

La sangre de la aurora o cómo hacer cosas con palabras

Blood of the Dawn, or How to do Things with Words



Federico Alcala Riff

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

federico.alcala@mi.unc.edu.ar

Recibido: 11/06/2025. Aceptado: 01/09/2025.

Resumen

Este estudio ofrece un análisis crítico de *La sangre de la aurora* (2013), la novela de la escritora peruana Claudia Salazar Jiménez. El eje central de esta exploración es la pregunta por la potencia política del lenguaje y sus límites como herramienta para la acción y como medio de representación. A lo largo de la novela, tres protagonistas femeninas participan en una negociación continua, a menudo experimental, con el lenguaje, revelando sus posibilidades y restricciones (brutales). Estas estrategias formales y narrativas ponen en primer plano el lenguaje como un espacio de lucha que siempre tiende al fracaso, lo que permite a la novela ofrecer una perspectiva renovada sobre el conflicto armado interno en Perú. Además, este enfoque lingüístico sirve de base para la articulación de las problemáticas de género, que emergen como un eje temático y analítico fundamental. Al entrelazar lenguaje, política y género, la novela invita a reconsiderar el trauma histórico desde una perspectiva que resignifica el lugar de la literatura en el marco del dolor colectivo: el lenguaje, que fracasa en todas partes, parece triunfar como vector de la elaboración del duelo.

Palabras clave: género, literatura peruana, lucha armada, violencia política

Abstract

This study offers a critical analysis of *Blood of the Dawn* (2013), the novel by Peruvian writer Claudia Salazar Jiménez. The central axis of this exploration is the question of the political power of language and its limits as a tool for action and as a means of representation. Throughout the novel, three female protagonists engage in a continuous, often experimental, negotiation with language, revealing its (brutal) possibilities and restrictions. These formal and narrative strategies foreground language as a space of struggle that always tends toward failure, allowing the novel to offer a renewed perspective on the internal armed conflict in Peru. Moreover, this linguistic approach serves as a basis for the articulation of gender issues, which emerge as a fundamental thematic and analytical axis. By intertwining language, politics and gender, the novel invites us to reconsider historical trauma from a perspective that redefines the

place of literature in the framework of collective pain: language, which fails everywhere, seems to triumph as a vector for the elaboration of mourning.

Keywords: gender, Peruvian literature, armed struggle, political violence

Introducción

La pregunta por la potencia política (o potencia a secas) del lenguaje recorre, a veces explícitamente y a veces por lo bajo, la historia de la filosofía occidental y también de la literatura. Al siglo XX llega, entre otras variantes, con la propuesta gramsciana de la batalla cultural (que hoy resuena tanto) y con el abordaje de la pragmática anglosajona que, vía Austin, le da título a este trabajo. Sin embargo, esta propuesta no tiene que ver con una aproximación desde la pragmática, sino con el registro de una insistencia, una recurrencia de aquella pregunta en *La sangre de la aurora*. En la semiótica clásica se la podría llamar isotopía: el libro regresa una y otra vez a la cuestión de qué pueden las palabras, si es que pueden algo.

La novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez se publicó originalmente en 2013 y tuvo resonancias casi inmediatas en toda la región. A pesar de ser breve, aborda la problemática del conflicto armado interno en Perú desde distintas perspectivas y da cuenta de la complejidad política, étnica, cultural y económica de ese conflicto. Tiene una estructura fragmentaria que, como veremos, hace de un régimen de repeticiones con pequeñas variaciones el eje de una propuesta estética y política. Seguimos fundamentalmente a tres mujeres de distinto origen social que atraviesan la espesura (no solo estrictamente política) de la violencia en Perú en los años más álgidos del accionar de Sendero Luminoso y de la represión estatal.

Por supuesto, la clave principal de lectura de la novela es el género y la tensión entre lo que las protagonistas comparten, en tanto mujeres violentadas, y lo que las separa: la clase social, la formación, el componente étnico, etc. Sobre esos problemas sociales como materia de la novela se han escrito trabajos como los de Knupp (2018), Huerta Vera (2020) o Molina Olivares (2019), entre otros y la propia autora ha hablado sobre eso

en sus entrevistas. Quisiera proponer un camino secundario, un recorrido que siendo alternativo, no deja de vincularse con ese tema central: la idea es atravesar la novela buscando las marcas de la pregunta por la potencia o impotencia de las palabras. Este trabajo podría sumarse a otras búsquedas de caminos alternativos, aunque asociados también al tema principal, como las que hicieron Cárdenas Moreno (2016), que identificó en lo líquido (la sangre, la lluvia) una insistencia propia de la novela, o Paredes Morales (2015) que se dedicó a analizar la construcción del cuerpo en el texto, señalado como un foco de sentido importante.

Este análisis se puede realizar en varios niveles: el de la subjetividad de los personajes, es decir aquellos momentos en que se preguntan por o sufren las consecuencias de las palabras o del silencio; en el nivel textual, en el sentido de cómo se vinculan narración y lenguaje a lo largo de la novela y, finalmente, en el nivel de lo que podríamos llamar los efectos discursivos: ¿qué *hace* la novela en el mundo? ¿Cómo se relaciona con el afuera? Esto último tiene sentido sobre todo si la insistencia en relación con la potencia del lenguaje existe realmente en el texto, porque la puesta en abismo resulta inevitable: si la novela trabaja sobre la tensión entre lo que pueden y no pueden las palabras, uno no puede dejar de preguntarse qué puede o no puede la propia novela, que bien mirada es una colección muy particular de palabras.

Los personajes: la mujer en tres mujeres, tres hombres en un presidente

La novela está protagonizada por tres mujeres, cada una con particularidades socioeconómicas y culturales que serán desarrolladas en los próximos apartados, pero formando a la vez una unidad en torno a la cuestión de *ser mujer*. Por otra parte, hay un rol recurrente asociado a una función política: el presidente. Esa función está distribuida en tres personajes anónimos: “los presidentes del período de violencia” (Hildenbrand, 2023, p. 6) que Huerta Vera (2020, p. 189) asocia directamente con Fernando Belaúnde, Alan García y Alberto Fujimori. Recordemos que los tres gobernaron, en ese orden, entre 1980 y 2000 (el

período de conflicto armado en Perú). Las mujeres son Marcela (luego Marta), Melanie y Modesta. Más adelante me referiré a la posible motivación de estos nombres. Por supuesto hay otros personajes secundarios, pero en general se mueven dentro del tejido simbólico que reúne estas cuatro aristas de la novela.

