

BRENDA MORALES MUÑOZ  
*coordinadora*

BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS  
LITERARIAS DE LAS NARRADORAS PERUANAS EN EL SIGLO XXI



HÓURESIS



BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS LITERARIAS  
DE LAS NARRADORAS PERUANAS EN EL SIGLO XXI

HEÚRESIS

BRENDA MORALES MUÑOZ  
coordinadora

BREVE PANORAMA CRÍTICO DE LAS PRÁCTICAS LITERARIAS  
DE LAS NARRADORAS PERUANAS EN EL SIGLO XXI

con el apoyo técnico de:  
REGINA AMELCO GAONA  
ANA CRUZ HERNÁNDEZ  
JOAN MALINALI ORTEGA MARIEL  
MARCOS XANDER RODRÍGUEZ MORA  
EMILIA MORALES MARTINELLI

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición: Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras peruanas en el siglo XXI fue realizada en el marco del proyecto UNAM DGAPA PAPIIT a401322 "Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI".

*Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras peruanas en el Siglo XXI.*

Brenda Morales Muñoz; Mónica Cárdenas Moreno.; Regina Amelco Gaona; Marco Polo Taboada Hernández; Eva Castañeda Barrera; Stephanie Suárez Enríquez

**Colaboración.** Brenda Morales Muñoz (coordinadora); Regina Amelco Gaona (apoyo técnico); Ana Cruz Hernández (apoyo técnico); Joan Malinalli Ortega Mariel (apoyo técnico); Marcos Xander Rodríguez Mora (apoyo técnico); Emilia Morales Martinelli (apoyo técnico); Daniela Macías Galván (composición) Juan Carlos Hernández Vera (cuidado de la edición y supervisión editorial).

**Serie.** Heúresis

Edición. 1ª. 2025.

D.R. © 2025 Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, México.

ISBN 978-607-587-431-9

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Circuito Interior. Ciudad Universitaria, s/n. C.P. 04510.

Coyoacán Ciudad de México, México.

coord.publicaciones@filos.unam.mx

Forma sugerida de citar.

Morales Muñoz, B. (2025) *Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras peruanas en el Siglo XXI*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. <https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/>

Excepto donde se indique lo contrario, este contenido digital está bajo una licencia

Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual (cc by-nc) 4.0 Internacional,

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.es>.

Para un uso diferente escribir a: [ru.atheneadigital@filos.unam.mx](mailto:ru.atheneadigital@filos.unam.mx)

Con la licencia  usted es libre de:

**Compartir:** copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

**Adaptar:** remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

**Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

**No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

En los casos que sea usado el presente contenido digital, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## Presentación

Históricamente, las mujeres han sido menos estudiadas que los hombres en el ámbito académico de cualquier área de las humanidades. Su presencia ha sido constante en el mundo literario a pesar de tener todo en contra, pues, durante mucho tiempo, críticos, académicos y editores las relegaron e ignoraron su trabajo. Sin embargo, en el siglo XXI las escritoras están cada vez más presentes en el campo literario latinoamericano. Afortunadamente la invisibilización ha disminuido en años recientes. Se ha visto un aumento considerable en la publicación de obras literarias escritas por mujeres, tanto en editoriales transnacionales como independientes. Otras muestras de este cambio son los premios literarios, la inclusión de escritoras en programas académicos, la publicación de artículos, la elaboración de tesis y la creación de podcast, mapas y catálogos dedicados a su trabajo. Pero el camino todavía es largo, siguen estando relegadas en los estudios académicos formales en comparación con los hombres.

Ante este panorama, surgió el proyecto PAPIIT IA401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, pensado para ampliar las investigaciones sobre autoras latinoamericanas y proponer análisis y estudios críticos sobre sus obras. La intención de este proyecto es visibilizar la diversidad de propuestas escriturales de mujeres latinoamericanas nacidas a partir de la década de los sesenta y priorizar las relaciones entre los textos literarios y sus condiciones de producción y recepción. Asimismo, busca cuestionar la forma en la que se ha conformado el canon literario que históricamente ha excluido, marginado, discriminado y menospreciado a las mujeres que escriben y ha desdeñado géneros considerados menores o femeninos como cartas, diarios y ensayos e incluso minimizado temas como la maternidad, la crianza o la sexualidad. También es importante destacar que tenemos claro que no todas las mujeres padecen el sistema cultural patriarcal de la misma forma; por eso se toman en cuenta factores como clase, raza, etnia y sexualidad de cada una.

El objetivo, entonces, no sólo es dar a conocer su trabajo, sino subrayar que en ellas hay experimentaciones estéticas, abordajes temáticos y rup-

turas genéricas diversas; que son mujeres que escriben sobre una amplia variedad de temas y lo hacen con estilos distintos, desde su propia experiencia y corporalidad. El proyecto intenta dar cuenta de lo anterior a través del análisis de obras escritas por mujeres y publicadas en este siglo desde una perspectiva multidisciplinaria, pero privilegiando los acercamientos antipatriarcales y antireduccionistas. Esto obedece a nuestra hipótesis que señala que las mujeres escritoras, además de enfrentarse a la invisibilización, se enfrentan a la estereotipación, pues muchos de los acercamientos académicos se han hecho desde una perspectiva patriarcal, androcéntrica o ghettoizante; es decir, que sus trabajos se estudian a partir de una medida masculina (de hombres blancos heterosexuales) o se reducen al ser leídas e interpretadas sólo desde ciertas perspectivas feministas o de género. Los libros que se derivan de este proyecto analizan la literatura de mujeres latinoamericanas publicadas en el siglo XXI desde su particularidad y variedad, alejándose de la crítica literaria con prácticas patriarcales o reduccionistas. De esa forma se intenta construir un canon distinto, más incluyente, menos androcentrista, ghettoizante y patriarcal para que los y las estudiantes universitarias puedan tener acceso a una literatura latinoamericana más diversa.

Durante el primer año del proyecto, la meta fue elaborar dos libros que ofrecieran un panorama general de las prácticas literarias de escritoras de dos países latinoamericanos que normalmente no reciben muchos reflectores en los mundos editoriales y académicos mexicanos: Cuba y Perú. No es difícil comprobar que las obras de autoras contemporáneas, tanto peruanas como cubanas, circulan y se leen poco, aunque se realicen algunos esfuerzos individuales para difundirlas. Los retos fueron numerosos, hacer crítica literaria de literatura contemporánea supone varios obstáculos que van desde el acceso a los textos hasta la poca o nula crítica con la cual dialogar.

El segundo año, el objetivo fue elaborar dos libros que ofrecieran un panorama general de narradoras latinoamericanas. Con la intención de abarcar el mayor número posible de países, los tomos se dividirán por zonas. El primero se centrará en el cono sur y el área andina y el segundo en Centroamérica, el Caribe y México. Así, los cuatro libros de este proyecto buscan hacer una contribución a los estudios críticos de autoras latinoamericanas para llenar, paulatinamente, los huecos que existen en la academia.

Un proyecto de este tipo no es una tarea individual. El trabajo no habría llegado a buen puerto sin el invaluable apoyo de los y las estudiantes que participaron activamente en él. Muchas gracias a Regina Amelco Gaona, Andrés Martínez Guzmán, Ana Gabriela Cruz Hernández, Evelyn Baylón Medina, Patricia Guzmán Rosiles, Emilia Morales Martinelli, Marcos Xander Rodríguez Mora, Tania Berenice Humara Gil, Victoria Jacqueline Soto Hernández, Brenda Michelle Gutiérrez Guzmán, Karen Arana Gutiérrez, Frida Esther Durán Cortés, Laura González Sánchez, Antonia Yuriset Pérez Cruz, Javier Olgún Tortolero y Joan Malinalli Ortega Mariel. Un agradecimiento muy especial a mi querida colega Ivonne Sánchez Becerril por el trabajo, el diálogo y el acompañamiento. Y gracias también a Vianey Islas Bastida y Nancy Leyva Gutiérrez por el apoyo técnico, logístico y emocional. Finalmente, agradecemos a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras por el apoyo recibido.

BRENDA MORALES MUÑOZ

Responsable del Proyecto PAPIIT A401322

Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI



# Panorama de antologías de cuentos peruanos en el siglo XXI

BRENDA MORALES MUÑOZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Si la comparamos con otros países de América Latina, la literatura peruana contemporánea es poco estudiada en la academia mexicana. De ahí que el proyecto PAPIIT IA401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI” se haya planteado como uno de sus objetivos la difusión y el estudio de narradoras peruanas nacidas a partir de 1965 y cuya obra se esté publicando en el presente siglo. Este estudio introductorio hará un recorrido por el cuento y se dedicarán los capítulos posteriores al análisis de obras más extensas.

La producción cuentística peruana del siglo XXI es constante, abundante y heterogénea en sus temáticas, características e impacto. Prueba de ello son los dos concursos más importantes: el Premio de cuento Copé Petroperú que data de 1979 (y que hasta 2020 sólo lo habían ganado cuatro mujeres) y “El Cuento de las Mil Palabras”, creado por la revista *Caretas* en 1982. Para intentar dar cuenta de la diversidad cuentística y con el fin dar a conocer el mayor número de escritoras peruanas que están publicando en el siglo XXI, mencionaré algunas de las antologías que se han dedicado a rastrear a las cuentistas más destacadas. Este panorama también es útil para mostrar los cambios que está experimentando la tradición y el canon literario peruano que históricamente había sido construido en clave masculina.

La primera antología de escritoras peruanas publicada y que sirve de arranque es *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*, coeditado por Santo Oficio y Ediciones Flora Tristán y compilado por la investigadora italiana Giovanna Minardi en el año 2000. El libro reúne a treinta y nueve escritoras, entre las que destacan Amalia Puga, Angélica Palma, Delia Colmenares, Isabel Sánchez Concha, María Wiesse, Ángela Ramos, Magda Portal, María Martínez Pineda, Rosa Arciniega, Carlota Carvallo de Núñez, María Rosa Macedo, Catalina Podestá, Sara María Larrabure, Pilar Laña Santillana, Elena Portocarrero, Aída Balta, Leyla Bartel, Gladys Cá-

mere, Fátima Carrasco, Patricia de Souza, Pilar Dughi, Doris Moromisato, Carmen Ollé y Rocío Silva-Santisteban, entre otras. Si bien muchas de las antologadas nacieron antes de 1965, buena parte de ellas sigue publicando en el presente siglo.

En 2007 apareció *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana*, compilada por Gabriel Ruiz-Ortega y publicada por Revuelta editores. En ella se incluyen veinte escritores, dieciocho hombres y sólo dos mujeres: Claudia Ulloa Donoso y Susanne Noltenius. En 2011, el mismo Gabriel Ruiz-Ortega compiló una nueva antología, esta vez exclusivamente de mujeres. Lleva por título *Disidentes 1: antología de nuevas narradoras peruanas* y fue publicada por Ediciones Altazor. En ella se incluyen quince narradoras, entre las que se encuentran Julie de Trazegnies, Katya Aduai, Alina Gadea, Patricia Miró Quesada, Susanne Noltenius, Julia Wong, Andrea Jacobini, Alessia Di Paolo, Bethsabé Huamán, Rossana Díaz, y Yeniva Fernández. Apareció una tercera muestra de *Disidentes*.<sup>1</sup>

En 2008, se publicó *Matadoras: nuevas narradoras peruanas*, editado por Álvaro Lasso para Estruendomudo. Como su nombre lo indica, está dedicado sólo a mujeres. Se incluyen trece autoras: Grecia Cáceres, Nataly Villen, Katya Aduai, Alicia Bisso, Mónica Beleván, María Luisa del Río, Alina Gadea, Giselle Klatic, Karina Pacheco, Monserrat Álvarez, Rossana Díaz, Susana Noltenius y Claudia Ulloa Donoso.

En 2013 se dio a conocer la *Antología del Cuento Peruano 2000-2010*, dos volúmenes compilados por el famoso crítico literario Ricardo González-Vigil que ya había hecho varias antologías con anterioridad. En ella se incluyen sesenta y nueve relatos, pero sólo quince pertenecen a escritoras: Laura Riesco, Christiane Félip, Mariana Llano, Patricia Miró Quesada, Alina Gadea, Yeniva Fernández, Karina Pacheco, Alessia Di Paolo, Rossana Díaz Costa, Susanne Noltenius, Julia Chávez Pinazo, Julie de Trazegnies, Katya Aduai, Gabriela Caballero Delgado y Claudia Ulloa Donoso.

*El fin de algo: antología del nuevo cuento peruano* (2015), fue compilado por Víctor Ruiz Velazco para Santuario Editorial. Incluye diecinueve cuentos, de los que sólo tres escritos por mujeres: Karina Pacheco, Yeniva Fernández y Julie de Trazegnies. *Al final de la batalla*.

<sup>1</sup> *Disidentes 2. (Los nuevos narradores peruanos 2000-2010)*. Gabriel Ruiz-Ortega, comp. Perú, Altazor, 2012. Se trata de una versión corregida de la primera antología *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana*.

*Después del conflicto, la violencia y el terror*, también publicado en 2015 por Cocodrilo Ediciones, fue compilado por Ana María Vidal Carrasco. En él se incluyen siete escritoras: Claudia Salazar Jiménez, Jennifer Thorndike, Nataly Villena, Julia Wong, Karina Pacheco, Ysa Navarro y Christiane Félip.

En 2016, José Donayre Hoefken antologa *Arriba las manos: muestra de relato policial peruano*, en donde incluye a treinta autores de los cuales sólo seis son mujeres: Rosario Cerdeña, Patricia Colchado, Yeniya Fernández, Regina Robles, Teresa Ruiz Rozas y Claudia Salazar Jiménez. Un año después, en 2017, una de las autoras más antologadas, Nataly Villena, se encargó de la selección de la antología *Como si no bastase ya ser. 15 narradoras peruanas*, publicada por Peisa. Villena incluye a Katya Adaui, Grecia Cáceres, María José Caro, Julia Chávez, Irma del Águila, Rossana Díaz, Yeniva Fernández, Alina Gadea, Ofelia Huamanchumo, Karina Pacheco, Claudia Salazar, Jennifer Thorndike, Claudia Ulloa y Gabriela Wiener.

La editorial independiente Estruendomudo, ya mencionada, ha publicado dos antologías en las que el escritor Ricardo Sumalavia ha sido el editor. La primera, *Selección peruana 2000-2015*, publicada en 2015, incluía solo a tres mujeres: Katya Adaui, Gabriela Wiener y Claudia Ulloa Donoso. En la segunda, *Selección peruana 2015-2021*, la cifra sube a cinco: María José Caro, Gimena Vartu, Romina Paredes, Malena Newton y Andrea Rivera Carrillo.

Además de *Disidentes*, *Como si no bastase*, y *Matadoras*, hay otras antologías peruanas recientes dedicadas a las obras de las mujeres. Algunos ejemplos son: *Una voz que existe* (Planeta, 2019), a cargo de Carmen Ollé, los dos volúmenes de *Ucrónica. Crónicas alternativas peruanas* (Pandemonium, 2020 y 2021) y *Sexo al cubo. Veintisiete relatos sobre la sexualidad femenina en el Perú escritos por mujeres* (Altazor, 2017) en donde participan Gisella Ballabeni, Violeta Barrientos, Fortunata Barrios, Leyla Bartet, Joya Benites, Micky Bolaños, Magali Bolívar, Ana Bustinduy, Carolina Cisneros, María Luisa del Río, Christiane Félip Vidal, Leslie Guevara, Bethsabé Huamán, Claudia Inchaústegui, Ana María Intili, Marie Linares, Ángela Luna, Karen Luy de Aliaga, Patricia Miró Quesada, Carmen Ollé, Tilsa Otta, Aurora Seldon, Nastia T., Jennifer Thorndike, Nila Vigil, Aliza Yanes y Mixha Zizek.

Finalmente, en 2023 fue publicado *El tiempo es nuestro. Cuento peruano post 2000* por la editorial Seix Barral. Incluye un total de 23 textos, 14

escritos por mujeres: Susanne Noltenius, Yeniva Fernández, Claudia Salazar, Nataly Villena, Karina Pacheco Medrano, Claudia Ulloa, Katya Adai, Malena Newton y Romina Paredes.

En cuanto a temáticas no miméticas, el crítico literario José Donayre Hoefken se ha dedicado a antologar cuentos peruanos no realistas en varias oportunidades. La primera antología es *Ultravioletos. Antología del cuento sádico en el Perú*, publicado por Ediciones Altazor en 2014. Incluye veintinueve relatos, ocho de los cuales son de mujeres: Sophie Canal, Irma del Águila, Cecilia Podestá, Rocío Qespi, Aurora Seldon, Rocío Silva-Santisteban, Cecilia Valdivia y Julia Wong. En ese mismo año publica *Horrendos y fascinantes. Antología de cuentos peruanos sobre monstruos* que incluye a veintisiete autores y sólo dos mujeres: Rocío Silva-Santisteban y Alina Gadea. En 2015 publica *Se vende marcianos*, una antología de treinta y dos relatos dedicados a la ciencia ficción peruana, de los cuales cuatro fueron escritos por mujeres: Adriana Alarco de Zadra, Antoanette Alza Barco, Alejandra P. Demarini y Tanya Tynjälä.

Otros ejemplos son *17 fantásticos cuentos peruanos* (Casatomada, 2008) de Gabriel Rimachi Sialer y Carlos Sotomayor, en el que no aparece ninguna mujer y en cuyo segundo tomo, publicado en 2012, sólo hay tres. Por su parte, Gonzalo Portals, en *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica* (El Lamparero Alucinado, 2009) recopila los cuentos de tres autoras: Pilar Dughi, Rocío Silva Santisteban y Tanya Tynjälä. En *Tenebra. Muestra de cuentos peruanos de terror* (Torre de Papel, 2017), de Carlos Enrique Saldívar, sólo tres de los quince textos fueron escritos por mujeres. En *Más allá de lo real*, de Elton Honores (Altazor, 2018), sólo aparecen tres mujeres de un total de dieciocho autores. *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI* a cargo de José Güich Rodríguez y publicada por el Fondo Editorial de la Universidad de Lima en 2018 incluye obras de cuatro mujeres: Adriana Alarco, Yelinna Pulliti, Tania Tynjälä y Alejandra Demarini. Por último, mencionaré *Esta realidad no existe. Antología de ciencia ficción por escritores del Perú*, editado por Alexis Ipaguirre en 2021. En ella se incluye a Claudia Salazar Jiménez, Mariangela Ugarelli y Tanya Tynjälä.

La bibliografía anterior tiene como objetivo constituir un breve derrotero del cuento peruano más reciente y el lugar que le han otorgado a las mujeres en el canon literario. Como se ha podido percibir, las escritoras están menos presentes, aunque su número va creciendo conforme avanza

el siglo. Asimismo, cabe señalar que las temáticas también han ido transformándose. Durante las últimas dos décadas del siglo XX, la guerra y la violencia eran temas centrales y poco a poco han quedado relegados. Podemos avistar que ahora los temas más preponderantes se alejan de aspectos sociales y políticos para ser íntimos y personales, centrados en lazos familiares, corporalidades o en aspectos no miméticos. Esperamos que, aunque breve, el carácter panorámico de este estudio introductorio pueda servir como una fuente de consulta para los estudiosos de las cuentistas peruanas más destacadas del siglo XXI.

Los siguientes capítulos de este libro, parte fundamental del proyecto PAPIIT IA401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”, están dedicados a algunas de las escritoras peruanas más importantes del siglo XXI y cuyos nombres se han repetido varias veces en el panorama anterior. Mónica Cárdenas Moreno dedica su capítulo a analizar el horror en dos novelas de Jennifer Thorndike (Lima, 1983); Eva Castañeda Barrera revisa *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar Jiménez (Lima, 1976); Regina Amelco Gaona y yo reflexionamos sobre maternidades a partir de *Nueve Lunas* de Gabriela Wiener (Chiclayo, 1975) y Marco Polo Taboada aborda el pasado y la memoria en un cuento de Karina Pacheco Medrano (Cusco, 1969). Conscientes de que no sólo es posible narrar con palabras, se incluye el capítulo de Stephanie Suárez sobre Issa Watanabe (Lima, 1980) ilustradora y escritora de literatura infantil cuya práctica literaria es narrar por medio de imágenes. Esperamos que pueda servir como un primer paso para el acercamiento a la literatura peruana escrita por mujeres en el siglo XXI. Como se sabe, todo panorama deja fuera autoras, los límites del espacio no pueden soslayarse. Sin embargo, este es un esfuerzo sincero por dar a conocer las prácticas literarias de algunas de las escritoras peruanas contemporáneas. Los objetivos son darlas a conocer en México, promover su lectura y contribuir a su análisis. Sabemos que este libro tiene una deuda con escritoras afroperuanas, nikkei, tusán, indígenas o pertenecientes a disidencias. La poca o nula circulación de las obras peruanas en México, la escasa distribución en librerías o bibliotecas y la mala difusión han sido obstáculos infranqueables que esperamos sortear en el futuro. Cerramos estas líneas manteniendo la promesa de realizar futuros trabajos que puedan incluir a más autoras peruanas.



# Maternidad, muertas vivientes y horror en las novelas *[Ella]* (2012) y *Esa muerte existe* (2016) de Jennifer Thorndike

MÓNICA CÁRDENAS MORENO  
Université de La Réunion

## INTRODUCCIÓN

La literatura latinoamericana del siglo XXI está consolidando diversas formas de representación de la violencia que se han encontrado tradicionalmente en los márgenes del circuito literario como la novela policial, la literatura fantástica, la literatura de ciencia ficción y el llamado neogótico o la literatura de horror. En este artículo, me interesé por esta última estética que pretende dar cuenta de un horror extremo o irrepresentable y, en este sentido, criticar los malestares de la sociedad posmoderna sobre sujetos sin capacidad de reacción a la manera de muertos vivientes. A través del gótico, cuyo origen y tradición están relacionados con la literatura escrita por mujeres,<sup>1</sup> en las novelas de la escritora peruana Jennifer Thorndike, se exploran las perversiones de la maternidad en un proceso de deconstrucción de los códigos promovidos por el discurso ilustrado y que se han seguido reproduciendo en los siglos posteriores en sociedades occidentales y occidentalizadas. Por lo tanto, creo que las novelas de la autora representan una contundente crítica a la familia burguesa tradicional, ya que coloca al cuerpo femenino en primer plano para expresar su fragmentación y desmoronamiento.

Junto con Jennifer Thorndike, puedo indicar algunos nombres de autoras latinoamericanas cuya obra se empieza a analizar a través de la herencia de la literatura gótica del siglo XVIII y su aclimatación a la tradición latinoamericana gracias al Romanticismo y Modernismo que permiten su supervivencia durante los siglos XIX y buena parte del siglo XX. Se utilizan en la actualidad diversas denominaciones como “neogótico”, “gótico andi-

<sup>1</sup> Ann Radcliffe (1764-1823) es considerada la pionera en la utilización de la novela gótica de terror en Inglaterra.

no”, “gótico tropical”,<sup>2</sup> o incluso la más genérica de literatura de horror, para estudiar a autoras contemporáneas como Lina Meruane, Ariana Harwicz, Mariana Enríquez, Guadalupe Nettel, Liliana Colanzi, Jennifer Thorndike, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero.

Dentro del panorama de las escritoras antes citadas, las novelas de Jennifer Thorndike (Lima, 1983) no han sido lo suficientemente exploradas.<sup>3</sup> En este sentido, nos interesa mostrar cómo en sus dos novelas utiliza el llamado gótico posmoderno que identificamos a través de las siguientes características: la irracionalidad de la violencia, el privilegio de lo espacial frente a lo temporal, la creación de una atmósfera asfixiante y de encierro, la condición de los personajes a medio camino entre la vida y la muerte. Nuestro objetivo será mostrar de qué manera estos elementos dan cuenta del horror y la violencia sobre el cuerpo femenino como consecuencia de un sistema que ha alienado a las mujeres a través del concepto de maternidad y que ha utilizado sus cuerpos como centros de producción, mano de obra de cuidado y mercancía. Los universos de Thorndike nos acercan a distintos tipos de violencia, no solamente al horror del feminicidio, por ejemplo, sino a lo que está detrás de ellos: el maltrato físico y psicológico, la explotación sexual, la invisibilización del trabajo femenino dentro de sociedades patriarcales, el ejercicio del biopoder por parte de las instituciones de salud, justicia y la administración estatal.

Quisiera articular mi reflexión en torno a tres elementos que configuran la estética del gótico posmoderno en las dos novelas de la autora pe-

<sup>2</sup> La categoría del “gótico andino” se utiliza en los siguientes artículos sobre literatura ecuatoriana: Álvaro Alemán, “Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos de Laura Pérez de Oleas Zambrano*”, en *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, núm. 27. Quito, Ecuador, 2017, pp. 247–265; Andrea Carretero Sanguino, “El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las Voladoras* de Mónica Ojeda”, en *Cuadernos de Aleph*, núm. 13. Valencia, 2021, pp. 169–185. Por su parte, el gótico tropical se utiliza sobre todo para la propuesta estética de los directores colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina, pero también se utiliza para el análisis de la literatura influida por dicha producción como ocurre con la obra de Andrés Caicedo, por ejemplo.

<sup>3</sup> El hecho de que estas novelas no representen un contexto sociohistórico preciso impide estudiarlas dentro de la literatura de la violencia que representa hechos históricos o contextos sociales identificables dentro de una valoración realista de la literatura. Podemos comprobarlo a partir del interés que la crítica ha brindado al cuento de Thorndike “La muerte tenía nuestros dedos” (2015) en el que se hace directa alusión al conflicto armado interno en Perú (1980-2000).

ruana. En primer lugar, exploraré la perversión de los ancestros y, sobre todo, de la madre que somete a la hija al rol de cuidado negándole toda posibilidad de individuación. La perversión de los ancestros nos coloca en una historia circular en la que los padres son los verdugos de sus hijos y quieren asegurar su subsistencia condenándolos al encierro y a la sumisión. En segundo lugar, me ocuparé de los espacios del horror, los lugares que ocupan estos personajes son espacios donde la vida se pone en peligro, o muy sucios o asépticos. Lo que representan ambas novelas son ecosistemas también enfermos que amenazan y contribuyen a la agonía de los personajes que los habitan. Se configuran, de esta manera, los espacios del horror en que se encuentran encerradas/atrapadas las protagonistas: la casa, la morgue, el asilo, la casa de reposo, la cárcel, el corredor de la muerte, la sala de ejecución, la fosa común. En tercer lugar, abordaré la deshumanización de los personajes, que los convierte en seres entre la vida y la muerte, en muertas vivientes, ya que se ha anulado la posibilidad de amor, por lo tanto, de crear vínculos que posibiliten la creación y la reproducción. La relación familiar productiva que asegura la supervivencia de una familia en el tiempo es reemplazada por un vampirismo en el que los mayores devoran a los jóvenes.

Antes de abordar estos tres aspectos, presentaré algunos elementos conceptuales e ideológicos del gótico posmoderno para comprender la trascendencia de su utilización en la literatura escrita por mujeres del siglo XXI; además, presentaremos algunos elementos generales de la estructura de las dos novelas, así como de sus intrigas.

## EL GÓTICO POSMODERNO

El género gótico se desarrolla en Europa desde finales del siglo XVIII e ideológicamente se nutre de los cambios de la Revolución francesa de 1789 con la cual se instaura un nuevo orden político y social. Desde entonces el gótico se entiende como un rechazo a la literatura de inspiración ilustrada que buscaba educar moralmente a los ciudadanos gracias a una literatura de aprendizaje.<sup>4</sup> En la literatura latinoamericana del siglo XIX, observamos

<sup>4</sup> Como ejemplo de esta literatura ilustrada podemos citar algunos escritos de Rousseau: la novela epistolar *Julie o la nueva Heloïse* y su tratado *Emile*.

estas dos grandes vertientes, por un lado, una novela o relato que ejemplariza el nuevo orden republicano, imagina sus alianzas con el capital extranjero, asimila sus ideales, crea héroes patriotas, obedientes a la ley del padre y a la moral cristiana.<sup>5</sup> Mientras que otra vertiente del Romanticismo se interesa por lo misterioso de las leyendas y lo sobrenatural. Esta producción, de temática más esotérica, tendrá una circulación marginal en el contexto latinoamericano, pero recibirá un nuevo impulso gracias al Modernismo que se instala en el periodo de entre siglos. La estética modernista no busca crear grandes romances nacionales, sino que, apuesta por relatos fragmentarios de universos excéntricos y no hegemónicos interesados por lo anormal, lo deforme y por el misterio del horror.

Por lo anterior, es especialmente sugestivo el trabajo de José Amícola,<sup>6</sup> quien presenta la oposición entre dos tradiciones dentro de la literatura latinoamericana y, sobre todo, de la argentina. Por un lado, la de la literatura heredera del *bildungsroman* o novela de formación y, por el otro, la novela gótica. Uno de los elementos que las diferencian es el uso del tiempo; mientras la novela de aprendizaje es temporal, en la estética gótica es fundamental la representación y el significado de los espacios. Lo tenebroso parece ocurrir en un tiempo detenido o en un tiempo cíclico del que no se puede escapar. En este sentido, la novela gótica critica indirectamente la unidad de conciencia que el iluminismo alienta a través de las narrativas ejemplares.

En el caso de la literatura peruana, gran parte del corpus de la narrativa de misterio y de horror se ha estudiado también bajo el código de la literatura fantástica<sup>7</sup> que, como dijimos, se desarrolla desde el siglo XIX gracias a la herencia del romanticismo tenebroso. En este periodo, podemos citar a autores como Clemente Palma y Lastenia Larriva de Llona; en el siglo XX y XXI destacan Carlos Calderón Fajardo, Alfredo Castellanos,

<sup>5</sup> Vid. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales en América latina*. México, FCE, 2013.

<sup>6</sup> Vid. José Amícola, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

<sup>7</sup> Vid. Audrey Louyer-Davo, "Definición(es) y límites de la literatura fantástica peruana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 84. Boston/Perú, Tufts University, 2016, pp. 239-248.

Yeniva Fernández y José Donayre.<sup>8</sup> No pretendemos aquí argumentar a favor de una clasificación del gótico en detrimento de la etiqueta de literatura fantástica bajo la cual se suele estudiar a este conjunto de escritores. Más bien, nos interesa identificar algunos elementos en común con la narrativa de Thorndike y sobre todo destacar sus implicancias respecto a cómo se posicionan en tanto relatos críticos a formas de opresión y de explotación humana, sobre todo la femenina. Por esa razón, nos interesa el trabajo de Díez Cobo que señala:

El gótico, según se puede observar en la ingente producción literaria y cinematográfica de las últimas décadas, está dotado de una capacidad doblemente rupturista: la primigenia que le corresponde por su capacidad intrínseca de apelar a miedos e inquietudes atávicos, y otra de conformación más reciente relacionada con su potencialidad deconstructiva de valores absolutos, de discursos hegemónicos y de ontologías incontestadas.<sup>9</sup>

El artículo de Díez Cobo reflexiona en el gótico posmoderno propuesto por Maria Beville<sup>10</sup> para analizar la obra de Carlos Calderón. Gran parte de los trabajos de reciente publicación que se ocupan de autoras latinoamericanas que representan el horror y la violencia por una vía diferente al registro realista, emplean el concepto formulado por Beville que aleja la estética gótica de un propósito escapista y, por el contrario, lo utilizan como un medio para dar forma a la crítica de sociedades deshumanizadas, a cuerpos hiperconsumistas, objetualizados y violentados cotidiana-

<sup>8</sup> Clemente Palma es el autor del célebre cuento “Los ojos de Lina” incluido dentro de la colección *Cuentos malévolos* (1904). Los relatos de Lasternia Larriva de Llona han sido recientemente reeditados bajo el título *Cuentos* (Lima, Maquinaciones Narrativas, 2019) a cien años de su primera edición. De Alfredo Castellanos se imprimieron póstumamente *Relatos fantásticos* (2006) y *La culpa y otros textos* (2013); Carlos Calderón Fajardo editó una trilogía sobre un personaje mitológico peruano, la “vampiresa” Sarah Hellen: *El viaje que nunca termina. La verdadera historia de Sarah Ellen* (1993), *La novia de Corinto. El regreso de Sara Ellen* (2010) y *La ventana del diablo. Requiem por Sarah Ellen* (2011); Yeniva Fernández publicó en 2015 el notable libro de cuentos *Siete paseos por la niebla*.

<sup>9</sup> Rosa María Díez Cobo, “La vampira santificada: el mito peruano de Sarah Ellen”, en *Entropía. Revista de Terror en el Arte Español e Hispanoamericano*, vol. 1, núm. 1. Perú, 2020, pp. 196-197.

<sup>10</sup> Vid. Maria Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Posmodernity*. Amsterdam, Rodopi, 2009.

namente por el valor del dinero. López-Abadia plantea que “El gótico postmoderno puede interpretarse entonces como una vía de conocimiento del ser por medio del terror, que desestabiliza la realidad y la ficción en el momento sublime en que ideologías binarias se confrontan con lo irrepresentable”.<sup>11</sup> En las novelas de Thorndike el horror como lenguaje permite no sólo desacralizar la maternidad, la filiación y la familia, sino expresar tipos contemporáneos de biopoder. Es decir, si bien en siglos anteriores (hasta la primera mitad del siglo XX) la violencia que se ejercía sobre el cuerpo femenino tenía que ver con su capacidad reproductiva y con los matrimonios por conveniencia para asegurar el patrimonio familiar. En el siglo XXI, a pesar de los avances en los derechos conseguidos por la mujer para decidir sobre su capacidad reproductiva y el desarrollo de su vida sentimental y sexual dentro de un contexto matrimonial o no, sus cuerpos siguen siendo controlados de otra manera (a través de la trata sexual, la prostitución, la violencia conyugal, los feminicidios o el incesto), pero también a través de formas más ocultas de explotación, como el cuidado de los familiares. Las novelas de Thorndike muestran todo lo grotesco de una situación normalizada: el cuidado en el seno familiar.

De acuerdo con Beville, el terror y la inestabilidad que se instalan tras la Revolución francesa nutren el imaginario del gótico europeo. Este periodo es comparado con la pérdida de horizonte que se vive en el siglo XX a partir de la llegada de los nazismos al poder. El gótico del siglo XXI se desarrolla en un periodo de renuncia al ideal moderno basado en la representación homogénea de la realidad y en la posibilidad de construcción de grandes relatos. Según Lyotard,<sup>12</sup> a partir de Auschwitz, no todo es representable o la representación misma se hace diversa pues los grandes relatos se han fragmentado en millares de historias. El equivalente a los campos de concentración europeos los encontramos en las desapariciones de las dictaduras de la década de los setenta, las políticas de terror, pero también en las diferentes formas en que se ejerce la violencia de Estado sobre los cuerpos femeninos como feminicidios, esterilizaciones masivas, torturas,

<sup>11</sup> Anamaría López-Abadia, *La tentación del abismo en Armonía Somers: entre el expresionismo de vanguardia y el gótico postmoderno*. Miami, 2014. Tesis. Florida International University, p. 30. <<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/1662>>.

