

El trauma y la narración en la literatura del terrorismo

Un estudio de la estilística del trauma en la novela de Iván Thays « Un lugar llamado Oreja de Perro »

Travail de fin d'études réalisé par
Laure Serroen

Promotrice
Geneviève Fabry

Année académique 2016 -2017
Master [60] en langues et lettres modernes, orientation générale

Agradecimientos:
Ante todo, quiero agradecer a mi promotora, Profesora Geneviève Fabry por su ayuda y sus consejos en la redacción de esta tesina. Quiero agradecer también a todas las personas que me han apoyado durante este año académico.

Índice de materias

Agradecimientos

Introducción	3
Lista de abreviaturas	6
Primera Parte: marco histórico y conceptual	
El conflicto peruano	7
El trauma.....	12
Segunda Parte: tematización del trauma	
El duelo.....	19
Violencia militar	
Violencia directa.....	29
Violencia indirecta	33
Tercera Parte: estilística del trauma	
Dimensión narratológica	36
Dimensión estilística	39
Conclusión	53
Apéndice I	56
Apéndice II	56
Apéndice III	57
Bibliografía	58

“Mira, esto que ves aquí, yo,
soy un fragmento, un pedazo (...)
soy una acumulación, no un todo”
Un lugar llamado Oreja de Perro, Thays (p.72).

Introducción

Como el título de nuestra tesina indica, *El trauma y la narración en la literatura del terrorismo*, la focalización del trabajo se portará sobre el trauma, la narración y el terrorismo más precisamente del Perú. Durante los años 1980 hasta 1992, el terrorismo puso en peligro el equilibrio del país, teniendo graves consecuencias materiales y psicológicas. La violencia da lugar a una nueva rama literaria, la literatura del terrorismo o del testimonio. El deber de memoria empieza a aparecer.

Desde la Segunda Guerra Mundial, muchos pensadores se han preguntado sobre el deber de honrar y de recordar la memoria. En los años 90, la noción de “deber de memoria” aparece. En el Perú, después del terrorismo, el gobierno cumple este deber y escribe la “Comisión de Verdad y de Reconciliación”, un informe que transcribe toda la violencia que ha conocido el Perú: “El informe que le entregamos encierra un doble escándalo: el del asesinato, la desaparición y la tortura masivos, y el de la indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humanitaria y no lo hicieron” (Oficina de Comunicaciones e Impacto Público). Siempre para el gobierno, es primordial de recordar los acontecimientos para que no se reproduzcan los mismos errores del pasado. La literatura es una de estas herramientas que sirve de testimonio del pasado y que funciona como una advertencia a las generaciones futuras que no han vivido el terrorismo (Saona, p. 24). La literatura se convierte entonces, en estos casos, como un “trabajo de memoria” que lucha contra el olvido (de Vivanco y Fabry, p. 14) y muchos escritores se dedican a este nuevo género literario que aflora en el Perú, la literatura testimonial.

Según de Vivanco, hay dos grandes periodos en la literatura peruana del conflicto armado: el periodo de la representación de la violencia y el periodo de construcción de memorias (LLMOD2802). En los dos periodos, existen diferentes categorías de literatura del conflicto. En la primera categoría, que surge entre 1984 y 1989, la cuestión central de las obras es ¿por qué esta violencia? Los autores intentan entender las razones que llevan a la violencia. Se

busca entonces respuestas. Luego, entre 1984 y 1990, aparecen obras que tratan de la magnitud de la violencia. Se ilustra la intensidad de los fenómenos ésta. La literatura de estas dos categorías, que pertenecen al primer periodo, se desarrolla durante los conflictos en el Perú. Mientras que la literatura del segundo periodo se desarrolla después y tiene entonces esta característica de memoria de los hechos. Este segundo periodo, tras los años 1992, llamado “el sentido del pasado” (LLMOD2802) tiene la voluntad de convencer a los lectores de cómo era la violencia. En vez de categorizar la literatura post-conflictiva, se debe tener en cuenta tres criterios: el momento, el lugar y el sujeto de la enunciación. Estos tres criterios van a cambiar el tipo de relato y la manera de ver la violencia. Así existen estas diferentes categorías en la literatura de memorias: las narrativas testimoniales, las memorias sucedáneas y las memorias dislocadas.

La novela que se analiza en este ensayo es la de Iván Thays intitulada *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Fue publicada en 2008 y forma parte de la última categoría citada, la de las memorias dislocadas (LLMOD2802). Esta categoría reúne las historias que se desarrollan después de los eventos terroristas. Hay entonces una cierta distancia entre los acontecimientos y los relatos. En el caso de la novela analizada, la historia tiene lugar bajo el gobierno de Alejandro Toledo, es decir entre los años 2001 y 2006. *Un lugar llamado Oreja de Perro* cuenta la historia de un periodista limeño que debe viajar en un pueblo de la sierra llamado Oreja de Perro para escribir un artículo sobre la llegada del presidente. Durante su viaje, conoce a dos mujeres, Maru que es una antropóloga limeña con la cual tiene unas citas, y Jazmín que es una habitante del pueblo, una indígena, con la cual tiene en primer lugar relaciones sexuales y después aprende a conocerla. El lector puede darse cuenta rápidamente que el protagonista, el periodista, sufre de un malestar fuerte. Poco a poco, comprende que su novia le ha dejado para ir con otro hombre y que su hijo, Paulo, que tenían juntos murió cuando tenía cuatro años. La muerte de su hijo ha desencadenado un profundo malestar y estado de depresión. Es el trauma de su muerte que ocupa el papel principal en la novela. Pues, el tema del terrorismo es un sujeto secundario. Es gracias al personaje de Jazmín que el autor aborda la temática de la guerra civil. Los dos traumas, el del protagonista y el de la guerra civil, se entremezclan a lo largo de la historia (Castañeda, p. 270). De hecho, los dos traumas implican la violencia de la pérdida de un miembro de su familia.

Mucho se ha escrito sobre el terrorismo en la literatura, sea en general o al nivel nacional como en el Perú (ver de Vivanco, Saona). Estos trabajos tratan sobre todo de la representación de la violencia terrorista o militar en la literatura y, en el caso de Saona, la importancia de

escribir sobre los acontecimientos como deber de memoria. Existen también algunos estudios sobre el trauma después de los actos terroristas – por ejemplo la obra de Carll. Lo que nos interesa más es, por supuesto, los trabajos hechos sobre la novela de Thays. Nos centraremos sobre los estudios de Bush y de Castañeda. Lo que se destaca es que ambos califican la estancia del protagonista en Oreja de Perro como un “viaje terapéutico”. El protagonista enfrenta a sus demonios durante su viaje. Los dos se ponen de acuerdo que el final de la novela es pesimista en cuanto a la superación del trauma del protagonista. Los críticos proponen entonces una lectura del final bastante negativa.

Aun así, no tenemos la misma opinión que los críticos sobre el final negro o blanco de la novela. Por supuesto, se puede ver el final como un regreso a la soledad del protagonista. De hecho, a su llegada en Lima, la ansiedad prevalece y el protagonista se encierra varias horas en una de las habitaciones de su hogar para no afrontar sus recuerdos – como por ejemplo el cuarto de su hijo que le trae demasiados recuerdos. Entonces, esta lectura, aunque comprensible, ve una continuación después de la novela bastante pesimista por el protagonista. El lector se imagina una ida sin vuelta en la depresión. No obstante, se debe matizar en la opinión de Bush y Castañeda ya que, en sus análisis, no han investigado en profundidad las características del trauma. Sin embargo, es cuando se considera la lectura del final con una mirada crítica sobre el trauma que se puede determinar si el final es más bien optimista o pesimista.

En el presente trabajo, la principal intención es analizar las temáticas del trauma y del terrorismo en la novela. En este contexto, el interrogante central que da pie a este trabajo es estudiar si el trauma sufrido por el protagonista, quien es también el narrador de la novela, tiene repercusiones sobre la narración al nivel de la estilística. Tenemos como propósito demostrar que las emociones que emanan del trauma se reflejan sobre la escritura y que se puede destacar un patrón de la escritura traumática en la novela de Iván Thays. Para responder a esta pregunta nos enfocaremos sobre tres puntos : la parte teórica, la parte temática y la parte estilística.

Antes que nada, es primordial la parte teórica de este ensayo. Esta parte se compone de dos ejes: el contexto histórico y el concepto del trauma. Un breve trazado histórico es necesario a fin de entender el reto de la época en la cual se sitúa la novela. Aunque el terrorismo ocupa un lugar secundario en la trama de la historia, se debe conocer los elementos básicos de la guerra civil. Nos centraremos sobre todo en la identidad indígena en el Perú desde la conquista hasta nuestros días. Esta visión nos ayudará también a situar el personaje

indígena de Jazmín en el contexto. Luego, analizaremos el concepto del trauma y sus principales características. Esta parte es sin duda la más importante de lo teórico, pues la enumeración y explicación de los diferentes síntomas resultantes del trauma son cruciales para el análisis de la tematización del trauma en la novela.

La segunda parte de la tesina, la tematización del trauma, es el análisis de la presencia del trauma en la novela. Es en esta parte que demostraremos que la novela retrata bien a personajes sufriendo un trauma. En primer lugar, analizaremos el caso del protagonista – trauma sin relación con el terrorismo. Algunos factores que resaltan más en la novela serán estudiados como, por ejemplo, las percepciones o la fobia social. En segundo lugar, abordaremos el trauma causado por la violencia militar. A pesar de que la violencia militar no es el sujeto principal de la novela, si está presente de manera directa: la violencia militar durante la guerra a través de la historia de vida de Jazmín. De manera indirecta – ya que todavía no hay guerra civil durante el momento de la narración – también: el cinismo de los militares y una analogía al pasado.

Por último, la tercera parte de análisis se centrará en la estilística del trauma. El estudio de la dimensión narratológica nos permitirá resaltar los elementos típicos del relato de *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Al señalar los elementos narratológicos específicos de la novela, un modelo de escritura traumática surgirá. Después, y será el punto final de esta análisis, nos enfocaremos sobre la estilística del trauma en la narración. Veremos como el autor utiliza su novela como una herramienta mimética del trauma, a través, por ejemplo, de las repeticiones, la estructura, etc. Con este último punto, el propósito es de encontrar una correlación entre la particularidad desconcertante de la novela, es decir, el relato entrecortado, fragmentario, y las violencias psíquicas presentes en la narración.

Lista de abreviaturas

TEPT = Trastorno por estrés postraumático

SNC = Sistema nervioso central

Primera Parte : marco histórico y conceptual

1. El conflicto peruano

Durante el siglo XX, entre 1980 y 1992, el Perú conoció un fuerte periodo de violencia que encaminó a grandes consecuencias económicas y sociales. De hecho, a lo largo de esos doce años, hubo aproximadamente setenta mil víctimas, una multitud de violaciones de derechos humanos y pérdidas económicas que se acercan a los 26 000 millones de dólares (Oelschlegel, p. 1335). Los actos de terrorismo y las medidas tomadas por el Estado para reprimir este terrorismo fueron los responsables de esta catástrofe nacional. El grupo terrorista detrás de esta violencia se hacía llamar el *Sendero Luminoso*, el cual sembró el terror entre la población peruana. Su líder, desde su creación hasta su abolición, Abimael Guzmán Reynoso, conocido también como “Presidente Gonzalo”, fue arrestado el 12 de septiembre 1992 por ser responsable de las actividades terroristas del grupo. Para entender las razones de la creación de tal grupo, se trazará un breve panorama histórico del Perú desde la conquista española hasta el siglo XX con el fin de ver en qué contexto se establecía el Sendero Luminoso.

En el siglo XV, en las regiones del Perú, se encontraban los Incas, una civilización relativamente avanzada en comparación con otras poblaciones de América Latina. Era una civilización con una jerarquía específica, riquezas y sus propias “leyes”. Los Incas, todavía libres e ignorantes de la existencia del resto de la civilización mundial, tenían su propio sistema de creencia y esperaban la llegada de uno de sus dioses. Mientras tanto, en España, los Reyes Católicos habían mandado un explorador, Cristóbal Colón, para conquistar la India. Colón, que quería llegar a la India por un camino más corto, descubrió las primeras islas del Caribe en 1492 (Pérez, p. 236). Este descubrimiento despertó en los europeos una sed de conquista y de riquezas lo que generó una carrera por los territorios entre los diferentes países europeos. España mandaba entonces otras tropas de colonizadores con el fin de descubrir los nuevos territorios y de conquistarlos. Cuando llegaron al nuevo continente, los conquistadores, que no encontraron mucha resistencia, se expandieron rápidamente.