Marcela-Marta

Sin dudas, Marcela-Marta es quien más explícitamente se relaciona con el tema de la potencia del lenguaje. Es una mujer de clase media que, formada en el catolicismo, llega a ser una de las líderes de Sendero Luminoso justamente por cierto encantamiento de las palabras. Esto se aprecia en su acercamiento a Fernanda: “*Las palabras de nada sirven* le dije a Fernanda con la voz casi quebrada [...] *Te equivocas, las palabras tienen más poder del que te puedas imaginar* ¿Cómo podía creer Fernanda en el poder de las palabras?” (Salazar Jiménez, 2014, p. 20, aquí y en adelante el destacado está siempre en la novela) y luego: “*Verás lo que pueden hacer las palabras. Ahí comenzó todo. Las palabras son puro aire; pero solo iré porque tú me lo pides*” (p. 21). Marcela se desengaña pronto, al escuchar al profesor, que aunque ella todavía no lo sabe es también el marido de Fernanda: “Cuando aquel profesor de gruesos lentes se levantó, el concierto articulado de su discurso me hizo olvidar al resto del auditorio” (p. 21). El primer efecto de las palabras es aislante y atractivo: Marcela se desconecta del mundo y se enfoca solo en el profesor. Después llega la revelación: “Lo vi todo, como si una fuerte luz que salía de su garganta me atravesara el centro del pecho e irradiara todo dentro de mí para disipar cualquier oscuridad [...] Sus palabras podían transformar el mundo, podían escribir la Historia” (p. 22). Después llega la confirmación: “Fernanda tenía razón, las palabras podían ser más poderosas de lo que parecen” (p. 24). Esta fascinación es un espejo de la que Marcela había sentido en las misas de su infancia. Un cura la había retado cuando ella hacía sonidos de oveja durante el ritual y le había dicho que no era un juego: “Para mí tampoco era un juego. Organizar y hacer que otros hagan lo que tú dices, no es un juego. Solo quería respuestas, saber que los otros me estaban escuchando

y que reaccionaran a mis palabras” (p. 63). También es un espejo de su fascinación por Santa Teresa de Ávila: “Les decía lo que querían oír y así se escapó de la hoguera en la que perecieron tantas” (p. 33). Más adelante, ella se encontrará en una situación similar, como veremos, pero deberá optar por el silencio ante la voluntad de cierto teniente: “Quiero que esa terruca termine cantando el himno nacional” (p. 69). El género, la religión y la política en sentido estricto se baten en la cabeza de Marcela formando una mezcla un poco extraña cuyo elemento aglutinante es el poder de las palabras o de la Palabra, como en el caso de Santa Teresa: “Tanto se mataba ella haciendo de todo para que otros conocieran la palabra de Dios” (p. 64). La palabra salva y ayuda a salvar a otros.

El conflicto con el cura y la sorpresa de Marcela al enterarse, de niña, de que no podrá dictar misa porque eso está reservado a los varones introduce en su vida la tensión entre la cuestión de género y la potencia del lenguaje: el hacer cosas con palabras parece estar reservado al mundo de los varones. Esto dialoga bien con la estructura social de Perú en la época del conflicto. Como ha señalado Cecilia Blondet (1995), a partir de la década del 50 se producen transformaciones significativas en este sentido (relacionadas con el acceso a la educación), sin que se modifiquen las estructuras opresivas de base (p. 105). Triunfos como el derecho al voto en 1955 convivieron con grandes desigualdades de clase, como el hecho de que ese voto fuera para mujeres alfabetizadas. Esos desfases permitieron que Sendero pudiera hacerse cargo de esa causa (siempre parcialmente y rebotando entre la justicia, la táctica y el oportunismo), o pudiera servir al menos de plataforma para encararla.

El ingreso a Sendero Luminoso determina un cambio de nombre: de Marcela pasa a ser la camarada Marta (p. 26). Se ha especulado bastante con los nombres de los personajes de esta novela. Por ahora nos interesa el hecho de que de Marcela a Marta se sostiene la misma sílaba inicial como sugerencia de una continuidad profunda que hace juego con lo que le dice el comandante Romero cuando la interroga, ya detenida: “Cuestión de ponerle nombres distintos a las cosas” (p. 20). Marcela le había aclarado que Fernanda no era su amiga, sino su camarada. La indiferencia de

Romero se sostiene en una especie de fe típica en que por debajo de las palabras las cosas son sólidas y constantes, más allá de los nombres: el lenguaje es impotente, apenas un instrumento. La novela parece responder que si no da lo mismo un nombre que otro, tampoco es cierto que por cambiar el nombre se cambie todo lo demás. Marta lo sabe bien: “Tiro de gracia, le dicen. Tiro de gracias, le decía yo” (p. 61): la diferencia que supone el juego de palabras es sutil, pero existe. Esa es la tensión principal del personaje de Marcela-Marta: ¿cómo están atadas las palabras al mundo y cómo se pueden usar para cambiarlo?

El descubrimiento de la voz del líder le muestra no solo que las palabras pueden cosas, sino que *sus* palabras pueden cosas. Es así que, cuando se da cuenta de que su vida burguesa no la satisface, a través de la palabra frena al marido que se disponía a penetrarla: “Congelado por mi voz y mi mirada me dejó en paz” (p. 25). Las palabras son capaces de conseguir la libertad o al menos cierta libertad. El caso es que también transmiten un sentido de responsabilidad que complejiza la ecuación. Con ella como líder, mientras su grupo escapa y todos están muy cansados, surge este dilema: “*Usted dirá camarada Marta, ¿paramos o seguimos?*” (p. 35). Es el decir de Marta el que tiene el poder de detener o no a la tropa, que, en parte, reclama parar. Ella da un discurso sobre la revolución y los ojos de Felipe, compañero que le había disputado el liderazgo: “Brillaron de respeto” (p. 35). Por sus palabras siguieron avanzando.

El arco narrativo de esta tensión se cierra con la captura de Marcela-Marta, de la que en verdad estamos conscientes desde el principio de la novela. En realidad, más que con la captura, con el interrogatorio del comandante Romero, que pone el poder de las palabras en una nueva dimensión, porque de pronto lo que las palabras pueden es tenebroso: es la delación de los compañeros y el fracaso final. La palabra ya no salva. Ante esa situación: “Sólo me quedan dos armas: mi paciencia y mi silencio” (p. 11). Este silencio se contrapone a otro, surgido de la admiración ante el líder: “Ni un solo murmullo. Silencio venerable ante sus palabras” (p. 13). De esa forma, la sucesión es de silencio (oír), palabra (hacer), silencio

(callar), en todos los casos con la sensación de que el lenguaje puede, aunque no siempre será deseable que pueda.

Para ese momento, el de la captura, ya se había operado otra transformación en Marcela-Marta: había abrazado el pensamiento y dejado atrás, parcialmente, el fusil, siguiendo la máxima del líder según la cual el partido manda al fusil (p. 12). El fusil es el elemento del silencio o del silenciar, del hacer cosas con cosas y no con palabras, mientras que el pensamiento sería el vehículo de la transformación con palabras: cada cosa tiene su lugar en el proceso. Sin embargo, ya capturada, ni el pensamiento ni el fusil interesan, interesa el silencio. La nueva oposición es entre el silencio y el habla y el que traiciona es el cuerpo: “Habló mi cuerpo, no fui yo” (p. 71) dice después de dar alguna información comprometedora. Y ella confiaba en el triunfo: “a pesar de que mi cuerpo gritaba lo contrario” (p. 71). El silencio es imposible bajo la forma de la represión, porque entonces habla el cuerpo, que no se puede controlar, ese cuerpo que “en sí no existe” (p. 43), dice Marcela, pero duele, podríamos agregar. A la vez: “La palabra existe pero no duele. Corta, pero no duele. Mata, pero no duele” (p. 43). El cortocircuito entre el lenguaje y el cuerpo, que no significa desconexión total, podría entenderse como la tragedia central del personaje. Hacia el final se vislumbra algo así como un aprendizaje o, al menos, una transformación: “Las palabras, comandante Romero, las palabras en el momento exacto a los oídos exactos” (pp. 83-84).

