tu pueblo?», le preguntó al niño.

–No –respondió Víctor.

Norma cerró los ojos durante un instante. Probablemente al chiquillo le habían enseñado a contestar así. . . . El pueblo de Víctor alguna vez había tenido un nombre, pero este ahora se había perdido. (Alarcón, *Radio* 16)

Pero también demuestra ser parte de una generación a quien se le está imponiendo la amnesia colectiva:

«Es como un helicóptero», repitió en varias oportunidades cuando entró a la cabina por primera vez. Les contó que los había visto sobrevolando el pueblo. . . . Luego de verlos, Víctor hizo un dibujo de ellos y le preguntó a su profesor qué eran.

–En el pueblo usaban una palabra indígena, pero yo quería saber cuál era la *verdadera* palabra.

–¿Cuál es la palabra indígena?

Víctor se quedó pensativo durante un momento.

–No me acuerdo –dijo. (Alarcón, *Radio* 111)

Si, en su corta experiencia, Víctor ya se codeaba con una forma de miedo “primitiva” e indirecta y una forma involuntaria y espontánea de olvido, en su casa y en su comunidad había visto qué era vivir con el peso de los fantasmas de los desaparecidos: “Aquellas veladas permitieron a Víctor darse cuenta de lo peligroso que era recordar. Asumía que su madre aguardaba noticias de aquel fantasma, su padre. Víctor rogaba poder olvidarse de todo cuando llegara su hora” (Alarcón, *Radio* 40). Para Víctor, la memoria de Rey, su padre, le era indiferente porque no lo recordaba. En realidad, su desaparición no lo afectaba en absoluto porque, en su mente, un desaparecido era lo mismo que un difunto: “–Mi padre murió en la guerra –dijo Víctor, y esa era una afirmación que él consideraba que podía ser cierta, puesto que *desaparecidos* y *muertos* eran hermanos” (Alarcón,

Radio 49). Pero al ver a Adela, su madre, tan obsesionada con el recuerdo de Rey, “[h]abía llegado a la conclusión de que la felicidad era una forma de amnesia” (Alarcón, *Radio 40*). Sin embargo, para no herir a su madre, se siente presionado a mentirle y aceptar la memoria de un desaparecido que nunca llegó a conocer. Y de esa forma, Víctor asume su herencia del trauma: “«¿Te acuerdas de tu padre?»”, le preguntó ella en cierta ocasión, y por la forma en que temblaba su voz, por la nublada tristeza de sus ojos, le pareció que solo había una respuesta correcta. Cuando él respondió que sí con un ademán, ella lo atrajo hacia sí y empezó a sollozar” (Alarcón, *Radio 298*). Esta herencia aceptada por medio de la mentira representa un peso en la conciencia de Víctor que se agrava cuando Adela –su madre– muere ahogada en el río y su cuerpo es arrastrado por la corriente hacia el mar. Simbólicamente, la madre también “desaparece” y él tiene la esperanza de encontrarla en la costa: “No lo afectaba en lo absoluto decir que su padre estaba muerto, porque nunca lo había conocido. Pero, ¿y la muerte de su madre? Esa, en cambio, era una herida secreta, un hecho oscuro y oculto del que no debía hablar” (Alarcón, *Radio 50*). Con la muerte de la madre, su comunidad le asigna a Víctor la responsabilidad de salvar del olvido a los desaparecidos del pueblo. Y Víctor acepta la misión porque sabía que “[s]u madre lo había organizado todo” (Alarcón, *Radio 43*). Por tanto, la nota y la lista de nombres que llevaba consigo para Norma representaba la herencia del trauma y la violencia de su madre, de su padre y del pueblo 1797: “La nota que llevaba consigo le raspaba la piel. Era su secreto, su misión. Como las radiografías, la nota era una fotografía de su interior” (Alarcón, *Radio 50*).

Cuando Víctor entra en la vida de Norma, la rutina de su vida y el adormecimiento emocional en el que trataba de mantenerse se ven súbitamente perturbados. En un principio, a pesar de que la presencia del niño representaba una esperanza real para saber algo sobre su esposo, no podía evitar sentirse atemorizada por Víctor, especialmente porque él se presentaba como un enlace entre la vida y la muerte. De hecho, para Norma, el niño sabía mucho más que ella, pero no sabía qué verdad podía revelar: “[T]odo lo que Norma veía era eso: que él había traído un trozo de papel de la selva. Y escrito en él, un nombre que

demostraba que el chico conocía el mundo de los muertos, que en la selva había hablado con ellos” (Alarcón, *Radio* 160). La evidencia escrita de que Rey realmente había existido y de que no era solamente una sombra, la hace actuar y tratar de concluir una búsqueda que tiempo atrás no había tenido el valor de continuar. Esta vez no permitiría que su esposo volviera a desaparecer: “Élmer tomó la lista y sacó un lapicero grueso y negro. Norma se quedó de una pieza. ¿Qué era peor: descubrir que el nombre de Rey aparecía en la lista, que por alguna razón ella no se había dado cuenta, o verlo desaparecer nuevamente?” (Alarcón, *Radio* 153). Su contacto personal con Víctor la hace darse cuenta de manera brusca la vida solitaria y vacía que llevaba. Era cierto que no sabía cómo actuar con un niño —o mejor dicho con otro ser humano que estaba invadiendo un lugar que sólo había compartido con Rey—, pero no podía evitar sentir una profunda ternura por una criatura que se veía tan fragil y desamparada, ¿quizás el niño la estaba ayudando a recuperar su humanidad? La compañía de Víctor la hace descubrir muchas cosas más. La vitalidad y el entusiasmo inocente y natural del niño revelaba que no todo el mundo había perdido la alegría de vivir. Víctor todavía no había sido derrumbado por el peso del trauma de la nación. Y todavía era muy joven como para que sus fantasmas le hubieran ocasionado un daño emocional irreparable: “Norma no tenía razones para sentirse asombrada, pero lo estaba: para Víctor, en cambio, la chompa simplemente le servía para protegerse del frío. No tenía ningún significado especial para él, no le recordaba a ninguna persona viva o muerta. ¡Claro! Él estaba libre del pasado de Norma, ¿y por qué tendría que ser de otro modo?” (Alarcón, *Radio* 165). En el momento que se entera que Rey la había engañado con una mujer de la selva y que Víctor era su hijo, su mundo idealizado a partir de evasiones se derrumba y sólo queda ante sus ojos la verdad de la traición. En ese instante, Norma comprendió que de nada había servido el crear mundos apartes porque al final había terminado en el mismo lugar de donde —desde un principio— había querido huir: “Norma se dio cuenta de que se había convertido en una de esas mujeres que siempre le daban pena. Peor aún, se había convertido en su propia madre. Algunos detalles variaban para ajustarse a la época, pero la esencia era la misma: una mujer quizá no

