

Filiación y memoria femenina en la novela peruana escrita por mujeres de la última década

Filiation and feminine memory in the Peruvian novel written by women of the last decade

MÓNICA CÁRDENAS MORENO*
Université de La Réunion (Francia)

Resumen

El presente artículo analiza un conjunto de cuatro novelas peruanas escritas por mujeres y publicadas en la última década: *[Ella]* (2012) de Jennifer Thorndike, *Nunca sabré lo que entiendo* (2014) de Katya Adauí, *Las orillas del aire* (2017) de Karina Pacheco y *Los espejos opacos* (2018) de Christiane Félip. En ellas se aborda el tema de la filiación como parte de un proyecto de recuperación de la memoria personal e histórica. Para el estudio de este corpus utilizaremos, en primer lugar, una perspectiva diacrónica que busca insertarlas en la genealogía de la escritura de mujeres del Perú republicano, es decir, en una tradición en la que la filiación materna construye la subjetividad de los personajes y metaforiza la sociedad. En un segundo momento, analizaremos las novelas a la luz la noción de memoria femenina (Jelin, Collin). En suma, queremos demostrar que en estas novelas asistimos a una redefinición del sujeto femenino no solo como un sujeto que se libera, sino que se resitúa transformando las relaciones de poder en su entorno a través de la búsqueda de su pasado familiar.

Palabras clave: Perú, novela, estudios de género, filiación, memoria, siglo XXI

Abstract

This article analyzes a set of four Peruvian novels written by women and published in the last decade: Jennifer Thorndike's *[Ella]* (2012), Katya Adauí's *Nunca sabré lo que entiendo* (2014), Karina Pacheco's *Las orillas del aire* (2017), and Christiane Félip's *Los espejos opacos* (2018). They address the issue of filiation as part of a project to recover personal and historical memory. For the study of this corpus we will use, in the first place, a diachronic perspective that seeks to insert them in the genealogy of women's writing in republican Peru, that is, in a tradition in which maternal filiation constructs the subjectivity of the characters and metaphorizes society. In a second moment, we will analyze the novels in the light of

* Profesora titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de La Reunión (Francia). Miembro del equipo de investigación DIRE de la Facultad de Letras de la misma universidad. Tuvo a su cargo las ediciones críticas de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera, *Eleodora* y *Las consecuencias*, (Stockcero, 2012). Colaboró en la reedición de *Cocina ecléctica* (La Crujía Ediciones, 2014) y dirigió la edición crítica de *El mundo de los recuerdos* (Eudeba, 2017), ambos textos de Juana Manuela Gorriti. Co-dirigió la publicación colectiva *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros escritores y analistas, siglos XVIII-XX* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2015) y prepara, junto con Lissell Quiroz-Pérez, la publicación del número monográfico *Mujeres en movimiento: historias, conflictos y escrituras (Perú, siglos XIX-XXI)* para *Travaux et Documents Hispaniques* de la Universidad de Rouen Normandie.

the notion of feminine memory (Jelin, Collin). In short, we want to demonstrate that in these novels we are witnessing a redefinition of the feminine subject not only as a subject that is liberated, but that is resituated by transforming power relations in their environment through the search for their family past.

Keywords: Peru, novel, gender studies, filiation, memory, XXI century

Introducción

Una parte importante del canon de la literatura hispanoamericana del siglo xx se funda en la búsqueda del padre o supone la creación de universos articulados en base a una genealogía patriarcal. Pensamos, por ejemplo, en *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* o *Conversación en la Catedral*. En la literatura peruana, este proceso de búsqueda familiar vuelve a actualizarse en algunas publicaciones del siglo XXI que representan el periodo del conflicto armado interno (1980-2000). En ellas, la búsqueda de la verdad histórica se despliega como un descubrimiento ulterior a otra más urgente: la verdad familiar representada por el pasado del padre como en *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto o en *La distancia que nos separa* (2015) de Renato Cisneros. Nos parece interesante seguir explorando el camino de la filiación y su relación con la memoria frente a la desestructuración familiar y a la violencia social representadas en la novela peruana de los últimos años. En este sentido, creemos que la literatura escrita por mujeres abre nuevas perspectivas a dicha relación y, al mismo tiempo, nos obliga a rescatar una tradición literaria, si bien menos prestigiosa que las mentadas novelas del *boom*, bastante reveladora de las contradicciones de los proyectos de nación que las ficciones imaginan a partir de las independencias y a lo largo de, por lo menos, todo el siglo XIX (Anderson, Sommer).

En los inicios del debate sobre la formación de la novela nacional y, sobre todo, en el periodo de reconstrucción nacional que siguió a la derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1883), se representaron, por una parte, a mujeres modelo de inteligencia y prudencia, pero sin descendencia (Lucía Marín en la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner), y por el otro, a anti heroínas que cuestionaban la maternidad (*Blanca Sol* de Mercedes Cabello de Carbonera) que se presentaban como un peligro en tanto anti modelo de la cuidadora y maestra de las nuevas generaciones de ciudadanos que el romanticismo había alentado. En estas novelas, la caída moral y física de los personajes estaba determinada por el mal ejemplo, la mala educación en el seno de

hogares formados a partir de intereses económicos y no sentimentales.

Frente a la armazón que la ficción decimonónica representa, la literatura escrita por mujeres durante el siglo xx construyó personajes en proceso de liberación respecto de imposiciones institucionales: educación, matrimonio, maternidad, etc. Las protagonistas realizan una voluntaria evasión del entorno opresivo para construir una subjetividad liberadora. Este proceso va de la mano de una experimentación con el lenguaje, lección que dejan las vanguardias y el vínculo aún directo entre escritora y discurso poético. Carmen Ollé (Lima, 1947) es una de quienes mejor representa la relación entre poesía y prosa experimental. Ha escrito novelas como *Las dos caras del deseo* (1994) y *Pista falsa* (1999), pero también relatos breves, confesiones híbridas como *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), un reclamo del cuarto propio para la escritora mientras la protagonista narra la historia de su divorcio.