Melanie

Después de esa intensidad que tiene la relación de Marcela con el lenguaje, la situación de Melanie nos muestra otra arista. Ella es periodista y le gusta particularmente sacar fotos. Se codea con la clase alta limeña (va a fiestas a la casa de la dueña del medio más importante del país) y, al principio, lo que ocurre con Sendero Luminoso le queda un poco lejos, aunque le genera mucha curiosidad. De ahí nace su deseo de ir a ver por sí misma lo que pasa y tratar de llevar a Lima algo de esa verdad, porque ve que todo el mundo habla de oídas, sin saber y con prejuicio.

Su condición de periodista y su compromiso con la verdad la ponen desde el inicio en una posición clásica con respecto al poder de las palabras: decir, pero en su caso también mostrar, es una forma de transformar: “trato de revelar lo que no se ha visto” (p. 16). Lo que escucha no le parece coherente, de las palabras hay que desconfiar: “¿Para qué masacrar a quienes supuestamente quieres reclutar?” (p. 17), se pregunta con respecto a la masacre de Lucanamarca y a lo que oyó sobre el tema. Confía en su propia capacidad de testimoniar y se dirige a la zona del conflicto. Recordemos que, en esa masacre, 69 campesinos fueron asesinados por Sendero Luminoso en represalia por el asesinato de un comandante senderista a manos de las rondas campesinas de la zona (grupos de autodefensa organizados por los pobladores de las regiones rurales de Perú).

A Melanie la confirma en su desconfianza algo que le pasa a un periodista que conoce, al que le cambian lo que había escrito y se lo publican sin preguntarle: “Mira y aprende –con un bolígrafo tacha la frase ‘Elementos no identificados’ y coloca ‘Elementos senderistas’. Revisa las siguientes y tacha ‘bandera roja’, para escribir encima ‘trapo rojo’–. Ahí está. Ahora sí se puede pasar en el noticiero” (p. 40). Se trata de una insistencia con respecto a la falsedad o al menos la dificultad para asumir alegremente aquella frase del comandante Romero sobre ponerle distintos nombres a la misma cosa sin consecuencias. En ese momento Melanie entiende que no puede confiar ni en los propios medios para los que trabaja. El periodista la llama: “Su voz hace temblar el auricular del teléfono” (p. 40), de forma que las palabras se asoman a una materialidad que supera la mera sonoridad. “Borronean la sangre en el papel para que no salpique en la ciudad de la garúa”, dice la propia Melanie y el otro periodista la confirma en sus suposiciones: “Tenemos que liberarnos del papel, tendrá que ser la imagen la que capture y muestre” (p. 40-41). El lenguaje le pertenece a los otros, a los que mienten y, por lo tanto, aunque se puede hacer cosas con palabras, no será su caso. Su apuesta será por la mirada: “Hay que romper el circuito de la censura y ese monopolio de la información” (p. 41). La única salida es registrar, registrarlo todo, para que el lenguaje no pueda traicionar: “Tengo que disparar ávidamente sobre la

realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen” (p. 41). También Marcela había apostado por el registro de todo, pero como testimonio para el futuro, no como herramienta para el presente: “Nuestras acciones históricas necesitan ser conservadas para las generaciones futuras” (p. 44).

En el caso de Melanie, el lenguaje es básicamente impotente, al menos en lo que realmente importa. Como en el caso de Marcela, son el cuerpo y el fusil los que batallan por el control de la situación, con y contra las palabras. A Melanie le cuentan una anécdota de una chica que quiso entrar a una fiesta de alta sociedad en Lima y le negaron el paso por su color de piel: “¿Qué te pasa? Queremos entrar”, y luego: “Te digo que mi amiga y yo queremos entrar” (p. 27), pero por mucho que ella diga, el hombre de la puerta les cierra el paso con el cuerpo y las empuja, hasta que se rinden. Las palabras no alcanzan, incluso si no son malintencionadas como en el caso del periodista.

El último fracaso de las palabras, el más trágico, es el de las advertencias. Muchas personas le dicen que no vaya a la zona del conflicto. El periodista: “Pero es muy peligroso, Melanie, te puede pasar cualquier cosa” y luego: “Es muy peligroso, aún más si eres mujer” (p. 41). Luego Ana María, la dueña del medio de comunicación: “¿A la sierra? ¿ahorita? ¿Te has olvidado de lo que le hicieron a los periodistas en Uchuraccay? [...] Ten cuidado, Mel” (p. 41). La masacre de Uchuraccay fue particularmente importante para el mundo del periodismo, porque de ella resultó el asesinato de ocho periodistas. Ocurrió, como la de Lucanamarca, en 1983. La misma Ana María agrega: “No seas loca, Mel, viajar allá en este momento es irse a la boca del infierno. Puras metáforas” (p. 42). Las últimas dos palabras las dice Melanie, que otra vez ve en las palabras elementos impotentes que no son nada comparados con ir y mirar efectivamente lo que ocurre. Recibe dos advertencias más: “Hasta mis superiores me han dicho que la cuidemos” (p. 58), le dice un militar que más que cuidarla la controla y, finalmente, la propia Modesta le dice: “Mejor que te vayas, señorita” (p. 65), justo antes de que ocurra la violencia más extrema.

Sin embargo, la curiosidad y las ganas de encontrar cierta verdad son más fuertes y Melanie avanza en el territorio del conflicto. En el camino

oye los rumores sobre los senderistas: que te matan así nomás, que se comen los órganos, que se toman la sangre (p. 47), eso le relatan los lugareños, confirmando evidentemente su propia necesidad de ir más lejos. Al mismo tiempo, ese discurso fue el que llevó a los habitantes de Uchuraccay a masacrar a los periodistas, al confundirlos con senderistas. El problema es que a medida que avanza ni siquiera la mirada, en la que antes confiaba, es suficiente. La cámara altera la realidad: “mi disparo [de foto] le quitó la sonrisa y ha corrido para encerrarse en su casa” (p. 46) o no alcanza: “¿Qué es mirar? ¿Cómo puedo hacer que el olor se impregne en la foto?” (p. 60). Cabe la posibilidad de analizar ese “disparo” como otra forma de violencia de la costa y de lo urbano sobre la zona serrana. Los medios de comunicación tendrían entonces su propia forma singular (y paralela a la violencia armada) de afectar la vida en la sierra. De cualquier modo, aparece la posibilidad de un lenguaje otro, más radical y más fiel a la realidad, pero que no se corresponde con la mirada o el habla de un sujeto en particular, sino con la impersonalidad de la propia cámara: “A veces prefiero no mirar, que sea la cámara el único testigo. El encuadre gritará lo que se prefiere callar” (p. 60). Para retratar la realidad, para alcanzar aquella verdad ideal o idealizada, tendrá que ocurrir algo loco: que la imagen hable, que el encuadre tome la palabra. Comparado con la realidad, cualquier lenguaje es insuficiente por sí mismo, es parcial y fragmentario en su metro cuadrado de una realidad inmensa. El propio sujeto no alcanza: “Jamás podré decir que lo he visto todo” (p. 59) y será necesaria una emancipación radical: “mi mano guiará a la cámara, ¿o será a la inversa?” (p. 59).

