



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

ISSN: 2145-9045

Universidad de los Andes

Hildenbrand, Adriana

La sangre de la aurora: reconstrucción del trauma como parte de la memoria colectiva

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol.
14, núm. 30, 2023, Septiembre-Diciembre, pp. 47-64

Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202314.30.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478175651004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La sangre de la aurora: reconstrucción del trauma como parte de la memoria colectiva

La sangre de la aurora: *Reconstructing Trauma as Part of Collective Memory*

La sangre de la aurora: a reconstrução do trauma como parte da memória coletiva

ADRIANA HILDENBRAND*

Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad de Lima, Perú

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202314.30.03>

Fecha de recepción: 11 de abril de 2023

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2023

Fecha de modificación: 13 de julio de 2023

RESUMEN

Desde una aproximación transdisciplinaria, el artículo parte de los conceptos psicológicos “memoria colectiva” y “trauma”, para analizar la novela *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez. Partiendo de la hipótesis de que la novela logra expresar lo impensable en un contexto de guerra, que ubica la vida y el cuerpo de la mujer como campo de batalla, el presente trabajo identifica la forma en que estrategias narrativas como la estructura fragmentada, el repentino abandono de la sintaxis, los cambios en la focalización y en el manejo del tiempo narrativo permiten tejer memorias individuales del horror y de los afectos, y desde ahí construir una narrativa colectiva, una ruptura del silencio a pesar de la vigencia de los aspectos nucleares del trauma psicosocial.

PALABRAS CLAVE: literatura peruana, género, memoria colectiva, trauma, violencia política, conflicto armado, Perú, Claudia Salazar Jiménez

ABSTRACT

From a transdisciplinary approach, the article draws on the psychological concepts of collective memory and trauma to analyse Claudia Salazar Jiménez's novel *La sangre de la aurora* (2013). On the hypothesis that the novel manages to express the unthinkable in a context of war, which places the life and body of women as a battlefield, this paper identifies the way in which narrative strategies such as a fragmented structure, the sudden abandonment of syntax, changes in focus and in the arrangement of narrative time enable weaving individual memories of horror and affection, and thereby creating a collective narrative, a rupture of silence despite the persistence of the core aspects of psychosocial trauma.

*adriana.hildenbrand1@gmail.com Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Berna.

KEY WORDS: Peruvian literature, gender, collective memory, trauma, political violence, armed conflict, Peru, Claudia Salazar Jiménez

RESUMO

A partir de uma abordagem transdisciplinar, o artigo parte dos conceitos psicológicos de memória coletiva e trauma para analisar o romance *La sangre de la aurora* (2013), de Claudia Salazar Jiménez. Baseado na hipótese de que o romance consegue expressar o impensável em um contexto de guerra, que coloca a vida e o corpo das mulheres como um campo de batalha, este artigo identifica a maneira pela qual as estratégias narrativas, como a estrutura fragmentada, o abandono repentino da sintaxe, as mudanças no foco e no trato do tempo narrativo, nos permitem tecer memórias individuais de horror e afetos e, a partir daí, construir uma narrativa coletiva, uma ruptura do silêncio, apesar da vigência dos aspectos centrais do trauma psicossocial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura peruana, género, memória colectiva, trauma, violência política, conflito armado, Peru, Claudia Salazar Jiménez

1. Introducción

Desde los tiempos fundacionales hasta la actualidad, la literatura peruana participa, junto a otras artes y acciones sociales, en el reto de la consolidación de una identidad nacional (Cox 227). Desde los primeros años del conflicto armado interno peruano (CAI) (1980-2000), la literatura asumió su representación como un nuevo camino para negociar la incorporación de temas evadidos o silenciados por discursos oficiales (Ubilluz, Hibbett y Vich 9).

El foco inicial de la producción literaria vinculada al CAI dialogó principalmente con brechas sociales y procesos de exclusión (o inclusión perversa) evidentes en las dinámicas del país. Desde la publicación del *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)* en el 2003, la literatura peruana ubica a la CVR como interlocutora (Bedoya 48). Así, a la producción literaria que interpela las desigualdades estructurales que ubicaron a la población indígena, quechua-hablante y pobre como principal víctima del conflicto, se fueron sumando otras aristas: propuestas que complejizan la dicotomía víctima-victimario, los retos de la simultaneidad de esfuerzos por olvidar o recordar como imperativos para continuar como nación posconflicto, las marcas y secuelas en las vidas de las y los peruanos, la evidencia de violencias de género como armas de guerra, etc.

El presente texto se acerca a la novela *La sangre de la aurora* (2013) (en adelante, *La sangre*) de Claudia Salazar Jiménez, con el objetivo de analizar las estrategias narrativas utilizadas para incorporar las vivencias traumáticas resultantes de la violencia hacia las mujeres como parte de la memoria del CAI. Para ello, se organiza en tres partes: inicia

con una breve revisión de análisis previos de la novela, luego revisa postulados clave de la psicología respecto a los conceptos memoria colectiva y trauma, y finaliza con el análisis de las estrategias de la novela para superar los límites de la experiencia traumática e incorporar las violencias hacia las mujeres a la memoria colectiva posconflicto.

La sangre entrelaza tres historias de mujeres durante el periodo del CAI: las distantes vidas de Marcela (miembro de un grupo subversivo), Modesta (campesina) y Melanie (periodista) se encontrarán en el momento en que la dureza de la guerra se cruce con la del abuso y la violencia sobre el cuerpo femenino (Knupp 89). Así, la fuerza del sistema patriarcal y las desigualdades en el contexto peruano se denuncian como ejes de las relaciones nacionales y aspectos que han de ser incorporados al debate en el proceso de reconstrucción de identidad nacional.

Desde su publicación, la novela ha sido ampliamente abordada desde la perspectiva de género. Entre las principales líneas de análisis se encuentran el abordaje de la posibilidad de negociación o ruptura con roles de género tradicionales (Morales; Molina), la intersección raza-género (Huerta), la afectividad, erotismo y deseo femenino (Molina; Peña), la deshumanización de la mujer en el contexto de guerra (Peña; Knupp) y las formas en que se maneja el lenguaje para enunciar el horror (Cárdenas; Palmeiro). Así, *La sangre* se posiciona como un referente en la representación de la violencia social sobre el cuerpo de las peruanas.

