

**EL BÚHO QUE ACARICIABA LA PENUMBRA:  
APUNTES SOBRE *AVE DE LA NOCHE* DE PILAR DUGHÍ**

**Tadeo Palacios Valverde**

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

**I. Introducción: un canto nocturno**

La obra cuentística de Pilar Dughí (Lima, 1956-2006) —escritora, psiquiatra, gestora de salud mental comunitaria y promotora de los derechos de los niños y las mujeres— ha cosechado con el tiempo, y desde la aparición de su primer volumen de relatos, un legítimo reconocimiento a una vocación narrativa audaz.

Sin recurrir al patetismo o a la condescendencia, y dueña de una pericia clínica, Dughí supo auscultar las costuras de un país que sufría los estragos de la guerra interna que lo asolaba y que estaba plagado de males que aún hoy se hallan lejos de cesar. Dughí integró varias líneas temáticas en un intento de aprehender, comprender y representar fenómenos como la violencia comunitaria e intrafamiliar, la crudeza del machismo, la creciente desigualdad social, la descomposición de los lazos que nos unen a los otros y los porvenires trancos en los que el desencanto y la soledad suelen trazar un retrato del espíritu de su época.

En parte, podría afirmarse que la necesidad expresiva en su producción se debe al afán exploratorio con el que se condujo a lo largo de su periplo de maduración. Y ello, a su vez, podría atribuirse a su proceso personal de construcción como autora a partir de la convivencia palpable, de simbiosis, que existió entre su escritura y su experiencia profesional. Así, el desempeño de sus funciones como médica en el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y luego como psiquiatra para UNICEF y el Estado peruano, su labor de investigación y diseño de políticas de salud mental pública para poblaciones

vulnerables en zonas de emergencia y su entusiasmo precoz hacia las humanidades, impulsado desde el seno familiar, fueron cruciales para afianzar un denodado interés por la condición humana, sus dolencias, afecciones, linderos, abismos y las múltiples posibilidades a las que esta se aferra cuando todo lo demás parece desplomarse.

Que su literatura se viera desbordada por esa curiosidad hacia el funcionamiento de la psique, no es, pues, antojadizo. Quizá haya sido esta misma inquietud la que terminó volcándose en la convicción que Dughi muestra al rehuir de las coordenadas y tópicos usuales en lo que, desde el prejuicio, se suponían propios de una escritora peruana de mediados de la década de 1980 (por ejemplo: el encasillamiento en el redescubrimiento de la sexualidad, el cuerpo y la condición de mujer). Puede que aquello explique las rutas diversas que atraviesan su obra y que revelan los múltiples puntos de interés de una autora decidida a imbricarlos con un manejo espartano de la prosa.

Dughi dispone a placer de los tiempos, espacios y puntos de vista narrativos (en aras de lograr personajes palpables) y, sobre todo, emplea un lenguaje que, por su tono andrógino, según declaró en una entrevista brindada a Lady Rojas-Trempe (1999), o “neutro”, a decir de ensayistas como Miguel Gutiérrez (2014), recuerda por instantes el magisterio de autoras como Virginia Woolf y Flannery O’Connor. Estas últimas, por cierto, son modelos confesos a la hora de abordar, de un lado, los acercamientos continuados a las tragedias íntimas y, de otro, el tratamiento de la maldad como posibilidad inherente a la naturaleza humana y ante cuyos influjos cualquiera puede sucumbir en el momento menos pensado.

El repertorio de registros desplegados por Dughi guarda correspondencia con esa voluntad indagatoria exacerbada de su carácter, cuya potencia se hallaba concentrada en la búsqueda y consolidación final de una “voz propia”: una voz para ser habitada. De ahí que sus relatos transiten con soltura de lo fantástico borgeano-cortazariano a lo *noir* y policial bajo reminiscencias a Patricia Highsmith y Agatha Christie. También llegó a incursionar en el relato psicológico a la luz de Dostoyevski y Margarite Yourcenar; el realismo urbano de evocaciones ribeyrianas —aunque renovado desde una perspectiva femenina que se rehúsa a un tratamiento de la historia complaciente—; las ficciones sobre la violencia política, las cuales daban cuenta de los horrores del conflicto armado interno desde las voces de sus víctimas y protagonistas. Finalmente, recaló en la representación de hitos, situaciones y personajes tomados de la tradición histórica o que, a manera de guiño

intertextual, salían directamente de la tradición literaria y el quehacer de la lectoescritura.

Tal diversidad constituye uno de los atributos más resaltantes en Dughi y, de forma omnímoda, puede constatarse tanto en la novela *Puñales escondidos* (1998), galardonada con el Premio de Novela Corta del Banco Central de Reserva del Perú, como en sus cerca de treinta y ocho cuentos escritos y agrupados en los libros *La premeditación y el azar* (1989), *Ave de la noche* (1996) y *La borda primitiva* (2008), este último de aparición póstuma luego de que el cáncer segara la vida de la autora y, con ella, la continuidad de un proyecto narrativo auspicioso.

## II. El vuelo del búho

En 1995, un jurado integrado por los escritores Mario Bellatín, Washington Delgado, José del Giudice, Abelardo Oquendo y Oswaldo Reynoso concedió por votación unánime el premio del III Concurso de Cuento de la Asociación Peruano Japonesa del Perú al libro *Ave de la noche*, el cual sería publicado en coedición con Peisa en 1996.

Además de suponer la consagración en el género para Pilar Dughi, la irrupción de este volumen conformado por quince relatos mostraba a críticos y lectores la consolidación de una voz que operaba con versatilidad en los márgenes de los procedimientos tradicionales de la narrativa peruana, preminentemente realista. *Ave de la noche* es un libro que dibuja ciclos engranados entre sí por la singularidad y el asombro del que descubre el velo y descubre que aquello que le parece ajeno, que lo perturba e inquieta, también es parte indesligable de su ser.

La sorpresa que el hallazgo de estas zonas grises concita es sustituida a veces por el desencanto de un futuro que, se sabe, será turbulento, aun cuando se deja al azar alguna posibilidad de rescate para quienes lo sufren angustiados. Aun así, los personajes de las historias se aferran a un tipo de supervivencia que los hace confrontar esos instantes luminosos o de cotidiano horror envueltos en la esfera de sus decisiones y de la promesa de una solución que, si acaso llega, lo hará de golpe y con una furia desbocada, cuando no tarde.

En tal sentido, Dughi ha creado un corpus narrativo en el que, según sus propias palabras, la relevancia de su poética personal recae en “la transformación perenne entre el proyecto de vida imaginado y el contexto que nos rodea y que se impone” (Rojas-Trempe, 1999, p. 195). Su escritura, por

tanto, además de preocuparse por la acción y los temas que acogió como obsesiones literarias, incurre en una preocupación por la construcción de personajes, al punto de que en no pocas de sus piezas son sus protagonistas los que adquieren un cariz humano cuando quedan de pie, frente a la cornisa, llenos del deseo de reunir la fuerza necesaria para liberarse de los yugos que los lastran y abruman. En sus ojos, el lector puede encontrarse. Por ello, la sucesión de acciones que los ha trasladado hasta ese punto crítico y el derrotero psíquico dibujado cobran un papel crucial al momento de guiar al lector a la expectación de un desenlace que en ocasiones cierra el telón y deja en escena la certeza de que, tras bambalinas, el mundo de cada uno continúa en su derrumbe.

Sin embargo, es ese anhelo esperado, esa promesa ofrecida por la autora, la que en ocasiones conseguirá que las expectativas de sus protagonistas queden reducidas a un ejercicio inútil ante los caminos que se inauguran para los que cargan el peso de las culpas de un pasado criminal, los prejuicios de la época, las desdichas familiares, la guerra que atraviesa a toda la estructura de clases sociales, desde campesinos a nativos, desde jóvenes militares a padres de familia. En tales casos, puede entablarse una lectura de la violencia como un elemento que contribuye a echar andar el mecanismo de la acción narrativa desde su inevitabilidad, al tiempo que se presencia cómo los habitantes de las ficciones dughianas intentan escapar de la desgracia que les depara el destino y volver a la calma aparente de su diaria normalidad.

En otras ocasiones se asiste a la recreación (y hasta reformulación) de acontecimientos recogidos por la historia oficial. Esto se desarrolla siempre a manera de viñetas o retratos breves, fotografías de un instante que propician los cuestionamientos surgidos entre un presunto “barbarismo” y las luces opacas de la civilización que coloniza y destruye pensando en el progreso.

A lo anterior hay que añadir que, en otros relatos, la trama se desliza en el tratamiento de la intranquilidad del que se sabe acechado (y desconoce cuándo es que llegará su caída estrepitosa). En paralelo, la voz narrativa goza con el acecho del que espera a su víctima, aquel que está agazapado en la oscuridad de la habitación contigua y que reflexiona sobre la misión que se ha impuesto a partir de cosas en apariencia banales como una película que vio alguna vez en VHS.

Aunque, por encima de cualquier tópico mencionado, siempre en la narrativa dughiana irrumpe el azar y la confusión para sobreexcitar las conciencias atribuladas: a veces es un encuentro con alguien indeseado el que

propicia el quiebre de la normalidad de sus atmósferas, otras es el hambre y la inminencia del desalojo en plena crisis, o la consumación de un crimen terrible, un homicidio-suicidio, los rumores que corren guiados por los prejuicios de toda una comunidad, el abuso silente y continuado sucedido entre cuatro paredes, la presión y habladurías de la familia. Le sirven también como pivote el camino que encuentran los libros olvidados y la fuga de los que quedaron envueltos en conflictos demenciales.