convencional, pero engañada de la manera más ordinaria. . . . Y más sola de lo que había estado jamás” (Alarcón, *Radio* 283). Si su madre se había subyugado al mal trato y a las infidelidades sexuales del marido, Norma lo había hecho a las “infidelidades políticas” de Rey creyendo que así estaba protegiendo “una relación perfecta”. No sólo había terminado como su madre: “sola, con los ojos vidriosos, mientras la música de la radio llenaba la casa desierta” (Alarcón, *Radio* 100), sino que también ahora se añadía Víctor a ese cuadro. Sin embargo, de esta decepción que derrumbaba todo lo que había construido a base de silencios y evasiones, emerge una especie de aceptación “oficial” de sus errores al confesarle a Víctor lo que siempre había sabido –desde el instante que conoció a Rey– pero que jamás se había atrevido a pronunciar: “–La noche que lo conocí –empezó– unos hombres malos se lo llevaron de mi lado. Le hicieron daño y luego me lo devolvieron. Siempre supe que podrían llevárselo de nuevo” (Alarcón, *Radio* 293). En ese momento ella empezaba a reaparecer y a recobrar su propia voz. Dado este primer paso, ella sentía que necesitaba liberarse completamente y hacer lo que había evitado hacer desde hacía diez años: pronunciar el nombre de su esposo. Solamente recuperando las dos identidades de Rey de las sombras, ella podría recuperar su identidad también: “Habían transcurrido diez años, diez años de un enorme e inviolable silencio, y luego estos tres días, de los cuales ella sospechaba que tan solo recordaría ruidos. . . . Hiriéndola, sin duda, pero no más de lo que el silencio ya lo había hecho” (Alarcón, *Radio* 357). Pero era una tarea que ella no podía realizar sola. Ella sólo podía recuperar al hombre con quien había vivido años maravillosos: su esposo, y Víctor tendría que recuperar al hombre que le dio la vida: su padre.

Al enterarse de que Víctor es el hijo de Rey, el niño se convierte simbólicamente en el hijo que nunca pudo tener con su esposo y “despierta” en ella los instintos maternos que hasta ese momento solamente había podido fingir en su programa de los domingos:

Pero allí estaba él, su primera lección: aquella mañana, antes del amanecer, Víctor se despertó dando gritos. . . . Sintió que debía acariciarlo, ¿pero dónde? ¿Cómo? Le puso una mano en la cabeza

y se sentó en el sofá . . . y el niño se arrojó a sus brazos. Fue algo natural, instintivo: sin vacilaciones. Se abrazó con fuerza a ella. . . . Víctor respiraba con dificultad, el retumbar de sus latidos lo estremecían intensamente. Ella se sintió también sacudida por su temblor. (Alarcón, *Radio* 98)

De hecho, es ese “temblor” humano lo que la sacude de su adormecimiento emocional. Ya no sólo era otra voz “invisible” que escuchaba en la radio. Ahora tenía un cuerpo delante de ella que necesitaba ser consolado, y esto le inspiró emociones que desconocía, “aquellas que las madres poseen de manera rutinaria: sentimientos de puro corazón, amor pleno libre de egoísmos” (Alarcón, *Radio* 98). Son estos nuevos “sentimientos puros y libre de egoísmos” que revelan a Norma como una “verdadera madre” capaz de enfrentar el peligro para proteger a sus hijos –la nación de desconsolados– de la sombra del silencio. Y haciendo esto también recobra su voz comprometida como periodista para dejar de ser un títere del gobierno y ponerse al servicio de la verdad y de su público. La “aparición” de Víctor la ayuda no sólo a verse a sí misma, sino también a ver “realmente” a Rey, y es Víctor –su inocencia– quien logra llenar el vacío que había dejado su esposo. Y si la presencia de Víctor contribuye a que Norma “exorcise” sus fantasmas, la presencia de Norma tiene el mismo efecto en Víctor. Por un lado, Víctor acepta la muerte de su madre y llena el espacio vacío dejado por ésta con Norma: “Se quedó mirando el océano, oteando el horizonte de un extremo a otro. Su madre, por supuesto, no estaba allí. Pero sí Norma, caminando un poco por delante de él en dirección a la autopista, sujetando en la mano la lista de la anciana, firmemente, para que no se le fuera a ir volando” (Alarcón, *Radio* 175). Y de manera muy importante, Víctor se libera de su carga de conciencia y del peso del trauma que le habían heredado al confesarle a Norma que le había mentado a su madre:

–No me acuerdo de él, señorita Norma.

–¿De Nico?

–De su esposo –dice Víctor–. De mi papá.

Norma le manda un beso volado al niño.

–Ya sé que no lo recuerdas. Nadie espera que así sea.

–Pero le dije a mi madre que sí lo recordaba.

–Eres un buen niño. (Alarcón, *Radio* 381)

En *Radio Ciudad Perdida*, la nación se ha perdido a sí misma en la amnesia colectiva. Nadie puede hablar del pasado y algunos tienen miedo hasta de pensar en él. En un país en donde la represión les niega recuperarse de sus traumas es muy difícil mirar el futuro cuando uno se siente atrapado en el pasado: “¿acaso no se podía perdonar la obsesión de la gente por olvidar, por mirar el cielo por primera vez en años, y confundir su brillo opalino con la verdadera luz del sol?” (Alarcón, *Radio* 67). Es por eso que personas como Norma encuentran refugio en la apatía como un medio de autodefensa para desentenderse del dolor. La opresión de ese gobierno la incapacita completamente y, en esas circunstancias adversas, se le hace imposible (re)construir su propia voz y memoria porque le imponen una voz –la del Estado– y una memoria –la “oficial”. Norma es una víctima del sistema y su voz se ha vuelto en un instrumento para consolidar y prorrogar la política del olvido del gobierno. La presencia de Víctor y el secreto que trae consigo –su historia personal– van a proporcionarle el valor para enfrentar sus propios miedos y recuperar su propia voz y su propia memoria. Si antes cooperaba con el sistema, después será su voz –una voz liberada– que desafiará al Estado y su política del silencio al pronunciar el nombre prohibido de su esposo: “Las palabras son expulsadas de su boca antes de que ella tenga siquiera un instante para reflexionar. Rey. Ya ha dicho uno de sus nombres, así que no hay marcha atrás. Rey. Rey. Rey. No entran llamadas. Es solo su voz, recorriendo la ciudad. Piensa en lo desesperante que sería si nadie la estuviera escuchando. Nadie en lo absoluto. Quizás esta es la mejor forma de hacerlo” (Alarcón, *Radio* 379). Al dar este paso transgresor –al atreverse a recordar en voz alta–, Norma recobra su autonomía y se da la oportunidad de procesar su propio dolor y empezar un duelo simbólico no sólo por su pérdida personal, sino también por la de la nación que la está escuchando. Con Norma –un personaje que cobra valor en una nación de gente debilitada y paralizada– se ofrece un camino para la recuperación psicológica del país por medio de la articulación de la memoria

silenciada, para así incorporarla a la memoria histórica. De hecho, Norma ya no sólo ofrece consuelo, sino también una vía de acción –por más difícil que se presente la tarea en un sistema autoritario– para resistir un olvido que pone en riesgo la autonomía y la identidad. Al igual que Tamara Fiol, Norma pertenece a una clase privilegiada y con acceso a los medios de comunicación, pero como Miriam Anco, su voz se pierde por el trauma y el silencio, al menos hasta poco antes del final de la novela. Ambas omiten la memoria, una porque su voz no es escuchada y la otra porque su voz es manipulada. Pero al final, cuando Norma cobra valor, a diferencia de Tamara Fiol que logra articular su voz y su mensaje a través de Morgan, el narrador de *Radio Ciudad Perdida* le cede su lugar para que el mensaje de Norma llegue directamente a los lectores:

Norma tiene los ojos cerrados, la guerra terminó hace diez años. Que el niño lea, déjenlo hacerlo, no le harán nada. Me enviarán a prisión, reabrirán La Luna solo para mí y me darán una bienvenida como la que le dieron a mi esposo. Lo siento, Élmer. Quizás digan que esto jamás ocurrió. Estamos a mitad de la noche y no hay nadie escuchando, en todo caso. Solo estamos nosotros. (Alarcón, *Radio* 381)

Sin embargo, a pesar de que el final propone la necesidad de pronunciarse como un medio de desafío y resistencia ante una fuerza opresora, la reconciliación o el consuelo que, aparentemente, se logra al final de la novela es uno a medias porque el acto de protesta y liberación ocurre en medio de la madrugada y a escondidas, dando a entender que el miedo persiste y que probablemente muy pocas personas logren escuchar el mensaje: “La ciudad aún seguía con toque de queda. Tendrían tiempo de entrar y salir antes de las noticias de la mañana. Antes de que Élmer llegara” (Alarcón, *Radio* 356). De todas maneras, en un clima generalizado de represión, este “susurro” de Norma puede tener una resonancia que poco a poco se transforme en un grito audible. En cualquier caso, en la novela, la reconciliación nacional se convierte en el *sine qua non* de la nación después de la guerra.

CONCLUSIÓN

Cabe establecer un hecho básico. En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. (Jelin, *Los trabajos de la memoria* 5)

¿Qué somos? es una pregunta sin respuesta, una pregunta tramposa. Si queremos ser “proyecto de vida en común” tenemos que construir nuestro pasado desde la multiplicidad de nuestras memorias colectivas. Ser unidad en la multiplicidad no es una esencia ontológica, es un proyecto ético-político. La multiplicidad es el punto de partida, la unidad en la diversidad es un proceso que se construye desde ahora. Definirnos no es un acto de la mente, es una tarea de la *praxis*. Somos responsables de lo que hacemos de nosotros mismos. Somos un proyecto compartido o no somos. La identidad, decíamos por ello, es una categoría ética, no metafísica. (Tubino 102)

El fin del conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado peruano ha dado lugar en la última década a una necesidad evidente de hablar de todo lo ocurrido. La ruptura del silencio, especialmente durante las sesiones de investigación realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación de 2001 a 2003 –y televisadas a nivel nacional–, constituyó una sacudida a la inercia psicológica que se había apoderado de la mayoría de los peruanos. A partir de ahí se empezó a notar un aumento progresivo de manifestaciones culturales que trataban la guerra interna: ensayos, novelas, cuentos, poesía, tiras gráficas, teatro, pintura, fotografía, etc. Estas expresiones de la violencia intentaban transmitir cada una a su manera una emoción o una crítica que se deseaba –todavía se desea– compartir con los demás. Todos los que se abocan a romper ese silencio –ya sea directa o indirectamente, consciente o inconscientemente– buscan responder a una pregunta que no cesa de acosarlos y que carece de una respuesta simple y que, por lo tanto, se tiende a evadir: “¿Por qué?” Las novelas presentadas en esta tesis doctoral son un intento de responder, al menos en parte, este interrogante y de discutir la importancia que la figura femenina tiene en la articulación de dicha respuesta.

En el Perú, como en muchos otros países de habla hispana, la literatura y la escritura han sido ocupaciones fundamentalmente masculinas. No es

sorprendente por tanto que sean ellos los que, de una forma u otra, hayan impuesto las imágenes literarias de la mujer que dominan la narrativa peruana. Habitualmente, las mujeres tienen un papel secundario y, en muchos casos, sus perfiles sustentan, de una forma u otra, los estereotipos predominantes de una mentalidad patriarcal. Sin embargo, las novelas sobre la época de la violencia senderista, y muy especialmente las publicadas durante la primera década de este siglo, presentan un caso en cierto sentido excepcional. No es que los autores masculinos hayan cedido su capacidad de controlar la (re)presentación de la imagen de la mujer, pero sí se puede observar en ellos una tendencia creciente a interpretar la naturaleza del conflicto a través de figuras femeninas. El narrador masculino no sólo construye cuerpos discursivos femeninos para expresar, (re)presentar y cuestionar la memoria colectiva de la violencia política – recuperando al hacerlo el papel de la mujer como víctima y como actor durante el conflicto–, sino que es a través del cuerpo femenino que se aspira a comprender, exponer y denunciar algunas de las causas fundamentales que hacen de la violencia un problema persistente y recurrente tanto durante el conflicto con Sendero Luminoso como antes y después de él. El cuerpo femenino se convierte en este sentido en una forma de responder al evasivo ¿por qué? de la violencia.

Como he intentado mostrar a lo largo de las páginas precedentes, el interés que novelas como las analizadas en este trabajo –*La hora azul* (2005), de Alonso Cueto; *Confesiones de Tamara Fiol* (2009), de Miguel Gutiérrez, y *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón– demuestran hacia el papel de la mujer en el conflicto no puede explicarse sin el profundo efecto que tuvieron los trabajos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en la reevaluación de la participación femenina en el enfrentamiento armado entre el Estado peruano y Sendero Luminoso de 1980 a 1992 y bajo el gobierno autoritario de Alberto Fujimori de 1992 a 2000. Así, la Comisión puso en claro que

[d]e un total de 18,123 personas que brindaron su testimonio a la CVR, el 54% son mujeres y el 46% son varones. Este porcentaje varía según sede donde se realizó la entrevista, incrementándose el número de mujeres declarantes en las zonas sur central y

nororiental (64% en Ayacucho, 63% en Huánuco y 61% en Ucayali). . . . [E]ncontramos que el porcentaje de mujeres que declara era mayor al inicio de las actividades de la CVR. Dicho de otro modo: fueron las mujeres quienes inicialmente se acercaron a «hablar», a dar cuenta de lo que pasó. (CVR VIII-2.2.1: 49-50)

Esta importante iniciativa testimonial, realizada principalmente por mujeres indígenas, pone de relieve una realidad social desencadenada por la guerra interna: si “[d]e acuerdo a las cifras recogidas por la CVR, las mujeres representan el 20% del total de muertos y desaparecidos, que en su gran mayoría fueron hombres: 80%” (CVR VIII-2.2.1: 48), “es claro que a las mujeres les «tocó» la otra cara de la moneda: la búsqueda, la denuncia y el reclamo de justicia” (CVR VIII-2.2.1: 74). Como sobrevivientes de la violencia, ellas se mostraron dispuestas a hablar y con la necesidad de hacerlo y exigir no sólo justicia, sino también los cuerpos desaparecidos de sus maridos, de sus hijos y de sus familiares. En este sentido, tal y como manifiesta Elizabeth Jelin, “[l]as mujeres (madres, familiares, abuelas, viudas, etc.) han aparecido en la escena pública como portadoras de la memoria social de las violaciones de los derechos humanos. Su performatividad y su papel simbólico tienen también una carga ética significativa que empuja los límites de la negociación política, pidiendo «lo imposible»” (*Los trabajos de la memoria* 115). Se debe subrayar que ellas no sólo alzaron sus voces transgrediendo el silencio generalizado, sino que también fueron víctimas en carne propia de la violencia y la injusticia, padeciendo agresiones contra su cuerpo y su dignidad, y enfrentando la adversidad para poder sacar adelante al resto de su familia:

No obstante, a pesar de no haber sido la mayoría de víctimas de muertes y desapariciones, las mujeres han sufrido violaciones a sus derechos humanos y han sido parte de un grupo fuertemente golpeado por la violencia por razón de su género. La violación sexual, la tortura como medio para obtener información sobre familiares, el reclutamiento forzado para trabajo, las uniones

forzadas y el desplazamiento de familias enteras a cargo de mujeres son parte de estos delitos. (CVR VIII-2.2.1: 48)

Como ya se mencionara en la introducción a este trabajo, estas imágenes imponentes de la mujer peruana como víctimas de la violencia, luchadoras ante la adversidad y, sobre todo, reclamadoras de justicia, ponen de manifiesto un fenómeno de tipo socio-económico en el que la figura femenina va cobrando una fuerza creciente en el marco público de la sociedad. Ya desde los años 60 se va registrando un aumento en el progreso de la participación femenina en los campos educativo, laboral y político. Cuando Sendero Luminoso dio inicio a la lucha armada, las mujeres se sumaron activamente no sólo como combatientes, sino también como dirigentes del comité central:

La violencia que se inicia con las acciones subversivas del PCP-SL se produce en un contexto nacional y local en el cual la presencia femenina en el espacio público había cambiado cuantitativa y cualitativamente. Desde los años 60s se incrementa la participación femenina en la educación, el trabajo y en menor medida en la política. En el espacio público las mujeres se hacen presentes a través del movimiento feminista, los partidos políticos y los movimientos populares de mujeres. Es a partir de estos espacios que las mujeres ingresan al escenario de la violencia, resistiendo y enfrentándose al terror pero también siendo parte de él. (CVR VIII-2.2.1: 51)

Las mujeres guerrilleras de Sendero, como agentes de la violencia, representan un tópico poco estudiado, pero que ha despertado diversas reacciones de controversia por su naturaleza especial en una sociedad en donde el papel de la mujer intentaba, a pesar de todo, mantenerse a un nivel privado, familiar y pasivo. A este respecto, la CVR elabora que

[u]n gran número de sus militantes mujeres, de los primeros años, tiene un mayor nivel educativo que los hombres. Además que el PCP-SL dirigía mensajes específicos a estos grupos de mujeres profesionales con expectativas frustradas alentando su

incorporación a la lucha armada y la instalación de un nuevo orden –que se suponía les haría justicia–. De alguna manera el PCP-SL canalizaba el odio y frustración derivados no sólo de la discriminación social y racial, sino también de género. (CVR VIII-2.2.1: 56-57)

Ya fueran influenciadas por la necesidad, la educación, el arrojo, la frustración, la cólera o la visión de una nueva era más justa para el país en general y el sexo femenino en particular, el diverso y polémico papel de la mujer peruana durante el conflicto armado es objeto de inspiración y exploración en la novela contemporánea peruana sobre la violencia.

En el ámbito de la memoria, la narrativa masculina también ha demostrado una aguda curiosidad por explorar la manera como las mujeres recuerdan. La diferente manera femenina de ver las cosas, de narrar la violencia, de recordar los eventos –diferencia en la que, según Elizabeth Jelin, “las mujeres tienden a recordar eventos con más detalles, mientras que los varones tienden a ser más sintéticos en sus narrativas, o que las mujeres expresan sentimientos mientras que los hombres relatan más a menudo en una lógica racional y política. . . .” (*Los trabajos de la memoria* 107-08)– ofrece así toda una nueva perspectiva a la hora de examinar lo que sucedió en el Perú de 1980 a 2000. Como señala, una vez más, Elizabeth Jelin:

Las voces de las mujeres cuentan historias diferentes a las de los hombres, y de esta manera se introduce una pluralidad de puntos de vista. Esta perspectiva también implica el reconocimiento y legitimación de «otras» experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas y desde lugares de poder). Entran en circulación narrativas diversas: las centradas en la militancia política, en el sufrimiento de la represión, o las basadas en sentimientos y en subjetividades. Son los «otros» lados de la historia y de la memoria, lo no dicho que se empieza a contar. (*Los trabajos de la memoria* 111)

Efectivamente, es esa “otra forma” de ver el pasado y cuestionar el presente de una nación castigada por la violencia interna la que el novelista contemporáneo trata de (re)construir en su narrativa. Es una visión diferente en una época en la cual el papel público de las mujeres también es diferente. Por lo tanto, es a través de la perspectiva de esa diferencia –de las voces silenciadas, de esas otras voces aún no escuchadas “oficialmente”– que se busca (re)considerar la violencia y, por ende, (re)construir la memoria e identidad fracturadas de la nación peruana.

Tanto Alonso Cueto como Miguel Gutiérrez y Daniel Alarcón construyen argumentos ficcionales en los cuales se insertan manifestaciones complejas de estos diversos papeles que la mujer peruana ha realizado o se ha visto obligada a realizar en el marco de la violencia política y el contexto socio-económico al que les tocó enfrentarse. En el primer capítulo de esta tesis dedicado a *La hora azul*, exploramos la situación de una nación traumatizada y atemorizada por la violencia política y el caos imperante. Es una nación dividida racial y socialmente que desconfía de un sistema dirigente que descuida el bienestar de las mayorías indígenas y mestizas para asegurar el control del poder y riqueza de una clase social constituida principalmente por una élite blanca. Es justamente esta clase privilegiada la que, sumida en un inconmensurable egoísmo, se mantiene indiferente ante la injusticia y el sufrimiento de un “otro” Perú que considera no ser el de ellos. Sin embargo, la necesidad de gozar de un poder político que cuente con un “fundamento ético” se presenta como un imperativo necesario que, en última instancia, justifica la manipulación deliberada de la memoria-historia de la nación. Esta violación selectiva de la verdad histórica constituye la principal causa para que una nación de víctimas traumatizadas siga un camino de auto-destrucción ante la desilusión y la desesperanza, ya que su “invisibilidad socio-histórica” les niega la posibilidad de obtener justicia y consuelo. En este contexto socio-político es que Alonso Cueto sitúa el cuerpo violado de Miriam Anco. En cierto sentido, su cuerpo encarna la historia de ignominia de la nación. La “fragilidad” de Miriam radica en que psicológicamente debe cargar el trauma de la violación sexual, los fantasmas de sus familiares desaparecidos y su situación de madre soltera. Económicamente debe hacer frente a toda una serie de carencias

que los miembros de la clase acomodada no pueden siquiera imaginar. Socialmente debe hacer frente a las adversidades que se le presentan por ser migrante, indígena y mujer en una sociedad machista y racialmente excluyente. Es así que, saliendo de su aparente invisibilidad, al igual que hicieran las mujeres indígenas que fueron a declarar ante la CVR para reclamar justicia para sus familiares, Miriam decide romper el silencio para proteger el futuro de su hijo. Sin embargo, del mismo modo como las mujeres que declaraban ante la CVR ya no esperaban volver a ver con vida a sus seres queridos, sino que sólo tenían la esperanza de poder darles sepultura, Miriam habla la violencia no con la esperanza de obtener justicia para ella, ya que no cree en el sistema, sino para intentar hacer “algo” para que su hijo escapara del destino que le había tocado a ella: ese silencio-trauma en el que ella se había sepultado irremediamente.