Adicionalmente, Mónica Cárdenas ubica *La sangre* dentro del canon de novela de la memoria histórica, planteando que supera los límites de la novela de la violencia, para abrirse un lugar en la construcción de la memoria nacional (14). La propuesta de memoria de la novela se aleja de la noción de víctima paralizada y, sin negar los impactos que la experiencia traumática puede desencadenar, preserva la autonomía personal y posibilidad de continuar o replantear proyectos de vida.

2. Negociar la memoria desde la expresión del trauma

La memoria, entendida como la construcción de algo nuevo donde había un vacío, es *creada* (Jelin 84). Para ello, es necesario convertir en inteligible la experiencia y mediar lo vivido por las formas de representarlo. Según Maurice Halbwachs, la memoria se compone por los contenidos del pasado relevantes para vivir en el presente. Así, la presencia del pasado en el presente implica actualizar la información según el lugar objetivo y simbólico de recuperación del recuerdo. De esta manera, la memoria representa un quiebre al orden lineal de la temporalidad, por lo que los distintos pasados que conforman la

memoria se almacenan “con una luz uniforme, como objetos fundiéndose juntos en el crepúsculo” (219).

Más allá del funcionamiento de la memoria individual, distintas disciplinas abordan la memoria desde su raíz y papel social. Olick y Robbins resaltan cómo la memoria social, dinámica y en constante negociación (122), articula las identidades mientras puentes entre la experiencia individual y la interiorización del colectivo (108). Y, a diferencia de la historia oficial, escrita y custodiada en monumentos, la memoria colectiva se caracteriza por ser “una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo” (Halbwachs 209). En esta línea, para crear memoria se necesita que emisores/as y receptores/as del mensaje interactúen en un “espacio compartido”, donde se equilibre la necesidad de contar del y la testigo, y la capacidad para procesar la información del receptor y receptora, de manera que el intercambio no amenace el vínculo social (Jelin 84). Entonces, en los esfuerzos por narrar, la razón que impulsa la narración y la disposición de la audiencia serán elementos clave que teñirán el relato.

Frente a esta necesidad de diálogo para crear memoria colectiva, la incorporación de las vivencias traumáticas en los discursos sociales se convierte en un reto. El concepto de trauma, del término griego *tráuma* para referirse a una herida, fue adoptado por Freud para describir el daño psicológico causado por la exposición a estímulos identificados como amenazantes, al punto de superar la capacidad del individuo para protegerse. Esta herida deviene en una discontinuidad o incapacidad para integrar a nivel consistente la vivencia de la experiencia traumática a la noción de sí mismo y a la historia personal, seguida por esfuerzos por encapsular el contenido traumático (Benyakar *et al.* 447). Así, el trauma pasa a ser una forma de hacer memoria desde la presencia latente del contenido (Assmann 259).

A continuación, se explicarán tres elementos clave de estas definiciones, desde las cuales se analizará la obra de Salazar Jiménez: la permanencia latente de la experiencia, la reexperimentación compulsiva e involuntaria, y la imposibilidad de incorporar los sucesos a la secuencia lógica del pensamiento. La permanencia latente implica una postergación de la atribución de significado a la experiencia. Parte de la fuerza del trauma está en su aplazamiento, es decir, en la no incorporación inmediata a la conciencia (Caruth 202). En este sentido, el trauma no implica la eliminación del recuerdo, sino una disociación, donde los afectos activados por la vivencia se separan de su representación. Es decir, el trauma permite incorporar una experiencia que sobrepasa las capacidades de la persona a su repertorio: el desplazamiento del contenido no mediado por la palabra e inaccesible a la conciencia es lo que permite su conservación. De esta forma, el trauma pasa a formar parte de la identidad, tiñe el pensamiento y se incorpora como parte de la memoria:

“... sind die im Palimpsest des menschlichen Geistes eingeschriebenen Erinnerungen ebenso unauslöschlich eingraviert, obwohl grundsätzlich vom Vergessen verdeckt und daher unverfügbar”¹ (Assman 248).

Tras este encapsulamiento del contenido, que imposibilita aprehender el contenido traumático como pensamiento estructurado, el trauma se vive en dos niveles: desde un colapso del entendimiento de la experiencia y a través de la reexperimentación o repetición compulsiva, un regreso literal del suceso, involuntario e incontrolable, que difumina los límites entre lo vivido en el pasado y las emociones que suscita en el presente (Lacapra 207). En este sentido, las pulsiones luego de una experiencia traumática se mantienen en una doble tensión. Por un lado, el trauma, de contenido encubierto, limita la capacidad para una expresión articulada, al mismo tiempo que se expresa más allá de la verbalización, sea en sueños, en el cuerpo o en los afectos. Por otro lado, conviven en la persona un imperativo y una imposibilidad de contar (Lazzara 61). Esta imposibilidad de contar responde a la incapacidad de representar la vivencia con distancia crítica y control cognitivo. ¿Cómo, entonces, representarlo en la narrativa sin pasar por encima de su esencia? Al respecto, Morris plantea que escribir el dolor es una forma de contaminación de lo indescriptible, pero que no por esto se debe dejar de crear: narrar el dolor, aunque contaminado, representa una fuente única para transmitir las luchas inarticuladas.

Estas características del trauma individual sirven de base para comprender el concepto de trauma psicosocial, definido por Ignacio Martín-Baró como el impacto “en la manera de ser y de actuar... [derivada] de la herida causada por la violencia prolongada” (135), herida que, al ser producida socialmente, no será uniforme en la población, sino que se verá mediada por el orden social y las vivencias particulares de cada individuo. Lo latente del trauma psicosocial no se ubica en la incapacidad para traer el contenido traumático al plano consciente, pues la experiencia compartida de la violencia social podría abrir espacios para que algunos/as testigos pongan en diálogo las experiencias de otros/as. Está, en cambio, en la imposición hegemónica de un discurso sobre los demás, que deviene en el silenciamiento de la diversidad de voces.

