



Scrivere il corpo, ferire il testo: la rappresentazione della violenza nel romanzo La sangre de la aurora (2013)

di Luca Breusa

ABSTRACT: A partire dal 1980 il Perù attraversò un ventennio drammatico, segnato dalla guerra civile tra lo Stato e le forze sovversive dell'MRTA e dell'organizzazione terroristica Sendero Luminoso. Il romanzo *La sangre de la aurora* (2013) di Claudia Salazar Jiménez ha ottenuto nel 2014 il Premio de las Américas per aver affrontato con originalità la rievocazione del conflitto e per essersi distinto in questo dominio narrativo così spesso abusato. Per raggiungere un simile risultato, l'autrice ha restituito voce e corpo a chi più ha sofferto la violenza della società e il successivo oblio: le donne. Tuttavia la distanza che separa il romanzo dal canone di questo genere letterario è dovuta in particolar modo alla prospettiva biosemiotica con cui il corpo della donna diviene il simbolo del conflitto e il fulcro semiotico del testo.

ABSTRACT: In the 1980 began the internal conflict in Peru between the armed forces, the Peruvian Communist Party-Shining Path (PCP-SL) and the Túpac Amaru Revolutionary Movement (MRTA). The civil war lasted twenty years and it caused nearly 70.000 deaths. The novel *Blood of the Dawn* (2013) by Claudia Salazar Jiménez was awarded the Las Americas Narrative Prize of Novel in 2014 due to its originality among the abundant literature on this difficult and polemic episode of the recent history of Peru. The fiction is about three women's lives during the internal conflict, but given that the violence can't be told by words, Claudia Salazar let women bodies talk and represents the tragedy of "the time of fear" by them. The way their bodies



became a symbol of the war and the useless violence turns the novel into a biosemiotics system of representation. In this sense Claudia Salazar's debut novel exceeds from what is considered the canon of the internal conflict narrative.

PAROLE CHIAVE: *sangre aurora*; Claudia Salazar; biosemiotica; corpo; Perù

KEY WORDS: blood dawn; Claudia Salazar; biosemiotics; body; Peru

Sono trascorsi quasi quarant'anni ormai dal 17 maggio 1980, giorno in cui un ristretto gruppo di uomini armati bruciò le schede elettorali del villaggio di Chuschi, dando simbolicamente inizio a uno dei periodi più traumatici della storia peruviana. Nel ventennio successivo l'intero Paese – e in particolar modo la regione andina di Ayacucho – divenne infatti il teatro di una guerra civile, meglio nota come conflitto armato interno: stando alle cifre pubblicate nell'*Informe final* della Comisión de la Verdad y Reconciliación (13-17), lo scontro tra le Forze Armate dello Stato e i militanti delle organizzazioni rivoluzionarie di Sendero Luminoso e del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (d'ora in poi MRTA) costò la vita a circa 70.000 persone. Benché le statistiche apportate dagli studi sulle testimonianze raccolte in questo documento possano parzialmente rappresentare la portata dei drammatici eventi che sconvolsero il Perù dal 1980 al 2000, la vera natura della violenza politica di quegli anni trascende anche la più accurata analisi dei dati e si presenta agli occhi di chi l'ha vissuta come una cicatrice ancora dolente, in bilico perenne tra l'affermazione di una memoria collettiva e il bisogno individuale di dimenticare l'accaduto per superare il trauma di "une guerre difficile à comprendre" (Villasante 20).

Proprio questa dimensione inafferrabile e controversa del conflitto è presto divenuta oggetto di una vasta – e talvolta ridondante – produzione letteraria, spesso identificata come "narrativa de la violencia política" o "literatura del conflicto armado", la cui vigenza continua tuttora a influenzare il mercato editoriale peruviano. Come ha giustamente osservato Mark R. Cox (*Bibliografía* 228),

al estudiar esta narrativa, es importante tener en cuenta que no se trata de obras aisladas de un contexto mayor, sino que son parte de un debate, a veces agudo, de diferentes individuos y grupos acerca de qué es el Perú, qué es la literatura, y qué significa ser escritor.

È dunque comprensibile la difficoltà oggettiva dei critici al momento di determinare i caratteri costitutivi di questa narrativa eterogenea: Victor Vich (10), per esempio, affronta tale problematica in funzione del "lugar de enunciación" degli autori e procede a un'analisi comparativa tra le poetiche di militanti senderisti, delle vittime del conflitto e di Vargas Llosa, principale rappresentante dell'élite *criolla*; nel saggio *Sasachakuy tiempo* di Cox vengono invece messi a confronto i giudizi critici di riconosciuti scrittori andini, di "ex-insurgentes" e degli accademici; mentre nel quadro complessivo proposto da Javier Ágreda (15-21), nell'articolo "La producción novelística



peruana (1992-2017)”, si percepisce con chiarezza la necessità di isolare la tematica della violenza politica e al contempo il profilo sfuggente e poliedrico che questa assume nell’ampio ventaglio di possibilità sperimentate da scrittori di età, etnie, ideologie ed estetiche differenti tra loro.