El conjunto de novelas que aquí analizamos no tiene como prioridad la experimentación formal, y aunque en muchos casos se amplía y detalla el mismo proceso liberatorio y la conquista de un espacio propio que en las novelas del siglo anterior, esta vez se vuelve imprescindible mirar hacia el pasado. En el estallido de los imperativos que sometían a la mujer a espacios restringidos en la esfera pública y privada, no solo se cuestiona, sino que se resitúan experiencias clave como la maternidad. En este sentido, se transforma la relación con la madre, la abuela o los ancestros, en aras de un desplazamiento identitario.

En la primera parte de este trabajo estableceremos una relación respecto al tratamiento de la filiación femenina en la construcción de personajes de novelas del siglo XIX. La segunda y tercera parte están dedicadas al estudio de dos tendencias en la relación entre filiación y memoria en la novela del siglo XXI: una intimista concentrada en la relación madre-hija que creemos se manifiesta en *[Ella]* y *Nunca sabré lo que entiendo*; y otra en diálogo entre lo familiar y la dimensión histórico-social que se enlaza con una de las temáticas preponderantes en la literatura peruana de las últimas tres décadas: la representación del conflicto armado interno y la construcción, desde la

ficción, de la memoria histórica. Como ejemplo de esta última tendencia presentaremos las novelas *Las orillas del aire* y *Los espejos opacos*.

Trazando genealogías: del determinismo social al «cuarto propio»

Como lo indica Ledoux-Beaugrand¹ en su trabajo sobre el imaginario de la filiación en la literatura francófona escrita por mujeres a partir de la década de 1990, creemos que en el caso peruano, se empieza a desarrollar, dos décadas más tarde, un cambio de paradigma de la sororidad liberadora hacia la verticalidad de las genealogías. Para el caso francófono una de las razones de dicho cambio sería la rica herencia de literatura femenina, razón por la cual las poéticas de ruptura dan paso a relatos de integración y de asimilación del pasado. Siguiendo esta misma perspectiva integradora, nos parece válido preguntarnos, ¿cuál es la herencia literaria que reciben las escritoras peruanas en la actualidad? Al responder a esta pregunta queremos visibilizar una tradición que durante gran parte del siglo xx fue ignorada, pero que precisamente en la última década se ha consolidado en los estudios literarios y en el imaginario literario peruano, y sin la cual se hace muy difícil comprender la escritura de mujeres en dicho país: las apuestas estéticas de las escritoras decimonónicas que se desarrollan en paralelo a sus reivindicaciones sociales por la incorporación de la mujer a una educación científica y al mundo laboral remunerado.

Durante el siglo xix, bajo el impulso del nacionalismo romántico, se debate acerca del carácter de la literatura y en particular de la novela nacional. La llamada generación de escritoras ilustradas en el Perú que se desarrolló a partir de 1870 (Denegri) diseñó varias metáforas interesantes para hablar del

rol de las mujeres en la sociedad peruana. Las dos novelistas que desarrollan un proyecto ficcional más claro en este periodo fueron Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909).

Las seis novelas escritas por Mercedes Cabello de Carbonera tras la Guerra del Pacífico representan el temor a reproducir en las siguientes generaciones de ciudadanos las limitaciones que por vicio social y educativo definió a los padres y en particular a las madres, encargadas de la educación moral y de la salud de los hijos. Para representar este riesgo, Mercedes Cabello creó en sus dos novelas finales (*Blanca Sol* publicada en 1888, y *El Conspirador* en 1892) el anti-modelo de madre republicana (Peluffo): mujeres coquetas, egoístas y ambiciosas. Por un lado, Blanca Sol reniega de su fertilidad que la ha llevado a tener seis hijos y la obliga a sacrificar su salud para conservar, a través de su belleza, su influencia social: «Blanca quejábase amargamente de esta fecundidad que engrosaba su talle, e imperfeccionaba su cuerpo, impidiéndola ser como esas mujeres estériles, que dan todo su tiempo a la moda y conservan la independencia y la libertad de la joven soltera» (25). Blanca está condenada, por lo tanto, a repetir frente a sus hijos la mala educación que había aprendido de su madre: el amor al dinero y la moda y el desprecio del amor romántico.

En la última novela, la protagonista femenina, Ofelia, no tiene descendencia y tampoco la posibilidad de formar formalmente un matrimonio con su amante, Jorge Bello, personaje central y narrador autobiográfico. Ella se había casado anteriormente con un francés pobre que tras cobrar la dote huyó a su país de origen. Ofelia, entonces, como tantas otras limeñas atrapadas en matrimonios no deseados, se presenta en sociedad sola y como una viuda. La pareja, desde la mirada arrepentida del antiguo conspirador, es un contraejemplo para la clase política y para futuros padres. Siguiendo esta lógica, ambos desaparecen de las fronteras nacionales: Ofelia enferma y muere, mientras que Jorge es, primero, encarcelado y, luego, expatriado.