Para Yolanda Westphalen (2017), entre lo mucho que hay que destacar de la narrativa de Dughi es el modo en que:

[...] nos revela la violencia en la cotidianidad y la cotidianidad de la violencia. El famoso teórico de la guerra Carl von Clausewitz decía que ‘[l]a guerra es la continuación de la política por otros medios’, es decir la continuación de las relaciones de poder y de la lucha por el poder por la vía violenta de las armas; pero ¿se trata solo de la continuación de la política por otros medios o de la continuidad de las relaciones sociales, de clase, etnia y género, por otros medios? Naturalmente, la lucha por el poder, toda forma de poder, está en el corazón de la práctica social humana. Y estas son las relaciones que se revelan en los cuentos de Dughi, los invisibles hilos de la violencia cotidiana de vivir y la exacerbación de ella en las condiciones del conflicto armado interno; pero, sobre todo, y este es el gran aporte de sus cuentos, la construcción psicológica de los personajes, el impacto de la violencia de ellos y hacia ellos (p. 38).

A fin de acercarnos a estos nodos en los que los quince relatos del libro hallan coherencia y unidad, a continuación, se procederá a explorar cada ciclo de tratamiento temático. Empezaremos por el ciclo inaugural al que se ha convenido llamar el *ciclo del lector*, y luego desarrollaremos las derivas que se insertan en los apartados siguientes; en este caso, el *ciclo histórico*, el de la *identidad* y el correspondiente a *la violencia*.

### III. La penumbra acariciada: los ciclos narrativos

#### 3.1. Ciclo del lector o de la peregrinación azarosa de un libro

El primer cuento del libro se titula “Lector in fabula” y se inicia con una muerte. De hecho, esta muerte repentina es la de un personaje al que se presenta como el asistente de una conferencia académica que, en medio de la disertación, se siente mal, abandona la sala y fallece en la silla de un parque solitario. Este acontecimiento, aparentemente anodino, gatilla los engranajes del azar, la fuerza conductora del relato.

Cuando las autoridades trasladan al cadáver hasta la morgue, uno de los técnicos encargados de prepararlo para la autopsia encuentra entre las pertenencias del difunto un paquete que sustrae con la esperanza de que se tratara de un fajo de billetes. El paquete, sin embargo, era una especie de libro o cuaderno manuscrito y como duda que alguien venga a reclamarlo, termina llevandoselo. A partir de este hecho en el que interactúan la muerte, el azar y el hurto de un libro, el lector se convierte en cómplice y testigo del entramado de historias que se sucederán, una tras otra y de forma vertiginosa. Es así que cada retazo empieza a unirse a medida que, por culpa del olvido, el hurto sucesivo, la donación y una serie de casualidades, el libro va cambiando de dueño.

Este traspaso se produce casi siempre antes del momento justo en que alguien se decide a leerlo y es el pretexto para adentrarnos en la vida de los otros. Por ejemplo, si el técnico no hubiera ido a su cita con el psiquiatra alemán Sigfried Lenz, no habría olvidado el libro en la sala de espera. Sin ese descuido, Martinica, la trabajadora de limpieza no hubiera hallado el cuaderno y tampoco lo dejaría sobre la mesa de pendientes de su jefe. A su vez, sin esa providencial intervención, no habríamos sospechado que Lenz se encuentra muy enfermo a causa de un mal incurable y que por eso está más que dispuesto a invitar a comer a su secretaria de consultorio. Y, si no hubiéramos conocido a Lenz y sus planes de *affair*, nos habría parecido extraño que, siendo tan metódico, adelantara sus citas del día y atendiera de mala gana a pacientes como Hans Magnus, a quien le entregaría aquel libro que halló entre sus historias clínicas.

De este modo, el objeto reinicia un viaje en medio de un halo de confusión. Así que ahora pasamos (junto al volumen) al joven abogado Hans Magnus quien es presa de una angustia que, sospecha, no va a resolver si sigue con un psiquiatra que se limita a dejarle tareas para la casa como a un colegial. Por lo que renuncia a continuar con sus citas y guarda el libro que encontró ininteligible con la intención de enviárselo después al psiquiatra. Sin embargo, acaba donándolo cuando se entera del repentino deceso de este último.

Finalmente, el manuscrito va a parar a una biblioteca barrial de donde será sustraído (por segunda vez) por la joven encargada. La policía intervendrá pronto su domicilio e incautarán todos los libros que hurtó de su trabajo, pero en el camino la patrulla sufrió un accidente y los ejemplares recobrados fueron a parar al río. Uno de los oficiales se apresta a recuperar lo poco que no se arruinó y es así que, tras devolver los ejemplares todavía salvos, pide en

préstamo el misterioso libro, el cual acabará leyendo en voz alta para sus hijastros, mientras su esposa lo mira enternecida y la noche cae sobre Lima.

La estructura fragmentaria del relato busca la mimesis de la vida vista a gran escala, casi en caleidoscopio, donde la sumatoria de las experiencias habituales de múltiples conciencias hilvanan el tapiz de realidad al que el lector es arrojado, pasado de mano en mano como el propio libro.

En ese sentido, la experiencia recuerda a ratos un aliento joyceano al tratar de reducir mundos personales completos a lo largo de un par de jornadas maratónicas. Cada caso se hermana entre sí bajo conexiones insospechadas, donde las dos más importantes son las que conforman al objeto intercambiado: i) un libro que recuerda a los códigos misteriosos citados por Borges y Lovecraft, aquellos de los que nunca llegamos a conocer su contenido y ii) el signo de la insatisfacción que vincula a toda la cadena de dueños, lo que los obliga a encontrar ayuda médica o a dar un salto de fe que los lleve a vivir experiencias arriesgadas (vivificantes) ante la inminencia de la muerte. Al final, cada uno de los personajes es necesario para el otro: se encuentran, se alejan y con el roce de sus acciones transforman sus existencias mutuamente y en mayor o menor medida las determinan, acaso las explican.

Quizá sea este último punto el que lleve a pensar que el libro en cuestión y el espectador ocupan, ambos, un papel de testigo. Así, el cuento, a decir de Umberto Eco (1981), apela a la interpretación activa de un lector modelo que permita unir las piezas de ese rompecabezas que el autor pone en sus manos. De ahí que el título “Lector in fabula” pueda deberse al ensayo homónimo del famoso escritor y académico italiano.

### **3.2. Ciclo histórico**

#### **Reinvención y visitación del pasado**

Los relatos “Orbe novo” y “Parábola de Cervantes y de Lope” son reescenificaciones de los consensos de la historia, particularmente enfocados a través de figuras cardinales para la visión del mundo que nos ha sido heredada por la tradición occidental.

En el primer caso, Dughì pretende reelaborar el aura mítica que se cierne sobre la figura de Cristóbal Colón, de modo que desmonta el pedestal en el que

se encuentra el navegante solo para redefinir su camino desde el deseo vehemente de un hombre desangelado y pedestre que deseaba hacerse a la mar y recibir algún tipo de gloria que pudiera heredar a su hijo. Sin embargo, la fortuna le había sido esquiva y tuvo que contentarse con los trabajos que le mantenían en el oficio de dibujante, cartógrafo, copista y secreto admirador de las lecturas de Tolomeo. Un día es alcanzado por el relámpago fugaz del destino cuando, tras dar hospedaje a unos viajeros que habían cruzado el mar tenebroso, uno de ellos le deja una serie de mapas, testimonios y cartas de navegación que probaban su arribo a tierras nuevas de un valor y riqueza incalculable. Durante las siguientes décadas, el Colón de Dughi guardaría celosamente la información para poder beneficiarse a la primera oportunidad en que pudiera por fin conseguir el financiamiento para su empresa. Pero el momento nunca llegó, de modo que, tras ser rechazado por cuanto capitán y viajante lo tomaban por loco, se abandonó a la hondonada de la tristeza, dispuesto a esperar una muerte que, considerando la edad de vida promedio de la época, ya no tardaría mucho más. Hasta aquí podría parecer al lector que esta reinención del mito colombino no tendrá otro destino que el fracaso irremediable que se esfumará en el olvido. Sin embargo, en este punto un giro atiza la llama de la tradición que ha llegado canónicamente a nuestros días: la autora consigue explicar que, tras lo que parecía un desenlace tétrico (aunque esperado) para un navegante frustrado, resultó el origen de su fama, pues Cristóbal Colón consiguió pasar sus días finales en el reino de Castilla y, mientras se ganaba la vida como cartógrafo, se dio tiempo para cundir las fantásticas historias que escuchó de aquellos hombres que sí habían pisado nuevas tierras allende los mares. De algún modo, hizo propias esas historias y el tiempo hizo lo demás, lo necesario, para erigir su figura como la del descubridor legítimo del nuevo mundo.

La propuesta de la épica manufacturada, del bulo que de tanto oírse y repetirse durante generaciones termina ungiéndose con el brío de las verdades que han sido confirmadas, nos deja una pregunta atendible a la reflexión desde la creación literaria y las posibilidades que asume la ficción (oral o escrita) como elemento que construye la noción de realidad: ¿cuántos sucesos que la historia consagra en sus anales tuvieron lugar conforme lo señalan las fuentes, códices, tradiciones y testimonios? Nuevamente aparece la palabra unida al infortunio. La palabra como esa tabla de salvamento que puede conceder a quien se monta en ella, y si el azar es propicio, una especie de redención, a veces pasajera, a veces (y en muy pocas ocasiones) permanente, aun cuando la obra gloriosa nunca hubiera ocurrido.



