Duelo y ficción en la posguerra peruana

CARMEN PERILLI

Universidad Nacional de Tucumán-CONICET

RESUMEN

La narración de la guerra interna peruana se modula en discursos de distintas tradiciones culturales. Algunas obras criollas han obtenido una cierta consagración en una época ávida de "pretéritos presentes" (Huyssen). Sus imaginarios se nutren de relatos testimoniales, principios constructivos de las ficciones. A la autora le interesa contrastar las figuraciones del duelo en dos obras: la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays y la película *La teta asustada* de Claudia Llosa. En Thays el protagonista se sumerge en ese mundo de muertos donde se libera de la melancolía en la que lo sume su fantasma personal. Fausta, en cambio, debe desprenderse del cuerpo de su madre y en el viaje hacia la tierra de origen se encuentra con lo abierto.

PALABRAS CLAVE: duelo, cadáver, guerra, nación, ficciones, cine peruano, novela peruana, Iván Thays, Claudia Llosa.

ABSTRACT

The narrative of internal wars in Peru is molded in discourses of various cultural traditions. Some of these "criollo" works have come to be renowned in a time thirsty of "past present" (Huyssen). The imagery is nurtured by testimonial narrative, which is the building principle in fictional works. My purpose is to contrast the figures of mourning in two works: Iván Thays novel *Un lugar llamado Oreja de Perro*, and Claudia Llosa's film *La teta asustada*. In Thays's work, the main character dives himself in the world of the dead, where he frees himself of the gloom brought by his personal ghosts. Fausta, in contrast, must rid herself of her mother's body and in the journey she meets the open.

KEYWORDS: mourning, corpses, war, nation, fiction.

El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar.

Giorgio Agamben, *El archivo y el testigo*.

Pronto nada de eso significaría nada. Y la memoria, esa espía, será reemplazada por una ficción en la que todo tendrá sentido. Aunque nada lo tuviera.

Iván Thays, *Oreja de Perro*.

*Comeré si me cantas/ Y riegas esa memoria que se seca/
No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera.*

Claudia Llosa, *La teta asustada*.

LA NARRACIÓN DE la guerra interna peruana se modula en discursos de distintas tradiciones culturales. Algunas obras criollas han obtenido una cierta consagración en el mercado cultural global de una época ávida de “pretéritos presentes”.¹ Sus imaginarios textuales se nutren de los relatos testimoniales que actúan como principios constructivos en ficciones donde la re-presentación histórica está subordinada a la inscripción de la subjetividad.

El pasado reciente actualiza significantes de un proceso histórico complejo signado por el delirio y la esquizofrenia histórica, como señala Manuel Scorza. En la conjunción del doble colonialismo, externo e interno, la violencia fundacional se perpetuó en la nación moderna. En paradójico gesto, la legitimación simbólica de la nación se centra en un sujeto –el indígena– al que expulsó de su diseño de futuro. En un trabajo anterior señalé que en las ficciones de posguerra la filiación constituye el modelo fundamental que marca la contigüidad entre individuo, familia y nación. Es el caso de las obras de Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Iván Thays y Daniel Alarcón. En este texto me referiré a las figuraciones del duelo en la novela *Oreja de Perro*² de Iván Thays

-
1. Andreas Huyssen (“En busca del tiempo futuro”, *Puentes*, año 1, No. 2: 13) asevera: “Desde la década del 80 del siglo XX, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes; ese desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo debe ser explicado en términos históricos y fenomenológicos”.
 2. Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (Barcelona: Anagrama, 2008).

y en la película *La teta asustada*³ de Claudia Llosa, dos obras que pertenecen a un momento de “internacionalización”. La primera fue finalista del Premio Herralde de Novela en España y la segunda recibió el premio Oso de Oro de Berlín y fue nominada al Goya de España y al Oscar en Hollywood.