El fracaso del lenguaje implica el de la subjetividad: “¿Qué se puede entender cuando nada es lo que parece, cuando las cosas pierden su nombre y son reemplazadas por otras que no encajan?” (p. 76), dice Melanie cuando ya ocurrieron las violaciones que suponen el encuentro en tiempo y espacio de las tres mujeres, tan disímiles en su origen social y en su cultura. El mundo no se deja nombrar, por lo que estamos no ante la impotencia de las palabras para hacer cosas, sino ante la impotencia en general, ante la ininteligibilidad absoluta del mundo. En ese contexto, así como antes Marcela fue traicionada por su cuerpo, Melanie le suplica: “Mi

cuerpo aún no lo quiere contar” (p. 76) y después: “La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo” (p. 77). Una vez más, lo que el cuerpo no puede soportar es el silencio. Incluso después del horror, incluso ante lo ininteligible, el cuerpo termina por regresar al lenguaje, a restablecer algo o más bien a empezar de nuevo, con lo que quede.

Modesta

La relación de Modesta con las palabras, con la potencia del lenguaje, es tan cambiante como en los dos casos anteriores. Sin embargo, ella es de la sierra y ya desde la alfabetización se encuentra en conflicto con el entorno: el padre no quería que aprendiera a leer y a escribir (ni siquiera que fuera a la escuela), cosa reservada al hermano varón. En la visión del padre, ella solo necesita saber tejer y colaborar en la chacra. No obstante, la madre se lo enseña a escondidas: “Para que se defienda en la vida” (p. 51). Ella aprende a dibujar las letras y encuentra una dimensión deseante: “Te estaba gustando esto de leer” (p. 52). El lenguaje, al menos el lenguaje escrito, se proyectaba como una promesa que en el caso de la cultura andina se puede leer, a la vez (aunque no solamente) como una trampa.

Lo siguiente que aparece en la novela es el conflicto que tiene Modesta con su marido por no hablar. Ante la enfermedad de una pareja con hijos pequeños en la comunidad, se resuelve repartir las tareas entre todos para ayudarlos con el trabajo en su chacra. A Gaitán, esposo de Modesta, le tocan más horas que a los demás porque no estaba en la reunión y ella no protestó. Gaitán es además un golpeador que se desquita con ella: “*Aprende a reclamar*” (p. 36), le exige. Poco tiempo después, ya con Sendero Luminoso en la comunidad, ocurre lo contrario: Justina, amiga de Modesta, se queja: “*¡Perros maricones aprovechados! Mejor se hubiera quedado callada. Calladita como tú, Modesta, Abusivos son nomás porque tienen fusil*” (p. 53). Los senderistas la cuelgan de las trenzas y le cortan la garganta, sin que ella deje de gritarles hasta el momento del corte. En el mundo de Modesta es tan funesto hablar como quedarse callado. Tanto las palabras como su ausencia desembocan, en el marco de la subjetividad

femenina y serrana, en algún tipo de violencia sobre la que no se tiene ningún control.

La violencia de Sendero pasa por una etapa verbal: “palabras nuevas desfilan en tus oídos como desfilan ellos cada mañana. Que si la clase, dicen, que si el proletariado, dicen, que si la revolución, dicen, que si la guerra popular, dicen, diciendo, dicen” (p. 55). Las palabras se amontonan a su alrededor en ese “decir, diciendo” sin sentido para ella. Fracasa el lenguaje dos veces: una vez en tanto los senderistas tienen cierta fe en transmitir la doctrina a pura repetición y eso no funciona; otra vez, en cuanto a que esas palabras no llegan a construir sentido en los oídos de Modesta: “Metálicamente, su voz raspa tus tímpanos temblorosos y te obliga a repetir la consigna. Decirla, repetirla, nombrarlos. Es su voz, no la tuya” (p. 56). La dimensión material de esa voz que raspa los tímpanos hace juego con la voz del periodista haciendo temblar el auricular: las palabras tienen efectos físicos a través de la voz que son por sí mismos instrumentos de una cierta violencia. Modesta repite la consigna: “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!*” (p. 56). Un pobrísimo triunfo de la doctrina encarnado en la pantomima de la aceptación, de la reivindicación de la causa, que no es más que el ser hablado del sujeto o en todo caso el obligar a decir, que era para Barthes la forma esencial del fascismo de la lengua.

Modesta ve cómo se llevan a Melanie. Llega a confundirle el nombre, en tren de ponerle nombres diferentes a las cosas, al decirle Melania, que le suena más conocido y verosímil que Melanie. Ella misma recibe su cuota de violencia por haber hablado con Melanie: “ya te habían dicho que no hables con nadie” (p. 65), le dice la narradora cuando Melanie ya fue capturada por un grupo de senderistas entre los que se encuentra Marcela.

Las violaciones de Modesta vienen de parte del ejército. El lenguaje, otra vez, no puede: “Gritabas siempre, pero de antemano sabías que era inútil” (p. 72). De esas violaciones ella tiene un hijo que le produce un dilema enorme y que la pone en tensión con el lenguaje escrito, ese que había aprendido con gusto, asociando el dibujo de las letras a formas: “La

que dice A parece un fierro doblado. La B es como si fueran las asas de la taza de café” (p. 51-52). El lenguaje escrito la traiciona hacia el final de la novela, cuando debe inscribir aquel hijo en el registro civil: “Los señores del registro iban escribiendo sus datos con esas letras que parecían montañas, el asa de una taza, fierros doblados” (pp.87-88). El Estado, que no solo no la protegió, sino que la violentó increíblemente, regresa de la mano del lenguaje escrito a hacer cosas con palabras: a atarla legalmente al chico que fue el producto de una serie de violaciones en masa (de hombres que trabajaban para el Estado). Al mismo tiempo, los militares le quitaron otro hijo anterior, al que descubrieron debajo de la cama escondido mientras a ella la violaban.

A Modesta, el lenguaje no tiene ya promesas para ofrecerle: “¿Cómo voy a pensar en el futuro? Eso no es más que una palabra” (p. 80). A contramano de Marcela, decide ir del pensamiento a la acción y le quema la entrepierna a un soldado con sopa hirviendo: “*A nadie más le vas a hacer porquerías*” (p. 80). Al soldado se le cae el fusil y ella lo agarra para comenzar una vida diferente. Y es como si agarrara el fusil que dejó vacante Marcela. El lenguaje solo será confiable, a partir de entonces, entre las propias mujeres que se le suman: “*Entre nosotras nomás, como todas somos mujeres, por eso nomás hablo*” (p. 88). Es que a Modesta todos los hombres la trataron con violencia: los senderistas, los militares y hasta su propio marido. Por eso termina por producir una inversión de las relaciones de fuerza: es ella la que toma el fusil.

Los presidentes

Con respecto a los personajes de las tres mujeres, los presidentes son notablemente menos importantes y participan mucho menos de la trama. Sin embargo, su importancia simbólica (en cuanto jefes políticos) y su relación con esta suerte de isotopía del hacer cosas con palabras ameritan un breve análisis de sus intervenciones. Como se dijo anteriormente, es posible identificar a estos presidentes con los tres que estuvieron (relativamente) al mando de Perú durante el período del conflicto armado interno. Al no tener nombres propios en la novela, quedan en pie de

igualdad entre sí o al menos se los iguala en relación con su rol en aquel momento.