En 1530, los españoles llegaron al territorio de los Incas (Pérez, p. 265) quienes confundieron la llegada de los colonizadores españoles con la llegada esperada de sus dioses. Así, los colonizadores tomaron rápidamente posesión de los territorios del Perú. Obviamente, la conquista fue justificada a favor de los indígenas – civilizarlos, educarlos y evangelizarlos. Mientras que, en realidad, el principal interés de los españoles era económico. Los indígenas perdieron todos sus derechos y fueron obligados a trabajar como esclavos para los españoles.

La llegada de los colonizadores tuvo muchas consecuencias en el Perú. De hecho, instalándose, establecían las estructuras políticas y administrativas de influencias europeas con los españoles en el rango social más alto – gobernadores, alcaldes, mayores corregidores, etc. – y los indígenas en el rango más bajo, puesto que fueron utilizados como esclavos al principio (Pérez, pp. 267-268). Aparte del hecho de que la población autóctona perdió sus derechos y su libertad, hubo otras consecuencias como el descenso de la población que se ha atribuido a la carencia de defensa ante los nuevos virus y microbios –viruela, tifus, gripe, sarampión, etc. – llegados de Europa, la dureza del trabajo (Quesada, pp. 45-46). Entonces, tan pronto como los colonizadores llegaron, los indígenas sufrieron de una fuerte reducción de su población y pérdida de sus libertades. Afortunadamente, algunos intelectuales denunciaron los abusos e injusticias e intentaron cambiar las cosas. Uno de esos intelectuales y seguramente el más famoso de ellos, el padre las Casas, logró aprobar una ley, las *Leyes Nuevas* de 1542 (Quesada, p. 50). Esas *Leyes Nuevas* intentaban reducir el poder de los encomenderos – colonizadores españoles que eran los jefes de un grupo de indígenas llamado encomiendo – con el fin de acabar la explotación indigenista (Tarver, p. 31). Esta ley fue recibida de manera tan negativa por todas las colonias que hubo riesgos de independencia del imperio colonial. Las *Leyes Nuevas* nunca fueron integralmente aplicadas, pero permitían aliviar un poco la condición de los indigenistas (Quesada, p. 50). A partir de esa ley, los derechos de los indígenas van a crecer gradualmente. Hubieron varias leyes para proteger a los indios: Protector de Indios en el Consejo de Indias (1556), Protector de Indios en las Audiencias (1563), Juzgados de Indios de Lima (1603) (Quesada, p. 57). Pero, es importante tener en cuenta que a pesar de todas esas leyes y de la abolición de la esclavitud, los indígenas quedaban segregados y abajo de la escala social.

Se puede entonces decir que, cuando el Perú pertenecía al Imperio Español, los colonizadores – es decir, los españoles de origen – poseían la mayoría de las riquezas. Representaban una pequeña parte de la población total del Perú. Los indígenas, al contrario, eran parte de la clase social la más baja. En 1821, después trescientos años bajo la gobernanza de España, el Perú declara su independencia. Desafortunadamente para los indígenas, la independencia política del Perú no fue acompañada por un cambio en las estructuras sociales y económicas del país. Los poseedores de las riquezas fueron los peruanos cuyos ancestros eran españoles (Malone, p. 23) y el pueblo indio todavía era marginado. Fue entonces en ese contexto de fuerte desigualdad, de racismo muy presente y de violencia que el grupo Sendero Luminoso se creó.

Cuando el grupo surgió en los años 1960, las condiciones de vida de los campesinos y de los indígenas no habían evolucionado mucho desde la independencia. El Perú posee una multitud de tierras fértiles para la agricultura, minerales y riquezas en todo el país, tierras que pertenecían a los descendientes españoles, es decir, a una pequeña parte de la población. Por lo que, la sociedad estaba dividida en dos: los ricos muy adinerados y los pobres. Además de la división económica, siempre hubo ese racismo que dividía la población – las características físicas indias eran vistas como feas. En Ayacucho, por ejemplo, pueblo que se sitúa en las regiones montañosas de Perú, la mayoría de la población es india. Ayacucho es uno de los pueblos con el nivel de educación más bajo y el nivel de pobreza más alto del país (Malone, p. 23). Los habitantes son mayoritariamente campesinos analfabetos. Su más grande preocupación es la de educarse y de educar a sus niños pero el gobierno no les ofrecía la oportunidad. Han sido obligados a sufrir de la opresión de los terratenientes. Nadie en el gobierno toma disposiciones para ayudar a los campesinos. Por tanto, no saben a quien recurrir para hacer cambiar las cosas: el gobierno parece incompetente y la policía es corrupta (Malone, p. 31). Así pues, no es muy sorprendente que el grupo *Sendero Luminoso* fuese creado en el pueblo de Ayacucho. Existían todos los parámetros para la creación de ese tipo de grupo: “desigualdad económicas, opresión social, injusticia y desconfianza en el gobierno”¹ (Malone, p.37). Son un grupo de mestizos – personas con ancestros europeos y nativos de América – educados y de profesores de universidad con ancestros indígenas que van a crearlo (Malone, p.26). Los creadores del grupo prometían un país donde los campesinos tuviesen las mismas oportunidades que los habitantes de Lima. Las ideologías comunistas y socialistas eran innovadoras para un país donde, hoy en día, una pequeña parte de la población posee 40% del patrimonio total del país².

Como ya se ha dicho, el grupo fue creado en 1960 pero sería durante los años 80 que la guerra civil comenzaría. En veinte años, el líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán estudió bien el modus operandi de otros grupos comunistas del extranjero – el de URSS y de China cuando viajó con el fin de asistir a las transformaciones bajo el gobierno de Mao. Según Malone, para que un grupo terrorista funcione de manera eficaz, se necesita ambos liderazgo y orden. Y para él, Guzmán tenía estas dos características. Afirma también que él puede ser comparado como un equivalente de Mao en China o de Lenin en la Unión Soviética

¹ “economic inequalities, social oppression, injustice, and the distrust in the government” (Malone, p. 37).

² En 2016, los millonarios –lo que representa aproximadamente 6,800 “familias”- poseen 40% de las riquezas del Perú.

(p. 37). La gran diferencia entre *Sendero Luminoso* y Mao o Lenin es que el grupo terrorista no va a llegar a sus fines. Guzmán no logra derrocar el gobierno peruano. De hecho, la guerra civil va a detenerse en 1992 cuando el líder es finalmente arrestado después de 12 años de actos terroristas.

Como se cita previamente, el terrorismo tuvo grandes consecuencias sobre el país en términos de víctimas y de economía nacional. Estas consecuencias se dieron gracias a la buena organización del grupo Sendero Luminoso. Su modus operandi era “guerra de guerrillas, sabotaje, asesinato selectivo y propaganda” (Malone, pp. 40-41). La propaganda tenía una importancia mayor en el reclutamiento de partidarios – había adoctrinamiento en las escuelas y los campos de entrenamiento de sus nuevos miembros. Según la táctica del grupo terrorista, la guerra estaba dividida en dos grandes partes. La primera parte era la guerra en el campo, que era la parte más importante de la guerra. Era la más importante porque era de esa manera que reclutaban miembros. Sin el reclutamiento, no podían empezar la segunda parte de su táctica. Además, los campesinos fueron los que más sufrieron durante la guerra civil. Sobre las setenta mil víctimas, aproximadamente setenta por ciento provenían de las zonas más pobres de la sierra (de Vivanco et. al., LLMOD2802). La segunda parte, que es la última, es el ataque a la capital, Lima. Atacándose Lima, el grupo terrorista esperaba derrocar al poder en marcha para crear un nuevo régimen. El objetivo era el de tener una sociedad donde los pobres no sean dominados por el gobierno, un gobierno comunista. Era en Lima que había evidencias de violencia terrorista extrema: “coche bomba, atacas de estaciones energéticas, asesinato de líderes políticos”³ (Malone, p. 42). Pero es importante de subrayar que todos los daños colaterales no fueron perpetuados por el Sendero Luminoso. Según las estimaciones, sobre las setenta mil víctimas, hay más o menos sesenta por ciento que son responsabilidad del grupo terrorista. Los agentes del Estado peruano tienen casi la misma responsabilidad que los miembros de *Sendero Luminoso*. De hecho, el ejército, bajo las órdenes de los presidentes, tuvieron que tomar acciones contra el grupo terrorista. Pero, como no sabían realmente la calidad de los métodos para detener los ataques, los soldados atacaban a los campesinos inocentes. Y a veces, desafortunadamente, algunos soldados abusaban de su autoridad y del contexto de guerra sobre los habitantes de la sierra. De hecho, bajo el pretexto de dismantelar el grupo *Sendero Luminoso*, tomaban civiles como detenidos de guerra para interrogarlos. De un día para otro, personas desaparecían. No se sabe exactamente lo que pasó, podría ser que fueran asesinados directamente o que realmente fueron detenidos para interrogarlos. Lo cierto

³ “Car bombs, electric plants attacks, assassinations of political leaders” (Malone, p. 42).

es que, durante la detención, las víctimas padecían de tortura y las mujeres de violación. A veces, los detenidos nunca regresaban a sus casas. Sin embargo, ese método elegido por los dos presidentes, García y Belaunde, no tuvieron éxito en el desmantelamiento del grupo terrorista.

Fue en 1992, bajo el gobierno de Fujimori, que todos esos violentos actos – los actos de terrorismo y las replicas del estado – cesaron. De hecho, después muchas investigaciones, Fujimori logró descubrir el paradero de Guzmán y capturarlo. Con esa captura, el grupo terrorista desaparecería en poco tiempo. Con los anteriores presidentes del Perú, Belaunde y García, no hubieron planes contra los terroristas. Consecuentemente, los soldados mataban de manera totalmente arbitraria a los campesinos de la sierra, lo cual motivaba el sentido de rebelión de los campesinos, lo que provocaba un aumento de los actos de terrorismo (Malone, p. 76). Esa manera de actuar tuvo consecuencias negativas ya que la credibilidad de los soldados disminuía mucho (Strong, p. 149). En cambio, Fujimori, a su llegada al poder, creó un plan que fue eficaz. Después la captura del líder del grupo, tenía que tomar medidas “post-terrorismo” a fin de asegurar que no hubieran nuevas rebeliones. Tuvo que destruir lo que quedaba del grupo. Aún con este justificativo, las medidas que utilizaba van a ser calificadas como demasiado violentas. Se diría que asesinó innecesariamente a personas. En la sierra, se contuvo el miedo gracias a que Fujimori utilizaba fuerzas armadas para evitar la influencia del Sendero Luminoso. Esa táctica funcionó pero los militares continuaban siendo agresivos hacia los indígenas – y sobre todo con los que hablan el quechua.

Esos doce años de terrorismo y de guerra civil crearon un sentimiento de miedo intenso en la población peruana tanto en los limeños como en los andinos. Todo el país se volvió paranoico y pesimista por la falta de soluciones. La guerra civil también tuvo consecuencias sobre los peruanos en términos psicológicos. Muchos sufren hasta el día de hoy de un trauma debido a los hechos ocurridos: la pérdida de un miembro de la familia, el miedo constante de la posibilidad de morir, etc. Además, la situación de los indígenas y de los pobres en las regiones de la Sierra y de la Amazonia no ha cambiado mucho. Todavía son marginados y una gran parte de esa población sigue siendo analfabeta.

2. El Trauma

Hoy en día, la cuestión del trauma es común en la literatura y otros artes. Ya sea un tema de una guerra, de una violación, de un accidente, el trauma está presente. Este nuevo interés es explicado por el hecho de que el trastorno por estrés posttraumático es una enfermedad psíquica frecuente. Y con razón, muchas personas enfrentan eventos estresantes en su vida (Van del Kolk et. al., pp. 5-6). Asimismo, se explica el interés por el hecho de que la “descubierta” de ese trastorno es reciente.

Antes de rastrear las investigaciones sobre el trauma, se va a definir brevemente lo que es exactamente un trauma. Según Laplanche y Pontalis, en el psicoanálisis, el traumatismo es “un acontecimiento en la vida de un sujeto que se define por su intensidad, la incapacidad del sujeto a responder adecuadamente al evento, el trastorno y los efectos patógenos durables que el evento provoca en la organización psíquica” (p.499).