La problemática de estos dos textos se centra en la separación material y simbólica del cadáver. “En tanto muerte infectando la vida, el cadáver (de *cadere*, caer, precisa Julia Kristeva), es lo que “ha caído irremediamente, lo que expone sin disimulo el límite de nuestra condición de vivientes”. De ese límite es preciso desprenderse. Cerrar los ojos, no mirar, expulsar ese objeto porque no se puede *ser*, no se puede *seguir siendo* en el presente (Amado). Los protagonistas son herederos de una tragedia social que se une a la tragedia personal. Elizabeth Jelin, al referirse a las luchas de la memoria, habla de la convergencia de tres planos en los relatos testimoniales: el plano subjetivo, el plano institucional y el plano simbólico.⁴

Iván Thays y Claudia Llosa escogen miradas y medios diferentes para inscribir historia, sexualidad, espacio y raza, aunque ambos ponen el trabajo del duelo en primer plano.⁵ En “Duelo y melancolía” Freud⁶ afirma que el duelo puede o no llevar a la melancolía, incluso a la locura. Cuando el trabajo de duelo se realiza de modo acabado es sustituido por el trabajo del recuerdo. En cambio la melancolía condena a la repetición sin salida, ya que los sujetos no pueden salir del mundo interior.

-
3. *La teta asustada*, dirigida por Claudia Llosa (Perú / España: Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, 2009).
 4. “En primer lugar, está el plano de la subjetividad, donde lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. En el nivel institucional y político, las ‘cuentas con el pasado’ –en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional– se ligan normalmente a urgencias éticas y demandas morales, pero también a urgencias prácticas y consideraciones estratégicas. Está también el plano simbólico, las representaciones y narraciones que se construyen sobre el pasado (así como los huecos y dificultades de representar lo ‘irrepresentable’), tratando de darle sentido en su relación con los dilemas del presente y los horizontes de expectativas futuras”. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno, 2002), 11.
 5. Al indagar los significados del término duelo se puede jugar con la homonimia. Duelo (proveniente del latín *duellum*) significa combate y mientras que duelo (derivado de *dōlus*, dolor) refiere a dolor, lástima, aflicción o sentimiento. Pensar el duelo como un combate del sujeto consigo mismo; un duelo con los fantasmas.
 6. Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 2091.

En el duelo, el mundo, aunque desierto y empobrecido, interpela al sujeto, pero en la melancolía el yo devastado pierde relación con el mundo y queda complicado con el objeto del duelo por el conflicto de ambivalencia entre la lamentación y el reproche. Paul Ricoeur señala la vinculación entre la alteridad y el duelo individual y social. “Es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva”.⁷

Si la cultura es, sobre todo, una fuente de identidad, la fragilidad de la memoria deviene fragilidad de la identidad. Una fragilidad que se dice como confrontación con el otro, al que se siente como amenaza. La idea de deuda y duelo son inseparables de la de herencia. En los textos que nos ocupan hay que pagar una deuda lo que supone someter la herencia a inventario.

EL VIAJE DE ULISES O EL IMPOSIBLE DUELO POR LA MUERTE DEL HIJO

La ficción autobiográfica sostiene la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays, texto híbrido que mezcla crónicas, cartas, diarios, diálogos, testimonios y entrevistas. La historia de vida condiciona la construcción de un referente atravesado por el periodismo y la literatura. El duelo por la muerte de Paulo minimiza el duelo nacional por las víctimas de la guerra. Agobiado por el fantasma (al que se suma el abandono de la esposa), el narrador mira por televisión las “tediosas jornadas” de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, transformado en cínico espectador de la tragedia nacional. Sus reflexiones apuntan a la imposibilidad de transmitir la verdad sin la mediación del artificio: “Incluso para hacer un testimonio de esa naturaleza había que actuar un poco. O mejor dicho, sobre todo cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquella debe saber fingir. Solo mediante una representación convincente podemos acercarnos al hecho objetivo, real, del terror y la crueldad”.⁸ No hay lenguaje transparente, la verdad depende del espectáculo: “El valor del testimonio se reduce a su condición de ‘artefacto humano’, el alam-

7. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 107.