En general, no aparecen solos, sino hablando con algún subordinado que puede ser un general. Estos subordinados piden que se tomen decisiones, que se les permita actuar con violencia. Uno le dice al presidente: *“A estas alturas las palabras ya no causan ningún efecto”* (p. 31). Sin embargo, esto contrasta fuertemente con la potencia performativa de la lapicera presidencial que *“garabatea notas que luego se transformarán en un decreto”* (p. 32). El momento del garabato está separado por un abismo del momento de la firma, que otorga el poder al general para actuar. Este no es un trabajo de pragmática, pero acá se visualiza con toda claridad la idea de performatividad que asegura efectos al lenguaje en tanto y en cuanto se den las condiciones rituales adecuadas. Otro de los presidentes hace exactamente lo mismo: *“El lapicero se mueve mecánicamente. Notas que después serán decretos. O no”* (p. 81) y en ese *“o no”*, en esa duda, se juega tal vez una variación política, un debilitamiento de la lapicera presidencial que ahora ya no se anima a firmar todo lo que garabatea (se trata del último presidente).

En medio, está la palabra del presidente en tanto líder, la palabra oral, que se opone a la rigidez de los decretos: *“No está en un mitin donde puede explayarse horas y horas sintiendo la vibración de la masa rugiente que sigue sus palabras en trance hipnótico”* (p. 50). Ese trance hipnótico se parece mucho al que siente Marcela la primera vez que escucha al líder de Sendero: el poder de la palabra oral, a diferencia del de la palabra escrita, se encuentra en cierto encantamiento un tanto místico e involuntario. El decreto (o la inscripción en el registro civil del hijo de Modesta) ofrece otro tipo de dinámica: la de la orden a cumplir, la de lo ineludible, más allá de las preferencias personales.

En cualquier caso, la relación de los presidentes con la potencia del lenguaje es más lineal, al contrario de la de las protagonistas: tanto si hablan como si escriben, los presidentes hacen cosas con palabras. Eso tiene que ver con cierta legitimidad, pero sobre todo con la potencia del

ejército que respalda esas decisiones. También acá, como en el caso de Sendero, el fusil y la palabra se disputan la hegemonía.

Lenguaje y narración: una poética del fragmento

La repetición parcial como recurso

Hasta ahora omití deliberadamente el análisis de las escenas de violación porque son un punto clave de interpretación de la novela que no se puede estudiar personaje a personaje, sino en el conjunto, y eso es ya un efecto: las tres escenas de violación descritas casi (el casi es muy importante) con las mismas palabras funcionan como una especie de aparato estético-político que interesa tanto por lo que repite como por lo que cambia en cada caso.

Marcela-Marta, Melanie y Modesta sufren violaciones colectivas prácticamente idénticas en cuanto a la experiencia personal y en cuanto a la descripción de la violencia. Como lo indica Hildebrand (2023): “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” (p. 9). Es decir, en la repetición, que es un procedimiento formal, se juega un posicionamiento político de género que se puede resumir aproximadamente de la siguiente manera: más allá de la clase social, más allá de la posición ideológica, más allá de las características étnicas, la violencia de género prevalece o en todo caso iguala a las mujeres en su situación de precariedad frente a la opresión.

En cuanto a la clase social, Melanie pertenece a o se vincula con la clase alta y eso queda registrado durante la escena de violación: “*Esto te pasa por burguesa*”; Marcela-Marta participa de una cierta clase media y Modesta es de clase baja y es campesina. La cuestión ideológica es más interesante, porque los militantes de Sendero Luminoso tratan a Melanie de anticomunista y le dicen: “*ya verás por dónde te entra la ideología*” (p. 66), mientras que de Marcela-Marta los militares dicen: “*Dale con fuerza para sacarle su ideología*” (p. 68). Sin embargo, esta suerte de espejo entre las dos situaciones, que podría dar lugar a la idea de que la violencia machista es solo vehículo de la violencia ideológica, se rompe con la tercera

violación, la de Modesta, donde la ideología política en términos estrictos o al menos partidarios no juega ningún papel: *“Dale con fuerza que estas cholas aguantan todo”* y después: *“ya nunca más vas a darle comida a esos terrucos”* (p. 70) le dicen los militares, mostrando así que no la consideran parte de Sendero. La violencia de género es entonces transversal a las otras categorías y a la vez es autónoma, no depende de ninguna de ellas en particular: pareciera más bien que esas otras categorías son un vehículo para esta otra violencia más arraigada y subterránea.

Por último, la cuestión étnica o étnico-racista aparece como un tercer campo de diferenciación entre las tres mujeres protagonistas. A Melanie le dicen *“blanquita vendepatria”* (p. 66), a Marcela-Marta no le dicen nada vinculado con ese tema (lo que podría significar que no se distingue en ese sentido de los soldados) y a Modesta le dicen *“serrana hija de puta”* y también *“india piojosa”*. Esa especie de impersonalidad de la violencia machista queda consignada en una conversación anónima entre un teniente y un sargento, que termina de la siguiente manera: *“Sargento, usted haga lo necesario para tener contentos a sus hombres; pero a mí no me cuente nada”* (p. 69). Inmediatamente después de esa conversación aparece la violación de Modesta, que además no es un solo episodio sino varios.

Los que quedan igualados en estas escenas son, a la vez, los hombres que violan. Las variaciones que se proponen parecen insignificantes en relación con la monstruosidad de los actos que comparten. Importa poco que, en el caso de los violadores de Melanie: *“Éstos usaban fusiles y la misma ropa de los campesinos, con pasamontañas o pañuelos que les cubrían el rostro. Daba lo mismo”* (pp. 65-66). O que en el caso de Marcela-Marta: *“Éstos usaban botas de cuero negro y ropa de color caqui, nada les cubría el rostro. Daba lo mismo”* (p. 68). O que en el caso de Modesta se produzca una combinación: *“Éstos usaban botas de cuero negro y ropa de color caqui, con pasamontañas que les cubrían el rostro. Daba lo mismo”* (p. 69). En esa combinación de botas negras y pasamontañas, a pesar de que se trata de militares, se ve que todos los hombres participan de la misma lógica, los del pasamontañas y los de las botas o la ropa color caqui,

para todos: “ella era sólo un bulto” (pp. 66, 68, 69). Lo que comparten es entonces el poder y la voluntad de convertir a la mujer en un bulto, en un objeto. En otro fragmento, la operación se ve con más claridad: “todos hermanos todos la tropa entera en ella en ellas en esas las putas las cholas las terrucas las periodistas” (p. 73).

Otra variante de la repetición tiene que ver con el fusil, que en la novela alterna entre su significado literal y algunos significados metafóricos, atravesando a los tres personajes. En Marcela-Marta, como vimos, el fusil es a la vez rival y aliado de la palabra, compite por la hegemonía de la acción con ella y el personaje se balancea entre esas dos dimensiones, así como la discusión interna de Sendero Luminoso en torno a las palabras de Mao sobre el hecho de que “el poder nace del fusil” (p. 12), pero a la vez “el partido manda al fusil” (p. 12). En el caso de Melanie, es siempre una metáfora vinculada a la vida urbana y a cierta frivolidad: “Estaciono el carro y enrumbamos al Kraken. A preparar el fusil y ver cómo nos va la puntería esta noche” (p. 28). En el caso de Modesta, como vimos, es el símbolo del empoderamiento: ella toma el fusil que se le cae al soldado que ajustició con la sopa caliente y entonces, junto con el arma, toma la palabra.