Por su parte, Clorinda Matto de Turner, representa en *Aves sin nido* (1889) una defensa del poder civilizatorio de la educación y del medio socio cultural, en detrimento de la herencia que alimenta el fatalismo desarrollado por gran parte de la literatura latinoamericana de finales de siglo, a medio camino entre el naturalismo y el modernismo. En la novela se propone una alianza familiar entre los forasteros letrados, Lucía y Fernando Marín, y los indígenas

1. El trabajo de Ledoux-Beaugrand se basa en un corpus francófono (francés y quebequense) y tiene como tesis central un cambio de paradigma en la literatura escrita por mujeres a partir de la década de 1990. Según la autora, la literatura hasta las décadas del 70 y 80 ha estado regida por una «lateralidad de vínculos sororales» así como por la muerte de las figuras paternas; mientras que a partir de los años 90, dentro del contexto del feminismo de la tercera ola, aparece «un imaginario melancólico de la filiación», es decir, una «apropiación del pasado y de la historia, ella se vuelve a involucrar en el eje vertical de la genealogía» (7,8). La traducción al castellano de esta tesis y otras fuentes en francés es mía.

derrotados (los Yupanqui) a través de la adopción de sus huérfanas hijas por parte de la pareja sin descendencia. De esta manera, se lleva a cabo el ideal del mestizaje racial y cultural y se muestra así el camino hacia la ansiada modernidad.

El contexto de reconstrucción nacional en el que ambas escritoras se encuentran las conduce a crear una novela social y política que pueda simbolizar posibles alianzas como ocurre explícitamente en la novela de Clorinda Matto; o criticar prácticas sociopolíticas a través de la creación de anti heroínas como hace Mercedes Cabello. En este sentido, estas dos escritoras se presentan como mujeres de letras, tanto novelistas como ensayistas, pero también a través de su labor de editoras y educadoras como ejemplo de una nueva madre republicana que interviene activamente en el espacio público. Como es necesario recordar, este esfuerzo se trunca con el encierro de Cabello en el manicomio central de Lima y el exilio de Clorinda Matto en Buenos Aires tras una serie de instigaciones en su país a causa, además del estigma de género, de sus ideas políticas.

La herencia de la literatura escrita por mujeres en el Perú no acaba con esta generación de insignes escritoras que dominaron la prosa peruana postbélica. En el siglo xx, las novelistas Zoila Aurora Cáceres y Angélica Palma construyeron personajes femeninos que se desplazan fuera de los universos familiares en espacios más cosmopolitas y urbanos que lo observado en el siglo anterior. La forma auto ficcional se sigue explorando en la segunda mitad del siglo xx que se inicia con una singular novela recientemente reeditada²: *La trampa* (1957) de Magda Portal, autobiografía, a varias voces, de la carrera política de la joven aprista³.

En las últimas décadas del siglo xx no podemos dejar de mencionar la obra de dos escritoras fundamentales: Carmen Ollé y Laura Riesco. De la mano de una experimentación con el lenguaje que pasa por una fragmentación de éste, en *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) y *Ximena de dos caminos* (1998) nos encontramos frente a metanovelas a través del desarrollo de narradoras con sensibilidades afines a la creación literaria. Mientras que en la segunda novela la protagonista es una niña que aprende las palabras y recrea su propio universo de acuerdo con las historias que las mayores le cuentan; en la novela de Ollé,

la protagonista es una profesora universitaria que imbuida de referencias literarias lucha por hacerse un espacio para poder escribir o para poder buscar una forma de expresión que la satisfaga: «Empiezo a escribir de veras mal. Mi aprendizaje cayó en el tacho de basura. ¿No es la intención la que hace la ficción?» (13).

Esta poética o meta poética del siglo xx corresponde a la famosa demanda del cuarto propio que reclamaba la escritora inglesa Virginia Woolf⁴. Desde el punto de vista de Ollé las instituciones como el matrimonio, la maternidad, la enseñanza ya no son reivindicaciones ni ideales, sino una carga ruidosa que le impide crear. Para Riesco, la perspectiva de una niña gracias a la novela de formación y el descubrimiento de una realidad de palabras supone un proceso de aprendizaje y liberación, así como la construcción de un espacio único. Esta necesidad desaparece o se reduce en la narrativa de mujeres de los últimos años para volver a reflexionar en el sujeto femenino anclado dentro de un esquema familiar, no para entronizar un modelo ideal de familia como en el siglo xix, sino con la voluntad de deconstruirla. Queremos mostrar en adelante de qué manera ocurre esto.

¿Matar a la madre?

En primer lugar, queremos evocar el concepto de memoria que desarrolla Elizabeth Jelin en tanto trabajo, es decir como «agente de transformación». Así, el ejercicio de la memoria a través de la escritura adquiere un sentido ético al incorporarse «al quehacer que genera y transforma el mundo social» (14). Que duda cabe que en este sentido activo la memoria está implícita en el proceso de creación literaria. Lo que la literatura escrita por mujeres aporta a este ejercicio es una mirada distinta, nuevos imperativos de acuerdo con la posición que la sociedad patriarcal le ha asignado a la mujer, pero también nuevas posturas en el contexto de la tercera y la cuarta ola del feminismo en el que se forman y viven las escritoras que aquí tratamos. En este sentido, Françoise Collin señala:

El feminismo, tanto pasado como presente, al otorgar a las mujeres el estatus de actoras en su propio destino

2. Reeditada en Lima por Cocodrilo Ediciones en 2018.

3. APRA: Alianza Popular Revolucionaria Antiimperialista fundada en 1924 por Víctor Raúl Haya de la Torre.

4. En su mítico ensayo, *A Room of One's Own*, publicado en 1929.

y del de su colectividad, ha cambiado las condiciones y el significado de la transmisión que asumen, y con precisión el de la transmisión entre mujeres. Esto se convierte entonces en una interpelación por la cual una mujer llama a la otra a sucederla y a intervenir, por la cual una libertad despierta otra. Al autorizarse a hablar, se empodera y autoriza⁵ (13).

Se hace necesario no solamente una relación sororal de responsabilidad, sino una voluntad de revisar las relaciones intergeneracionales para resignificar nuestras acciones. En este sentido, las dos novelas de las que aquí tratamos, *Ella* de Jennifer Thorndike (Lima, 1983) y *Nunca sabré lo que entiendo* de Katya Adauí (Lima, 1977), se ocupan de la relación madre-hija. Presentan a dos narradoras protagonistas que establecen una relación conflictiva con sus madres que influye en su propio cuestionamiento sobre la maternidad.