En el capítulo dedicado a *Confesiones de Tamara Fiol*, vimos que la memoria de la nación, revisada a través del testimonio de Tamara, desvela un pasado en el cual imperan, no la búsqueda de una supuesta utopía, sino los desacuerdos y la lucha por la supremacía tanto política como sexual. Es a través del cuerpo destrozado y erotizado de la protagonista que el autor critica la corrupción política imperante y la llegada de oportunistas que buscan el placer del poder personal a cualquier precio. Es justamente la erupción aparentemente incontrolable de este “malestar moral” en el seno de la nación que se expone como causa y reflejo del malestar racial, social y económico del Perú, problemas que en esencia condujeron al país a una guerra interna que ocasionó más de 69,000 víctimas entre muertos y desaparecidos. El papel que la mujer desempeña en esta novela ya no es el de la víctima invisible –papel representado por Miriam– sino el de una mujer liberada, apasionada, que ejerce la política activamente. Con este papel dinámico, Tamara desafía el rol tradicional de la mujer en la sociedad peruana, recibiendo además la admiración franca del narrador-autor de la novela. Sin embargo, no es exclusivamente su papel político el que inspira admiración/fascinación, sino también, y sobre todo, su desinhibición para hablar de su sexualidad y su ávida curiosidad por experimentar el placer erótico sin restricciones morales de ninguna clase. Es así que Tamara desafiará aun más los

roles de género al tomar la iniciativa de narrar y ligar conjunta e inextricablemente violencia y sexualidad (temas tabú que generalmente se manipulan/suprimen de la historia oficial), apropiándose al hacerlo de un papel – el de historiador– exclusivamente masculino. Al asumir este rol, Tamara manifiesta su deseo de no ocultar absolutamente nada, involucrándose ella misma en esta historia de corrupción y transformando al hacerlo su “testimonio” en “confesión”. A su vez, Miguel Gutiérrez convierte dicha confesión de un personaje femenino en una manera de intentar comprender la pulsión/atracción que ejerce sobre el ser humano el placer de la violencia.

En el análisis de la novela de Daniel Alarcón *Radio Ciudad Perdida*, último capítulo de esta tesis, examinamos un país sin nombre –encarnación ficcional del Perú– que atraviesa por un período crítico en el cual el pasado violento de una guerra interna llega, entre silencios, hasta el presente. En ese presente las cosas no sólo no han mejorado, sino que la violencia y el miedo se han agudizado por la influencia de un gobierno represivo –*alter ego* del de Fujimori– que impone una política severa de control de la opinión pública y la manipulación sistemática de la memoria colectiva. Como en el Perú de los noventa, los medios de comunicación sólo pueden transmitir lo que el gobierno aprueba, y a los supervivientes se les ha vedado recordar a sus seres queridos desaparecidos durante la guerra. Los graves problemas de migración descontrolada a la ciudad, discriminación, pobreza extrema, etc., a los que se enfrenta el país se ven agudizados por el trauma, el miedo, la desconfianza, el cansancio psicológico, la evasión de la realidad y el silencio. Es dentro de este contexto general que la protagonista de la novela se desenvuelve. Norma es una mujer moderna y –como reportera– con acceso a los medios de difusión nacional; sin embargo, ella también es una víctima de la violencia imperante y, como tal, vive sumida en la evasión de la realidad que le rodea para no pensar en su marido desaparecido. Ahora bien, este personaje femenino cuenta con algo que no tienen los demás: su voz, una voz tan especial que resuena en las masas. Y es esa voz la que el gobierno busca controlar para manipular a toda la nación. Así, a la protagonista se le presenta la disyuntiva entre usar su voz para despertar la

memoria o para prolongar el olvido. Finalmente, Daniel Alarcón hace que Norma transgreda el silencio impuesto y pronuncie el nombre de las víctimas en la radio nacional, asumiendo así una responsabilidad moral que invita a ser imitada. La voz femenina se convierte en la novela no sólo en el vehículo capaz de rescatar a su generación y a las generaciones siguientes de la amnesia colectiva, sino en el medio de promover el proceso de reconciliación nacional de una nación traumatizada por la violencia y la represión.

Si bien es cierto que los retratos que estas tres novelas ofrecen cuestionan la tradicional imagen pasiva de la mujer peruana, y que en cierto sentido constituyen una reivindicación del papel político y hermenéutico de la mujer dentro de la nación, no por ello dejan de encontrarse indicios de lo que se podría considerar una visión claramente masculina a la hora de (r)escribir la historia del cuerpo femenino y su capacidad de acción. En primer lugar, tanto Cueto como Gutiérrez o Alarcón perpetúan la idea de una vulnerabilidad innata en la mujer a la que se le oponen personajes masculinos, como Arancibia o Morgan, que son capaces de controlar su sensibilidad de forma mucho más efectiva. En las tres novelas, las mujeres –incluida la lisiada Tamara Fiol– hablan en última instancia desde el papel de víctimas y pueden ser redimidas únicamente por una figura masculina. En el caso particular de *La hora azul*, hemos visto cómo eran representantes de la autoridad militar los que privan a Miriam de su libertad y la violan sexualmente, iniciando así una pesadilla de la cual nunca se recupera realmente. Sin embargo, en la novela es la figura masculina personificada en Adrián la que asegura, como representante de la clase social que dirige las riendas del país, un cierto consuelo al garantizar económicamente un futuro menos traumático para su hijo de Miriam. En *Confesiones de Tamara Fiol*, Raúl Arancibia se erige como esa fuerza masculina –representante de la corrupción moral y política– que es capaz de arrastrar la voluntad de Tamara hacia los abismos del placer y la violencia, corrompiendo así su voluntad y sus ideales políticos. Será Morgan, periodista transformado en última instancia en confesor, el que permitirá que Tamara cuente su historia logrando así la redención cuasi-religiosa de la protagonista. En el caso de *Radio Ciudad Perdida*, su voz y su vida

han sido secuestradas por un gobierno autoritario y patriarcal que busca utilizar ambas en su propio beneficio. De tal destino Norma será rescatada por otra figura masculina, en este caso un infante: Víctor, el hijo de su marido desaparecido, quien, como representante de una nueva generación, le devolverá su humanidad y encenderá en ella el supuestamente tan femenino deseo de la maternidad, aunque sea –como en este caso– el de una maternidad postiza.