Al respecto, Pablo Mukherjee vuelve a las comunidades imaginadas de Anderson para mirarlas con el lente de la memoria colectiva, resaltando que esta se construyó desde la distancia de lo traumático, elevando los discursos útiles para la unión y desdibujando las fisuras de la sociedad (239). La negociación entre actores sociales para incorporar a la identidad compartida eventos que pudieron significar victorias para unos a costa de

1. “... los recuerdos inscritos en el palimpsesto de la mente humana están igualmente grabados de forma indeleble, aunque en principio están ocultos por el olvido y, por lo tanto, no están disponibles” (mi traducción).

sufrimiento de otros es un desafío que, mientras no se acepte, mantendrá el contenido latente, en la sombra, pero no por ello menos presente ni menos intenso.

Entonces, la búsqueda de una reconciliación nacional exigirá un trabajo de memoria que incorpore las distintas subjetividades y las distintas formas en que el pasado habita el presente. Frente a ello, cabe preguntarse cuáles son las formas de la literatura para aportar elementos nuevos a los debates sobre memoria social. A continuación, se analizarán las estrategias narrativas de *La sangre* desde los conceptos revisados previamente.

3. Expresar lo impensable

La sangre asume el reto de incorporar a la memoria social aquello que quedó como una herida latente en el tejido social. En esta sección, volveré a cinco nociones de la experiencia traumática —lo incrustado, lo introyecto, lo compulsivo, lo ilógico y lo desbordante— para esbozar las ideas sobre cómo las formas tradicionales del lenguaje dificultan una representación honesta de la experiencia afectiva, vacíos para los cuales la narrativa contemporánea propone salidas interesantes.

Antes de iniciar el análisis con el concepto de trauma, deben considerarse tres nociones generales sobre la construcción de memoria en *La sangre*. En primer lugar, la voz narrativa en la obra. Como plantea Peña, luego de un *boom* testimonial en narrativas sobre violencia social, la obra retoma la estrategia de una construcción desde la intimidad de sus protagonistas: Melanie, periodista de clase alta que vive en la capital, Marcela, subversiva de Sendero Luminoso, y Modesta, campesina en zona rural (83). Sin embargo, incorpora una voz que hila las narraciones en primera persona de Melanie y Marcela, que narra por Modesta mientras ella no encuentra el espacio para hacerlo por sí misma, y que expone a quienes, en los temas que le competen a la novela, no usaron su voz: los presidentes del periodo de violencia. De esta manera, la obra crea el espacio compartido que Jelin destaca como indispensable: a través de la voz narrativa, lectores ingresan a un lugar de diálogo, donde ya existe un *Otro* con la predisposición de ser testigo (82). En segundo lugar, debe considerarse la polifonía como recurso en la novela. Siguiendo la idea previa de un testigo empático, la voz narrativa adapta su lenguaje según a quién se dirige o sobre quién narra. Al dar espacio para expresarse a las protagonistas, abre también el espacio para sus propios lenguajes y significaciones sociales. Así, sin ser testimonial, coquetea con este estilo al incorporar las narraciones íntimas, en primera persona y con registros propios.

Por último, la noción de memoria social como espacio de negociación exige reconocer que habrá voces que no encuentren oídos. Las protagonistas no solo comparten

la inicial de sus nombres, como propuesta de punto de encuentro, sino que, además, las vocales que le siguen nos invitan a un continuo: al presentarnos a MARcela, MELanie y MOdesta, nos queda preguntarnos dónde están “MI...” y “MU...”. ¿Alguien tiene derecho a hablar por ellas? Estas ausencias apelan, por un lado, a la imposibilidad de acceder al testimonio del testigo-partícipe de la experiencia completa, aquel que no sobrevivió (Jelin 81). Por el otro, al pendiente de incorporar a grupos silenciados por dinámicas sociales que se perpetúan y limitan el trabajo en memoria.

3.1. Memorias del horror

¿Cómo incorporar el horror a la memoria social? *La sangre*, desde una aproximación integral a la persona, respeta la estructura de la vivencia traumática. A partir de ello, exige trascender a que la razón sea la única herramienta para conectar con la experiencia ajena (Molina 97). Los sentidos, los afectos y las huellas en el tejido social se convierten en caminos para vivir, para expresar y para incorporar las fracturas del país a la memoria.

Una de las características centrales de la vivencia traumática es que su contenido se corporeiza, mientras se mantiene latente como parte de la memoria y la identidad. *La sangre*, desde su estructura fragmentada, cede la articulación de las ideas al ubicar al lector/a en una posición activa para hilar las ideas (Almenara 59). Así, la tarea de integrar las distintas formas de violencia deja de ser trabajo de algunos/as, y se asume como responsabilidad compartida. Esta idea nos invita a volver a Martín-Baró: si la herida psicosocial nace de la vivencia colectiva de violencia prolongada, la respuesta exige “trabajar por establecer un nuevo marco para la convivencia, un nuevo ‘contrato social’ ... que permita la interacción colectiva sin que la discrepancia se convierta en negación mutua” (141).

Entre los retos que el texto fragmentado pone al lector, está el construir la memoria aceptando instantes de incertidumbre: es necesario avanzar un poco en cada fragmento para identificar a quién se refiere. Algunas pautas, como la voz narrativa en segunda persona y en presente cuando aborda la historia de Modesta *versus* narraciones en primera persona al presentar la de Marcela y Melanie, o temas que se asumen (y el texto confirma) remiten a una u otra: fragmentos que inician con referencias a la ciudad de la garúa, o a contactos en posición de poder, periodistas, reuniones sociales, nos conectan rápidamente a Melanie; fragmentos que inician con la voz de Romero interrogando o confrontando, nos remiten a Marcela, y los que inician con celebraciones tradicionales o contacto con la naturaleza, a Modesta.