Una de las características de la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica, por lo menos en la última década, es la importancia renovada que se le ha dado al tema de la maternidad no solamente desde la ficción, sino también desde el ensayo: desde *Nueve lunas* (2009) de Gabriela Wiener hasta *Contra los hijos* (2018) de Lina Meruane se desacraliza y deconstruye la experiencia sublimada de la maternidad. En la producción peruana, es notable el trabajo de exploración que ha emprendido desde el teatro Mariana de Althaus y que podemos leer en *Todos los hijos*⁶ (2018) que integra dos piezas sobre el tema: *Criadero* (sobre la maternidad) y *Padre Nuestro* (sobre la paternidad) estrenadas en Lima en 2011 y 2013, respectivamente. En *Criadero* es central la intención de las protagonistas por auto-definirse como parte de una cadena generacional y la conciencia de no haber terminado de ser

hijas cuando empiezan a ser madres. Se ponen en escena las contradicciones y los arrepentimientos que genera la maternidad y esta aparece también como un proceso político y discursivo, un poner entre paréntesis los vientres para luego asumirlos con todo su peso. En el prólogo, la autora reflexiona sobre su propia experiencia: «Me preguntaba qué tan preparada habría estado para una eventual vida sin hijos. Si el sistema nos enseña que las mujeres debemos procrear, ¿cómo hacemos para romper ese mandato y construir nuestra identidad independientemente de la maternidad?» (11). Tanto [*Ella*] como *Nunca sabré lo que entiendo* rompen este mandato y agregan otras reflexiones más: ¿cómo se hace para matar a la madre?, ¿cómo se sobrevive y en qué condiciones a una madre opresora y autoritaria?

[*Ella*] es la primera novela de Jennifer Thorndike⁷ y narra la historia de la hija cuidadora, la hija adulta dominada por una madre depresiva e hipocondríaca. Nos instalamos, así en el debate acerca de la atribución de una ética del cuidado que recae sobre la hija mientras que el padre y el hermano gemelo, y antiguo cómplice, han abandonado la casa. Pascale Molinier nos recuerda que «dentro de una visión patriarcal, el cuidado se concibe como una ética femenina, es decir, desinteresada y altruista tal como son las mujeres ‘buenas’ y ‘dedicadas’. El trabajo del cuidado se convierte en la actividad de ‘ángeles o de santas’» (18). Esta hija, cuyo nombre no se menciona en la novela, vive encerrada, en una especie de casa tomada donde el poder se traslada a aquella que posea la llave de una de las habitaciones para huir hacia la otra.

Como sugiere el título, madre e hija forman un dúo atrapado en la celda/casa que bien grafican los corchetes del título, un dúo que anula sus individualidades tal como sugiere el pronombre en singular. La casa es una especie de proyección del espacio uterino, pero que no se representa como un entorno de confort y seguridad, sino como un espacio ruidoso, lleno de llantos y gritos.

Tras la muerte de la madre sus mandatos siguen intactos en la subjetividad de la hija: «confirmaré que ella siempre supo que su muerte no solo terminaría con su vida, sino también con la mía» (34). Esta muerte, por lo tanto, no supone el renacimiento ni

5. «Le féminisme d’hier et d’aujourd’hui, en faisant accéder les femmes au statut d’actrices de leur propre existence et de l’existence collective a modifié les conditions et le sens de la transmission qu’elles assument, et plus particulièrement de la transmission entre femmes. Celle-ci devient alors une interpellation par laquelle une femme appelle l’autre à advenir et à intervenir, par laquelle une liberté en éveille une autre. En s’autorisant à parler, elle prend autorité et autorise».

6. La autora ya había explorado el tema de la maternidad en *La mujer espada* y *El sistema solar*, entre otras. La diferencia es que tanto en *Criadero* como en *Padre Nuestro* se involucra en el teatro testimonial, es este artificio de realidad el que ha garantizado un impacto notable respecto a las piezas precedentes.

7. Jennifer Thorndike ha publicado los libros de cuentos *Cromosoma Z* (2007) y *Antifaces* (2015). Su reciente novela se titula *Esa muerte existe* (2016).

la liberación de la hija, sino la instalación dentro de la memoria de la narradora de un ritual aprendido: «Sabía que borrarte por completo significaba perder esta identidad que me diste hasta convertirme en nada» (45). Por lo tanto, la hija sigue cuidando de sus cenizas, de sus recuerdos y repite las canciones que aprendió cuando era pequeña como una condena: «Estoy aquí junto a ti, tal como quisiste. Y me resigno y canto y seguiré cantando hasta que mi voz se extinga y, con eso, el conteo de los días haya finalizado verdaderamente» (65). Estas últimas palabras sugieren un final macabro en el que la hija se ha convertido en la madre, en una madre herida y doblemente sola porque ahora todos han partido. No hay escapatoria. El afuera de la casa no existe, la madre le ha enseñado bien a su hija que la calle es peligrosa y la novela ha sabido crear desde el inicio una atmósfera angustiante de encierro.

Por otro lado, Kathya Adaui publicó en 2007 el libro de relatos *Un accidente llamado familia*⁸ donde desarrolla el tema de la pérdida familiar y la perspectiva de la nostalgia como fuentes de construcción de una atmósfera sombría, sencilla y sincera. En *Nunca sabré lo que entiendo* (publicada en 2014 y reeditada en 2018) la protagonista es acosada por la presencia espectral de Madre. Esta madre también padece una enfermedad, el alzhéimer. Nuevamente se escapa el nombre propio, pero esta vez se usa la mayúscula para la denominación común lo que enfatiza la autoridad (y sin el pronombre posesivo que podría sugerir un vínculo afectivo) y el poder que aún ejerce sobre su hija. Como en la novela de Thorndike, la hija, en este caso Ana, es la narradora de la novela.