También la cuestión de los nombres de los personajes, que se mencionó más arriba, cae en el campo de la repetición. Las especulaciones fueron variadas, pero relativamente homogéneas. Por ejemplo, como los nombres de las tres empiezan con M, se ha dicho que esa M más la vocal siguiente, Marcela, Melanie, Modesta, deja el lugar vacío de Mi y Mu, por quienes podríamos preguntarnos (Hildebrand, 2023, p. 53); se ha dicho también que es la M de mujer y de miedo (Huerta Vera, 2020, p.190) o de “*mamacha, mamacita, mujeres*” (Palmeiro, 2014, p. 139). Podríamos agregar cierta motivación en el nombre de Modesta, que pertenece a la clase baja campesina e indígena. Todas esas posibilidades resuenan y valen, sobre todo la que asocia la M a la palabra mujer, pero probablemente el efecto más importante sea el de reunir las a las tres en la repetición del sonido inicial y separarlas en el resto. La estructura de los nombres vendría entonces a emular y a señalar una estructura social dibujada a lo largo del texto: la condición de género, la M de mujer es el

sustrato común que las vuelve parte de una misma experiencia colectiva. Lo que viene después es la singularidad de cada una. Entre esos dos mundos, el de lo común y el de lo singular, la batalla por la prevalencia es permanente.

El desenlace de cada personaje, más allá de las similitudes y los roces, es muy diferente. A pesar de que comparten el mismo tipo de violencia, los recursos y las salidas son diversos. Melanie va a Francia a hacerse un aborto (de un hijo producto de las violaciones) y a reunirse con su pareja, Daniela. Aunque el dolor y el horror siguen ahí: “el grito se transforma en un gemido” (p. 85). Marcela-Marta permanece atrapada en los interrogatorios de Romero y Modesta tiene al hijo que es, como en el caso de Melanie, producto de las violaciones, aunque no quisiera, y organiza una suerte de resistencia. De todas formas, cabe la posibilidad de interpretar el último fragmento de la novela como un final trágico para ese proyecto por la mención del esposo, de los hijos (hay varios, por lo que en principio no sería Marcela) y por la frase: “*Ahora todas somos piojosas*” (p. 88), dado que el adjetivo *piojosa* se lo habían atribuido a ella. Sin embargo, como es uno de los fragmentos donde la sintaxis se altera, cuestión que se analiza más adelante, no termina de quedar claro a quién se refiere (y esa confusión es deliberada en el sentido de igualarlas). De todas formas, las diferencias de clase, de ideología y de etnia recobran su valor diferencial una vez ocurrida la violencia que las igualó: “Solo queda olvidar a esa campesina que se confundió y me llamó Melania” (p. 85)

La persona gramatical y la persona política

Una serie de procedimientos formales y narrativos diferencian a Modesta de los otros dos personajes femeninos principales: sin restarle nada de potencia a la violencia de género, suponen más bien agravantes a su situación de vulnerabilidad económica y social. Por ejemplo, podríamos preguntarnos por qué de las tres ella es la única que no narra su propia historia, sino que esta es narrada casi enteramente en segunda persona: ¿por qué hace falta una voz que le cuente a Modesta lo que le pasa? Palmeiro (2014) propone que Modesta forma parte de aquellos sujetos que

en Perú no son sujetos de la Historia, son invisibilizados y no tienen ni siquiera una voz propia (p. 140). Tardíamente, cuando la violencia extrema ya ha tenido lugar, Modesta adquiere voz propia, lo que “supone en la campesina serrana una apropiación de su trayectoria y las de sus pares” (Peña Iguarán, 2020, p. 88). Teniendo en cuenta que la autora del libro es limeña, podría sugerirse (a riesgo de cruzar límites epistemológicos que requerirían mayor elaboración) que la segunda persona no busca solo mostrar la invisibilización, sino evitar eso que Deleuze (1996) llamó, en una famosa conversación con Foucault, “la indignidad de hablar por otros” (p. 141), por los serranos. El paso a la primera persona, que eventualmente ocurre, sería así el punto a partir del cual la violencia iguala o pone en una suerte de causa común a las tres mujeres, por lo que entonces el libro puede hacerse cargo de la voz de Modesta. Lo que está en juego, una vez más, es la potencia política del lenguaje. Campuzano (2023) ha señalado cómo en el campo de los testimonios andinos sobre la violencia las técnicas típicas de descripción lingüística encuentran un límite que obliga a pasar a otros lenguajes como el icónico (p. 100). Si bien en este caso no se trata de un testimonio en un sentido tradicional, sino de un personaje de ficción trabajado por los testimonios, esta posición puede abonar la idea de un intento por no apropiarse completamente o al menos por respetar parcialmente la especificidad del dolor andino. La mediación de la segunda persona asegura un margen para el error, es decir, deja espacio para que el dolor de Modesta mantenga una singularidad que tal vez no llega a recoger la narración y que se asoma en la palabra “Pachacuti” (p. 79), que la narradora en segunda persona propone mientras describe la situación de Modesta luego de la violencia. El vocablo quechua apela a esa singularidad, sin capturarla por completo.

Cuando Modesta cobra voz propia y habla en primera persona es para organizarse junto a otras mujeres y defenderse de la violencia, incluso pasando a la acción. La primera persona es también la voz de la acción y de una cierta toma de consciencia. Morales (2020) ha señalado, además, cómo en Modesta se pueden encontrar modismos y pseudoerrores (para cierta norma blanca) que responderían al respeto de cierta enunciación propiamente quechua.

La ruptura de la sintaxis

Además de la repetición de las escenas de violación y el tema de la persona gramatical de Modesta, hay otro procedimiento formal que ha llamado la atención de la crítica y que evidentemente produce un efecto de lectura muy contundente: la ruptura del orden sintáctico para narrar, fundamentalmente la violencia política y las grandes masacres. Esta ruptura no es solamente la desaparición de los signos de puntuación, la falta parcial de coordinación entre las palabras y la ausencia de mayúsculas, sino también la inclusión de onomatopeyas.

La interpretación de este recurso ha sido bastante homogénea: “Sin mayúsculas, sin subtítulos ni signos de puntuación, son decisiones que proponen una manera de hacer visible, en el cuerpo de la escritura, la crisis misma del sentido” (Peña Iguarán, 2020, p. 72); “El texto de Salazar sostiene lo fragmentario como estética del sentido para comunicar lo indecible; lo que no cabe en una gramática ordenada ni en una representación realista” (p. 71); “la narración de los eventos disruptivos, como las bombas y las masacres, se transmite sin la mediación de una voz narrativa, desde el abandono del control de la sintaxis e incorporando onomatopeyas que llenen los vacíos del lenguaje” (Hildebrand, 2023, p. 14); “El horror busca una forma de ser nombrado que se le resiste. El lenguaje llega a un límite en el que no puede dar cuenta de él” (Palmeiro, 2014, p. 139); “cuando se narran los hechos violentos, el lenguaje falla, no es capaz de graficar el grado de violencia que sufren los personajes” (Paredes Morales, 2015, p. 10).