“Parábola de Cervantes y de Lope”, por su parte, ha sido escrito con una impronta que recuerda a las viñetas de las fábulas clásicas o, debido a la carga última de su mensaje, a una prédica del destino último de todos los que se hacen a las letras: morir sin saber si su legado merecerá la pena en las próximas centurias. En este relato se recurre a dos personajes tomados de la tradición literaria española de mediados del s. XVI y principios del s. XVII, afincados en las postrimerías del Siglo de Oro y en plena transición hacia el barroco: Miguel de Cervantes Saavedra y Lope de Vega Carpio. Ambos han sido soldados, ambos recalán en la creación literaria: Cervantes con preferencia hacia la narrativa novelesca y la poesía; y Lope de Vega, con un éxito abrumador gracias a sus piezas dramáticas y de comedia. La relación que hay entre ellos es cuando menos tirante y se encuentra ribeteada por el celo, el vapuleo velado, el escarnio hacia la producción del otro. Pero, a pesar de ello, cuando ambos fallecen y son nada en medio del umbral en el que presuntamente las conciencias se agotan y se desvanecen en la bruma, entonces ocurre que los cuerpos de uno expiran en calles bautizadas con el nombre del otro y aun la diferencia que en el otro hacía mella el favor del público, la fama y la popularidad dejan de guardar el menor interés y solo queda sus nombres y su obra como la humareda que deja adivinar el dolor que las originó.

### **Choque cultural**

Por otro lado, “Homenaje”, “Kentoripayeni” y “Shabat”, aunque se inscriben en esa especie de hilo temático nutrido por la imagen del pasado, cuando no de locaciones del presente ajenas a “las bendiciones de la contemporaneidad”, componen los cuentos más breves de este conjunto pergeñado por Pilar Dughi.

No obstante, los relatos se valen de esa representación mínima para urdir la sensación que se consigue, por ejemplo, al mirar detenidamente los fotogramas de una cinta, fotogramas que orbitan en torno a los dilemas nacidos a partir del contacto entre dos civilizaciones. Incluso podría apuntarse que todos remiten a los conflictos producidos por dos modos de aprehender y relacionarse con el entorno. El primero pertenece al individuo nativo, afincado en una ruralidad que da forma a la noción de comunidad y a su sentido de tradición que, a su vez, le permite cultivar una vida imbricada profundamente con su ecosistema. Un modo que no pocas veces a lo largo de los siglos desde la invasión española y subsecuente colonización ha sido percibido como bárbarico, primitivo o bestializante. La segunda de estas miradas recae en la del individuo “civilizado” de Occidente, ávido de conquistar el medio natural para

provecho de los suyos y, en el camino, deseoso de imponer la hegemonía de sus afectos, la forma en que mide el tiempo, los dioses que adora (el dinero, las utilidades, los libros sagrados y las reliquias santas).

El choque cultural producido entre la vieja dicotomía de civilización y barbarie es representado desde la ironía sutil mediante comparaciones de los ideales que los hombres sostienen sobre las concepciones del mundo, el bienestar individual y el bien común.

Así, por ejemplo, en “Homenaje” se nos devuelve a los ojos de Tomé, un cacique que rememora la llegada en canoas de “los hombres vestidos como mujeres”, con falda y sogas al cinto, y una caja de oro donde supuestamente se ocultaba la sangre del dios supremo, que llamaban “el altísimo”. Y aunque al principio se revela una inserción más o menos calmada y llena de hospitalidad al entorno íntimo de la comunidad de Tomé, el desenlace es bastante gráfico: muerte y tortura para los foráneos que pretendían imponer una narrativa distinta de sacrificio, culpa y tortura eterna en el infierno, una doctrina alejada del favor de su dios, el Gran (río amazónico) Asarobeni que, como presencia natural, física y palpable en el entorno, no pedía fe a cambio de favores o esperanzas de salvación. Aquí el asesinato de los misioneros colonizadores es un acto sopesado y no es producto de un presunto estado de enajenación fruto del salvajismo.

Por su parte, “Kentoripayeni” ensaya un encuentro que hace posible la confrontación de los sentidos en que los hombres perciben sus prioridades cuando se produce el arribo de la desgracia. La premisa desarrollada por la autora incide en que las cosas cobran su real valor en los momentos límite. Para el buscador de oro que ha perdido a seis hombres y que carga con la experiencia de una misión costosa en términos de recursos y vidas humanas resulta más tremendo el peso de su desgracia (y puede más su orgullo) que termina rechazando la oferta de un “salvaje” herido que ha perdido sus herramientas de casería y que le ofrece sus pavas de monte a cambio de uno solo de los cuchillos. El buscador de oro no lo piensa mucho y reanuda su marcha: prefiere contar con todas sus armas y morir peleando a verse obligado a entablar un intercambio con un nativo del que nada podría querer. La escena final es el cierre perfecto e irónico que se aguardaba en tanto que la narradora revela que dentro del buche de las pavas que el herido destaza hay decenas de pepitas de oro que para él no guardan ninguna utilidad, por lo que acaba arrojándolas al río.

Por último, en “Shabat”, el asunto cobra una dimensión que podemos fácilmente identificar con la penetración de las estructuras económicas, gubernamentales y sociales del Perú moderno en los confines de la jungla amazónica y sus espacios no contactados. La mirada realiza un paneo recopilatorio de los primeros instantes de un pasado en el que hasta los nombres variaban junto al recorrido de las estrellas y no había noción de un tiempo que debía ser aprovechado por la fuerza y sí satisfacción inmediata de las necesidades primarias de la comunidad. Se establece de esta forma una crítica a la “razón imparable del mundo” que mira en la eficiencia del aprovechamiento de recursos, los costos reducidos, la organización a partir de la presencia estatal, la documentación y la redefinición de las actividades y sentires de una población que se trata desde el paternalismo y la subestimación de los “otros”, esos que son meros objetos de estudios.

Hay además un giro literario interesante pues, aunque muchos no entienden ese afán de extender un dominio que parodia a lo divino sobre el tiempo y el terreno, antes que preferir la sapiencia del que ahorra y exprime sus esfuerzos para generar una riqueza metódica mientras sucumbe en la abulia y la enajenación que rompe su vínculo con el ocio, las costumbres y la apreciación de las maravillas cotidianas, los nativos de la historia se niegan a despojarse de “esa ignorancia” que les hace preguntarse con una sonrisa en la cara cómo hará esa gente con sus artefactos, técnica y lujos para contener la furia de los ríos cuando esta se desate sobre el mundo conocido.

### **3.3. Ciclo de la identidad**

Las tribulaciones aparejadas al hecho de ser mujer en medio de una sociedad como la peruana, fundada sobre bases patriarcales, cuyos aparatos políticos, judiciales y económicos suelen operar para un criterio de disparidad, profundización de brechas de género en la práctica e instauración de un sentido común machista y segregador, atraviesan toda la obra narrativa de Pilar Dughi.

A través de las situaciones que plantea la autora, se transparenta una preocupación por exponer las dinámicas perversas que socavan la libertad de las mujeres. La autora elabora la mimesis a partir de un contexto que se ensaña con figurarse aún más hostil con aquellas mujeres que sufren la presión de

agenciarse de un marido que cumpla con las expectativas sociales de la familia, que sea funcional, que sea capaz de proveerla y de propiciar su realización mediante la maternidad, la conformación de un núcleo familiar propio y la administración exitosa de un hogar idealizado.

En “Dime sí”, constatamos que el título mismo del cuento compone una orden, pero, antes que nada, supone una plegaria, una súplica. La trama fluye entre soledades: el tedio inicial de una mujer de treinta años a la cual su medio social inmediato (familia y amigos) le advierten de los perjuicios de quedarse soltera y lo difícil que le resultará encontrarse “un buen partido” si deja correr más años. La atmósfera ondula entre los secretos encantos de la burguesía limeña —sus centros de reunión, por ejemplo— y se agolpa en los actos de riesgo que la protagonista desea correr en un esfuerzo desesperado por sentirse viva luego de que ha caído presa de la victimización de la que se le hace objeto tras la muralla de obligaciones a las que debe atenerse como la mujer de buena familia que es. Uno de esos riesgos es robar en tiendas por apartamento; sin embargo, con ese tipo de prácticas tampoco experimenta una satisfacción plena.

Quizá aquello, el deseo velado de ser “atrapada” infundado por los prejuicios de su entorno, sea lo que la empuje a optar por cartearse con otros solteros a través de un servicio de citas por correspondencia. Pero incluso cediendo ante ello para cumplir el objetivo de encontrar a alguien con el cual mantener una relación seria es mal visto por quienes se lo exigían en primer lugar. De tal manera que las reprimendas morales nunca cesan. Se produce entonces la contradicción que cimienta el conflicto: atrapada en una sociedad a la cual le causa repulsa la presencia de un sujeto femenino autónomo y que llega a descalificar a la mujer por cosas como los antecedentes familiares (la tía soltera que cayó en el alcoholismo la locura), la idea nociva de que una mujer que no apunta a la institución de una estructura familiar es un ser sin mayor funcionalidad o utilidad, o el cuestionamiento de cualquier oportunidad de libre expresión de su autonomía: desde salir sola a tomar un café o una copa de vino hasta los hábitos nocturnos e íntimos como la hora en la que uno se va a la cama.

El desenlace, como se ha indicado, retorna al punto muerto de la soledad como si esta fuera una condena irremediable de la cual nadie, y menos una mujer en las condiciones del personaje construido por Dughi, puede escapar por imperativo de sometimiento machista. En el clímax, la mujer ha construido

una especie de relación íntima a distancia con un estadounidense que aparentaba ser “el final feliz”, la meta a alcanzar para lograr la plenitud bajo las exigencias por las que se ve acogotada: la de acabar como un instrumento capaz de encajar en roles de esposa y madre y consumir así su peregrinación sentimental. Razón por la que viaja a Miami, presta a conocer a la persona que, supone, pueda comprenderla. Esto en un ejercicio de proyección sobre el otro que cree capaz de salvarla de los augurios que la persiguen y sancionan. Mas en el aeropuerto solo la espera una silla en un café y la sensación de haber sucumbido a los rigores de un círculo del que no hay escape y en el cual se ha visto atrapada, de vuelta al comienzo: en una mesa para uno, ante la mirada de los otros que seguirán juzgándola, no importa qué, notando que tal vez ese sea su destino y ninguno más.