La cuestión de la maternidad –un tópico frecuente en la (re)presentación masculina de la feminidad– fluye de hecho abiertamente en las tres novelas, como si el papel de víctimas, activistas o terroristas no pudiera entenderse si no fuera a través de la figura primordial y edípica de “la madre”. En *La hora azul*, como acabamos de mencionar, es el instinto –la tan mentada resignación maternal– el que hace que la madre-víctima se enfrente al hijo de su agresor y que le cuente todo lo que sucedió. Si Miriam se atrevió a actuar no fue por un imperativo de justicia para ella misma sino para que Adrián hiciera algo por su hijo. Y es por eso que ella decidió “no morirse” –no suicidarse– hasta haber asegurado el bienestar de su hijo. A su vez, la revelación lleva a Adrián a cuestionar no sólo el papel del padre, sino sobre todo la figura de su madre. El mundo puede haber sido testigo de tragedias horribles, pero al final todo –o casi todo– parece resumirse en el interior del personaje en un mal resuelto complejo de Edipo. En *Confesiones de Tamara Fiol*, por el contrario, Miguel Gutiérrez se acerca a intentar comprender a esos seres aparentemente imposibles de entender que fueron las mujeres de Sendero a través de uno de los rasgos que más frecuentemente se ha utilizado a la hora de “deshumanizar” a una mujer: la carencia de instintos maternos. Es la carencia de dichos instintos lo que en cierto sentido explica el papel activo e individualista –valga decir “masculino”– de la protagonista en el mundo de la política. En cierto sentido, lo que se argumenta a través de este rechazo de la maternidad es que, para ser capaces de ejercer la violencia y actuar como lo hicieron las mujeres de Sendero, dejaron en realidad de ser precisamente eso, mujeres. En *Radio Ciudad Perdida*, más bien, es el renacer de este instinto maternal –provocado por la llegada de Víctor– el que le da fuerzas a Norma para

actuar. Es una vez más la maternidad y la presencia redentora del hombre –aunque sea un infante– el que precipita el desenlace de la novela.

A pesar de los esfuerzos hechos por Alonso Cueto, Miguel Gutiérrez y Daniel Alarcón por entender el papel de la mujer durante la época de Sendero y la psicología de la mujer ante la violencia así como por transformar el cuerpo femenino en una metáfora de la nación, el desafío de hacerlo de una manera que refleje una mirada propiamente femenina todavía está pendiente de encararse en el Perú. Sus novelas tienen el mérito, sin embargo, de intentar aproximarse a esas mujeres “impenetrables” que fueron tanto las víctimas de la violencia como las mujeres de Sendero. En cierto sentido, estos autores intentan llenar el vacío de una figura que bien todavía no existe o que no ha alcanzado la difusión que debería: el de la mujer narradora/escritora capaz de narrativizar ella misma la violencia. Éste ha sido el caso de Sylvia Miranda Lévano (*Memorias de Manú*, 1998), Susana Guzmán (*En mi noche sin fortuna*, 1999), Karina Pacheco Medrano (*La voluntad del molle*, 2006) y Alina Gadea (*Otra vida para Doris Kaplan*, 2009), autoras que han escrito sobre la violencia y que, sin embargo, no llegaron a tener el mismo éxito ni difusión que las novelas de Alonso Cueto, Miguel Gutiérrez y Daniel Alarcón. En este sentido, la voz masculina que personifica la voz femenina lo hace ante la imposibilidad de la voz femenina de llegar a una audiencia de masas. Sin embargo, éste es un proyecto de doble filo, ya que, si por un lado busca revalorizar la figura de la mujer como actor principal y “narradora” dentro del ámbito de la ficción; por otro lado, sin embargo, perpetúa la primacía de la voz autorial masculina como lugar privilegiado de enunciación.

En suma, en la presente tesis doctoral he intentado contribuir a profundizar en el estudio de la (re)presentación de la violencia en la narrativa peruana contemporánea y la importancia creciente que se otorga a la figura femenina en ella a través de la obra de los tres autores mencionados. Todos ellos coinciden en utilizar la novela como un medio privilegiado de expresión de la memoria colectiva y no sólo de la violencia en sí, sino de la larga serie de injusticias que ha sufrido históricamente el Perú y que muchos peruanos continúan soportando. Como ha señalado Saúl Peña, “[l]a violencia revolucionaria surge de la injusticia,

la miseria, la pobreza, el sometimiento y la esclavitud. Lo ideológico genera la guerra de liberación” (143). Y justamente para evitar otra guerra como con la que sacudió el país en las décadas de 1980 y 1990 es que se debe luchar contra la injusticia, la discriminación, la mentira, el silencio, el olvido, la amnesia, en fin, se debe luchar por mantener viva la memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alarcón, Daniel. *Radio Ciudad Perdida*. Trad. Jorge Cornejo. Lima: Santillana S.A., 2007. Impreso.
- . Daniel Alarcón. Web. 4 marzo 2013 <<http://www.danielalarcon.com>>.
- . “Daniel Alarcón – Escritor peruano-estadounidense.” Entr. María Espinoza. *Sub Urbano*. (28 abril 2012). n.pag. Web. 2 noviembre 2012 <<http://sub-urbano.com/entrevista-al-escritor-peruano-estadounidense-daniel-alarcon/>>.
- . “Cómo funciona Radioambulante: crónicas radiales latinoamericanas. Entrevista con Daniel Alarcón, su fundador.” Entr. Varios. *Red de periodismo Cultural*. (8 mayo 2012). n.pag. Web. 2 noviembre 2012 <<http://www.reddeperiodismocultural.fnpi.org/2012/05/08/como-funciona-radioambulante-cronicas-radiales-latinoamericanas-entrevista-con-daniel-alarcon-su-fundador/>>.
- . “Daniel Alarcón: ‘Somos un continente de cronistas talentosos’.” Entr. Melvyn Arce Ruiz. *El Comercio.pe*. (25 abril 2012). n.pag. Web. 2 noviembre 2012 <<http://elcomercio.pe/espectaculos/1405915/noticia-daniel-alarcon-somos-continente-cronistas-talentosos>>.
- . “Radio Ambulante: An Interview with Author Daniel Alarcón.” Entr. Jeremy Helton. *Turnstyle*. (10 octubre 2011). n.pag. Web. 30 octubre 2012 <<http://www.turnstylenews.com/2011/10/10/radio-ambulante-an-interview-with-author-daniel-alarcon/>>.
- . “Daniel Alarcón. Contigo Perú.” Entr. Matías Capelli. *almamagazine.com* (30 marzo 2009). n.pag. Web. 20 octubre 2012 <http://www.almamagazine.com/entradas-daniel_alarcon-contigo_peru>.
- . “No es que acabó la guerra y somos Suiza.” Entr. Pedro Escribano. *LaRepública.pe*. (21 julio 2007). n.pag. Web. 1 noviembre 2012 <www.larepublica.pe/21-07-2007/no-es-que-acabo-la-guerra-y-somos-suiza>.