8. Thays, *Un lugar...*, 17-8.

bicado armazón de la maldad, instalado entre aquellas anécdotas y expuesto ante nuestros ojos”.⁹

Los testimonios pierden eficacia en el automatismo de la repetición ya que no pueden sustraerse a la tiranía de una retórica. Un artículo motiva el envío del narrador como corresponsal a Ayacucho. El viaje adquiere dimensiones insospechadas ya que se transforma en un rescate de los pasos perdidos en lo personal y comunitario.¹⁰ El devastado pueblo andino recuerda a la Comala de Juan Rulfo. El topónimo asocia lugar y animal y liga, en curiosa sinécdoque, oreja y perro. Interesante acotación: los perros son famosos por su sentido del oído. A su vez el circunstancial “un lugar...” evoca la narración oral y mítica.

El pueblo donde el pasado es huella, inscripción, silencio recibe su primera visita presidencial. Aunque todos tienen una historia nadie habla y los ruidos de esas historias perturban la melancolía del narrador que, desde la ventana de la pensión, continúa dentro de su mal-estar mientras intenta no olvidar. Rechaza la vitalidad casi obscena de Scamarone, su compañero fotógrafo y siente el asedio del fantasma del hijo: “Concluí que o bien los espectros nos imitaban con oscuro sentido del humor, o bien esos fantasmas no eran sino proyecciones de nosotros, los demorados estilos que dejaban nuestros cuerpos en forma paralela”.¹¹

La historia se despliega en historias: la historia del protagonista, la historia de Mónica, la historia del fotógrafo, las *stories* de los corresponsales, las historias de las víctimas, etc. El relato especular es la historia de un hombre que perdió la memoria y borró toda huella del accidente donde murieron la mujer y el hijo. Una gran tentación borrar todo registro del pasado y librarse de la memoria, “esa espía”.

En el no querer saber, más que en el no saber, se establece la distancia entre adentro y afuera; entre poner el cuerpo y poner la oreja. Las vistas del pasado solo admiten atisbar espectros. En *Oreja de Perro*, los sentidos reaccionan ante olores y sabores desagradables. La descripción de la comunidad parodia el racismo del primer indigenismo: animales, moscas y perros, habitan en la basura y rondan el pueblo sucio, y maloliente donde la vida humana está reducida a su animalidad: “Quizá lo más lamentable, lo enfermizo, de todos los animales es que terminan pareciéndose a nosotros por más horrendos y

9. *Ibíd.*, 17.

10. Una de las novelas de Iván Thays se denomina *Viaje interior*.

11. Thays, *Un lugar...*, 20.

distintos que sean. Que seamos nosotros. Nuestra vida, la síntesis de una serie de conductas animales”.¹²

Los antropólogos confunden “un cementerio con un zoológico”. Los perros heridos y hambrientos¹³ recuerdan a los perros sacrificados por Sendero Luminoso. El pueblo es “tierra seca marcada por enormes huellas de zapatos y pequeñas pezuñas de perros”.¹⁴ “Y perros, sus perros largos y flacos, orbitando alrededor de sus dueños”.¹⁵ En las fotos los perros se comen los sesos de los muertos en una escena dantesca. La metáfora animal se vincula al animal como ese gran *otro* con el que se identifica el hombre. Sin embargo, en el texto solo resulta nítida la identificación entre indígenas y animales, advirtiendo de la distancia con el mundo del autor.¹⁶ Los indígenas están reducidos a pura vida desnuda, de allí su vulnerabilidad.¹⁷ El narrador se ha transformado también en un animal vulnerable.

Dos figuras antagónicas de mujer inscriben dos modos de acercamiento a la memoria colectiva y a la representación de la alteridad. Maru, antropóloga limeña de clase alta que trabaja para la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y Jazmín, periodista independiente ayacuchana, desconcertante en su desparpajo sexual. La antropóloga cree en la posibilidad de reconstrucción de la historia y en la reparación por la justicia. Desde fuera de la comunidad tiene un discurso militante, ha sido testigo de la muerte de una mujer por hablar en quechua.

La mirada del protagonista resalta la alteridad de Jazmín a la que identifica con lo bajo, lo feo, lo pequeño y lo oscuro: “El contorno de su cara es

12. *Ibíd.*, 68.

13. Los perros son animales muy importantes para las comunidades andinas. No es casual el uso de ellos en la mitología de Sendero Luminoso.