<sup>12</sup> Vid. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Les Éditions du Minuit, 1979.

violencia sexual, penalización del aborto, entre otros. El horror que representa Thorndike en sus novelas apela a este tipo de violencia irracional en la que los cuerpos femeninos se encuentran solos sin fuerzas para oponerse a sus opresores.

LAS NOVELAS: *[ELLA]* (2012) Y *ESA MUERTE EXISTE* (2016)

*[Ella]* se encuentra dividida en veintisiete capítulos numerados. En todos ellos, la narradora-protagonista utiliza la primera persona y cuenta la conflictiva relación que ha vivido con su madre. El discurso, que corresponde a un pensamiento reiterativo de la protagonista, son palabras insistentes de la madre, se encuentran en cursivas. Cuando la historia empieza, la madre acaba de morir a los 94 años y la hija de 60 siente que su vida se ha perdido, ya que ha vivido hasta ese momento sometida a la voluntad, al encierro y al cuidado de la madre. La madre ha obligado a la hija a permanecer a su lado haciéndola culpable de su propio sacrificio como procreadora y como ser que ha entregado toda su vida al cuidado y la vigilancia de sus hijos respecto de los peligros del mundo exterior. Por su parte, el padre y el hermano gemelo abandonaron el hogar en cuanto pudieron.

El cadáver de la madre, cuya presencia atraviesa todo el relato, se fusiona simbólicamente con el cuerpo cansado de la hija. El discurso de la hija se esfuerza por exorcizar a la madre, por protestar y librarse de ella: “Que no quede ningún recuerdo más de ella, por favor”.<sup>13</sup> Como lo anuncia el título de la novela, el pronombre que recoge al mismo tiempo a las dos mujeres las fusiona, pero las encarcela hasta quitarles identidad. En la novela no hay nombres ni apellidos para los personajes, tampoco para la ciudad o país que habitan. Los corchetes que encierra el pronombre terminan siendo sobre todo una cárcel para la hija que la madre ha manipulado de tal manera que no conoce más espacio que su casa, cuyas puertas y ventanas estaban además cerradas con candados.

*Esa muerte existe* se publica en 2016. Como en la novela anterior, nos encontramos en un universo sin contexto preciso. La historia transcurre en espacios interiores cuya descripción es mínima. Sofía, quien

<sup>13</sup> Jennifer Thorndike, *[Ella]*, [libro electrónico]. Lima, Penguin Random House Grupo Editorial Perú, 2012, p. 18. Se cita de ahora en adelante la versión electrónica de la novela.

narra el deterioro de su vida familiar y el maltrato físico y mental que sufre, nos transmite algo más radical que una familia disfuncional: el estallido del núcleo familiar con genitores extremadamente violentos con sus hijas y nietas a quienes explotan económicamente. Sofía es la hermana mayor de Lucía, ambas nacieron dentro de un asilo donde están reclusos sus padres quienes terminarán muriendo en este mismo recinto, uno enfermo y el otro a causa de suicidio. El abuelo, que Sofía llama “El Monstruo”, saca a las niñas del asilo, no tanto para salvarlas de sus padres, sino para utilizarlas. Se vale de la belleza física de Lucía para ponerla a trabajar como modelo de anuncios publicitarios y otros negocios ligados a la explotación de su apariencia física. El abuelo confiesa sentir los mismos impulsos incestuosos hacia Lucía que había experimentado con su propia hija. Mientras le da a esta nieta un trato preferente, desprecia y golpea a Sofía que no ha heredado la belleza de su madre. Es así que ella pierde su identidad frente al Monstruo quien la llama Larva y la humilla constantemente. Su supervivencia está supeditada a su trabajo como cuidadora de su hermana.

Debido a un accidente doméstico, Lucía pierde la vista y parte de su belleza se desfigura. Este hecho marca un cambio fundamental en la rutina que vivía el abuelo con sus nietas. La imposibilidad de que siga explotando económicamente la belleza de Lucía y los gastos que ocasionan los cuidados de su salud, los deja en la ruina. Sofía se ve obligada a trabajar y lo hace limpiando y cuidando a ancianos en una Casa de Reposo. Sin embargo, tras la muerte del abuelo, la situación económica sigue empeorando y las hermanas son desalojadas de su casa. No tienen más remedio que irse a vivir a la Casa de Reposo, donde Sofía idea una forma de escapar a la situación de servilismo que llevaba frente a su hermana: la narcotiza por las noches para prostituirla sin que ésta se dé cuenta. Planea huir para empezar así una nueva vida con el dinero producto de este negocio. Sin embargo, la hermana descubre la verdad y desbarata sus planes. En su impotencia, Sofía la estrangula, es capturada y condenada a pena de muerte. Antes de morir conoce a una abogada, llamada Adriana, que intenta que le conmuten la pena por la cadena perpetua. Sofía se enamora de ella y pasa cinco años encerrada esperando una decisión definitiva de la justicia, pero el proceso jurídico se frustra y Adriana abandona el caso. Sofía muere en medio de tristeza, dolor y soledad.

Así como [*Ella*] inicia con la narradora absorta frente al cadáver de su madre, *Esa muerte existe* empieza en la morgue con Sofía frente al cadáver

de su hermana que ella misma ha matado. Sin embargo, a diferencia de la primera novela donde todo ocurre en un espacio privado, en la segunda, Sofía es vigilada, interrogada y juzgada por autoridades y representantes del Estado: policías, jueces, abogados y médicos analizan su caso y condenan la “monstruosidad” de sus actos. La novela, estructuralmente, se construye a partir de las confesiones y de los relatos del pasado de la vida de Sofía. Así, se encuentra dividida en tres capítulos: “Confesión 1: 4 de marzo”, “Confesión 2: 7 de marzo” y “Pena de muerte”. En las dos novelas la atmósfera asfixia y angustia a las protagonistas, los códigos humanos de amor, solidaridad y compasión parecen no existir o aparecen únicamente como breves relámpagos de un universo perdido.

El título de esta segunda novela, “Esa muerte existe”, es una prueba no sólo de la omnipresencia de la muerte en el relato, sino de la necesidad de nombrarla para que se verifique, para que sea creíble. Al nombrar que algo existe estamos poniendo en evidencia su propia precariedad ontológica. “Esa muerte existe” podría también enunciarse en plural, ya que nos remite a la muerte de la hermana, Lucía, pero también a la propia condena a la que es sometida Sofía quien define su existencia por su proximidad a la muerte: los cinco años que permanece en el corredor de la muerte la han convertido en una muerta viviente y, en este sentido, la ejecución de la condena parece ser la única forma de liberación.

#### LA PERVERSIÓN DE LOS ANCESTROS: LA MATERNIDAD COMO IMPERATIVO MONSTRUOSO

Como dijimos anteriormente, la estética gótica se construye en oposición al discurso ilustrado que impulsa una visión pasiva de la mujer burguesa encerrada en la noción de ángel del hogar. Este modelo de domesticidad le ordenaba a la mujer ser virtuosa, obediente a la ley del padre y principal organizadora del hogar, es decir, tener a su cargo el cuidado de los miembros de la familia. En las novelas de Thorndike, este ideal se trastoca, ya que las mujeres no asumen la abnegación de la maternidad como un acto de amor, sino como uno de alienación y, de esta manera, transmiten un sentimiento de culpa a sus hijas. En los universos representados en estas novelas, el virtuosismo de la maternidad se convierte en una imagen monstruosa que no se complace en el crecimiento de las hijas, sino que las

devora, las consume, intenta aprovecharse de sus cuerpos y de sus vidas para su propio sostenimiento. En este sentido, la madre se convierte en un vampiro que ha dado vida, pero que está condenada a destruirla, ya que sólo puede sobrevivir alimentándose de su propia progenie.

En la novela [*Ella*], la monstruosidad materna está simbolizada desde el título por los corchetes que encierran a madre e hija. La fusión que produce el encierro se puede comprender a través del uso de frases como “Mi cuerpo está muriendo simultáneamente al tuyo”.<sup>14</sup> El estrecho espacio despersonalizado que delimitan los corchetes no incluye ni siquiera todo el espacio de la casa, ya que éste está delimitado por habitaciones con candados y ventanas cerradas, lo que hace mucho más evidente la sensación de encierro y tensa la relación entre madre e hija dentro de un espacio muy reducido. Sobre el sentido del espacio dentro de la estética gótica, López Abadía señala que “la idea de ser reflejo de la imagen del hogar se disloca completamente, y si antes el espacio cerrado de la casa servía para indicar la conciencia de la mujer en su totalidad, en el gótico femenino la casa se torna un espacio represivo, carcelario y alienante”.<sup>15</sup> En este sentido, la hija en [*Ella*] dice que “A veces la dependencia es la única posibilidad de seguir existiendo”,<sup>16</sup> ya que la madre ha impedido su desarrollo como una mujer autónoma. Al impedirle socializar, realizar estudios superiores, ha restringido sus desplazamientos de tal manera que sólo conoce su barrio. En este contexto, la hija vio en la muerte de la madre una puerta hacia la libertad, pero cuando la muerte llega se da cuenta que el poder de la madre trasciende esta condición: “Tú sabías que no era capaz de deshacerme de esta casa, de estos muebles, de esta historia, de tí”.<sup>17</sup> La novela termina sin que la hija sea capaz de deshacerse de las cenizas de su madre ni de empezar una nueva vida, por lo que al final de la novela, la narradora sigue encerrada en la misma casa contando los días y cantando las mismas canciones que su madre le ha enseñado desde pequeña.

[*Ella*] muestra la perversión de la maternidad culposa, de la maternidad como una obligación en la vida de una mujer y, por lo tanto, como un sacrificio y una entrega que tiene que ser retribuida por los hijos, pero

<sup>14</sup> J. Thorndike, [*Ella*], p. 58.

<sup>15</sup> A. López-Abadía, *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> J. Thorndike, [*Ella*], p. 80.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 90.

sobre todo por las hijas. La hija hereda el rol de cuidadora mientras que el hijo asume únicamente la responsabilidad económica de enviar todos los meses el dinero para mantenerlas a cambio de su libertad. Acerca de esta madre monstruo que devora a sus hijos, la narradora dice: “Hemos perdido la identidad porque estamos por ella y para ella, y por eso ya no somos individuos, sino esclavos anónimos que tenemos que ayudarla a morir. Y sonrío porque creo que quizá todos están sintiendo por un momento lo que yo he sentido durante toda mi vida”.<sup>18</sup> La madre se ha encargado de que la hija no sea nadie en el sentido más literal de la expresión, por ello, tras su muerte, la hija busca con desesperación “una máscara para ser otra o, más precisamente, para ser alguien”.<sup>19</sup>

La relación con los genitores pesa como una condena en las novelas de Thorndike de tal manera que tenemos la impresión de estar dentro de un tiempo circular donde las nuevas generaciones no crean, sino sólo repiten. En *Esa muerte existe*, Sofía dice: “Todos son tan culpables como yo porque ese Monstruo, nuestro abuelo, sólo pudo haber creado monstruos cuando nos recogió del Asilo. Y nuestros padres sólo pudieron haber engendrado carne podrida”,<sup>20</sup> o más adelante: “Somos los que somos gracias a ustedes. Somos unos monstruos. Somos desorden y caos”.<sup>21</sup> La monstruosidad de los padres no solamente está representada por la ausencia de nombres propios, sino que incluso sus funciones de “padre” y “madre” están anuladas y se les llama “individuos”, como en la frase “La única imagen siempre repetida que conservo de esos dos individuos como pareja”.<sup>22</sup>

En *Esta muerte existe*, los deseos incestuosos del Monstruo<sup>23</sup> o “deseo repugnante”, como se llama en la novela, desnaturalizan las relaciones fa-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>20</sup> J. Thorndike, *Esa muerte existe*, [libro electrónico]. Lima, Penguin Random House Grupo Editorial Perú, 2016, p. 135. Se cita de ahora en adelante la edición electrónica de la novela.

<sup>21</sup> J. Thorndike, *Esa muerte existe*, p. 198.

<sup>22</sup> J. Thorndike, [*Ella*], p. 15.

<sup>23</sup> El Monstruo es descrito como un viejo cojo que utiliza un bastón para caminar, pero que también lo utiliza para golpear a la nieta a quien llama Larva para obligarla a trabajar para él. Este personaje nos hace pensar en el abuelo del cuento de Julio Ramón Ribeyro, “Los gallinazos sin plumas”. En él, el abuelo obliga a sus dos nietos a recoger basura para engordar a un cerdo que planea vender, sin embargo, uno de los niños logra empujarlo y el viejo cae a la cerca y muere devorado por el cerdo. Podríamos decir que en la novela de Thorndike también ocurre una venganza de la nieta explotada contra el abuelo. En primer lugar, cuando Lucía sufre el

miliares y deshumanizan al personaje. Los padres se encuentran también en el límite de lo humano. Nunca son llamados por sus nombres propios y pierden incluso, como en la primera novela, sus funciones de “madre” o “padre”, y pasan a llamarse “cuerpo femenino” y “cuerpo masculino”, como si estuviesen desprovistos de toda identidad y sólo existiesen por la materia física que los contiene. La despersonalización de la que son víctimas tiene su correlato en una muerte anónima, que no provoca ningún sentimiento en las hijas ni en el Monstruo, y en la fosa común a la que son arrojados como cuerpos que no merecen ser recordados. Por el contrario, Sofía se aferra a la posibilidad de matar simbólicamente a los padres: “Que nadie reconozca nuestra impureza, que no se recuerden los nombres ni apellidos de esta familia corrompida”.<sup>24</sup> En coherencia con este carácter repetitivo del tiempo en la novela, los cuerpos del Monstruo, de Lucía y de la propia Sofía tendrán el mismo fin: todos terminarán en una fosa común.

La relación entre las hermanas Sofía y Lucía, sobre todo tras el accidente que deja ciega a la segunda, es de cuidado y dependencia. Sin embargo, el hartazgo de la humillación que ha sufrido desde siempre Sofía, la lleva a reproducir el abuso que aprendió del Monstruo y la empuja a prostituir el cuerpo de la hermana. Utiliza todo lo que había aprendido: medicar, vestir, curar, limpiar, etcétera, para organizar su negocio clandestino. Ésta no solamente es la única posibilidad de libertad que posee Sofía, es también una suerte de venganza por tantos años de sometimiento y de humillaciones bajo el nombre de Larva, cuidando la belleza de la hermana. La relación entre las hermanas en *Esa muerte existe* se parece a la relación de dependencia, sometimiento y destrucción que implica la relación madre-hija en *[Ella]*. Cuidar es servir, someterse, anularse y, por ello, Sofía dice irónicamente: “[Lucía] Me quería tanto que su amor laceraba mi piel, me partía en tantos pedazos que nunca fue posible reconstruirme. Me quería

---

accidente que desfigura parte de su rostro y la deja ciega, luego cuando es prostituida y muere asesinada por Sofía. A diferencia del cuento de Julio Ramón Ribeyro, el horror en esta novela está en que la monstruosidad del abuelo no genera solidaridad entre las hermanas, lo que produciría esperanza. En el universo de Thorndike se anula todo acto solidario y se alienta por lo tanto la autodestrucción. La monstruosidad del abuelo no muere con él, sino que se traslada a las nietas.

<sup>24</sup> J. Thorndike, *Esa muerte existe*, p. 530.

tanto que me quitó todo rastro de identidad para que siempre fuera parte de ella”.<sup>25</sup>

#### LOS ESPACIOS DEL HORROR

[*Ella*] inicia con la siguiente frase polisémica: “Ella no está en ningún lugar” que va a dirigir toda la historia. Por un lado, alude al hecho de que la hija busca por toda la casa a la madre sin encontrarla, pero también al hecho de que, en el universo ficcional, ellas no están en ningún lugar, no hay un contexto que las relacione con la realidad fáctica. Por lo tanto, la casa se convierte en su universo que se encuentra compartimentado por sus respectivas habitaciones: “Hace años que no entro en su cuarto. Hace años que salgo muy poco del mío”. Este enclaustramiento ha sido ordenado y vigilado por la madre, quien tenía atado a su cuerpo las llaves de los candados que encerraban puertas y ventanas. Los desplazamientos de la hija están controlados a través del teléfono de la madre. Ésta le prohíbe todo contacto con el exterior excepto los libros que ella tiene en su habitación y que representan un vínculo con la realidad y el único ejercicio mental que le otorga un carácter humano. El cuarto en el que se ha refugiado la hija es al mismo tiempo su celda y su diminuto espacio de libertad, es el lugar que ella controla y al que la madre no puede ingresar. Cuando el gemelo de la protagonista vivía en la casa, ambos compartían la misma recámara como una metáfora de la unión primigenia que compartieron en el útero materno.

Como se indicó en la introducción, una de las características de la estética gótica es que el horror se crea a través de una atmósfera que privilegia los espacios cerrados que amenazan y agreden a los personajes. En las novelas de Thorndike, los espacios se convierten en un personaje más, quizás el más tenebroso de todos, porque terminan devorándolos. En [*Ella*], la casa se convierte en una tumba, primero, para la madre que no puede salir de ella por diversos malestares físicos y psíquicos, de tal manera que utiliza a la hija como puente hacia el mundo exterior cuando necesita adquirir lo indispensable para sobrevivir. Luego, es el espacio que acoge el cadáver de la madre, ya que cuando la hija lo descubre permanece con este

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 289.

cuerpo algunos días sin dar aviso al hermano ni a nadie más. La casa terminará siendo también una tumba para la hija de 60 años, completamente sola y muerta en vida al final de la novela.

En *Esa muerte existe*, la sociedad de control se representa de una manera más compleja, ya que la protagonista pasa por distintos espacios hipercontrolados: el asilo, la casa de reposo, la morgue, el hospital, la cárcel, el corredor de la muerte, la sala de ejecución. En cada uno de ellos, son otros quienes tienen el control y quienes ejercen violencia: “Del otro lado de la ventana circular se escuchan pasos, teclas que escriben algo, que vigilan e informan”.<sup>26</sup> Todos los espacios por los que se desplaza Sofía están regidos por alguna autoridad masculina: el psiquiatra, el abogado, el Monstruo.

Nacer en el Asilo es nacer condenada a repetir la historia de enfermedad y miseria que vivieron los padres. Esto se simboliza a través de la metáfora de lo viejo: “Nosotras nacimos viejas, mayores, usadas. Sabíamos que esa enfermera nos esperaba, que nos iba a depositar en ese cuarto de madera con otros niños igual de viejos que nosotras, igual de deformados, igual de contaminados”.<sup>27</sup> En la primera parte de la novela, el horror de los espacios se representa mediante la suciedad. El Asilo era un lugar sucio y la casa del Monstruo lo será también. Los deshechos y la basura lo invaden todo de tal manera que los cuerpos no se sienten amenazados por las enfermedades y el caos. Sobre el Asilo, Sofía dice: “Nosotras fuimos concebidas entre sustancias tóxicas, moho y cuerpos esqueléticos”.<sup>28</sup> En la casa del abuelo la suciedad crece de acuerdo al deterioro de los cuerpos: la invalidez de la hermana, la enfermedad, la vejez y la muerte del abuelo.

La segunda parte de la novela nos presenta espacios diferentes, espacios pulcros como la Casa de Reposo donde Sofía trabaja aseando y cuidando a los ancianos. La limpieza, en un primer momento, parece significar un cambio de condición y de jerarquías. Por primera vez, el trabajo de Sofía será remunerado, por primera vez no se le llama Larva ni se le da ningún apelativo denigrante, sino que se le llama Sofía. Asimismo, por primera vez, cuando Sofía lleva a su hermana ciega a vivir allí con ella, ésta será la hermana inválida y por lo tanto subordinada a ella y no al revés como

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 171.

había ocurrido en casa del abuelo. Sin embargo, pronto el orden se vuelve a invertir. La hermana empieza a llamarla “Larva” y los residentes conocen esta identidad oculta y algunos también empezarán a utilizarla. El trabajo de Sofía se volverá, por lo tanto, cada vez más pesado: “Asearlos, curarlos, cambiarlos. Asco y rechazo”.<sup>29</sup> A partir de este momento, también los espacios muy limpios y estériles serán lugares de violencia y soledad. Los cinco años que dura su proceso judicial transcurrirán en zonas inhumanas evocadas por el adjetivo “aséptico”, frías, sin pasión, sin vida. Estos sitios no serán una simple espera de la muerte, sino un anticipo de esta condición, un escalón más dentro del proceso de deshumanización que había experimentado Sofía desde muy pequeña.

La cárcel y el Corredor de la Muerte son espacios hipervigilados. Si en el primero Sofía tenía la posibilidad de comunicarse con otras presas, en el segundo, se encuentra completamente aislada. Cuando conoce a Adriana, la abogada que ha tomado su caso, que quiere luchar por un cambio de castigo, como parte de su activismo contra la pena de muerte, el interés que despierta en esta persona le provoca, por primera vez, amor y deseo; no obstante, nunca logra establecer un vínculo físico con ella. La comunicación se produce exclusivamente a través de un intercomunicador y tienen siempre de por medio un vidrio. Así, Sofía recuerda poco antes de la ejecución de su condena: “la tristeza de saber que no la veré más, que la llamada que me salvará la vida no llegará nunca. La angustia de que me quedan menos de cuatro horas de vida y que nunca pude tocarla, lamerla y ni siquiera abrazarla”.<sup>30</sup> Las únicas muestras de cariño que logran expresarse tienen de por medio un objeto, por ejemplo, cuando besan sus propias manos y las colocan en el vidrio al despedirse, o cuando Adriana le pide a Sofía que coma un helado y que imagine que la sensación del helado en su boca es el beso que nunca pudieron darse. No solamente la distancia física, sino también el interés económico puede explicar la imposibilidad del amor. Se especula con la posibilidad de que Adriana hubiese utilizado a Sofía para ganar prestigio con un caso judicial mediatizado como el suyo.

La importancia de la dimensión espacial tiene su contraparte en la pérdida de valor de la dimensión temporal, ya que los personajes son seres desesperanzados. Sus vidas son secuencias de rutinas que los devoran:

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 1490.

“todos los días se parecían tanto el uno al otro que, con los años, dejé de tener conciencia del tiempo, del envejecimiento y de la falta de esperanza. Hasta que comencé a contar los días para su muerte”.<sup>31</sup> Esta indiferenciación entre el pasado y el presente en un tiempo que no pasa, en una temporalidad que se hace densa, ya que nada parece cambiar, se relaciona con el desdibujamiento entre la vida y la muerte: la madre muerta está viva en la mente y en las acciones de la hija, se aferra a permanecer en el cuerpo que ha colonizado.

### LAS MUERTAS VIVIENTES

De acuerdo con López Abadía, la muerte simbólica en la literatura gótica está representada por espectros o fantasmas, seres liminales como los vampiros, por ejemplo.<sup>32</sup> En las novelas de Thorndike, las protagonistas son muertas vivientes: mujeres que están condenadas a muerte ya sea por condena penal (Sofía en *Esa muerte existe*) o por alguna enfermedad (la madre en *[Ella]*), son incluso cadáveres. El cadáver es un personaje en ambas novelas: el inicio de *[Ella]* confronta a la hija frente al cuerpo inerte de su madre. De esta manera, el tiempo en que la narradora convive con él no parece diferenciarse del valor que tenía el cuerpo vivo de su anciana madre. La habitación de su madre cuando se encontraba viva se asemejaba a una tumba, ya que se encontraba lleno de santos de yeso, que se habían ido dañando o rompiendo a lo largo de los años, pero que la madre era incapaz de botar y que la hija describe como una “macabra colección”; también había velas, flores (como en un velorio), un olor a incienso y las paredes se encontraban empapeladas con noticias trágicas.

En *Esa muerte existe*, la novela también se inicia con Sofía interactuando con el cadáver de su hermana. Sofía le reclama a sus captores “déjame arreglarla por última vez. Lo diré todo. Cuando aceptaron vi que tú también sonreías”.<sup>33</sup> La relación entre muertas y vivas y el paso de una condición a otra no parece ser trascendente pues la serie de reflexiones en ambas novelas evocan, más bien, un *continuum*. Los personajes parecen convivir

<sup>31</sup> J. Thorndike, *[Ella]*, p. 36.

<sup>32</sup> A. A. López-Abadía Laya, *op. cit.*, p. 30.

<sup>33</sup> J. Thorndike, *Esa muerte existe*, p. 52.

con la muerte o los personajes son una especie de muertos vivos. En este sentido, Sofía dice: “Y por eso estoy aquí, muy cerca de recibir la pena capital. El Monstruo había muerto, pero nada iba a cambiar”.<sup>34</sup> La muerte, por lo tanto, no sólo no representa ninguna transformación, sino que tampoco supone ningún tipo de justicia (restitución de un orden institucional) y mucho menos de venganza (el pago de una afrenta a nivel individual). La pena de muerte de Sofía toma en cuenta su crimen cometido en la Casa de Reposo que la prensa ayuda a convertir en espectacular, sin embargo, las instituciones que juzgan a Sofía no toman en cuenta las condiciones en que ella había vivido desde muy pequeña. Sofía en manos de los representantes del Estado es un instrumento más, es como si fuese la prolongación del Monstruo.

Por lo tanto, Sofía va a ir muriendo en las distintas experiencias de maltrato y en la imposibilidad para establecer vínculos de comunicación humana. Primero, por la exclusión que sufre respecto de su hermana: “El Monstruo se encerraba contigo en una habitación acondicionada para tu adiestramiento, mientras yo, tu exceso, me quedaba afuera con el ojo pegado a la cerradura de la puerta. Y te admiraba, te adoraba”.<sup>35</sup> Más adelante, cuando Sofía se desengaña de las posibilidades que le había abierto su abogada acerca de conmutarle la pena de muerte, dice: “Leí la carta y me convertí en un cadáver veinticinco días antes de que se cumpla la sentencia, leí y era un cadáver que odiaba a sus compañeras del Corredor de la Muerte porque ellas todavía conservaban apelaciones que prolongarían su vida y mantenían la libertad de no saber el día de su muerte”.<sup>36</sup>

Los personajes femeninos en estas novelas son seres vaciados de todo proyecto de vida o de una existencia productiva, que se alimentan, como los vampiros, de otros hasta dejarlos sin capacidad ni de engendrar ni de comunicar. El peso que las madres y los ancestros en general (como el Monstruo) ejercen sobre las hijas cuidadoras las anula. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, con los nombres que se le dan a Sofía a lo largo del relato: ella será «insecto», «parásito», «gusano» y «Larva». Estos tienen una carga semántica negativa, deshumanizante, pero también evocan tres ideas: la subordinación a un poder (familiar e institucional), el trabajo de

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1514.

Sofía es invisible cuando lo realiza en casa, ella es la esclava del abuelo. Por otro lado, el significado de la palabra “larva” evoca al animal que se encuentra en evolución y de esta manera podría aludir a la función que cumple Sofía como accesorio de su hermana Lucía, como el lado imperfecto del dúo de hermanas. Finalmente, es revelador recordar el uso arcaico de esta palabra como sinónimo de “Fantasma, espectro, duende”.<sup>37</sup>

La condición de muertas vivientes de los personajes femeninos se vuelve a manifestar cuando son tratadas como mercancía. La belleza, el cuerpo, el esfuerzo físico son utilizados por su valor y rentabilidad en el seno de una familia. En *Esa muerte existe*, el dinero que el abuelo recibía no se gastaba, sino que se acumulaba. Sofía aprende esta suerte de fetichismo por el dinero: “confieso también que casi todas las mañanas abría las latas y contaba el dinero con vehemencia. Los billetes que El Monstruo tanto había deseado estaban en mis manos: los olía, los acariciaba, los miraba, los ordenaba”.<sup>38</sup> Este deseo es el que reemplaza al amor, a la solidaridad. En este contexto, se entiende que el accidente que sufre Lucía que le desfigura parte del rostro y la deja ciega, no apena al abuelo por el cariño que siente hacia su nieta, sino por el dinero que va a perder o por lo difícil que será en adelante hacerla trabajar.

Sofía se enfrenta a psiquiatras, policías, jueces y abogados que no solamente van a condenarla, también la prensa sensacionalista se aprovechará de su caso “vendiéndolo” como el “caso Larva”. Ante ello, la única forma de hacer frente a tanta muerte o la única pulsión de vida que se pone de manifiesto en la novela será la palabra oral, la confesión: “Confesar para entender lo que he hecho, para entender por qué todos ustedes me han traído aquí, me han obligado a hacer lo que hice”.<sup>39</sup> Ya que su confesión se utilizará, por funcionarios del orden estatal que parecen más bien sus verdugos, para condenarla a muerte, lo único que puede salvarla será el valor que su palabra tiene para ella misma al lograr comprender el horror incomprensible como fue el abandono de los padres, la explotación del abuelo, la desprotección social, su borramiento social.

<sup>37</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], s. v. ‘larva’. 23. 5a. ed., <<https://dle.rae.es>>

<sup>38</sup> J. Thorndike, *Esa muerte existe*, p. 989.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 157.

El accidente que dejó ciega a la hermana equilibra de alguna manera el poder desigual que hubo entre ellas desde la niñez, ya que Sofía se convierte en la cuidadora, en los ojos de Lucía: “Tu perfección estaba fracturada. Tus ojos eran sangre, venas y materia podrida. Confieso, entonces, que pensé que tus ojos salvarían a los míos del llanto eterno”.<sup>40</sup> Es decir, el rol de cuidadora le da un poder relativo, tiene que limpiar, nutrir, curar para que el otro sobreviva, arregla la desgracia para que siga existiendo. Esto le da cierta importancia a sus ojos, aunque el poder del sistema que la controla siempre es más fuerte y termina subyugándola. Ella es observada y dominada más de lo que ella puede hacer con otros. Ante esta derrota repetida de la capacidad de control de Sofía, sólo le queda la voz. Incluso cuando le sujeten el cuerpo en el momento de su ejecución, lo último que tendrá para gritar su dolor y lo último que se extinguirá será la voz: “no puedo moverme, pero decido hacer uso de mi voz que es lo único que todavía poseo, uso mi voz y mis últimas palabras para encontrarla”.<sup>41</sup> La voz es lo único que vincula a las muertas vivientes con la vida, ya que los demás atributos se encuentran colonizados: no pueden tocar, mirar o moverse con libertad, es como si hablasen desde sus tumbas.

## CONCLUSIONES

El gótico postmoderno de las novelas de Thorndike nos acerca a un universo de incomunicación y de muerte en el que las mujeres, siempre sometidas a su condición subordinada de hijas cuidadoras, luchan precariamente por revelarse, por conseguir un poco de libertad y asomar los rostros hacia una condición medianamente humana, pero estos intentos siempre fracasan.

El horror se representa en las novelas por una acumulación de descripciones o por la narración de hechos violentos y grotescos, pero también a través de los retratos de escenarios asépticos. En estos contextos, encontramos a personajes que no aman, que no se solidarizan, que no sufren por sus familiares muertos. Son seres controlados y programados para servir y alimentar a otros, seres cuya condena no asusta a la sociedad. El sistema

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 1637.

parece complacerse en eliminar a este tipo de mujeres de servicio después de una vida de explotación y humillaciones.

Las novelas de Thorndike, al no representar universos reconocibles, son capaces de simbolizar formas más amplias de la explotación de las mujeres, de invisibilización del trabajo femenino, de malestares de una maternidad impuesta o de imperativos de realización que condenan a la mujer al encierro y a la dependencia. Por esta vía, las novelas ejercen una contundente crítica a los sistemas estatales que controlan los cuerpos femeninos a través de sus instituciones públicas como la justicia, el sistema penitenciario, el sistema de salud, pero también a través de instituciones pensadas como núcleos de amor y vínculos de afectos como la familia. Pervertido el núcleo familiar a través de maternidades monstruosas, los cuerpos no solamente se convierten en objetos controlados, sino en mercancía, en cuerpos deshumanizados.

# Desidealizar las maternidades. Reflexiones a partir del yo diarístico en *Nueve lunas*, de Gabriela Wiener<sup>1</sup>

REGINA AMELCO GAONA Y BRENDA MORALES MUÑOZ  
Universidad Nacional Autónoma de México

## LA MATERNIDAD EN LA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORÁNEA

En años recientes, no es difícil encontrar obras literarias latinoamericanas que aborden de manera central el tema de la maternidad. Con esto no queremos afirmar que antes del siglo XXI no existieran obras literarias sobre maternidades,<sup>2</sup> lo que queremos subrayar es que eran esporádicas, por lo que no es posible hablar de una veta temática. En cambio, en las primeras décadas de este siglo es innegable que hay un auge de publicaciones de géneros diversos enfocadas en distintos aspectos de la maternidad. Este trabajo se hará desde la crítica literaria feminista, razón por la cual es importante subrayar la importancia de las genealogías literarias, de nombrar lo que otras autoras publicaron antes, además de situarlas en su contexto y en su tradición. Algunos ejemplos son: *Linea negra* (2020), de la escritora mexicana Jazmina Barrera; *Diario de quedar embarazada* (2017), de la chilena Claudia Apablaza y *A esta hora de la noche* (2020), de la argentina Cecilia Fanti. Estos tres libros comparten, además del tema y el género, la propuesta por presentar experiencias íntimas ligadas a las transformaciones, la complejidad de la crianza o el temor a ser malas madres.

Perú no es la excepción en cuanto a publicaciones sobre maternidades. Quisimos hacer un apartado especial porque consideramos necesario contextualizar a Gabriela Wiener dentro de la tradición literaria peruana sobre la maternidad, en la que destacan autoras como Jennifer Thorndike, Katya Adauí, Mariana de Althaus y Claudia Salazar.

<sup>1</sup> Este capítulo se realizó en coautoría con la doctora Brenda Morales Muñoz para fortalecer la formación de recursos, tal como figura en uno de los objetivos del proyecto PAPIIT AI401322 “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos son “El último verano”, de Ámparo Dávila; “Joven madre”, de María Luisa Puga; “Estío”, de Inés Arredondo; “Como una buena madre”, de Ana María Shua o “El hijo que nunca fue”, de María Virginia Estenssoro.

*Todos los hijos* (2018) de Mariana de Althaus (1974) contiene “Criadero” y “Padre nuestro”, dos obras de teatro documentales, confesionales y testimoniales con las que ya había logrado un éxito considerable. Ambas nacen a partir de la inquietud por la poca presencia de dramas sobre la maternidad en el panorama peruano. De Althaus aborda la maternidad con guiños autoficcionales y se enfoca en las heridas de una experiencia común pero que había permanecido en el ámbito privado, casi oculto, y lo vuelve colectivo. En su obra hay reflexiones sobre las relaciones materno y paternofiliales de otras épocas, muchas veces marcadas por el autoritarismo. Esto da pie a pensar que el ejercicio de la maternidad ha cambiado, que ahora se considera a las infancias como personas con derechos<sup>3</sup> y las madres han podido, paulatinamente, llevar a cabo procesos de crianza más horizontales en donde ya no son figuras autoritarias o incluso aterradoras.