La pareja madre-hija no vive junta, sin embargo, se acercan cuando Ana se separa de su marido, Tomás, como consecuencia de su fracaso ante el deseo de tener hijos: «Nuestra imposibilidad de dar vida nos mató como pareja; éramos, somos, cadáveres humillados. Y esta experiencia de una melancolía sin alardes» (10). Ella, una periodista que intenta escribir poesía, aunque a veces se cuele con mayor facilidad el aforismo, la breve imagen; y él un arquitecto que no puede asimilar el hecho de ver sus expectativas familiares fracasar: «Éramos dos creativos incapaces de procrear. La naturaleza nos había golpeado en nuestro centro más confiable» (56). Este tipo de reflexiones nos hacen pensar en el carácter meta reflexivo de la novela: «El espejo,

el reencuentro conmigo misma. Sigo siendo yo. Mi sencillez, mi complejidad; las tiranas palabras que he usado durante toda la vida y que casi puedo imaginar escritas alrededor de esta cara. Mi cara.» (115). La conciencia de crear su propia identidad con palabras forma parte de un ejercicio de la memoria que la llevan a reconstruir constantemente fragmentos de su vida pasada.

Ana escribe crónicas para varios medios limeños, esta actividad la coloca a medio camino entre la realidad que observa y recorre, los viajes de exploración que hace y la introspección, la imaginación, el ejercicio de memoria constante. Son estos reflejos de su memoria los que se unen a su viaje de huida en tren donde conoce a un pintor. El viaje está presente a lo largo de todo el relato y los tiempos en que estos han ocurrido se mezclan constantemente, ya que la narración parece reconstruir todos estos instantes y experiencias desordenadamente. Esta fragmentación está presente desde el título de la novela que no solo alude a una fisura en la capacidad de representación del lenguaje (nunca sabré lo que escribo), sino a una más profunda a nivel cognitivo que nos sugiere la alienación del sujeto. El desorden cronológico del relato nos obliga a reconstruir el pasado íntimo de la protagonista como un rompecabezas en el que siempre nos faltarán piezas. El tiempo de la narración varía entre la vida en pareja antes del proyecto de ser padres, la crisis, la partida, el viaje en tren, la muerte de Madre. La narradora, como en la novela de Thorndike, nos habla desde un presente de soledad.

Este ejercicio de la memoria es al mismo tiempo un esfuerzo por no repetir la historia de la madre, una lucha contra el alzhéimer que ella también estaría condenada a sufrir. En consecuencia, Ana desarrolla una obsesión consciente por conservar y ejercitar su memoria, por ejemplo, cuando dice: «el pasado es omnipresente» (14). Podríamos decir que el viaje es un motivo de este ejercicio de la memoria: «Yo necesito compilar en mi propia memoria lo que observo. Es un entrenamiento que no postergo. Los hemisferios trabajando. Hacer el dibujo mental de estos lugares» (76).

Hay una deuda sin saldar en la relación madre-hija, un peso que convierte la imposibilidad de la maternidad en una traba simbólica más que fisiológica: «Madre, madre, ¿por qué no puedo dejar de ser hija?» (113). En primer lugar, la institucionalidad que representa la madre frente a Ana le recuerda constantemente el modelo de familia y de mujer que ella no logrará alcanzar: «Por entonces, Madre fue

8. La autora ha publicado además los libros de cuentos *Algo se nos ha escapado* (2011) y *Aquí hay icebergs* (2017).

la perversa recolectora de nuestras frustraciones. Me enviaba recortes de artículos de periódicos y de revistas relacionados con embarazos» (56). Luego, se instala en la protagonista la condena de la repetición, de la encarnación del mandato materno («Quisiera matar a mi madre, aunque haya muerto» [117]), que observamos en la novela de Thorndike, aunque aquí la huida y el viaje atenúan el horror.

La autoficción femenina como herencia literaria, nos permite darnos cuenta de las transformaciones de los cuestionamientos identitarios basados en la resignificación de la filiación materna. En estas novelas las hijas han crecido, pero descubren que sus miedos están anclados a la autoridad/modelo de sus madres. La madre como opresora ejerce no solo una tiranía del cuidado, sino un miedo a repetir involuntariamente la misma historia. Sin embargo, la madre como una mujer enferma metaforiza la maternidad como imperativo caduco o fragilizado.

La memoria histórica: el lado femenino de la guerra

El corpus de la narrativa peruana sobre la violencia política va en aumento y con él se multiplican nuevas miradas y voces que fueron invisibilizadas o subalternizadas en las novelas más internacionalizadas sobre el tema como *Lituma en los Andes* (Mario Vargas Llosa, 1993), *Abril rojo* (Santiago Roncagliolo, 2006), *La hora azul* (Alonso Cueto, 2005) o *Un lugar llamado oreja de perro* (Iván Thays, 2008). En ellas, la mujer aparece como víctima, sujeto extraño (incomprensible, exótico) o vejado (violado y violentado).

En este contexto, cada vez un número más importante de escritoras se suma a la tarea de representar el terror. Los dos casos más destacados, si tomamos en cuenta su recepción, son las novelas: *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar y *La voluntad del molle* (publicada originalmente en 2006 y reeditada en 2016) de Karina Pacheco. Estas dos novelas aportan principalmente dos elementos: crean un coro de voces femeninas representativo de distintas posiciones de la guerra, pero que a la vez reclama una larga secuencia de marginaciones sociales profundas. En segundo lugar, extienden la noción de víctima no solo a quienes se encontraron entre los dos fuegos, sino también, por ejemplo, a quienes formaron parte de Sendero Luminoso y fueron seducidos por un discurso que canalizaba las consecuencias de una sociedad centralista y desigual.