14. Thays, *Un lugar...*, 149.

15. *Ibíd.*, 180.

16. “El hombre está ‘después’ del animal, en los dos sentidos del término. Lo sigue. Este ‘después’ de la secuencia, de la consecuencia o de la persecución no está en el tiempo, no es temporal: es la génesis misma del tiempo”. Derrida, Jacques and David Wills “The Animal That Therefore I Am”, *Critical Inquiry*, vol. 28, No. 2 (Winter, 2002): 369-418. <<http://www.jstor.org/stable/1344276>>. Consulta: 12/02/2011.

17. “Si la vida humana remite a sus inscripciones sociales y simbólica, la ‘vida desnuda’ indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida ‘meramente’ orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal”. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, comp., *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 45.

redondo y algo picado, como una de esas galletas de agua, más redondo que ninguno que haya visto antes incluso en la sierra”.¹⁸ La joven embarazada proviene de Accomarca una región identificada con una gran fosa. Ha heredado la dolorosa historia de su madre secuestrada y asesinada por la policía cuando ella tenía once años. Inferimos que su embarazo es producto de la violación por un militar. A pesar de sus sufrimientos apuesta al futuro que adivina en las cartas. Lleva su hijo en el vientre en contraste con el narrador que debe aceptar la pérdida del suyo. Los destinos de ambos se cruzan solo por un instante. Ella está condenada a huir del pasado representado por Tomás.

El regreso a Lima del cronista implica la apertura de una nueva etapa en su vida. Thays no esconde su exterioridad a la guerra andina y otorga escasa presencia a los indígenas. El personaje pasa del no querer saber al saber. La mediadora es una mujer, Jazmín, que le permite acercarse a un mundo y una lengua que le son ajenas. Con esos materiales el narrador construye su ficción, una ficción que pone orden, otorga sentido a los relatos. Un orden que la realidad no tuvo le permite superar la melancolía y aceptarla, asumiendo la existencia de los otros. En ese trabajo de duelo se construye el recuerdo que permite admitir la herencia del hijo o de la comunidad.

EL DUELO DE ANTÍGONA Y EL LARGO ENTIERRO DE LA MADRE

La teta asustada se inicia con el melancólico relato en quechua de una indígena moribunda. Un relato reforzado por la música, la voz y el primer plano del oscuro rostro materno. El cuerpo de la madre, pura presencia, aun a las puertas de la muerte, enuncia un mandato: la memoria. Desde el inicio la cámara se coloca en el lugar de la mujer y del indígena. Detrás está la figura de Claudia Llosa, la directora y Magaly Noel, la protagonista.

Fausta ha contraído su enfermedad a través de la mirada y posee un único don, el canto. Es el monstruo, ajeno a la vida familiar del tío, en cuya cotidianidad se mezcla modernidad y tradición. En medio de un entorno *kitsch* impregnado por el negocio familiar de las bodas, la muchacha insiste en antiguos rituales fúnebres que obligan a devolver el cuerpo a la tierra. Las últimas palabras entregan (a la hija y al espectador) la única versión directa de

18. Thays, *Un lugar...*, 34.

los hechos de la guerra, en un lenguaje naturalista brutal. La protagonista se hace cargo de recuperar la imagen histórica del pasado brutal de violación y muerte.¹⁹ El cuerpo insepulto se convierte en un peso insoportable. La descomposición inevitable, acelera la necesidad de devolverlo a la tierra.

El relato repone la historia con la memoria oral, de modo tetánico y entrega a Fausta el peso de los agujeros de la memoria: “Quizás algún día/Tú sepas comprender, /Lo que lloré, /Lo que imploré de rodillas, /A esos hijos de perra, /Esa noche gritaba, /Los cerros remedaban/ Y la gente reía”. Habla del dolor de la violación, de la humillación del cuerpo ante la hija “recién parida”; del violento asesinato del marido: “No les dio vergüenza/No les dio pena mi hija / Los viera por dentro”. Los soldados la violaron y le hicieron tragar el pene del marido. El relato enfrenta al espectador con la narración de la violencia del pasado y su cadáver. No es que el cadáver *signifique* la muerte, es la muerte misma, por eso es el más repugnante de los deshechos, el que menos se soporta.