Por su parte, en *Ella* (2012), Jennifer Thorndike (1983) aborda un vínculo maternofilial sumamente complejo, una relación entre madre e hija en la que constantemente se hieren la una a la otra. En la novela hay pocas acciones, la mayoría de la narración se centra en pensamientos, sentimientos, emociones y sueños, o mejor dicho pesadillas, de la hija, quien vivió prácticamente esclavizada por su madre hipocondríaca hasta su muerte. Thorndike construye a sus personajes con desórdenes mentales evidentes, con trastornos de personalidad que las lleva al límite. La madre, oprimida y abandonada por su esposo, transmite miedo e inseguridades a sus hijos, pero es la hija la que permanece a su lado en un círculo vicioso del que no pueden escapar. Se pone énfasis en la importancia de la salud mental materna, en la disfuncionalidad de una familia cuyos problemas se quedan sin resolver y en el peligro de vivirlos sin ayuda profesional. Asimismo, a través de la protagonista, subraya los retos que supone vivir con el peso de los cuidados recayendo solamente en la madre debido al ausentismo del progenitor.

Katya Adauí (1977) también dedica su libro de cuentos *Geografía de la oscuridad* (2021) a las relaciones entre padres, madres e hijos. En todos ellos se abordan vínculos familiares ambivalentes (amorosos, pero también

<sup>3</sup> Si bien UNICEF reconoció a los niños y a las niñas como sujetos de derechos en 1959 a través de la Declaración de los derechos del niño (que estipulaba, entre otros, su derecho a la educación, al juego, a la atención de su salud y a tener un entorno saludable) en la práctica seguían considerándose sujetos sin voz y en casos más graves, eran maltratados y explotados.

violentos) desde lo más íntimo, aspectos de la crianza que mantienen sus ecos en los personajes a través del tiempo. En especial, dedica dos cuentos, “Correr” y “En lugar seguro”, a las figuras de las madres que pueden ser aterradoras y amenazantes, pero no monstruosas. No se aborda la “infamia materna”, tan presente en la literatura universal, sino su impacto, en los hijos, así sean heridas minúsculas.

Por último, Claudia Salazar Jiménez (1976) aborda el tema en el cuento “Cyber-proletaria”, incluido en *Esta realidad no existe. Antología de ciencia ficción por escritores del Perú*. En un escenario distópico, una androide funda un centro de fertilidad y reproducción en el que se realizan fertilizaciones *in vitro* y ponen a la disposición de las mujeres un servicio de vientres de alquiler. Se aborda una maternidad deseada pero sin gestar ni adoptar, pagando para que alguien más ponga el cuerpo y para no someter al propio a los cambios que implica un embarazo.

#### GABRIELA WIENER

Gabriela Wiener (1975) estudió lingüística y literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Migró a España en 2003 para estudiar una maestría en la Universidad de Barcelona y reside en aquel país desde entonces. Durante mucho tiempo se ha dedicado al periodismo y ha trabajado en diversos periódicos y revistas tanto españolas como peruanas. Su estilo se ha relacionado con el “periodismo gonzo”,<sup>4</sup> una forma de hacer reportajes ligada al nuevo periodismo que propone abordar directamente la noticia o el objeto del reportaje, meterse en hasta influir en ella, convirtiendo al periodista en parte de la historia como un narrador y actor

<sup>4</sup> El periodismo gonzo nace en los años setenta en Estados Unidos ante la necesidad de cambiar el periodismo tradicional con pretensión objetiva. Su meta no solo era comunicar los hechos sino transmitir los pensamientos y sentimientos del periodista frente a ellos. El término se utilizó por primera vez a partir de un trabajo de Hunter S. Thompson sobre el Derby de Kentucky en el que hablaba más del ambiente en la tribuna que de la carrera misma. En América Latina, este tipo de periodismo se ha relacionado con la apuesta por la subjetividad y por romper las fronteras entre la crónica y el ensayo como en el periodismo narrativo, el de inmersión, el *border* o el *cash*. En Perú, además de Wiener, son ejemplos de periodismo gonzo los trabajos de Felipe Montoro, José María Salcedo y Consuela Chirre.

principal. Otra característica es darle prioridad al contexto sobre el texto, al ambiente en el que ocurre el hecho más que al hecho mismo.

También ha escrito poesía: *Cosas que deja la gente cuando se va*, publicado como plaquette en 2007 y *Ejercicios para el endurecimiento del espíritu* publicado por la editorial madrileña La Bella Varsovia en 2014. Y cuentos y textos breves incluidos en antologías como *Selección Peruana 2015* (Estruendomudo); *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Anagrama, 2012); *Solo cuento v* (UNAM, 2013); *Antología de la crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, 2012); *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (Instituto Fernando el Católico, 2012); *Matar en Barcelona* (Alpha Decay, 2009) y *Mujeres que viajan solas: 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París al Amazonas* (El Mercurio, 2013).

Se ha especializado en la escritura de no ficción, además de la obra que nos ocupa, puede verse en textos como *Sexografías* (libro entre periodismo narrativo y memorias sexuales, publicado en 2008); *Mozart, la iguana con priapismo y otras historias* (colección de crónicas autobiográficas, 2011) y *Llamada perdida* (relatos autobiográficos, 2014). En *Dicen de mí* (Esto no es Berlín, 2017) hace un ejercicio literario que lleva al límite la figura autorral como tema central. En dieciséis entrevistas Wiener trata de ahondar en sí misma y explicar la identidad dependiendo de criterios relacionales. Y en *Huaco retrato* (2021), su más reciente libro, investiga el pasado familiar a partir de la muerte de su padre y se va hacia atrás en la genealogía hasta remontarse 150 años y llegar a su tatarabuelo Charles Wiener. Es una historia familiar no idealizada, por el contrario, descubre racismo, abandono y colonialismo. Todo aquello también es una forma de reflexionar sobre la propia identidad de la autora.

Gabriela Wiener ha hecho obras de teatro y performances que, al igual que su obra literaria, apuestan por difuminar los límites entre lo público y lo privado. Ejemplo de ello son *Dímelo delante de ella* (1986) y *Qué locura enamorarme yo de ti* (2018). La intención de este breve recorrido por la obra de Wiener es intentar dar un panorama global de su obra y enfatizar en sus intereses, tanto formales como temáticos. Así vemos que está presente lo autobiográfico, lo autoficcional, lo personal y lo familiar narrado con un estilo intimista, atrevido, confrontativo e irreverente.

*Nueve lunas* fue publicado originalmente en 2009 por Mondadori Barcelona y fue reeditado en 2012 por Planeta en Lima, Marea en Buenos Aires y Seix Barral en Colombia. Fue traducido al inglés como *Nine moons* por la editorial Restless Books en 2020. Antes de empezar el análisis, queremos destacar que la obra de Wiener se ha estudiado poco en la academia mexicana (no existe una sola tesis en la UNAM, por ejemplo). Y, a partir de una búsqueda exhaustiva en bases de datos y plataformas diversas, puede afirmarse que en otras latitudes se ha estudiado sobre todo su estilo periodístico (gonzo, kamikaze, del yo) o la forma en la que ha abordado temas sexuales (postpornoficción). Hay algunos artículos que han trabajado el tema de la maternidad en *Nueve Lunas*, pero la perspectiva de análisis es muy distinta. Entre ellos deseamos destacar tres por considerarlos como fuentes de diálogo: “Maternidad irreverente: una confesión desde el cuerpo en *Nueve lunas* de Gabriela Wiener”; “El devenir del deseo materno en la novela *Nueve lunas* (2009) de Gabriela Wiener y en los relatos ‘Conservas’ (2008) de Samanta Schweblin y ‘Basura para gallinas’ (2018) de Claudia Piñeiro”; y “Desenmascarar la ficción social de la maternidad en los textos *Nueve lunas* (2009) y *Contra los hijos* (2018)”.

Lo primero que buscamos subrayar es que *Nueve lunas* es un diario, un texto no ficcional en donde el sujeto enunciativo es plenamente identificable. Sin desviarnos a las discusiones sobre autoficción, figuras autorales o pacto autobiográfico –que se escapan de los objetivos de este trabajo<sup>5</sup>– nos parece importante analizar las particularidades de este “yo diarístico”. Asimismo, revisaremos aspectos ligados con las maternidades (como la construcción del instinto maternal, las metáforas corporales y las relaciones maternofiliales), la violencia obstétrica y la migración y las redes de apoyo en el país al que se migra. Estos cuatro temas están interrelacionados en la obra, pero con el objetivo de presentar un análisis estructurado los separaremos en cuatro apartados distintos.

<sup>5</sup> Para más información sobre el tema, *vid.* Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 y M. Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego, 2017; y de José María Pozuelo, *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Crítica. 2006.

En este apartado queremos resaltar la importancia de los géneros no ficcionales, como el diario y la crónica, que han sido relegados por la academia en comparación con otros como la novela, quizás por su condición incierta o de hibridez. A caballo entre la narrativa y el reportaje, permanecen en una especie de limbo en los estudios literarios. Concretamente, el género diarístico “se ha definido o configurado en la memoria colectiva como un ejercicio de escritura autobiográfica, anónima y marginal; muchas veces asociado a un tipo de escritura netamente femenina o un espacio de reflexión, que luego queda en el olvido o rezagado de las miradas externas”.<sup>6</sup> Angélica González Otero ha reivindicado el lugar de los diarios –sobre todo en cuanto a la asociación despectiva con “lo femenino”– y señala que son instrumentos analíticos e interpretativos valiosos que pueden ayudar a entender diferentes ámbitos del ser humano en los procesos socioculturales. El diario funge “como fuente y registro de la memoria histórica y social”, pues, finalmente, “lo íntimo es espejo de lo colectivo”.<sup>7</sup> Coincidimos plenamente con esta afirmación, pues es claro que lo registrado en el diario de Gabriela Wiener de manera individual impacta en lo colectivo y permite reflexionar sobre lo que enfrentan mujeres migrantes y racializadas que deciden ser madres en este contexto.

Las “escrituras del yo” son muy frecuentes desde las últimas décadas del siglo pasado. Actualmente el término se usa para hablar sobre obras referenciales no ficcionales como novelas testimoniales, novelas autoficcionales, memorias, autobiografías, crónicas, diarios y ensayos. En todos ellos podemos señalar como elemento común la estrecha relación entre la experiencia personal de los/las autores/as y su escritura. Si bien los géneros son por definición cambiantes e híbridos resulta pertinente detenernos en el diario con el fin de comprender mejor el yo diarístico presente en *Nueve lunas*. De acuerdo con Álvaro Luque, el diario:

<sup>6</sup> Angélica González Otero, “El diario: la escritura autobiográfica en su dimensión sociocultural y sus posibilidades cognoscitivas y creativas”, en *La Palabra*, núm. 30. Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, enero-junio de 2017, p. 154. <[https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/6961](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/6961), consultado 1/07/2022>. [Consulta: 1 de julio de 2022].

<sup>7</sup> A. González Otero, *op. cit.*, p. 156.

[...] es susceptible de ser interpretado en muchas ocasiones como un relato, aunque se trate de los días del/la diarista. Desde esta condición de relato, el diario puede leerse como una historia novelesca que narra los trasuntos de un Yo protagonista. El Yo es la pieza clave de la trama y a través del cual se despliegan el resto de los elementos que pueden interpretarse desde coordenadas literarias. Esta historia relatada posibilita entonces una lectura diferente a la meramente referencial, una que deja al margen –no los ignora ni los obvia, los deja en suspenso– los componentes factuales del texto diarístico. Así, podrá hablarse de literatura en el diario personal.<sup>8</sup>

Para Luque no todos los diarios son literarios, para que lo sean deben superar el estatuto de práctica personal y privada y deben ser capaces de construir un mundo narrativo.<sup>9</sup> Eso sin duda es logrado por Gabriela Wiener quien parte de algo privado para volverlo social, abre un espacio íntimo y lo transforma en comunitario. A partir de su propia experiencia vital pone en evidencia problemas como la precariedad laboral, la falta de seguridad social, los servicios sanitarios ineficientes, la violencia obstétrica y la ausencia de redes de apoyo a madres migrantes.

En un diario hay un Yo que se narra a sí mismo a través de los días; en el caso de Wiener, a través de los nueve meses que dura la gestación de su bebé. Hay una intención de comprenderse a sí misma, de comprender lo que le está sucediendo dentro de su cuerpo y de comprender lo que sucederá una vez que nazca su bebé. Siguiendo a Luque “el deseo de autoconocimiento es el motor de la narración diarística”.<sup>10</sup>

Uno de los elementos clave en los géneros no ficcionales es el desconcierto que puede causar que el yo no necesariamente sea el yo autoral. En obras autorreferenciales es fácil confundir el yo autor del yo personaje/narrador. Sin embargo, aunque el sujeto escriba sobre sí mismo, el sujeto literario ya no es él mismo. Paul Ricoeur, quien ha estudiado la identidad en el texto narrativo, separa la vida y la narración de la siguiente manera:

<sup>8</sup> Álvaro Luque, “El yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica”, en *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, p. 96. núm. 16. Granada, Universidad de Granada, noviembre de 2018, pp. 93-114. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6710967> consultado 10/07/2022>. [Consulta: 10 de julio de 2022].

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 97.

la primera se vive, la segunda se escribe.<sup>11</sup> Para Ricoeur, de hecho, el yo autor nunca es el yo narrador/personaje, pues subraya que no debe olvidarse nunca el carácter de constructo que tiene lo textual y las diferencias que, inevitablemente, surgen cuando lo vivido pasa a ser narrado.<sup>12</sup>

No todos los críticos opinan de la misma manera. En la actualidad no puede negarse la existencia y el lugar del autor en el sistema literario, pero se permiten más juegos con la figura del autor. Por ejemplo, en su famoso libro *El pacto biográfico*, Philippe Lejeune señala que el autor hace un pacto con el lector, una especie de contrato autobiográfico, según el cual “dice que dice la verdad”, o, lo que es lo mismo, que el Yo del texto tiene su correspondencia con el sujeto de carne y hueso. Esta es, para Luque, la forma adecuada de afrontar al sujeto dentro del texto autobiográfico y, por lo tanto, el diario.<sup>13</sup>

Lo que no puede negarse es el carácter ambivalente del diario, pues puede leerse como una verdad que narra un yo y también como una construcción narrativa ficcional debido a que cuando hay narración suele haber invención. Hay una construcción de un personaje, aunque se trate de un yo, cuando escribimos, relatamos –o incluso cuando *posteamos*–.<sup>14</sup> El yo del diario es una construcción, como la de las redes sociales, de una imagen que el autor quiere transmitir. En palabras de Luque:

El Yo diarístico mantiene una evidente correspondencia con el sujeto que describe y, sin embargo, cobra independencia al desarrollarse en el texto. La transducción del sujeto en Yo diarístico le cuesta al primero dos peajes: uno, al construirse como Yo textual; otro, al emplear un método que implica ese componente ficcional mencionado como

<sup>11</sup> Paul Ricoeur, “La vida: un relato en busca de un narrador”, en *Ágora: Papeles de Filosofía*, vol. 25, núm. 2. La Rioja, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p. 15. <<https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1316/Ricoeur.pdf?sequence=1> consultado 1/08/2022>. [Consulta: 1 de agosto de 2022].

<sup>12</sup> En Á. Luque, *op. cit.*, p. 99.

<sup>13</sup> Á. Luque, *op. cit.*, p. 103.

<sup>14</sup> Para más información sobre la construcción de la identidad a través de las narraciones, textuales y visuales, en redes sociales puede revisarse la ciberpragmática, campo de la lingüística que estudia al sujeto como una extensión de la identidad que se gesta entre muchos grados de realidad. Vid. Francisco Yus, *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona, Ariel, 2010.

es la memoria. A partir de esta perspectiva, en la escritura del diario personal se produce la autoconstrucción del Yo, que no es sólo reproducción exacta del sujeto, sino, como ya se ha afirmado, creación textual y autfigurativa.<sup>15</sup>

En resumen, el diario es un relato porque tiene unidad narrativa y la perspectiva del yo narrador/personaje domina el ambiente, el tiempo, los espacios y los personajes. Michel Braud destaca algunos aspectos del diario que favorecen su lectura como relato. Señala la construcción de una vida en el diario por medio de una trama que implica una intriga, a través de lo que él denomina una *narración intercalada*. Y menciona así la existencia de un ritmo narrativo en el diario.<sup>16</sup>

El diario literario, entonces, puede mantener una correspondencia con la realidad al mismo tiempo que escapar de ella. En este sentido, el Yo del diario literario, aunque puede leerse desde lo ficcional, respeta el llamado pacto autobiográfico, de tal manera que representa a un sujeto con nombres y apellidos: un sujeto autor/a.<sup>17</sup> Retomamos las ideas de Luque porque, además de sintetizar de manera clara una larga discusión en torno a la figura autoral, nos da luces sobre la lectura que podemos hacer del Yo de *Nueve lunas*, de la Gabriela Wiener autora, narradora y personaje. En el texto es posible notar un desarrollo del yo, hay un crecimiento o un desplazamiento, el yo que inicia definitivamente no es el que termina el relato. Empieza una mujer periodista, migrante, convaleciendo de una cirugía y termina una mujer convertida en madre en un país al que migró, desempleada y con más incertidumbres que certezas. Y es a través de sus ojos que conocemos a otros personajes, siendo Jaime, su pareja, su madre y sus amigas quienes tienen más peso en la narración.

La temporalidad en un diario es fundamental. En *Nueve lunas* hay una construcción posterior, el tiempo de la escritura no es simultáneo al de los acontecimientos. Se escribe un diario para recordar, es un archivo de la memoria individual. Pero en este diario no hay entradas cada día, se trata de una “falsa” sensación de escritura diaria. Gabriela Wiener construye el recuerdo y la temporalidad cronológica (por meses o lunas) como una

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>16</sup> Michel Braud, *apud* Á. Luque, *op. cit.*, p. 107.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 108.

estrategia literaria, hay un yo diarístico aunque el texto pueda ser considerado un diario ficticio.

## MATERNIDADES INSTINTO MATERNAL

Abordar la maternidad no es materia fácil, a pesar de ser un tema cotidiano. El arquetipo materno nos dice que la madre procrea, da a luz, alimenta, cuida, limpia, cría, educa y muere. Históricamente, la maternidad ha sido entendida como una vivencia unívoca para todas las mujeres. Como una suerte de destino, la identidad femenina se ha construido desde una perspectiva dual en donde la existencia plena se completa al ser madre. Mucho se ha hablado acerca de la realización de las mujeres por medio de la experiencia maternal que asocia naturalmente a la feminidad con la maternidad. En otras palabras, el rol sociocultural atribuido a lo femenino se ha cimentado entre características que se esperan en la mítica figura de la 'buena madre'. La hegemonía de este ideal maternal considera tópicos que de manera orgánica se han vinculado con la esencia femenina como la fragilidad, el sacrificio, o la pasividad. Así, la maternidad se consolida como un mandato para las mujeres que debe seguirse de acuerdo con las condiciones particulares que dictan cada sociedad y cultura.

La maternidad hegemónica sostiene actitudes, sentires, pensamientos y emociones específicas que cada madre debe seguir en su propia vivencia. Sin embargo, en la realidad, la maternidad se trata de una experiencia diversa y particular para cada mujer. En este sentido, desde la literatura contemporánea latinoamericana se problematiza la maternidad para desarticular los roles, ideas y mitos que subyacen en la figura de la madre.

Específicamente, Gabriela Wiener en *Nueve lunas* muestra desde el yo diarístico una perspectiva no idealizada de la maternidad desde una óptica real y personal. A partir de la reflexión que hace sobre las relaciones maternofiliales de su entorno, focalizando la relación con su madre, Wiener construye su propia vivencia materna donde compara, aleja o replica lo que dichos vínculos le han enseñado. La maternidad hegemónica aparece en su historia familiar y, por ello, al no poderse ceñir a esta unívoca experiencia, exhibe su perspectiva materna ambivalente que transmite en su propio lenguaje poético-literario.

En la temporalidad de las nueve lunas, el yo diarístico de Wiener constituye una metáfora poética que confronta la idea hegemónica del amor maternal intrínseco en todas las madres; ese instinto se ha entendido como el sentimiento de amor connatural que se presenta en la madre desde la gestación. Al respecto, la teórica francesa Elisabeth Badinter hace un recorrido histórico del término:

Hemos concebido durante tanto tiempo el amor maternal en términos de instinto, que de buena gana creemos que se trata de un comportamiento arraigado en la naturaleza de la mujer cualquiera sea el tiempo y el espacio que la rodean. Creemos que al convertirse en madre la mujer encuentra en ella misma todas las respuestas a su nueva condición. Como si se tratara de una actividad preformada, automática y necesaria que sólo espera la oportunidad de ejercerse. Como la procreación es natural, nos imaginamos que al fenómeno biológico y fisiológico del embarazo debe corresponder una actitud maternal determinada.<sup>18</sup>

El amor maternal, también conocido como instinto maternal,<sup>19</sup> se ha interpretado como un sentir orgánico presente en la relación maternofilial desde la concepción. Por su carácter instintivo –remite al instinto en su acepción más cercana a la naturaleza animal–, se piensa que este “amor” es esencialmente femenino, de tal manera que se confirma la maternidad como destino impuesto a las mujeres. Dicho concepto permanece en la contemporaneidad como una actitud aceptada y generalizada socioculturalmente que se piensa parte indiscutible de toda experiencia materna. Entonces, ¿existe el amor maternal?

Badinter reconoce al “amor maternal” como una construcción que se gestó en el tiempo de manera contrastiva y paulatinamente. El cambio ideológico del concepto tiene sus inicios en el siglo XVII donde las infancias

<sup>18</sup> Elisabeth Badinter, *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*. Barcelona, Paidós, 1981, p. 12.

<sup>19</sup> Para los fines de este análisis, instinto maternal y amor maternal se utilizan como sinónimos. No obstante, para Badinter resulta relevante identificar el cambio en el uso de vocabulario. Por una parte, el uso de ‘instinto maternal’ se relaciona con la naturaleza animal que se observa entre las hembras mono y sus crías. Dicho concepto se toma para las mujeres, pero, posteriormente, en la transición especista de jerarquización, el “orgullo humanoide” satisface el concepto al transformarlo en ‘amor maternal’. (E. Badinter, *op. cit.*, p. 13).

eran consideradas como seres imperfectos por su indefensión, falta de entendimiento y de utilidad; bajo la perspectiva teológica, filosófica, política, económica y social, las/os niñas/os eran una carga para la familia: “la infancia es la intrascendencia divina, el castigo del hombre... Error o pecado, la infancia es un mal”<sup>20</sup> Así, las infancias no son una preocupación relevante para las madres y los padres de la época y, en consecuencia, se produjo una alta en la mortalidad infantil.

Como se puede ver, para este siglo no existe una problematización concreta acerca del amor maternal. No obstante, la transición contextual al siglo XVIII cambia el paradigma del concepto puesto que, en respuesta al mandato capitalista de “producir seres humanos que han de ser la riqueza del Estado”,<sup>21</sup> la maternidad cobra relevancia para el sistema imperante. La resignificación de las infancias sucedió como un proyecto de población donde la riqueza se asoció a la mano de obra que esas/os niñas/os serían en el futuro. Para lograr lo anterior, la atención se volvió a las madres que adquirieron nuevas responsabilidades ocultas bajo la idea del amor maternal: “la madre tiene que consagrar la vida a su hijo. La mujer se desvanece en pro de la madre, que a partir de entonces no dejará de extender sus responsabilidades”<sup>22</sup>

Este naciente amor maternal se percibió como un valor social, ético y moral a partir del cual se fundamentaron las labores de cuidado, crianza y educación otorgadas a las madres. Al tratarse de algo instintivo, se consolida la esencia femenina como naturalmente maternal. También, al referirse a una relación de afectos, no se considera una obligación puesto que la madre cumple con su rol como si este fuera un acto de amor.

Influidos por las propuestas de Rousseau y Freud, el transcurrir de los siglos XIX y XX sirvió para culminar en la imagen de la maternidad ideal que parece perdurar hasta la contemporaneidad del siglo XXI. La mítica imagen de la ‘buena madre’ basó sus estándares en el sacrificio, la pasividad y la entrega detrás del amor maternal. En consecuencia, la madre que no desempeñaba su papel era considerada una ‘mala madre’. Dice Badinter que “de la responsabilidad a la culpa no hubo más que un paso”<sup>23</sup> y, por

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 198.

ello, el incumplimiento del papel materno hegemónico hace que cada madre enfrente la culpabilidad de saberse fuera del unívoco camino del ideal maternal.

En esta disertación teórica, el yo diarístico de Wiener inserta su reflexión acerca de la relación maternofilial que se conforma mes con mes. Bajo el sesgo de la maternidad hegemónica, Wiener, contemplando la culpabilidad de saberse ajena a la idealización, identifica una postura distanciada de las madres tradicionales:

A una mujer un embrión de cuatro semanas le parecía un langostino, a aquella un guisante, a otra un pececito y a alguna otra un punto a lo lejos. ¿Por qué será que la maternidad nos llama de inmediato a la divagación lírica y nos sitúa al borde de la estupidez? Decidí escribir mi propia figura literaria zoológica: “A las cuatro semanas un hijo es como el fantasma de un caballito de mar”. Hecho. Ya tengo toda la mala poesía que se necesita para ser mamá.<sup>24</sup>

Se puede pensar en la culpabilidad de no ceñirse al ideal puesto que, a su manera, se inserta en la misma ‘divagación lírica’ que cuestiona. No puede abandonar por completo el mandato maternal hegemónico por lo que comienza a adaptarlo a su propia óptica. Desde una conciencia poética, Wiener crea una serie de metáforas a partir de las cuales edifica su propia perspectiva de relación maternofilial en contraste al amor maternal instintivo que, en teoría, todas las madres deben de sentir.

Desde el primer mes, diciembre, aparece el artificio metafórico que gradualmente va evolucionando. La primera figura retórica que nombra, ‘el fantasma de un caballito de mar’, se constituye desde la no existencia; es decir, para ella, el embrión de cuatro semanas no alcanza ni siquiera a ser una entidad tangible y, por ello, la metáfora enmarca un sentido espectral, la sombra de algo que aún no es. Esta primera construcción literaria del yo diarístico de Wiener exhibe la relación maternofilial con ese embrión de cuatro semanas como una posibilidad, una presencia ‘fantasmal’ que eventualmente puede existir y desarrollarse.

Para el tercer mes, febrero, los símiles metafóricos vuelven a aparecer tras realizarse la primera ecografía: “A manera de souvenir nos entregó la que será considerada la primera fotografía de mi hijo. Ningún fantasma de

<sup>24</sup> G. Wiener, *Nueve lunas*, p. 20.

caballito de mar: al menos en la foto era una piedra obstruyendo la boca de un remolino”.<sup>25</sup> La imagen transita de la no existencia a una entidad sólida e identificable: una piedra. Mirar en la ecografía al embrión de tres meses permite vincular la experiencia materna a una imagen; ese primer encuentro confirma que algo sucede dentro de la madre. Por ello, la relación maternofilial comienza a afianzarse, es distinguible como un objeto tangible, la piedra, que ahora es y existe.

Llega el quinto mes, abril, y se narra la segunda ecografía donde Wiener se entera del sexo del bebé: “–Bueno, se ve claramente que es una niña. No hay ninguna duda”.<sup>26</sup> La madre descubre que el bebé que ha nombrado masculino durante toda la narración, en realidad es una niña. El vínculo maternofilial se complejiza puesto que con este dato se consolida la relación entre madre e hija, de tal manera que el yo diarístico de Wiener comienza a reflexionar sobre su propia relación con su madre. Entre el miedo y la confrontación que le despierta esta noticia, la metáfora surge en una carta que le escribe Wiener a su “Querida X” y dota de vida y presencia a la bebé: “Solía pensarte como uno de esos bichos caseros invisibles a nuestros ojos que hacen su vida en medio de nuestra sala; pero hoy te vi y creo que me saludaste con una mano. Ergo: no eres un bicho. Eres mucho mejor que un bicho”.<sup>27</sup> De ser una piedra, una cosa, pasa a identificar a su hija con un bicho, es decir, un ser con vida. La metáfora cambia en función de cómo el yo diarístico comprende, paulatinamente, su proceso de maternidad. Asimismo, la figura del ‘bicho’ permite ceñir la concepción de Wiener a una perspectiva franca y no idealizada puesto que no es usual que se haga tal asociación semántica.

En el séptimo mes, junio, el yo diarístico de Wiener culmina la construcción metafórica al elegir el nombre de su hija: “nuestra Lena, si así decidíamos llamarla, nacería en agosto... la llamaríamos Lena, luz de agosto. Todo sonaba muy bonito, todo sonaba hasta un tanto poético”.<sup>28</sup> De esta manera, el nombre le otorga a la bebé una personalización concreta que surge desde los afectos de la madre; este último artificio retórico evidencia el desarrollo de la relación maternofilial que construye desde el

<sup>25</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 11-112.

momento en que se entera del embarazo. Desde un ‘fantasma de un caballito de mar’ hasta ‘nuestra Lena’ se forja un vínculo gradual que desmonta el mito del instinto maternal. El yo diarístico de Wiener deja ver que el amor maternal no es esa experiencia universal de la que habla el mandato maternal hegemónico. A través de un claro proceso de entendimiento, la relación maternofilial avanza entre una diversidad de sentires que demuestra la ambivalencia de la maternidad. Del desconocimiento del ‘fantasma de un caballito de mar’, la confirmación de ‘una piedra obstruyendo la boca de un remolino’, la reflexión y la confrontación de ‘un bicho casero’, a la ternura de ‘Lena, luz de agosto’, se muestra como el yo diarístico de Wiener pone palabras a su propia experiencia y lo hace mediante un lenguaje poético alejado de esa ‘divagación lírica’ que ella entiende como la norma. En este sentido, podemos decir que Wiener propone una reapropiación de la maternidad, que exhibe mediante la reapropiación del lenguaje, como ruptura con la histórica construcción de la figura de la madre. En otras palabras, la desidealización de la maternidad enseña que la maternidad no es unívoca sino una experiencia que comprende diversidad de emociones, pensamientos, identidades y relaciones.

Así, Wiener en su diario llega a la misma conclusión que Badinter: “Resulta evidente, pues, que no existe un comportamiento maternal suficientemente unificado como para que pueda hablarse de instinto o de actitud maternal ‘en sí’”.<sup>29</sup> Entonces, no existe el amor maternal sino que el vínculo maternofilial se desarrolla paulatinamente puesto que la transición femenina a la maternidad sucede de manera distinta en cada mujer con su devenir diverso de sentires.

#### RELACIONES MATERNOFILIALES COMPLEJAS: MADRES E HIJAS

El yo diarístico de Wiener se detiene a reflexionar sobre ella como hija y la relación que tuvo con su madre. Entre el amor y el odio, la figura de la madre aparece como todo aquello que la hija, ahora madre, no desea ser. En gran parte de la narración, la manera de enunciar al bebé es en masculino puesto que Wiener tiene claras sus preocupaciones: “Una madre siempre tendrá en su hijo varón a su fiel defensor y en su hija a su peor

<sup>29</sup> E. Badinter, *op. cit.*, p. 292.

acusadora”<sup>30</sup> Ceñido a una perspectiva hegemónica, el yo diarístico de la autora muestra la normalizada complejidad de las relaciones entre madres e hijas, a tal grado que cifra como un temor constante lo que pasaría si tuviera una niña.

Decimos que se trata de una idea del mandato maternal hegemónico porque responde a un referente del rol de género femenino. Tal como señala la teórica feminista mexicana Marcela Lagarde: “La primera relación de la mujer –ambivalente y contradictoria, a la vez de enemistad y de amor– es con su madre”.<sup>31</sup> La aseveración anterior se constituye como una de las características del carácter patriarcal<sup>32</sup> del sistema cultural; Lagarde identifica este rasgo como parte de la escisión del género, ese “extrañamiento entre las mujeres: a aquellas barreras infranqueables que las distancia hasta el grado de impedirles reconocerse e identificarse”.<sup>33</sup> En otras palabras, como parte del mandato genérico que constituye a la feminidad, existe una diferencia con el género masculino que subordina a la mujer y hace que se relacione con los otros en función de la opresión. No obstante, hay otra separación que se instala en el mismo mundo femenino entre las mujeres y convierte la relación femenina en desconocimiento y distancia. Cada mujer se percibe desde “su individualismo antagonizante en relación con las otras”<sup>34</sup> y, en consecuencia, fuera de ella misma, las o tras mujeres encarnan social, ética y moralmente lo malo, lo incorrecto, lo que no se debe hacer.

En este sentido, la complejidad de la relación maternofilial entre madres e hijas se fundamenta en la enemistad histórica entre mujeres puesto que, para la hija, la madre se transforma en su referente femenino inmediato al representar todo la carga de lo que se desea tener y no se tiene o de todo aquello que se quiere evitar ser. Resulta evidente que, tras

<sup>30</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 52.

<sup>31</sup> Marcela Lagarde, “Enemistad y sororidad entre mujeres: Hacia una nueva cultura feminista”, en *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México, Instituto de la Ciudad de México, 2012, p. 475.

<sup>32</sup> *Vid.* Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, p. 91. Sobre la conformación del patriarcado, sus orígenes, su estructura y sus símbolos. *Vid.* Gerda Lerner, *La creación del patriarcado*. Barcelona, Crítica, 1990.

<sup>33</sup> M. Lagarde, “Enemistad y sororidad entre mujeres: Hacia una nueva cultura feminista”, en *op. cit.*, p. 471.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 464.

seguir esta lógica, el yo diarístico de Wiener nombre la relación entre madre e hija como “Amo a mi madre, pero es mi madre. Se supone que debo odiarla. Como ella un día odió a la suya y como mi abuela odió a mi bisabuela y así hasta el infinito”.<sup>35</sup>

En *Nueve lunas*, la contrariedad entre madre e hija tiene que ver con el proceso de reapropiación de la maternidad que experimenta la autora puesto que la necesidad de diferenciarse de lo que representa su madre se relaciona directamente con la imagen de la maternidad hegemónica. Wiener como hija identifica lo que no quiere ser, sin embargo, ahora como madre se da cuenta de las dificultades para desaprender los roles con los que ha crecido: “¿Qué clase de hija soy, qué clase de madre seré?”.<sup>36</sup>

Para tratar este conflicto, el yo diarístico también retoma dos constructos metafóricos para evidenciar su perspectiva en torno a la relación entre madres e hijas: “Se quieren, no obstante cuando están juntas son una bomba de relojería” (p. 50).<sup>37</sup> Asimismo, reitera la presencia de su madre y su ‘campo de fresas’<sup>38</sup> donde, dentro de su campo, se encuentra bajo la visión e influencia maternal. Al respecto, consideramos que el ‘campo de fresas’ muestra la ambivalencia de la relación maternofilial debido a que cancela la independencia de la hija pero, al mismo tiempo, existe siempre la voluntad de volver a esa suerte de refugio:

Por la noche, cojeé hasta su habitación y me metí en su cama. Ella [la madre] dormía [...] Me despertó muy temprano para hacer mis ejercicios de rehabilitación [...] No sé qué, pero algo ya no me dolía tanto.

Así fue como perdí mi libertad y me entregué en adelante por completo al juego de ser otra vez suya

Lo malo era que ya no nos quedaba mucho tiempo. En tres días volvía a España. Otra vez fuera de su campo de fresas para siempre.<sup>39</sup>

Lo cierto es que la enemistad histórica hace que las mujeres habiten sus procesos en una soledad que las mantiene vulnerables frente al sistema patriarcal que las violenta estructuralmente. En la maternidad, el acompa-

<sup>35</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 51.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81.