El mismo orden construido a base de prejuicios, solo que adaptados a un medio rural y de provincia, se deja sentir, pesado y claustrofóbico, en “Las chicas de la yogurtería”. En este relato se sigue a Lucha, una profesional limeña que se ha trasladado a Ayacucho como encargada de un importante proyecto de desarrollo comunitario. Tan pronto como se instala, Lucha se dedica a construir un soporte de redes y buenas relaciones que le permita mantener cierta fluidez y seguridad para abastecer el cumplimiento de las metas de su trabajo. En un principio, Lucha se hace con la estima y respeto de la comunidad. No obstante, ni esa situación la libra de toparse con dificultades que, nuevamente, ponen en realce la condición de ser mujer como un justificante para la agresión, el juicio apresurado de los hombres, la condena de actitudes que no son vistas como sumisas o deseables por la comunidad.

El que Lucha sea una especie de ideal de mujer madura, responsable y autosuficiente, el que se interese por temas académicos, el que desee cumplir bien su trabajo, le causa el desprecio de personajes que verán hasta en los gestos de mínimo esparcimiento permisible para cualquiera (como el hecho de montar bicicleta por la ciudad) y, más aún, en la “osadía” de rechazar las poses de hostilidad e insultos arrojados contra una mujer que solo busca vivir en paz, el detonante que les permita dar rienda suelta a la violencia de tinte sexual (acoso, tocamientos, intento de abuso) e incluso el conato de librar ataques de carácter físico para que la agraviada “entienda” cuál es su lugar como mujer dentro de un espacio que no le pertenece.

En el desarrollo del relato, se aprecia cómo aquello corre en paralelo con el juicio popular y la condena pública con la que se estigmatiza a Charito, otra

mujer joven independiente que atiende su propio negocio de yogurt natural y que no tiene reparos en demostrar su carisma, simpatía y personalidad amable con sus clientes y personas cercanas. Los hombres de la comunidad atribuyen tales características a que Charito no es una mujer decente en la que se pueda fiar y, como en el caso del propio comisario de la localidad, le hacen advertencias a Lucha sobre lo perjudicial que sería para su reputación el que la vean conversar o mantener alguna relación de cercanía con ella.

Al término del relato, nuevamente la estructura patriarcal de sujeción irrumpe en la vida de las protagonistas dughianas y adquieren un brillo especialmente potente con la coincidencia de que los hechos toman lugar en una etapa de tensa calma entre las postrimerías del periodo de violencia armada y la transición hacia la democracia, en algún punto de la década de 1990.

En este caso es la llegada del VIH a la comunidad de Ayacucho lo que constituye el inicio de una nueva inquisición contra las mujeres y personas que se sospechan pueden ser los agentes diseminadores de la peste. Como no podría ser de otra forma, esa construcción de un sentido común afincado en las tradiciones obtusas y una moral casi barbárica apuntan a que debe empezar a detenerse preventivamente a las mujeres que, como Charito, no son de confianza. Aquello termina por generar en Lucha una desazón que se contrapone a su aparente calma y solvencia iniciales, de modo que, por primera vez, se sienta una extraña en riesgo, pero, paradójicamente, acabe por amoldarse al imperativo cultural que se le ha impuesto, tal y como anota Mariana Rodríguez (2019):

El gesto [de Lucha] de desviar la mirada implica que acepta el orden del cual renegó en un principio, pues no puede lidiar con la marginación que establece el pueblo a “las mujeres alegres y bonitas”, criticadas por su “comportamiento licencioso”. Lucha se aparta de ese grupo que consideraba sus amigas y continúa su vida solitariamente en Ayacucho (p. 14).

Cierra el ciclo de la identidad presente en *Ave de la noche* el relato “Futuro prometido” el cual, conforme sus pares, cumple una función de denuncia y exposición, pero al mismo tiempo emprende un intento por acercarse a la comprensión de las zonas grises, ambigüedades y cuestionamientos éticos agudizados por una situación de precariedad material e inestabilidad causada por un contexto de violencia económica y de género.

Herminia es una docente que ha tenido que criar a su hija sola debido a que el padre de esta las abandonó con el pretexto de buscar un mejor porvenir.

Son tiempos duros para el país. La economía es pulverizada por una inflación desbocada. La escasez y el hambre golpean duro. Y, como ahora, entonces los maestros eran uno de los primeros trabajos fusibles del aparato estatal. A pesar de conocer de primera mano que pronto todo esto se volverá insostenible, pues no tiene cómo pagar el alquiler y pronto la comida empieza a escasear en las despensas, la profesora Herminia se resiste a deponer su fe en ese aumento que el gobierno ha anunciado, pero del que jamás se tiene noticia, solo rumores y bulos. He ahí el primer futuro prometido que termina a fin de mes en la amenaza cada vez más cercana de la pobreza.

Por si fuera poco, Victoria está por terminar el colegio y pronto tendrá que seguir una carrera u oficio, lo cual seguramente representará otro gasto adicional. ¿Y si acaso no lo hiciera? ¿Podría su hija ayudar a sostener las precarias bases con las que se sostiene ese hogar sin techo propio, asfixiado por las deudas y con la noticia de desalojo pendiendo sobre la cabeza de sus moradoras? Dughi se sirve de la ansiedad que el perderlo todo significa para problematizar el caso de violencia económica que sufren las mujeres que fungen de único pulmón para la manutención de su familia y que resultan víctimas del crimen que la omisión a la asistencia familiar del padre representa en muchos hogares peruanos. Ante ello, incluso la propia Herminia piensa que Victoria debería casarse si es que no va a estudiar y casarse con un hombre que sea capaz de darle una vida distinta, sin las privaciones por las que la familia atraviesa en su estado actual. Pero además hay una crítica velada a un sistema que pervive hoy en el país, en el que la economía se sostiene a partir de un mercado informal que cada vez se ve alimentado por profesionales que no pueden subsistir con su solo trabajo (si es que tienen alguno) y deben hacerse a la idea de ver si acaso consiguen otra ocupación ajena a sus profesiones. En este caso Herminia ve con mucha desazón cómo un familiar suyo sortea mejor la crisis con su trabajo de chofer que ella, una profesional que ha estudiado varios años en la universidad, con bachiller y título y décadas de experiencia. El orgullo herido le impide que pueda buscar ayuda.

Puesto en semejante contexto, el desastre se convierte en un acontecimiento esperable y hasta normalizado. La vulnerabilidad económica y emocional ante la que está expuesta la familia de Herminia es aprovechada por Héctor, el viejo y acomodado tendero de la cuadra. De manera que este utiliza sus recursos y bienes de primera necesidad (en este caso la comida que expende en su establecimiento) para someter a Herminia bajo la obscena insinuación de que le deje cortejar a Victoria a cambio de los alimentos fiados y otros regalos en especias que él se faculta a introducir en la lista de compras de

la profesora, primero sin que ella lo sepa y, luego, imposibilitada de devolvérselos debido a su precariedad. Como es de esperarse, la reacción primigenia de Herminia es la repulsa y la defensa de su honra y la de su hija. Incluso, le prohíbe a Victoria que se acerque al establecimiento del sujeto. Pero, para su desgracia, los apremios recrudecen y de pronto se ve obligada a volver y a “tolerar” los envíos que el tendero le realiza. Poco a poco, Herminia no ve otra salida que corresponder a los gestos y decide permitir las visitas del propio Héctor a su casa. Más tarde, coquetea con la idea de que al menos con un hombre como este no podría pasarse necesidad.

A pesar de ese aparente relajamiento de principios por parte de la protagonista, se resiste a utilizar a su hija como un mero objeto de intercambio. Y esto queda de manifiesto cuando, en un arrebato de desesperación, y por sugerencia de la propia Victoria, Herminia fue a pedirle un préstamo al mismo Héctor para así poder contratar a un abogado que prolongue su permanencia en la pieza alquilada en tanto la situación mejora. No obstante, desistió tan pronto como el tendero condicionara el préstamo a que ella le permitiera a Victoria ser su amante. Un eterno “futuro prometido” con el que, Herminia sabía, su hija nunca iba a casarse. Aquella no era la intención del viejo. Sin esperanza alguna y de regreso a casa ve a su hija en sus habituales ocupaciones desde que acabó el colegio: mirar tele y pasársela en el sofá. Ante la pregunta de la muchacha, la profesora le indica que no consiguió el dinero prestado, pero que quizá ella podría trabajar o con la costurera vecina o en su colegio como auxiliar. Victoria naturalmente se marcha a su habitación y deja a su madre sola. Tan pronto como Herminia se retira a la cocina es asediada por el posible rumbo que la vida de su familia tomará a partir de ahora y fantasea despierta con la pesadilla que significaría irse a “invadir” un lote en un asentamiento humano en pleno clímax de la violencia armada. El cuento cierra con la siguiente escena:

[Herminia] escuchó que su hija bajaba las escaleras y se dirigió a la sala. Se había puesto una chompa escotada en el busto y un pantalón ajustado.

—Te he dicho que no te vistas así— le dijo ella.

—¿Por qué?

—No me gusta. Además, eres muy chica para maquillarte tanto.

Victoria hizo un gesto de fastidio.

—¿A dónde vas a estas horas?

Su hija bajó el tono de voz.

—A visitar a don Héctor. Estoy segura de que él nos puede prestar dinero.



Salió y cerró la puerta de la calle (Dughi, 1996, p. 58).

El vuelco final de “Futuro prometido” simboliza el grado de infantilización presunta con el que Herminia trataba a Victoria. Y es aquí donde Dughi desafía el convencionalismo de la tragedia para mostrarnos que son las circunstancias límites las que propician que los individuos se vean en el dilema de transar lo que fuera (incluso la propia integridad) a cambio de cualquier mejoría sobre el estado de carencia que los devora. Es esta necesidad creada sobre un aparato de reproducción de la violencia la que termina orillando a las mujeres a recorrer un futuro que otros pensaron para ellas, aun si esto se produce a costa de su dignidad o si acaso significa a la larga su propia destrucción.