La primera apariencia de la noción de trauma psicológico data del fin del siglo XIX. Antes de eso, se hablaba de trauma para referirse a una herida física. Es solo en los años 1980 que el TEPT fue reconocido como una enfermedad por la “American Psychiatric Association” (Luckhurst, p.1). Con la adición del diagnóstico del TEPT, se ha abierto una nueva puerta sobre el sufrimiento psicológico de los seres humanos y sobre la comprensión de los efectos de una experiencia traumatizante (Van der Kolk et. al., pp. 4-5). Pero antes de entrar en los detalles de el TEPT, se debe explicar qué es un trauma.

Es con Charcot (1887) que se van a describir por primera vez las memorias traumáticas. Pero son los psicoanalistas Janet y Freud que van extender las investigaciones sobre el tema. Janet es como el precursor del psicoanálisis, es el creador del término “subconsciente” y sus estudios sobre las memorias traumáticas con sus efectos sobre el inconsciente son determinantes. Es cuando él y Charcot se dan cuenta que algunas memorias pueden ser el centro de una psicopatología, que empiezan los estudios de los efectos de las memorias sobre la mente (Van der Kolk y Van der Hart, p. 158).

Janet va a distinguir dos tipos de memoria. En primer lugar, existe la memoria del hábito, o memoria implícita según Schacter, donde las informaciones son integradas de manera automática sin la atención consciente de la persona. En segundo lugar, la memoria narrativa, también llamada la memoria autobiográfica, es lo que los humanos utilizan para entender el significado de una experiencia (Van der Kolk y Van der Hart, p.158). Esta última va a ser utilizada cuando alguien se enfrenta a una experiencia nueva o aterradora con el fin de

integrar esa experiencia en un esquema cognitivo ya existente. De esa manera, va a integrar la información en su mente y va a formar una cierta cohesión con lo que ya conocía antes. Pero es posible que esa integración de un cierto recuerdo no sea posible. Cuando eso pasa, es porque la mente no consigue encontrar un esquema cognitivo en el cual el recuerdo pueda integrarse de manera lógica. Según Janet, las memorias de las experiencias traumatizantes son interiorizadas diferentemente del resto de las experiencias, lo que hace la extracción de las memorias imposible bajo condiciones normales. El recuerdo es entonces “disociado del consciente y del control voluntario del individuo”⁴ (Van der Kolk y Van der Hart, p. 160). Entonces, los recuerdos traumáticos no son memorizados en la categoría de la memoria narrativa, sino que van a estar en una nueva categoría, la de la memoria traumática. Ese tipo de memoria, contrariamente a la memoria narrativa, tiene ni flexibilidad ni variabilidad. Es activada con factores desencadenantes que rememoran al recuerdo traumático. Una vez el recuerdo reactivado con un elemento de la experiencia, toda la experiencia en si se recrea automáticamente en la mente de la persona que sufre por el trauma (Van der Kolk y Van der Hart, p. 163). Esos factores van a ser la causa de una repetición de la memoria traumatizante. De hecho, alguien que ha vivido una experiencia traumática y que no ha encontrado una manera de integrar la experiencia en su mente, va a revivir constantemente los acontecimientos. Por ejemplo, una alarma puede desencadenar el traumatismo de un bombardeo durante la guerra en donde habían alarmas para prevenir a la población del peligro.

Como ya se ha dicho, cuando hay memoria traumática, hay una falta de integración de la memoria en el sistema . Entonces, se queda diferenciado de la memoria principal. Janet añade que los individuos traumatizados se encuentran “fijados” al trauma – son incapaces de encontrar un sentido a su miedo, no encuentran el origen- y entonces tienen dificultades para integrar otras experiencias (Van der Kolk y Van der Hart, p. 164). Freud, por su parte, va a profundizar en las investigaciones de Janet y la noción de fijación. En un principio, va a seguir las nociones de subconsciente de Janet y su idea de que un trauma resulta de un evento aterradorante (Van der Kolk y Van der Hart, pp. 164-165). Pero, va a distanciarse rápidamente de las investigaciones de Janet para centrarse en los traumas enterrados que ocurren durante la infancia y que resurgen durante la adultez. Para él, la causa ultima de una histeria es siempre la pedofilia. Aunque hay diferencias entre Janet y Freud, ambos piensan que “el factor de la

⁴ “dissociated from conscious awareness and voluntary control” (Van der Kolk y Van der Hart, p. 160).

repetición del trauma es la presencia de una experiencia muda, no simbolizada y no integrada”⁵ (Van der Kolk y Van der Hart, p.167).

Van der Kolk (1995) va intentar explicar, biológicamente, como se da que algunas memorias traumatizantes se encuentren fijadas en la mente. Como ya se ha dicho, normalmente la memoria es algo maleable, que se puede categorizar cada vez diferentemente. Pero, en el caso del trauma, no va a ser posible la integración en una categoría y el recuerdo va a quedarse “congelado”, inalterable en el tiempo (p. 172). Para entender las razones biológicas por las cuales algunas memorias son fijadas, es necesario de citar Van der Kolk:

Una de las maneras que eso sucede [la fijación de una memoria] es por el proceso de la mielinización: durante el desarrollo mental, el cerebro es extremadamente flexible antes la mielinización (...) pero que está completa al fin de la pubertad. La mielinización asigna funciones especificas a las diferentes partes del SNC (...). Recientes estudios (Jacobs and Nadel, 1985; Schacter and Moscovitch, 1984) indican que la amnesia infantil es el resultado de una falta de mielinización del hipocampo. Incluso después de la mielinización, el sistema de localización del hipocampo, que es lo que permite de poner las memorias en el bueno contexto espacial y temporal, queda vulnerable a las perturbaciones. [Entonces] un estrés grave o prolongado puede eliminar el funcionamiento del hipocampo (...) lo que genera en la amnesia de especificas experiencias traumatizantes pero no de los sentimientos asociados con el trauma (Nadel and Zola Morgan, 1984, Sapolsky et al. 1984). (Van der Kolk y Van der Hart, p. 172)⁶.

Después de haber demostrado las razones de amnesia, Van der Kolk (1995) sigue explicando que el SNC está dividido en tres partes: la parte inactiva, la parte icónica y la parte simbólica o lingüística. Él dice que cuando alguien vive una experiencia traumática, vive un “terror mudo”. Entonces, no se puede organizar el evento en la parte lingüística del SNC (Van der Kolk y Van der Hart, p.172). Es por eso que los individuos que han experimentado un trauma no llegan a expresar lo que han vivido. El trauma no tiene entonces contenido semántico. Así, como la experiencia no está categorizada en la parte lingüística, va a ser

⁵ “the factor that determines the repetition of trauma is the presence of mute, unsymbolized, and unintegrated experience” (Van der Kolk y Van der Hart, p. 167).

⁶ “One way in which this occurs is by myelination: developmentally, the brain is extremely plastic until myelination (...) but which is complete by the end of the puberty, assigns specific functions to particular parts of the CNS (...). Modern research (Jacobs and Nadel, 1985; Schacter and Moscovitch, 1984) indicates that infantile amnesia is the result of lack of myelination of the hippocampus. Even after the hippocampus is myelinated, the hippocampal localization system, which allows memories to be placed in their proper context in time and place, remains vulnerable to disruption. Severe or prolonged stress can suppress hippocampal functioning (...). This results in amnesia for the specifics of traumatic experiences but not the feelings associated with them (Nader and Zola Morgan, 1984; Sapolsky et al., 1984)” (Van der Kolk y Van der Hart, p. 172).

categorizada al nivel icónico o somato sensorial (Van der Kolk y Van der Hart, p.172). De esa manera, como la experiencia no se puede expresar con palabras y al estar organizada al nivel somato sensorial, los individuos van a volver a vivir el trauma con sensaciones somáticas. Es decir que van a tener flashbacks, pesadillas y reconstituciones comportamentales (Van der Kolk y Van der Hart, p.172).

Una reacción posible a un trauma puede ser la amnesia pero no siempre es el caso, es incluso una reacción bastante poco común. De hecho, la amnesia afecta aproximadamente cinco por ciento de los casos (Porter y Birt). Los otros sufren del oposito, es decir que las víctimas recuerdan el evento traumático hasta el último detalle (Van der Kolk y Van der Hart, p.173). Los sujetos de estos recuerdos muy detallados van a revivir los hechos por, como ya se ha dicho, flashback, pesadillas o reacción somáticas. Estos últimos se activan a causa de lo que Van der Kolk (1995) llama la “señal de alarma”, o sea el “locus cerúleo”, que puede ser una serie de factores desencadenantes. Cuando el locus cerúleo, la parte involucrada con la amígdala, es activado, provoca una situación de estrés o de emergencia en el sujeto : “cuando el locus cerúleo es activado, segrega noradrenalina en el cuerpo, y, si [esta alarma] suena varias veces, opioides endógenos. Estos (...) reducen la percepción del dolor físico y psicológico (Van der Kolk et al., 1989)”⁷ (p.173). Para resumir la teoría de Van der Kolk y Van der Hart (1995), los recuerdos traumáticos son desencadenados por algunos factores. Estos factores son como una señal de alarma que activa la amígdala. Una vez que la amígdala se activa, el sujeto es sometido a un temor y un estrés intenso. Repetido muchas veces, un nuevo neurotransmisor es activado, el opioides endógenos. Este neurotransmisor va a perturbar todo lo relacionado con la alteración del estrés. Lo que va a afectar la interpretación del sujeto en frente a los factores que le hace recordar al trauma – esos factores son, para él, un caso de emergencia (p.173). Cuando un sujeto enfrenta una situación de estrés, tiene tendencia a tomar un camino familiar. Pero es este camino familiar en primer lugar que ha desencadenado el recuerdo traumático. Es entonces un círculo vicioso en donde la víctima que tiene miedo a lo desconocido, va a seguir viviendo en un entorno que le recuerda el evento traumático. Ahora que se ha explicado lo que pasa biológicamente cuando hay un trauma, se va a exponer qué es realmente el trastorno por estrés postraumático, cuáles son los síntomas y cuáles son las respuestas de los sujetos que padecen de esa enfermedad psicológica.

⁷ “when the locus coeruleus alarm gets activated, it secretes noradrenaline, and, if it rung repeatedly, endogenous opioids. These (...) dampen perception of pain, physical as well as psychological (Van der Kolk et al., 1989)” (Van der Kolk y Van der Hart, p. 173).

El TEPT es una enfermedad que afecta a los individuos que han vivido una situación traumatizante. Mientras que la mayoría de las personas que han vivido una experiencia traumatizante son capaces de seguir adelante, las personas que tienen el TEPT no fueron capaces de integrar la experiencia y empiezan a organizar su vida alrededor del trauma sin darse cuenta. Después de un trauma, la mayoría de las víctimas están siempre preocupadas y repiten los eventos en su mente. Es con esa repetición – que puede llegar a ser incansable según el caso – que las víctimas llegan a cambiar las emociones asociadas con los acontecimientos. De esta manera, pueden integrar la memoria y desarrollar una cierta tolerancia hacia los eventos (Van der Kolk y McFarlane, p. 5). En el caso de las personas que tienen el TEPT, a pesar de las repeticiones y del paso de tiempo, no integran la memoria y entonces empiezan a desarrollar un cierto escudo para protegerse de la dureza de sus recuerdos. Con el fin de poder protegerse, van a “desarrollar un patrón de evasión y de hiperactivación propio al TEPT”⁸ (Van der Kolk y McFarlane, p. 6). Es entonces la repetición de los acontecimientos y no los acontecimientos en sí mismos que causan la enfermedad.

El TEPT es considerado como una enfermedad. Los médicos han definido los diferentes síntomas que un paciente afectado por el síndrome presenta. Kardiner fue el primer psiquiatra en describir de manera completa el síndrome. Van der Kolk (1987) va a citar Kardiner sobre las diferentes características de un individuo confrontado a acontecimientos traumáticos: “las cinco principales características (...) son 1) la persistencia de reacción alarmante y de irritabilidad, 2) la propensión a un furor explosivo agresivo, 3) la fijación en el trauma, 4) una disminución del funcionamiento del nivel general de personalidad y 5) una vida soñada atípica”⁹ (p. 2). ¿Pero a partir de qué momento se puede decir que un individuo sufre del TEPT? La asociación de psiquiatría americana ha definido el síndrome como algo desencadenado por un acontecimiento aterrorizante y que se caracteriza por síntomas de intrusiones, de hiperactividad fisiológica, de evitación, de una vegetación neurológica y que dura más de un mes. Se va a hablar de un síndrome agudo si el síndrome dura menos de tres meses y de crónica más allá de esta duración (Fohn, p. 66).