El precepto es terminante, “viviré si me recuerdas y recuerdas lo que viví”. Está expresado de modo poético en el canto: “Comeré si me cantas/Y riegas esa memoria que se seca/No veo mis recuerdos, /Es como si no viviera”. Morir es sinónimo de perder la memoria. Solo el canto puede mantener viva la memoria del otro-la madre, la familia y la comunidad, solo así salvará su identidad.

El proyecto realista de Llosa juega con la contigüidad natural/ sobre natural. Maneja silencios y sonidos y otorga una falsa autonomía a la figura central. Signada por la enfermedad mítica, la muchacha no logra desprenderse del cuerpo ni del discurso de la madre. El guion aprovechó la recolección de historias sobre la guerra peruana realizada por Kimberly Theidon, una antropóloga estadounidense, que, al indagar la violación sistemática de mujeres durante la guerra en Ayacucho, traduce el nombre de la creencia según la cual la madre pasa al hijo la tristeza a través de la leche.²⁰ También otorga signifi-

19. El hermano reitera la historia una sola vez casi avergonzado, en el hospital. Las mujeres que amortajan el cadáver también aluden a las antiguas costumbres. Los jóvenes de la familia se mantienen ajenos.

20. En una entrevista que le hace Paola Ugaz, Theidon habla del tema: “Fue el nombre que le puse al traducirlo del quechua. Es lo que la gente dice, “leche de rabia”, “leche de miedo”, que la violación fue un hecho generalizado durante la guerra interna. “Uno de los problemas es que el verbo violar no se usa en quechua; se usa “fastidiar”, “molestar”, “abusar”, etc. En los inicios, me empezaron de hablar de abusos, pero en tercera persona, como hablando de otra comunidad a la distancia; pero

cación simbólica a la papa, fruto nacional, que protege la vagina y conserva la virginidad. Se puede afirmar que Fausta está enferma de un pasado que, en cierto modo, le es ajeno. Está sumida en la melancolía acentuada por la canción que reitera una y otra vez.

Llosa trabaja a partir de una doble mirada y los contrastes entre mundos marcados a través de imágenes, sonidos y colores. Manchay es una suerte de desierto arenoso donde los migrantes han construido una existencia de carácter doblemente especular: con la comunidad de origen y con la ciudad. Lima, un espacio bullicioso y colorido. Fausta debe salir de la periferia a la ciudad a buscar dinero para el traslado y el entierro. Su viaje al hospital muestra la enorme dificultad de sus desplazamientos.

El mundo limeño está dividido en dos casas: la del tío materno y la de la patrona, espacios opuestos. Fausta recorre el trayecto entre estos lugares con gran temor. El pueblo es el lugar lejano. La joven se encuentra entre mundos, flota en una suerte de espacio sin raíces. Los Andes, lugar de memoria de la madre, es un recuerdo ajeno; la ciudad es el presente incomprensible. Está al margen de las fiestas, sean las bodas familiares o los conciertos de la patrona. No puede avanzar, el peso del cuerpo muerto se lo impide, un cuerpo que lleva dentro y que crece con la papa. El cuerpo de Fausta es un campo de batalla del que no puede salir. En la casa grande se encierra en el silencio y utiliza el canto para comunicarse con la madre muerta. Cuando la patrona la descubre e intenta robarle la canción, se comporta como un *pishtaco*.²¹

poco a poco, cuando trabajé en Vilcashuamán, donde hubo bases militares, me decían “violaron a todas nuestras niñas”. Ahí me di cuenta de que era un problema masivo. En términos de violación grupal se trataba del Ejército, pues las mujeres narran experiencias de grupos de veinte personas que las atacaron. En cambio Sendero Luminoso era diferente: ellos entraban a “reclutar” a las chicas y luego decían ‘tú estás aquí, vas a estar con él’. Pero la estrategia de las Fuerzas Armadas era la violación en grupo”.