Sin embargo, a medida que avanza la lectura y, con ella, la intensidad de las experiencias de las protagonistas, se difuminan las pautas para atribuir los fragmentos a cada

personaje. Reconocer a quién pertenece cada elemento se va postergando. Por ejemplo, el fragmento que presenta la primera experiencia traumática de Marcela: “No entendía qué estaba escuchando. Un accidente. Un bus. Estrellarse. Un[a] quebrada. Mil pedazos...” (69). En esta cita, primero se presenta el impacto de la noticia, luego se presenta al personaje a quien impacta. No es secundario que esta estrategia narrativa se utilice para mostrar el lado más sensible de la representante del grupo subversivo de la novela.

Ponciano del Pino reconoce que la inclusión de las voces de miembros de los grupos subversivos sigue siendo postergada en las luchas por la memoria. La tipificación del delito de “apología”, cuyo apellido mediático es “al terrorismo”, no solo respalda la censura, sino que cumple una función intimidatoria a los esfuerzos por comprender las diversas fuentes y formas del conflicto, así como por humanizar a las personas implicadas en el periodo de violencia. Aunque la producción literaria se ha desarrollado también por parte de miembros de los grupos subversivos, su difusión ha sido limitada (Cox 229). Entre los casos de mayor acogida que incorporan la voz de estos grupos en la narrativa peruana de los últimos años se ubican las obras de Lurgio Gavilán y la de José Carlos Agüero, desde la negociación por un lugar de escritura, pero sin encontrar un lugar legítimo para escribir memorias que rescatan subjetividades subversivas (Denegri y Hibbet), y la negociación de identidades mixtas y, ocasionalmente, en conflicto.

Además de la fragmentación del relato, lo incrustado de la vivencia traumática se transmite mediante la omisión de las etiquetas al presentar las fuentes de sufrimiento. De esta manera, se describe detalladamente las sensaciones en lugar de limitarse a elegir una palabra: “Gritos. Muchos gritos. Mis piernas no reaccionaban. Ninguna parte de mi cuerpo respondía. En el pecho sentía un hoyo negro ... Lo de mi hermana me causó un profundo impacto ... Su muerte me reveló lo vacío de esas creencias...” (70). Primero el vacío, luego la imposibilidad de nombrar el evento a través del reemplazo por un pronombre: *lo* de mi hermana. El acto de decir sin decir, la omisión que expresa más que el solo acto de nombrar, reconoce los límites de la palabra para expresar el impacto (López-Labourdette 54). Recién desde la distancia, al proyectar la memoria en una pared blanca, el suceso se nombra: *su muerte*.

De forma semejante, la experiencia de violación sexual vivida por las tres protagonistas se narra sin necesidad de rotular lo que ocurre. Esta vez, a diferencia de la muerte de Rosa, se trata de un daño ejercido por alguien, una agresión directa, activa. Para resaltarlo, a la descripción de las sensaciones se suma la descripción de las acciones: “Era un bulto sobre el piso ... Golpes en el rostro, en el abdomen, las piernas estiradas hasta el infinito. *Blanquita vendepatria*. Hacen fila para disfrutar su parte del

espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta” (71, énfasis propio). En las siguientes páginas, el fragmento se repite idéntico, cambiando únicamente a la persona violentada “Era un bulto ... *Terruca hija de puta* ... en esta danza sangrienta” (74, énfasis propio); “Era un bulto ... *Serrana hija de puta* ... en esta danza sangrienta” (75, énfasis propio). La narración de este sometimiento desde la denuncia de golpes y del convertir a la violación sexual en un espectáculo y una danza sangrienta, reduce los márgenes de interpretación que Higgins y Silver reconocen como un importante reto para la enunciación de la violación (3).

Otro reto que Kaplan retoma de Higgins y Silver es la evaluación de la conducta de la víctima como parte de los insumos para interpretar el acto violento. Así, la historia sexual de la afectada, su relación con el o los violadores, sus conductas o inhibiciones antes y durante la violación, entre otras nociones socialmente reforzadas, son elementos que continúan utilizándose para relativizar la gravedad del delito (Marcus 169). *La sangre* va construyendo a sus tres protagonistas desde la diversidad: procedencia, estilo de vida, ocupación, referentes, forma de ser en la sociedad, momentos y objetos de deseo, camino de entrada en la guerra, proyectos a futuro, etc. Sin embargo, la danza sangrienta, más allá de a quién somete, es la misma: convierte momentáneamente al cuerpo femenino en bulto, inerte, sin poder de acción ni espacio para la voluntad.

La repetición del fragmento para describir la experiencia de Melanie, Marcela y Modesta, cambiando elementos puntuales, confronta los discursos que atribuyen responsabilidad a la mujer violentada. No solo sus historias son distintas, sino que se diferencia 1) quiénes violan: “... éstos usaban fusiles y la misma ropa que los campesinos” o “botas de cuero negro y ropa de color caqui”; 2) cuándo cubren su identidad y cuándo se saben impunes: “... con pasamontañas o pañuelos que les cubrían el rostro” o “nada les cubría el rostro”; 3) cómo los agresores nombran a cada una: “burguesa”, “subversiva” o “india piojosa”; y 4) cómo los agresores justifican su acto desde reproches hacia la mujer: por anticomunista, por hablar de la revolución, por alimentar a los subversivos, para que entre la ideología, para sacarle la ideología, porque se espera que “aguante todo”. El juego entre diferencias y semejanzas transparenta la denuncia de la violencia estructural hacia la mujer como aquello que hace hermanos en una sociedad dividida, que reafirma un orden social en el que militares y subversivos coinciden: “... sigues tú y tú y él y él y ellos todos hermanos rangos camarada soldado combatiente” (79). Al mismo tiempo, la repetición de este fragmento intenso, explícito, doloroso, agota a quien lee, llevándolo a repetir lo que expresan las protagonistas: que pare de una vez. La escritura se convierte así en una nueva forma de poder, cuya fuerza está en la confrontación y la resistencia a discursos distantes y puramente racionales.