- . "Lost City Radio." Entr. Jerry Miller. *San Diego Reader*. (1 febrero 2007). n.pag. Web. 30 octubre 2012 <www.sandiegoreader.com/news/2007/feb/01/lost-city-radio/?page=2&>.
- . "Ciudad Perdida." Entr. Gustavo Faverón Patriau. *Caretas*. (30 noviembre 2006). n.pag. Web. 1 noviembre 2012 <<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=700&idSTo=0&idA=23412>>.
- . "Sigo pensando que hay ciertas cosas que solo se pueden expresar con la ficción." Entr. Gabriel Ruiz-Ortega. *Diario SIGLO XXI*. (8 noviembre 2006). n.pag. Web. 30 octubre 2012 <www.diarosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/16655/sigo-pensando-que-hay-ciertas-cosas-que-solo-se-pueden-expresar-con-la-ficcion>.
- . "100% (latino) AMERICANO: Daniel Alarcon." Entr. Alberto Fuguet. *Alberto Fuguet: Escritor/lector*. (5 noviembre 2006). n. pag. Web. 30 octubre 2012 <<http://www.albertofuguet.blogspot.com/2006/11/100-latino-americano-daniel-alarcon.html>>.
- . "Cómo amar un país desconocido." Trad. Elvira Maldonado. *piedepágina*. *Bogotá* 39 12 (2007). n.pag. Web. 30 octubre 2012 <www.piedepagina.com/numero12/html/daniel_alarcon.html>.
- A'ness, Francine. "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru." *Theatre Journal* 56.3 (2004): 395-414. *JSTOR*. Web. 24 septiembre 2010.
- Arana, Marie. "Crossing the Divide." *Smithsonian.com*. (octubre 2007). n.pag. Web. 20 octubre 2012 <<http://www.smithsonianmag.com/specialsections/innovators/alarcon.html>>.
- Arce Borja, Luis, ed. *Guerra popular en el Perú. El pensamiento Gonzalo*. Bruselas: Luis Arce Borja, 1989. Impreso.
- Arroyo Reyes, Carlos. "Mario Vargas Llosa y la novela peruana de la guerra interna." *Pachaticray (El mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos, 2004. 78-82. Impreso.

- Balbuena, Laura. "Violencia y agencia femenina. ¿Puede el terror empoderar a la mujer?" *Fronteras interiores: identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres*. Ed. Maruja Barrig. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. 325-40. Impreso.
- Beverley, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Blondet, Cecilia y Carmen Montero. *La situación de la mujer en el Perú 1980-1994*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994. Impreso.
- Burt, Jo-Marie. "Shining Path and the 'Decisive Battle' in Lima's *Barriadas*: The case of Villa El Salvador." *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham y London: Duke University Press, 1998. 267-306. Impreso.
- . "'Quien habla es terrorista': The Political Use of Fear in Fujimori's Peru." *Latin American Research Review* 41.3 (2006): 32-62. *JSTOR*. Web. 19 noviembre 2010.
- Busca Personas*. Web. 2 noviembre 2012
<<http://radio.rpp.com.pe/buscapersonas/de-la-radio-a-un-libro>>.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore y London: The Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007. Impreso.
- Castro, Dante. "Los Andes en llamas." *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. 11-18. Impreso.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa (1975)." *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. Ed. Lucy Burke, Tony Crowley y Alan Girvin. London y New York: Routledge, 2000. 161-66. Impreso.
- Close, Glen S. "The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!" *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction*. Ed. Renée W. Craig-Odders, Jacky

- Collins y Glen S. Close. North Caroline: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. 143-61. Impreso.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final* (2003). Web. 24 septiembre 2010 <<http://www.cverdad.org.pe>>.
- Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007. Impreso.
- Coral Cordero, Isabel. "Women in War: Impact and Responses." *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham y London: Duke University Press, 1998. 345-74. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. "Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas." *Perú 1964-1994: economía, sociedad y política*. Ed. Julio Cotler. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1995. 293-302. Impreso.
- . *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1989. Impreso.
- . "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana* LXII.176-177 (1996): 837-44. Web. 1 noviembre 2012. PDF File. <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/256>>.
- . "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4.7/8 (1978): 7-21. *JSTOR*. Web 30 octubre 2012.
- Cox, Mark R, ed. *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. Impreso.
- . "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (Con un estudio previo)." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34.68 (2008): 227-68. *JSTOR*. Web. 25 marzo 2011.
- Cueto Caballero, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2005. Impreso.
- . *Alonso Cueto*. Web. 27 junio 2011 <<http://www.alonsocueto.com.pe/>>.

- . "La hora azul. La historia al otro lado de la historia." *Revista Ideele* 174 (diciembre 2005): 74-75. Web. 19 julio 2011. PDF file.
<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/174/Bloque_Cultura.pdf>.
- El Diario Internacional*. "Quiénes somos." Web. 20 febrero 2013
<<http://www.eldiariointernacional.com>>.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Random House Inc., 1990. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Repression." *The Major Works of Sigmund Freud*. Ed. William Benton. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1952. 422-27. Impreso.
- . "The Relation of the Poet to Day-Dreaming." *On Creativity and the Unconscious. Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*. Ed. Benjamin Nelson. New York: Harper & Row, Publishers, 1958. 44-54. Impreso.
- . "Dream-Interpretation as an Illustration." *An Outline of Psycho-Analysis*. Trad. y Ed. James Strachey. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1969. 22-28. Impreso.
- . "The Dissolution of the Oedipus Complex." *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Trad. James Strachey. Ed. Angela Richards. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1977. 315-322. Impreso.
- García Miranda, Carlos. "Agendas narrativas: una lectura de la narrativa peruana última." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 33 (2006). n.pag. Web. 3 mayo 2011 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/agendas.html>>.
- Giménez Micó, José Antonio. "Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?" *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. 145-58. Impreso.
- . "Rojo, amarillo y verde de Alejandro Saravia. Entretejiendo un imaginario planetario en los albores del siglo XXI." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 33.66 (2008): 171-98. ProQuest. Web. 20 octubre 2012.
- Gnutzmann, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. Impreso.

- Goff, Jacques Le. *History and Memory*. Trad. Steven Rendall y Elizabeth Claman. New York: Columbia University Press, 1992. Impreso.
- Gonzalez-Perez, Margaret. *Women and Terrorism. Female activity in domestic and international terror groups*. London y New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Gorriti Ellenbogen, Gustavo. *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. 3ra. ed. Lima: Apoyo S.A., 1991. Impreso.
- Groth, A. Nicholas. *Men Who Rape: The Psychology of the Offender*. New York: Plenum Press, 1979. Impreso.
- Gutiérrez, Miguel. *Los Andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos, 1999. Impreso.
- . *Confesiones de Tamara Fiol*. Lima: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . "Sobre el Grupo Narración." *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Ed. Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia V. Rose. Frankfurt y Main: Vervuert, 1998. 47-57. Impreso.
- . "El problema del mestizaje." Entr. Britt Diegner. *La novísima novela peruana (1990-2005)*. Ed. Britt Diegner y José Morales Saravia. Lima: Editorial San Marcos, 2006. 27-44. Impreso.
- . "El partido del novelista es el de la novela." Entr. Francisco Tumi. Inédita, septiembre 2001. *Del viento, el Poder y la Memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*. Ed. Cecilia Monteagudo y Víctor Vich. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 354-74. Impreso.
- Guzmán Reynoso, Abimael. *Interview with Chairman Gonzalo: Interview with the Chairman of the Central Committee of the Communist Party of Peru*. Trad. The Committee to Support the Revolution in Peru. Berkeley: The Committee to Support the Revolution in Peru, 1991. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Trad. Francis J. Ditter, Jr. y Vida Yazdi Ditter. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1980. Impreso.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: BasicBooks, 1992. Impreso.