Es decir, la ruptura o la tensión de la sintaxis y de los aspectos formales del lenguaje sería un modo de abordar aquella parte de la realidad que no se deja capturar por las estructuras lingüísticas convencionales: la violencia extrema conduciría a la impotencia del lenguaje para representar y, consecuentemente, para dar testimonio u ofrecer un refugio a la memoria.

No obstante, sin descartar esta idea, podría proponerse otra perspectiva: el gesto formal de Salazar Jiménez no supone el fracaso del lenguaje para representar, sino justamente su potencia para hacerlo, su

capacidad para reinventarse y, a pesar de todo, dar cuenta de la violencia. No es que el lenguaje naufrague ni que el realismo se haga imposible: es una forma de realismo radical que en el recurso a la onomatopeya se esfuerza por ser, dentro del pacto ficcional, aquello que en realidad está representando. La única forma realista de representar los horrores de Lucanamarca o Accomarca o de la bomba que produce un apagón al inicio de la novela o de la muerte al final es con una sintaxis que respete los ruidos, las incoherencias y las arbitrariedades de esa violencia.

Este recurso también se utiliza para referir una escena sexual en una fiesta (pp. 42-43). Podría decirse que el lenguaje tampoco puede representar adecuadamente el placer o el cuerpo, pero otra vez pareciera más interesante asumir que la novela apuesta por el lenguaje, por su poder de evocación, en todo caso, antes que por su carácter referencial clásico. En ese sentido podríamos tomar la frase citada de Peña Iguarán referida a una crisis del sentido, aunque no a su abolición. Una fiesta y un acto sexual en ella se empobrecen en la sintaxis habitual, en el relato secuencial y ordenado: el caos y la velocidad requieren de otro lenguaje para ser evocados, pero no pueden prescindir de él.

Se puede ir un poco más lejos y asumir que la novela se orienta en esas situaciones hacia una enunciación de carácter poético. Molina Olivares (2019) lo ha sugerido en clave deleuziana, refiriéndose a esta novela precisamente: “la expresión rizomática desarticula la función referencial del lenguaje y lo acerca a la poesía, alterando la sintaxis regular” (p. 96). Ese perder el hilo, entendiendo por hilo el tronco o la guía de una estructura jerarquizada, produce las ramificaciones un poco alocadas que vemos en esos momentos en los que la sintaxis se altera. La sensación de fragmentariedad es inevitable y es también parte de un proyecto estético: “La suma de fragmentos no arma una totalidad en un estado original, pues en el imperfecto hilado de la pedacera quedan visibles las fisuras cuya presencia hacen venir las reminiscencias de la violencia que las formó” (Peña Iguarán, 2020, p. 70).

Esa especie de estética del fragmento que reúne elementos heterogéneos bajo una sintaxis no convencional se repite a una escala más

amplia, de sintaxis macrotextual: así como están las voces de las protagonistas en primera o segunda persona, en las voces de los presidentes, los diálogos y los momentos de ruptura, es decir, en los apartados donde el realismo tradicional se rompe, hay otro elemento que interviene y produce efectos: las citas textuales. A lo largo de la novela aparecen fragmentos de textos de Marx, Lenin, Mao, el Comité Central de Sendero Luminoso y César Vallejo (que está en el epígrafe, pero aparece también dentro de la novela) integrados al resto del texto. Su pertenencia a la novela es, desde el punto de vista formal, igual a la de cualquier otro fragmento: cada una tiene su apartado y solo se diferencian de lo demás por la firma al final, que indica de quién es la frase. Las de Marx, Lenin y Mao se refieren directamente al rol de la mujer en la revolución socialista o en el marco del pensamiento socialista. Todas implican que la mujer supone un valor particular y necesario para la realización del ideal socialista, ya sea porque sin las mujeres no se puede, como en el caso de Marx y Lenin, o porque la revolución vendrá a corregir la injusticia de la desigualdad de género, como en el caso de Mao. Frente a eso, la cita del Comité de Sendero Luminoso, que podemos leer, para usar una frase corriente, como expresión del *socialismo realmente existente* o por existir (es decir, como la puesta en práctica de las ideas de Marx, Lenin y Mao), prescinde completamente de referencias a la mujer. Ajena por completo a ese tema, toma otra parte del pensamiento maoísta: “se ha dicho que con fusiles se transforma el mundo, ya lo estamos haciendo” (p. 66). Esa desconexión entre las ideas y la práctica, manifestada en la exaltación del fusil y el olvido de la mujer, sugiere en principio el fracaso del lenguaje en tanto tal para transformar la realidad de la manera deseada. Las palabras tienen efectos, hacen cosas, pero no es posible controlar qué hacen exactamente e incluso pueden volverse contra los objetivos iniciales.

El tema de la relación entre Sendero y las mujeres ha sido largamente debatido. No hay dudas de que en la balanza de los delitos sexuales, el Estado cometió con diferencia la mayor parte: el 83 % (Huerta Vera, 2020, p. 195; Morales, 2020, pp. 5-6). De alguna forma, eso queda reflejado en la novela en el hecho de que, en dos de los tres casos, sean militares los que cometen las violaciones, aunque está claro que la propuesta de la novela

tiene más que ver con mostrar lo que esos hombres tienen en común que aquello que los separa. Cecilia Blondet (1995) ha propuesto que la estrategia de Sendero fue cooptar o destruir los liderazgos femeninos de Perú con la finalidad de sumar fuerzas a su movimiento, pero sin tener un interés real en cambiar su situación de opresión. Mientras que algunas se incorporaron: “Muchas se resistieron y contra ellas la estrategia fue la amenaza, el chantaje, los golpes e incluso el ajusticiamiento. De una u otra forma, con atenciones o con el terror, Sendero estaba logrando su objetivo. Ganadas o neutralizadas” (p. 128). Marcela-Marta es un ejemplo de la tensión que suponía participar de Sendero en relación con este tema: ella increpa a sus compañeros por haber violado a Melanie y dice: “un combatiente es disciplinado, no se deja llevar por ese impulso de sus partes” y luego: “la calentura te está embruteciendo” (p. 67). Marcela-Marta está intentando volver a tender un puente entre la teoría, las palabras de Marx, Lenin y Mao citadas en la novela, y lo que efectivamente hace el partido. El fracaso del lenguaje es no poder evitar el dolor y la dominación, justo ahí donde se lo está utilizando en nombre de la liberación.

Por otra parte, la cita de Vallejo participa de otra lógica completamente distinta, que viene a compensar el pesimismo de la primera reflexión. El fragmento pertenece a un texto que se ha catalogado como poema en prosa (Guzmán, 2023) y que insiste particularmente en la mutilación del rostro. Sin embargo, la paradoja del mutilado le devuelve al lenguaje algo de su potencia: está mutilado, pero no le falta nada; puede ver aunque no tenga ojos y oler aunque no tenga nariz. El fragmento corta el texto original para que la última frase sea: “No tiene boca y habla y sonrío” (p. 60). A pesar de su impotencia para transformar el mundo de una forma deseable y a pesar del daño, que excede al lenguaje, las palabras todavía mantienen otra función, más difusa y, en apariencia, menos espectacular: la de permitirnos seguir hablando más allá de todo. Por eso el mutilado habla y sonrío, porque el lenguaje, con todas sus trampas, sus horrores y sus limitaciones, también puede ser una válvula y un consuelo. Y no es poco, porque hablar sin tener boca es poder hablar más allá de la muerte, seguir estando e impedir el olvido. Es, también, ponerle palabras al trauma.