3.1.1. Lo introyecto que escinde cuerpo y mente

Moty Benyakar entiende el trauma como una introyección, un contenido externo que se incorpora a la *psique* de forma encapsulada, sin elaborarlo como propio. En esta sección, se entiende la imposición de las estructuras de violencia durante el conflicto como elementos introyectos, que irrumpen en la concepción del yo de las protagonistas y se expresan a través de la escisión entre la voluntad y la acción. Así, el dolor generado, lejos de pertenecer a quien lo padece, “habita cada tejido” (77). Por un lado, el grupo subversivo, desde su posición de poder, obliga a Modesta a ahogar a su hijo porque llora durante una asamblea: “Te dice que lo aprietes contra tu pecho. ... Sabes que nunca ahogarías a tu propio hijo, pero el pequeño Enrique ya no vive” (61). Seguidamente, durante horas de adoctrinamiento, la presionan a repetir la consigna: “Decirla, repetirla, nombrarlos. Es su voz, no la tuya, aunque el aire de esa voz sale de tus pulmones y hace retumbar tus cuerdas vocales en un grito que no es tuyo *¡Que viva el partido!*” (62). Así, las formas de ejercer poder hacia Modesta denuncian procesos de daño social que se dibujan en los testimonios presentados por la CVR sobre la etapa de conflicto, como son la ruptura de las relaciones sociales y el ubicar a la víctima en posición de victimaria, desde la acción y desde el discurso.

Por medio de la tortura física y psicológica ejercida por los militares, la novela marca las diferencias entre las estrategias utilizadas, pero establece un continuo en las secuelas subjetivas de los actos del Sendero Luminoso y del Estado: “Golpeada, interrogada, cortada, magullada, quebrada, mordida, hincada, lacerada, punzada, embarrada, pateada, vejada, ensuciada, partida, atada, fondeada, asfixiada, ahogada. Confiaba en nuestro triunfo a pesar de que mi cuerpo gritaba lo contrario. *A veces voy a la capital y recibo órdenes directas del Comité Central. Habló mi cuerpo, no fui yo*” (77). Tanto Modesta como Marcela son incapaces de reconocerse en las acciones violentas que realizaron: el único camino es la escisión del yo. En el caso de Marcela, la novela no resuelve esta división, dejando abierto el cuestionamiento de si es posible y cómo integrar un concepto del yo luego de la experiencia de tortura. La historia de Modesta, en cambio, incluye un punto de inflexión. Si bien escinde cuando no se reconoce en la posición de victimaria, al encontrarse en situación de esclavitud sexual y reconocerse como parte de un colectivo desgarrado, conformado por cientos de pueblos, comienza a integrar cuerpo y psique: “*Convertido en un cuerpo de batalla, tu cuerpo ... Todavía eres tú. Tus uñas, tu pelo, tus dientes chocan...*” (78). En un tercer momento, reconoce su sufrimiento desde sus propios referentes: “Recoges del piso los pedacitos de ti que todavía quedan. Por momentos estás lúcida, por momentos te sientes vacía. Olvidas lo que piensas, quieres enloquecer. Te duele la cabeza, mucho, el cuerpo te

duele. No te sientes normal desde aquel día en el salón comunal, cuando mataron a Justina y a los demás, cuando todo el mundo se te puso patas arriba. Pachacuti. Terremoto” (84). Una vez que reconoce su malestar desde su expresión local e identifica las fuentes que lo genera, Modesta es capaz de actuar, cortar el cuello al miedo y escapar.

La diferencia clave entre Marcela, Modesta y Melanie se ubica en que, mientras las primeras fueron sometidas a violencia sistemática (tortura sexual, física y psicológica, y esclavitud sexual) y perdieron todo punto de referencia previo al conflicto por la destrucción de sus grupos de referencia (desarticulación del grupo subversivo y de la comunidad), la última sufrió una experiencia puntual, teniendo la posibilidad de volver a su entorno *seguro*. Desde ahí, Melanie es capaz de dialogar con su experiencia corporal (“Soy una herida abierta. Ciérrate, cuerpo. Ciérrate antes de que el mundo te atraviese. Ciérrate” [79]) y aceptarla como parte de sí (“Mi cuerpo aún no lo quiere contar” [82]).

3.1.2. Lo compulsivo que quiebra el eje temporal

Una parte esencial del trauma es su condición repetitiva. El regreso literal del trauma trae la memoria al presente desde su ubicación en el cuerpo (Assman 246). En esta sección se analizará de qué manera *La sangre* incorpora este aspecto desde las historias de sus protagonistas.

Si bien la repetición de fragmentos da luces de la no linealidad de la memoria, esto se transmite con mayor claridad a través de las vivencias del tiempo. En la novela, el tiempo se mueve en al menos dos ritmos. La primera estrategia para marcar el paso del tiempo en orden cronológico es incluir casos violentos mediáticos del periodo de CAI. Así, según el conocimiento del lector/a sobre los sucesos de la guerra, la facilidad para ubicar el paso del tiempo en el relato será mayor o menor. Por un lado, se ubican las masacres atribuidas al grupo subversivo Sendero Luminoso: Lucanamarca en 1983 (22), Accomarca en 1985 (44) y Tarata en 1992 (89-90). Estas referencias se intercalan con los cambios de presidentes. Los tres presidentes de la república durante el conflicto son presentados en la novela “en el mismo salón de siempre” (57), dejando entrever cierta continuidad, al mismo tiempo que se demarca los cambios a partir de la mirada de los representantes del Estado: “Él contempla la ciudad a través de la ventana que da al río ... Un grupo de gente atraviesa el puente, muchos de ellos migrantes provincianos ... Parecen marchitas del mismo color” (Salazar 38); “Se aleja de la ventana y va a mirarse un poco frente al espejo. El cuello de la camisa le encaja perfectamente. El terno azul también” (57); “ahora son dos que piensan, organizan, dan órdenes. ... sentados frente a frente ... se miran” (87).