- Higgins, James. "La narrativa peruana ante la violencia política de los 80 y 90." *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. 103-17. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. "Memorias y luchas políticas." *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Ed. Carlos Iván Degregori. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003. 27-48. Impreso.
- . *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 2002. Impreso.
- Kirk, Robin. *Grabado en piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993. Impreso.
- Kokotovic, Misha. "El Sendero de Vargas Llosa: violencia política y cultura indígena en *Lituma en los Andes*." Trad. José Ruiz. *Pachaticray (El mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos, 2004. 83-95. Impreso.
- Kristal, Efraín. "La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998." *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos, 2004. 57-66. Impreso.
- Laub, Dori. "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Shoshana Felman y Dori Laub. New York y London: Routledge, 1992. 57-74. Impreso.
- MacDonald, Eileen. *Shoot the Women First*. London: Fourth Estate Limited, 1991. Impreso.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- . "Memoria y violencia. La nación y el silencio." *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Ed. Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 421-33. Impreso.

- . "Historia, literatura y violencia en el Perú de los 80." *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*. Ed. Cecilia Monteagudo y Víctor Vich. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 106-25. Impreso.
- Mayer, Enrique. "Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined." *Cultural Anthropology* 6.4 (1991): 466-504. *JSTOR*. Web. 24 septiembre 2010.
- McClintock, Cynthia. *Revolutionary Movements in Latin America: El Salvador's FMLN & Peru's Shining Path*. Washington, DC.: United States Institute of Peace Press, 1998. Impreso.
- McCormick, Gordon H. *From the Sierra to the Cities: The Urban Campaign of the Shining Path*. Santa Monica, CA.: RAND, 1992. Impreso.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993. Impreso.
- Milla Batres, Carlos, ed. *En qué momento se jodió el Perú*. Lima: Editorial Milla Batres S.A., 1990. Impreso.
- Nieto Degregori, Luis. *Harta cerveza y harta bala*. Lima: Lluvia Editores, 1987. Impreso.
- Ortega, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima y Philadelphia: Mosca Azul Editores SRL. e Ishi Publications, 1986. Impreso.
- Peña K., Saúl. *Psicoanálisis de la corrupción. Política y ética en el Perú contemporáneo*. Lima: Ediciones PEISA S.A.C., 2003. Impreso.
- Peralta Ruiz, Víctor. *Sendero Luminoso y la Prensa, 1980-1994: la violencia política peruana y su representación en los medios*. Cusco: CBC, 2000. Impreso.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2006. Impreso.
- Poblete, Juan. "Literatura, heterogeneidad y migrancia transnacional." *Nueva*

- Sociedad* 201 (2006): 90-105. *PRISMA*. Web. 20 octubre 2012.
- Portela, M. Edurne. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009. Impreso.
- Portocarrero, Gonzalo. "Perú, el país de las memorias heridas: entre el (auto)desprecio y la amargura." *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Ed. Raynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher. Lima: Embajada de Francia en el Perú, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos y Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004. 35-49. Impreso.
- . "Pasiones desalmadas. La «ética» de Vladimiro Montesinos." *El pacto infame: estudios sobre la corrupción en el Perú*. Ed. Felipe Portocarrero S. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2005. 179-236. Impreso.
- Quintanilla, Alfredo. "Lima, la «ciudad de payasos» de Daniel Alarcón." *Ciberayllu* (25 marzo 2010). n.pag. Web. 28 octubre 2012 <http://www.ciberayllu.org/Comentario/AQ_CiudadPayasos.html>.
- Radio Ambulante*. "Proyecto." n.pag. Web. 30 octubre 2012 <radioambulante.org/es/Quiénes_Somos/Proyecto>.
- "Radio ciudad perdida en España." *LaRepublica.pe*. (3 octubre 2007). n.pag. Web. 1 noviembre 2012 <www.larepublica.pe/03-10-2007/radio-ciudad-perdida-en-espana>.
- Ricoeur, Paul. "Memory and Forgetting." *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*. Ed. Richard Kearney y Mark Dooley. London: Routledge, 1999. 5-11. Impreso.
- Rivera, Cecilia. "Puquio: memoria e identidad." *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Ed. Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 435-48. Impreso.
- Rosas Paravicino, Enrique. "La violencia en la narrativa: gravitación y perspectivas." *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark R.

- Cox. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. 23-24. Impreso.
- Sánchez, Martí. *Pensar los senderos olvidados de historia y memoria: la violencia política en las comunidades de Chuschi y Quispillaccta, 1980-1991*. Lima: Asociación Servicios Educativos Rurales y Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales-UNMSM, 2007. Impreso.
- Sánchez Soler, Mariano. “Cómo se escribe una novela negra (¿Se puede freír un huevo sin romperlo?).” *Ciudad Seva. Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. (10 noviembre 2010). n. pag. Web. 20 junio 2011 <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/novnegra.htm>>.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985. Impreso.
- Silva Santisteban, Rocío. “Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política.” *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Ed. Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 203-28. Impreso.
- Starn, Orin. “Maoism in the Andes: The Communist Party of Peru-Shining Path and the Refusal of History.” *Journal of Latin American Studies* 27.2 (1995): 399-421. *JSTOR*. Web. 24 septiembre 2010.
- Stecher, Lucía. “Daniel Alarcón y la re-inención literaria del Perú a la luz de la distancia.” *Letrasenlínea*. (5 marzo 2010). n.pag. Web. 2 noviembre 2012 <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=411>>.
- Stern, Steve J. “Beyond Enigma: An Agenda for Interpreting Shining Path and Peru, 1980-1995.” *Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Ed. Steve J. Stern. Durham y London: Duke University Press, 1998. 1-9. Impreso.
- Strong, Simon. *Shining Path: The World's Deadliest Revolutionary Force*. London: HarperCollinsPublishers, 1992. Impreso.
- Tarazona-Sevillano, Gabriela. “The Organization of Shining Path.” *The Shining Path of Peru*. Ed. David Scott Palmer. New York: St. Martin's Press, Inc., 1992. 171-90. Impreso.

- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000. Impreso.
- Trevizan, Liliana. *Política/sexualidad: nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Maryland: University Press of America, Inc., 1997. Impreso.
- Tubino, Fidel. “La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades.” *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Ed. Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003. 77-105. Impreso.
- Ubilluz, Juan Carlos. “El fantasma de la nación cercada.” *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Ed. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 19-85. Impreso.
- Unnold, Yvonne S. *Representing the Unrepresentable. Literature of Trauma under Pinochet in Chile*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2002. Impreso.
- Vargas Haya, Héctor. *Perú: 184 años de corrupción e impunidad*. Lima: Editorial Rocío, 2005. Impreso.
- Vich, Víctor. *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002. Impreso.
- . “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto.” *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 233-46. Impreso.
- . “La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en *Abril rojo*.” *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 247-60. Impreso.
- Vilanova, Núria. “The Emerging Literature of the Peruvian Educated

Underclass.” *Bulletin of Latin American Research* 17.1 (1998): 1-15.
JSTOR. Web. 24 septiembre 2010.

Virhuez Villafane, Ricardo. “Abril rojo, de Santiago Roncagliolo.” *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial Pasacalle, 2010. 31-33. Impreso.

Wasserman, Carol. *La mujer y su circunstancia en la literatura latinoamericana actual*. Madrid: Editorial Pliegos, 2000. Impreso.

Wirshing, Irene. *National Trauma in Postdictatorship Latin American Literature: Chile and Argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2009.
Impreso.