Tuttavia, all’interno di una così ampia produzione narrativa, a prescindere dalle categorizzazioni e dai metodi rappresentativi adoperati dai vari studiosi, possiamo notare la presenza di una ristretta percentuale di scrittrici. Benché la partecipazione letteraria di voci femminili risulti in crescita negli ultimi anni, credo sia significativo sottolineare che tra gli autori inseriti nella bibliografia tematica compilata nel 2008 da Cox (*Bibliografia* 229) si contano solo diciannove donne, pari all’11,3% del totale. Questi dati mettono in luce il persistere di uno squilibrio numerico, ma allo stesso tempo sembrano avallare la constatazione di Giovanna Minardi (13) quando afferma che “son las mujeres lo más novedoso del citado panorama y gozan (¿o sufren?) de un territorio propio (¿ghetto?)”.

Nel complesso ed eterogeneo contesto letterario appena descritto, il romanzo *La sangre de la aurora* (2013) di Claudia Salazar Jiménez costituisce una singolarità di notevole interesse, come testimoniato inoltre dal conferimento del Premio de las Américas nel 2014. Infatti, malgrado la brevità del testo, caratterizzato da un’intensità narrativa piuttosto inusuale tra le opere che affrontano questa tematica, l’autrice è riuscita a coniugare la denuncia nei confronti dell’ideologia maschilista e della violenza a cui sono soggette le donne nella società peruviana, con uno sguardo imparziale rispetto alle diverse forze schierate in campo nella cosiddetta “lotta al terrorismo” o “guerra rivoluzionaria”.

A tal proposito, risulta significativo il dibattito scaturito dalle critiche contrastanti dei lettori alla pubblicazione del romanzo: se da una parte viene osteggiata la presenza di una protagonista i cui atteggiamenti rispecchiano con enfasi eccessiva i valori professati dalla retorica rivoluzionaria di Sendero Luminoso, dall’altra si rivendica una maggiore accuratezza nel momento di definire il ruolo assunto dalle Forze Armate e dalla popolazione andina nel corso del conflitto. Una simile contraddizione è la testimonianza flagrante di una frattura sociale irrisolta: come afferma l’autrice stessa, “Las reconciliaciones son un espacio de desacuerdo que hacen visibles las cosas que pasaron” (Aguilar).

Analogamente a quanto appena osservato sull’atteggiamento politico assunto da Claudia Salazar, la volontà di denunciare qualunque tipo di dominazione e violenza contra le donne non si risolve in una visione manichea e limitante: la struttura poliedrica costituita dalle prospettive contrastanti delle tre protagoniste del romanzo e la complessità psicologica che le caratterizza alimentano il dinamismo del testo. In tal senso si può leggere *La sangre de la aurora* come un tentativo di liberare le donne dall’ideale di passività che, secondo le parole di Hélène Cixous (121, 127), le costringe a incarnare “la moitié non-sociale, non-politique, non-humaine dans la estructure vivante”, ridotte a un “non-corps [...] tenu à l’écart de l’Histoire”. E mentre Claudia Salazar da New York – dove risiede dal 2004 – ritrae il Perù come “el último bastión de la colonia” (Ayuso) per la mentalità conservatrice adottata da una minoranza elitaria e privilegiata, cerca al contempo con il proprio romanzo non solo di dar voce alle vittime del conflitto, ma anche di ridefinire la figura femminile in quanto soggetto nomade, “because it is intensive, multiple, embodied, and therefore perfectly cultural” (Braidotti



169). Per questo motivo la narrazione sincopata e frammentaria si vincola indissolubilmente al corpo delle protagoniste, acquisendo a sua volta una dimensione corporea capace di restituire unità al testo.

PROPOSTA PER UNA LETTURA BIOSEMIOTICA DEL ROMANZO

La relazione analogica esistente tra corpo e testo ci permette di considerare il romanzo *La sangre de la aurora* come un modello biosemiotico, in cui “se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente” (Weisz 23). Pertanto l’analisi dell’opera qui proposta si articolerà in due sezioni, fra loro complementari, dove si cercherà innanzitutto di evidenziare come il testo diventi veicolo di una violenza che trascende i contenuti e obbliga l’autrice a eludere le forme diegetiche convenzionali per comunicare la non-rappresentabilità del terrore; mentre, in un secondo momento, sarà il corpo stesso delle protagoniste a costruire un sistema di significati in grado di ridare unità alla dispersione della componente narrativa.

A questo proposito credo sia utile ricordare le due premesse introduttive formulate da Gabriel Weisz (13) nei seguenti termini:

en una, el cuerpo como texto representa la modalidad en la que la literatura y otros medios de representación introducen el tema de la corporalidad. En otra, el texto como cuerpo ubica a éste como una sustancia «textual» que afecta al lector durante la lectura del texto.