ñamiento de redes de apoyo femeninas permite un intercambio de saberes y afectos. Así, para el yo diarístico de Wiener, en su proceso de reapropiación de la experiencia maternal, cabe la posibilidad de en algún momento sanar ese pasado con su madre: “Ésta era la oportunidad que tanto habíamos estado esperando. Ella se desahogaría, me diría qué complicado es ser mamá, casi tan o más difícil que ser hija. Justificaría su acoso contándome lo hostil que había sido mi abuela con ella. Nos abrazaríamos y nos pediríamos perdón”<sup>40</sup>

Por lo ya expuesto, en la narración se sabe del deseo de Wiener por tener un hijo: “Por favor, dioses, cigüeñas, no me envíen una hija. Mándenme un niño sano y peludo”<sup>41</sup> No obstante, la complejidad de las relaciones entre madres e hijas no es la única razón por la que no quiere una niña. También hay un miedo latente frente a la violencia estructural que la autora identifica:

[Querida X:] Sólo quería decirte que es una suerte que no hubieras nacido cien años antes y mucho mejor que no fuera hace doscientos, mejor para ti y para mí, claro está. Y que no viviéramos en, por ejemplo, Irán o Ciudad Juárez. Porque si no, mi querida niña, no hubieras sido una buena noticia. Hubieras sido una llamada explícita a la insurrección.<sup>42</sup>

Gabriela Wiener comparte lo que muchas mujeres sienten respecto a tener una hija. La autora empatiza con el temor de entregar a este mundo una niña que día a día se enfrente a una realidad plagada de violencia. Un miedo compartido: ¿cómo florecer entre sembradíos muertos?

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 94.

Dice la escritora Andrea Fuentes que la maternidad es un transcurso.<sup>43</sup> Contrario a la idea de condición, ser o no ser madre, se puede hablar de un proceso dentro del cual las mujeres entienden, de manera personal, su hacerse madre. En otras palabras, la maternidad se construye como una serie de transformaciones tanto físicas como mentales<sup>44</sup> que la madre asimila a través de su experiencia, emociones y afectos. Así, la maternidad entendida como una transición, involucra un vínculo directo con la corporalidad femenina puesto que se viven desde el cuerpo todos estos cambios.

La etapa del embarazo surge como parteaguas para comprender de qué manera la maternidad atraviesa al cuerpo femenino en un primer momento de transformación a partir del cual la mujer percibe su devenir como madre. Al respecto, el yo diarístico de *Nueve lunas* recurre de nueva forma al lenguaje para contraponer su vivencia con el mandato hegemónico. En primer lugar, se identifica la llamada “dulce espera”<sup>45</sup> como una figura retórica que salvaguarda los ideales socioculturales que se tienen de la maternidad canónica; es decir, históricamente se asocia el embarazo a sentires de dicha, gozo, felicidad y, por ello, se piensan los meses de gestación como un periodo placentero para las madres. No obstante, para conversar con esa construcción retórica desde su propia perspectiva, el yo diarístico de Wiener propone metáforas para exhibir que el estado de gravidez implica duda, contradicción y pérdida.

“Las dos barras rojas se dibujaron velozmente como la palabra fin en cualquier película”<sup>46</sup> piensa la protagonista al enterarse que su prueba de embarazo es positiva. El transcurso materno del yo diarístico de Wiener

<sup>43</sup> Andrea Fuentes, “Prólogo. Una barca que navega: subvertir y reinventar”, en *Mucha madre*. México, Almadía, 2021, p. 12.

<sup>44</sup> Aunque *Nueve lunas* no trate el tema de los procesos mentales que se involucran en la maternidad se puede hablar de la ‘depresión posparto’. Generalmente, este concepto abarca el padecimiento de manera indistinta entre las etapas prenatal y posparto. Por ello, los episodios depresivos que experimentan las madres deben considerarse, de manera estricta, como depresión perinatal. (Vid. Nathalie Nanzer, *La depresión postparto. Salir del silencio*. Barcelona, Octaedro, 2015).

<sup>45</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 113.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 19.

inicia con un final puesto que este símil refiere a un corte entre lo que hay y dejará de haber. En otras palabras, se trata del momento en que la mujer desdibuja su identidad para convertirse en madre, de tal manera que ese 'fin de la película' representa una fragmentación de la identidad femenina: la mujer cede ante la nueva 'condición' de madre para empezar a existir no por sí misma sino en función de un otro.

De esta manera, el embarazo se origina como una pérdida. Al parecer, la mujer deja de pertenecerse y, en consecuencia, su cuerpo también. Ahí, las transformaciones corporales que metaforiza el yo diarístico de Wiener se alejan de ese ideal de "la dulce espera": "no son sólo las náuseas, el malestar vital que te embarga al despertar se parece a la sensación de amanecer con resaca y mala conciencia al mismo tiempo, a despertarse después del velorio de un ser querido o a ver la luz al día siguiente de perder al amor de tu vida".<sup>47</sup> Los síntomas que atraviesan al cuerpo femenino toman distancia de esa dicha y gozo prometidos para presentarse desde una óptica desidealizada que confirma ese 'fin' inaugural. El yo diarístico de Wiener resiente su fragmentación identitaria a partir de las percepciones que atraviesan su cuerpo porque entre la sensibilidad, las náuseas, los dolores, ella se desvanece en función de la relación maternofilial que se gesta en su vientre:

Yo empezaba a ser devorada. No cabía la menor duda. De adentro hacia fuera. Se había creado el cordón umbilical y a través de él, el escuálido ser iba nutriéndose de las sustancias químicas que lo harían engordar [...] Yo era su desayuno, su comida y su cena [...] Mi pequeño habitante era en ese instante lo más parecido a un tumor [...] Era un parásito que vivía a expensas de mí, extrayendo su fuerza y alimento de mi cuerpo. Respiraba de mi oxígeno. Y yo resoplaba.<sup>48</sup>

De la misma forma, la maternidad trastoca la corporalidad femenina mediante un erotismo que se cancela para la mujer embarazada. El constructo hegemónico maternal deserotiza la figura de la madre para diferenciarla del resto de las mujeres. El deseo femenino se silencia tras cumplir con el rol reproductivo que la sociedad espera de la mujer. El yo diarístico de Wiener muestra esta deserotización que experimenta en su

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 36.

relación de pareja para evidenciar una pérdida más: “En los últimos dos meses el sexo se había vuelto una actividad esporádica y planificada. Las náuseas me quitaban el deseo y el deseo me daba náuseas. Cuando lo hacíamos, siempre nos daba por hablar del bebé... Y lo dejábamos ahí”.<sup>49</sup>

Hacerse madre es un camino donde la mujer descubre una corporalidad transformada que se basa entre lo que fue y lo que ahora será. Contrario a ‘la dulce espera’, la desidealización que hace el yo diarístico de Wiener permite observar la transición ambivalente que experimenta la madre en el esfuerzo por comprender su proceso: “derivamos en el bochornoso tema de nuestro estado físico. Era la primera vez que no sentía que debía dar explicaciones a mis amigas sobre mi cuerpo: iba más allá de mí y de mi voluntarismo”.<sup>50</sup>

Existe un dejo de duelo en el embarazo. Saberse alguien que dejará de parecer la persona que conocemos. Ante esto, el yo diarístico de Wiener cifra el temor femenino de no reconocerse tras tantos cambios:

—Me da miedo que nadie pueda amarme con esta barriga.

Violeta dijo esto y de improviso se levantó la camiseta y nos mostró la devastada superficie de su abdomen [...] Su barriga se había estirado de tal modo que hacia el octavo o noveno mes de embarazo la piel se había roto [...] Esa misma noche empecé a untar mi panza con crema de baba de caracol. En la tele dijeron que funcionaría.<sup>51</sup>

Sin embargo, no todo es pérdida. La relación entre corporalidad y maternidad permite a la mujer reencontrarse con su cuerpo y reivindicar sus procesos como más adelante evidencia *Nueve lunas*.

#### MATERNIDAD, ABORTO Y VIOLENCIA OBSTÉTRICA

Wiener habla sobre el aborto para tratar temas como la corporalidad, el prejuicio, la culpabilidad y, aún en la contemporaneidad, la criminalización en varias regiones de Latinoamérica. Primeramente, la narración enmarca la clandestinidad experimentada en los dos abortos vividos: “El médico

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 69.

me dijo: ‘No grites, que el aborto es ilegal en este país y los vecinos pueden quejarse de los gritos’.<sup>52</sup> En este sentido, el yo diarístico de Wiener equipara la criminalización del aborto en Perú con las posibilidades obstétricas que reconoce en Europa: “El aborto legal es algo que hay que probar al menos una vez en la vida. Para nosotros [las migrantes latinoamericanas] es como el paro, algo que hasta que no llegas a Europa crees que son cuentos de hadas”.<sup>53</sup>

El aborto en *Nueve lunas* no sólo se trata desde la necesidad legal a partir del cual la mujer se puede apropiarse de su cuerpo y sus decisiones. Para el yo diarístico de Wiener resulta primordial dotar de palabras la experiencia como una forma de asimilar el dolor personal y la culpa cultural: “Sólo una mujer que ha abortado sabe lo que eso significa. La reprimenda puede venir de fuera y de una misma”.<sup>54</sup> También, distingue la transgresión corporal que el aborto implica: “Sorbí mis lágrimas en silencio, aguantando la pena, aguantando el asco y la sensación de que, si bien no era como una violación, seguro se parecía mucho”.<sup>55</sup>

Mucho se habla de la posibilidad que el aborto brinda a las mujeres para decidir en torno a la maternidad como parte de un avance en la emancipación femenina. No obstante, su vivencia involucra una concientización del proceso desde la vulnerabilidad puesto que tal como menciona Adrienne Rich: “El aborto es violencia”.<sup>56</sup> No se trata de deslegitimar al aborto sino mostrar una perspectiva digna en torno a los efectos físicos y psíquicos que siente una mujer que lo ha vivido. El yo diarístico de Wiener exhibe el tema desde la empatía porque sabe la complejidad del proceso: “Las mujeres que han abortado viven su propio dolor y luto en silencio. Qué bueno sería que el arrepentimiento y la culpa y el dolor se pudieran succionar y echar en un cubo”.<sup>57</sup> La lucha por la legalización del aborto defiende la elección femenina entre ser o no ser madre sin olvidar que dicha decisión supone consecuencias tanto corporales como mentales. Así,

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>56</sup> Adrienne Rich, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019, p. 345.

<sup>57</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 39.

hablar del aborto significa comprender la vivencia desde el más profundo respeto hacia las mujeres que han tenido que recurrir a él.

A partir del tratamiento del aborto que da *Nueve lunas* se apela al vínculo entre maternidad y corporalidad donde se puede gestar cierta violencia. Especialmente, el campo que se encarga de la salud reproductiva de la mujer, la obstetricia, presenta “concepciones y prácticas políticas en la medicina de agresión a las mujeres”.<sup>58</sup> Lo cierto es que la historia de la obstetricia revela un espectro patriarcal<sup>59</sup> que permanece hasta nuestros días. Existen diversos métodos naturalizados tanto en el embarazo, en el parto y en postparto que violenta, vulneran y revictimizan a la mujer. Por ejemplo, algunas de las prácticas utilizadas en la obstetricia que han sido señaladas como violencia son la desinformación de los procesos médicos que se realizan en las mujeres, el hospital como única opción para parir, la inducción del parto por medio de medicamentos específicos, la separación de la madre del soporte familiar durante el nacimiento, las demoras en los partos, la imposición de la postura supina para dar a luz, la episiotomía como práctica rutinaria, por mencionar algunas.<sup>60</sup> Ante esto, se reconoce en la institución médica, encargada de los procesos obstétricos, una profunda insensibilidad que atenta contra la experiencia maternal. El yo diarístico de Wiener reflexiona en torno a esta cuestión:

¿Esta mujer horrible me atendería durante las duras horas del parto? [...] Ahora entendía por fin aquel manifiesto de El Parto es Nuestro, en el que se denuncia la falta de rigurosidad en la obstetricia y que presenta los casos de mujeres que han sufrido mala atención durante el embarazo, cesáreas innecesarias o partos traumáticos.<sup>61</sup>

De esta manera, la violencia obstétrica se hace latente en la propia experiencia de Wiener, quien se enfrenta el día de su parto a praxis que la vulneran: “Ni siquiera saludó [la enfermera]. Me abrió las piernas sin

<sup>58</sup> M. Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, p. 385.

<sup>59</sup> Para conocer la conformación de la obstetricia y las repercusiones del sistema patriarcal Vid. A. Rich, *op. cit.*

<sup>60</sup> A. Rich, *op. cit.*, p. 245.

<sup>61</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 129.

decir nada y me metió los dedos con cara de asco. Lo que vio no le gustó nada... –No estás ni en tres de dilatación. Te vuelves a tu casa, ¿vale?''<sup>62</sup>

En su búsqueda por otras opciones de parto, Wiener encuentra los 'partos respetuosos' que tratan de alejarse de las prácticas violentas del tradicional sistema obstétrico. Ahí descubre la posibilidad de cambiar esos métodos: "Ésta sí que parecía la comadrona a mi medida. Era bastante dulce y se ve que quería transmitirme serenidad. Me contó que solía atender partos en casa, seguía el legado de las antiguas doulas,<sup>63</sup> las mujeres que llevan milenios ayudando a otras mujeres a parir".<sup>64</sup>

Sensibilizar el campo obstétrico significa reivindicar como prácticas políticas al embarazo, el parto y el posparto para reapropiarse de dichos procesos. Se requiere una refeminización en la salud de las mujeres que las haga conscientes de su corporalidad: reconectar con su cuerpo y la fortaleza que de él emana; asimismo, puedan experimentar sus transiciones corpóreas de manera informada, segura, respetuosa y decidida.

#### MATERNIDAD Y MIGRACIÓN

El yo diarístico de *Nueve lunas* logra crear empatía y lazos con los/las lectoras por los temas que trata y, sobre todo, por la forma de relatarlos. Wiener toca aspectos fundamentales que preocupan a una mujer que está a punto de convertirse en madre, pero va más allá. No nada más debe cuidar su salud, organizarse y paliar los malestares, sino que hay problemas puntuales que debe afrontar como mujer migrante, entre los que se encuentran la precariedad laboral, la falta de vivienda y la carencia de redes de apoyo para la crianza.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>63</sup> Dentro del porvenir de la obstetricia, se habla del desplazamiento de las mujeres dentro de los procesos del parto. La labor femenina fue menospreciada ante la masculinización del campo médico encargado del sistema obstétrico: "El partero aparece por primera vez en la corte...inmediatamente comienza a afirmar la inferioridad de la matrona y a identificar su trabajo con la suciedad, la ignorancia y la superstición" (A. Rich, *ibid.*, p. 195). Ante el surgimiento de nuevas políticas obstétricas como los 'partos humanizados', resulta relevante repensar la presencia de comadronas y doulas dentro de esta historia.

<sup>64</sup> G. Wiener, *op. cit.*, p. 150.

La situación de la narradora como migrante determina cómo vive su embarazo y cómo piensa que vivirá la crianza de su hija. Wiener es una migrante racializada, con estudios pero sin trabajo, o con trabajos mal pagados, y sin prestaciones que le permitan elegir un médico y un hospital para parir. Se atiende en instituciones de salud pública y acepta lo que le dan, aunque, como se apreció en el apartado anterior, reconoce su buena suerte. Sin embargo, no por ello deja de cuestionar lo que les sucede a tantas mujeres migrantes embarazadas, los malos tratos, la nula empatía y la falta de claridad de los médicos para explicar a las futuras madres lo que les ocurre o les puede ocurrir.

Aunado a eso, enfrenta el problema de la falta de una vivienda adecuada para una familia de tres integrantes. El problema de la vivienda en Europa se ha agravado en años recientes. Si para un ciudadano español es complicado pagar rentas cada vez más altas, para una pareja de migrantes latinoamericanos lo es mucho más.

La espera del bebé también puede ser angustiante por el futuro. Una madre sostiene la vida de otra persona pero no puede hacerlo sola sin que se vea afectada su salud física, emocional y psicológica. Las redes de apoyo en la crianza son esenciales, pero la narradora, al ser migrante, cuenta con una red limitada. En Lima está su madre, su familia, sus amigas. En Madrid se tienen Jaime y ella, quizás algunos amigos. Durante años, dice Kathi Weeks, las redes de apoyo entre madres posibilitaron que pudieran incorporarse al mundo laboral, descansar o dedicarse a distintas labores mientras otras personas, en su mayoría mujeres, cuidaban de sus hijos. La maternidad supone una ruptura entre el trabajo remunerado y el doméstico o no remunerado. Las mujeres que son madres siguen trabajando, aunque no reciban un salario por ello. Además, la incorporación de la mujer al trabajo asalariado no implica la terminación del trabajo doméstico no pagado. Así, una madre puede cumplir una doble o triple jornada laboral. En su libro *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*, Weeks explica cómo se estructura el trabajo en el capitalismo, cuál merece un pago y cuál no, cuál se considera productivo y cuál no y se pregunta por qué la productividad es más valiosa que el sostenimiento de la vida.<sup>65</sup> Gabriela Wiener también

<sup>65</sup> Kathi Weeks, *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 25-29.

se lo cuestiona. Las madres sostienen la vida, sostienen al sistema capitalista y deberían ser tomadas en cuenta.

Wiener inicia su embarazo con la noticia del cierre de la revista en la que trabajaban ella y su esposo. Se enfrenta al desempleo con la angustia de saber que en el futuro cercano le será difícil encontrar otro trabajo porque es una mujer migrante embarazada. La noticia de que se convertirá en madre la desequilibra más por esta situación: “Un test de embarazo es siempre una presencia intimidante, sobre todo si eres un flamante desempleado... Ahora sí podríamos decir que toda una familia se había quedado en la puta calle”.<sup>66</sup>

La narradora vive su embarazo preocupada por conseguir un empleo porque, además de la compensación económica por la baja maternal, necesitaba mantener su situación migratoria: “Teníamos que conseguir otro trabajo cuanto antes o perderíamos nuestra precaria legalidad”.<sup>67</sup> La inestabilidad laboral los ubicaba en una situación muy vulnerable, eran dos desempleados a punto de convertirse en padres: “Mientras él [bebé] luchaba por aferrarse a la vida, yo pensaba que nos íbamos directo al descalabro. El futuro de J. y mío pendía de un hilo”.<sup>68</sup>

Jaime consigue trabajo en ventas por teléfono, no es ideal pero genera algo de ingresos. Por su parte, ella no podía encontrar y tampoco estaba segura de insistir porque era muy poco probable que alguien la quisiera contratar con un embarazo avanzado sabiendo que tendría que tomarse un descanso pronto. Ella sabía que estar embarazada era una desventaja laboral: “Nadie quiere a una embarazada. Somos seres antiestéticos en el entorno laboral”.<sup>69</sup> Finalmente, a los siete meses, consigue un empleo de medio tiempo en una editorial gracias a un amigo. Con ambos salarios pueden asegurar, por lo menos, techo y comida. Así, la narradora pasa angustiada gran parte de su embarazo. El diario empieza en diciembre, el bebé nacerá en agosto y en enero empieza a realizar búsquedas en internet de historias e imágenes violentas. Wiener, ya se ha mencionado, no habla de una “dulce espera” sino de un lado oscuro y siniestro de las futuras madres que piensan en enfermedades y peligros.

<sup>66</sup> G. Wiener, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 95.

Su situación migratoria es un tema recurrente. La suya fue una migración decidida, no forzada, aunque no por eso es idealizada. Jaime y ella toman la decisión de irse a Barcelona, pues “parecía un buen lugar para dos periodistas ingenuos con aspiraciones literarias que creían en las posibilidades de sus currículums”.<sup>70</sup> Habían pasado por varios “de esos empleos inventados para explotar inmigrantes sin papeles”<sup>71</sup> hasta que ambos ingresan a la revista *Lateral* “a trabajar primero por nada y luego por poco”.<sup>72</sup> Sin más acepta que, si bien estaban contentos de poder trabajar en lo que siempre habían querido, su salario no era justo. Su posición no le impide ver el escenario para otros migrantes, víctimas de desplazamientos forzados por hambruna o violencia, y también reconoce su propio privilegio en varios momentos, sirvan dos ejemplos: “Estoy bastante acostumbrada a que en este país no me respeten como no respetan a las miles de peruanas que han venido a limpiar y cuidar abuelitos; ni siquiera me molesto en aclarar por qué vine, por qué soy una privilegiada”<sup>73</sup> y “Ok, no hay por qué exagerar, no había venido embarazada en patera. Era una de esas privilegiadas sudamericanas con estudios que cada año debe hacer colas para renovar su endeble residencia”.<sup>74</sup> Wiener habla de sí misma, narra en primera persona sin olvidarse de los demás. Su perspectiva no es cerrada, abre el lente para poner sobre la mesa temas que no la atañen directamente pero frente a los que no puede callar. En eso radica gran parte de la riqueza de su pluma que combina periodismo y literatura.

Otro problema que aborda la autora peruana es el de la vivienda. Al momento de iniciar su embarazo, Jaime y ella viven en un pequeño departamento de treinta metros cuadrados en donde no hay condiciones para criar a un bebé. Debían encontrar otro espacio, tarea nada sencilla: “mudarse en esta ciudad es casi tan complicado como emigrar de un país a otro... Por lo que pagas en Barcelona por una habitación podrías estar disfrutando de un departamentito en un barrio residencial de Lima”.<sup>75</sup> El precio por metro cuadrado en Barcelona es el más alto de toda España. Se han hecho esfuerzos por regular el costo de la vivienda pero sigue siendo

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 126.

la ciudad más cara en alquileres. Eso, sin embargo, no es el único problema, en el caso de que se tenga el dinero suficiente para pagar, los arrendatarios deben conseguir un sinnúmero de documentos y cumplir una serie de requisitos para comprobar que son solventes y que no buscan quedarse con el inmueble. Al respecto, dice Wiener: “los requisitos son una pesadilla burocrática, y si además eres migrante, otra forma de discriminación: finanzas, avales bancarios, depósitos astronómicos. Si un español ya lo tenía difícil, para unos extranjeros como nosotros resultaba más que épico”.<sup>76</sup> Esta travesía llega a buen puerto gracias a su grupo de amigos, ellos son quienes les tienden la mano prestándoles dinero para mudarse a otro departamento más grande y adecuado para tener a su bebé.

La principal red de apoyo de Wiener es virtual. Sus mejores amigas viven lejos. Irene y Violeta, a quienes conoce desde la universidad, son sus consejeras a distancia, se siente acompañada por ellas: “Irene y Violeta han soportado todos mis interrogatorios y han sido buenas chicas compartiendo su inagotable sabiduría”.<sup>77</sup> Violeta tiene un bebé de 6 meses, es madre soltera y vive en Perú. Irene tiene un hijo de un año, está casada y vive al sur de Francia. Es ama de casa, defensora de la crianza natural y de la lactancia materna. Cuando se encuentran, las tres hablan de su estado físico, no nada más de los cambios corporales, como el abdomen abultado y las estrías, sino del cansancio que implica cuidar a alguien más. La comunicación con Irene y Violeta es fundamental ante la soledad que siente por la lejanía y la dispersión de sus otros amigos (algunos vivían en otros países e incluso otros habían muerto): “Cuando uno está lejos se pierde lo bueno y lo malo que le pasa a la gente que uno quiere”,<sup>78</sup> dice la narradora. Sin embargo, Irene, Violeta y ella hacen lo posible por mantenerse unidas. En *Nueve lunas* no todo es angustiante, no todo es queja. La maternidad puede ser aterradora como lo es cualquier situación nueva con el agregado de que una persona depende de ti por completo. Sus amigas son quienes la calman y le contagian la ternura, gracias a ellas piensa que la maternidad puede ser una experiencia gozosa, que si una madre hace lo que ella quiere con sus hijos, ignorando el deber ser, sigue sus instintos y no le importa lo que digan los demás, podrá disfrutar a sus hijos, ser feliz y divertirse.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 71.

## CONCLUSIONES

La maternidad se ha convertido en un tema central de la narrativa latinoamericana contemporánea escrita por mujeres. En este ensayo hemos visto la forma en la que Gabriela Wiener la aborda en un texto no ficcional en el que la experiencia no idealizada de su yo diarístico muestra una reapropiación. *Nueve lunas* propone un hacerse madre desde la vivencia personal con lo ambivalente o multivalente que eso significa, pues tal como señala Fuentes: “La maternidad no existe. No hay *una* maternidad: hay múltiples maternidades porque cada madre y cada contexto en que es y existe esa madre es diferente, y cada posibilidad y estadio e imaginación es infinito”<sup>79</sup>

El yo diarístico de Wiener comprende su propio transcurso materno desde su labor poética. Desde diversas figuras retóricas se construye paulatinamente una relación maternofilial que se opone a la hegemónica idea del instintivo amor maternal. También, mediante estas licencias poéticas, reconoce su vínculo entre madre e hija para desentrañar ese extrañamiento que, históricamente, ha vulnerado, alejado y enemistado a las mujeres. Asimismo, mediante estos recursos literarios, se da tratamiento a la corporalidad femenina que es trastocada por diversos cambios y es un campo donde se gestan múltiples violencias. Desde el aborto hasta la violencia obstétrica, el yo diarístico de Wiener reflexiona en torno a la necesidad de resignificar los procesos obstétricos, especialmente, el embarazo y el parto para instaurar nuevas políticas obstétricas como se está haciendo en los partos respetuosos o humanizados.

Lejos de un mandato unívoco, el yo diarístico de Wiener encuentra la manera de ser madre desde su propia vivencia que va poco a poco construyendo. De esta manera, *Nueve lunas* nombra la diversidad de experiencias maternas que puede haber: maternidades por inseminación artificial, madres solteras, madres donadoras de óvulos, lesbomaternidades, madres adoptivas, la maternidad que se vive en las cárceles o la no maternidad. Todas son identidades válidas que no responden a ese ideal maternal ciertamente obsoleto.

En *Nueve lunas* están presentes reflexiones sobre distintos aspectos de las maternidades como el instinto maternal, las relaciones maternofiliales, las corporalidades, la violencia obstétrica, la migración y el trabajo remu-

<sup>79</sup> A. Fuentes, *op.cit.*, p. 26.

nerado y no remunerado. El yo diarístico comparte con los/las lectoras sus reflexiones frente a lo que supone convertirse en madre. Sin duda, la obra de Gabriela Wiener se inserta dentro de una veta de la literatura latinoamericana contemporánea que pone en el centro de su atención temas antes privados e íntimos y con ello contribuye a su visibilización y socialización.

# El pasado no quedó atrás: “Todo es un juego” de Karina Pacheco Medrano

MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ  
El Colegio de San Luis

Uno de los aspectos medulares del trabajo intelectual emprendido por Antonio Cornejo Polar consiste en cuestionar –si no es que en socavar– la pertinencia de categorías, clasificaciones y herramientas de análisis que solían trasladarse, generalmente sin reparos, desde otros horizontes (tanto geográficos cuanto epistemológicos y socioculturales) al ámbito latinoamericano. De ahí que las reflexiones del teórico y crítico peruano se articulen en torno a dos ejes: por un lado, la necesidad de atender la especificidad del lenguaje literario frente a otras formas expresivas; por otro, la insistencia en la entreverada y conflictiva índole de la sociedad y la cultura del subcontinente, en general, y de la región andina, en particular.

En lo que concierne a sus acercamientos a la literatura peruana, Cornejo Polar prestó especial atención a su problemática unidad en tanto manifestación nacional, al punto que buena parte de sus asedios (ya se trate de fuentes prehispánicas, coloniales, republicanas o contemporáneas) están atravesados por la exigencia de “proyectar el debate hacia las bases del asunto y discutir cuál es el campo y cómo se constituye el objeto de una reflexión científica sobre la literatura nacional peruana”.<sup>1</sup>

A partir de estas consideraciones, el investigador arequipeño identificó distintas directrices clasificatorias en la historiografía literaria peruana<sup>2</sup> y postuló la propia, atenta a las tensiones y los trasiegos entre los dife-

<sup>1</sup> Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, t. I. Sel., pról. y notas de José Antonio Mazzoti. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013,, p. 52.

<sup>2</sup> La primera de ellas –también conocida como hispanista– siguió el derrotero de las historias de las literaturas nacionales europeas y, en aras de crear un corpus homogéneo, sólo admitió las obras escritas en castellano y bajo los criterios de la norma culta (tenida como tal según los parámetros de las expresiones europeas). La siguiente tendencia, centrada en el mestizaje –de ahí que se le denomine mestiza–, supuso una variante: incluyó la producción literaria prehispánica, pero la redujo a un antecedente tan identificable como concluido (es decir, sin aparen-

rentes sistemas literarios, sin desestimar la hegemonía de la escritura ni la inoperancia del concepto de unidad u homogeneidad en sociedades (y, por tanto, en literaturas) signadas por las disputas suscitadas a lo largo de siglos de dominación colonial. La formulación de la literatura peruana como “totalidad contradictoria”<sup>3</sup> conlleva un cambio contundente respecto a las propuestas previas, toda vez que sitúa la desarmonía y el conflicto en el núcleo del proceso literario, al tiempo que refrenda el vínculo de este último con el devenir histórico/social del cual emana y al que constantemente interpela.<sup>4</sup>

Este brevísimo repaso por una de las contribuciones más importantes de Cornejo Polar a los estudios literarios en América Latina no es inmotivado: da cuenta de la vigencia de sus aportes al aproximarnos a obras que colisionan elementos de distinta procedencia y, ante todo, estrechan el

---

te desarrollo tras la Conquista). La taxonomía siguiente —llamada pluralista— preconizó la diversidad y, en consecuencia, asumió la convivencia de varios sistemas literarios (el culto, el popular y el correspondiente a las culturas nativas), pero olvidó explicar cómo se entrelazan unos con otros.

<sup>3</sup> Aunque Cornejo Polar recupera la categoría de totalidad de las indagaciones ofrecidas por Hegel, Marx y Lukács, no se limita a transponerla al contexto latinoamericano. Consciente de su arraigo y su actualidad hermenéutica, se sirve de ella para entender la articulación de sistemas literarios en el marco de la nación. Es así como “la categoría de totalidad no sólo funciona en términos de reintegración de los distintos sistemas literarios por obra de la historia que los reúne, pese (o mejor: gracias) a su disparidad contradictoria; significa también una reintegración aún mayor: la del proceso literario, con todo su espesor, dentro del proceso histórico-social del Perú. No es únicamente que aquel refleje, exprese o represente a éste, ni tampoco que el segundo actúe sólo como instancia condicionante del primero. Todo ello es cierto, pero lo que interesa subrayar, con el mayor énfasis posible, es que la producción literaria, sin perder su especificidad en tanto plasmadora de símbolos verbales, es parte y funciona dentro de una totalidad social, fuera de la cual —por consiguiente— resulta incomprensible”. (A. Cornejo Polar, “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *op. cit.*, p. 71).

<sup>4</sup> Sobre decir que la categoría de totalidad contradictoria, originada desde y para la literatura peruana, no puede ser trasladada sin variantes a otras literaturas nacionales. No obstante, el influjo de los modelos europeos en América Latina hace reconocibles algunos rasgos comunes e insta a poner a prueba, en cada caso, las relaciones y pugnas entre las tendencias históricas al interior de cada tradición y también con respecto a la forma en que se imbrican y atirantan los sistemas literarios. Por lo demás, el propio Cornejo ofreció varios ejemplos —siempre —siempre en los márgenes de su objeto de estudio: la literatura peruana— del intrincado vínculo entre elementos de distintos sistemas en una misma obra (como lo revelan sus análisis de obras pertenecientes a períodos disímiles), desde los yaravíes de Mariano Melgar hasta la narrativa de José María Arguedas.

contacto entre la serie literaria y la serie histórica/social. Tal es el caso que nos atañe: la narrativa de Karina Pacheco Medrano (Cusco, 1969). Los acercamientos críticos a sus seis novelas—*La voluntad del molle* (2006), *No olvidés nuestros nombres* (2009), *La sangre, el polvo, la nieve* (2010), *Cabeza y orquídea* (2012), *El bosque de tu nombre* (2013) y *Las orillas del aire* (2017)— y a sus tres libros de relatos—*Alma alga* (2010), *El sendero de los rayos* (2013) y *Lluvia* (2018)— subrayan la recurrencia de ciertos tópicos: la violencia (sobre todo aquella relacionada con el conflicto armado interno que sacudió a Perú entre 1980 y el año 2000), los vericuetos de la memoria individual y familiar, la cuestión de la identidad, entre otros.

Con el mismo tesón, los análisis destacan la procedencia geográfica de la narradora y su género en contraste con la preeminencia que las editoriales conceden a la escritura de hombres afincados en Lima, la capital. Quiero decir que la condición de mujer y de cusqueña de Karina Pacheco ha llamado la atención por su lateralidad con respecto a la hegemonía de los novelistas cosmopolitas (a quienes se agrupa bajo la denominación de “criollos”, para diferenciarlos de los andinos), como es el caso de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Alonso Cueto, Iván Thays o, entre los más jóvenes, Renato Cisneros, Santiago Roncagliolo, Diego Trelles Paz y Daniel Alarcón, por mencionar algunos.

Amén de estos deslindes basados en circunstancias exteriores a la obra,<sup>5</sup> lo cierto es que los investigadores han tenido a bien considerar la obra de Karina Pacheco como una de las más sobresalientes y representativas del panorama literario peruano contemporáneo.<sup>6</sup> En consonancia con

<sup>5</sup> Estas escisiones recorren, de parte a parte, la literatura peruana contemporánea y han sido, en buena medida, trazadas por los escritores y reproducidas por los especialistas para referirse a dispares vertientes, periodos y lugares. Así, abundan las dicotomías que oponen irrevocablemente lo rural y lo urbano, lo regional y lo vanguardista, la literatura comprometida (con una u otra causa, con la verdad) *versus* la literatura de entretención o deformadora de los hechos, etcétera. No obstante, más que conceptos con valor heurístico, estos nominalismos reproducen la explicación (simplificada y deficitaria) que otrora Cornejo denunció sobre la interpretación pluralista de la literatura peruana. Me refiero a que estos dualismos no profundizan en los empréstitos entre uno y otro grupo o sector, como si estuvieran aislados o no mantuvieran relación alguna.

<sup>6</sup> Lamentablemente, son pocas las escritoras peruanas cuyos libros gozan de la suficiente difusión editorial y atención crítica, pese a que en los confines de la tradición nacional han sido fundamentales (basta con reparar en figuras como Amarilis, Clorinda Matto de Turner, Blanca Varela o Pilar Dughi, por ejemplo). Menos conocidas aún son las autoras nacidas o

el entusiasmo de lectores y reseñistas de la narrativa de la autora cusqueña, este trabajo propone un atisbo a uno de los relatos incluidos en *Lluvia*, su libro más reciente.