Tal como propone Halbwachs, hay hitos sociales “que modifican al mismo tiempo todas las existencias. Son escasos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los miembros de un

país algunos puntos de referencia en el tiempo” (211). Por su rol en la estructuración de la memoria, estos puntos de referencia compartidos frecuentemente serán incluidos en los discursos para promover una identidad colectiva. *La sangre* acepta los puntos de referencia con los que la población peruana puede sintonizar y los incorpora como guías narrativas. Sin embargo, al presentarlos siempre desde la crudeza de la violencia desplegada, desde la indiferencia al sufrimiento y desde la impunidad, interpela la manera en que las marcas del tiempo se impusieron desde los dos grupos de poder de la época a costa de pérdidas humanas.

La segunda estrategia para marcar el paso del tiempo lo elabora desde su carácter *subjetivo*. Desde la vivencia individual, los referentes del tiempo de las protagonistas son los puntos en común entre experiencias, la evocación de recuerdos que se traen al presente, las expectativas que proyectan a futuro. La fluidez del tiempo en el plano subjetivo presentada en la novela dialoga con los planteamientos de Halbwachs cuando propone que los recuerdos no se archivan de forma aislada, sino que se *finden* (219). En la misma línea, López-Labourdette, retomando las “claves de activación” de Jelin, analiza “incidentes, códigos, experiencias, fragmentos de relatos, que voluntaria o involuntariamente crean vínculos entre memorias sueltas y silenciadas, y al hacerlo, las reaniman, las reactualizan” (45). A continuación, se analizará cómo *La sangre* elabora dos ideas de la cita previa: que la activación puede ser voluntaria o no, y que elementos del presente pueden llevar a que memorias sueltas se conecten, que se expresen y, en el encuentro, creen algo nuevo.

El primer acto de violencia directa en la comunidad de Modesta se da con la llegada de los subversivos. Justina, la comadre de Modesta, expresa su rechazo y la asesinan. Esa misma noche, otras comuneras son obligadas a matar a sus familiares. Más adelante, mientras Modesta hace esfuerzos conscientes por justificar el servir a los perpetradores, elementos cotidianos activan la secuencia de pensamiento que trae el pasado al presente: “Un plato de comida, nada te cuesta hacer un plato de comida, Modesta. Tú eres siempre la que alimenta, la que provee. ... Una gallinita que era de la pobre Justina. Te pones a cocinar rápido antes de que la siguiente seas tú. Le abres el cuello con una cuchilla. Así le hicieron a la Justina. Quieres llorar...” (62). El fragmento se repite luego de presentar una segunda forma de violencia hacia Modesta: el abuso sexual. La gallina es nuevamente el elemento que conecta con el pasado, pero la memoria se resignifica desde el momento de activación: “Un plato de comida nada te cuesta ... rápido antes de que la siguiente seas tú. Le abres el cuello con una cuchilla. *Así le quieres hacer a esos soldados para que dejen de ultrajarte*. Quieres llorar...” (76, énfasis propio).

Después de una experiencia que conecta la memoria del dolor con el victimario, nuevas violencias: el abuso sexual sistemático y el asesinato de su último hijo, otra gallina sacrificada, esta vez “incontenible, un río de lágrimas sale de tus ojos ... y, de un tajo, le corto el cuello al miedo. Lo desangro y lo dejo seco para que se salga de mi cuerpo. Me escapo” (85).

Modesta, al revivir el recuerdo en el presente, crea memoria, volviéndose un agente activo en el proceso de la historia. Esto se transmite en paralelo en su tomar la voz a nivel narrativo y en su acción de escapar en el relato. De esta manera, se trabaja el aspecto compulsivo del trauma, sin que esto implique una victimización de sus protagonistas. En un contexto político que impone a la persona afectada a performar la posición de víctima para acceder a la reparación del daño (Aertsen *et al.* 6), la narrativa valida formas de apropiarse de la vida luego de la tragedia. De esta forma, la novela resiste y, luego de transmitir las formas y niveles de daño, incorpora caminos para personajes que preservan la agencia y cierto control sobre sus futuros. En esta línea, es clave complejizar el rol de las mujeres durante los conflictos armados: si bien han sido víctimas y profundamente afectadas, no han sido *solo* víctimas. *La sangre* logra el equilibrio entre una representación donde no se anula el reconocimiento del daño, de igual manera que el reconocimiento del daño no impone una imagen anclada víctima (Huerta 198).

3.2. Memorias de los afectos

La novela de Salazar Jiménez no solo abre espacio para narrar el horror, sino para las emociones en general como formas de entender las vivencias teñidas por el contexto social. A partir del uso de los mismos recursos para transmitir el sufrimiento y el placer, la autora pone en diálogo los afectos, estableciendo puentes que resaltan las emociones como eje central del ser social.

En su trabajo sobre claves de lectura para la relación entre género y colonialidad, Rita Segato rescata los procesos de atribución del espacio público a lo masculino y privado a lo femenino. A través de ello, se anula la posibilidad de participación del espacio doméstico y sus representantes, las mujeres, en la toma de decisiones colectivas. Este binarismo de la modernidad que según plantea la autora, divide y suplanta, a diferencia del dualismo que complementa, puede pensarse también en función a la relación razón-emoción. Desde la valoración del control como estrategia para mantener el orden social, la razón, asumida masculina, se ubica en un plano superior, sometiendo con frecuencia a las vivencias no mediadas por la palabra; aquellas privadas, femeninas.

En este apartado, se abordará la manera en que *La sangre* valida la calidad de los afectos, tanto de la experiencia traumática como del disfrute. Ambos polos, inicialmente obligados a ser reprimidos y mantenerse en lo privado, encuentran espacio para su expresión en la voz narrativa y como ejes de las historias de las protagonistas. Entonces, la novela no solo resiste a una historia nacional que silencia el sufrimiento, sino que invadida las emociones como esencia de la experiencia humana.