QUANDO LA VITTIMA È IL TESTO

Come detto in precedenza, la struttura del romanzo non si articola secondo un discorso lineare, né cronologico, bensì attraverso la frammentazione del testo, seguendo una logica apparentemente dispersiva. Questa soluzione estetica risponde a una duplice necessità: da un lato le permette di adottare uno stile diverso rispetto al “tipo de escritura muy lineal” caratteristica della letteratura di consumo – e perciò riconducibile al linguaggio del patriarcato, in quanto elemento di una struttura di potere predominante –, dall’altro lato concretizza la sua funzione di significante della violenza che “está quebrando la realidad, y el lenguaje mismo tiene que quebrarse” (Ayuso).

Risulta dunque evidente perché gli ottantadue frammenti di testo di cui si compone *La sangre de la aurora* non siano riconducibili a capitoli o paragrafi propriamente detti, ma collidano tra loro nel corso della narrazione come se fossero schegge discorsive o detriti lasciati da un’esplosione impossibile da contenere.

Tuttavia, qualora si cercasse un ordine residuale con cui potersi muovere nell’apparente caos strutturale dell’opera, sarebbe possibile stabilire una gerarchia basata su tre differenti tipologie testuali che proporrei di denominare rispettivamente *citazioni, quadri e scene*.

Appartengono al primo gruppo le sei citazioni inserite dall’autrice con lo scopo di mostrare, con un’ironia piuttosto amara, il destino infausto e incompiuto della retorica propugnata da Sendero Luminoso. Le parole di Marx, Mao Tse-Tung, César Vallejo e Lenin, oltre a quelle del Comité Central e dei canti andini, inneggiano alla



rivoluzione come unica via percorribile per raggiungere l'uguaglianza e per riconoscere alla donna il ruolo sociale che le spetta. Eppure la loro incisività si sgretola e si tramuta in una propaganda sterile dagli effetti parodici se confrontata con le conseguenze reali. Basti pensare allo stridente accostamento della citazione di Lenin – “La experiencia de todos los movimientos revolucionarios confirma que el éxito de la Revolución depende del grado en que participen las mujeres” (Salazar 73) –, non solo con la sofferenza provata dalle protagoniste nelle pagine successive, ma soprattutto con l'apologia dell'autorità patriarcale che chiude il frammento precedente – “quebramos la aurora penetramos la tierra rajamos el cielo abrimos todo nada está cerrado somos hermanos” (Salazar 73).

Ho invece proposto la denominazione di *quadri* per quei frammenti di testo dove si rendono manifeste la volontà di dinamitare il linguaggio e la violenza a cui viene sottoposto l'atto diegetico. Inoltre, è proprio in queste sezioni che si percepisce un'evidente affinità estetica con la scrittrice cilena Diamela Eltit¹, per la quale Claudia Salazar ha sempre dimostrato una grande ammirazione.

Nel romanzo si contano nove quadri, ugualmente caratterizzati dall'assenza di punteggiatura e da un'infrazione sintattica molto marcata, mentre la narrazione procede con un ritmo sincopato e interrotto in modo insistente dall'irruzione di onomatopee spesso reiterate e dall'alternanza continua di voci anonime. Liberata la frase dal proprio scheletro ritmico-sintattico, si genera così, grazie alla polifonia, una dimensione caotica in grado di trasmettere al lettore la medesima distorsione sensoriale sperimentata nel – e dal – testo.

Se le citazioni adempiono a una funzione parodica nei confronti della retorica senderista, i quadri spesso delineano il contesto in cui gli avvenimenti si svolgono, configurandosi dunque come una cornice estranea alla trama principale del romanzo. Non è un caso, infatti, se alla citazione con cui si avvia il libro segue un quadro di apertura che immerge il lettore nella confusione scatenata dalle prime azioni terroristiche dei rivoluzionari: “apagón total oscuridad ¿dónde fue? en todas partes ¿de dónde vino? torres tensas altas cayeron arrodilladas bombas explotar” (Salazar 11). Allo stesso modo vengono descritti i massacri di Lucanamarca (perpetrato da Sendero Luminoso il 3 aprile 1983) e di Accomarca (compiuto dall'esercito il 14 agosto 1985), e infine l'attentato di calle Tarata (16 giugno 1992).

Inoltre, Claudia Salazar ricorre più volte alla reiterazione di interi passaggi testuali per rimarcare l'insensatezza di una violenza che, a prescindere dai responsabili del crimine, colpisce con eguale crudeltà la popolazione, venutasi a trovare tra due fuochi. Tale procedimento mette in risalto la ridondanza del dolore che si ripete con la stessa intensità in circostanze diverse, mentre le differenze minime tra di esse denotano una perdita di significato della violenza, come si percepisce chiaramente al comparare le descrizioni del massacro di Lucanamarca – “crac en línea cinco ponlos machete crac” (Salazar 15) – e di Accomarca – “crac en línea cinco ponlos ráfaga al vientre bala” (Salazar 34). E se nel primo caso nemmeno i bambini vengono risparmiati, nel secondo non resta che desolazione e silenzio al termine dello scontro. Così la contrapposizione tra i gruppi armati rivoluzionari e i militari si riduce a un'unica forma di violenza,

¹ Oltre a essere stata una delle prime lettrici de *La sangre de la aurora*, Diamela Eltit presiedette il laboratorio di scrittura creativa durante il quale prese forma il progetto del romanzo a partire da un breve testo di Claudia Salazar intitolato “Trozos”.



mentre la loro identità viene definita soltanto dalle diverse armi con cui viene dispensata la morte tra gli abitanti del villaggio e dalle voci di individui anonimi, ciascuno dei quali professa la propria ideologia.