Las dos novelas que aquí presentamos abordan el tema de la guerra como telón de fondo de dramas familiares. La narradora protagonista de *Las orillas del aire* recuerda sus años juveniles sin plena conciencia de lo que ocurría en el país, pero evoca cómo paulatinamente este periodo y las protestas contra el proceso de pacificación liderado por Alberto Fujimori despertaron su conciencia política. A partir de ello, todo tendrá en su historia familiar, también, un significado político. En *Los espejos opacos*, los gemelos protagonistas crecen en medio del conflicto y descubren durante su niñez que su padre forma parte de Sendero Luminoso. La prisión de éste marcará sus soledades en su vida adulta. Nos encontramos, así, frente a las memorias femeninas de las que nos habla Jelin. Ellas existen en la medida en que existen roles asignados socialmente a las mujeres: «Dado el sistema de género en las relaciones familiares, además de ser víctimas “directas”, las mujeres fueron básica y mayoritariamente víctimas “indirectas”, y éste es el rol en el que se las visualiza más a menudo: como familiares de víctimas» (104). Aquí, sin embargo, ya no se subordina narrativamente a estas víctimas, sino que son ellas quienes dirigen la historia en busca de distintas verdades: existenciales, familiares y sociales.

Las orillas del aire narra en primera persona la búsqueda que emprende Rada Ruiz, una joven arqueóloga, en su pasado familiar. El ocaso de la vida de su padre y el encuentro azaroso de una tumba la llevan a interrogarse acerca de una historia que había escuchado desde niña: la muerte misteriosa de su abuela paterna, Aira/Ayda Rada de Ruiz, que se había producido supuestamente cuando su padre era niño y que trajo terribles consecuencias psicológicas en éste. En medio de estas pesquisas, la protagonista descubre que su abuela no había muerto ahogada frente a sus dos hijos, sino que había simulado su propia muerte para huir de un marido autoritario y maltratador, luego de lo cual se había trasladado del Cuzco a la selva peruana (Erabamba) donde vivió una nueva vida durante cuarenta años más junto a otro hombre, Blas Girán.

Cuando se evocan las verdaderas circunstancias de la muerte de la abuela, está muy presente el conflicto que aparece y reaparece como una amenaza de «remanentes de Sendero» cuando Rada viaja a la selva. Este viaje a un pequeño poblado de la Amazonía tiene la forma de un viaje al pasado: «Después de muchos años volví a sentir el resquemor de los años noventa, cuando en mis prácticas como estudiante de arqueología había transitado por carreteras aisladas

en las que flameaban banderas rojas que quitaban el aliento» (175). Además, descubre que la verdadera muerte de su abuela había ocurrido en medio de un asedio durante el periodo más álgido de la guerra, en 1986:

Eran años difíciles aquellos, pues Sendero Luminoso y el MRTA estaban acechando la selva norte y a Erabamba empezaron a llegar centenares de refugiados de la selva central, como también contingentes militares que bajo la consigna de restaurar el orden, muchas veces invadían propiedades y al igual que los subversivos exigían alimentos y cupos. Aira estaba angustiada por las presiones recibidas y le sobrevino un infarto (234).

Rada y su hermana, Ayda, han heredado los nombres de esta abuela como un acto de recuperación, en nombre del padre, del afecto materno. Con el nombre han heredado también la memoria y el peso de la historia de esta mujer maltratada y obligada a vivir lejos de sus hijos. El presente del relato se ubica aproximadamente en 2013, desde allí se vuelve constantemente hasta distintas fechas del pasado: los cuatro años en que la narradora estudió derecho, sus estudios de arqueología, la relación con el padre (Blas Ruiz), con la madre y con la hermana, su relación de juventud con Patricio, su actual matrimonio con Emilio y la ausencia de hijos. El fantasma de la incapacidad de tener hijos reaparece simbólicamente cuando más se acerca a la historia de su abuela, como un anclaje hacia el pasado: «... y estábamos Emilio y yo sin haber podido tener hijos, desolados en el Corazón de la tierra» (203). Esta búsqueda de la verdad que metafóricamente se produce al llegar a «Corazón de la tierra», nombre de la propiedad donde vivió la abuela su segunda vida, no cesará hasta restituir sus cenizas a su pueblo de origen, es decir, hasta conciliar sus dos vidas.

El pasado que evoca Rada, sobre todo su periodo universitario, se relaciona con un despertar de su conciencia política en el contexto del gobierno autoritario de Alberto Fujimori aún en pleno conflicto armado: «Si no fuera por las mentiras de Alberto Fujimori, me hubiera quedado viviendo en una burbuja; una burbuja inflada de medias verdades» (18). Frente a una realidad política que la decepciona cada vez más, se erige el ejemplo de su padre, un abogado sindicalista entregado a las causas justas. Bajo este ejemplo, Rada se convierte en una buscadora de verdades que irá desenterrando (metafóricamente que corresponde a su trabajo como

arqueóloga) otras verdades: círculos de corrupción en torno a las tierras, la explotación neoliberal de los recursos naturales y sus consecuencias en las condiciones de vida de la población, la proliferación y el poder del narcotráfico en la selva, la destrucción de las antiguas culturas que han perdido su lengua y su memoria.