El primer síntoma es la intrusión involuntaria del recuerdo en la mente de la víctima. Las intrusiones pueden ser imágenes o flashback que van a hacer revivir las emociones exactas

⁸ “developing the specific patterns of avoidance and hyperarousal that are associated with PTSD” (Van der Kolk y McFarlane, p. 6).

⁹ “the five principal features (...) as 1) a persistence of startle response and irritability, 2) proclivity to explosive outbursts of aggression, 3) fixation on the trauma, 4) constriction of the general level of personality functioning, and 5) atypical dream life” (p. 2).

que han vivido la primera vez durante el acontecimiento. Los flashbacks pueden ser activados solo por las sensaciones, es decir algo que la víctima ha oído, sentido, visto etc. Los factores sensoriales juegan entonces un papel importante en el trauma. Es debido a que no hubo integración de los acontecimientos que estos se repiten constantemente en la mente del sujeto. Pero es a saber que el trauma no se repite solo por el medio de imágenes sino también por los comportamientos, las emociones, el estado fisiológico (Van der Kolk y McFarlane, p. 7). Cada vez que la víctima sufre de una intrusión, el nivel de estrés y de angustia aumenta.

Después de tantas repeticiones, las víctimas van a intentar de evitar esas intrusiones. Es ahí donde llegan a la etapa de evitación. En ese momento, ya que intentan de no recordar los acontecimientos, van a organizar su vida en función del trauma (Van der Kolk y McFarlane, P. 12). Las estrategias de evitación pueden ser “la amnesia, la supresión, la represión y la disociación”¹⁰ (Fohn, p. 76). Contrariamente a la amnesia que se hace sin que el sujeto se da cuenta, la supresión es una manera de evitación que se hace más conscientemente. Los enfermos intentan suprimir todo pensamiento relacionado con el trauma y evitar hablar sobre ello. En ese momento, el TEPT puede parecer a una depresión, además de ser amorfos, tienen tendencia a utilizar sustancias como drogas o a alcohol como refugio. De hecho, se ha visto (Auxéméry y Fidelle) que hay una correlación entre una adicción a una sustancia psicoactiva y los pacientes que sufren del síndrome postraumático (pp. 435-436). Pero esas tentativas – que sean naturales o no – de suprimir los recuerdos son en realidad peores que dejarlos. De hecho, hay lo que se llama el “efecto rebote” es decir que funciona un momento pero no a largo plazo. Cuando los recuerdos resurgen a pesar de los esfuerzos, las intrusiones son más poderosas y frecuentes (Fohn, p. 78). La diferencia entre la supresión y la represión no es grande. La represión es cuando se “rechaza activamente los recuerdos traumáticos del pensamiento” (Fohn, p. 80). Los enfermos optan por la indiferencia respecto a toda excitación emocional, prefieren sentir nada del todo (Van der Kolk y McFarlane, p. 12). Pero al igual que con la supresión, cuando las víctimas recuerdan de nuevo los acontecimientos, estos vuelven con la misma o más intensidad que antes. El último método de evitación es la disociación. Conciérne a los enfermos que se sienten apartados de los acontecimientos traumatizantes. Van der Kolk, citando por Fohn, define la disociación diciendo que los pacientes son “apartados de la escena traumática como si una parte de ellos había desaparecido mientras que otra parte de su personalidad ha sufrido y ha almacenado la

¹⁰ “amnésie, suppression, répression, dissociation” (p. 76).

experiencia dolorosa”¹¹ (p. 81). Ninguno de esos métodos funcionan a largo plazo y los individuos sufriendo del TEPT tienen que curarse para aceptar el trauma.

Para superar el trauma, los psiquiatras son categóricos sobre el hecho de que se debe hacer terapia. El problema es que la mayoría de las personas que sufren del síndrome postraumático no se curan por diversas razones. Entonces, ¿cómo se puede curar del TEPT? Una de las maneras preconizadas es el testimonio. Como ya se ha dicho, cuando hay un trauma, es porque la víctima no es capaz de poner palabras sobre los acontecimientos y porque la memoria se categoriza en sensaciones, emociones en lugar de categorizarse de manera semántica. Entonces, es difícil de contar los recuerdos traumáticos porque son “fragmentados”, vinculados a detalles sensoriomotora (Fohn, p. 72). El paciente tiene entonces que aprender a contar con palabras y de manera estructurada los acontecimientos sucedidos. Va ser forzado a reflexionar y encontrar las palabras adecuadas. De esa manera, la memoria del evento podría por fin categorizarse en la memoria narrativa – bibliográfica. Es solo cuando hay ese cambio y que la memoria de los eventos no solamente es somatosensorial que se puede evolucionar. La literatura es entonces una buena herramienta para expresarse y puede ayudar a formar parte de la terapia hacia la curación.

A modo de conclusión, se puede decir que la literatura es un punto importante en la expresión de acontecimientos traumáticos. Los autores producen libros donde narran los acontecimientos traumáticos haciendo de la literatura un lugar de expresión del trauma. Refleja entonces los efectos de un traumatismo sobre la narración de la víctima. De hecho, se puede ver la evolución del trauma hacia, quizás, la curación. Es importante recordar que el síndrome postraumático resulta en la dificultad de expresarse de manera fluida a causa de una memoria fragmentada (Fohn, p. 72). Se cierra esta parte con una citación:

La literatura ha llegado a ser para mí el lugar de mis propios tartamudeos. La literatura (...) me da una voz, un derecho y una necesidad de sobrevivir. Aún no puedo subestimar la literatura que despierta los gritos en la oscuridad, que abre las heridas y que me da ganas de ser silencioso. Pillado entre dos deseos contradictorios, hablar o no hablar, solo puedo tartamudear (citando en Felman y Laub, 1992, p.56), (Thompson, p. 60)¹².

¹¹ “détachés de la scène traumatique comme si une part d’eux-mêmes avait disparu au moment du choc, tandis qu’une autre part de leur personnalité a souffert et emmagasiné l’expérience douloureuse” (p. 81).

¹² “Literature has become for me the site of my own stammering. Literature (...) gives me a voice, a right, and a necessity to survive. Yet, I cannot discount the literature which in the dark awakens the screams, which opens the wounds, and which makes me want to fall silent. Caught by two

Segunda parte: tematización del trauma

1. El duelo

Un lugar llamado Oreja de Perro es en realidad varios traumas en una sola historia. En primer lugar, nos interesaremos sobre el trauma del narrador, el duelo. El narrador, periodista de profesión, ha sufrido de dos pérdidas en su vida : la de su hijo y la de su mujer. El lector, al principio, no tiene ninguna idea de que el trauma de la pérdida de su hijo es más grande que la pérdida de su mujer. No se sabe nada sobre su hijo, solo hay algunas menciones de alguien llamado “Paulo”. Pero el lector no sabe quién es ese Paulo aunque se puedan hacer algunas suposiciones. La falta de información puede resultar una dificultad de seguir la historia. Su hijo muere cuando tenía cuatro años, es en ese momento cuando empieza el trauma para el protagonista. Como la muerte de su hijo tuvo lugar antes que el espacio temporal de la diégesis, es gracias a los flashbacks que se pueden conocer algunos momentos de su vida anterior y que se va a percibir cómo se ha creado el trauma. La segunda pérdida que el protagonista ha sufrido tiene lugar en el espacio temporal de la diégesis.

La historia empieza con el viaje del periodista hasta un pueblo andino llamado Oreja de Perro. Viaja para su trabajo, tiene que escribir un artículo sobre la llegada del presidente Toledo al pueblo. El protagonista se da cuenta que su mujer le ha dejado una carta en su maleta. En esa carta, descubre la decisión de su mujer de terminar con él. Se pueden sentir los primeros síntomas de malestar del protagonista con este extracto:

Empiezan los primeros síntomas del mal de altura. Dolor de cabeza, náuseas, agotamiento, ojos hinchados, la indomable carta resplandeciente, labios resecaos, palpitaciones en las sienas. El estómago que se desplaza lentamente en círculos.

Insomnio no. Insomnio no lo puedo permitir (Thays, p. 30).

La historia del narrador sigue en Oreja de Perro donde va a encontrar una indígena llamada Jazmín. Es una indígena con la cual va a tener una relación de amistad y sexual. Es gracias a ese personaje que el lector aprende quién es Paulo. Entonces, es más tarde en la historia, después de algunas menciones de su nombre, cuando se sabe al final que el narrador tenía un hijo. Eso explica también el malestar que se puede sentir a lo largo de la novela. Jazmín nunca le pregunta lo que pasaba con su hijo, de hecho, el lector desconoce qué pasó y

contradictory wishes at one, to speak or not to speak, I can only stammer (Quoted in Felman and Laub, 1992, p. 56)” (Thompson, p. 60).

las razones de su muerte. Mediante un flashback, el lector finalmente sabe toda la historia sobre Paulo. Paulo era un niño muy enérgico que perdió la vida durante su sueño. El médico va a explicar que Paulo sufrió de una trombosis y que su muerte no era culpa de sus padres ya que no conocían los síntomas de la enfermedad. Pero el protagonista va a sentirse culpable de la muerte de su hijo porque considera que sí hubo síntomas remarcables. Cuando tenía dos años, se mordió la lengua en su sueño, Mónica y él fueron al médico con Paulo pero les dijo que no era nada grave. Mónica no se sentía cómoda con la respuesta del médico y quería ver a otro. Pero es el padre quien no quiso porque no pensaba que fuera necesario y porque no le gustaban los médicos. La noche antes de la muerte de Paulo, el hijo se quejaba de dolores del cuello. Pero el protagonista no se preocupaba porque pensaba, erróneamente, que eran solo las mismas migrañas de su madre, Mónica. Por creer que no fue capaz de entender los síntomas de su hijo, el protagonista va a sentirse culpable de su muerte.

El médico diagnosticó que había sufrido una trombosis durante la noche. Además, nos comentó que si no sabíamos que sufría ataques de epilepsia. Le dijimos que no. Luego nos explicó algunas cosas, algunas señales que no advertimos. Obviamente, lo de la lengua mordida era una de ellas.

(...)

Lo primero que me pasó por la cabeza fue suicidarme (Thays, p. 89).

El lector sabe de ahí en adelante que el trauma mayor que ha sufrido el protagonista es la muerte de su hijo. La incapacidad de reconocer los síntomas de su hijo no es la única razón de su culpabilidad. Tiene también la impresión de que ha condenado a su hijo mucho antes de su nacimiento. De hecho, el embarazo de Mónica no era deseado y cuando ambos se enteraron de la noticia, pensaban en abortar a Paulo :

A veces me digo: era sólo un pensamiento [el aborto] guiado por el terror, como cualquier otro. Pero otras veces me siento culpable. Siento como si, al pensar eso, yo hubiera provocado su muerte (Thays, p.102).

La respuesta al trauma por el sentimiento de culpabilidad es frecuente. Según Ciccone y Ferrant (2015), el sentimiento de culpabilidad es un trastorno de un trauma cuando el sujeto ha sufrido “una pérdida traumatizante del objeto” (pp. 1-2). En la novela, el narrador no tiene ningún control sobre la pérdida de su hijo. No pudo evitar su muerte pero no es responsable tampoco. Sin embargo se siente responsable y de esta manera tiene una sensación de control sobre los acontecimientos. Como se considera responsable, la muerte de Paulo ya no es una fatalidad, es por eso que se encuentra enfadado consigo mismo.

Es, pues, la muerte de su hijo lo que le provoca un síndrome postraumático. La novela presenta algunos síntomas típicos del TEPT. El narrador va a tener muchas pesadillas y también insomnios, que son dos características muy representativas del TEPT. Como Van der Kolk y Van der Hart (1995) sostienen, al principio del trauma, las primeras respuestas pueden ser deseos de suicidio (p. 176), tal y como es el caso en la novela. Después de la muerte de su hijo, como se puede ver en el extracto de arriba, su primer pensamiento es acabar con su vida, no quiere vivir en un mundo donde ya no está su hijo. Entonces, no hay negación de la muerte de su hijo, se da cuenta de lo que pasó y quiere acompañarlo. Su memoria de los acontecimientos alrededor de la muerte de su hijo es detallada, se acuerda exactamente de lo que deciden hacer en su cama, se acuerda de lo que dijo el sacerdote durante el funeral, etc. Luego, su reacción es de suprimir los acontecimientos de la muerte de Paulo, que es una de las estrategias de elusión del trauma por las víctimas del TEPT. Va a quedar en un estado de amorfismo, mirando películas todo el día, desarrollando una nueva pasión por el cine : “llegué a contabilizar 1.500 películas, todas anotadas en excel” (Thays, p. 94). Es entonces la manera con la cual puede huir de la realidad de su vida. Lo interesante de notar es también que cuando miró una película sobre la muerte de un hijo, no se identifica con la historia. Mientras que no hubo ningún rechazo de la muerte de su hijo justo después del acontecimiento, si hay un rechazo en los meses que siguen. Ese rechazo puede ser consciente o inconsciente. Es su interés por el cine el que va a empujarle ver testimonios del terrorismo y a irse a Oreja de Perro por su trabajo.