*Lluvia* contiene nueve relatos breves, desarrollados en épocas dispares y protagonizados por personajes de disímil condición (social, económica, cultural y de género). De este libro tan heteróclito, elegí “Todo es un juego” no sólo porque es el que abre el volumen, sino debido a que, según los comentarios sobre *Lluvia*, se le asocia al género fantástico y se concluye que el relato “propone la idea de la naturalización de la violencia hacia la mujer”.<sup>7</sup> No hay duda de que la violencia es medular en el cuento, pero es la peculiar resolución artística la que lo vuelve trascendente, pues coloca al lector en el lugar de la víctima, le exige ubicarse valorativamente ante lo narrado y lo exhorta a pensar en la posibilidad de un tiempo no lineal.

### *Una relación armónica con la alteridad*

El relato que inaugura *Lluvia* no sólo es el más breve del conjunto; también es uno de los más memorables de todos los publicados por Karina Pacheco. El título llama la atención porque anticipa la relevancia del juego en sus distintas acepciones. El inicio del cuento refrenda esta idea: “Sólo teníamos que bajar los cinco peldaños de piedra y el juego comenzaba”.<sup>8</sup> De igual forma, brinda información importante sobre los personajes (el verbo –teníamos– alude a los tres hermanos que protagonizan la historia: Eleonora, David y la narradora) y sus actividades: divertirse en las inmediaciones de su vivienda. El relato prosigue: “Afuera, ellos nos esperaban”.<sup>9</sup> Hasta aquí el asunto relatado parece de lo más ordinario: los niños comparten con amigos su tiempo libre. Sin embargo, el vuelco se perfila al trasluz de las

---

afincadas en el interior del país y llama la atención que las narradoras jóvenes con proyección internacional –Claudia Salazar, Gabriela Weiner, Katya Adai, Jennifer Thorndike, Claudia Ulloa– nacieron o residen en Lima. El caso atípico de Pacheco Medrano recuerda el de otra narradora de provincia: Laura Riesco (La Oroya, 1940), quien con su novela *Ximena de dos caminos* (1995) alcanzó fama allende las fronteras.

<sup>7</sup> Andrea Cabel García, “Karina Pacheco Medrano, *Lluvia*”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 89. USA, Universidad de Connecticut, Storrs, abril de 2019, p. 270.

<sup>8</sup> Karina Pacheco Medrano, *Lluvia*. Lima, Editorial Planeta, 2018, p. 7.

<sup>9</sup> *Ídem*.

características que se confieren a los compañeros de diversión. En primer lugar, llama la atención que, para encontrarse con “ellos” (designados siempre así, mediante el pronombre en plural), los niños deban seguir una serie de rastros: “El pasto seco en invierno crujía como un canto ronco al recibir sus pasos, ese sonido nos guiaba hasta el lugar que hubieran elegido para mostrarse”.<sup>10</sup> La voz narrativa enfatiza, además, que sus amigos portan siempre trajes coloridos e inclusive “a veces llegaban vestidos con nuestras ropas y se reían de nuestras caras”.<sup>11</sup> Estos indicios revelan que la condición de los hermanos es distinta a la de los personajes con quienes conviven. Otros detalles confirman la diferencia: “ellos” son pequeños, puesto que “el más alto no era más grande que David, que recién iba a cumplir seis años”<sup>12</sup> e “hicieron revolotear sus manos de seis dedos”.<sup>13</sup>

Está claro que la brecha entre los niños protagonistas y sus cómplices de aventuras es, en lo que concierne a su apariencia, considerable. Otro tanto puede decirse con respecto a la forma de vida de unos y otros:

Ese mundo [el de “ellos”] nos aterrizzaba. Temblábamos al imaginar sus casas subterráneas, donde la única luz es la que se filtra a través de la raíz de los árboles; nos comíamos las uñas cuando hablaban de las profecías de los animales salvajes; nos parecía una pesadilla vivir como huérfanos eternos, sin haber conocido jamás a madres ni padres. Para ellos eso era lo natural, y el terror era vivir encerrados en una casa, después en una escuela, y pasarse el día recibiendo órdenes. ¡Ni en mis peores pesadillas!, chillaba el más arrugado.<sup>14</sup>

Los atributos físicos de “ellos” patentizan que se trata de seres de otra especie, desligada de la humana. Su vivienda está lejos de la superficie y su forma de organización social no se asemeja a la de los niños con quienes conversan: “ellos” no viven supeditados a la jerarquía de los mayores. Pese a que la voz narrativa no ofrece más detalles sobre el mundo habitado por “ellos”, queda claro que el con-

<sup>10</sup> *Idem.* No es irrelevante que la naturaleza adquiera una condición animada, viva –ya sea mediante el canto que orienta a los pequeños o bajo la forma de “un huracán [que] hubiera despertado”; *idem.*, cuando juegan y revuelven el pasto y el polvo–, en contraste con la anomalía de la “noche roja”.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 8.

tacto entre ambas especies está determinado por el juego y la apertura al diálogo, aun cuando para cada grupo las condiciones de vida del otro le resulten tan extrañas como espeluznantes. Más allá de las referencias inmediatas (de tipo sobrenatural), no es un asunto trivial que el encuentro con seres de apariencia, costumbres e ideas opuestas –es decir, con la alteridad– sea figurado como admisible y armónico, sobre todo si se le tasa en relación con el largo historial de guerras y genocidios perpetrados contra sectores específicos de la población y culturas enteras en el Perú (pero no sólo allí). Me refiero a que, en el trato entre niños y seres no humanos, el relato de Pacheco imagina otras posibilidades de convivencia que escapan a la lógica de la depredación y el sometimiento.

No es, por cierto, esta última cualidad la que causa que los lectores de “Todo es un juego” adscriban el cuento al género fantástico.<sup>15</sup> El parentesco suele justificarse por la mera presencia de “ellos”, cuyos rasgos diferenciales recuerdan a los duendes, gnomos o enanos que pueblan los relatos infantiles.<sup>16</sup> Asimismo, podrían asociarse, al interior de la tradición popular peruana, a distintos seres del imaginario andino: el Muki (conocido en otras regiones con el nombre de Chinchilico), el Warajlluy o el Auquish,<sup>17</sup> entre otros más.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> “Los relatos ‘Todo es un juego’ y ‘Al final de la lluvia’ nos ofrecen historias que se desplazan por atmósferas cuyos elementos conllevan un realismo fantástico [sic] bien marcado”. Rosana López-Cubas, “Karina Pacheco: ‘Me dejo llevar por el susurro de los mitos’”, en *Lima en escena. Magazine cultural* [en línea]. Perú, 1 de octubre, 2018, lins. 24-25. <<https://limaenescaena.pe/karina-pacheco-medrano-me-encanta-seguir-el-susurro-de-los-mitos/>>. [Consulta: 23 de febrero, 2022].

<sup>16</sup> La cercanía con los cuentos infantiles no debe desestimarse, sobre todo si se tiene en cuenta que los protagonistas son niños y que el título y las primeras líneas destacan lo lúdico como aspecto central.

<sup>17</sup> El Muki es, acaso, el duende con mayor arraigo en el imaginario popular del Perú. Se dice de él que, además de fungir como guardián de las minas y de las zonas más elevadas de la cordillera, “es el espíritu de la montaña que transita por los socavones”. Ricardo Virhuez, Johnny Yapó y Alina Yanes, *Seres fantásticos del Perú*. Lima, Pasacalle, 2014, p. 12. Su variante, en otras regiones del país, es el Chinchilico, cuya “figura pequeña se adecúa a su rapidez para desplazarse [...] Puede ser también dador de esperanzas a los trabajadores más necesitados y respetuosos con la montaña, mostrándoles vetas nuevas [de la mina] o escapes adecuados” (*ibid.*, p. 16).

“El Warajlluy es el alma del amanecer, un pequeño [...] que vive en los huecos de los árboles, en las quebradas y matorrales” (*ibid.*, p. 22).

Los Auquish “son los espíritus masculinos de las jirkas [los cerros] [...] Son pequeños y escurridizos, y pueden aparecer en cualquier momento. Y son sabios” (*ibid.*, p. 92).

<sup>18</sup> El catálogo de enanos es vasto y abarca desde el Shapshico (una criatura traviesa que protege a los animales de los cazadores) hasta el Chullachaqui (un ser juguetero con un pie deforme que extravía a los viajeros).

Antes que tratar de identificar a los personajes del cuento de Pacheco con cualquiera de los seres arriba mencionados (pretensión que atentaría contra la abundancia de referentes que el texto colisiona), considero indispensable, por un lado, resaltar la múltiple procedencia de estas figuras y su fuerte raigambre popular (sobre todo en el contexto que nos ocupa, el peruano);<sup>19</sup> por otro, precisar que el interés en las cualidades de “ellos” está ligado a la función que cumplen en el cuento y a los sentidos que sugieren.<sup>20</sup>

### *Nosotros, ellos, yo, tú: la perspectiva que presenta los acontecimientos*

En ese tenor, sobresale, primero, la voz encargada de canalizar la atención del lector, cuyos atributos son los de un narrador autodiegético (es decir, que está dentro del mundo referido y, por consiguiente, tiene una perspec-

<sup>19</sup> En 1947, José María Arguedas y Francisco Izquierdo dieron a conocer el volumen que recopilaba mitos, cuentos y leyendas de las distintas regiones del país como parte de un proyecto que pretendía recuperar, aquilatar y difundir la literatura oral del país. Entre estos relatos está “Una ciudad de enanos”, en el que criaturas diminutas se muestran afables con los seres humanos. Según la leyenda, una mujer originaria de Patzaca, provincia de Corongo, en el departamento de Áncash, salió, en plena época de hambruna, a buscar comida para su familia. Luego, “fue por un camino muy largo hasta que llegó a un peñasco; ese peñasco tenía una cueva en forma de boca; la señora penetró en ella, y dicen que era como un túnel; siguió por el túnel y al terminarlo, se encontró con una ciudad muy grande y hermosa que era habitada por hombrecitos de 60 a 70 centímetros de altura. Entonces la señora al ver esto se impresionó mucho; y todos los hombrecitos la recibieron con gran alegría y cariño; y dijeron a la señora que llevara a su familia, que allí no les faltaría nada”. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Madrid, Siruela, 2016, p. 67. No es el propósito de este trabajo establecer una genealogía de textos protagonizados por duendes, pero su recurrencia hace irrefutable el gran calado que se extiende a lo largo de los años y que se asienta a la vez que renueva a través de fuentes populares y orales.

<sup>20</sup> Como señalé, los pequeños seres de “Todo es un juego” derivaron muy pronto en asociaciones del cuento con la literatura fantástica. Empero, “cada vez es más evidente que no hay temas o motivos fantásticos, aunque ése sea un camino que todavía se transite. No por el hecho de que aparezca un fantasma o un vampiro en un texto, éste puede ser inscrito de manera inmediata en el campo de lo fantástico. Lo fantástico aparece como una manera determinada de articular la ficción [...] no como un tema que incluya la presencia de un personaje sobrenatural”. Ana María Morales “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, eds., *Odiseas de lo fantástico*. México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, p. 26.

tiva parcial y deficitaria de los acontecimientos); en segundo lugar, la trabazón que esa voz establece entre el “nosotros” (que la incluye) y “ellos”. Si desde el comienzo resulta claro que es uno de los tres hermanos quien refiere los hechos en pasado, líneas después se hará evidente que se trata de la hermana de en medio (quien se halla entre Eleonora, de doce años en el momento en que se ubica el relato, y David, de seis). Los fragmentos que he insertado aquí, por su parte, ilustran que los protagonistas confían en “ellos” y ni siquiera se cuestionan su existencia: el punto de vista de la narradora no los muestra como seres temibles o monstruos, sino como amigos.<sup>21</sup>

El párrafo siguiente incorpora un matiz sugerente: la narradora –que hasta entonces se había expresado en primera persona del plural– se dirige a su hermana mayor mediante la segunda persona: “Tú, Eleonora, los convocabas con silbidos para que nos contaran las historias de su mundo”.<sup>22</sup> Sin renunciar a su elección vocal, el relato se encauza hacia ese tú al que se destina la enunciación y que hace las veces de una evocación.<sup>23</sup> El viraje concentra la atención en la hermana mayor, la más cercana a “ellos”, al tiempo que convierte a la narradora en espectadora de las acciones subsecuentes: lo acontecido los días previos al duodécimo cumpleaños de Eleonora. La narradora declara:

Madre te levantó temprano, se fue a hablar a solas contigo y de regreso me mostraste su regalo. Un sostén blanco con florecitas rosadas en los tirantes. Lo escondiste bajo el colchón y salimos a jugar. Saltaste

<sup>21</sup> Merece la pena atender que, “desde el punto de vista racional adulto, la existencia de los pequeños seres del bosque debería desecharse y ser confinada al amplio marco de los fenómenos considerados inaceptables para la lógica humana; sin embargo, el hecho de que la relación de los eventos se narre desde la perspectiva de los niños impone al lector al menos barajar la posibilidad de la existencia de un sobrenatural posible [sic]”. Guiseppe Gatti, “Voces en peligro, voces silenciadas. Representación literaria del cuestionamiento infantil de la verdad en muestras de la narrativa breve hispanoamericana”, en *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, núm. 21.2. Turín, Universidad de Turín, 2021, pp. 85-103. <<https://doi.org/10.13135/1594-378X/5667>>. [Consulta: 20 de febrero, 2022]. p. 98. Más adelante volveré sobre este aspecto.

<sup>22</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>23</sup> En el sentido de “recordar algo o a alguien, o traerlos a la memoria”, en vista de que los hechos se relatan en pasado y también en el de “llamar a un espíritu o a un muerto”, puesto que Eleonora está ausente. *Diccionario de la lengua española*, s. v. “evocar”.

la soga con todas tus fuerzas y nos ganaste a todos. Ellos te regalaron un reloj de oro muy antiguo. Le dabas cuerda y marchaba para atrás. Te lo colgaste como un collar, bajo tu blusa, y seguiste saltando. En tu pecho el tiempo también estaría saltando con su cadena de oro.<sup>24</sup>

La cita, en apariencia inocua, ofrece información vital sobre el emplazamiento de la narradora e, igualmente, con respecto a las decisiones de su hermana mayor. A la manera de un relato infantil, en el que el tránsito a la edad adulta es un motivo central, “Todo es un juego” coloca a Eleonora ante dos propuestas: la de su madre (figurada en el sostén que la obliga a reconocer su madurez física y a dejar atrás el mundo de la inocencia) y la de “ellos” (simbolizada en un reloj capaz de marchar hacia atrás; es decir, de moverse de forma inversa a la habitual). Al decantarse por el obsequio de sus amigos –el cual porta para seguir jugando–, la protagonista no sólo impugna la voluntad de su madre, sino que se resiste a encarar las convenciones que ésta, en tanto adulta, encarna. “Ya eres una mujer, pronunció el abuelo y se comió la cereza del pastel”,<sup>25</sup> menciona la narradora, cuya lateralidad, llegado este punto es clara: su relato es la rememoración de lo testimoniado y, por tanto, no emite juicios sobre las decisiones de su hermana o a propósito de los comentarios del abuelo. Insistirá, en cambio, en un evento decisivo: “la noche roja”, el punto de inflexión en el relato. Si la historia mostraba, de acuerdo con la voz narrativa, cierta armonía (identificable, incluso, en la convivencia desproblematizada de los niños con “ellos”), las andanzas nocturnas de Eleonora por los alrededores de la casa culminan en una desgracia:

Por la madrugada regresaste con el pijama rasgado, con la boca rota, balbuceando. Corrí a buscar a madre. Lo estás inventando, te dijo ella y salió de nuestra habitación enfurecida. Tú esperabas que volviera con la cabeza del monstruo en una pica. Pero volvió con las manos vacías. Él solo te ha dado una paliza, bien merecida por haberte robado el reloj del bisabuelo, afirmó. Insististe. Como si madre no viera los hilos de sangre que bajaban por tus piernas, te dio una bofetada

<sup>24</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> *Idem.* Aunque la cereza puede tener una importante carga metafórica (por su color, sabor y textura), tiene mayor relieve el gesto del abuelo: apoderarse de algo único y valioso que no le pertenece. La referencia cobrará sentido cuando la narradora relate lo ocurrido en la “noche roja”.

y ordenó que no dijeras embustes. Te llevó a la ducha, con agua fría te bañó, repitiendo que de tanto salir por las noches te habías desbarancado.

Esa tarde el abuelo se marchó a vivir nuevamente a la ciudad.<sup>26</sup>

Del largo pasaje, despuntan varios elementos: los más perceptibles son, acaso, la violencia sufrida por la adolescente y la reacción de su madre; los velados tienen que ver con el modo empleado por la perspectiva que expone los pormenores de la tragedia. La cita exhibe la mediación de la narradora; es decir, la deliberada elección de lo que enuncia y lo que oculta –en aras de mantener tanto la ambigüedad como la tensión en torno a lo ocurrido–: nunca define qué tipo de crimen sufrió Eleonora, ni explicita la identidad del culpable, pero aporta suficientes pistas para que el lector se involucre y obtenga sus conclusiones. La narradora hace las veces de una espectadora que se limita a relatar el enfrentamiento entre la adolescente y su madre. Pese a ello, su participación dista de ser neutral: además de sintetizar las expectativas de su hermana mayor (“tú esperabas que ella volviera con la cabeza del monstruo en una pica”), resalta lo que vio y su madre, en cambio, soslaya (“Como si madre no viera los hilos de sangre que bajaban por tus piernas”). Por último, establece paralelismos relevantes que contribuyen a perfilar lo que, según la poética concreta del relato, significan la monstruosidad y la familiaridad.

### *El monstruo viene de afuera o la imposición del “mundo al revés”*

Como señalé, la “noche roja” –cuyo nombre trasluce un proceso antinatural, marcado por la sangre– es un parteaguas en el cuento, debido a que trueca la armonía: resquebraja el mundo idílico e infantil en el que viven los tres hermanos e instaura el conflicto en el seno de la propia familia.<sup>27</sup> Es así como el orden imperante en el interior de la casa acentúa su violencia y afecta aún al mundo de afuera, caracterizado hasta entonces por la alegría,

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>27</sup> En sus libros precedentes –en especial en *La voluntad del molle* y *Las orillas del aire*–, Karina Pacheco ha explorado la confrontación (vinculada a la política, a la memoria y a los secretos) entre miembros de una familia, al punto que ésta hace las veces de símbolo de la nación en disputa por el sentido (sobre todo en relación con el Conflicto Armado Interno).

el divertimento y el encuentro con ellos: “hasta la noche roja, nunca tuvimos que aguardarlos”.<sup>28</sup> En adelante, los protagonistas se enfrentarán a experiencias inéditas, puesto que la normalidad (aquella en la que fraternizaban con las criaturas de afuera) ha sido afectada inexorablemente.

Es aquí donde esta propuesta de análisis se distancia de otras, según las cuales “en ‘Todo es un juego’, Karina Pacheco construye un relato que también confluye en el caudal de aquellas narraciones que se preocupan más por el tiempo que por el espacio [...] es decir, de textos de ficción que apuntan a la traslación a la hoja en blanco de inquietudes relacionadas a un momento histórico dado”.<sup>29</sup> Está de más explicar que la voz narrativa no hace mención alguna de la época o el lugar concreto en que se ambienta su relato; el único dato que se dirige hacia la situación histórica y social tiene que ver con el regreso de su padre a casa, quien “volvió de la guerra, cansado, callado, pero preguntó muchas veces qué te había pasado”.<sup>30</sup> La indeterminación es significativa, ya que no circunscribe el evento traumático a una determinada etapa; por lo contrario, lo extiende a cualquiera y lo vuelve, por ende, actual.

<sup>28</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 7.

<sup>29</sup> G. Gatti, “Voces en peligro, voces silenciadas. Representación literaria del cuestionamiento infantil de la verdad en muestras de la narrativa breve hispanoamericana”, en *op. cit.*, p. 97. No queda claro si el investigador se refiere al tiempo diegético o al tiempo del discurso (su texto no examina uno u otro), pero parece que deseara hallar en el relato señales que lo autorizaran para enmarcar lo narrado en un momento histórico determinado (exterior al relato, por cierto). Así lo sugieren las siguientes palabras: “pero en el caso que nos ocupa la traslación a la hoja en blanco de las inquietudes relacionadas con un momento histórico dado remite a otro tipo de complejidad, no ligada a la violencia política, sino focalizada en la emergencia social inherente a formas de violencia doméstica ejercida sobre menores, en particular cuando ciertos abusos encuentran encubrimiento y hasta complicidad por parte de otros miembros del mismo núcleo familiar” (*idem.*). Nada indica, por lo demás, que las violaciones perpetradas por familiares hayan “emergido” recientemente, ni que el valor del relato resida en la actualidad del tema en cuestión.

<sup>30</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 10. En su etapa republicana, el Perú ha contendido en numerosas guerras: frente a Bolivia, en 1827, 1838 y 1841; contra Colombia en 1828 y 1930; con Chile en 1837 y 1839; ante Ecuador en 1941; amén de los tantos enfrentamientos entre peruanos, de los cuales destaca, por ser el más reciente, el Conflicto Armado Interno, en el cual perdieron la vida, según los cálculos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, más de setenta mil personas. La enumeración de las guerras deja claro que “Todo es un juego” podría estar ubicado en cualquiera de ellas.

De hecho, el abuso sufrido por Eleonora quebranta el curso regular de los acontecimientos y da lugar a un “mundo al revés” en el que la concordia y la unión anteriores se han roto. La mención del “mundo al revés” no es gratuita: remite a una forma específica de figurar, en la literatura del área andina, la imposición de una forma distinta (y por ello debe entenderse desfavorable) de poder que afecta la relación con los demás y con el entorno. Por si fuera poco, este motivo se remonta a los albores del siglo XVII, cuando Felipe Guamán Poma de Ayala concluyó, en su texto de más de mil doscientas páginas, que la llegada de los españoles y el aniquilamiento de la civilización andina impuso el caos y la injusticia; es decir, trastornó la estabilidad otrora conseguida por el imperio incaico.<sup>31</sup>

Aunque lejana en el tiempo, la ligazón entre la queja de Guamán Poma y la representación del vuelco que fractura la cotidianidad de los niños en “Todo es un juego” dista de ser insensata. No quiero decir con ello que Karina Pacheco se haya basado en la *Primer Nueva Corónica* para escribir su cuento, ni que los sentidos que éste detona en el lector dependan de aquélla. Antes que la conexión directa entre ambos textos, destaco la recurrencia de resoluciones artísticas semejantes, en las que el motivo del “mundo al revés” hace las veces de un sedimento narrativo e histórico que atraviesa buena parte de la tradición literaria de la región andina.

Los atributos que se le confieren al espacio en el cuento —pese a los argumentos de Gatt— cumplen un papel esencial y acreditan esta veta de análisis: aun cuando la narradora jamás precisa en qué poblado residen ella y su familia, sí menciona el frío, los peldaños de piedra, el abundante polvo y los despeñaderos próximos a su hogar. Más importante todavía es que, sin nombrar al monstruo que lastimó a su hermana, se refiera a él en singular (en contraste con el plural que emplea al recordar a las criaturas de la puna: “ellos”) y que, luego de la discusión entre Eleonora y su madre, consigne que el abuelo volvió a su lugar de procedencia: la ciudad. Para decirlo en grueso, al establecer cierta contigüidad entre el abuso y la huida del abuelo, la narradora/testigo dirige las sospechas hacia éste.

<sup>31</sup> En la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, el autodenominado príncipe yarovilca contrasta la situación prevalente antes de la llegada de los españoles con lo sucedido durante la Conquista. El balance entre el mundo andino y el colonial arroja un desequilibrio tal que Guamán Poma decide escribirle una misiva al rey, Felipe III, para que intervenga en las indias y revierta el caos.

No es tan evidente, en contraparte, que el orden previo —en el que los niños podían saltar la cuerda al lado de seres diminutos— haya sido trastocado por la intromisión de un agente externo. Y más: el cisma realiza las oposiciones entre territorios o, para decirlo de otro modo, extiende el antagonismo entre el exterior de la vivienda (donde los hermanos se divertían) y el interior (dominado por los mandatos maternos que a “ellos” les producen terror) a escala nacional (de un lado, la provincia como el lugar donde el contacto con otros seres es posible; del otro, la ciudad, origen del monstruo y el “mundo al revés”). Es, por decir lo menos, sugerente que en la “noche roja” —distinguible por la brutalidad detentada por quien viene de afuera— resuenen los ecos de los atropellos expuestos por Guamán Poma cuatrocientos años atrás, entre ellos, desde luego, las violaciones cometidas por ibéricos de toda laya contra las mujeres andinas.

Tras lo acaecido en la “noche roja”, la narradora va al encuentro de “ellos” para escuchar su versión de lo ocurrido. “Eleonora no se ha hecho esas heridas aquí”,<sup>32</sup> le responden. “¿Es cierto lo que contó Eleonora?, les pregunté [...] Vuestro mundo es de te-te-terror, nos dijo el tartamudo. ¡Ni en mis peores pesadillas viviría allí!, chilló el más viejo”.<sup>33</sup> En ambos fragmentos descuella el afán de atender lo que sus amigos tienen por decir, por más que la narradora no exponga sus conclusiones. Pareciera como si el incidente confirmara el pánico que “ellos” sienten hacia la forma de vida de los seres humanos: un mundo en el que existen monstruos (con apariencia humana, por cierto) capaces de perpetrar todo tipo de atrocidades.

A estas alturas del relato, es innegable que quien personifica el horror no pertenece a “ellos”,<sup>34</sup> sino al mundo adulto. Son, también, los integrantes de ese mundo impositivo y alevoso quienes, a través del encubrimiento o de la ignorancia, desatienden el trauma de Eleonora y la conminan a

<sup>32</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>34</sup> Gatti afirma: “es esencial subrayar cómo el ser monstruoso, presunto responsable de la violencia, pertenece —en la mente de los niños— a la misma dimensión de los seres del bosque”, “Voces en peligro, voces silenciadas. Representación literaria del cuestionamiento infantil de la verdad en muestras de la narrativa breve hispanoamericana”, en *op. cit.*, p. 100. Discrepo de esta interpretación, pues tanto la voz que presenta las acciones como las intervenciones de “ellos” constatan que entre niños y seres del bosque hay confianza, a diferencia de lo que los hermanos experimentan con su madre y su abuelo. No hay indicio alguno en todo el cuento que demuestre apego o cercanía entre la narradora o sus hermanos y los adultos.

dejar atrás lo ocurrido (a crecer, a convertirse en adulta): “Por la noche salió de casa sonámbula y cayó por el barranco, repitió madre. Una lágrima se deslizó por tu mejilla. Trajeron más médicos. Se habrá golpeado la cabeza, dijo uno. Se habrá asustado con la caída, *hay que dar tiempo al tiempo*, señaló otro”.<sup>35</sup> Mientras los mayores delegan la mejoría de la adolescente al curso habitual de los días, ella se muestra incapaz de acompañar el paso habitual del reloj y romper con el pasado. Ante la persistente invitación de sus hermanos para proseguir con sus juegos como otrora, Eleonora responde siempre con negativas: en el “mundo al revés” no hay cabida para el solaz.

Los seres del bosque, impedidos para entrar en la casa (bastión de los adultos), le obsequian rosas a la adolescente a través de la celosía.<sup>36</sup> Ella, por su parte, atesora las flores hasta que “una tarde sacaste todos los pétalos secos de un cuaderno y los estrujaste con tus dedos. Cubriste tu cabeza con ese polvo carmesí, blanco, anaranjado, perla. ¿Qué haces?, te pregunté. Arrancaste una hoja del cuaderno y escribiste algo con lápiz. Para ti—me dijiste—, pero no lo debes leer hasta que cumplas nueve años. Aún faltaban tres meses”.<sup>37</sup>

La inutilidad de los remedios propuestos por los adultos (ya se trate de sus parientes o de los médicos) se constata en esta suerte de rito que Eleonora realiza antes de marcharse para siempre.<sup>38</sup> No parece azaroso que

<sup>35</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 10. (Las cursivas son mías).

<sup>36</sup> Como puntualizan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “notable por su belleza, su forma y su perfume, la rosa es la flor simbólica más empleada en Occidente”. *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1986), s. v. “rosa”. La mención prueba que los sentidos convocados por la rosa pueden ser varios. El obsequio aumenta su valor si se advierte que en el entorno frío y árido que habitan las protagonistas no suelen crecer las rosas.

<sup>37</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 10.

<sup>38</sup> La narradora no concluye qué significado puede tener la unción que realiza Eleonora con el polvo de los pétalos que “ellos” le regalaron. La indeterminación da espacio para las conjeturas y, con base en la carga simbólica de esta flor, no parece desatinado aventurar que, además de evocar la belleza, la delicadeza o el amor, podría descifrarse como parte de un proceso que anuncia un cambio drástico, una mudanza no sólo física sino también interior (que compromete el abandono de un mundo hostil). “La rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un *renacimiento* místico [...] es símbolo de *resurrección* y de *inmortalidad* [...] Según F. Portal, la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de *regeneración* por el hecho del parentesco semántico del latín *rosa* con *ros*, la lluvia, el rocío” J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, s. v. “rosa”. (Las cursivas son mías).

se sirva de las flores obsequiadas ni que, al cubrirse con ellas, refrende su cercanía afectiva con “ellos”. Su huida se orienta en la misma dirección: aunque la narradora no precise a dónde se marcha su hermana (ni revele el contenido de la carta que le deja), sí parece claro que escapa de un mundo regido por adultos que profieren órdenes arbitrarias y en el que existen monstruos capaces de abusar impunemente de los niños; un mundo de pesadilla, como mencionaron aterrorizados sus pequeños amigos al inicio del cuento.

### *La elección del lector*

Las líneas finales dan cuenta –con llamativa sobriedad–, de la desaparición de Eleonora:

Voy a tomar algo fresco, te escuchamos decir mientras salías. ¡No va a volver!, clamó David [el hermano más pequeño] y se echó a llorar. Quise seguirte, pero me quedé atrapada en la madera del suelo. Ellos tampoco volvieron. A veces, cuando de repente el viento levanta un remolino de polvo, el tiempo en el reloj da marcha atrás.<sup>39</sup>

La narradora omite cualquier pormenor sobre la reacción de los padres ante la huida de la adolescente o a propósito del lugar al que cree (o sabe) que ésta se fue. Sí comunica que la ausencia de la hermana está aparejada con la de “ellos”, aunque no explicita qué relación existe entre la desaparición de una y otros. Gatti interpreta así el desenlace del relato:

Su partida silenciosa y definitiva [de Eleonora] coincide con la pérdida de la posibilidad del contacto con los seres del bosque. Esta pérdida de contacto parece estar sellando el regreso de los personajes a las leyes naturales de la “vida real y racional”, marcando definitivamente el cierre de las fronteras entre las leyes impuestas por la lógica del mundo familiar y las leyes desconocidas que –hasta ese momento– habían posibilitado la intervención de lo sobrenatural.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> K. Pacheco, *op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup> G. Gatti, “Voces en peligro, voces silenciadas. Representación literaria del cuestionamiento infantil de la verdad en muestras de la narrativa breve hispanoamericana”, en *op. cit.*, p. 100.

De la senda hermenéutica abierta por el investigador, estimo primordial profundizar en la división que postula entre una “vida real y racional” y otra “sobrenatural” para, más tarde, apuntalar una exégesis discrepante. No hay que pasar por alto que el narrador homodiegético –la hermana de Eleonora, cuyo nombre desconocemos– está dentro del mundo narrado y, por consiguiente, su versión de los hechos es susceptible (en tanto que se trata de un punto de vista parcial sobre los acontecimientos) de estar incompleto o incluso de ser falaz.

La sospecha de Gatti es, en ese sentido, no sólo seductora sino oportuna: ¿por qué no considerar que la existencia de “ellos”, los seres diminutos, es tan solo el resultado de una visión del mundo infantil? Esta hipótesis nos llevaría a concluir, de la mano del crítico, que “los niños de la casa habían creado un mundo propio con la palabra: su soledad en el contexto familiar los había llevado a organizar un espacio ficcional propio, utilizado como herramienta para sustraerse a los vínculos de la realidad”.<sup>41</sup> Esta respuesta –sustentada en criterios psicológicos–, sin embargo, no esclarece cuáles son las implicaciones de la existencia de esas dos realidades o mundos ni arroja luz acerca de cómo el relato sitúa al lector frente a esa duplicidad. Lo que quiero decir, en síntesis, es que “Todo es un juego” obliga al lector a formar parte del desciframiento del texto; es decir, a tomar partido frente a lo que se cuenta.

Si, a lo largo del relato, la voz narrativa refuerza la cercanía que tanto Eleonora como sus hermanos mantuvieron con “ellos”, también es notoria la recíproca incompreensión entre niños y adultos. La madre y el abuelo de los protagonistas son, para éstos, seres más extraños, indescifrables y temibles que los duendes: la familiaridad, en la acepción de cercanía, conocimiento del otro y cariño es, entre niños y adultos, inexistente. Por ello, la separación propuesta por Gatti entre un mundo racional y otro sobrenatural envuelve, para el lector del relato, la distinción entre lo que le resulta creíble o no. Aventuro que el lector es obligado a participar activamente en el desciframiento del texto; a reconocer la existencia de dos realidades enfrentadas (la de los infantes y la de los adultos) en aras de situarse valorativamente frente a ellas.

Si, como ya hemos visto, la “noche roja” implicó la ruptura de la normalidad en la que vivían los tres hermanitos, es precisamente cuando la

<sup>41</sup> *Idem.*

narradora va en busca de su madre para que ayude a Eleonora (quien volvió sangrante y con el pijama roto) cuando la incompatibilidad entre dos maneras de encarar un evento se hace más nítida. El lector se ve impelido a contrastar las dos versiones sobre lo sucedido: la de Eleonora (quien confiesa que fue víctima de abuso) o la de su madre (que acusa a la adolescente de embustera). La decisión que la narradora delega en el lector consiste en evaluar a quién creerle. La elección, empero, no es tan sencilla como parece, toda vez que cada una de estas versiones está ligada a una forma específica de entender el entorno, de tal suerte que el lector debe optar –para decirlo en los términos de Gatti– entre una realidad “sobrenatural” y una “racional”.

No obstante, estas dos realidades no pueden pensarse únicamente a partir del apego a las leyes que rigen el mundo extratextual (como ocurre en el caso del realismo mimético) o a su problematización o ruptura (según las convenciones del género fantástico). Tienen que ver con otra anomalía, mucho más relevante que la existencia o no de seres diminutos: un crimen cometido que, según una u otra visión del mundo, se admite o se encubre. Es fundamental apreciar que la versión “sobrenatural” no pone en duda que haya seres diminutos, pero también reconoce que Eleonora fue víctima de abuso; la segunda o “racional” se rige por la lógica y el orden (no hay cabida en ella para duendes y demás criaturas), aunque niega el crimen cometido. ¿Qué y a quién creer? Tironeado por dos explicaciones de lo sucedido, el lector debe escoger a qué mundo desea pertenecer no sólo en relación con el estatus de realidad que se le conceda a “ellos”, los duendes, sino –y sobre todo– a propósito del lugar ético que desea ocupar frente al ultraje vivido por la adolescente: reconocer que hubo una violación o refutar lo dicho por la narradora.<sup>42</sup> El lector es conducido por los acontecimientos, situado en el lugar de la víctima (a través de la enunciación en segunda persona, como se verá a continuación) y obligado a decidir qué versión le resulta más fiable (a la vez que familiar con respecto a sus valores) o, desde otro ángulo, qué le parece más monstruoso.