En la narrativa de Karina Pacheco las metáforas que aluden a la naturaleza están siempre presentes y articulan todo el texto⁹. ¿Dónde termina el agua y dónde empieza el aire? Las fronteras se confunden como la frontera entre la vida y la muerte y también como la frontera generacional: ¿dónde/cuándo termina una generación y empieza otra? ¿Qué historias de nuestros antepasados repetimos sin darnos cuenta? En este sentido, Rada reflexiona en su encuentro con un tío que acaba de conocer: «Desde aquel acantilado era imposible imaginar dónde comenzaban las orillas del aire. Y sin embargo, ahí estábamos nosotros, escudriñándonos a uno y otro lado de la mesa, herederos de una historia del agua, viendo qué semejanzas podíamos tener más allá de aquellas aportadas por nuestro extraño parentesco» (237). En todo caso, la protagonista recibe como herencia deudas, tareas pendientes, ya que el pasado familiar y social se presentan como grandes decepciones que habían permanecido ocultos mientras estuvo encerrada en su cómoda vida ciudadana. Así: «Con los ojos cerrados avancé algunos pasos por el corredor, deseando que el tiempo diera marcha atrás y los inocentes que en mi familia cayeron derribados antes de tiempo se irguieran ilesos y forjaran una historia distinta, una historia más amable» (212).

Por otro lado, *Los espejos opacos* pone en primer plano el ejercicio de la memoria. Sasha dice en la segunda parte de la novela: «Hay que recordar. Aunque sea inventando para suplir los agujeros negros de mi memoria que imposibilitan la reconstrucción digna de un pasado indigno» (124). Para ello, se utilizan dos narradores, dos hermanos gemelos que forman un dúo de dependencia frente a la soledad y a la destrucción de su universo familiar. Esta dualidad puede leerse también como una metáfora del país dividido a causa de la guerra interna.

Los protagonistas, Kian y Sasha, son cada uno narrador de una parte y de un tiempo distinto evocado en la novela. La historia contada por Kian se

9. Principalmente en aquellos libros donde estas metáforas aparecen desde los títulos como en *La voluntad del molle* y en *Lluvia*, su último libro de relatos.

sitúa en 1992 y resuena en ella la captura de la cúpula de Sendero Luminoso¹⁰. El niño narra desde una casa vecina donde vive con su hermana gemela y sus padres, abuelos y primo. Los hechos narrados ocurren durante el periodo de vacaciones escolares que pasan encerrados en una casa residencial de Lima alejados del peligro exterior que perciben a través de breves emisiones de televisión o de ruidos de explosiones, sirenas: «Como nos despertó en la noche un tremendo bombazo y las sirenas sonaron durante horas, nos dormimos tarde y despertamos a las diez» (54).

Para paliar este encierro, los niños deciden espiar la casa vecina donde vive una hermosa mujer que da clases de tango y una sombra de hombre aparece constantemente detrás de las cortinas del segundo piso. También decidirán espiar su propia casa, ya que descubren sospechosos vínculos con la casa colindante. En este sentido, la abuela dice: «A veces me dan la impresión de que nos espían a todos» (88). Este periodo termina con la captura del hombre que se ocultaba en la casa vecina, el tío Juan, y de esta manera el conflicto armado se materializa en la división dentro de la propia familia: el padre había ya abandonado el hogar, la madre enferma, el abuelo muere y la abuela será internada en una casa para ancianos. Así se explica esta secuencia hiperbólica: «Es cierto: pertenecemos a una familia totalmente alterada, confundida, desgraciada, fracasada, dividida, descompuesta, dislocada, desequilibrada, desmembrada, trastornada, descarrilada, despedazada, destrozada, reventada, pervertida, corrompida, engañada, carcomida por la ley del silencio» (164).

En medio de la búsqueda de lo que ocurre dentro de la casa vecina, se darán cuenta antes que la policía lo desvele que hay vínculos con su propia casa, a través de una empleada doméstica que se mueve entre los dos espacios. Empiezan entonces a investigar su habitación: «Dado que no tuvimos tiempo de buscar a fondo, tendremos que regresar para revisar el cajón. A lo mejor lo que sentí es un revólver o son documentos secretos listos para ser enviados a los chilenos o a los ecuatorianos» (51). Sin plena conciencia, establecen una relación entre

las dos guerras que marcan el imaginario histórico del Perú republicano, la Guerra interna y la guerra del Pacífico de la cual se hereda el recelo frente a los chilenos y a otros países limítrofes. Esta relación en el discurso de un niño nos puede hacer pensar también en la dificultad que supone asimilar un conflicto en el seno de una nación o de una familia. Dificultad que pasa, primero, por no saber necesariamente quiénes pertenecen a un bando y quiénes a otro.

La división familiar se arrastraba desde años atrás. A causa de la violencia que había afectado directamente a la familia (la casa de los abuelos maternos) cuando ésta vivía en su propiedad de Villa Rica (selva peruana), se habían trasladado a Lima. Uno de los hijos, el tío Pepe, había sido asesinado por un hijo fuera del matrimonio del abuelo, el tío Juan (responsable militar de Sendero Luminoso en La Merced). Sin embargo, los niños recuerdan este antiguo entorno como un lugar paradisiaco y descubrirán solo después que ya desde este tiempo la familia se encontraba escindida: el padre se mostraba cercano a Juan, por ejemplo.

Como en la novela de Pacheco, una metáfora natural encierra las posibilidades de conocimiento y de la memoria. Kiam y Sasha pasan el verano de 1992 sobre un árbol, una ponciana (flamboyán), único vínculo con el mundo exterior, refugio y lugar de intercambio entre ambos. Allí intercambian sus identidades de género, desarrollan un lenguaje propio (el «geme»). Como prolongación de esta complicitad, y a partir de lo observado desde el árbol, aprenden a bailar tango en el salón de la casa y se convierten en una pareja cuya fusión se prolongará hasta la relación incestuosa que mantienen durante algunos años cuando son adolescentes.