La novela empieza con la llegada del protagonista a Oreja de Perro. De repente, se puede notar un sentimiento de malestar y de inseguridad. El periodista va a sentirse muy mal varias veces durante la estancia, sufriendo de náuseas, como se podía observar en un extracto anterior y que se puede observar también en este extracto:

Lo peor de Oreja de Perro es el silencio.
Un silencio cargado de moscas.

(...)

Náuseas. Náuseas todo el tiempo (Thays, p. 14).

Como ya se ha dicho, cuando alguien sufre de un trauma, los recuerdos son categorizados en la parte somato sensorial del cerebro. Entonces, las sensaciones corporales – “las

imágenes, los olores, el dolor físico y la constricción, el entumecimiento”¹³ – son las marcas del trauma (Ogden et. al., p. 47). Aquí puede empezar un círculo vicioso porque el trauma desencadena en la víctima sensaciones corporales más agudas y esas sensaciones corporales pueden hacer recordar las emociones del trauma, es decir el terror, la angustia, la furia (Ogden et. al., p. 48). Más precisamente, los síntomas psicósomáticos causados por el trauma cambian las sensaciones corporales. Entonces, se puede decir que el trauma causa una distorsión sensorial del individuo – se puede tener reminiscencia del trauma por lo somato sensorial (Ogden et. al., p. 49). Ogden destaca también que cuando alguien sufre de un trauma, ya no se siente segura. Una persona traumatizada percibe su entorno como peligroso. Se siente entonces amenazada por lo que le rodea. Ese sentimiento de amenaza constante baja la tolerancia hacia su entorno, las personas. Pues es un círculo vicioso. Para decirlo en pocas palabras, la memoria fragmentada del individuo va a imponerse en la forma de síntomas somato sensoriales. Eso causa la hipersensibilidad de “las sensaciones corporales, la tensión y los movimientos involuntarios o incontrolados”¹⁴ (Ogden et. al., p. 85).

En el caso del protagonista, las náuseas son en realidad la consecuencia del trauma que se manifiesta como una hipersensibilidad de la altura. Él va a sentir los efectos de la altura de una manera más aguda que el resto de los visitantes porque sus sensaciones son potenciadas por el trauma. También, el hecho de que el protagonista se sienta mareado durante la novela añade al sentido general de malestar ya existente. Ese sentimiento de malestar es transmitido no solamente por el daño físico del narrador sino también por el uso de los sentidos. De hecho, desde el principio de la historia, se puede ver que el mundo de las sensaciones es muy importante. Además de las sensaciones físicas, el autor da mucha importancia a sensaciones como los olores, los sonidos, los gustos, etc. Y se puede ver que incluso los sentidos transmiten un cierto malestar y un entorno negativo.

El mundo de las sensaciones es importante como se puede ver en el extracto de arriba. La descripción del autor del silencio da al lector el sentimiento de malestar. Repite dos veces esa idea de silencio que no es relajante sino perturbador. El silencio puede ser percibido de diferentes maneras según los casos. En este contexto, es obviamente un elemento negativo. El protagonista viene de Lima que es una ciudad con mucha contaminación acústica. Entonces, su viaje en las regiones montañosas del Perú podría ser como unas vacaciones, lejos del ruido

¹³ “les images, les odeurs, la douleur physique et la constriction, l’engourdissement” (Ogden et. al., p. 47).

¹⁴ “les sensations corporelles, la tension et les mouvements involontaires et incontrôlés” (Ogden et. al., p. 85).

de la capital. Pero no es su caso. Su molestia frente al silencio puede ser explicada por el hecho de que la gente que ha sufrido un trauma no gustan de los cambios en sus hábitos y tienen tendencia a quedarse en el mismo entorno que del trauma. El silencio es entonces un cambio en su hábito de la ciudad con mucho ruido. Además de ese silencio que lo perturba, es interrumpido por moscas que es ya otra imagen negativa del entorno en el cual se desarrolla la historia. También se puede añadir que el silencio puede molestar al protagonista en el sentido de que está solo con su pensamiento, no hay nada que perturbe su flujo de pensamiento. Esa soledad en el silencio puede ser un elemento de evitación del trauma.

El silencio, o sea el oído, no es el único sentido importante en la narración. El sentido del olfato tiene también una gran importancia en elaboración del malestar global de la novela. Véase este extracto donde el cuarto del protagonista empieza a sentir olores desagradables:

El cuarto empieza a oler a diarrea. El baño se ha desbordado. El olor a difteria, a enfermedad.

(...)

El dolor de cabeza (Thays, p.124).

A lo largo de la novela, hay percepciones que provocan náuseas o dolores de cabeza al protagonista. Entonces, su entorno tiene consecuencias en su cuerpo y en su bienestar. Como el narrador ha sufrido un trauma, va a prestar especial atención a lo que le rodea. Como Ogden (2015) afirma, las sensaciones corporales por las víctimas del trauma son más intensas, agudas. Se encuentran en un estado de vigilancia constante. Es el caso del narrador, sus sentidos tienen más fuerza. Aquí es evidente que el hecho de que su cuarto, en el cual se queda durante su estancia en Oreja de Perro, huela a diarrea refuerza el sentido de inseguridad y de malestar de la novela. El narrador no quiere estar fuera de Lima y su cuerpo es la evidencia del miedo que eso genera. El miedo se traduce por náuseas, dolores de cabeza, etc. Castañeda (2008) hace una correlación entre lugar y cuerpo en *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Para él, el viaje está vinculado con el cuerpo: “el desplazamiento geográfico pone en crisis la salud” (p. 274). Se refiere a las náuseas que el protagonista experimenta al llegar al pueblo. Su teoría es que Oreja de Perro es tanto un espacio físico como un estado del cuerpo (p. 274). Es verdad que la llegada del protagonista provoca reacciones fuertes a su estado físico. Castañeda destaca muy bien entonces la reciprocidad entre lugar y cuerpo. No obstante se puede añadir a su lectura que la reacción no solo es debida al desplazamiento sino más bien al trauma, como ya se ha demostrado.

El extracto anterior puede oponerse con otro pasaje del libro donde se puede ver un bienestar percibido por el olfato. El protagonista va a recordar un olor que es positivo para él, el olor de su hijo Paulo que describe como algo “delicioso”. Entonces, los únicos casos donde el protagonista se siente bien es cuando recuerda momentos con Paulo antes de su muerte. Se puede ver que hay un cierto bienestar en la narración, los sentidos son más positivos, ya no hay olores desagradables, ya no hay náuseas sino un sentimiento de paz, de afecto:

Recuerdo que me agaché a la cama, me acerqué a su cabeza y olí su nuca como siempre. Me fascinaba ese olor. Paulo olía delicioso (Thays, p. 89).

Otra característica de las víctimas del trauma es que son hipervigilantes con respecto a su entorno. Es el caso del narrador quien va a adquirir fobias después de la muerte de su hijo. Es una fobia hacia gérmenes, los cuales que podrían posiblemente enfermarlo. Su fobia podría estar vinculada al hecho de que su hijo estuvo muerto de una trombosis que podría haber sido evitada con la detección de los síntomas. La enfermedad de su hijo le ha provocado no sólo un traumatismo por su muerte sino también por el hecho de que no fue capaz de ver las señales de alarma. En consecuencia, por sentirse culpable de su muerte, va prestar más atención de la que debería hacia lo que puede ser peligroso para el hombre. El cuidado excesivo del protagonista lo convierte en alguien paranoico e hipocondríaco. Se da cuenta de los cambios en si mismo y el hombre que ha llegado a ser le da asco :

La posibilidad de colocarme esos tapones que antes han estado en sus oídos me resulta escalofriante.

(...)

Conozco el ritual: el vaso único girará de sus manos a las mías y luego a las de todo aquel que quiera participar de la rueda. Pedir otro vaso sería una ofensa.

Tengo por adelantado la sensación de náuseas, la angustia de que ese vaso con la espuma y la saliva de alguien más llegue a mis manos.

Me reconozco perfectamente en el sujeto en que me he convertido: un tipo lleno de patologías y ascos, con fobia social, incapaz de relacionarse con los demás. Un impresentable (Thays, pp. 144-145).

El último punto de análisis con respecto a la teoría de Ogden es el sentimiento de inseguridad que surge después de un traumatismo. El sentimiento de inseguridad está presente en el narrador. En primer lugar, las descripciones por los sentidos de Oreja de Perro da al lector un sentimiento de malestar y de inseguridad ya que es un lugar donde el silencio parece

amenazante, huele mal y que le da náuseas. Y, en segundo lugar, el periodista no se siente seguro en las calles de Oreja de Perro durante la noche. El lector puede percibir el sentimiento de inseguridad cuando está en la cita con Maru, una antropóloga que ha encontrado en la ciudad andina. No se siente cómodo paseando por las calles en la noche “con tantos soldados con el dedo en el gatillo y medio dormidos” (Thays, p. 144), mientras que Maru no siente el peligro. Entonces, se puede decir que es su síndrome postraumático el que le hace tener miedo de cosas que otras personas no juzgan peligrosas.

Como se ha visto en el punto precedente, la memoria en el trauma es algo que no se puede ignorar. El ser humano responde de diferentes maneras frente al trauma y una de esas maneras es la amnesia (Van der Kolk y Van der Hart, 1995). En *Un lugar llamado Oreja de Perro*, la idea de la “memoria en blanco” (Thays, p. 13) vuelve con frecuencia. El narrador explica que cuando era pequeño, la pérdida de la memoria era su principal angustia, su principal pesadilla. Y es por eso que cuando se enteró que un hombre perdió su memoria tras un accidente, le interesó mucho. El accidente causó la muerte de tres personas de la familia del hombre, un elemento muy traumático. El sobreviviente, Mario, que es un economista de éxito, no se acuerda de la existencia de su familia ni del accidente en sí mismo pero sí se acuerda de otras cosas como detalles del accidente – sonidos, luz, etc. Entonces, Mario se acuerda de algunos elementos como lo que pasaba antes del accidente, pero tiene dificultad en recordar su apellido. No se dice en la historia si la pérdida de memoria de Mario es causada por el accidente como resultado de un choque, o si es a causa del trauma del accidente. Las dos opciones son posibles, aunque la segunda es menos común.

Se puede preguntar cuál es el propósito de mencionar la historia de ese economista que ha perdido toda su familia y su memoria en un accidente. En primer lugar, el hecho de que la cuestión del trauma está omnipresente en la novela pone de relieve la temática de los recuerdos y de sus efectos sobre el narrador. La memoria juega un papel importante a lo largo de la historia que está entrecortada por flashbacks de Mónica o de Paulo. Por eso, integrar el cuento del hombre que ha perdido su memoria y su identidad a causa de un trauma es interesante. Ayuda a la comprensión de la importancia de la memoria del narrador. Y en segundo lugar, se puede decir que la pérdida de la memoria es posiblemente una búsqueda del protagonista. De hecho, en la fase de evitación del trauma, la víctima intenta suprimir las memorias traumatizantes y todo lo que le hace recordar al trauma. Entonces, el protagonista también intenta encontrar medidas para evitar el trauma y se pregunta si es posible perder la memoria de su familia : “¿qué otros conceptos elementales se podían perder? ¿Mujer, madre,

hijo? ¿Mónica? ¿Paulo?” (Thays, p. 50). Es posible que, de una cierta manera, envidie la situación de ese economista que ha perdido su familia pero que no tiene ningún recuerdo. No sufre porque no recuerda lo que puede hacerle sufrir. No tiene que sufrir los flashbacks y el malestar mental que el protagonista aguanta. El hecho de que la amnesia podría ser una posibilidad puede parecer tentadora cuando uno se acuerda demasiadas cosas con demasiados detalles.