Infine, l'ultima variante strutturale è rappresentata dalle scene che, oltre a essere la tipologia testuale più ricorrente nel romanzo (sessantasette frammenti), costituisce la vera componente narrativa de *La sangre de la aurora*. Infatti, all'interno delle singole scene il narratore – che può essere omodiegetico o eterodiegetico, ma è sempre vincolato a una focalizzazione interna fissa – si riappropria di una dimensione diegetica più lineare e convenzionale, instaurando una tregua, seppur parziale, con la violenza esercitata sul linguaggio.

Benché sia il punto di vista delle protagoniste il vero fulcro di queste componenti testuali, è possibile identificare tre scene che integrano la cornice storica tracciata dai quadri e sono identificate dal “mismo salón de siempre, de todos los años de vida republicana” (Salazar 50) in cui si svolge l'azione. La calma quasi esasperante della sala presidenziale e la finestra che domina dall'alto la capitale raffigurano la natura imperturbabile del potere e allo stesso tempo concretizzano la sua distanza dalla realtà dei cittadini, trasmettendo al lettore il senso di impunità con cui tale potere si esercita: “¿Y si no son? Duda ¿Y si sí son? Replica el otro. *Ellos también hacen así, caiga quien caiga*” (Salazar 81). Ma ognuna di queste tre scene è inoltre caratterizzata dalla presenza di un “Él” ricorrente e anonimo, la cui figura risulta chiaramente riconoscibile, malgrado i pochi tratti descrittivi forniti dalla voce narrante: se l'atteggiamento titubante e nervoso del primo è riconducibile al presidente Fernando Belaúnde Terry (in carica dal 1980 al 1985), il suo successore – “pero él es ahora otro” (Salazar 50) –, compiaciuto di fronte allo specchio e vestito in modo impeccabile, richiama con nitidezza la figura di Alan García Pérez (1985-1990), mentre il terzo, Alberto Fujimori (1990-2000), non può che essere affiancato dal suo inseparabile braccio destro, Vladimiro Montesinos – “Pero no es uno solo, ahora son dos [...] Los dos están sentados frente a frente, nadie ocupa la cabecera de la mesa” (Salazar 81).

Come detto in precedenza, è questa la forma strutturale in cui si articola la trama centrale del romanzo, gravitante intorno a tre personaggi femminili: Modesta, una ragazza di un villaggio andino completamente estranea al mondo della politica; Melanie, una giovane fotoreporter appartenente all'alta borghesia della “ciudad de la garúa”; e Marcela, una ex-educatrice di un quartiere periferico della capitale, in arresto per aver militato nell'organizzazione terrorista (benché sia evidente il riferimento a Sendero Luminoso, questa denominazione non viene mai utilizzata esplicitamente). In questo modo, soltanto attraverso l'iniziale dei nomi, il destino comune delle protagoniste appare segnato dal principio, non solo per il duplice ammiccamento alle parole *mujer* e *miedo* che questa singola lettera porta con sé, ma per il loro divenire un unico corpo estraneo – un unico vuoto, come si vedrà nel paragrafo successivo – nel momento di massima sofferenza. Infatti la stessa violenza di cui sono vittime, nel suo reiterarsi secondo una forma tanto solida e invariata quanto implacabile, genera uno scarto di prospettiva in grado di trasferire nel livello testuale la medesima alienazione corporea provata dalle tre donne.

Affinché questo distanziamento sia percepibile sul livello diegetico, è necessario osservare le peculiarità della voce assegnata a ciascuna delle protagoniste. Sebbene Melanie costruisca la propria soggettività senza mai rinunciare alla prima persona



verbale, Marcela e Modesta si caratterizzano invece per la loro polimodalità: mentre la prima ricorre occasionalmente alla narrazione in terza persona per nascondere la sua identità di “Camarada Tres”, la seconda deve affrontare e superare innumerevoli sofferenze per appropriarsi dell’indipendenza e di una voce autonoma, abbandonando così quel “tú” che la contraddistingue per la maggior parte del romanzo – la transizione viene agevolata dal discorso diretto, “Y quieres hablar. «Estoy harta. Me cansé.» Gaitán, te extraño” (Salazar 79). Da ciò si può finalmente dedurre il vero significato del distanziamento diegetico che ha luogo nell’incipit delle tre scene parallele in cui la violenza sessuale, compiuta da soldati e terroristi, spezza l’integrità individuale delle protagoniste, riducendole a mere spettatrici di se stesse: “Era un bulto sobre el piso” (Salazar 65-69).