<sup>42</sup> Entrecoméllé los nombres de estas visiones para subrayar que así las designó Gatti y también para llamar la atención sobre la contradicción que contienen cuando se observa la dimensión ética que les va aparejada: es así como la denominación de “racional” acusa sus falencias al referirse a una perspectiva que excusa un ultraje y, de manera inversa, poco puede tener de “sobrenatural” (en el sentido de fantasiosa) la que denuncia a criminales.

Sobra decir que el lector no se inclina por una u otra versión sin ayuda o guía; es orientado en todo momento por la voz narrativa a través de diferentes estrategias discursivas. Entre ellas, se distingue, en primer término, la recurrencia de la segunda persona: ese “tú” que, simultáneamente, evoca a la hermana desaparecida y sitúa al lector como destinatario de lo enunciado. Así, el relato adquiere una doble dirección: por medio de la narración se trae de vuelta a Eleonora y se coloca al lector virtual en el lugar de ésta: un tú que escucha<sup>43</sup> el testimonio de la narradora. No debe tenerse por accidental que la atención del lector sea canalizada por una de las niñas ni que –gracias al uso de la segunda persona del singular– ocupe el lugar de la otra, pues ambas pertenecen al mismo bando: el de quienes tuvieron contacto con los seres del bosque y presenciaron o sufrieron atropellos y, más tarde, la incomprensión de su madre. ¿Por qué, entonces, el lector no se posiciona, sin más, a favor de ellas? La respuesta se funda en la movilización a la que, en distintos niveles, se somete al lector virtual: quien narra está dentro del mundo referido, pero se parapeta en su condición de testigo para simular neutralidad o distancia con respecto a los hechos; esa voz le habla a un tú que es, a su vez, su hermana mayor y el lector a quien se le demanda atención; la niña narradora le otorga el mismo nivel de realidad o veracidad a los duendes que husmean los alrededores de su casa y a la violación sufrida por su hermana; la madre parece estar instalada del lado del orden y la razón, pero desestima las heridas padecidas por Eleonora.

Como puede apreciarse, “Todo es un juego” se articula en torno a una multiplicidad de elementos que exigen la intervención reflexiva y valorativa del lector. El título del cuento cobra aquí cabal significado, pues el juego no sólo comprende las acciones con las que niños y duendes se regocijaban antes de la “noche roja”, sino otra en la que el lector ha sido implicado y que lo obliga a reconocer las tensiones que cada mundo representado aloja en su interior. Al ponderar las dos visiones de mundo y las maniobras a partir de las cuales la voz narrativa lo conmina a brindarle legitimidad a una u otra, el lector se integra al juego.

<sup>43</sup> Luz Aurora Pimentel apunta que “en estos relatos, la fuerte orientación al ‘tú’, sin que se pierda la presencia implícita del ‘yo’, refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato” (*El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 2010, p. 138).

El uso del tiempo presente en el nombre del texto –“*Todo es un juego*”– verifica el lugar privilegiado que se le adjudica al lector a la vez que proyecta hacia el presente los eventos relatados. Me explico: si, como indiqué, la narradora/testigo se vale del tiempo pasado para rememorar todo lo que derivó en el escape de su hermana, también es cierto que el último enunciado impone un desvío. Merece la pena citar, una vez más, el final: “A veces, cuando de repente el viento *levanta* un remolino de polvo, el tiempo en el reloj *da* marcha atrás”.<sup>44</sup> Gatti no presta atención a esta frase y, por ende, deduce que los niños rompen toda relación con “ellos” y con la perspectiva “sobrenatural” que hasta entonces los había caracterizado. Dicha conclusión pasa por alto un aspecto esencial de la poética concreta del relato: que todo lo referido se orienta hacia el presente, al momento en el que la narradora –pese a que su hermana y los duendes se fueron– confiesa que hay torbellinos de polvo y que el reloj opera de manera atípica, como ocurría cuando juntos, niños y seres diminutos, saltaban la cuerda en días más felices.

Las repercusiones del cambio de tiempo verbal no son, en modo alguno, menores: si la relatoría de los eventos tiene la forma de una rememoración, la marcha invertida del reloj advierte sobre la pervivencia de algo que desafía las normas del mundo convencional (es decir, una nueva manifestación “sobrenatural” en un mundo en el que, aparentemente, había vencido lo “racional”, según Gatti). El retroceso de las manecillas deja entrever que lo dado por finalizado no lo está: se trata de una presencia (la de Eleonora, pero también la de “ellos”) no del todo borrada por el tiempo.

El final del cuento establece una conexión entre el pasado y el presente, a la vez que agrieta la pretendida primacía de la lógica y lo “racional”. En otras palabras, contra un tiempo unidireccional que insta a dejar atrás lo vivido –sea madurar, abandonar una perspectiva “sobrenatural” del mundo, olvidar un atropello o superar el trauma–, el reloj obsequiado por “ellos” y su retroceso insinúan la persistencia de otro devenir posible. La figuración de esta obstinación del pasado para negarse a romper amarras con lo actual no sólo es perceptible en el cierre del cuento, sino que se

<sup>44</sup> Karina Pacheco, *op. cit.*, p. 11. (Las cursivas son mías).

replica en el plano de la composición artística, como ya se dijo: aun cuando la narradora/testigo rememora a su hermana desaparecida, la convierte en su interlocutora. No basta con que su relato gire en torno a Eleonora, sino que también está destinado a ella, de modo tal que tanto los recuerdos cuanto el diálogo la arrastran hacia el momento en que se la nombra y, con ello, se logra mantener viva la ligazón entre ambas niñas. El lector, por su parte, es situado en el lugar de la hermana mayor y conminado a intervenir en la disputa entre visiones de mundo, toda vez que lo narrado no forma parte de un caso cerrado: el reloj cuyas agujas retroceden es la prueba de ello.

La interpretación perfilada a lo largo de este trabajo descansa en la certeza de que, a diferencia de muchísimos otros relatos que representan acontecimientos o personajes transgresores de las convenciones que sostienen el mundo referido, “Todo es un juego” plantea un conflicto de mayor hondura. No sólo compele al lector a examinar las características de cada uno de los mundos confrontados (el “sobrenatural” y el “racional”) en aras de cuestionarlos y posicionarse valorativamente frente a ellos; dinamiza—mediante el objeto de la narración y en su propia composición—el pasado, lo proyecta hacia el presente y demuestra que no está clausurado.

Este atributo capital del cuento de Karina Pacheco puede advertirse en un nivel más: el emparentado con el caudal de representaciones sobre seres diminutos (de distinto calado y procedencia) que arracima y vivifica. Es dable hallar un paralelismo entre Eleonora y “ellos”: la voz narrativa consigue extraer del pasado a una y otros en aras de transformarlos en memoria viva. Las múltiples conexiones—directas o apenas esbozadas—que, en menos de cinco páginas, el relato establece con los cuentos de hadas, las criaturas que pueblan el imaginario popular y tradicional del Perú, la denuncia de un “mundo al revés” (como en la *Corónica* de Guamán Poma) o con lo fantástico dan cuenta de la variopinta constelación de lazos que tiende con distintos géneros, estilos, motivos, tradiciones narrativas y sistemas literarios.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Entre las muchas líneas hermenéuticas que pueden abrirse a partir de estos elementos que el cuento agrupa, destaco, en tanto rasgo unificador, la politicidad implícita tanto en la recuperación de personajes de la tradición popular como en la defensa de un tiempo no progresivo. Si los comentaristas de la obra de Pacheco Medrano tienden a identificar constantes y señalan, entre ellas, la tematización de la historia peruana reciente, bien podría decirse que este cuento no está fuera de esta línea.

Antes que tratar de conciliar éstos y aquéllas, corresponde al lector identificarlos y someterlos a escrutinio: es muy probable que se descubra como participe de un conflicto en el que ha sido convocado a involucrarse para emitir un fallo y cuestione las nociones de lo familiar y lo ajeno o monstruoso. También es factible que identifique en el relato las tensiones que Antonio Cornejo Polar estimaba inherentes a la “totalidad contradictoria” y reconozca cómo se le inserta y emplaza en la ficción (es decir, que atienda la especificidad de la forma artística y su vínculo con la serie histórica/social). Por último, no sería extraño ni trivial que el lector avizore la proximidad del pasado, cómo éste lo interpela y exhorta a dialogar sobre la alteridad, el horror, el poder de la palabra y otros tantos asuntos que se resisten a quedar atrás.



# Entre el cuerpo colectivo y el cuerpo textual: *La sangre de la aurora* como una vía para repensar la historia

EVA CASTAÑEDA BARRERA

Universidad Nacional Autónoma de México

La literatura escrita en torno a la guerra interna de Perú es vasta y los enfoques son diversos; no obstante, el común denominador a todos estos libros es el constante cuestionamiento a las narrativas del Estado y a las memorias oficiales. Para efectos de este trabajo, me centraré en la novela *La sangre de la aurora* (2013), escrita por Claudia Salazar Jiménez (Lima, 1976), en ella se cuenta la historia de tres mujeres peruanas, una fotoperiodista, una profesora que más tarde se convertirá en guerrillera y una campesina indígena. Las tres viven en circunstancias completamente distintas en el contexto del llamado conflicto armado interno en Perú (1980-2000). El libro, en palabras de la autora, “nace de una arqueología de las audiencias públicas y el Informe de la Comisión de la Verdad de 2003 para el que declararon víctimas, soldados y policías.”<sup>1</sup> En ese sentido, el libro se fragua a partir de una investigación de diversas fuentes y documentos que dieron cuenta del desarrollo del proceso de violencia, de los actores del conflicto, de los crímenes y violaciones de derechos humanos, así como de las secuelas de la violencia. Es importante señalar que la escritura y construcción de este libro comparte una serie de características formales y temáticas con un importante ciclo narrativo que se ha desarrollado a lo largo de América Latina en los últimos años. Pongo por caso libros como *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit, *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández, o *A veces despierto temblando* (2022) de Ximena Santaolla, entre otras. Es verdad que cada una de estas autoras aborda lo relacionado con las políticas de la memoria desde distintos enfoques, pero quizá el elemento en común de estos textos es la idea de que a través de la ficción se cuestiona y subvierte lo dicho por las na-

<sup>1</sup> Jaime Cabrera, “Claudia Salazar: “Quería entender cómo permitimos tanta violencia”, en *Leer por gusto* [en línea]. Perú, 7 de octubre de 2013. <<https://leeporgusto.com/2013/10/07/claudia-salazar-queria-entender-como-permitimos-tanta-violencia/>>. [Consulta: 14 de julio de 2022].

rrativas oficiales. La diversidad temática y formal a la que nos enfrentan estos textos es evidente, de tal manera que estamos frente a un cúmulo de recursos formales que dan cuenta de un modo muy particular de concebir el ejercicio escritural. Estas estrategias han complejizado la estructura de la novela, en la medida que la presenta como un género cada vez más abierto a la experimentación, además de que implícita hay una reflexión sobre el entorno sociopolítico y las maneras desde las cuales se interpreta la realidad. En este sentido, la distorsión consciente del pasado y la capacidad autorreflexiva del discurso novelesco en respuesta al discurso oficial, son dos de las características más sobresalientes de la novela contemporánea.

Hoy, pues, de nuevo, en América Latina, la literatura se ha puesto a jugar con la historia. Sólo que ahora en estos tiempos en que todas las apuestas implican un mayor gran riesgo, el sistema de juego se ha visto recrudescido: aún en la seriedad, la novela no respeta la imagen que la historia le ha fabricado a ningún héroe. [...] En el ludismo, la literatura revela, devela, y propone imágenes históricas menos oficiales, más subversivas, más libres de hacia una completa comprensión de nuestro pasado.<sup>2</sup>

Nos enfrentamos a novelas que pueden leerse bajo distintas claves, una de ellas es la de la anomia social, es decir, la ausencia de ley o la falta de aplicación de la ley derivada de la tensión entre la libertad individual y el orden social. Gustavo Forero Quintero señala en su libro *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social* que este tipo de textos ofrece sus representaciones literarias de acuerdo con las características propias de cada región.

*La sangre de la aurora* es un ejemplo de lo arriba señalado, pues mediante una narración fragmentaria, la autora cuenta la vida de tres mujeres que pertenecen a realidades distintas entre sí. Ya anteriormente señalamos que el contexto en el que se desarrolla la historia corresponde al Conflicto Armado Interno o también llamada guerra civil en Perú (1980-2000), y si bien el libro tiene un fuerte componente histórico porque está basado en una serie de hechos reales, no es una fiel representación de éstos. En ese sentido, no podemos considerar que sea un texto que pertenezca al géne-

<sup>2</sup> Dante Medina, *Algunas técnicas narrativas de la novela latinoamericana contemporánea*. México, Universidad de Guadalajara, 1990, p. 36.

ro de novela histórica o ficción histórica, pues como señala Josefina Ludmer en su ensayo “Literaturas postautónomas”:

Estas escrituras diaspóricas del presente no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma de escrituras del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano.<sup>3</sup>

La crítica argentina plantea la idea de que en la actualidad la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción se ha borrado, los textos a los que ahora nos enfrentamos ya no deben ser leídos en esos términos, dado que son las dos cosas u oscilan entre ambas. Dicho de otra forma, la literatura contemporánea ha modificado sus mecanismos de representación y en el caso específico de *La sangre de la aurora* se crea una perspectiva particular de la realidad sin importar qué grado de cercanía tenga con ésta. Es decir, la novela representa una serie de hechos reales y ficticiales, de tal manera que ambas realidades se cruzan para ofrecernos otra perspectiva del conflicto armado. Claudia Salazar Jiménez acudió a una serie de fuentes históricas para construir esta historia, sin embargo, en la novela la información recabada se irá transfigurando para ofrecernos una perspectiva particular. Por ejemplo, recordemos que Abimael Guzmán fue el líder fundador del grupo guerrillero Sendero Luminoso, no obstante, a lo largo del libro su nombre nunca será mencionado abiertamente. Al inicio de la novela, el personaje de Marcela, quien más tarde será una militante de Sendero Luminoso, da cuenta de un fragmento del discurso que El Líder (Abimael Guzmán) pronuncia:

Objetivo: privar al enemigo de su indigna superioridad e iniciativa, empujarlo a la inferioridad y pasividad. Que las acciones hablen. O están

<sup>3</sup> Josefina Ludmer, “Literaturas postautónomas 2.0”, en *Propuesta Educativa*, núm. 32, año 18. Buenos Aires, Flacso, noviembre de 2009, p. 32.

con nosotros o en nuestra contra. Arrasar. Comenzamos a derrumbar los muros y desplegar la Aurora. Acción contundente. Esto no se lo esperan. Camarada Líder pronunció el nombre del pueblo: Lucanamarca.<sup>4</sup>

En el fragmento reconocemos que el tono del lenguaje se construye a partir de una retórica propia de los discursos militares y la intención es la arenga política. Es de destacarse que el nombre de Lucanamarca es mencionado al final del fragmento y hace las veces de un guiño para aquellos lectores que están familiarizados con los eventos sucedidos en torno al conflicto senderista. La masacre<sup>5</sup> que se llevó a cabo en este lugar es quizá una de las acciones militares más cruentas cometidas por los senderistas en el contexto de la guerra. La autora del libro hace mención a dicho pueblo, lo nombra como un modo de apelar a la memoria histórica y en un fragmento describe la matanza:

cuántos fueron el número poco importa veinte vinieron treinta dicen los que escaparon contar es inútil crac filo del machete un pecho seccionado crac no más leche otro cae machete puñal daga piedra honda crac mi hija crac mi hermano crac mi esposo crac mi madre crac carne expuesta el cuello roto machete globo ocular crac fémur tibia peroné crac sin cara oreja nariz trágatela crac ahorita cómetela oreja del piso recógela no escupas [...] filo filo filo hachazo crac diez suficiente machetazo crac la tierra se empapa no recibe más sangre crac pachamama vomita líquido del pueblo crac se escapa con bebé crac cuatro meses crac machetazo espalda materna aullido cállate puñal ojo no sale por fin te callaste puta crac bebé en suelo crac piedra pesada cráneo blando bebé crac tres meses crac lucanamarca.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora*, p. 12.

<sup>5</sup> “Según información encontrada en los ICVR, el domingo 3 de abril de 1983, una columna de aproximadamente sesenta personas pertenecientes a la organización subversiva Sendero Luminoso, al mando de Hildebrando Pérez Huaranca e integrada, entre otros, por Víctor Quispe Palomino o Glicerio Alberto Aucapoma Sánchez, René Carlos Tomayro Flores, Gilber Curitumay Allauca, Raúl Allcchahuamán Arones y Félix Quichua Echajaya incursionaron en el distrito de Santiago de Lucanamarca con el propósito de aniquilar a su población, con carácter de “sanción ejemplar” por haberse rebelado contra esa organización y haber colaborado con las fuerzas del orden en la lucha contra la subversión en los lugares donde habían logrado hegemonía. Esta acción fue decidida y planificada por la Dirección Central de Sendero Luminoso bajo el mando de Abimael Guzmán Reynoso” (*Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*, t. VII, p. 44).

<sup>6</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, pp. 15-16.

Las construcciones sintácticas son el eje medular de este fragmento y mediante el uso de una onomatopeya, “crac”, que se repite de manera insistente, Salazar Jiménez recrea una serie de imágenes que aluden a la violencia brutal ejercida contra los indígenas que vivían en esa comunidad. La enunciación explícita de las partes del cuerpo, “pecho”, “carne”, “cuello”, “fémur”, “tibia”, “peroné”, entre otros, crean una visión del cuerpo mutilado. La creación de campos semánticos a partir del uso de sustantivos muy concretos nos remite al espacio de la violencia. No es necesario articular el lenguaje o respetar las reglas gramaticales, son palabras deshilachadas que una junto de la otra adquiere un significado profundo: “filo del machete”, “puñal”, “daga”, “onda”, “mi hija”, “mi hermano”, “mi esposo”, “bebé”. Por otra parte, la elisión de los signos de puntuación nos invita a una lectura que no da tregua, las imágenes se suceden de manera casi simultánea y por ello vertiginosa. El uso del lenguaje en el libro hace las veces de un dispositivo que transparenta distintas realidades, aunque el común denominador a todas ellas será la presencia permanente de la violencia. Valga señalar que la autora usa la misma narración para referirse a hechos violentos que ocurrieron en dos lugares y momentos distintos. Por una parte, se describe la matanza realizada por los senderistas en la comunidad de Lucanamarca. Por otra, páginas más adelante, Salazar Jiménez nos ofrece la misma postal al narrar la masacre del poblado de Accomarca (14 de agosto de 1985), en Ayacucho, por elementos de una patrulla del Ejército del Perú contra una supuesta base de formación del grupo terrorista Sendero Luminoso. El uso de esta estrategia narrativa responde a dos propósitos, el primero de ellos es literario, pues mediante un lenguaje aglutinado se representa el uso de la violencia hacia dos comunidades cuya población era eminentemente indígena. El otro posee una intención política, puesto que se coloca en el mismo nivel la actuación de Sendero y el Estado, en ambos casos se asesinaron a civiles indefensos y ese hecho queda registrado al ocupar el mismo lenguaje para contar acontecimientos disímiles. A este respecto, resulta imposible no remitirnos a las preguntas que plantea Cristina Rivera Garza en su libro, *Los muertos indóciles. Necroscrituras y desapropiación*: “¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horripalada constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho

de escribir, literalmente, rodeados de muertos?”<sup>7</sup> Las respuestas a estas interrogantes ameritan una reflexión larga y compleja, no obstante, en el caso del libro que aquí nos ocupa una de las posibles respuestas está dada por la actitud que la autora manifiesta frente al lenguaje: la dislocación sintáctica, el fragmento, los vacíos de información son apenas algunos de los recursos que le permiten resignificar esta historia que en Perú ha sido largamente contada.

Ambos fragmentos resultan atípicos si lo pensamos en el marco de aquellas narraciones en las que se describe una matanza. Por ejemplo, aquí no hay nombres propios ni diálogos, tampoco fechas o estadísticas. No se retrata de manera detallada el lugar o el paisaje, las palabras empleadas son las exactas para dar cuenta de lo ocurrido en Lucanamarca y en Accomarca. En el caso del fragmento que hace referencia a la primera comunidad, la autora hace una vuelta al pasado que recuerda aquellas declaraciones en las que Abimael Guzmán asumió la responsabilidad de las masacres ocurridas en diversas comunidades andinas, en ellas también explicitó el ideario político de Sendero, que entre otras cosas, se resume en el uso flagrante de la violencia como vía para la transformación social.<sup>8</sup> La puesta en marcha de esta violencia que declara el líder del movimiento guerrillero le sirvió a la escritora peruana para delinear la historia que nos presenta en *La sangre de la aurora* y aunque ninguna de las declaraciones hechas por Abimael Guzmán aparecen citadas en páginas de la novela, éstas forman parte constitutiva de lo narrado. Respecto a estos huecos de información, omisiones, borraduras y fragmentos, Peña Iguarán señala:

El texto de Salazar sostiene lo fragmentario como estética de sentido para comunicar lo indecible; lo que no cabe en una gramática ordenada ni en una representación realista o descriptiva para dar una idea

<sup>7</sup> Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroscrituras y desapropiación*, p. 8.

<sup>8</sup> “Frente al uso de mesnadas y la acción militar reaccionaria respondimos contundentemente con una acción: Lucanamarca, ni ellos ni nosotros la olvidamos, claro, porque ahí vieron una respuesta que no se imaginaron, ahí fueron aniquilados más de 80, eso es lo real; y lo decimos, ahí hubo exceso, como se analizara en el año 83, pero toda cosa en la vida tiene dos aspectos: nuestro problema era un golpe. contundente para sofrenarlos, para hacerles comprender que la cosa no era tan fácil. [...] ahí lo principal fue hacerles entender que éramos un hueso duro de roer, y que estábamos dispuestos a todo, a todo” (Luis Arce Borja y Janet Talavera Sánchez, “Presidente Gonzalo rompe el silencio. Entrevista en la clandestinidad”, en *El Diario*. Lima, 2008, pp. 40-41).

de completitud. Aquí, la relación de los huecos es la que va aludiendo a una posibilidad de expresividad diferente. *La sangre de la aurora* es fragmentaria en varios niveles: estructural, sintáctico, biográfico.<sup>9</sup>

Páginas arriba se advertía que la narrativa contemporánea oscila entre la realidad-ficción para generar nuevas perspectivas sobre la historia. Atrás quedaron aquellas obras que transcurrían de manera lineal y que no dejaban cabos sueltos, las descripciones y la trama en general ofrecían al lector toda la información necesaria para comprender aquello que leía. Hoy día el paradigma es otro, lo no dicho, el fragmento, las aparentes fracturas de sentido y los vacíos son fundamentales para la construcción de las historias. En virtud de esto, podemos entender por qué la masacre de Lucanamarca es narrada de ese modo. Otro aspecto formal de la novela que resulta digno de tomarse en cuenta es la ausencia de marcas temporales, éstas son sugeridas a partir de la mención velada de ciertos personajes o por la narración de eventos cuyo correlato los identificamos en la historia “real” del conflicto. Tomemos por caso el fragmento en el que sin mencionar el nombre de Alan García, presidente de Perú en el periodo que va de 1985 a 1990, Salazar Jiménez nos da la perspectiva del Estado, si al inicio de la novela aparece El Líder (Abimael Guzmán), páginas más adelante nos encontraremos con el otro discurso, el representado por un presidente que no es nombrado de manera abierta:

El general extiende un mapa sobre la mesa. Él ya conoce la zona, estuvo ahí hace un tiempo, cuando los primeros brotes aparecieron. Tienen que saber que la mano no nos va a temblar. Están en guerra contra el Estado y tienen que enterarse de quién manda.

A estas alturas las palabras ya no causan ningún efecto. El Ejército debe reforzar sus bases y la Infantería de Marina se encargará de las cuestiones más tácticas. Es difícil distinguir entre los campesinos quiénes están con ese grupo y quiénes no; así que debemos tomar medidas contundentes, como le dije. Marcan las zonas, puntos sobre el mapa. Instalar bases.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Alina Peña Iguarán, “Los giros de *La sangre de la aurora*: la estética del fragmento y el resto”, en *Cuadernos del CILHA*, núm. 33. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, diciembre de 2020, p. 71.

<sup>10</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, p. 33.

Resulta interesante el paralelismo que existe en la representación de los discursos pronunciados por El Líder y por El general, ambos provienen de la jerga militar, por lo tanto, comparten códigos lingüísticos semejantes, otra cosa que llama la atención es la radicalidad y violencia con las que el mensaje es pronunciado. En ese sentido, Claudia Salazar no toma partido por ninguno de los dos bandos, su trabajo es presentarnos mediante las palabras y el artificio literario una perspectiva de la llamada Guerra Interna que se extendió en Perú por dos décadas. Sus referencias serán sin duda históricas, echa mano de algunos personajes reales para luego crear una ficción que potencia las posibles lecturas de este episodio en la vida del país andino.

*La sangre de la aurora* arroja luz sobre contextos y circunstancias diversas, a lo largo del libro escuchamos a los diferentes actores que participaron en este conflicto, es cierto que no todos tienen el mismo peso en la historia, algunos aparecen de forma ocasional y otros toman la voz para narrarse a sí mismos. En relación con eso, tenemos las historias de tres mujeres cuyas circunstancias son muy distintas entre sí. La estrategia narrativa que seguirá la autora para desarrollar estas historias sigue por el mismo tenor de lo ya expuesto en este trabajo: el fragmento, los vacíos de información, y una elección lingüística muy particular irán configurando la narrativa de estos tres personajes femeninos que contarán su historia en el contexto de la guerra. A este respecto, Brenda Morales Muñoz señala que:

Las experiencias de las tres mujeres muestran que la violencia de género era una práctica habitual durante la guerra y que el cuerpo femenino era violentado por ambos bandos. La estructura de la novela es compleja y fragmentada, las líneas narrativas corren paralelas hasta que en algún momento convergen las historias de las tres mujeres. Los saltos temporales y espaciales pueden identificarse por los cambios de narradores, cuyas voces son perfectamente diferenciables.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Brenda Morales Muñoz, "Aproximaciones a la violencia de género en la narrativa peruana contemporánea: el caso de *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez", en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 6. México, Colmex, 2020, p.14.

La novela nos enfrenta a una serie de hechos que por momentos parecen contradictorios entre sí. Por una parte, el primer fragmento del libro denuncia de manera directa y categórica, a través de una cita de Carlos Marx, la importancia de la participación de las mujeres en los movimientos de transformación social: “Cualquiera que conozca algo de historia sabe que los grandes cambios sociales son imposibles sin el fermento femenino”. Hay en estas palabras un ánimo de inclusión y de reconocimiento a la praxis política de las mujeres,<sup>12</sup> y no resulta fortuito que Claudia Salazar inaugure el libro con esta cita, dado que la presencia de la mujeres en Sendero Luminoso resultó mucho más frecuente que en otras organizaciones políticas.<sup>13</sup> Si nos remitimos a la historia veremos que Abimael Guzmán desde 1965 “había formado el Movimiento Popular de Mujeres como parte de la facción maoísta del Partido Comunista del Perú. Como miembro del Consejo Universitario, Guzmán prestó especial atención al Departamento de Educación, donde las mujeres constituían mayoría”.<sup>14</sup> Cuando el senderismo declaró la guerra al Estado en 1980, el segundo personaje más famoso después de Guzmán era Edith Lagos quien moriría dos años después

<sup>12</sup> “Las formas de militancia femenina eran muy diversas, existían, por un lado, los cuadros comprometidos con la propuesta ideológica y con la guerra popular, tanto columna como fuerza principal o de base, o trabajando en Socorro Popular, que se caracterizan por la adhesión incuestionable al partido y al líder. Por otro lado están los cuadros emergentes –de segunda línea, pero en proceso de preparación ideológica– donde se combina la inquietud social con la experiencia propia de injusticia y marginación. En tercer lugar figuran las simpatizantes, que se incorporan al conflicto porque sienten que el PCP-SL es una alternativa de poder al que de otra manera no accederían. Estas últimas sienten una menor convicción ideológica y menor comprensión de la guerra. Finalmente, las reclutadas por la fuerza; de ellas, algunas asumen un comportamiento adaptativo mientras que otras muestran cierta alienación como manera de sobrevivir” (CVR, 2003). Marta Romero Delgado y Concepción Fernández Villanueva, “Mujeres en las ‘guerrillas’ peruanas de finales del siglo XX”, en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, núm. 44. León, Universidad de León, 2011, p. 184.

<sup>13</sup> “Según datos sobre los detenidos por terrorismo la relación en abril de 1992 era de 30% de mujeres frente a un 70% de varones; actualmente esta relación sigue siendo la misma aunque se ha incrementado el número de mujeres a un 38% y ha disminuido a un 62% el de varones. Se dice también que en el último Comité Central el 56% de sus miembros eran mujeres, esto estaría indicando un papel preeminente de la mujer en la organización terrorista” (Imelda Vega-Centeno B., “Género y política: a propósito de la mujer en Sendero Luminoso”, en *Boletín Americanista*, núm. 44. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994, p. 210).

<sup>14</sup> Robin Kirk, *Grabado en piedra. Las mujeres de sendero luminoso*. Perú, Instituto de Estudios Peruanos, 1993, p. 35.

en un enfrentamiento. Más tarde, Augusta de la Torre, conocida como la comandante Nora, tomaría el lugar que ocupó Edith Lagos; ella dirigió varios de los ataques subversivos y creó, cuando se trasladaron a Lima, agrupaciones como Socorro Popular, dedicada primero a dar apoyo legal a los senderistas y que luego pasó a las acciones armadas. Fue asesinada en 1988 y las causas de su muerte no se esclarecieron. Lo anterior da muestra de la actuación tan relevante que tuvieron estas mujeres al interior del partido y esto se verá representado en la novela que aquí nos ocupa:

Nuestra correcta y única línea ideológica decidía. Camarada Líder, camarada número Dos y camarada número Tres: trinidad perfecta. Camarada Líder, es el Uno, pensamiento guía de nuestra revolución. Camarada Dos, fue ella quien me insertó en el partido. Camarada Tres, era la encargada de la organización logística. Tres. Número perfecto y sagrado. Círculo cerrado. El Comité Permanente. Clandestinidad organizadora en el epicentro. La revolución no podía tomar más tiempo.<sup>15</sup>

En las representaciones literarias que se han realizado sobre la participación de las mujeres al interior de Sendero, encontramos que poseen un papel más o menos activo, algunas son líderes y su voz es aparentemente escuchada, tienen también la función de reclutar a otras militantes para que se integren al partido, para lograr tal propósito buscarán las estrategias retóricas necesarias: “Decir lo que otros quieren escuchar y así, en la sombras, detrás de lo que se muestra y se exhibe, ir trabajando para los objetivos que una quiere. Fernanda tenía razón, las palabras podían ser más poderosas de lo que parecen”.<sup>16</sup> En ese sentido, el personaje de Marcela, madre de una pequeña niña, pedagoga de formación y, más tarde, militante senderista, pregunta a uno de los personajes en una reunión del partido: “Los líderes de la agrupación Nación Roja dicen que las mujeres nos vamos a encargar de recolectar pollos —algunas risas cruzaron el auditorio—, así que quiero saber, profesor, ¿qué papel en la revolución nos ofrece a las mujeres su partido?”<sup>17</sup> La respuesta que ofrece el profesor da cuenta de la ideología senderista, y al mismo tiempo, evidencia una retórica grandilo-

<sup>15</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

cuenta que tendrá un impacto significativo en la praxis revolucionaria de Marcela: “el único camino de la mujer profesional es asumir el rol que como intelectual la historia le demanda: participar en la revolución”.<sup>18</sup>

Así entonces, resulta evidente que en la base ideológica de Sendero es central la participación de las mujeres, pero los hechos nos mostrarán una realidad distinta. Recordemos que el fragmento inicial del libro nos remite a una cita de Marx que alude al tema y más adelante nos encontraremos con el pensamiento de Mao Tse Tung: “La verdadera igualdad entre el hombre y la mujer sólo puede alcanzarse en el proceso de la transformación socialista de la sociedad en su conjunto”.<sup>19</sup> Hacia el final del libro después de una serie de fragmentos que narran las violaciones sexuales a las mujeres, se incluye esta cita de Lenin: “La experiencia de todos los movimientos revolucionarios confirma que el éxito de la Revolución depende del grado en que participen las mujeres”.<sup>20</sup> La inserción de estas citas por parte de la autora adquiere una dimensión irónica y terrible, pues en el desarrollo de la novela se irá develando el verdadero papel que ocupó el fermento femenino en el conflicto. Para ofrecer un panorama más transparente nos remitimos a lo señalado en los Informes de la CVR de Perú:

En el curso de su investigación, la Comisión recibió en muchos lugares del país testimonios de las propias víctimas y de sus familias, pero también de terceros, dando cuenta de la comisión no de hechos aislados sino de una práctica, en relación con el conflicto armado, de violaciones sexuales y violencia sexual contra mujeres principalmente. Esta práctica es imputable, dada la envergadura que adquirió en el curso de la lucha antisubversiva, en primer término, a agentes estatales –miembros del Ejército, de la Marina Guerra, de las Fuerzas Policiales–. En segundo término, ella es imputable aunque en menor medida a miembros de los grupos subversivos, PCP- SL y MRTA.<sup>21</sup>

Llama la atención que en el documento queda explicitada de manera contundente cómo es que ambas facciones tuvieron responsabilidad en

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>21</sup> CVR, *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*, t. VI. Lima, 2004, p. 263.

estos acontecimientos. Recalco esto porque, a nivel formal, Salazar Jiménez representa literariamente el grado de participación de cada uno de los actores. Un ejemplo de ello lo encontramos al remitirnos a las narraciones de las matanzas de dos poblaciones de indígenas campesinos. Esta misma estrategia discursiva será utilizada por la autora para describir las violencias ejercidas en contra de las tres protagonistas del libro.

En las páginas iniciales de este trabajo, se apuntaba que existe entre los escritores latinoamericanos de los últimos años una evidente voluntad de refutar la historia oficial a partir de una crítica categórica a modelos sociales, económicos y políticos establecidos. Las narrativas contemporáneas, desde su multiplicidad discursiva, temática, genérica y estructural, convergen en una crítica frente al presente, desde la cual buscan una producción de sentido que cuestiona tanto la enunciación hegemónica de la historia como las formas históricamente aceptadas de la representación narrativa. La práctica concreta de esta crítica se manifiesta, como ya apuntamos también, en el cambio de estatuto del género. Estas escrituras apuntan hacia lo híbrido, no únicamente como mezcla de géneros literarios, sino como una diversidad de significados que se contraponen unos con otros. Por otra parte, los temas fundamentales de muchos de estos textos son la memoria, la violencia, la crítica a un sistema social fallido o descompuesto, y el testimonio; aspectos que signan el desarrollo sociopolítico en América Latina. En este contexto, la inclusión de temas con perspectiva de género en la literatura es hoy en día moneda de uso común, el abordaje de estos tópicos es múltiple y diverso, como prueba de ello tenemos la perspectiva interseccional en el feminismo,<sup>22</sup> que incluye en su discusión conceptos como clase, género y raza, además de elaborar una profunda reflexión sobre las diversas desigualdades sociales.