21. “Posterior a la conquista, el mito del *pishtaco* es una interpretación muy ingeniosa de las relaciones desiguales del poder entre el mundo imperialista y el mundo indígena. En un nivel simbólico y económico el extraer la grasa es similar (antecediéndolas) a la teoría marxista de la plusvalía y a la teoría de la dependencia (Ansión y Sifuentes 75). Los campesinos proveen materia prima (su grasa) para los productos y para fines de los extranjeros. Estos se benefician mientras que los indígenas pagan con un alto precio: sus vidas. La grasa simboliza las materias primas proporcionadas a los países dominantes, la dependiente posición económica del Perú, y el poco valor puesto en la vida humana de las personas de origen indígena”. Mark Cox, “De pishtacos y bricheros”, *Siete culebras. Revista Andina de Literatura*, No. 9 (1996): 14-15.

La canción de Fausta encierra las claves del texto. Cuenta el pacto de los músicos con la sirena; los granos que deben entregarle a cambio del canto, la probable muerte en el mar.²² Según Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda “En la cultura andina existe la creencia de que algunos músicos pactan con las sirenas como si lo hicieran con el diablo; ellas les afinan los instrumentos o les otorgan un don a cambio de su alma. El tiempo de vida de los músicos es contado por la sirena en granos de quinua que el sujeto tentado le entrega. Cuando acaba el conteo, acaba la vida del músico y la sirena se lleva su alma al fondo del mar (o al infierno). Resulta interesante vincular estas significaciones con la sirena como figura mitológica ambigua”.²³

En otra dirección, el nombre de la joven evoca al *Fausto* de Goethe. La muchacha celebra distintos contratos. Aída, de alguna manera es el diablo, el monstruo, con quien celebra un pacto explícito, debe entregar perlas por notas. El contrato con el jardinero es implícito y está en el orden de lo no-dicho. La atrae con su lengua y la despierta a las sensaciones, deseos e instintos, permitiéndole cruzar el puente entre mundos. A Aída solo le interesa la canción, en cambio el jardinero se acerca a través de la lengua y de los sentidos, la conquista con cuidados y le explica que la música persiste aun cuando se rompa el piano. La rescata y permite la transformación de la papa en semilla. Su presencia le ayuda a abandonar el estado de enfermedad. En el mapamundi del Reino de las Indias las sirenas son seres marinos ubicados en el océano que rodea la tierra descubierta. Las sirenas son fantasmas, monstruos que habitan el entre-lugar de lo imaginario: “El canto de las sirenas es pura llamada”, “el grato vacío de la escucha”, la indiferencia entre exterior e interior, entre el ser y la nada, entre llamada y relato, entre creencia y deseo, entre fuga y encierro: un umbral de seducción, nunca un límite de comprensión”.²⁴

22. Transcribo a continuación el texto de la canción: “Dicen en mi pueblo que los músicos/hacen un contrato con una sirena/si quieren saber cuánto tiempo durará/ durará el contrato con esa sirena//De un campo oscuro tienen que coger/un puñado de quinua para la sirena/ y así la sirena se quede contando/dice la sirena que cada grano significa un año./Cuando la sirena termine de contar/ se lo lleva al hombre y le suelta al mar.//Pero mi madre dice, dice, dice// que la quinua difícil de contar es/ y la sirena se cansa de contar /y así el hombre para siempre/ ya se queda con el don”.

23. Luis Millones y Tomoeda Hiroyasu, “Las sirenas de Sarhua”, *Letras*. Año LXXV, No. 107-108 (2004): 22.

24. Señala Blanchot que, en la tradición occidental “Las Sirenas: parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos al navegante a ese espacio, en donde cantar comenzaría verdaderamente”

Fausta se rebela contra Aída, apropiándose de las perlas. El viaje del cadáver la lleva al mar. Si el cuerpo muerto queda en la infinitud de la tierra en el pueblo al que nunca vemos, el cuerpo vivo de la hija se enfrenta a la infinitud del agua y renace. Extrae el tubérculo del cuerpo, se desprende de la papa (prolongación del pene del padre que la madre debe comer salpimentado) que, como el cuerpo de la madre, vuelve a la tierra para florecer en flor y falo.