El último punto que se va a analizar en cuanto al duelo es la práctica de escribir. Como ya se ha mencionado, el acto de escribir puede ser una terapia para las víctimas del trauma. De hecho, intentar poner palabras sobre lo vivido ayuda a reconstruir la memoria. Los recuerdos pueden, por consiguiente, pasar de la memoria sensorio motora a la memoria autobiográfica (Fohn, p. 72). El narrador de la novela tiene un cuaderno donde pone anotaciones de vez en cuando. En este cuaderno va a escribir recuerdos de su vida, de momentos pasados. Ese cuaderno representa de una cierta manera los flashbacks que tenía y reflexiones también. Las primeras anotaciones en el cuaderno son flashbacks de momentos felices con Mónica o Paulo. Son momentos banales pero es por eso que son sus mejores recuerdos. A medida que la historia se desarrolla, se puede ver un cambio en las anotaciones en el cuaderno. Son más pesimistas. Hay una razón de ese cambio la cual es que el protagonista empieza a curarse del trauma después de la pérdida de su hijo. Al principio, todavía estaba en una fase de evitación y se acuerda solo los buenos momentos de su pasado. Sus buenos recuerdos son el medio ilusorio de evitar sentirse terrible. Pero después de los días pasados en Oreja de Perro, se puede ver un cambio de las ilusiones hacia la realidad de los hechos – su hijo nunca regresará:

Paulo parecía resplandecer (...). Al fin, nada fuera de lo común. Pero extraordinario (Thays, pp. 13-14).

Pero estas frases son inútiles, absurdas: Paulo no aparecerá riendo debajo de ninguna sábana, nunca más. Tú no aparecerás riendo (Thays, p. 203).

Su estancia en Oreja de Perro le desafía a enfrentar su trauma. Jazmín le ayuda a aceptar la muerte de Paulo. Gracias a ella, deja la fase de evitación de los acontecimientos. El acto de escribir físicamente sobre el trauma hace que sea verdad lo que pasa en su mente. Su manera de escribir en su cuaderno no es continua ya que escribe lo que piensa. Pero no hace la terapia de escribir menos eficaz. Esa técnica le ayuda a reconstituir su memoria bibliográfica (ver Fohn). Castañeda (2008) piensa también que escribir es un acto terapéutico. Analiza la escena cuando el protagonista tiene que responder a la carta de Mónica – en la cual le dice que termina con él – y que su cuerpo responde al acto de manera violenta. Mientras que intenta

escribir, debe interrumpirse para vomitar una sustancia negra. Castañeda va a analizar ese pasaje diciendo que la metáfora entre el acto de escribir y la acción de vomitar representa el aspecto terapéutico de escribir para el protagonista : “escribir sobre el trauma implica forjar el receptáculo narrativo que recibirá al objeto ausente, ese mismo objeto perdido y añorado que antes se hallaba incrustado – como la bilis negra – en el yo, llenándolo de malestar” (p. 274). Es verdad que hay un aspecto terapéutico en el acto de escribir pero en este caso, el acto de vomitar no es una evacuación de su trauma. Vomitar es más la evidencia de la intensidad del traumatismo y el poder que tiene sobre él. Entonces, es más una demostración que su trauma, su malestar es alto. Obviamente, escribir a Mónica es una práctica terapéutica. Pero la expulsión de la “bilis negra” no es la expulsión del trauma, es más el trauma que le impide escribir – que le impide de curarse. Por el contrario, demuestra su éxito en frente del trauma cuando escribe realmente la carta para Mónica. En ese momento, escribir tiene un sentido terapéutico.

Castañeda (2008) y Bush (2015) van a estar de acuerdo sobre el hecho de que el viaje es la terapia del narrador. Es verdad que le ayude a superar varias etapas del TEPT. Pero los dos afirman que el final de la novela tiene un aspecto negativo sobre el buen camino de la terapia del narrador. Bush opina que el narrador, cuando deja Oreja de Perro, se encierra de nuevo “en un mundo depresivo producido a raíz de la pérdida familiar” (p. 28). Y Castañeda afirma que el final tiene “un desenlace pesimista que arroja dudas sobre (...) la continuación” (p. 274). De hecho, al final, el periodista regresa en su apartamento y Castañeda ve eso como una proyección de su soledad sentimental después que la novela se acaba (p. 274). Refutamos los análisis del final de Castañeda y Bush porque el final de la novela es abierto a diferentes interpretaciones. También, se va a demostrar en el próximo punto, gracias a la estructura y la estilística de la novela, que sus visiones son erróneas. No hay vuelta atrás del progreso que el protagonista ha hecho en Oreja de Perro. Consiguió poner palabras sobre el trauma – el duelo de su hijo – entonces su memoria traumática va a organizarse en la memoria autobiográfica, lo que es primordial para la curación. Además, su regreso a su apartamento no es tan negativo como Bush y Castañeda lo perciben, necesita regresar para concluir el progreso hecho en el pueblo andino. No es posible que la curación de su TETP se produzca durante el corto tiempo en el que se desarrolla la narración. Como Mitchell afirma, no hay cura milagrosa en el trauma. La clave del restablecimiento después del trauma es el tiempo (p. 246).

Se puede igualmente ver un cierto cambio positivo entre el inicio y el fin de la novela. Al inicio, el narrador enuncia que no le gustaba estar solo en su departamento: “Me doy cuenta

de hasta qué punto inalterable, inconsciente, la idea de estar solo en el departamento me espanta” (Thays, p. 21). Mientras que, al final de la novela, no hay la expresión del miedo o de aprehensión antes de regresar a su departamento, aunque sabe que va a estar solo. Obviamente, una vez llega, hay una fuerte reacción de elusión – se encierra en su baño – aun así, se nota una mejora.

Es también y solamente al final cuando el protagonista va a percatarse y aceptar la realidad en la cual vive: “Mónica no vendrá así como Paulo no vendrá más. Y ahora ésa es toda, absolutamente toda la realidad en la que debo aprender a vivir” (Thays, p. 211). Se supone entonces que el protagonista va a seguir adelante con el proceso de recuperación hasta la curación total. Es verdad que hay un cierto encierro en su apartamento en primer lugar. Pero las últimas palabras de la novela ofrecen una mirada positiva sobre el futuro del protagonista, una promesa de una vida mejor. Efectivamente, por primera vez en la novela, el protagonista mira hacia el futuro y ya no hacia el pasado. Muestra claramente que hay un cambio en la mente del protagonista y eso le asegura un futuro mejor después de que la novela se acabe:

Sí, iré por una manta, haré un poco de café, leeré un libro y que quedaré dormido en el sofá, con las cortinas abiertas.

Y mañana despertaré con las primeras luces (Thays, p. 212).

2. La violencia militar

2.1. Violencia directa

El trauma del terrorismo es representado aunque esté menos presente que el trauma del protagonista. La presencia militar en el pueblo crea una tensión con el pueblo andino. El tiempo de la narración de *Un lugar llamado Oreja de Perro* en el contexto histórico es después de los años de terrorismo. De hecho, la historia se desarrolla durante los años 2000 y la guerra civil se acabó en 1992. Después de la guerra civil y como se ha expuesto, los andinos siguen siendo marginalizados. Esa marginalización puede ser percibida en la obra de Thays. Es uno de los personajes principales, Jazmín, que encarna el trauma vivido por el pueblo indígena durante y después del terrorismo.

En primer lugar, se puede ver una tensión a lo largo del libro entre los militares y los indígenas. Hay un sentimiento de malestar y de inseguridad a causa de la presencia de la fuerza militar. Como ya se ha dicho antes, los indígenas son percibidos con estereotipos negativos por los peruanos de herencia española. Ese tipo de racismo es expresado por la novela cuando, por ejemplo, los soldados se ríen de los indígenas. Campesinas del pueblo se intentan comunicar en quechua con los soldados, pero estos reaccionan de manera violenta hacia los indígenas:

Los soldados se burlan del quechua. Hacen gestos para explicarles que no las entienden. En Castellano, mamita, ríen (Thays, p.56).

Jazmín, personaje que el protagonista va a encontrar en el pueblo, representa la figura andina. Es una chica embarazada con la cual el periodista va a tener relaciones sexuales tan pronto como la encuentra. Es representada como una mujer determinada en lo que hace y quiere. En su primera aparición, entra en la habitación del protagonista, se sienta en su litera y se saca el pantalón, aunque no le conoce y no la ha invitado. Esta primera aparición muestra una mujer que no tiene miedo de mostrar lo que quiere y que toma la iniciativa. Jazmín tiene también características de alguien que no está del todo bien de la cabeza, dice que puede ver el futuro y que puede ver las almas. Entonces, es un personaje un poco grotesco que tiene capacidades que podrían hacer pensar en las brujas de antaño. Sin embargo, el hecho de que el protagonista cree que realmente puede ver a los muertos le da una cierta credibilidad. Mientras que si no fuera el caso, Jazmín habría sido percibida solo como una loca. Es importante subrayar que el autor ha dado las capacidades de clarividencias al

personaje de Jazmín, una indígena, y no a Maru por ejemplo. Perpetua la idea de que los indígenas serían diferentes.

Si se hace una comparación entre las figuras femeninas del libro, es decir Jazmín y Maru, se puede ver de repente la diferencia entre los dos personajes. Por un lado, tenemos a Jazmín que forma parte del pueblo andino, de clase más baja y por otro lado tenemos a Maru, una antropóloga de clase más alta. Maru está en Oreja de Perro para la redacción de la Comisión de Verdad, un informe escrito por el gobierno peruano después de la guerra civil que sirve a rastrear todo lo histórico de la guerra. Está descrita como una bella mujer, rubia y de piel blanca que parece a una actriz de cine. Jazmín está descrita como una mujer con la piel oscura – en el Perú, tener la piel oscura es representativo del pueblo andino y era visto como un carácter menos atractivo – y como fea “el perfil de Jazmín (...) Es un feo perfil, distinto al de Maru” (Thays, p. 157). Al contrario de Maru, Jazmín es una víctima de la guerra.

Jazmín ha sufrido varios traumas durante su vida. Va a contar su pasado, su trauma, tomando la narración el tiempo de su historia. Explica que cuando tenía once años, su madre ha desaparecido. Policías entraron en su casa y la llevaron. Después de esa noche, Jazmín nunca va a verla de nuevo. Nunca va a saber la razón de la captura de su madre. Durante meses y meses, intentaba recuperar a su madre. Todos los días, iba a la comandancia y pedía noticias de su madre a los policías. Empezaba a conocer los policías que trabajaban a la comandancia y uno de ellos intentó ayudar a Jazmín. Le confesó que su madre no estaba en la comandancia sino en otro lugar con todos los otros prisioneros de guerra. Un día, y ahí se puede notar el trauma, el policía que trabajaba en la cárcel donde estaba su madre le dijo que su madre se encontraba en mal estado : “Recuerdo nítidamente ese día, dice Jazmín. Recuerdo que un perro amarillo estaba ahí tendido, que me miraba implorando piedad y que se lamentaba bajito” (Thays, p. 172). Se puede ver que ese acontecimiento es traumático para Jazmín porque se acuerda de todo los detalles del día incluso cosas que parecen inútiles como el perro. Ese policía va intentar ayudar a la madre. Le dijo que va a llevarla en un camión por la noche pero finalmente nunca pudo hacerlo. Después de un mes de espera durante las noches, Jazmín abandona : “Sentí por primera vez que mi madre estaba muerta. No sé si lo estaba, ¿entiendes? Quizá no lo estaba, o quizá lo estuvo desde el primer día. Pero ese día, en mi mente, yo la dejé ir” (Thays, p. 176). Jazmín nunca va a saber porqué su madre fue encarcelada, solo sabe que fue interrogada, torturada, violada para finalmente morir en ese sitio: “Allá violan a las mujeres, a todas, incluso a las viejas. Y no las viola uno, sino todos” (Thays, p. 172).

La historia Jazmín retrata a las víctimas indígenas – a veces inocentes – de violencia militar: las que han desaparecido y las que han perdido un miembro de su familia. De hecho, cuando los militares sospechaban que alguien pertenecía al grupo Sendero Luminoso, le interrogaba. Así, muchas personas han desaparecidos de la misma manera que la madre de Jazmín. Hubo en la realidad muchas violaciones de mujeres durante la guerra civil y esa realidad está bien representada en la historia de Jazmín. Al nivel del trauma, se puede ver que los acontecimientos han sido violentos para el personaje porque aunque tenía solo once años, se acuerda de muchos detalles. De hecho, se acuerda del perro amarillo, se acuerda también que el día su madre desapareció, no tenía sus sandalias: Jazmín dice no saber por qué ni en qué momento de su retorno a casa perdió las sandalias. Pero sí se acuerda claramente de haber entrado en su casa descalza. Se acuerda también de los diálogos exactos que tenía con el policía. Ese tipo de memoria muy detallada es un fenómeno típico de las personas traumatizadas (Van der Kolk y Van der Hart, p.173).