LA SCRITTURA DEL CORPO

Il corpo, al divenire un “sistema de significación”, scandisce nel testo l’alternanza di tre momenti basilari, secondo Weisz (61-63):

- en la construcción corporal observamos un conjunto de elementos que se refieren a nuestra forma de ser y lo que nuestra cultura considera como aquello que nos relaciona al uno con el otro [...] Este movimiento pone de manifiesto un intento de ordenar los discursos conscientes e inconscientes;
- la escritura corporal de la turbulencia rompe con la ilusión del cuerpo unitario-completo y, por ende, con la centralidad [...] desaparece un centro privilegiado que explica y dirige los destinos del cuerpo;
- La reconstrucción interviene en el momento en que el cuerpo comprende los elementos de turbulencia y se restaura la calma [...] La construcción y la turbulencia coinciden en el cruce entre el cuestionamiento de viejos moldes y el surgimiento de nuevos organismos.

A partire da una struttura logica che individui i momenti fondamentali – “construcción, turbulencia, reconstrucción” – su cui si instaura la relazione corpo-testo, è possibile applicare un metodo analogo per interpretare la funzione specifica assunta dalla dimensione corporale nel romanzo *La sangre de la aurora*.

Affinché la costruzione della soggettività delle protagoniste abbia luogo, non si può ignorare l’ambiente e il corpo sociale in cui si muovono: “el espacio es una extensión del cuerpo” (Weisz 120).

Malgrado la poca autorevolezza della propria voce, non sarebbe corretto affermare che Modesta si sottomette alla tradizione andina del proprio villaggio, infatti in un primo momento accoglie questa eredità culturale con gioia e si limita a desiderare una serena vita familiare al fianco di Gaitán, suo futuro marito. Questa costruzione positiva del soggetto si riflette nel suo atteggiamento corporale: così come prova felicità partecipando alla *yunza*² ed essendo corteggiata dai ragazzi del villaggio, allo stesso modo si concede allo sposo senza provare alcun tipo di

² La *yunza* è una festa popolare andina in cui si celebra la fertilità della terra e quindi per analogia la prosperità del villaggio. Il rituale di abbattimento degli alberi raffigura simbolicamente l’atto sessuale.
Saggi/Ensayos/Essais/Essays
Sc[Arti] – 01/2020



conflittualità nei suoi confronti: “tu río [...] se hace otro río más torrentoso con el suyo” (Salazar 25).

Al contrario, Melanie si isola completamente dal mondo maschile per rinchiudersi nella “burbuja” delle feste mondane organizzate dalle sue amiche nella capitale. A differenza di Modesta, l’atteggiamento della fotografa *criolla* è piuttosto controverso: “Me gusta estar aquí [...] Tal vez la burbuja sea también una cárcel” (Salazar 18). Benché Melanie si senta protetta e sicura quando è in compagnia delle altre donne, prova al tempo stesso un certo rifiuto nei confronti di questo isolamento e della discriminazione, etnica e sessuale, radicata nella società in cui vive. Analogamente a quanto avviene nel rapporto con lo spazio esterno, il corpo sembra paradossalmente esigerle la medesima instabilità anche nella relazione con Daniela. Infatti, benché solo con lei sembri poter raggiungere la completezza – “nuestros cuerpos diluyéndose en acordes de arpa” (Salazar 20) –, se ne distanzia, senza nemmeno comprenderne del tutto la ragione – “¿Por qué dejé de hablarte?” (Salazar 20).

Rispetto ai due casi precedenti, per Marcela il momento della costruzione si caratterizza per una marcata predisposizione allo sconvolgimento successivo, come se la fase di disordine fosse implicita nello stadio iniziale del personaggio. Mentre in Melanie l’instabilità non presenta una vera propensione dinamica verso il cambiamento, la rabbia e la frustrazione di vivere da anni nella “misma tierra de nadie [...] en los lugares más pobres en las afueras de la capital” (Salazar 22) conducono Marcela sulla via della rivoluzione, persuasa prima dalle parole della collega Fernanda (Camarada Dos), poi dalla retorica del Camarada Líder, e infine dalla sincera convinzione in una possibile “Nueva aurora floreciente” (Salazar 15). L’identità della Camarada Marta (questo sarà il suo nome all’interno dell’organizzazione rivoluzionaria) si costruisce a partire da un sentimento di rabbia – “Me mordí el puño de pura rabia [...] la voz casi quebrada entre mis dientes de tanta cólera” (Salazar 21) – e dal rifiuto del proprio ruolo di madre e moglie in una società che lei disprezza: “Se mueve en mí y empuja dentro pañales, platos, cocina, vestido, maquillaje, por los siglos de los siglos y por siempre jamás [...] Un esposo y una hija eran mis lastres para la lucha” (Salazar 26).

Il secondo momento indicato da Weisz (120) corrisponde alla “turbulencia”, tuttavia ritengo sia più appropriato, nel caso de *La sangre de la aurora*, scomporre questo processo di destabilizzazione della relazione corpo-testo in due fasi contigue ma non equivalenti: il *disordine*, in cui si origina una forma più o meno consapevole di “despersonificación”, e l’*annichilazione*, durante la quale “la desposesión sucede simultáneamente con la despersonificación” (Weisz 102).