La novela que aquí analizamos es uno de los ejemplos más logrados de la representación literaria sobre el tema. Salazar Jiménez dice:

<sup>22</sup> “La interseccionalidad constituye una perspectiva teórico-metodológica de carácter transdisciplinar orientada a la aprehensión de la complejidad de las identidades y sus relaciones con las desigualdades sociales. A través de un abordaje integrado, cuya base epistémica se asienta en la refutación de la compartimentación y jerarquización de los marcadores de diferenciación social (género, clase, raza, etnia, discapacidad y orientación sexual)” (Marcia Couto *et al.*, “La perspectiva feminista de la interseccionalidad en el campo de la salud pública: revisión narrativa de las producciones teórico-metodológicas”, en *Salud Colectiva*, núm. 15. Buenos Aires, Universidad Nacional de Lanús, 2019, p. 2).

El entrecruzamiento de las voces de las tres protagonistas –cada una con su persona gramatical asignada– se desarrolla a partir de la polifonía y de la fragmentariedad de la sintaxis que en ocasiones apela a las onomatopeyas y a la omisión de signos de puntuación. La fragmentariedad se relaciona con los sentires de las personajes; la ruptura que empieza por la sintaxis y termina por las palabras rasga el orden simbólico para que aparezca lo real: fragmentos de historia que se incrustan, sin elaboración en la trama de la ficción, sino como pura exclamación. Además, se hallan dispuestas alrededor de todo el libro, citas de personajes masculinos históricos como Lenin y Marx, entre otros.<sup>23</sup>

El primer personaje femenino que aparece en la novela es Marcela (de quien ya hicimos algunos apuntes líneas arriba) o también llamada la camarada Martha, militante senderista que llevará a un extremo su praxis política y que al cabo de un tiempo se irá desencantado de las promesas hechas por el partido: “Hice lo posible por conciliar vida doméstica y lucha revolucionaria, pero el tiempo no alcanzaba. Las veinticuatro horas del día no bastaban. La revolución requiere siempre dedicación exclusiva, una consagración completa y absoluta.”<sup>24</sup>

El segundo personaje es Modesta, una campesina indígena que vive con su familia, un esposo y dos hijos. Su vida transcurre en relativa calma a pesar de las dificultades económicas y de la violencia doméstica, que Gaitán, su marido, ejercía sobre ella.

Cada mañana vas hasta el río para recoger agua en dos ollas ennegrecidas por el tizne, Modesta. Tu esposo y tus dos hijos todavía duermen, es muy temprano. El recorrido a través de la quebrada es el único momento del día en que puedes estar sola, lejos de las quejas de Gaitán: que nunca alcanza la plata, que está cansado de tener que ir tan seguido al otro pueblo.<sup>25</sup>

Esta aparente calma se verá trastocada cuando los senderistas llegan al poblado donde Modesta vive. Una ola de muerte y violencia caerá sobre su comunidad que no comprende cuál es la razón de las embestidas: “Los

<sup>23</sup> J. Cabrera, *op. cit.*

<sup>24</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, p. 26.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31.

campesinos no sabían nada de la guerra, querían protección y no se imaginaban que la llegada de los militares, a la zona andina, incrementaría la violencia y las agresiones contra ellos”.<sup>26</sup> En la novela, Modesta es la representación del sector<sup>27</sup> más violentado durante el conflicto, sobre ella caen una y otra vez agresiones de todos los tipos, no hay tregua y su única motivación es mantenerse en pie para salvar al otro hijo que los senderistas no asesinaron: “Es necesario mantenerte viva porque tu Abelito es todo lo que te queda”.<sup>28</sup>

El tercer personaje será Melanie, una mujer joven de clase alta y fotoperiodista de profesión, de las tres protagonistas ella es la más alejada del conflicto, sabe de éste por lo que ha investigado en las noticias y otras fuentes. La gente de su círculo social condena los acontecimientos sucedidos entre senderistas y el Estado, sus diálogos evidencian una completa desinformación y una serie de prejuicios en torno a la problemática: “Comunistas, chicas. Rojísimos, muy radicales. Reclutan campesinos y planean una ‘guerra popular’ en la sierra. Nada de qué preocuparse, seguramente en un par de semanas el Ejército se encargará de todo”.<sup>29</sup> Opiniones desinformadas llenas de lugares comunes modelan lo que se repite en sus tertulias y charlas de cafés en lugares costosos. Por su parte, Melanie tiene un curiosidad genuina por conocer lo que sucede en el lugar de los hechos, ella con menos prejuicios que el resto está dispuesta a registrar con su lente todos los acontecimientos. Un día la oportunidad se presenta y no duda en aceptarla:

<sup>26</sup> B. Morales Muñoz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> “De cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua. Se trata, como saben los peruanos, de un sector de la población históricamente ignorado por el Estado y por la sociedad urbana, aquella que sí disfruta de los beneficios de nuestra comunidad política. La CVR no ha encontrado bases para afirmar, como alguna vez se ha hecho, que ese fue un conflicto étnico. Pero sí tiene fundamento para aseverar que estas dos décadas de destrucción y muerte no habrían sido posibles sin el profundo desprecio a la población más desposeída del país, evidenciado por miembros del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y agentes del Estado por igual, ese desprecio se encuentra entretejido en cada momento de la vida cotidiana de los peruanos” (CVR, *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima, 2004, p. 10).

<sup>28</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, p. 56.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19.

Me queda claro que nuestra próxima incursión será en Ayacucho. *Pero es muy peligroso, Melanie, te puede pasar cualquier cosa. Eres demasiado joven para arriesgarte.* Tengo que disparar ávidamente sobre la realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen. Mis veinticinco años no son obstáculo, son pura energía. *Es difícil llegar, casi no hay medios de transporte.* No podemos dejar que los hechos se pierdan, hay que registrarlos. *Es muy peligroso, aún más si eres mujer.*<sup>30</sup>

La emoción en sus palabras está dada por la ingenuidad y el desconocimiento frente a la crueldad y violencia que en las comunidades indígenas se vive. Melanie asume que basta su deseo y su juventud para que aquella empresa resulte victoriosa. Es de llamar la atención lo que su compañero reportero le dice: “Es muy peligroso, aún más si eres mujer.” Advertencia que el personaje ignora porque desconoce a ciencia cierta lo que en aquellos lugares está sucediendo.

Este resumen general de cada uno de los personajes presenta algunos de los rasgos más sobresalientes que nos ayudan a entender la diversidad de voces frente a la que estamos y, lo más importante, evidencia que hacer un balance completo sobre el senderismo y los años de la guerra interna, resulta muy complejo, entre otras cosas, porque verdad y ficción se mezclan continuamente, lo que resulta un material muy conveniente para la literatura, pues en esta fusión cabe la posibilidad de una relectura y/o reescritura de esa historia. Salazar Jiménez hace a un lado la linealidad para apostar a la desarticulación y al fragmento, la diversidad de instancias narrativas posibilita que cada uno de los personajes cuente su historia, aunque el caso de Modesta es distinto al de las otras dos mujeres, puesto que ella es narrada por una voz en segunda persona y esto se explica porque el lugar que históricamente han tenido las mujeres indígenas es el de la subalternidad. La recreación del registro lingüístico que cada uno de los personajes emplea en la novela es acaso uno de los recursos más logrados, puesto que ese lenguaje corresponde a su contexto en particular. En ese sentido, estamos frente a tres *jergas o lenguajes sociales*<sup>31</sup> muy distintos.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>31</sup> “Lenguaje especial que utilizan familiarmente, sólo entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado, es decir, dentro de un estrato social. [...] Bajtin, al describir las jergas, relacionándolas también con la época, la geografía, la estamentación social, la situación y el oficio, las llama *dialectos sociales* o *lenguajes sociales*, mismos que cumplen un papel no

Por una parte, el de Marcela que emula un lenguaje revolucionario, el de Modesta cuya cercanía con la coloquialidad y la oralidad se hace evidente y finalmente, la jerga social de Melanie que es propia de las clases altas limeñas. La utilización de este recurso comprenderá entonces, en primera instancia, la recreación de una situación comunicativa en un contexto imaginario, que permite al lector reconocer la semejanza de su lenguaje cotidiano con el utilizado en el texto literario. Como explica Luján Atienza:

Toda frase lleva consigo una situación comunicativa inmanente y que por el simple hecho de oír o leer una frase reconstruimos en nuestra mente las circunstancias o el contexto en que puede haber sido dicha o escrita, y que le dan sentido. Lo que ocurre con la frase literaria, frente a la comunicativa, es que carece por completo de contexto, y la labor del lector consiste en desarrollar imaginativamente tal contexto.<sup>32</sup>

*La sangre de la aurora* echa mano de la interseccionalidad “como dispositivo retórico para crearles una identidad a sus protagonistas, categorizándolas como mujeres para unir las, pero diferenciándolas para demostrar y validar la multiplicidad de vivencias dentro del espectro mujer”<sup>33</sup> Claudia Salazar Jiménez construye la representación de la interseccionalidad de un modo sumamente creativo y eficaz, ya arriba hemos explicado algunos de los mecanismos que siguió para lograrlo. El uso de una jerga social específica sería apenas uno de estos recursos. El otro, quizá el más importante, da evidencia de la violencia que vivieron las tres mujeres, cuyos orígenes distintos convergen en un episodio de violencia sexual. La estrategia narrativa para contar este hecho bestial será la misma que Salazar Jiménez utilizó para describir las matanzas en Lucanamarca y Accomarca, es decir, se repetirán los párrafos con las mismas palabras y sólo habrá ligeras variaciones en algunas frases, del tal manera, que “eleva al

---

sólo en la vida cotidiana sino también en la literatura” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2008, p. 296).

<sup>32</sup> Luis Luján Atienza, *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arcos Libros, 2005, p. 34.

<sup>33</sup> Sandra Rojas, “Claudia Salazar, escritora: ‘Cuando una revolución se plantea sin las mujeres, definitivamente no es una verdadera revolución’”, en *Lim. La juguera magazine*, [en línea], 15 de diciembre de 2019, p. 1. <<https://lajugeramagazine.cl/claudia-salazar-escritora-cuando-una-revolucion-se-plantea-sin-las-mujeres-definitivamente-no-es-una-verdadera-revolucion/>>. [Consulta: 14 de julio de 2022.].

plano de la forma la extensión de la brutalidad producida por las fuerzas en pugna. Una de esas estrategias —quizá la más evidente— consiste en la repetición de pasajes; es decir, episodios experimentados por los protagonistas que se refieren con las mismas palabras”:<sup>34</sup>

Era un bulto sobre el piso. Importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba eran los dos huecos que tenía. Puro vacío para ser llenado. Después vendrían las preguntas y las respuestas. Ya sabrían todo de este bulto. En realidad no les importaba ahora. Lo suficiente eran esas cuatro extremidades de las cuales podía ser sujetado, inmovilizado, detenido. Éstos usaban botas de cuero negro y ropa de color caqui, nada les cubría el rostro. Daba lo mismo, ella era sólo un bulto.<sup>35</sup>

Las expresiones que sirven para diferenciar el abuso sexual del que fue víctima cada una de estas mujeres serán enunciadas con las frases: “Blanquita vendepatria,” refiriéndose a Melanie, “Terruca hija de puta,” haciendo alusión a Marcela y “Serrana hija de puta” para llamar a Modesta. La violación sexual las colocará frente a la misma experiencia de violencia; será en la novela, el único momento en que las tres correrán la misma suerte. Este hecho es magistralmente representado por Salazar Jiménez, pues evidencia de manera tangible cómo es que a través de la interseccionalidad cada una de ellas sufre opresión, al tiempo que ostenta el privilegio (si es que lo hay) con base en su pertenencia y múltiples categorías sociales. Melanie viajará a París y abandonará el país dejando atrás todo lo vivido. Marcela terminará desencantada de un proyecto político que se radicalizó a grado tal que se ensañó contra aquellos que sirvieron a él, y Modesta, acaso la que más violencia y humillaciones vivió, se narrará así misma, ya no será una voz en segunda persona quien la nombre, será ella quien asumirá la agencia de su propia palabra y vida, esto a pesar de todo el dolor vivido.

<sup>34</sup> Marco Polo Taboada Hernández, “‘Soy una herida abierta’: *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar”, en *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* [en línea], 1 de noviembre de 2020, p. 1. <<https://www.senalc.com/2020/11/01/soy-una-herida-abierta-la-sangre-de-la-aurora-de-claudia-salazar/>>. [Consulta: 14 de julio de 2022].

<sup>35</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.* Este fragmento, con variantes mínimas, se repite en las páginas 65, 68 y 69, referido a cada ocasión a cada una de las tres protagonistas.

En este contexto de terror, no podemos dejar de lado la reflexión sobre el cuerpo como elemento central de la novela, hablamos del cuerpo individual, social y textual. Al respecto Rita Segato comenta:

Como he dicho, el cuerpo femenino o feminizado se adapta más efectivamente a esta función enunciativa porque es y siempre ha sido imbuido de significado territorial. El destino de los cuerpos femeninos, violados e inseminados en las guerras de todas las edades dan testimonio de esto. Pero lo que la nueva territorialidad introduce es una vuelta de tuerca en esa afinidad, ya que el cuerpo se independiza de esa contigüidad y pertenencia a un país conquistado, y pasa a constituir, en sí mismo, terreno-territorio de la propia acción bélica.<sup>36</sup>

El cuerpo de las tres protagonistas será violentado de maneras perturbadoras y sistémicas, con mayor saña los cuerpos de Marcela y Modesta, cabe decir. Al final, las tres llevarán las huellas de la disrupción y el atropello: “yo era pura llaga, trapo, cuatro, dos, tres uno, cinco, cinco, cinco. Inútil seguir contando. Mi cuerpo aún no lo quiere contar”,<sup>37</sup> “Tu cuerpo partido. Sonríes para los ojos de Abel”,<sup>38</sup> “Subo a la superficie. La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo”.<sup>39</sup> A través de un lenguaje llano y directo, la escritora peruana dará cuenta del despojo al que quedó disminuido el cuerpo de las mujeres en el contexto de la guerra interna. En ese concierto, el fragmento final que sirve como cierre al libro resulta ilustrativo de lo arriba mencionado. Un grupo de mujeres de distintas comunidades indígenas están reunidas en torno al tejido y a manera de coro manifiestan su sentir sobre lo ocurrido:

*Sentía que se me cerraba el corazón y se me apretaba el pecho* chac  
madeja crece chac recuerdan chac *Me dan asco las sobras de otros* le  
dijo su esposo chaz recuerdos chac como machetazo chac chac suena  
chac boca chac magullada chac sin dientes crac podrida adentro chac  
*ni caso me hizo la denuncia* rasga rasga rasga raja la tela carne chac  
lloran rómpelas pártelas su hermana su hija su madre su esposa chac

<sup>36</sup> Rita Segato, *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. México, Tinta Limón/ Pez en el Árbol, 2014, pp. 38-39.

<sup>37</sup> C. Salazar Jiménez, *op. cit.*, p. 76.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 77.

su abuela kerosene su *Todas somos piojosas ahora sin familia* píquenla su vientre chac botas pasamontañas fal uzi bala bala bala diez veinte treinta crac batallón entero entra bomba crac no hay oídos soldados sadiquearse camaradas pichanguita terrucos crac [...] píquenla pampa hambrienta fosa chac no existen cuerpo humo cuerpo bulto filo filo hilo tanto su cuello filo brazo dedos dientes hilo senos filo pezones hilo sangre por las calles filo machete hacha coladera crac silencio tejido grito tejido dolor crac preñadas de dolor chac chac puñal cállate bala cállense bala aniquilar *tú también tendrás hermanas tú también habrás nacido de una mujer* chac acuérdate vivimos mucho hilo vivimos gritamos otro hilo vivimos muchas voces tantas demasiado todo.<sup>40</sup>

Históricamente el tejido ha sido una actividad asociada a la concepción de lo femenino, es un conocimiento heredado por las abuelas y las madres, por lo que diversas tradiciones vinculadas a los textiles tienen un fuerte arraigo en las distintas regiones del continente. Mujeres tejedoras que alrededor de esta práctica construyen vínculos afectivos que más tarde redundan en la construcción de una comunidad más sólida y fuerte. Hay en el acto de tejer un significado simbólico que atraviesa distintos niveles de significado. El primero de ellos e intentando vincularlo al fragmento citado, encontramos la oralidad como eje central de esta práctica. Salazar Jiménez representa a través de la polifonía de voces el sentir de la madre, la esposa y la hija. Todas hablan de la violencia y el cuerpo, su cuerpo vejado. La estrategia retórica será la misma que en episodios anteriores. Elisión de los signos de puntuación, repetición de ciertos sonidos, uso de onomatopéyas, lenguaje con rasgos de oralidad y una sintaxis aparentemente quebrada que emula el sentimiento de quien pronuncia el discurso. Las mujeres se sientan alrededor del tejido y testimonian, hablan desarticuladamente de lo sucedido, casi de manera simultánea se suceden las narraciones. No hay un orden, no es un diálogo lineal que narre lo ocurrido, cada una contará su historia en apenas unas cuántas palabras.

*La sangre de la aurora* pertenece, sin lugar a dudas, a esa constelación de narrativas que encuentran en la literatura un espacio de oportunidad para visitar la historia de la región o como dice Nona Fernández, “vemos

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 88.

en la palabra una herramienta de reparación social”.<sup>41</sup> Dicha idea se ha vuelto una consigna para un grupo cada vez más nutrido de escritores latinoamericanos que apuestan a formas y estructuras narrativas aparentemente inclasificables o elusivas. Las relaciones entre memoria y literatura hoy más que nunca son parte constitutiva de la agenda literaria, se escribe sobre el pasado para el presente, porque en términos políticos aún quedan tramos de la historia que no han sido resueltos: dictaduras militares, violación a los derechos humanos, pobreza e inequidad en todos los niveles son relatos que cuyos vacíos intentan ser llenados por la ficción-realidad.

En ese sentido, estamos frente a cuerpos textuales que dan cuenta de una historia conformada por cuerpos sociales violentados y deshilachados. La literatura y la historia hoy más que nunca se han dado la mano para edificar puentes que nos conducen a la revisitación de la memoria. A lo largo de este análisis hicimos énfasis en que la novela de Salazar Jiménez se nutrió de una investigación ardua que abarcó el archivo, el testimonio y la revisión cuidadosa de los Informes de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Perú que, sobra decirlo, en las décadas más recientes se han convertido en fuentes de información valiosa para la construcción de múltiples relatos en distintas regiones del continente. El libro que aquí hemos analizado es quizá una de las novelas más lúcidas que se ha escrito sobre el conflicto interno armado de Perú, las estrategias narrativas que siguió Claudia Salazar Jiménez plantean de modo magistral “la imposibilidad de la representación en su totalidad y la articulación de una memoria no resuelta del todo.”<sup>42</sup> Dicha evidencia nos incita a cuestionar las rutas por las que transita la literatura latinoamericana hoy en día en relación con la historia y la construcción de una memoria que restituya en lo posible las vejaciones por las que los distintos países de la región han atravesado.

<sup>41</sup> Andrea Rodés, “Nona Fernández, una literatura de la memoria”, en *Al Día* [en línea], p. 1. 28 de noviembre, 2022. <<https://aldianews.com/es/culture/libros-y-autores/una-literatura-de-la-memoria>>. [Consultado: 23 de junio de 2023].

<sup>42</sup> A. Peña Iguarán, *op. cit.*, pp. 73-74.

# Las políticas del silencio en *Migrantes*, de Issa Watanabe

STEPHANIE SUÁREZ ENRÍQUEZ  
Escuela Nacional de Antropología e Historia

ISSA WATANABE Y *MIGRANTES* EN LA LITERATURA INFANTIL

La migración es un tema con gran tradición dentro de la Literatura infantil y juvenil (LIJ) latinoamericana, no es sorprendente tomando en cuenta la carga cultural de dicha temática dentro de una región geopolítica que exporta más de 37 millones migrantes<sup>1</sup> fuera de sus fronteras. Existen ejemplos remarcables de libros que tratan este tema en la LIJ como *Dos conejos blancos* de Jairo Buitrago; *Mexique: el nombre del barco* de María José Ferrada; *Migrar* de José Manuel Mateo y *Cuando llegues al otro lado* de Mariana Osorio, por mencionar algunos que, a propósito de este fenómeno social, complejizan temas humanos fundamentales<sup>2</sup> como la memoria, el Otro, los desplazamientos forzados, las fronteras, las travesías y los lugares sin nombre. “Los libros son ideales para fomentar conversaciones sobre temas controversiales, ayudan a generar opinión, ensanchan el concepto del mundo”<sup>3</sup>

A pesar de lo anterior, pareciera que aún hoy escribir para el público más pequeño es una empresa menor: una suerte de juego irrelevante que no alcanza la jerarquía de arte, en el que aún hay temas prohibidos; público al que la crueldad, la malicia y sobre todo la muerte cotidiana en la vida no deben llegar jamás. En contraste, en la apuesta de *Migrantes* de Issa Watanabe, este enfoque en las obras para la niñez<sup>4</sup> se pone en jaque cuando las imágenes irrumpen en la literatura, no sólo para acompañar a las

<sup>1</sup> Statista, *Número de emigrantes internacionales en países de América Latina en 2020*.

<sup>2</sup> Secretaría de Cultura. *La migración, un tema en la literatura infantil y juvenil que permite construir la noción del otro: Fanuel Hanán Díaz*, párr. 7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, párr. 5.

<sup>4</sup> Este término, junto al de *infancias*, de ahora en adelante se utilizará como categoría poblacional para referirse a un grupo de cierta edad dentro de la sociedad, en específico en los primeros años de vida (rango siempre cuestionable y en constante cambio dependiendo del

palabras –como los clásicos libros y álbumes ilustrados– sino para expandir sus propias fronteras, presentar la historia migratoria contemporánea, enriquecerla y muchas veces silenciarla como una representación del enmudecimiento ante la violencia del mundo.

De ascendencia vinculada al arte –padre poeta y madre pintora– Issa Watanabe es una ilustradora y autora de libros infantiles peruana, nacida en la capital Lima y que, como ella misma narra, crece en medio del conflicto civil armado de los años ochenta en Perú. En medio éste, el dibujo le permitía “hacer un escondite en este pequeño mundo, donde podías construir una historia de fantasía que te permitiera salir un poco de todo eso, canalizar los miedos”<sup>5</sup> Fiel a la capacidad de la ilustración para tramitar angustias y miedos, Issa Watanabe propone en 2019 el libro álbum *Migrantes*, el cual aborda el viaje y naufragio de un grupo de animales, mortal para algunos de sus miembros, que intentan llegar a un nuevo lugar. Este libro es relevante porque la autora no teme mostrar a las infancias lo triste e injusto de los desastres migratorios contemporáneos donde más de uno ha perdido la vida.

*Migrantes*, en su soporte material, nos recibe desde la guarda con una ilustración de un paisaje con árboles y pasto inmóviles que sugiere una noche silenciosa, vegetativa. Una vez dentro de ese espacio/tiempo íntimo (que las personas comúnmente utilizan para descansar), al pasar a la siguiente página, vemos a un esqueleto pequeño cobijado con una capa negra floreada que se encuentra montado sobre un pájaro gigante de plumaje azul frío. La pequeña muerte mira intensamente hacia el frente, aún no sabemos qué o a quién. Sólo notamos en la contra página, dentro del mismo ambiente nocturno, las únicas letras presentes en la historia que sirven para anunciar el título y la autora del libro.

Como un sendero de migas de pan, el esqueleto y su imponente pájaro azul encuentran una maleta e intentan alcanzársela a aquellos que parecen ser sus dueños: un grupo heterogéneo de animales que van desde leones, conejos, aves, elefantes y rinocerontes. Por primera vez estos via-

---

contexto cultural). Será útil para diferenciarle de la Infancia en tanto concepto cualitativo ligado a la experiencia humana curiosa, que desarrollaremos a profundidad más adelante.

<sup>5</sup> Deutsche Welle, *Issa Watanabe: Trato de comunicar a través de imágenes*, [Video]. Youtube, 2021. <[https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab\\_channel=DWHistoriasLatinas](https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab_channel=DWHistoriasLatinas)>. 19m02s.

jeros ven de frente a la muerte. Watanabe dice que eligió un grupo tan mezclado de animales porque “lo hace más universal y más cercano a los niños también”.<sup>6</sup> No buscaba retratar algún lugar en específico, ni un país. Quiso plasmar algo próximo a la niñez por medio de animales y además “[...] combinar esto que puede ser una historia muy dura con algo de fantasía que te permite que te aproximes desde otro lugar de repente y que te cuesta un poquito menos, sobre todo pensando en los niños”.<sup>7</sup>

La historia continúa y la muerte pequeña sigue a estos animales viajeros; sin embargo, es importante resaltar que no aparece en todas las escenas que muestran la vida en tránsito de estos migrantes. Los momentos de la ausencia del pequeño esqueleto son aquellos donde un león cuida y baña a un conejo chiquito o cuando un elefante y una liebre de temprana edad exprimen la ropa limpia y ayudan a tenderla, situaciones en las cuales los animales se cuidan entre ellos y practican una cooperación y apoyo mutuo para su supervivencia. En medio de la contingencia de un viaje como el que nos muestra Issa Watanabe, y que además es real para miles de personas en todo el mundo, es siempre posible crear una comunidad porque “es un camino duro pero hay aquí cierta esperanza en el cariño y en la compañía que se hacen unos a otros”.<sup>8</sup>

La muerte y su pájaro vuelven a aparecer en escena surcando el cielo cuando ocurre un naufragio resultado del enfrentamiento entre las aguas furiosas y la barca que llevará a estos migrantes a su siguiente parada. La tensión se mantiene y vemos a los naufragos en el agua intentando tocar tierra firme. Seguido de un grupo ahora muy reducido de migrantes que con el semblante triste mira a uno de ellos sin vida en el suelo en medio del bosque gris. En la siguiente página, el esqueleto que simboliza la muerte y su pájaro refugian al migrante que yace en el suelo; ésta es la única vez que la muerte simbólica y la muerte material se unen en una sola escena, aunque se sugieren otros fallecimientos al no aparecer más los personajes.

La diversidad y complejidad de situaciones que la autora se atreve a mostrar a las infancias es una declaración de que la vida también es dura, dolorosa, un *continuum* de emociones difíciles pero también hermosas y satisfactorias. Todo esto lo retrata Watanabe en esta obra: la muerte impli-

<sup>6</sup> *Ibid.*, 18m0s.

<sup>7</sup> La Vanguardia, *Así narra la ilustradora Issa Watanabe su obra ‘Migrantes’*, 1m47s.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 1m56s

ca un fin, es cierto, pero tanto para los migrantes del libro como para los de la vida real, el camino sigue y la vida también. En la última página vemos a un conejo pequeño mirando emocionado al frente, observando un árbol, de aquellos de ramas y hojas grises que vieron todo el camino, esta vez florecido y teñido del mismo rojo que el corazón dibujado en sus raíces.

Este libro silente se desarrolla en medio de la noche enmudecida, en la que no obstante los árboles —esos testigos indómitos de las tragedias humanas— siguen floreciendo al final de sus páginas. Con propuestas así en la literatura infantil, puede ser que en la oscuridad se alumbrén partes de la vida inherentes a la experiencia humana donde florezca la complicidad entre el mundo de la niñez y el adulto, y exista una posibilidad de compartir el ciclo de la vida por difícil que sea, en vez de mutilarlo. Ante las imágenes de niños durmiendo a la intemperie en campos de refugiados en un bosque de Siria, que fueron las que movilizaron la creación de este libro, Issa Watanabe nos dice “[...] uno se siente muy impotente, hay que tramitarlo. Y yo lo que sé hacer es dibujar. Entonces, probablemente es mi recurso para tratar de transformar de alguna forma eso que estoy sintiendo. Y lo que quise hacer en realidad pensando en esos niños, como si los hiciera para ellos”<sup>9</sup>

Las imágenes del silencio de Watanabe buscan enriquecer, crear y explorar otras maneras de comunicar a diferentes infancias las situaciones crueles y violentas creadas en las fronteras mundiales y que el silencio producido por la muerte de quienes migran no extinga su voz colectiva. Callar para detonar conversaciones difíciles, para dar tiempo de confrontar la realidad es la intención de dichas ilustraciones: retratar esa ausencia para que no implique una aniquilación, mostrar a quienes ya no están, y así “conjurar la barbarie y visibilizar el derecho público a llorar la muerte”<sup>10</sup> ante la realidad brutal del contexto actual.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 17m31s.

<sup>10</sup> Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, Pról. de Luz Emilia Aguilar. Ediciones Documenta/ Escénicas, 2018, p. 21.

INTEMPERIE, EXTRANJERÍA Y FRONTERAS EN LA MIGRACIÓN  
CONTEMPORÁNEA

En *Migrantes*, la niñez que Issa Watanabe retrata no tiene la oportunidad de refugiarse en el calor de un hogar y en la suavidad de un abrazo que le dé certeza del futuro; tampoco su derecho a la familia, a un hogar o a la educación es defendido fervientemente por convenciones internacionales. Mas la autora se niega a esconderlo y lo muestra con la crudeza misma de la situación que le rodea. Es al retratar esa intemperie generada por el contexto político y económico cuando Watanabe forja el acto político de sacarlo del anonimato y muestra su existencia a grupos de niños diferentes a sus personajes; que no obstante comparten cualidades aún insospechadas entre ellos, en específico la extranjería. Y es que durante la infancia hay mucho de forastero como lo hay al migrar.

La migración es una actividad común de la humanidad. Sin embargo, “no todas las migraciones son iguales”, asevera la autora del libro *Migrantes*.<sup>11</sup> Las fronteras se mantienen más porosas que nunca pues funcionan como un dispositivo de gestión poblacional que niega y permite el paso para unos y otros de manera discrecional. Los criterios de tránsito/bloqueo de migrantes parten de una diferenciación política entre sujetos que les jerarquiza: “Las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos)”<sup>12</sup>, son un tamiz que selecciona quiénes entran al encuentro ciudadano y quienes no. Desde ellas, se sustenta –precariamente, debemos aclarar– la identidad nacional. Un Nosotros que crea ciertas subjetividades con derecho al refugio, mientras produce un Ustedes que demanda la exclusión de sujetos.

A diferencia de la creencia naturalizada de la ciudadanía, la extranjería no es su contraparte sino una continuidad: una amenaza sutil. Basta con perder la categoría de sujeto a través de las prácticas de deshumanización intersubjetivas avaladas sobre aquellos que rompen con las características consideradas como deseables y “buenas”; estas pueden ser la na-

<sup>11</sup> Deutsche Welle, *Issa Watanabe: Trato de comunicar a través de imágenes*, [Video]. Youtube, 2021. <[https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab\\_channel=DWHistoriasLatinas](https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab_channel=DWHistoriasLatinas)>. 19m02s.

<sup>12</sup> Gloria Anzaldúa, *La Frontera/Borderlands. La nueva mestiza*. Madrid, Capitan Swing, 2016, p. 42.

cionalidad, la fisionomía, la edad, el sexo, el género, la clase social o un comportamiento etiquetado como malo. De esta manera se establece una *desviación* que:

[...] resulta fundamentalmente de dos variables. Está condicionada en primer lugar por el establecimiento de una norma o de una ley, y en segundo lugar por la reacción de un grupo frente a la falta de un individuo con respecto a esta norma. Asimismo, como lo subraya Becker, 'la desviación no es una característica del comportamiento en sí, sino de la interacción entre la persona que comete el acto y las que reaccionan ante este acto'.<sup>13</sup>

Entonces, la desviación que representa la extranjería es la de aquellos que no deberían alcanzar el estatus de sujeto ciudadano y los derechos –tal vez privilegios, porque no aplican a todos– inscritos en el contrato nacional. En el mundo actual, la niñez aún aloja la calidad de extranjería pues en su calidad legal y cultural de “menores de edad”, su agencia y porvenir es cedido a la gestión jerárquica adulta a través de prácticas excluyentes. Incluso dentro de esfuerzos necesarios por darles la categoría de sujetos de derechos, como fue la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) en 1989, sigue presente el paradigma de extranjería con el que niños y niñas deberán sujetarse al criterio de otros que, en teoría, saben más que ellos. Las principales críticas a la CDN indican que contiene conceptos contradictorios como *el interés superior del niño*, el cual no podrá ser defendido por la niñez misma, sino que será custodiado siempre por un comité tutelar adulto, develando nociones jerárquicas que no la considera apta para sustentar sus propios derechos.<sup>14</sup>

La niñez comparte con los migrantes esa condición de vivir en el límite de la frontera del sujeto ciudadano, entre aquellas promesas de lo que

<sup>13</sup> Chloé Constant, “Pensar la violencia de las mujeres. La construcción de la figura delincuyente”, en *Política y Cultura*, núm. 46. México, UAM-X, 2016, p. 147.

<sup>14</sup> Sobre críticas y análisis de las CDH de 1989, *vid.* Santiago Morales y Gabriela Magistris, comp., *Niñez en movimiento del adultocentrismo a la emancipación*. Santiago, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El Colectivo y Chirimbote, 2018; Elisa Ortega Velázquez, “Los niños migrantes irregulares y sus derechos humanos en la práctica europea y americana: entre el control y la protección”, en *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, núm. 48. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, enero-abril, 2015 pp. 185-221; Camilo Bácares Jara, *Una aproximación hermenéutica a la Convención sobre los Derechos del Niño*. Lima, IFEJANT, 2012.

será y las deudas creadas por una cultura adulta ciudadana. Nacer y empezar una vida con una deuda es una obligación muy difícil de cargar: un deber ser continuo, impuesto por un mundo lleno de violencia disfrazado de “buenas intenciones” hacia las infancias que:

[...] reproducen violencias tal vez más suaves, o al menos más veladas y aceptadas, legitimadas además por la ley o por la agenda y los discursos de la sociedad civil organizada, es que una de las dimensiones más normalizadas de la violencia es precisamente la dimensión moral, que en este caso encuentra en la figura del niño/a ‘vulnerable’ uno de los ámbitos más prolíficos para la producción y reproducción de prácticas y discursos que legitiman ciertos usos del poder y la violencia.<sup>15</sup>

Sólo basta recordar que “la violencia produce un entorno material y una semántica que sirve para legitimar el acto y construir una racionalidad, por precaria que sea. Por tanto, no hay violencias irracionales, toda violencia tiene la fuerza para generar sus razones y sus procesos de entendimiento, morales o cognitivos, aunque éstos sean frágiles o contradictorios”.<sup>16</sup> No hay insensatez alguna en crear medios sujetos, seres humanos “inferiores” y ciudadanos o personas de segunda. Las razones están sustentadas, creadas y avaladas por las identidades dominantes como las nacionalistas, ciudadanas y adultas que son practicadas por un gran número de personas a pesar de su fragilidad.