Otro trauma que el personaje de Jazmín habría aguantado es una violación por el soldado que le ha embarazado. Su violación es sugerida por el narrador pero no es afirmada por Jazmín que niega los hechos. La hipótesis que se van a proponer es que fue violada por el soldado pero que – como muchas víctimas de una violación – se siente culpable y por consecuencia no puede afirmarlo. Según Foe y Rothbaum, una de las respuestas a la violación es la negación del acto y, como otros tipos de trauma en el estado de la evitación, el entumecimiento. Este estado de entumecimiento puede verse en “la falta de afección” de las víctimas (p. 25). La manera que procede Jazmín para tener relaciones sexuales con el protagonista demuestra esta falta de afección. No busca, en primer lugar, en tener una relación afectiva con el narrador, solo busca una relación sexual con el narrador que era, al principio, un extranjero. Esa visión de la relaciones sexuales puede también ser la consecuencia de su violación. Es posible que su relación con la sexualidad sea cambiada y que tenga otras relaciones con extranjeros para aceptar de una cierta manera la violación.

Se puede decir también que el personaje de Jazmín tiene la fatalidad de sufrir los mismos traumas que su madre. Existe esa idea de perpetuación entre la madre y la hija, las dos indígenas son destinadas a sufrir de la dominación de los soldados – o sea del ejército en general. Entonces, se puede decir que a pesar de que ya no hay el terrorismo en el momento de la narración de la novela, se demuestra que en realidad, hay una continuación de opresión de los soldados y del gobierno sobre las poblaciones indígenas. La historia de Jazmín refleja la realidad de los hechos históricos del Perú durante y después de la guerra. La razón de la

“fatalidad” de la madre y de la hija a ser violada puede simplemente ser debido al trauma. De hecho, como ya se ha dicho antes, las víctimas quedan en el mismo entorno del trauma (Van der Kolk y Van der Hart, p. 173). Sabiendo esa característica del trauma, se puede establecer la hipótesis que el trauma es la causa de su violación – se puede que ha quedado en lugares peligrosos donde la posibilidad de subir violencias es aumentada. Pero, la cuestión que se puede plantear también, más allá de quedar en el mismo entorno del trauma, es si Jazmín no ha buscado a rastrear – y de una cierta manera a vivir – la vida de su madre. Efectivamente, se puede notar que en la historia de Jazmín, la figura del padre está ausente y no hay ninguna mención de hermanos y hermanas. Se puede pretender que la madre de Jazmín era una madre soltera de la misma manera que Jazmín va a convertirse en una madre soltera también. Entonces, una probable hipótesis es que, inconscientemente, Jazmín intenta recrear la vida de su madre para sentirse más cerca de ella y para saber, dentro de los límites, lo que su madre aguantó. Eso es el concepto de *reenactment* que expone Levy (1998). Él afirma que se puede que individuos traumatizados puedan devenir adictos al trauma lo que lleva a la búsqueda de revivir el trauma y añade que esa adicción afecta sobre todo a los niños traumatizados (p. 227-235). Véase uno de los ejemplos que Levy va a dar sobre los *reenactment* de un trauma de la infancia:

Un hombre era constantemente preocupado por el abandono porque su madre le abandonó a él y su familia cuando era pequeño. [Ese hombre] continúa siendo asediado por pendientes preocupaciones de dependencia. Así que para asegurarse que no va a ser abandonado de nuevo, desarrolla relaciones extremadamente posesivas a las cuales era muy aferrado. Y porque el hombre era tan asfixiante, las mujeres le dejan y revivía entonces el dolor del abandono una y otra vez. Es por su propio comportamiento (...) que causa inadvertidamente el reenactment de suceder (Levy, pp. 227-235)¹⁵.

Ese ejemplo de reenactment enunciado por Levy puede ser trasladado al caso de Jazmín. Como ese hombre que no quiere revivir el trauma del abandono pero que va a experimentar constantemente el abandono a pesar suyo, Jazmín va a experimentar de nuevo el trauma de su infancia por su actitud. Va a revivir el trauma pero poniéndose en la posición de su madre. Entonces, es posible que no reconozca que fue víctima de una violación por el soldado porque

¹⁵ “A man who was constantly preoccupied with abandonment because his mother abandoned him and his family when he was a young boy continued to be plagued by unresolved dependency concerns. To ensure that he was never again abandoned, he developed extremely possessive and clinging relationships with women. Since the man was so suffocating, women typically left him, and he re-experienced the pain of abandonment again and again. Through his own behaviour (...) he caused a reenactment to occur” (Levy, pp. 227-235).

sabe que, inconscientemente, se ha puesto en posición de riesgo y que eso ha desencadenado en su agresión si hubo agresión.

Para acabar con ese punto de violencia directa, se va a mencionar que la historia de Jazmín en la novela se acaba con el asesinato del soldado presunto violador. Sería Tomás – un personaje secundario que está enamorado de Jazmín – que le habría matado. Entonces, al final, se ve el asesinato de la figura violenta de la novela por un indígena. Se puede hacer referencia a la resistencia o la sublevación de la figura indígena contra la opresión injusta del gobierno. Tomás, un indígena, asesinando un soldado, atreviese a rebelarse y comete un acto que muestra su desacuerdo hacia el gobierno – dado que el ejército pertenece al estado.

2.1. Violencia indirecta

Durante toda la novela, se puede notar la presencia de perros, con descripciones más o menos detalladas. ¿Por qué hay ese enfoque sobre ese animal? En nuestra opinión, el autor utiliza los perros para mostrar la supremacía de los soldados sobre un animal sin defensa. Véase en el extracto que uno de los soldados utiliza su fuerza y su superioridad para violentar a un perro:

De pronto, la prisa de un militar rompe ese improvisado desfile. Detrás de él, dos muchachos del servicio militar, con los ojos llenos de miedo y la cabeza rapada, lo siguen.

El oficial da trancazos, tiene los nervios del cuello visiblemente inflamados, los ojos enrojecidos.

No dice ni una palabra, pero parece que gritara.

Un perro amarillo, flaco y con la espina dorsal expuesta como la de un pez, se cruza en su camino. El militar le grita que se largue y luego, como le perro demora en reaccionar, le lanza una patada en las costillas que lo levanta del suelo y lo arroja unos metros más allá.

El perro aúlla de dolor (Thays, p.181).

La interpretación de este extracto puede ser doble, hay una interpretación literal y una figurada. La literal es de decir que el soldado toma el perro como ejemplo para mostrar que es poderoso y de esa manera intimidar los campesinos. En el extracto, el autor menciona dos soldados que tienen miedo. ¿De qué tienen miedo los soldados? En el conflicto peruano, hay una “zona gris”. La noción de zona gris introducida por Primo Levi – *Grey Zone* en inglés – se produce cuando no es posible de decir quién es la víctima y quién es el verdugo, no es

blanco y negro, hay matices: “Tenemos la exigencia tan fuerte en nosotros de compartir el ámbito entre “nosotros” y “ellos”, que este esquema, la bipartición amigo-enemigo, prevale sobre las otras”¹⁶ (Levi, p.36). En el Perú, las dos partes del conflicto, ya sean los indígenas – los que formaban parte del Sendero Luminoso – o el ejército – el gobierno –, son culpables de violencia hacia la otra parte. Las dos partes están motivadas por sus convicciones y las dos han asesinado a personas inocentes. Entonces, los soldados de la novela tienen seguramente miedo de los campesinos, tienen miedo que algunos son rebeldes y que van a atacarlos; de la misma manera que los campesinos tienen miedo de los soldados. Cuando se pone en el lugar de los soldados, es comprensible que intenten ganarse el respeto y asustar a los nativos que podrían ser enemigos. El perro no es, en este caso, el objetivo directo del soldado solo es una manera de imponerse como la figura autoritaria. Además, el miedo puede ser la causa de la explosión de rabia del soldado.

La lectura metafórica consiste en ver los perros como una representación de los nativos, de los campesinos. Durante la guerra, muchos campesinos sin defensa e inocentes fueron atacados por los militares por la sola razón que eran indígenas y pues sospechosos de pertenecer al grupo terrorista. En el extracto arriba, el perro sería una personificación de la figura indígena durante la época de la guerra: un ser sin defensa que se hace golpear porque existe y está en el lugar equivocado en el momento equivocado. Aquí, el soldado ordena, “le grita”, al perro que se mueve pero el animal no le entiende y no se mueve, lo que es lógico porque el perro no puede entender el lenguaje del soldado. Está en la misma posición que los indígenas estuvieron porque hablaban el quechua y que no entendían al castellano. Es la incomprensión entre las dos partidas que desencadena en la violencia. Se puede también destacar que la violencia del soldado hacia el perro – o sea los nativos – es exagerada y no merecida. Los soldados disfrutaban y abusan de su autoridad. En conclusión, el extracto arriba puede presentar una analogía con la realidad de los hechos históricos de la parte del autor.

A modo de conclusión por esta segunda parte de la tesina, se puede decir que la obra de Iván Thays trata bien el trauma. Basándose sobre extractos de la novela y sobre los elementos teóricos del trauma presentado en la primera parte de la tesina, hemos demostrado que el autor ha ilustrado bien el trauma, ya sea al nivel del protagonista con el duelo de su hijo o al nivel de los personajes secundarios, con la violencia militar de Jazmín.

¹⁶ “Nous avons, tellement forte en nous, l’exigence de partager le champ entre « nous » et « eux », que ce schéma, la bipartition ami-ennemi, prévaut sur tous les autres” (Levi, p. 36).

En el primer punto de análisis, el protagonista muestra muchos signos de trastorno postraumático. Tiene la culpabilidad de la muerte de su hijo, el trauma le impide de dormir y le da pesadillas, el trauma tiene efectos sobre su cuerpo – sus percepciones son agudas y tiene daños físicos – y su mente – aparición de fobias. En cuanto al segundo punto, se muestra perfectamente la memoria detallada de un evento que ocurrió hace varios años. Hay también una reacción de negación con la supuesta violación de Jazmín y el *reenactment* que puede ocurrir con las jóvenes víctimas. Todo esto apunta al hecho de que la novela no muestra solamente algunas de las facetas más conocidas del trastorno, sino que cubre muchos síntomas, hasta los más raros – por ejemplo, la amnesia.

Esta etapa de tematización del trauma es crucial para el análisis. Además de mostrar cómo la literatura puede escenificar el trauma, el TEPT, – un trastorno que es difícil representar por su complejidad – es también un punto importante para continuar el análisis. Ahora que hemos demostrado que el narrador sufre el trauma, analizaremos también la escritura del trauma, o sea, cómo la estilística refleja el trauma, para demostrar que *Un lugar llamado Oreja de Perro* es en realidad una obra completa.

Tercera parte: la estilística del trauma

1. Dimensión narratológica

Hacer un estudio de la dimensión narratológica en la novela de Thays parece un punto primordial en el análisis de los efectos de la representación del trauma en la narración. De hecho, se va a ver que hay algunas figuras retóricas que son utilizadas para reflejar el trauma en la narración. Se puede decir entonces que la novela de Thays representa una analogía, una mimesis del trauma. Para efectuar el análisis narratológico de la obra de Thays, nos basaremos sobre el modelo de Genette. En su famosa obra *Figuras III*, analiza el discurso narrativo que es “el estudio de las relaciones entre relato y historia, entre relato y narración y (...) entre historia y narración”¹⁷ (p. 74). Separa su análisis en varios planos que son el modo, la voz, el orden, la duración y la frecuencia. Se seguirá en este trabajo el mismo esquema de análisis que Genette con el fin de aplicarlo a la novela.