3.2.1. La expresión de lo ilógico

La vivencia traumática está teñida por la imposibilidad de la persona afectada de explicársela racionalmente. Salazar Jiménez trabaja el carácter ilógico del trauma desde la desarticulación de la representación de las vivencias afectivas. De esta manera, la narración de los eventos disruptivos, como las bombas y las masacres, se transmiten sin la mediación de una voz narrativa, desde el abandono del control de la sintaxis e incorporando onomatopeyas que llenen los vacíos del lenguaje: “... crac filo del machete un pecho seccionado crac no más leche otro cae machete puñal daga piedra honda crac mi hija crac mi hermano mi esposo crac mi madre crac carne expuesta el cuello roto machete globo ocular atravesado bala fémur tibia peroné crac...” (22). Así, la novela utiliza recursos para superar uno de los principales retos discursivos para crear memoria: la limitada oferta simbólica del lenguaje (Jelin 88). A partir de la destrucción de la palabra organizada, la novela amplía el repertorio y supera la idea de oposición entre discurso y emoción (Arfuch 252).

Los mismos recursos que se utilizan para transmitir el terror se incorporan para abordar el deseo. Melanie, que en *sus* fragmentos suele organizar el discurso y explicar detalladamente sus experiencias y pensamientos —“La noche avanza con una placidez de la que me voy a sacudir. A bailar con o sin toque de queda” (48)—, entra a la fiesta y deja el control: “... tus ojos tus manos dice mi boca mis labios mi lengua un animal descontrolado pum pum pum luces laser luces beat beat *bandido amante enemigo* se clava en mi cuello quédate ahí me estoy mojado luces baja” (49). El entorno, que se filtra en la narración en la inclusión de versos de la canción de fondo y onomatopeyas para representar el ritmo, se mezcla con una búsqueda de placer que no está mediada por el control racional y que no necesita de estructuras lógicas para ser transmitido.

Siguiendo el camino para el disfrute libre de control racional que abre Melanie, se nos presenta una escena famosa de la época del CAI: la cúpula del principal grupo subversivo bailando Zorba, el griego: “...baila con tres que ahora es dos baila con ella aplauso se acomoda el pelo chaz chaz chaz ¿te acuerdas cómo era? levanta los brazos chaz chaz chaz cruza las piernas tun taz tun taz gira gira gira los demás aplauden sonríen cantan ... clandestinidad alegre” (81). Con los líderes del comunismo de fondo y estáticos —“*mao lenin marx desde sus cuadros en la pared nos miran*” (81)—, el movimiento, cuya fuerza radica en poner la ideología antes que los afectos, disfruta. Y, a través de este disfrute, aunque duela en la historia, se humaniza en la memoria.

Al lograr transmitir el impacto de eventos cargados emocionalmente sin necesidad de respetar reglas gramaticales o incluir a una voz que guíe a las y los lectores, la obra resiste a las presiones para articular las experiencias desde la razón como condición para que sean incluidas como parte de la memoria social. Asimismo, la fidelidad

para transmitir las sensaciones durante los frecuentes apagones, o la escena de Zorba, el griego, grabada en la memoria de peruanos y peruanas desde los años 90, respalda la credibilidad de la historia. La ficción se entrelaza con una realidad marcada de subjetividades compartidas, palpables. Con ello, refuerza el mensaje de que la experiencia no verbalizada también forma parte de la memoria.

3.2.2. El desborde de la razón

Una última idea central en la definición del trauma es que la experiencia que lo genera supera las capacidades cognitivas para procesarlo e incorporarlo a la noción de sí mismo. Por ello, para asimilar la intensidad del entorno de violencia, las protagonistas prestan atención a los mensajes que reciben a través de todos sus sentidos. De esta forma, el cuerpo se vuelve informante de la experiencia al mismo tiempo que contiene e impulsa.

Al narrar eventos de baja intensidad emocional, los contenidos visuales y verbales guían el discurso. Al aumentar la carga afectiva, otros sentidos complementan la experiencia: “El olor comienza a ser insoportable. Algo chamuscado o podrido. Náuseas. ... No nos perseguía la imagen del pueblo donde dejamos a nuestro guía, sino ese olor que se nos había metido en cada rincón del cuerpo. Ese olor. *Adherido a la memoria*” (65, énfasis propio). De forma semejante, la vivencia de la sexualidad, cuando no depende de afectos intensos, se guía por la vista: “Tuve la tentación de tocarme ... pero esta vez quería verlo antes. Tenía a mi lado un espejo ... Lo miré. Achiné mis ojos para ver mejor ... ¿Por ahí pasa la cabeza de un bebé? Qué horror...” (58-59). Al incorporarse el deseo, en cambio, la vista no basta, por lo que las sensaciones y su reflejo en la naturaleza entran en juego para complementar la representación. Las siguientes citas pertenecen en orden a Melanie, Modesta y Marcela: “¿Por qué dejé de hablarte? Recuerdo tu respiración, compartiendo el termo de mis besos ... Los ojos que lamen el río, el mar y las cataratas” (27), “Sientes el olor fuerte de Gaitán sobre ti ... Tu río, en el que navega Gaitán, se hace otro río más torrencioso con el suyo” (31), “Mi pupila se abre y se cierra, tensándose como mis músculos de ahí abajo, latientes ... Mi respiración adquiere un ritmo lento” (50). En la primera cita Melanie se dirige a Daniela, su pareja del acto sexual que describirá. Continúa “Tu voz. Tu cuerpo. Tu nombre”. Sin embargo, son palabras que no se atreve a decir en voz alta: el lector, que antes leía monólogos en primera persona de la protagonista, sin tener claro si se dirigía a alguien y a quién, dan un paso más hacia la intimidad de Melanie e ingresan a los recuerdos que decide no expresar.

Un segundo recurso narrativo aplicado en las tres escenas es que todas son narradas en presente. En una novela que salta entre pretéritos y presentes de forma estratégica, aquí

se opta por un presente que anula la distancia crítica que podría dar una narración en pretérito. De esta forma, se promueve una mayor cercanía de los lectores al evento narrado. Los caminos para elaborar las emociones por parte de las protagonistas son parte de la lucha por ampliar el repertorio para crear memoria. La incorporación de las vivencias afectivas a la representación del periodo de violencia, más allá de amenazar la estabilidad, permite surgir como agente social, tejer relaciones y abrir caminos para la reconstrucción social.