Per quanto concerne la prima fase, ho deciso di adottare il termine ‘disordine’ per sottolineare il mancato equilibrio tra la soggettività individuale e la funzione che la società le impone. Benché questo non comporti la sottomissione o la perdita del sé – come avviene invece nello stadio successivo –, la percezione del corpo subisce una distorsione e una proiezione verso l’esterno, assimilando una natura altra rispetto alla propria dimensione unitaria.

Dopo i primi maltrattamenti subiti da Gaitán, Modesta si sottomette alla forza dal marito – “Pachamama no se deja fertilizar así nomás, te hace falta el brazo robusto de tu marido” (Salazar 38) – e si rassegna ad assumere il ruolo che la società maschilista le



impone: "Tú eres siempre la que alimenta [...] tú eres la proveedora, la nutriente, como la tierra" (Salazar 56). Così come la terra e il corpo della contadina sembrano fondersi in un'unica sostanza, Melanie trova il coraggio di avventurarsi nei luoghi del combattimento solo nel momento in cui incorpora la macchina fotografica: "mi cámara fotográfica me observa [...] mi mano guiará la cámara, ¿o será a la inversa? [...] Que la cámara vea" (Salazar 41, 60).

Però il cambiamento più viscerale è senza dubbio il "nuevo nacimiento" (Salazar 27) che scatena la trasformazione di Marcela, la quale decide di cancellare ogni traccia della propria femminilità per diventare un'arma rivoluzionaria – "Dedos bala. Brazo fusil. Cuerpo revólver" (Salazar 36) –, fino a dissolvere se stessa nell'ideologia del Partito: "Mil ojos y mil oídos [...] Mi cuerpo se multiplica de esta manera no en los órganos sino en la palabra" (Salazar 53). Mentre si compie quest'assimilazione della Camarada Marta all'interno dell'organizzazione rivoluzionaria, si assiste alla raffigurazione simbolica del paradosso vissuto da molte militanti di Sendero Luminoso. Marcela, spiando da una porta socchiusa, osserva i corpi del Líder e di Fernanda unirsi, e si sente ugualmente partecipe dell'atto sessuale a cui assiste, osservando però come "Predominantemente él está sobre ella [...] La jerarquía se mantiene a estas horas de la noche" (Salazar 44). Questa scena pone in evidenza la contraddizione esistente tra la retorica del Movimiento Femenino Popular e la condizione reale delle donne all'interno del Partito (unioni forzate, aborti imposti, totale assoggettamento al capo). Se inoltre si considera il Comité Permanente del romanzo come la trasposizione letteraria della cupola di Sendero Luminoso, formata da Abimael Guzmán (Líder), Elena Iparraguirre (Marcela) e Augusta La Torre (Fernanda), il paradosso diviene ancora più patente per la verosimiglianza della narrazione.

Sebbene il momento di disordine comporti una parziale depersonalizzazione provocata da stimoli sociali in grado di esercitare una forte pressione sulla dimensione soggettiva delle protagoniste, l'intensità di questa alienazione ed esclusione dal corpo raggiunge il suo culmine soltanto quando la violenza sfocia nel terrore della vittima: il "miedo" annulla l'individuo e si autoalimenta della paura, imprigionando il personaggio in quello che Modesta definisce "el miedo del miedo" (Salazar 79) quando ormai anche la differenza tra la vita e la morte diviene priva di significato – "Mejor morir. Respirar. Vivir. Respirar. Temblar. Vivir" (Salazar 72). Così il terrore porta all'annichilazione del soggetto e alla perdita di controllo del proprio corpo, come se ogni gesto fosse compiuto da una volontà estranea e irriconoscibile: minacciata da un terrorista, Modesta obbedisce e grida inneggiando al Partito ma "Es su voz, no la tuya, aunque el aire de esa voz sale de tus pulmones" (Salazar 56); di fronte ai cadaveri dilaniati dei contadini, Melanie resta paralizzata e sente qualcuno dire "Vámonos de aquí." ¿Fue Álvaro quien dijo esto? ¿Fui yo?" (Salazar 59); torturata dai militari, Marcela sarà costretta a confessare contro la propria volontà, "Habló mi cuerpo, no fui yo" (Salazar 71).

I destini delle tre protagoniste convergono e si intrecciano in un unico momento della narrazione, cioè quando vengono violentate dai terroristi (Melanie) e dai soldati (Marcela e Modesta). Nonostante sia un procedimento narrativo ricorrente esibire l'oltraggio nei confronti della donna per convertirne il corpo in oggetto, e dunque in un "espacio de poder" (Weisz 86) su cui esercitare un controllo politico, Claudia Salazar