### 3.4. Ciclo de la violencia

#### **Crimen serial desde un VHS: (cine)filias, placer y sangre**

“Ave de la noche” es un canto a la literatura negra disfrazado de goce cinéfilo. Quizá sea en este relato donde la figura del psicópata cobre mejor realce en la poética de la autora debido al carácter atípico que esta nos presenta.

En el desarrollo del cuento hay una vocación de “caja sorpresa”. Todo apunta al establecimiento de una atmósfera ambigua, casi onírica, que nos lleva a sospechar cada dos pasos que la tragedia es inminente y que no hay escape posible. El protagonista aparece en primer plano en la penumbra de una habitación mullida, dominando el paisaje como “un búho en la oscuridad al que no le llega la hora del canto” (p. 107). En el espacio representado reina el silencio y el desorden del final de la jornada: trapos sobre los muebles, menaje y servilletas en la mesa. Aguarda el momento preciso y, mientras tanto, decide poner sobre el tapete una serie de reflexiones en torno a lo que haría en momentos como este: sucumbir a tapar los agujeros de una existencia que podría suponerse mullida en la chatura con cintas de películas policiales, *thrillers* y de suspense. Aquella es la única vía en la que, señala, puede disfrutar de su soledad y extrañar con nostalgia un pasado que supone más virtuoso en cuanto a estándares filosóficos. Así, leeremos declaraciones como la que sigue:

Vivimos demasiado a prisa para imaginarnos el proceder de los hombres. No hay tiempo para ese estado de contemplación, que hacía que los antiguos pudieran representar su propio cosmos interior y también el de los otros, adquiriendo el conocimiento

necesario a través del ensayo y el error. Ahora nos dan el entretenimiento y la información directamente, sin cavilación ni esfuerzo (pp. 107-108).

El lector es empujado entonces por la intriga de una narración fresca contada en primera persona por el propio protagonista cuya identidad permanece velada hasta el último instante. Las tres cuartas partes del corpus narrativo están dirigidas a dibujar el recuerdo puntilloso de lo que aconteció en una vieja película soviética de asesinos seriales. Llama la atención que sea este acontecimiento el que contribuye a delinear la figura del protagonista como una especie de sibarita, un cinéfilo capaz de abandonarse tanto en la elaboración de sus propias críticas contra la hegemonía de una sociedad de masas y de consumo, como alguien que se deja llevar por el recuento casi literal de una cinta policial. Suponemos que es un tipo listo y habilidoso. Y el relato que a su vez este cuenta al lector que sigue un tanto desconcertado el sentido de toda esa especie de evocación aparentemente innecesaria, habla del asesino serial conocido como el hombre de Rostov y de los intentos de un joven médico forense que, aún en contra del aparato burócrata que no parece muy interesado en resolver la andanada de crímenes, se hace a la difícil tarea de dar con su paradero y terminar por fin con la ola de asesinatos de niños, jóvenes y mujeres a los que se les cercena, tortura, desfigura el rostro y raspa las huellas dactilares.

A medida que nos enteramos de los sucesos del filme, el protagonista no deja de lanzar una cuantiosa casuística en la que podremos ver desfilar los nombres de infames homicidas en serie como Jeffrey Dahmer, John Gacy, Albert de Salvo y Ted Bundy. Cada crimen listado es más escabroso que el anterior, pero aun así es posible notar cómo, en medio de un listado oceánico sobre los métodos que cada criminal usó para asesinar a sus víctimas, aparecen aparejadas reflexiones en torno a la naturaleza criminalística y los perfiles psicopáticos de hombre que “pueden ser nuestro compañero de carpeta en la escuela o el vecino que se despide todas las mañanas de sus hijos con un beso en las mejillas” (p. 111). ¿Un asesino en serie debe dar muestras inequívocas de serlo? A veces tales muestras permanecen a la vista, disimuladas por una vida apacible interrumpida solo cuando “en un momento determinado actúan como si tuvieran a un demonio en su interior” (p. 111)

¿Por qué se producen estos individuos? ¿Qué los motiva? El catálogo de respuesta probables es diverso y va desde las explicaciones cognitivas, genéticas, culturales, sociales y de exposición a contextos de abuso y violencia;

no obstante, esto al narrador no le importa porque cuando se descubre a uno de estos individuos “siempre es demasiado tarde”.

Pilar Dughi integra a la historia datos médicos duros, lo cual traslada a la ficción su interés profesional hacia las psicopatologías. Ello provoca el surgimiento de una especie de teoría narrativa decantada a los relatos en los que el flujo de la conciencia de sus personajes se convierte en un personaje autónomo, capaz de develar al lector una mejor comprensión de sus pulsiones. Esto se puede advertir también en “La noche de Walpurgis”, relato perteneciente al volumen *La premeditación y el azar* (1989). Pero aquí la apuesta se incrementa al vincular la alevosía de un homicidio mediante la narración testimonial de una película del cine soviético, lo que nos recuerda inevitablemente a ese cuento en el que Roberto Bolaño hacía lo propio desde el cine serie B de zombis en “El hijo del coronel”. Y entonces surge el coqueteo con esa especie de fascinación por el mal y los mecanismos de su génesis que literariamente podría emparentarla con autoras de tópicos similares como Flannery O’Connor, tal y como podemos ver en la siguiente cita salida de la boca del asesino cinéfilo de su cuento: Se piensa cada vez más, sin embargo, que [matar] se trata de una adicción. No a una sustancia, sino a [...] una experiencia del mal (p. 112). Y como apoteosis, acaso prevenido o todavía despistado por el montaje de sinopsis fílmica, reflexiones y jurisprudencia criminal, uno asiste vulnerable a la contemplación final de la verdad: todo este tiempo aquel “búho” que acariciaba la penumbra y que espera a que la mujer apague por fin la luz es también el hombre que calibra la relación entre mal y goce, un asesino en busca de su lugar en la historia y de su propia e inalcanzable satisfacción.

Puede que a esto se refería Hannah Arendt (1984) cuando señalaba que el verdadero problema aquí es el sesgo que cargamos y del cual Dughi también se aprovecha para hilar fino en la dialéctica narrativa de “Ave de la noche”, ya que convenimos, a priori, a relacional al mal con:

[...] algo demoníaco; su encarnación es Satán, un ‘rayo que cae del cielo’, o Lucifer, el ángel caído cuyo pecado es el orgullo, es decir, aquella soberbia de la que sólo son capaces los mejores: no quieren servir a Dios, sino ser como Él (p. 14).

Cuando Arendt nos demostró que, bajo la banalidad del mal desarrollada en *Eichmann en Jerusalén* (1999), hasta el menor de los hombres, un sujeto desprovisto de atributos, inserto en la maquinaria desbocada de una

comunidad y con una vida aparentemente dada a la tipicidad y la medianía, puede ser capaz de fraguar verdaderas aberraciones.

### **Con el agresor bajo techo: violencia sexual y abuso intrafamiliar**

La propuesta de agrupar en este acápite a los cuentos “Naranjos y limoneros”, “Apúrense, por favor” y “Conciliación” responde a que en cada uno la violencia estructural que afecta o que ejercen a los personajes de las historias se suscita en espacios íntimos que presuntamente deberían permanecer premunidos de la seguridad adecuada para el desarrollo pleno del sujeto. Los hechos se sitúan principalmente en dos lugares definidos por dinámicas particulares. De un lado, se tiene a los espacios institucionales, como es el caso de “Naranjos y limoneros” desde donde la violencia contra los cuerpos (violación sexual) es ejercida por un depredador que concentra la autoridad del clero y que se vale de su investidura para manipular y subyugar a sus víctimas infantiles. Mientras que, del otro, están los espacios domésticos tal y como obran en “Apúrense, por favor”, donde el peligro inminente se concentra en un padre enajenado y capaz de atentar contra la integridad de su propia hija, y en “Conciliación”, en cuya trama queda demostrado el hecho de que cualquiera es susceptible de ser el objeto de abusos perpetrados en la esfera íntima de la convivencia conyugal, y que no necesariamente estos deben ser físicos o escalar hasta los litigios jurisdiccionales, sino que la violencia puede llegar a incidir ferozmente desde la desidia, el engaño y el maltrato psicológico pasivo (o de baja intensidad) en una mujer profesional, incluso una que cuenta con la investidura propia del cargo de magistrada en un juzgado de familia.

En el primer relato en mención, la autora se concentra en desarrollar el golpe inesperado de los crímenes que permanecían impunes bajo la losa del pasado y el modo en que, tarde o temprano, la justicia (y la propia víctima) alcanzan al perpetrador de más de una miseria. Y eso es precisamente lo que ocurre con un respetabilísimo sacerdote entrado en años y con una salud quebradiza, el padre Raúl, quien, antes de retirarse, aspira a tentar una posición en el obispado que mejorará considerablemente sus ya ganados privilegios y prestigio como director de una casa parroquial afincada en un distrito acomodado. Mas un día, su ambicioso y tal vez último proyecto político comienza a naufragar cuando recibe un mensaje en el que un niño al que violentó sexualmente “en un jardín con naranjos y limoneros” de alguna de las casas hogar por la que pasó, ahora que es mayor, está dispuesto a hacerle pagar sus miserias.