La novela y el mundo

Este apartado constituye las conclusiones del análisis. Dadas todas las características mencionadas, la pregunta final podría ser por el lugar que toma la novela en el marco de la literatura peruana o incluso en el marco más general de la violencia política en Perú. ¿Puede algo una novela? “¿Puede realmente un artefacto cultural, como la novela, representar la violencia y el trauma social?” (Cárdenas Moreno, 2016, p. 13). Más aún: ¿Puede tener alguna función como la que soñaban, por ejemplo, los primeros cultores de la novela indigenista de finales del siglo XIX? Esto último seguramente no y esa novela ya no existe como tal, así como tampoco sus derivaciones. Como lo indicaba Cornejo Polar (1995) hace casi veinte años: “Por comodidad podemos seguir hablando de neoindigenismo y de neo-realismo urbano, pero la verdad es que estas denominaciones ya casi no significan nada” (p. 297). No solo no estamos ante una novela indigenista, sino que su apuesta no va en esa dirección con respecto al lenguaje. El indigenismo tradicional suponía una confianza desmesurada en el lenguaje, en la capacidad de las palabras para intervenir racional y voluntariamente en la realidad. Esto se aprecia al menos en ciertas lecturas de la crítica, en particular de la semiótica al estilo de los trabajos de Danuta Mozejko (1994), que analizaba el indigenismo en clave de manipulación: hacer hacer. *La sangre de la aurora* le reserva un lugar mucho más humilde al lenguaje, pero a la vez mucho más efectivo y asequible.

Lo que se dijo al final del apartado anterior es una pista en este sentido. La confianza de Vallejo, a través de su mutilado que sin boca habla y, todavía más, sonríe, abre las puertas a una función ritual del lenguaje: la de permitir o imponer el duelo. La novela no es exacta o solamente testimonial (aunque su perspectiva en relación con el género puede verse como un testimonio indirecto de la situación de las mujeres en conflicto peruano), ni tampoco de denuncia (aunque una lectura en ese sentido no es imposible). Lo que sí puede (y parece) hacer la novela es pulir las herramientas del lenguaje para hacer hablar a lo que se fue, para darle un lugar en el presente que no suponga reprimir el dolor ni solo mostrarlo, sino trabajarlo. Se trata de ponerle palabras al horror para que no estalle

bajo la forma de una verborragia ácida y compulsiva surgida del cuerpo. Marcela-Marta termina estallando, su cuerpo habla por ella de tanto tener que callarse; Melanie le pide a su cuerpo por favor que hable, que diga; Modesta quiere gritar y no puede, ni siquiera sabe si le ha salido el grito. La novela es el espacio donde esas palabras no dichas tienen lugar, donde la representación permite decir, al menos parcialmente, el dolor y la violencia, como en el trabajo del duelo.

El hacer cosas con palabras de Salazar Jiménez podría interpretarse en la línea de reflexión de Idelber Avelar (2000), que asocia literatura y duelo a partir de la figura de Antígona: “instalar la irreductibilidad del duelo en la polis y forzar el estado al reconocimiento de tal irreductibilidad. Tal intento es, sin embargo, también mediado por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida” (p. 20). El lenguaje recupera su carácter ritual una vez que el horror ha ocurrido: ya no hay confianza en la capacidad de transformación política del mundo a través del lenguaje, pero sí en la posibilidad de hacer visible lo invisible, de imponer el duelo y en particular el duelo de género, simbolizado en esa M de mujer repetida en el nombre de cada protagonista. Como lo propone Avelar a través de Tununa Mercado: “la labor del duelo implicaría la socialización de una tumba exterior donde la bruta literalización de la palabra traumática se dejaría, al menos parcialmente, metaforizar” (p. 20). *La sangre de la aurora* es justamente, incluso en el título, la metaforización de la palabra traumática. Casi el único lugar en el que el lenguaje no fracasa del todo es en el propio libro en tanto tal.

Referencias

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio.
- Blondet, C. (1995). El movimiento de mujeres en el Perú 1960-1990. En J. Cotler (Ed.), *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política* (pp. 103-134). IEP.
- Campuzano, B. (2023, febrero). Llantos y llakis en testimonios visuales de la violencia política en Perú. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (77), 99-131. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2023.77.57561>
- Cárdenas Moreno, M. (2016, octubre). Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la*

aurora de Claudia Salazar. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 1(2), 11-46. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201602.001>

Cornejo Polar, A. (1995). Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas. En J. Cotler (Ed.), *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política* (pp. 293-302). IEP.

Deleuze, G. (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Pre-Textos.

Guzmán, J. (2023, 24 de enero). "Existe un mutilado": un poema de César Vallejo. Carcaj. <https://carcaj.cl/existe-un-mutilado-un-poema-de-cesar-vallejo/>

Hildenbrand, A. (2023, diciembre). La sangre de la aurora: reconstrucción del trauma como parte de la memoria colectiva. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 14(30). <https://doi.org/10.25025/perifrasis202314.30.03>

Huerta Vera, M. C. (2020). Género, raza y afectos en *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar Jiménez. *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos*, 13, 188-201. https://brujula.ucdavis.edu/sites/g/files/dgvnsk13236/files/media/documents/9._huerta_claudia._genero_raza_y_afectos.pdf

Knupp, A. M. (2018, 26 de diciembre). Lucanamarca, el genocidio y la violación sexual en *La sangre de la aurora*. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 34(1), 83-93. <https://doi.org/10.1353/cnf.2018.0040>

Molina Olivares, M. (2019, julio). Género y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez. *Letral*, 22, 89-109. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/59056>

Mozejko, D. T. (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. EDICIAL.

Morales, B. (2020, 12 de octubre). 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*, 6, 1-34. <https://doi.org/10.24201/reg.v6i0.641>

Guzmán, L. G. (2018, 21 de agosto). Novela, género y memoria: Diálogo con Claudia Salazar. [Entrevista]. Casa de la Literatura Peruana, YouTube. <https://youtu.be/0Dw7D7iQu58?si=03GXDO6WSj2aFgOm>

Palmeiro, C. (2014, 1 de noviembre). *La sangre de la aurora*. Desde el Sur, 6(1), 139-141. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/24>

Paredes Morales, J. M. (2015). De cuerpos y ruinas: análisis de la novela *La sangre de la aurora*. *Red Literaria Peruana*. [Ponencia]. VII Coloquio de estudiantes de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. <https://redlitperu.wordpress.com/2018/06/16/de-cuerpos-y-ruinas-analisis-de-la-novela-la-sangre-de-la-aurora/>

Peña Iguarán, A. (2020, 1 de diciembre). Los giros de *La sangre de la aurora*: La estética del fragmento y el resto. *Cuadernos del CILHA*, 33, 69-91. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3291>

Salazar Jiménez, C. (2014). *La sangre de la aurora*. Portaculturas.