Como lo dijimos líneas arriba, la metáfora del doble estructura la novela: Kiam/ Sasha; 1992/ 2015; terror/ paz; dependencia de Kiam/ dependencia de Sasha; niñez/adulthood; encierro/ libertad; misterio/ verdad. El doble no solo representa, por un lado, la fractura, pero también su superación, representa el original dúo madre-hijo que en la novela se encuentra roto. «Dos géminis que, apenas separados al nacer, volvieron a unirse agarrados de la mano para enfrentarse al mundo de los contrarios donde los habían metido, en una perfecta simetría de los opuestos» (119). La androginia de sus nombres nos puede hacer pensar en una complementariedad o en una unidad también andrógina en el sentido desarrollado por Mircea Eliade, de ideal utópico unificador. Esta fusión se puede interpretar también como una lucha contra el olvido, un esfuerzo por

10. Producida el 12 de septiembre de 1992 en un barrio residencial limeño. El líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, vivía, con parte de la cúpula de la agrupación subversiva, oculto en esta vivienda donde una joven mujer daba clases de danza en el primer nivel.

escribir sus propias historias ante la alienación emocional de la madre y el encierro del padre. De esta manera, Sasha cuestiona la noción de víctima en el contexto del conflicto y refiriéndose a su padre, dice: «Nosotros asumimos la historia de los vencidos, ¿y él?» (165).

El punto de vista de Sasha, quien narra la segunda parte de la novela en 2015, presenta la obsesión de quien no ha aceptado la separación e independencia de su otra mitad. Ella ha anulado voluntariamente a los padres para contar su historia a partir de su relación con Kiam como punto de inicio. De este modo, Kiam es el único que va a visitar a su padre a la cárcel y pide explicaciones. A pesar de ello, Sasha reconoce el valor de la palabra de su hermano y tras leer los diarios que él ha dejado en Lima al partir a estudiar música al extranjero, dice: «lo que dice ahí refleja no solo un esfuerzo de memoria, sino la clara intención de dejar por escrito lo que la familia, yo incluida, decidió callar. Son escritos contra el silencio y el olvido, una suerte de reivindicación de la versión no oficial de los hechos» (132).

Conclusiones

Maternidad, filiación y memoria en la literatura peruana escrita por mujeres es un filón aún por explorar. Hemos querido aquí presentar una primera aproximación que desde una perspectiva diacrónica desvele a las madres literarias de las escritoras peruanas de la última década. Este procedimiento muestra las distancias, pero también las similitudes en cuando a una representación problemática de la maternidad. Las madres autoritarias o las mujeres que sustituyen sus deseos maternales por nuevas búsquedas estuvieron presentes desde el siglo XIX.

También como se hizo desde el siglo XIX, la familia aparece todavía como una gran metáfora del espacio nacional sobre todo en un contexto de reconstrucción memorial del conflicto armado interno. Lo interesante en la novela reciente es que no solamente escuchamos las voces de las protagonistas como testigos de la desestructuración familiar, sino que en muchos casos son ellas mismas las que lideran los procesos de búsqueda de la verdad. Los personajes no solo se confiesan desde una perspectiva intimista (como en la novela del siglo XX), sino que exploran, se desplazan y muestran los resultados de dichas indagaciones.

El determinismo social y los imperativos civilizatorios de la educación impuesta en el siglo XIX

nos entregó ya interesantes y sugerentes monstruos maternales. La novela de la última década del siglo XXI nos devuelve a una temática similar no para condenarlas como en el primer caso, sino para reconocerlas y asimilarlas como parte de un proceso de deconstrucción de las feminidades. Así, en *[Ella]* se representa a una madre enferma y obsesiva ante la posibilidad de ser abandonada por su hija; en *Nunca sabré lo que entiendo*, a una madre enferma de Alzheimer que proyecta el miedo a repetir esta enfermedad y el peso del deber maternal en su hija; en *Las orillas del aire* conocemos a una abuela que se inventa una segunda vida lejos de su familia; y en *Los espejos opacos*; a una madre ausente y depresiva. Todas nos dejan, por lo tanto, distintas narrativas del abandono y, paralelamente, una lucha de las hijas o nietas por, a pesar de ello, o desde ese mismo abandono, construirse a sí mismas y crear (sin procrear).

Bibliografía

- ALTHAUS DE, Mariana. *Todos los hijos*. Lima: Alfaguara, 2018.
- ADAUI, Katya. *Nunca sabré lo que entiendo*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2018.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRÉ, Nelly. «La relación madre-hija, unos vínculos vampíricos. La novela *Ella* de Jennifer Thorndike». *Delirium Tremens. Revista literaria de alcance internacional*, 9, (2014): 193-196.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Blanca Sol. Novela social*. Lima: Carlos Prince, 1889.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social*. Lima: Tipografía de la Voce d'Italia. 1892.
- COLLIN, Françoise. « Histoire et mémoire ou la marque et la trace ». *Recherches féministes*, 6:1, (1993): 13-23.
- DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Lima: IEP-Centro de la Mujer Flora Tristán, 2014.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- FÉLIP VIDAL, Christiane. *Los espejos opacos*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2018.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- LEDoux-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*. Tesis. Université de Montréal,

- Département des littératures de langue française, 2010.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- MOLINIER, Pascale. «El trabajo de cuidado y la subalternidad». Cátedra inaugural del Posgrado en Estudios de Género. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- OLLÉ, Carmen. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Editorial San Marcos, segunda edición, 1997.
- PACHECO, Karina. *Las orillas del aire*. Lima: Seix Barral, 2017.
- PACHECO, Karina. *La voluntad del molle*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- PELUFFO, Ana. *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2005.
- RIESCO, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima: Editorial Peisa, 1994.
- SALAZAR, Claudia. *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de invierno, 2013.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- THORNDIKE, Jennifer. *[Ella]*. Lima: Borrador Editores, 2012.