Los mensajes llegan por debajo de la puerta, en sobres, y esto empuja al padre Raúl a una paranoia furiosa, lo cual le hace sospechar inevitablemente del sacristán y del padre Javier, un muchacho de treinta años cuyo mensaje pastoral progresista le incomoda. La conversación final que se sucede entre ellos es expuesta como un horizonte de eventos en los que el lector puede jugar a suponer que, tal vez, en uno de esos giros del azar, sea Javier el niño que desde el pasado llega a procurar la destrucción total del “cerdo” que ahora agoniza en el callejón del cargo de conciencia, la imposibilidad del ascenso anhelado y la neurosis del que por fin ve sublimarse frente a sus ojos años de indecorosa impunidad.

Por supuesto, Dughi permite que se juegue con esta posibilidad y urde un pacto de probabilidad con el lector a quien deja la licencia de suponer lo que este desee. Al final, se contempla el desbarranco de una figura “santificada” en el pozo de su largo historial de latrocinios, lo cual, acercado a nuestro tiempo, es perfectamente verosímil si comparamos la historia a casos nefastos como los que se testimonian en más de un expediente judicial y libro de investigaciones sobre pedofilia dentro de la iglesia católica.

En “Apúrense por favor” hay un despliegue de técnicas narrativas ambiciosas en términos de estructura y propósito. Así, el relato hace un uso predominante de los diálogos al punto de que estos son su espina dorsal. A su vez los intercambios se suceden rápidos y en saltos, lo cual ayuda a crear un clima opresivo. La historia presenta a Milton Peña, quien vive solo junto a su hija en Cieneguilla. La casa está a oscuras y Enriqueta, su hija, es enviada a su cuarto con una vela. Debe esperarla en tanto él habla y se prepara para lo peor. Milton pasa entonces a un intercambio inquietante con su madre a través de la línea telefónica. Las palabras escalan el timbre del pánico cuando se constata que un tormento se apodera de Milton. Su madre, una mujer anciana y postrada en silla de ruedas, le ruega que recapacite, que se venga a su casa, que deje de estarse solo sin agua ni luz y tan lejos, pero solo recibe una despedida y la promesa de que por fin podrán estar seguros sin que nadie los moleste en el futuro.

Milton cuelga y es ahí donde el lector cruza la línea telefónica y ahora acompaña a la pobre Edelmira en medio de su desesperación. La anciana decide llamar a una vieja amiga, luego opta por comunicarse con el psiquiatra que atiende a su hijo. A ambos les advierte que Milton tiene un arma y que

teme por su vida y por la de su nieta. Angustiada, coordina con ellos para ver si pueden ir en auto hasta la casa de Cieneguilla e impedir la tragedia en ciernes. Edelmira contacta a la policía y pide que una patrulla también se traslade hasta el lugar. Mientras la ayuda va en camino, la anciana resuelve hacer que su hijo le conteste el teléfono para entretenerlo y ganar tiempo. En su cabeza la situación es horrible y puede intuir que de pronto Enriqueta y Milton perecen con una bala en la nuca. Pero sus miedos se desvanecen cuando la pequeña Enriqueta por fin atiende el teléfono y le dice que su papá está descansando en el cuarto y que ya no tiene un arma porque lo había visto vendérsela a un vecino para procurarse algún dinero.

Con una especie de alivio, la autora vuelve a conducir a sus lectores a través de la línea hasta la casa de Cieneguilla únicamente para mostrarles que la violencia no tiene por qué ser encarnizada y descomunal, como la que se deja ver en los disparos a quemarropa, y que, cuando el peligro cohabita en el seno familiar, hasta un vaso de gaseosa puede ser mortal. Milton yace envenenado sobre el sofá de la recámara. Enriqueta lo cree cansado, dormido, así que bebe la soda que su papá le dejó sobre la mesita de noche. Dughi concreta con esto uno de los tabúes más horribles: el homicidio-suicidio de un padre y su pequeña hija. Con ella se prueba nuevamente que la alteridad del mal no es un estado de excepcionalidad, sino más bien una pulsión en permanente latencia.

Ante semejante ejercicio de audacia técnica, es imposible no valorar la inscripción de Dughi en esa tradición cruel inaugurada por J.D. Salinger en “A perfect day for banana fish” y, en el caso de la narrativa nacional, también ensayada por Guillermo Niño de Guzmán en su relato “Caballos de medianoche”. En ambos el suicidio se presenta como el salvoconducto con el que se pone fin a los sufrimientos causados por el descalabro económico, los padecimientos psicológicos, la neurosis desencadenada ora por el alcoholismo, ora por la guerra, ora por factores ligados al afecto o a la dimensión fisiológica del sujeto. En todos los relatos mencionados el diálogo cobra un protagonismo inusitado y se atiende a los datos relevantes y detalles de los microcosmos ensamblados a partir de su estructuración directa.

La participación de los infantes y su peso en la conformación del desastre que se va a cernir también sobre ellos hermana en este sentido a Niño de Guzmán y Dughi, pues en ambos casos los autores optan por el filicidio mediante métodos que se apartan de la ferocidad corporal y se decantan por una especie de muerte rápida e inoponible: en el caso de Niño de Guzmán,

mediante asfixia por gas licuado de petróleo, y en el de Dughi, por envenenamiento por sobredosis de fármacos. Cuando menos resulta sintomático que dos miembros de la misma generación de narradores compartan obsesiones temáticas en eso que el propio Niño de Guzmán ha convenido en llamar “la generación del desencanto”.

Por último, cierra la sección el cuento “Conciliación” en el que la magistrada de un juzgado de familia, enfrascada en un caso difícil de custodia (el caso Pellegrini) debe lidiar con sus responsabilidades profesionales y, al mismo tiempo, ocuparse del desastre que le espera en casa con un marido sentimentalmente distante que, además de abandonarle la carga de las responsabilidades hogareñas, le es infiel con la trabajadora del hogar que ha contratado.

Dughi intercala los acontecimientos entre el dilema que representa para la magistrada un juicio en suma complicado, en donde conoce a una de las partes en conflicto por la tenencia de dos niñas sobre las que se constatan signos de abuso físico por parte del padre; y el oxímoron aparente que podría parecer el que una mujer experimentada y con solvencia económica y profesional se vea compelida a convivir con una pareja que se niega a colaborar en la manutención del hogar y que, además, la convierta objeto de una despreciable traición. Y es aquí donde el valor del cuento subyace, pues constituye una muestra de que cualquiera, sin importar ocupación, nivel socioeconómico, preparación o experiencia está expuesto a sufrir los golpes impredecibles (golpes que, como se ha visto no tiene por qué ser entendidos en un sentido físico y literal), y cuestiona hasta dónde se puede resistir. ¿Es posible que se deba tolerar toda la vida?

### **Cicatrices que no cierran: violencia sociopolítica**

Como muchos de los narradores surgidos en la década de los ochenta y noventa, en su oportunidad Pilar Dughi volcó parte de su producción literaria al abordaje del conflicto armado interno. Y no es para menos. Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008), tamaña conflagración ocupó cerca de dos décadas del último milenio y significó la pérdida irreparable de poco más de setenta mil peruanos víctimas de la violencia subversiva, cívico-militar y paramilitar en medio de un contexto signado por gobiernos perpetradores de crímenes de lesa humanidad, corrupción a raudales y una ineficacia para suprimir la escalada de violencia así

como el recrudecimiento de las ya de por sí enormes brechas sociales, de descontento popular y pobreza extrema que azuzaban el espiral de zozobra.

Lo cierto es que lo sucedido entre 1980 y el año 2000 se presenta como una de las grandes tragedias nacionales, una que redefinió los afectos, sentires, traumas, problemas y hasta estructuras ideológicas, económicas, políticas, sociales y culturales del Perú contemporáneo. ¿Cómo iba a pretenderse que la producción literaria nacional se mantuviera al margen o habitase una realidad paralela mientras lo demás cobraba un paisaje grotesco? Ya fuera por su cariz ominoso y omnipresente, acrecentado por una crisis sistémica apremiante o porque a mediados de la década de los 80 y 90 todavía el conflicto no era asumido en su total y compleja dimensión, desde la narrativa los escritores se esforzaron en recoger el espíritu convulso de época de entre guerras para intentar formular sus propias reflexiones sobre lo que nos había llevado como país a semejante andanada de terror.

Los tratamientos literarios más ricos, sin duda, eran los que no se enfrascaban en los connotados lugares y referentes comunes de los subversivos malos, curtidos y fieros, desprovistos de humanidad, y los agentes del orden nobles y sacrificados que se inmolan por el restablecimiento de la paz. O viceversa, con figuras idealizadas de militantes radicalizados que encontraban en los atentados el método para hacer brincar las astillas de la estructura burguesa y los militares sanguinarios y crueles como perros de caza; y, al centro de estos dos personajes arquetípicos sobre explotados, la víctima muda e indefensa que perecía en sus comunidades en medio de la miseria, abatido por “terrucos” o por “soplones”.

Quizá plegándose a una sensibilidad e intuición cercanas a las de Kimberly Theidon (2004), quien con acierto se refiere a este proceso de violencia sufrido en el Perú como “una guerra entre prójimos”, en su libro *Ave de la noche*, Pilar Dughi presenta una imagen del conflicto armado interno en la que confluyen no dos bandos, sino una multiplicidad de actores partícipes de la violencia en escalada: subversivos, policía nacional, fuerzas armadas, rondas campesinas, comités de autodefensa, sociedad civil, etc.

Es necesario precisar que, aunque no era la primera vez que Dughi daba cuenta de aquella “guerra entre prójimos” (como telón de fondo en relatos de su primer libro ya se había acercado al conflicto armado interno) esta vez se aparta de la figura del militante comprometido que debe conciliar su proceder



revolucionario con los aspectos domésticos de su precaria vida personal (“Los días y la horas”) para situarse en el lugar de sujetos cuyas propias circunstancias les conminaron, incluso contra su voluntad, a ser parte activa de la violencia y, al mismo tiempo, a constituir parte del saldo de afectados durante la hecatombe.