affronta la scena reiterata della violenza sessuale cercando, per mezzo del linguaggio e della narrazione, di distruggere anche l'immagine della donna-oggetto. Quello che rimane del corpo, ridotto a un "bulto" – cioè a una massa informe e non meglio specificata, difficilmente riconducibile a un oggetto – o a un "orificio", non è altro che "Puro vacío" o "Sólo dolor" (Salazar 65, 66), immerso in un turbinio di voci la cui corporeità si concentra nel dolore. Conclusosi il rituale, la violenza perdura nella vittima, convertita in "un campo de batalla" o "una herida abierta" (Salazar 72, 73), a tal punto da farle sentire la morte come "Lo único que realmente te pertenece" (Salazar 75). Il dissolversi dell'oggetto in "puro vacío" e la reiterazione della stessa violenza, compiuta senza una reale motivazione che non sia soltanto la volontà di umiliare l'altro – o chi come tale viene percepito –, sono due aspetti fondamentali della rappresentazione. A mio parere, infatti, entrambe le soluzioni narrative segnalano un cambiamento sostanziale nel conflitto: abbandonata una logica di guerra, in cui è sempre individuabile un fine, si scatena quella che Primo Levi (83, 101) definisce

una diffusa violenza inutile, fine a se stessa, volta unicamente alla creazione di dolore; talora tesa ad uno scopo, ma sempre ridondante, sempre fuor di proporzione rispetto allo scopo medesimo [...] prima di morire, la vittima dev'essere degradata.

Quando l'annichilazione si compie, la ricostruzione che ne segue comporta un superamento della sofferenza e una reazione di fronte al terrore: "Lo que era yo no existe más, ahora todo es otra cosa [...] le corto el cuello al miedo" (Salazar 78). Per raggiungere questo obiettivo sia Modesta che Melanie si lasciano guidare dall'ira – "Quiero matar a un hombre. A cinco" (Salazar 85) – e attraverso la rabbia superano la paura, riappropriandosi del proprio corpo: "La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo" (Salazar 77). La liberazione dal "miedo" per Modesta, a cui il conflitto ha portato via il marito e i figli, rappresenta non solo la possibilità di tornare a vivere e di sentirsi finalmente autonoma, ma le conferisce la forza per assumersi la responsabilità della bambina nata da quella violenza.

In ultimo vorrei analizzare le parole di Marcela, le cui convinzioni, in seguito all'arresto e alla tortura, sembrano essersi addirittura consolidate, con l'obiettivo di "Multiplicar el ideal, la fuerza, la revolución" (Salazar 82). Come già osservato in precedenza, la Camarada Marta raffigura con estrema verosimiglianza la controversa ideologia femminista proclamata da Sendero Luminoso e mai messa in atto nella realtà dei fatti. Questo paradosso, riscontrabile nelle deposizioni di numerose donne finite in carcere per aver militato nell'organizzazione terrorista, diviene ancora più eloquente nelle ultime dichiarazioni di Marcela, quando nemmeno l'insuccesso e la violenza subita, né il ricordo della figlia, sembrano sufficienti a scalfire in maniera significativa la sua fede irriducibile nella guerra rivoluzionaria:

La aurora la dejó sin su mamá ¿La entenderá? ¿Me perdonará? Corresponde ahora sopesar cada detalle, cada exceso, pues errores no tuvimos. No hubo. La violencia es partera de la historia (Salazar 86).

Ancora una volta si percepisce la contraddizione tra l'effettivo rifiuto di ogni traccia di femminilità dal suo corpo e la retorica di cui si fa portavoce: "lo femenino es la origen de todo. Lo femenino es fermento, magma, depuración y creación. La aurora que se levantará cuando la revolución esté completa" (Salazar 82).



IL TEMPO CIRCOLARE DELLA VIOLENZA E LA RIBELLIONE DELLE DONNE

Scrivendo Hélène Cixous (1979) che “Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif”, e *La sangre de la aurora* sembra attestare la validità di tale premessa all’erigere come proprio principio costitutivo il concetto di “rottura”, nel senso di originalità estetica, basata sull’infrazione linguistica e sul rifiuto della linearità testuale, ma anche di distanziamento da una tradizione narrativa rispetto alla quale si pone in una posizione marginale e al tempo stesso contrastiva.

La sovversione è inoltre il carattere distintivo delle tre protagoniste, i cui destini, per quanto diversi possano apparire, sono invariabilmente definiti dalla negazione di determinate aspettative sociali che sarebbero imposte loro per il semplice fatto di essere donne: l’omosessualità (Melanie), il rifiuto del ruolo di madre (Marcela) e il dilemma etico di crescere o abbandonare una figlia indesiderata (Modesta) rappresentano al contempo uno scarto dalla norma, l’affermazione della propria soggettività e la ribellione contro un sistema oppressivo.

Ciononostante, con il suo romanzo d’esordio, Claudia Salazar non si limita a un atteggiamento di protesta, bensì mira a creare dalla marginalità un discorso alternativo – conformandosi dunque all’ideale della “woman-manly mind” ipotizzato da Virginia Woolf (89) – che possa riscattare il tema della violenza dalla banalizzazione imposta dalle logiche del mercato massivo e contemporaneamente dar vita a una riflessione organica sul significato della femminilità in un contesto sociale e politico in cui il sessismo è solo una delle molteplici espressioni della discriminazione. Siccome la donna non può essere definita “ni par ses hormones ni par de mystérieux instincts mais par la manière dont elle ressaisit, à travers les consciences étrangères, son corps et son rapport au monde” (De Beauvoir 654), riflettere sulla soggettività femminile significa anche rimettere in questione i principi dell’etica comune a partire dalla comprensione dell’eterogeneità dei singoli individui.