¿Qué implica lo anterior cuando, según el informe de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), para junio de 2019 “el número de personas que viven fuera de su país es mayor que nunca”?<sup>17</sup> ¿Qué prácticas deshumanizantes mantiene vigentes si “en 2020, los niños migrantes (de 19 años o menos) representaban el 14,6 por ciento de la

<sup>15</sup> Valentina Glockner, “Violencia estructural y buenas intenciones: La antropología de la infancia en contextos de extrema vulnerabilidad”, en Yerko Castro Neira y Adèle Blazquez, coord. *Micropolíticas de la violencia. Reflexiones sobre el trabajo de campo en contextos de guerra, conflicto y violencia*. Laboratorio Mixto Internacional, núm. 5, 2017, p. 32.

<sup>16</sup> Daniel Inclán, “La violencia en los tiempos del cólera”, en Ana Esther Ceceña, coord. *Los territorios de la guerra, América Latina en movimiento*, núm. 527, año 41, 2a época, septiembre de 2017. Quito, Ecuador, ALAI/OLAG, p.14.

<sup>17</sup> Naciones Unidas, *Desafíos globales. Migración* [en línea]. <<https://www.un.org/es/global-issues/migration>>. párr. 2.

población migrante total y el 1,6 por ciento de todos los niños en el mundo”?<sup>18</sup> ¿Qué esconde el desliz de sentido en las prácticas legales internacionales que dicen proteger a la niñez, si el aumento en el número de niñez migrante no acompañada, niñez solicitante de asilo y las detenciones de ambos grupos violan el *interés superior del niño* de la CDN?

La respuesta se halla en el fenómeno social que Mezzadra y Neilson han llamado *espectacularización de las fronteras* refiriéndose al “despliegue ritualizado de violencia y expulsión que caracteriza a las intervenciones en muchas fronteras”,<sup>19</sup> de hacer del *Us/Them* un espectáculo de barbarie en nombre de la nación. Y es que una historia de extranjería puede ser muchas más. En el caso de la migración irregularizada,<sup>20</sup> aquella que urge mantener fuera de la nación porque sus sujetos son considerados inferiores, han existido cientos de naufragios, percusiones y detenciones que han terminado en la muerte o desaparición de personas –incluyendo niñas y niños– que intentaban cruzar o llegar a una frontera. Todas estas son situaciones cercanas a la historia que nos cuenta Issa Watanabe en *Migrantes*. No son accidentes, ni situaciones fortuitas: son escenarios planeados y calculados dentro de la espectacularización de la frontera que moviliza un terrorismo de Estado, entiéndase una legitimación de terror sobre cierta población como estrategia de gobernabilidad y de disuasión para quienes violen las reglas ciudadanas.

Con la niñez que migra, esta doble extranjería es aún más brutal pues se estima que tan sólo entre 2004 y 2008 “todos los días hay un niño migrante muerto o desaparecido”.<sup>21</sup> Para la niñez migrante existen convenios sociales adultocéntricos<sup>22</sup> que avalan, replican y se aprovechan de la con-

<sup>18</sup> Centro de Análisis de Datos Mundiales sobre la Migración, *Niños y jóvenes migrantes* [en línea], 6 de mayo de 2021. <<https://www.migrationdataportal.org/es/themes/ninos-migrantes>>. párr. 4.

<sup>19</sup> Sandro Mezzadra y Brett Neilson, *La frontera como método*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2017, p. 12.

<sup>20</sup> Utilizo el término irregularizada y no ilegal o irregular porque estos sujetos son el efecto del poder de una economía neoliberal que les necesita como *trabajo vivo* (*ibid.*) barato pero les rechaza como sujetos de derechos y evita a toda costa regularizarlos para entonces adquirir responsabilidades hacia ellos.

<sup>21</sup> Naciones Unidas, *Todos los días hay un niño migrante muerto o desaparecido* [en línea], 28 de junio de 2019. <<https://news.un.org/es/story/2019/06/1458581>>. párr. 1.

<sup>22</sup> La categoría adultocentrismo se ha desarrollado a partir de una crítica a las dinámicas intergeneracionales de desigualdad generadas por normas, saberes y prácticas que excluyen y

dición de inferioridad estipulada legal y culturalmente hacia ella. Por eso, *Migrantes* se levanta ante este contexto como un silencio que denuncia las múltiples voces perdidas por la muerte a causa de la migración. Una pausa necesaria frente al dolor que no implica esconder lo que pasa, sino una apuesta por la redistribución de “[...] los regímenes de visibilidad [que] nos empujan a mirar más allá de las cosas, más allá de los cuerpos rotos y expuestos, para hacer visibles ‘las muertes no muertas’”.<sup>23</sup> Construir miradas que apuesten por visibilizar de esta manera el dolor generado por este terrorismo de Estado en las fronteras, es más necesario que nunca, incluso si esto implica replantearnos el sujeto mismo de la infancia y su relación con los esfuerzos de censura de algunos adultos en la literatura infantil.

#### LA MUERTE, LA CENSURA Y EL SUJETO PRESA DE LA INOCENCIA EN LA LITERATURA INFANTIL

La censura en la literatura infantil se relaciona directamente con la percepción o definición que el mundo adulto tiene de la niñez y la juventud, es común en temas considerados “de adultos”, demasiado engorrosos para poder ser entendidos por la niñez. Coincido con Govea en que “la historia de la LIJ está directamente relacionada con lo que los adultos conocen, entienden y valoran del mundo infantil”.<sup>24</sup> En los grupos literarios también se practicará dicha labor dependiendo del paradigma desde donde se sustente su visión de la niñez. Siguiendo una vez más a Govea, fue gracias a los aportes de Vigotsky y Piaget, al aprendizaje por medio del juego, que la literatura infantil tomó un interés didáctico y pedagógico como herramienta para la enseñanza en la escuela. Sin embargo, como afirma el filósofo Santiago Alba Rico: “hay dos formas de impedir pensar a un ser humano: una obligarle a trabajar sin descanso; la otra, obligarle a divertirse

---

castigan a los sujetos dependiendo de su edad biológica o performativa. Vid. S. Morales y G. Magistris, comp., *op. cit.*; Iskra Pavez, “Sociología de la Infancia: las y los niños como actores sociales”, en *Revista de Sociología*, núm. 27. Chile, Universidad de Chile, 2012, p. 92.

<sup>23</sup> Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*, p. 16.

<sup>24</sup> Bernardo Govea, *La muerte en segunda persona. Presencia de la soledad y de la muerte en la literatura infantil y juvenil*. Guanajuato, Los Otros Libros, 2020, p. 25.

sin interrupción”<sup>25</sup> Parecería que en el aprendizaje infantil liderado por la adultez actual, sólo existen las dos opciones mencionadas: el trabajo duro o la diversión interminable.

Lo anterior coincide con el análisis sociohistórico de Pavla Miller, donde divide en dos grupos a la niñez en la historia moderna de Occidente dependiendo de la función que tenga para la sociedad adulta, es decir, “la niñez invaluable” (*priceless childhood*) y “la niñez útil” (*useful childhood*).<sup>26</sup> La primera se crea como producto de la escolarización y del trabajo femenino que al entrar a la escuela, en tanto espacio exclusivo y excluyente para ellos, comienza a edificarse como una fuente emosignificativa del logro adulto de los padres a una escala mesosocial, al tiempo que es signo de la añorada inocencia y bondad de la humanidad a escala macrosocial.

Judy C. Garlen coincide con el análisis de Miller y caracteriza a la inocencia como rasgo demandado a las infancias a través de “un cultivo cuidadoso de las condiciones de la niñez que son necesarias para preservar la inocencia, que como Faulkner (2013) nota, ‘atrae una gran cantidad de atención y energía cultural, ambas positivas o negativas’ como ‘un lugar privilegiado no sólo de preocupación, celebración y protección sino también de ansiedad’”.<sup>27</sup> Por lo tanto, se evitará a toda costa que esta niñez tenga contacto con aquello relacionado con la maldad, el dolor, la sexualidad y lo grotesco.

La *niñez invaluable* se contrapone a la segunda variable, la *niñez útil*, que según Miller es aquella que realiza algún tipo de trabajo ya sea remunerado o no; por ejemplo, el trabajo del hogar, de cuidado o emocional. Otros autores le han llamado también *adult childhood* o “niñez adulta”<sup>28</sup> la cual se basa en una fuerte obligación moral para ayudar a sus padres y

<sup>25</sup> Santiago Alba Rico, “Elogio del aburrimiento”, en *La Calle del Medio*, núm. 19, noviembre de 2009, p. 7.

<sup>26</sup> Pavla Miller, “Useful and priceless children in contemporary welfare states”, en *Social Politics*, vol. 12, núm. 1, marzo de 2005, p. 11-17.

<sup>27</sup> Julie C. Garlen, “Interrogating innocence: ‘Childhood’ as exclusionary social practice”, en *Childhood*, vol. 26, núm. 1, 2019, p. 127. <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0907568218811484>>.

<sup>28</sup> Vid. Ruben I. Van Gaalen y Pearl A. Dykstra, “Solidarity and Conflict Between Adult Children and Parents: A Latent Class Analysis”, en *Journal of Marriage and Family*, núm. 60, Department of Social Demography/ Netherlands Interdisciplinary Demographic Institute, noviembre de 2006, pp. 947-960.

hermanos por encima de otros grupos sociales como los amigos o conocidos. Retratada por Issa Watanabe en *Migrantes*, esta será aquella niñez a la intemperie a la que la premura por la supervivencia propia y de su círculo vital, le pide crecer más rápido y ser expuesta muy tempranamente a la violencia del mundo actual.

A través de estudios históricos y sociológicos, podemos ver que la inocencia no es una característica intrínseca de la niñez<sup>29</sup> sino que es construida y fomentada por los intereses adultos. Lo cierto es que la vida se mueve más allá de la dicotomía inocencia/malicia, ambas son parte de la compleja experiencia humana, y mutilar emocionalmente a la niñez en su paso por este mundo es un costo muy alto por pagar para la propia sociedad que fomenta estas prácticas. La inocencia como práctica de la proyección y demandas adultas evita que la niñez sea en tiempo presente. Su cotidianidad es lo de menos, lo importante es el futuro, el adulto que será, ya sea aquel que se ganó su lugar en la vida (fue útil) o el que mantiene la infancia como el tiempo de la bondad y la inocencia (fue invaluable).

En la LIJ también aparece la censura aparece como práctica “necesaria” para evitar el “contagio” de la malicia adulta a la niñez, asociando a esta etapa con lo “salvaje” y lo “incivilizado”, por lo tanto correspondiente únicamente al pensamiento mágico.<sup>30</sup> La creencia de una cultura “contaminante” tiene mucho de paternalista; es una suposición basada en la total carencia de agencia de la niñez. Pero como bien tiene a decir Cantavella, más allá de la censura hay una apuesta por “una pausa para entender que mediar no sólo significa ofrecer y seleccionar, sino también dialogar y abrir puertas para construir caminos que asuman lo complejo, y no que simplifiquen nuestras creencias sobre la infancia y sobre los libros que destinamos a ella”.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Concuerdo con la filósofa argentina Graciela Frigerio en que: “Éste no será un trabajo que historicice la noción de infancia (difícil después de Philippe Ariès hacer tal cosa sin copiarlo)”, pp. 320. Para una noción histórica de la construcción de la infancia este autor francés sirve de referencia imperdible. Vid. P. Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid, Editorial Taurus, 1988.

<sup>30</sup> Anna Juan Cantavella, “Los cuentos no son buenos, los cuentos no son malos: apuntes sobre magia, literatura e infancia”, en *Lecturas de libros-álbum* [en línea], 25 de abril, 2019. <<http://lacoleccionista-libroalbum.blogspot.com/2019/04/los-cuentos-no-son-buenos-los-cuentos.html>>. párr. 1-7.

<sup>31</sup> *Ibid.*, párr. 25.

Por lo tanto, el libro álbum aquí analizado puede emerger como instrumento estético contracultural que busca la emancipación de la niñez más que una sujeción en el deber ser de la infancia porque brinda una base para dialogar y replantear la vida en conjunto, por difícil que puedan ser las experiencias vitales, sobre todo “tomando en cuenta que los niños ya viven dentro de diversas realidades y hacen frente continuamente a las mismas”.<sup>32</sup>

Esta es la apuesta ética que aventura un libro como el de Watanabe, a través de ofrecer unas imágenes en silencio, que permitan exponer las voces de quienes se acercan al libro, pero también de quienes lo han vivido. Esto ayuda a que la niñez construya un refugio ante la intemperie de la brutalidad cotidiana, ya que “si el individuo posmoderno está sujeto a discursos que dictan lo que debe ser, desear y cómo debe actuar, entonces el silencio poético por sus características de desujeción discursiva frente a los discursos hegemónicos, posibilita el conocimiento de sí que, concomitante al cuidado de sí, constituye una práctica ética”.<sup>33</sup> La tarea más compleja reside en romper la sujeción del mandato disciplinario de su categoría etaria para permitirle explorar el mundo pero no dejarla a su suerte, acompañarla.

Con la muerte en específico, como tema necesario para entender la vida, existe un tabú y cautela en mencionarla ante aquellos más jóvenes. Es entendible pues se trata de un contenido doloroso y complejo; sin embargo, esconderlo no aleja a la niñez de la ausencia y el duelo, ya que no es una situación que le sea ajena. Bernardo Govea comienza su libro sobre la soledad y la muerte en la LIJ con las siguientes palabras: “De niño siempre supe lo que era la muerte, pero sobre todo lo que implicaba. Una especie de adiós definitivo, un nunca más, un para siempre. Aún me sorprende que mucha gente piensa que los niños no entienden, o peor aún, no comprenden la muerte”.<sup>34</sup> No sólo la conciencia adulta sobre la niñez propia hace aparecer a la muerte y al duelo en la vida diaria como lo expresa Govea, sino niñas y niños la viven en su cotidianidad y saben qué es.

<sup>32</sup> Stephanie Suárez Enríquez, “Camino: Narrarse en tránsito”, en *Revista Red de Antropología del Arte*. Río-Latir, núm. 2, enero de 2020, p. 5.

<sup>33</sup> Judith Aurora Ruiz Godoy Rivera, *El silencio poético como práctica ética: de la sujeción discursiva al conocimiento de sí*. México, 2013. Tesis, Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México, p. V.

<sup>34</sup> B. Govea, *op. cit.*, p.13.

Cuando trabajé como maestra voluntaria y mediadora de lectura de niñas y niños migrantes en la frontera de Tijuana, Baja California, a propósito del libro *Dentro de mí* de Cousseau y Crowther, salió la pregunta *¿ustedes saben qué son las penas?* A lo que una de las alumnas, una migrante de 9 años de edad proveniente de Guatemala, contestó: *Las penas son cuando alguien se muere y tienes que llevarlo en tu corazón.* La profundidad de sus palabras, su capacidad de síntesis sobre temas tan complejos y vitales, sólo exhibe que los esfuerzos de censura están totalmente mal dirigidos y que el interés no está en guardar el bienestar de la niñez, sino hacer que los miedos adultos decidan.

A pesar de los esfuerzos de quienes censuran, aparece siempre en la literatura la creatividad a favor de comunicar experiencias difíciles de la vida como la muerte, la injusticia, el dolor y el terror. Para lograrlo no es suficiente mostrar algo y describirlo, eso se asemeja más a hacer un simple inventario del mundo, más bien apelar a recursos literarios y estéticos que permitan al lector ser un sujeto que comience a refugiarse en la intemperie de este mundo, en vez de negarle que ese universo complejo si quiera existe. Según el tratamiento del tema que se elija podrá hacerse el relato de forma lúdica, realista, ficcional, por medio de evocaciones, metáforas, fantasía, poesía, todo aquello que permita una compañía constructiva de la niñez. En el caso de *Migrantes*, Issa Watanabe se vale del silencio como herramienta para dialogar con ella.

#### EL SILENCIO Y LA INFANCIA A LA INTEMPERIE

Cuando Issa Watanabe responde a la pregunta, *¿cómo se narra un cuento sin texto?* Contesta con una pregunta: *¿qué ves aquí?, ¿qué creen que está pasando?, ¿por qué los personajes están tristes?*<sup>35</sup> Cuenta que los niños no necesariamente responden remitiéndose a la migración sino a la pérdida de algún ser querido: una mascota, un conocido de sus padres, algún familiar. El diálogo en este libro propicia las respuestas que niñas y niños tienen sobre una situación dolorosa, a pesar de que, según el rol social otorgado, los adultos deberían tener todas las verdades. Entonces tal vez

<sup>35</sup> “Así narra la ilustradora Issa Watanabe su obra *Migrantes*”, en *La Vanguardia*, [Video]. YouTube. <[https://www.youtube.com/watch?v=CRhtiogm2RA&t=94s&ab\\_channel=LaVanguardia](https://www.youtube.com/watch?v=CRhtiogm2RA&t=94s&ab_channel=LaVanguardia)>.0m27s.

la pregunta, a manera de silencio dialógico, sea una forma de resistencia a tener todas las respuestas correctas y la última palabra, una táctica para no replicar dominaciones naturalizadas.<sup>36</sup>

Hay veces que el silencio es una forma de resistencia no obvia o sutil, sobre todo si de lo minúsculo y de lo cotidiano se trata. *Migrantes* es un libro que pregunta al guardar silencio, sacar a la niñez de la cárcel de la inocencia y muestra la complejidad de la vida y situarles en la intemperie, acompañándoles, escuchándoles. Hacer la propia humanidad presente implica el silencio, según Le Breton “si el hombre se hace presente, ante todo, con su palabra también lo hace inevitablemente con su silencio. La relación con el mundo no solo se teje en la continuidad del lenguaje, sino también en los momentos de reflexión, contemplación o retiro, es decir, en los muchos momentos en que el hombre calla”.<sup>37</sup>

Según lo anterior, el silencio es un fenómeno tan contundente como común; es decisivo porque para que el lenguaje, el tiempo y la experiencia existan necesitan de él, y es justamente dentro de estas mismas esferas donde reside su cotidianidad. Le Breton continúa: “El latín distingue dos formas de silencio: *tacere* es un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra; *silere* es un verbo intransitivo, que no solo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales, y que expresa la tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe”.<sup>38</sup> Entonces, también será un acto dinámico y un estado de quietud. No es ya un mutismo selectivo, ni una censura. Es una experiencia temporal profunda que permite estar en presencia del otro. En un mundo donde discurren palabras represoras en nombre de la “bondad” y del “cuidado” es urgente tejer la conversación permitiendo la fluctuación entre silencio y palabra.

Marcela Labraña, en sus *Ensayos sobre el silencio*, aboga por el poder positivo del silencio en contra de la noción moderna de este como algo negativo o carente. Se suma a los postulados de tradiciones que apuestan por “una necesidad de estudiar su interacción con las palabras y los con-

<sup>36</sup> Amador Fernández Savater y Amarela Varela, “Silencio, pasividad y disimulo: maneras de escapar cuando no hay salida y una postdata”, en *Acta Poética*, vol. 41, núm. 2. México, IIF, UNAM, julio-diciembre de 2020 pp. 29-31.

<sup>37</sup> David Le Breton, *El silencio*. 2a ed. Madrid, Sequitur, 2006, p. 19.

<sup>38</sup> *Idem*.

textos que determinan su existencia”.<sup>39</sup> El silencio en el que la autora se interesa se parece mucho al que Watanabe planteó en tanto “[...] obras específicas que se arriesgan a representar al silencio en la encrucijada entre texto e imagen, desde una plena conciencia de las insuficiencias y potencias de ambos modos de expresión”.<sup>40</sup> Watanabe sabía bien que en su empresa silenciosa había algo de universal, de enigma, pero también el enorme riesgo de una interpretación abierta: “El silencio, que también universaliza. Muchos niños que emigran encuentran en la nueva lengua a la que llegan uno de sus mayores problemas: no entender y no ser entendidos. Un libro silencioso podía acoger todos los idiomas”.<sup>41</sup>

El silencio es también una práctica que aprenderles a las infancias. La etimología de esta palabra, *infancia*, “proviene del latín *in-fandus*, que significa no habla o que no es legítimo para tener la palabra”.<sup>42</sup> Ese silencio por falta de oralidad, de espacio para expresarse o de disposición para ser escuchados, no hace a los niños inermes de experiencia y conocimiento; al contrario, frente a la novedad de las cosas está la posibilidad de darles nombre y conocerlas por primera vez.

Se trata de una práctica emancipadora latente en la actualización del lenguaje al experimentar la infancia, al dejarla ser. El silencio ya no sería una ausencia total, sino un espacio a explorar. La experiencia en el silencio “ya no está en dirección a la muerte, sino que retrocede hacia la infancia”.<sup>43</sup> Al darse el tiempo de entender las experiencias y nombrarlas; ahí existe una nueva posibilidad para la LIJ ante la dominación y la violencia adulta que coacciona las vivencias y aprendizajes infantiles a su conveniencia.

En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Walter Benjamin relata vívidamente una experiencia de infancia que crea al mundo en relación con el lenguaje: “De ello percibí pronto una señal. Pues aquí, o a poca distancia, debía

<sup>39</sup> Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid, Siruela, p. 33.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> Kirvin Larios, “El silencio en Migrantes, de Issa Watanabe”, en *Bakánica* [en línea], 5 de mayo de 2021. <[https://www.bakanica.com/seccion-diseño/Issa Watanabe-watanabe.html](https://www.bakanica.com/seccion-diseño/Issa%20Watanabe-watanabe.html)>. párr. 16.

<sup>42</sup> Iskra Pavez Soto, “Sociología de la Infancia: los y los niños como actores sociales”, en *Revista de Sociología*, núm. 27. Santiago, Universidad de Chile, p. 82.

<sup>43</sup> Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 55.

de haber tenido su lecho Ariadna, en cuya proximidad comprendí por vez primera, para no olvidarlo jamás, lo que sólo más tarde me fue dado como palabra: Amor”.<sup>44</sup> El lenguaje nos actualiza y muestra a los demás, al mismo tiempo nosotros re-creamos y actualizamos al lenguaje como experiencia. Por todo lo anterior, la experiencia literaria que dialoga con el silencio de la infancia reta a la condena de reproducción cultural, como actividad pasiva y de obediencia, al eterno retorno entre recibir información y obedecerla. Hace de dicha transmisión una aventura entre sujetos diversos que renuevan los senderos a transitar en solidaridad, desde “un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados”.<sup>45</sup> Dialogar con las infancias es transitar territorios de un silencio vivido que no quiere ser escondido. Esta fue la táctica de Watanabe, un silencio que acompaña, que delega y espera su turno. La autora declaró en una entrevista que:

[...] el silencio permite también que cada uno construya un poco ese relato. Creo que es muy bonito pensar en los libros álbumes o ilustrados en ese equilibrio, esa tensión entre lo que se dice y no se dice. Entre lo que se muestra y se calla. Esos espacios son importantes porque entonces el lector puede ser una persona, un lector activo que se hace preguntas en esos silencios, que completa esos silencios, que tiene que contarse un relato, ¿sabes?, de lo que no está del todo dicho. Hay cosas simbólicas pero no es un libro que te marca un camino, no hay una intención pedagógica.<sup>46</sup>

El silencio que pregunta y dirige la autoría a lugares inesperados –como a los lectores que aún no leen– es una muestra de que sí es posible habitar una experiencia conjunta con la niñez. De esta manera, podríamos hacer de cada encuentro con otro una pregunta, una situación de la que no salimos inmunes, que siga permitiendo el conocimiento dentro de un tiempo olvidadizo, inexperto y ligero; una posibilidad de propiciar una dislocación

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Cuenco de Plata, Extraterritorial, p. 8.

<sup>45</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, p. 12.

<sup>46</sup> Deutsche Welle, *Issa Watanabe: Trato de comunicar a través de imágenes*, [Video]. Youtube, 2021. <[https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab\\_channel=DWHistoriasLatinas](https://www.youtube.com/watch?v=Gwi3c979THE&t=177s&ab_channel=DWHistoriasLatinas)>. 19m02s.

de nuestra propia. Si nos aferramos al aprendizaje heredado por teorías proteccionistas que se limitan a censurar, la literatura infantil más bien se convierte en una práctica de reproducción pedagógica advertida ya por Bourdieu y Passeron: “toda cultura académica es arbitraria, puesto que su validez proviene únicamente de la cultura de las clases dominantes, impuesta a la totalidad de la sociedad como evidente saber objetivo”.<sup>47</sup> Mejor habitar un proceso literario desde la infancia que trabaja su voz, que nos ayude a contrarrestar la idea de la construcción del conocimiento progresista –inasequible siempre– acumulativo y jerárquico.

#### DOTAR DE INFANCIA A LA LITERATURA INFANTIL

Transitar por lo (aún) desconocido es una empresa común en la infancia y la escritura: brincos abismales a un mundo con experiencias inéditas que se convierten en generadores de preguntas sobre la conformación, sentido y relación entre nosotros y el mundo. Estos saltos casi-de-fe que aventuramos en la infancia para *curiosear en el saber y la ignorancia*<sup>48</sup> hacen de esta época una “[...] experiencia de una inexperiencia que nos acompañará toda la vida, la presencia de una cierta sabiduría venida de otra parte que nadie consigue nunca descifrar”.<sup>49</sup>

Skliar y Brailovsky en su artículo “Dar infancia a la niñez. Notas para una política y poética del tiempo” reconocen que la niñez e infancia distan mucho de ser lo mismo. La primera funciona como la contraparte –menos deseable y ávida de ser superada– de la adultez; una mera etapa de vida que crea una dicotomía jerarquizante situando del lado “inferior” –el de los niños– la inexperiencia, obediencia, incapacidad, ignorancia y olvido, en fin, todo aquello relacionado con el déficit y la carencia, creando sujetos que apenas nacen están desfasados del mundo adulto. Del lado dominante de este par se encuentran los adultos, quienes encarnan –o al menos así

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona, Laia, p. 9.

<sup>48</sup> Graciela Frigerio, “Curioseando (saberes e ignorancias)”, en *Educación y Ciudad*, núm. 22. Bogotá, IDEP, 2012, p. 91.

<sup>49</sup> Carlos Skliar y Daniel Brailovsky, “Dar infancia a la niñez. Notas para una política y poética del tiempo”, en *Childhood & philosophy*, vol. 17, enero-diciembre, 2021, p. 7 <10.12957/childphi-lo.2021.56316>.

se espera— seriedad, inteligencia, experticia, productividad, razón, conocimiento y autoridad. Este pensamiento adultocéntrico crea destinos muy crueles para la humanidad, incluyendo ambas partes del binomio niñez/adulthood.

La infancia es, en contraste, la cualidad humana que experimenta, se atreve a explorar y está conformada por todas las inquietudes y silencios que mantienen vivas las preguntas antes que esclavizarse con una respuesta o dogma. Es habitar la posibilidad del saber. La costumbre —no únicamente, pero sí en su mayoría— occidental de restar infancia a las personas, nos confiere (casi como condena) un comportamiento deseable y avalado por la sociedad, una manera rápida, urgente y rígida de transcurrir el tiempo, de experimentar la textura de la vida mientras paralelamente somos devorados por la urgencia. Este es el tiempo cronológico que, como *Chronos*, devora a sus hijos (todo sujeto que él mismo engendre). La dicotomía adultocéntrica crea un marco moral con adjetivos calificativos de distinta valía, regidos por la experiencia entendida como acumulación de tiempo en el mundo y que parecieran mantener un antagonismo generacional irresoluble que sólo permite que algo o alguien habite uno u otro de sus polos. Por ejemplo, se es aprendiz o experto, se vive con ignorancia o con sabiduría, tenemos impericia o habilidad y vivimos en la ignorancia o en el saber. Es este último conjunto el que convoca las propuestas literarias como las de Watanabe.

Optar por el silencio es una apuesta por la infancia como cualidad de diálogo (puede ser por medio de textos, imágenes, mediación lectora); este posibilita el tránsito continuo de los seres humanos sin importar su edad, entre las normas adultas (tan llenas de certezas que nos condenan a un mundo que es así porque no hay opción) y el saber infantil (que mantiene un asombro por lo nuevo), que empatiza en una *solidaridad intergeneracional*<sup>50</sup> con los *infans*. En consecuencia, se genera una posibilidad hacia lo que no ha sido dicho aún. El silencio y el titubeo ante temas difíciles pueden ser productivos si no se disloca la continuidad de sus diversas partes como lo son la memoria, el conocimiento, el cuidado y el dolor; cuando se transita confrontando las cargas morales de sus adjetivos (pese a condenas sociales), recorriendo las dos caras de una misma experiencia: silencio/palabra.

<sup>50</sup> Graciela Frigerio, “Infancias (apuntes sobre los sujetos)”, en *op. cit.*, pp. 335-336.

Dotar de infancia y silencio a la literatura implica un cambio en la experiencia de trabajo, una que deje atrás el tiempo cuadrado, lineal y cronológico, que resida mejor en el tiempo *aiónico*: “*aión* designa la intensidad del tiempo de la vida humana, un destino, una duración, una temporalidad no numerable ni sucesiva, sino intensiva. Si *chrónos* es límite, *aión* es duración”.<sup>51</sup> Un trabajo que se da su tiempo (¡valga la redundancia!), aquella vivencia que no deja a quienes escriben indiferentes con un conocimiento infértil, sino uno que nos interpela y nos acompaña en la construcción de quienes estamos siendo y del replanteamiento de nuestras prácticas literarias.

Dentro de la vasta producción académica sobre y para la niñez, múltiples disciplinas terminan por constreñirla a objeto de estudio apto de sus intereses, investigando y escribiendo sobre la niñez desde la ansiedad adulta proclive a las respuestas inmediatas que se traducen en una serie de cuidados y deseos impuestos a los sujetos conocidos como niños. Esta es una tendencia a separar el sujeto adulto de aquella época de la vida donde el ser humano se permite todo por primera vez, esa donde nos preguntamos mucho para abandonar, olvidar y censurar a la niñez para pertenecer al mundo adulto.

Afortunadamente, también hay pruebas de que podemos transitar hacia la infancia, pensar con ella, con lo que fue y con lo que está siendo. Existen muchas producciones académicas y literarias en Latinoamérica que han *madurado hacia la infancia*<sup>52</sup> desprendiéndose momentáneamente de la categoría adulto. Aquellas que declaran su fin tal y como se le ha conocido;<sup>53</sup> las de los *chicos en banda*<sup>54</sup> y sus *maestros errantes*<sup>55</sup> que generan formas insospechadas de aprendizaje ante el declive de la escuela, el Estado y la familia; las que están en contra de una conquista poscolonial de la niñez del sur global y apuntan hacia la dignidad de las infancias

<sup>51</sup> Walter Kohan, *Infancia y filosofía*. México, Progreso, p. 17.

<sup>52</sup> Carlos Skliar y Daniel Brailovsky, “Dar infancia a la niñez. Notas para una política y poética del tiempo”, en *op. cit.*, pp. 16-21.

<sup>53</sup> Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz, *¿Se acabó la infancia? Ensayo sobre la destitución de la niñez*. Buenos Aires, Lumen, 1999, pp. 143-193.

<sup>54</sup> Silvia Duschatzky y Cristina Corea, *Chicos en banda. Los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, 2020, pp. 7-23.

<sup>55</sup> Silvia Duschatzky, *Maestros Errantes. Experimentaciones sociales en la intemperie*. Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 87.

múltiples y no hegemónicas;<sup>56</sup> las que abogan por la (in)disciplina de la niñez;<sup>57</sup> sólo por mencionar algunos ejemplos. Todos ellos son muestra de que transitar a la infancia es posible, habitar el silencio en vez de la censura también lo es.

## CONCLUSIONES

Las imágenes silentes que propone Issa Watanabe en *Migrantes*, en tanto tensión entre texto e imagen, se despliegan como como táctica para propiciar el diálogo que genere un tiempo de escucha calmado, de preguntas y titubeos frente a temas difíciles de la vida, una propuesta que no mutile la riqueza de la experiencia vital de la niñez contemporánea y la que está por venir. Sobre todo, es una práctica ética y política ante la urgencia de eliminar a la inocencia como el origen de la niñez y por lo tanto sentenciarla como destino y condena, de sacar a la niñez de las prácticas excluyentes que les colocan en la extranjería que viven los sujetos que le llevaron a proponer este libro gracias a los regímenes fronterizos y adultos.

En el libro de Watanabe, el silencio se presenta como una actitud política para ejercer una infancia inquieta y curiosa al repensar los vínculos de la niñez, la producción literaria y el contexto social, político y cultural; de superarnos a nosotros mismos, al saber adulto y las instituciones como fuente única de donde emana el conocimiento. A favor de una búsqueda que utilice el pasado, lo indecible y lo problemático como un liberador del tiempo presente y los niños que le habitan, y que no voltee la mirada ante la violencia que las instituciones adultocéntricas normalizaron como aprendizaje y que es común dejar atrás al cumplir la edad que nos posiciona un peldaño encima de las/los/les más jóvenes y que nos avala para ocupar una posición de poder en la sociedad.

<sup>56</sup> Manfred Liebel, “¿Niños sin Niñez? Contra la conquista poscolonial de las infancias del sur global”, en *Millcayac-Revista Digital de Ciencias Sociales*, vol. 3, núm. 5, septiembre-febrero de 2016, p. 245.

<sup>57</sup> Estela Scheinvar y Valeria Llobet, “La producción de la (in)disciplina. Tensiones entre la obediencia y los procesos de singularización”, en *Sisyphus Journal of Education*, núm. 5. Portugal, Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, 2017, pp. 55-60.

# Índice

Presentación, <i>Brenda Morales Muñoz</i> .....	7
Panorama de antologías de cuentos peruanos en el siglo XXI, <i>Brenda Morales Muñoz</i> .....	11
Familia, cuerpo y horror en la novela peruana actual: <i>Ella</i> y <i>Esa muerte existe</i> de Jennifer Thorndike, <i>Mónica Cárdenas Moreno</i> .....	17
Desidealizar las maternidades. Reflexiones a partir del yo en <i>Nueve lunas</i> , de Gabriela Wiener, <i>Regina Amelco Gaona</i> y <i>Brenda Morales Muñoz</i> .....	37
El pasado no quedó atrás: "Todo es un juego" de Karina Pacheco Medrano, <i>Marco Polo Taboada Hernández</i> .....	67
Entre el cuerpo colectivo y el cuerpo textual: <i>La sangre</i> <i>de la aurora</i> como una vía para repensar la historia, <i>Eva Castañeda Barrera</i> .....	89
Las políticas del silencio en <i>Migrantes</i> , de Issa Watanabe, <i>Stephanie Suárez Enríquez</i> .....	109
Índice .....	129

*Breve panorama crítico de las prácticas literarias de las narradoras peruanas en el siglo XXI* de Brenda Morales Muñoz, coordinadora, fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir el 26 de mayo de 2025. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección Heúresis así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, realizada por Daniela Macías Galván, la familia tipográfica Devaganary en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la cubierta, los recursos electrónicos y la conversión fueron elaborados por Daniela Macías Galván. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Cuidado de la edición y supervisión editorial de Juan Carlos H. Vera.

HEÚRESIS