En el cuento “Tomando el sol en el club”, por ejemplo, se muestra el caso de una pareja de novios: Alberto, efectivo de la fuerza aérea destacado en zona de emergencia, y Liliana, quienes veranean en un club privado de militares. Alberto presenta serios padecimientos psicológicos que Liliana “elige” conscientemente obviar puesto que desea casarse con él cuanto antes, consciente de que su madre ha divulgado la noticia de su pronto matrimonio con amigos y conocidos del club y ansiosa por tomar su “lugar natural” como la esposa de un héroe apuesto y capaz de suplir sus necesidades. Liliana constantemente llama la atención de un Alberto cada vez más ensimismado. Le reprende por tocarla con brusquedad cuando esparce el bronceador sobre su cuerpo y por poner lo que ella llama una “cara de idiota”. Después de esta primera escena, entra un tercer personaje, Susana, una “amiga” a quien Liliana guarda cierto repudio dado que considera que se encuentra envidiosa de su buena fortuna. Alfredo termina marchándose al mar, quizá harto de las advertencias que Liliana le hizo sobre hacer “comentarios macabros” o revelar que ha estado en zona de emergencia y de pedirle que mienta y que diga que ha estado en Piura. Cuando las mujeres se quedan solas entablan una charla en la que la futura esposa se empeña en exhibir una actitud en suma pueril, jactándose de la inminencia del compromiso y desoyendo las advertencias, observaciones y consejos que una Susana preocupada le hace. Susana tiene un primo militar que ha estado en zona de emergencia y que ha intentado matar a su propia familia, preso de la neurosis. Repara una y otra vez en la condición desmejorada en que ve que está Alfredo y rememora que alguna vez solía ser un tipo elocuente y gracioso y que ahora ha quedado reducido a un tipo acaso perturbado y silencioso que, cuando se lo topó después de tiempo, lo primero que le dijo es que después de todo lo que había hecho (se entiende, los crímenes de lesa humanidad perpetrados contra subversivos y población civil), “tenía la mente en blanco y que ya no se iba a ir al cielo” (p. 115).

Por supuesto, Liliana cree que no son más que triquiñuelas para hacerla desistir de su decisión y reafirma que su prometido está “muy bien”. Es más, dice que “está regio y [que] lo han ascendido” (p. 115) y rechaza conocer lo que hacen en el ejército añadiendo que tampoco le importa. Susana continúa y

alude esta vez a su padre, el general al mando de Alfredo: “Mi papá ha estado trabajando con Alfredo, ¿ya te contó? A él le preocupa, ¿No te ha dicho nada? [...]. Dice que se niega a ver al psiquiatra” (p. 117). Harta de fingir que intenta ganar tiempo maquillándose, Liliana es incapaz de soportar permanecer junto a Susana quien incluso le ha dicho que es valiente por casarse con un tipo al que por poco y califica de desquiciado. Mas cuando Liliana va a buscar a Alfredo que se rehusaba a salir del mar y se encuentran ellos solos, lejos de la orilla, en medio de la marea que se vuelve cada vez más agresiva con la tarde, Liliana rompe su ceguera autoimpuesta forzada por el miedo de presenciar cómo su futuro esposo intenta acercársele para infringirle daño, entre carcajadas seguidas de un silencio lacónico y perturbado. Al final del relato vemos cómo Liliana llora amargamente en la orilla, cansada por la huida a nado limpio, aterrorizada del futuro que le espera.

Como bien apunta Roxana Caman (2019), no es que el personaje de Liliana se haya negado a aceptar que el daño emocional y psicológico que el combate contrasubversivo ha dejado en Alfredo es real. Ella lo ve y en el fondo intuye que no se encuentra bien. Pero se niega a aceptarlo y prefiere saltarse la internalización y consiguiente reflexión de aquello a costa de evitar que su anhelo matrimonial se vea frustrado y que eso le cause la burla de sus conocidos

Por su parte, Yolanda Westphalen (2017) señala que la dinámica que Dughi muestra entre Alfredo y Liliana

[...] simboliza a la nación burguesa en periodos de guerra sucia, el matrimonio entre el brazo armado del poder del Estado y la frivolidad de una clase que quiere que el sistema funcione, pero sin saber cómo lo hace; así, deja matar y luego intenta tapar el sol con un dedo (pp. 40-41).

La indiferencia de Liliana ante lo que sucede con la persona que, se pensaría, más ama, su desidia para custodiar su integridad y, por, sobre todo, su negativa a reparar en el conflicto que amenaza con alcanzarla y que ha costado la vida de miles, es la imagen encarnada del negacionismo propio de las clases rancias que durante décadas creyeron que jamás serían alcanzadas por el estallido de rabia.

En “El cazador”, en cambio, la autora asume una tesitura narrativa distinta. Se vuelve hacia las entrañas donde la guerra palpita, cambia

abruptamente los escenarios de un porvenir acomodado y sitúa la acción narrativa en la intemperie de la selva amazónica, al tiempo que otorga voz a otro de los actores-víctimas que tomaron parte del conflicto armado interno: un muchacho menor de doce años de nombre Darwin que, junto a su pueblo, tras semanas de huir de la devastación de la guerra, acaba caminando selva adentro y llega a un campamento de Sendero Luminoso donde será admitido y entrenado como niño soldado. Pronto se le instruye en una escuela de cuadros políticos, se le enseña a manipular armas ligeras, destrezas de combate, técnicas de rastreo y vigilancia de guerrillas. El padre de Darwin se integró a “la masa” junto a otros adultos en esa especie de comunidad errante en la que vivían amenazados por la presencia constante de la muerte que venía en una bala militar o en la “justicia” del partido al menor gesto que pudiera implicar vacilación o traición futura: “Darwin sabía que, si reía, lo acusarían de estar alegre porque presentía que vendría la patrulla. Si mostraba tristeza, lo identificarían como un futuro traidor que tenía en mente escaparse” (p. 121).

El camarada Rolando y los miembros de la Fuerza Principal imponen un orden basado en el terror y en la dominación sectaria en la que monopolizan la interpretación no solo del mundo sino aun de los sentimientos de los otros, razón por la cual no dudan en ajusticiar públicamente a aquellos que considera un peligro para “el reino de la abundancia que llegaría algún día” (p. 121). Darwin ya había perdido a amigos así. Shoreni, un niño asháninka con el que había convivido los cinco años que pasó en la escuela de cuadros y del que había aprendido gran parte de sus habilidades. ¿El crimen? El padre de Shoreni había huido del campamento y en represalia el partido asesinó a su hijo y esposa:

A Shoreni y a su madre los habían ajusticiado porque su padre se había fugado. Los asháninkas fueron los primeros que empezaron a huir. El partido ordenaba no distraer ya a la masa con juicios públicos de traidores [...]. Los habían liquidado como medida de seguridad para impedir que los capitulados regresaran a rescatar a sus familiares (p. 137).

A pesar de todo ello, el día que los mandos militares enviaron a Darwin a reconocer el terreno para verificar si las patrullas del ejército rondaban el área, pudo ver la inmensidad del río que se abría ante sus ojos. Aquello añadido a la propuesta que su padre le hizo burlando a los censores y vigías de la comuna terminaron por quebrar la idea de porvenir que el partido había forjado para Darwin. Debían escapar, le había insistido su padre, y acordaron verse al

cambio de guardia en un claro del bosque, pues aún el riesgo de toparse con una muerte cruenta parecía una salida más rápida y digna al sufrimiento de permanecer acogotados a la lentitud de una agonía incesante.

La línea narrativa provista por Dughi logra que el lector constate cómo el único futuro y la promesa de redención y paraíso terreno que el partido le había asegurado a Darwin entra en conflicto con la masacre de la que es testigo y antagoniza con las penurias de la escasez y la desesperación que motivan ejecuciones públicas como la de Gaspar, “un chico de siete años que pertenecía a la Escuela de Cuadros, [y al que se acusó] de robar un pedazo de ronsoco y devorarlo a escondidas” (p.132). Robar una pequeña porción de comida podría acabar con un cruel ahorcamiento.

La tensión entre utopía y horror cotidiano toma lugar en Darwin y este opta por lanzarse a la incertidumbre que, en casos como el suyo, quién sabe, podría depararle un mejor futuro que el que le aguardaba, incluso si, como se ve a continuación, está plenamente al tanto de que desertar y acudir por protección estatal podría significarle también un deceso terrible. El dilema toma lugar en el siguiente pasaje:

Sabía que de todas maneras podría morir, si no en la huida, tal vez cuando se entregase a la base militar. Quizás lo golpearían y torturarían. Pero, si se quedaba, también moriría tarde o temprano. Desde que la idea de escapar había sido mencionada por su padre, Darwin había experimentado una sensación extraña de vergüenza y temor, pero luego, poco a poco, había terminado por aceptar que era un traidor. Ya había traicionado al partido con sólo desear huir. Pensaba en Shoreni y todavía la rabia lo invadía. Recordaba que los hombres se equivocaban y juzgaba que los mandos estaban en un camino incorrecto. Ya no sabía exactamente qué era lo correcto o lo incorrecto. Tampoco si hacía bien en escuchar a su padre que era de la masa y, desde mucho tiempo atrás, él sabía que la masa no era combatiente. Pero comprendía que sin radio y sin comida pronto serían asediados por las patrullas del ejército y los débiles y enfermos serían rematados por los mandos (p. 123).

Llegado a este punto, Darwin decide huir. Sale del campamento presto a encontrarse con su padre, pero este, cansado de esperarle, partió primero y al muchacho solo le quedó seguir su rastro. Después de un trecho, Darwin llega al río grande y desde ahí evalúa cuáles son los caminos que le evitarán tener contacto, por un lado, con las escaramuzas del ejército, y por otro, con las fieras del monte y demás peligros de la jungla (como las trampas que el partido

había dejado bajo el follaje y entre los claros cercanos al campamento). Por encima de todo, le inquietaba saber si hallaría alguna red de senderos que le faciliten el despistar a “los cazadores”, miembros del comando de aniquilamiento del partido que, seguro, enviarían a por su cabeza, armados de machetes y cuchillos.