4. Reflexiones finales

En *La sangre*, Claudia Salazar Jiménez reconstruye historias de violencia desde la individualidad y, al articularlas, establece los puentes entre subjetividades, armando así una memoria compartida. Las maneras en que sus protagonistas entran y salen del conflicto son abismalmente distintas, pero en el acto de testimoniar el trauma frente a una misma audiencia, la experiencia trasciende. Tejer una narrativa conjunta pone sobre la mesa una violencia estructural detrás de las violencias concretas: el sometimiento del cuerpo de la mujer como territorio de guerra.

Sin buscar resolver, sino desde el reconocimiento de una herida abierta que se vive de forma atemporal y sistémica, *La sangre* evidencia la posibilidad de superar los límites de representación de la experiencia traumática. Para ello, se apoya en diversas estrategias, como el abandono de la sintaxis, el pase entre inclusión y eliminación de la voz narrativa, la repetición y la simultaneidad de temporalidad lineal y no lineal. El lograr la representación de lo impensable en la novela, sin embargo, no niega que la sociedad peruana, como la misma estructura de la novela, siga fragmentada.

Bibliografía

- Aertsen, Ivo, Daniela Bolívar y Nathalie Lauwers. "Restorative Justice and the Active Victim: Exploring the Concept of Empowerment". *Temida*, vol. 14, núm. 1, 2011, pp. 5-19.
- Almenara, Erika. "Trauma y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar y Magallanes de Salvador del Solar". *Letras Femeninas*, vol. 43, núm. 2, 2018, pp. 55-67.
- Arfuch, Leonor. "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". *deSignis*, vol. 24, 2016, pp. 245-254.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. C.H. Beck, 1999.

- Bedoya Forno, Ricardo. "Cap. 2. La literatura peruana y el informe final de la CVR: Entre ficcionalización y subordinación". *La violencia que no cesa: huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo*, editado por Ricardo Bedoya Forno, Dorothee Delacroix, Valérie Robin Azevedo y Tania Romero Barrios, l'IHEAL, 2023, pp. 48-64.
- Benyakar, Mordechai, Ilan Kutz, Haim Darberg y Max Stern. "The Collapse of a Structure: A Structural Approach to Trauma". *Journal of Traumatic Stress*, vol. 2, núm. 4, 1989, pp. 431-449.
- Cárdenas, Mónica. "Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de Adiós Ayacucho de Julio Ortega y La sangre de la aurora de Claudia Salazar". *RIRA*, vol. 1, núm. 2, 2016, pp. 11-46.
- Caruth, Cathy. "From Trauma and Experience". *Theories of Memory: A Reader*, editado por Michael Rossington, Anne Whitehead y Linda Anderson, Edinburgh University Press, 2007, pp. 199-205.
- Cox, Mark. "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, núm. 68, 2008, pp. 227-268.
- Del Pino, Ponciano. "Nuevas reflexiones sobre la violencia política en el Perú". Conferencia. *LASA2018 / Latin American Studies in a Globalized World*, 2018.
- Denegri, Francesca y Alexandra Hibbet. *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*, PUCP, 2016.
- Halbwachs, "Maurice. Memoria colectiva y memoria histórica". Traducido por Amparo Lasén Díaz, *Reis*, núm. 69, 1995, pp. 209-291.
- Huerta Vera, María Claudia. "Género, raza y afectos en *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar Jiménez". *Brújula: revista interdisciplinaria sobre estudios latinoamericanos*, vol. 13, 2020, pp. 188-201.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- Higgins, Lynn y Brenda Silver. *Rape and Representation*. Columbia University Press, 1991.
- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur*. Tamesis, 2007.
- Lacapra, Dominick. "From History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory". *Theories of Memory: A reader*, editado por Michael Rossington, Anne Whitehead y Linda Anderson, Edinburgh University Press, 2007, pp. 206-212.
- Lazzara, Michael. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Cuarto Propio, 2007.

- López-Labourdette, Adriana. "Una 'memoria que se atiborra'. Trauma, rastros y narrativas mnemónicas posesclavistas en la obra de Marcos Lora Read y de Roberto Burgos Cantor". *Zama*, núm. 9, 2017, pp. 83-97.
- Marcus, Sharon. "Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention". *Gender Struggles*, editado por Constance Mui y Julien Murphy, Rowman & Littlefield, 2002, pp. 166-185.
- Martín-Baró, Ignacio. "La violencia política la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador". *Revista de psicología de El Salvador*, vol. 7, núm. 28, 1998, pp. 123-141.
- Molina, Mario. "Género y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez". *Letral*, núm. 22, 2019, pp. 89-109.
- Morales, Brenda. "Aproximaciones a la violencia de género en la narrativa peruana contemporánea: el caso de *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez". *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 6, 2020, pp. 1-34.
- Morris, David B. *The culture of Pain*. University of California Press, 1991.
- Mukherjee, Pablo. "Introduction: Race/Nation". *Theories of Memory: A Reader*, editado por Michael Rossington, Anne Whitehead y Linda Anderson, Edinburgh University Press, 2007, pp. 238-241.
- Olick, Jeffrey y Joyce Robbins. "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices". *Annual Review of Sociology*, núm. 24, 1998, pp. 105-140.
- Palmeiro, Cecilia. "La sangre de la aurora". *Desde el Sur*, vol. 6, núm. 1, 2014, pp. 139-141.
- Peña, Alina. "Los giros de *La sangre de la aurora*: la estética del fragmento y el resto". *Cuadernos del CILHA*, núm. 33, 2020, pp. 69-91.
- Salazar Jiménez, Claudia. *La sangre de la aurora*. Animal de invierno, 2013.
- Segato, Rita. "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial". *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, editado por Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez Laba, Ediciones Godot, 2011.