Así como la patrona usa la canción y la voz de Fausta, también Llosa usa las voces indígenas y las repone de otro modo, en otro lugar. La narración escenifica la separación entre el mundo indígena y el mundo blanco, entre el mundo urbano y el mundo rural. El final feliz que muestra la integración de Fausta no alude al destino de la memoria. El texto se desentiende de la historia comunitaria.

En estas ficciones la nación sigue imaginándose sobre el modelo de la familia. Los dos textos cierran con interrogantes el pasado y abren el futuro. La novela de Thays se limita a resolver la situación individual de manera vaga. Llosa, en cambio insinúa un final feliz. En Iván Thays el protagonista se sumerge en ese mundo de muertos que es *Oreja de Perro* donde se libera de la melancolía en la que lo sume su fantasma personal, al encontrarse con los fantasmas colectivos. Fausta, en cambio, como Antígona debe desprenderse del cuerpo de su madre, enterrarlo de acuerdo a normas ancestrales. En el viaje hacia la tierra de origen se encuentra con lo abierto. Ninguna de las dos ficciones representa, de modo directo, la guerra. La eficacia está en las múltiples alusiones que colocan la referencia en el orden de la ausencia que se hace presente. Si el testimonio implica una poética de la presencia, la ficción nombra la ausencia. No esconde el intermediario o compilador. En esto se diferencian la ficción de Thays que asume una ficción autobiográfica del texto de Llosa donde la cámara se centra en Fausta. La voz autorial no reconoce ninguna relatividad de los planteos. Hay una imperiosa necesidad de llenar todos los vacíos textuales y lograr un discurso sin fisuras. Debido a su propósito reivindicativo, el testimonio es, inexorablemente, una historia *re-creada, inventada*. La literatura y el arte se hacen cargo de los sentimientos, del enfrentamiento consigo mismo y, en ese sentido, del duelo y la melancolía. ❁

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2014

Fecha de aceptación: 22 de abril de 2014

cit. en Daniel Link, *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009), 19.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Amado, Ana. “Ver y oír el desastre” (Notas sobre cine, memoria y representación). *Jornadas Monstruos y monstruosidades*. IIEGE, 1999.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- Cox, Mark. “De pishtacos y bricheros”. *Sieteculebras, Revista Andina de Literatura*, No. 9 (1996): 14-15. <<http://web.presby.edu/~mcox/Home/BRICHERO.htm>>. Consulta: 18/06/2009.
- De Gregori, Carlos Iván, editor. *Jamás tan cerca arremetió a lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- Derrida, Jacques, y David Wills. “The Animal That Therefore I Am”. *Critical Inquiry*, vol. 28, No. 2 (2002): 369-418. <<http://www.jstor.org/stable/1344276>>. Consulta: 12/02/2011.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. En *Obras Completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Giorgi, Gabriel, y Fermín Rodríguez, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de Vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Huyssen, Andreas. “En busca del tiempo futuro”. *Puentes*, año 1, No. 2: 12-29.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Millones, Luis, e Hiroyasu Tomoeda. “Las sirenas de Sarhua”. *Letras*, año LXXV, No. 107-108 (2004): 15-31.
- Perilli, Carmen. “Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra”. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, año VI, No. 7-8 (2009-2010): 76-91.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Theidon, Kimberly. “Cómo aprendimos a matar a nuestro prójimo”. *Memoria, violencia y reconciliación* (Perú, 2000). <<http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/133/pag58.htm>>. Consulta: 10/06/2010.
- . Entrevistado por Paola Ugaz (Perú, 3 de marzo de 2009). <<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/es-sueno-para-cualquier-investigador-que-tu-trabajo-motive-demas.html>>.
- Wiener, Gabriela. “Para quitar el susto”. Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (Perú, 2009). Página Web: <<http://derechoshumanos.pe/2009/03/gabrie-la-wiener-vio-y-comenta-la-pelicula-de-claudia->>. Consulta: 16/06/2008.
- Wong, Mario. “Continuidades y rupturas en la literatura peruana de las últimas dos décadas”. En *Cibernyllu* (Perú, 2005). <<http://www.ciberayllu.org/>>. Consulta: 20/05/2009.