Sucedidos los hechos de la huida, el relato adquiere un ritmo frenético y paranoide en el que vemos cómo Darwin debe echar mano de todos los conocimientos de supervivencia, mimetismo, acechanza y evasión que aprendió durante su permanencia en el partido para despistar a Mardonio, otro niño soldado a quien logra divisar al otro lado del río, siguiendo su rastro. Darwin presupone que lo han enviado a matarle. Y en medio de su escape es asaltado por una ráfaga de recuerdos y ve como su cuerpo es zarandeado por el terreno agreste, las espinas, las inclemencias del clima, el encuentro con víboras y el verse obligado a trepar árboles y dormir en huecos entre los desperdicios del monte para nublar su presencia frente al enemigo. Se agolpan frente a sus ojos imágenes de ajusticiamientos, de enfrentamientos militares, de las jornadas de estudio y memorización de escritos maoísta y marxistas, de los tiempos en los que nada faltaba en el campamento y del inicio de la debacle cuando los animales huyeron y el hambre apareció. En una ocasión, uno de los mandos leyó uno de los panfletos que aparecían pegados a cajas de salvamento que los militares y comuneros arrojaban a la selva:

Hace más de un año que está vigente la ley del arrepentimiento. No hagas caso a los engaños y mentiras de Sendero Luminoso. Escapa y ven a la base militar o a la comunidad de ronderos más cercana. Los ronderos asháninkas y tus familiares te esperamos con cariño. Todos los que han escapado hasta el momento viven libres y felices con nosotros. Reciben apoyo inmediato de nosotros y el Estado. Es mentira que te vamos a matar. La ley de arrepentimiento te ampara (p. 133).

¿Y si todo aquello era, como decían los mandos, una mentira para darles caza sin oposición? Darwin había sido revitalizado por el arrebató final de poderío y ferocidad con el que son provistos los que se ven acorralados y se propone a dar muerte a Mardonio, su perseguidor, tan pronto lo tenga a la vista. Al final es ese último impulso el que le permite continuar hasta dar con una comunidad nativa en la que decide entregarse y deponer armas. Antes de ser llevado por los miembros de la ronda campesina a la base militar, Darwin recibe agua y cuidado y ante la inminencia de un destino que adivina salpicado de sangre, se echa a llorar. Sus cuidadores le explican que el teniente David, a

cargo de la base del lugar, “es muy bueno”. Pero el miedo persiste, esta vez a lo que puedan hacer las filas de Sendero Luminoso:

—Van a venir a buscarme —dijo—, me van a matar.  
—Aquí hay ronderos. Aquí nadie te va a poder atacar, la base está muy cerca y el Comité de Autodefensa ya está informado. Por ser menor de edad no eres arrepentido sino presentado. Tenemos otro niño como tú, cuando estén mejor, los llevamos a la base. ‘Presentado’, pensó Darwin. ‘Presentado’, repitió en voz alta, y se quedó dormido (p. 139).

Si en “Tomando el sol en el club” Dughi desarrollaba una crítica velada a la peyorativa desidia con la que la clase media y burguesa veía acontecer una guerra en los extramuros de sus clubes y urbanizaciones, hasta que el horror se les colaba en esa cercanía con las instituciones a las que debían el sostén de sus privilegios (fuerzas armadas, policía); en “El cazador”, por el contrario, entramos a la amenaza real de la guerra que engulle a cualquiera que salga a su paso y donde pronto se borran los límites de las acciones deplorables y las que se ciñen al respeto de la ley y la dignidad humana. Es un pequeño universo entre fuegos, donde el pánico guía las acciones de los bandos presentes y donde no importa hacia hacía qué lugar mires, en cada esquina habrá alguien dispuesto a rematarte sin reparos.

Además, es importante notar que el nombre del protagonista no resulta gratuito. A lo largo de la historia vemos cómo Darwin debe supervivir en continua reinención de sus aptitudes como superviviente, adaptarse a un entorno hostil, sobreponerse al ataque de serpientes y luchar contra su entorno. Esa especie de mezcla ecléctica entre los saberes aprendidos en el seno de las tácticas de la guerrilla y el aprendizaje que le dejó la convivencia junto a su amigo Shoreni de ascendencia asháninka (quien le enseñó a usar armas tradicionales, reconocer el terreno y a identificar el canto de las aves) es lo que le hace posible que permanezca en pie a pesar de que el mundo que ha conocido se ha acabado y que la utopía por la que durante años se mantuvo en vela, convencido de seguir las órdenes que se le suministrasen y decidido a cumplir los sacrificios que dispusiera el partido, no significa nada frente al deseo de respirar fuera de su sombra que va a su encuentro para liquidarlo.

Pero, tal vez el motivo por el que “El cazador” sea uno de las creaciones más antologadas y celebradas de Pilar Dughi estriba, además de lo ya visto, en el hecho de que no es sino hasta el final de la ficción que se descubre que los roles de presa y perseguidor, animal que escapa y cazador en su búsqueda que

interpretan Darwin y Mardonio/El partido son meras ilusiones exacerbadas por el juicio sobrecitado de Darwin, punto de referencia protagónico desde el cual se enfoca la sucesión de hechos ensamblados en la historia. En tanto lectores, es probable que uno ceda al derrotero de la cámara fija en un punto y eso nos lleve a olvidar que Darwin es la escena, el retazo en medio de esa gran sábana de tragedias entrelazadas unas con otras. ¿Quién era el cazador entonces? Se revela que Mardonio, su perseguidor, no era tal. Era también un desertor que huía como él. Al final el único que acecha a Darwin es el terror en estado puro, la culpa, su ecosistema, el instinto que ha sido estimulado hasta bordes irracionales durante sus años de adoctrinamiento, el partido mismo y el destino desconocido de esa base militar, que aguarda por ellos.

- ¿Sabes a qué base vamos? —preguntó Mardonio.
- A Valle Esmeralda —contestó Darwin.
- No somos arrepentidos, sino presentados.
- Sí, ya lo sé —dijo él, y sonrió (p. 140).

El telón cae, pero la incertidumbre nunca cesa con el término del relato. Y puede que en esa eterna sensación de desgaste y de insospechado rumbo, es que se alcanza el clímax y donde uno se encuentra más cerca de experimentar una muestra vívida de lo que fue aquella guerra fratricida para gran parte de los peruanos. Ese es el terror de nunca saber si mañana se seguirá aquí, respirando, sufriendo. Y aun así ser capaces de sonreír.

#### IV. Nota final

Pilar Dughi no merece el silencio de las estanterías, como tampoco merece que la mencionen labios timoratos, al fondo de un café o bar o en medio de conversaciones anodinas, al paso, de colegas y estudiosos. Sus relatos son patrimonio ajeno a cualquier exclusividad. En ellos, y muy especialmente, en los reunidos en *Ave de la noche*, podemos reconocer nuestros pasos, los pasos de todos los que habíamos de deambular bajo el signo inconfundible del hastío. Cuando menos debería ser el centro de nuestras inquietudes lectoras más recientes, el núcleo de cuanta referencia se haga a lo dicho y escrito desde una voz auténtica.

La literatura que nos legó es la prueba indiscutible de que lo amado nos sobrevive aún después de una muerte que llega fulminante. Sus personajes a pesar de que son rehenes de una atmósfera opresiva intentan no dar tregua a la

molice, aunque en ocasiones sean conscientes de que aquello es una batalla perdida antes de siquiera empezar.

Los anhelos irresueltos que albergan nos incomodan por la fiera de las mujeres, madres, amas de casa, subversivas, hijas, amantes, alumnas, profesionales víctimas de las circunstancias, niños cautivos y víctimas del horror u otros preparan para ellos, todos en menor o mayor medida quedan enmarcados en un fresco de hombres y mujeres desangelados que exhiben sin pudor una larguísima mueca de tristeza, una violenta incandescencia en el vértigo de la fatalidad cotidiana. La construcción de sus personajes nos devuelve a personas que aman, rompen, zurcen y desean; crían, perdonan, destruyen y redimen.

Aquellas son las voces imperturbables de su memoria: el grito desgarrador que se nos queda a medio camino en la garganta. El ulular del búho que con su aleteo acaricia la penumbra en la que moramos.



## Bibliografía

- Arendt, Hannah. (1984). *La vida del espíritu: el pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales
- Arendt, Hannah. (1999). *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Caman Vigo, Roxana (2019). El gran Otro en «Tomando sol en el club» de Pilar Dughi. En Paolo de Lima (ed.), *Lo real es horrenda fábula: la violencia política en la literatura peruana*. Lima: Horizonte/Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008). *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dughi, Pilar (2017). *Todos los cuentos*. Lima: Campo Letrado.
- Dughi, Pilar (1996). *Ave de la noche*. Lima: Peisa/Asociación Peruana Japonesa.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez, Miguel (2014). *La borda primitiva* de Pilar Dughi. En *Narrativa peruana del siglo XXI: hacia una narrativa sin fronteras y otros textos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Rodríguez Barreno, Mariana (2019). Aventuras solitarias: (des)encuentros femeninos en la narrativa de Pilar Dughi. Recuperado de <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/11/artc3adculo-sobre-pilar-dughi-1.pdf>
- Rojas, Lady. (1999). Pilar Dughi. En *Alumbramiento verbal de los 90. Escritoras peruanas: signos y prácticas*. Lima: Arteidea.
- Theidon, Kimberly (2009). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Westphalen, Yolanda (2017). El horror de la memoria y las modernidades borderline. *América sin Nombre*, 22, 37-47.