Risulta inoltre imprescindibile, per una corretta lettura de *La sangre de la aurora*, sottolineare come la critica sociale non si esaurisca nel contesto del conflitto armato interno, ma al contrario venga posta come condizione essenziale per evitare che un simile dramma possa verificarsi di nuovo in futuro:

No puede volver algo que no se ha ido: gobiernos hambreadores, políticos vendepatria, campesinos abusados, trabajadores explotados. No estaremos nosotros, ni será nuestro nombre, pero ahí está el latido inagotable de la historia y ésta sólo puede ser parida con la violencia (Salazar 86).

Queste parole di Marcela evocano esplicitamente lo spettro di un ritorno del *Sasachakuy tiempo*, dando al romanzo una fisionomia ciclica confermata dal linguaggio cruento del quadro conclusivo, in cui la devastazione si estende dai massacri nelle regioni andine agli attentati nella capitale. Inoltre, la struttura circolare – e quindi riconducibile a una dinamica senza fine – trascende il contesto specifico del conflitto armato interno per conferire al testo una dimensione temporale che invalidi la possibilità di un futuro generato dalla paura, poiché



El miedo es síntoma de un pasado que compromete totalmente el presente e impide la elaboración de un futuro digno. Certifica, además, que el tiempo del horror no es un tiempo cronológico sino ontológico, un tiempo cuya duración está inscrita en la memoria traumática, y por eso ilimitada y fantasmal, de las víctimas sobrevivientes (Perassi 206).

Il fatto che debbano essere le donne a farsi carico della sovversione e della protesta si deve alla natura quotidiana e domestica della violenza a cui sono soggette nella società peruviana. A tal proposito, la sociologa Narda Henríquez Ayín (81) affermava che durante il conflitto "Las formas de violencia contra las mujeres se reproducen y los agresores se multiplican, pero los fundamentos de la violencia permanecen intactos, los códigos de género trascienden y se instalan en la guerra" (Henríquez 81). Per questo motivo, nell'epilogo del romanzo, la voce narrante abbandona la propria neutralità per appellarsi al lettore, e soprattutto alle lettrici, nell'erigere un intreccio di corpi e grida contro la paura di una violenza non ancora conclusa, né dimenticata: "acuérdate vivimos mucho hilo vivimos gritamos otro hilo vivimos muchas voces tantas demasiado todo" (Salazar 88).

BIBLIOGRAFIA

Ágreda, Javier. "La producción novelística peruana (1992-2017)." *Cuadernos Hispanoamericanos* feb. 2018, pp. 6-21.

Aguilar, Andrea. "Las reconciliaciones son un espacio de desacuerdo." *El País*, 4 Nov. 2014, https://elpais.com/cultura/2014/11/04/babelia/1415116094_374383.html. Consultato il 7 mar. 2019.

Ayuso, Bárbara. "Claudia Salazar: "Prefiero decir 'literatura escrita por mujeres' que 'escritura femenina'." *Jotdown*, 2017. <https://www.jotdown.es/2017/12/claudia-salazar-prefiero-decir-literatura-escrita-por-mujeres-que-literatura-femenina>. Consultato il 7 mar. 2019.

Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press, 1994.

Cixous, Hélène. *La jeune née*. Union générale d'éditions, 1975.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. Vol. I, 2003, <http://www.cverdad.org.pe/ifinal>. Consultato il 7 mar. 2019.

Cox, Mark. "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con estudio previo)." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, dic. 2008, pp. 227-268.

---. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia*. Pasacalle, 2010.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Vol. II, Gallimard, 1976.

Henríquez Ayín, Narda. *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*. Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica, 2006.

Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Einaudi, 2009.

Minardi, Giovanna. *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*. Edición Flora Tristán, 2000.

Perassi, Emilia. "Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal." *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, a cura di Silvana Serafin, et al., Editorial Renacimiento, 2010, pp. 201-212.



Salazar Jiménez, Claudia. *La sangre de la aurora*. Animal de Invierno, 2013.

Vich, Victor. *El canibal es el Otro*. Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Villasante Cervello, Mariella. *Violence politique au Perou 1980-2000. Sentier Lumineux contre l'Etat et la société*. L'Harmattan, 2016.

Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*. Siglo XXI editores, 1998.

Woolf, Virginia. *A room of One's Own*. Penguin Books, 1993.

Luca Breusa è dottorando in Estudios Hispánicos presso la Universidad Autónoma de Madrid, in cotutela con l'Università di Bologna. Attualmente sta sviluppando un progetto di ricerca inerente all'eredità narrativa di Mario Vargas Llosa nella letteratura ispanoamericana contemporanea e in particolar modo nei romanzi di Jorge Eduardo Benavides, Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Juan Gabriel Vásquez e Claudia Salazar Jiménez.

luca.breusa@predoc.uam.es