En primer lugar, nos centraremos tanto en el modo como la voz para poder responder a las dos cuestiones principales ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva y quién es el narrador? La focalización es interna con un narrador homodiegético, el relato está escrito en primera persona, el “yo” habla. El uso del “yo” es más apropiado ya que se necesita una cierta introspección del narrador para transmitir mejor al lector sus estados de pensamiento, sus sentimientos. Además de ser necesario para la introspección, es de aplicación porque la literatura que trata del trauma es con frecuencia una literatura del testimonio (de Vivanco y Fabry, pp. 16-17). Se debe subrayar también que el lector no tiene mucha información sobre ese “yo” que habla. Nunca se divulga su nombre en la novela aunque el nombre de un individuo forma parte integrante de su identidad. El acto de no dar el nombre de su personaje central hace preguntarse si no hay una pérdida de identidad, o al menos una crisis de identidad, del narrador. La identidad es un todo y es este todo lo que forma el individuo: “la identidad se compone (...) de conjuntos de rasgos, características o circunstancias que configuran una constante propia de un sujeto” (Maldonado Alemán, p.172). En el caso de la novela, el narrador ha perdido componentes que formaban parte de su identidad, el de ser un padre y el de ser un marido. Se puede decir entonces que, con la pérdida de estos dos componentes existenciales, su estatus se pone en entredicho como individuo, y que esta crisis de identidad es demostrada por no tener nombre en la narración.

¹⁷ “l’étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (...) entre histoire et narration” (p. 74).

Como Lamizet menciona, la pérdida de nombre es sinónimo de la pérdida de identidad y la pérdida de identidad es significativa de una patología (p. 39), aquí la patología siendo, por supuesto, el TEPT.

En un relato, hay la linealidad de los eventos que puede ser destrozada cuando el orden temporal ya no es seguido. Estas perturbaciones del orden cronológico, Genette las nombra las anacronías narrativas (pp. 77-88). Hay dos grandes categorías de anacronías que pueden ser ambos en el pasado o en el futuro, la analepsis y la prolepsis. Genette afirma que hay entonces dos relatos anidados, el segundo relato se integra al primer relato, o sea el relato principal (p.90). Se puede encontrar en *Un lugar llamado Oreja de Perro* este esquema de Genette. De hecho, la continuidad del primer relato es fuertemente perturbada por el uso de analepsis – un regreso al pasado. Estos regresos al pasado son en realidad los flashbacks, la consecuencia del trauma. Entonces el análisis del orden de la narración es en realidad importante en esta novela. El primer relato es el tiempo presente cuando el protagonista está en Oreja de Perro y es interrumpido por la narración del segundo relato, o sea el pasado del protagonista, que empieza cuando encuentra a Mónica. Hay una cierta linealidad en la narración del pasado, es decir que cada vez que hay un nuevo flashback, es la continuación de la previa con la excepción de algunos casos. Las analepsis son tan importantes que a veces hay un enfoque sobre ellas. En estos casos, el autor dedica un capítulo entero a estos flashbacks. En contraste, no hay prolepsis en la novela mientras que Genette afirma que el relato a la primera persona – como es el caso de *Un lugar llamado Oreja de Perro* – se acuerda mejor a la prolepsis por su introspección del narrador que permite alusiones al futuro (p. 106). Pero si no hay prolepsis es para una buena razón. De hecho, el narrador que sufre de TEPT no logra a seguir adelante y entonces mira hacia el pasado y no el futuro. Hay entonces un enfoque de la narración sobre el pasado y casi nunca sobre el futuro a excepción de una sola vez. Esta vez es el pasaje al final de la novela que ya se ha analizado antes¹⁸. No se puede realmente hablar de prolepsis en este caso porque no hay una real proyección, el lector no ve al protagonista en el futuro, pero es la primera y única vez que el narrador se proyecta en el futuro. En conclusión, por ese punto del concepto del orden de Genette, hay un paso enfoque exclusivamente sobre el pasado – los flashbacks – hasta un enfoque sobre el futuro. Este

¹⁸ Sí, iré por una manta, haré un poco de café, leeré un libro y que quedaré dormido en el sofá, con las cortinas abiertas.

Y mañanas despertaré con las primeras luces (Thays, p. 212).

cambio de perspectiva demuestra que el protagonista hace progresos en cuanto a su trastorno y que está en el camino de la curación.

La duración es otro concepto de la narración tratado por Genette y es lo que da el ritmo a la narración. No es posible medir la duración de la historia en duración que el lector toma para leer porque no es una constante, hay cambios entre los diferentes lectores (p. 122). La duración de un relato se mide entonces con la relación entre el tiempo de la historia – que se mide en segundos, minutos, etc. – y la longitud del texto – que se mide en líneas o páginas (p. 123). Entre el primer día en el cual llega el protagonista en Oreja de Perro y el último cuando regresa a su apartamento, solo pasan tres días. Obviamente, hay también los flashbacks que hacen revivir momentos del pasado al lector, pero en realidad la duración de la novela es de tres días. El hecho de que el autor dedica una novela entera para una duración de tres días acentúa la idea de que el tiempo pasa lentamente para el narrador en Oreja de Perro. Fortalece también la idea que el narrador no puede curarse enteramente durante su viaje a Oreja de Perro ya que no es imaginable en un periodo tan corto. Oreja de Perro solo es el principio, el desencadenante, de la curación.

Acabaremos con el último concepto de la teoría de Genette, el de la frecuencia. Observa que, en la realidad, un evento puede repetirse. Lo mismo puede ser aplicado por un relato en el cual se puede repetir o reproducir un “enunciado narrativo”¹⁹ (p. 145). Define cuatro tipos de frecuencia donde el más interesante a subrayar para el análisis de la novela es “relatar x veces lo que pasa una vez”²⁰ (p. 147). Este tipo de frecuencia es más interesante en el contexto de un texto que trata del trauma porque el éste lleva repeticiones del evento traumatizante hasta la integración del mismo. Entonces, si un libro quiere realmente retratar el trauma, es casi obligatorio que esta repetición esté presente. En el caso de *Un lugar llamado Oreja de Perro*, el evento trágico que debería ser repetido es la muerte de Paulo, pero no hay una repetición propiamente explícita de su muerte. Hay, sin embargo, una repetición de la idea que Paulo está muerto, y ahí de cierta manera hay una repetición de su muerte. Entonces, en este caso, no es una repetición de la escena, sino más bien una repetición del pensamiento de Paulo, como se puede encontrar en el extracto más abajo:

Pero yo tengo muchas cosas en que pensar.

Está Mónica.

¹⁹ “énoncé narratif” (p. 145).

²⁰ “raconter n fois ce qui s’est passé une fois” (p. 147).

Y Paulo, sobre todo Paulo (Thays, p. 22).

Gracias al análisis narratológico de la novela, hemos podido observar unas técnicas de la escritura traumática de Iván Thays. Por ejemplo, el autor, con la intención de sacar a la luz el malestar, la pérdida de identidad del protagonista – pérdida desencadenada por la muerte de su hijo –, le niega su apellido. La identidad del “yo” narrador más profunda, su nombre, nunca es conocido. Hemos destacado también que, por el buen funcionamiento del género testimonial de la novela, el uso del “yo” narrador es crucial.

Luego, el análisis ha mostrado que hay una profusión de analepsis y una ausencia de prolepsis en la narración. De hecho, el texto traumático necesita esta figura retórica para imitar los flashbacks recurrentes que sufre una víctima del trauma. El análisis de la frecuencia ha demostrado que los elementos que se repiten en la novela son vinculados con las repeticiones hechas en la mente de las víctimas. El análisis del orden ha demostrado que había una analogía entre las interrupciones de la narración en el tiempo presente – lo que da esta impresión de desorden – y la memoria fragmentaria del trauma. Finalmente, la duración ha demostrado el carácter lento de la estancia en Oreja de Perro para el protagonista. Hemos subrayado en la segunda parte de la tesina que el protagonista no quería realmente quedar en el pueblo, lo que se nota con la lentitud de la novela.

Entonces, con este punto, hemos demostrado que la manera en la cual la narración fue ideada: la voz, el modo, la frecuencia, el orden y la duración, es ciertamente pensado por el autor para reflejar el trauma sufrido por el protagonista. El análisis narratológico de *Un lugar llamado Oreja de Perro* ofrece una mirada sobre los métodos discursivos utilizados por Thays para dar a su novela este matiz traumático, pues, se podría hipotéticamente encontrar las mismas dimensiones en otros textos que tratan también del trauma.

2. Dimensión estilística

Esta última parte de la tesina es separada en dos puntos principales: el análisis de la novela a nivel macro y a nivel micro. El propósito de este punto es destacar un paradigma de la narración traumática. Al nivel macro, se analizará la estructura de la novela, de los capítulos, de los diálogos. El nivel micro, por su parte, tratará de un análisis más profundo de la narración, es decir por ejemplo un análisis de las oraciones. Gracias a ambos análisis, se demostrará que la representación del trauma en la narración da lugar a una estructura entrecortada en general y a lo “no dicho”.

Cuando el lector empieza la lectura de la novela, puede ver a primera vista que no es convencional. En primer lugar, no hay ningún anuncio que separe los capítulos aunque el lector sabe instintivamente cuando se trata de un nuevo capítulo. Además, el orden de dichos capítulos es complejo. De hecho, la historia que se desarrolla en Oreja de Perro es constantemente interrumpida por regresos al pasado, flashbacks. Por ejemplo, el autor dedica dos capítulos completos, que se desarrollan en el pasado, para relatar la historia de Mario – el hombre que tuvo amnesia tras un accidente. En lugar de relatar la historia completa en un capítulo, decide relatar una parte al principio de la novela – en el capítulo cinco – y otra parte más adelante en la narración – en el capítulo nueve. Este ejemplo es uno entre muchos de una interrupción de la historia presente para dedicar un capítulo entero a un momento del pasado. El hilo de la historia es entonces constantemente perturbado lo que da una historia “entrecortada”.

Estas interrupciones no suceden solo al nivel de los capítulos, sino también dentro de los mismos. De hecho, la narración en el tiempo presente, entonces en Oreja de Perro, es a menudo cortada por los flashbacks del narrador:

Mónica me dio el primer beso cerrando los labios, haciendo un pico, como un pájaro.

O como un animal extraordinario, incomprensible, un ornitorrinco.

Cuando su útero soportaba el peso de Paulo parecía un marsupial. Una larga y ondulada madre canguro.

Y yo, pasándola mal después la muerte de Paulo, (...) convertido en un animal vulnerable, un animal en extinción (Thays, pp. 68-69).

Antes del flashback, el protagonista estaba afuera con Jazmín y vio un pájaro. Es este pájaro el que desencadena el flashback de su primer beso con Mónica ya que su beso se parecía al de un pico de pájaro. Este ejemplo ilustra bien los síntomas del TEPT según los cuales un flashback puede tener lugar a causa de lo que hay alrededor de la víctima, su entorno. Obviamente, no es el único ejemplo de flashback presente en la novela, pero representa bien los flashbacks que son activados por un elemento exterior. En este ejemplo, como es con frecuencia el caso, el flashback deriva en el pensamiento de Paulo. Empieza con su primer beso con Mónica que le hace pensar en un pájaro, pasando por cuando Mónica estaba embarazada que le hace pensar en un marsupial y un canguro hasta cuando Paulo murió y en este momento es él mismo el “animal”. Entonces, hay este hilo conductor que es la referencia a unos animales.

Se encuentran también en la novela otro tipo de interrupciones que no son flashbacks propiamente dichos. Se trata de palabras, o más recurrentemente apellidos, que se destacan del resto de la narración. De hecho, el autor hace un salto a la línea para solo decir una oración de aproximadamente una palabra y después hace otro salto a la línea para continuar la narración. El ejemplo que sigue es largo pero necesario porque representa a ambas cosas que se han mencionado, un flashback y este salto a la línea:

[Está con Maru que le dice que parece a Manuel Gil] No me atrevo a confesarle que apenas reconozco el nombre Miguel Gil (...).

Murió en el año 2000, explica Maru como si leyera mi mente. Debes recordarlo.

No, no lo recordaba. Pero sí el año 2000. Ese año me casé con Mónica. Y unos días antes del matrimonio supimos que estaba embarazada de Paulo (...).

[Flashback del momento cuando aprendió que estaba embarazado de Paulo] Me vas a dejar, dijo cuando la alcancé.

Nunca.

Ahora todo saldrá mal, todo va a salir mal (...).

[El narrador pensando en Paulo] Pero se ha convertido en espectro.

Un ave que, de vez en cuando, se posa en mi hombro y sopla a mi oído frases incomprensible (...). Y luego, con habilidad de fantasma, desaparece como un haz de luz y polvo en una habitación oscura ante las cortinas súbitamente abiertas de par en par.

Paulo.

(...) ¿Y qué me dices entonces? ¿Vas al tono?, dice Maru, a quien he dejado hablando sola.

No soy de fiestas, digo.

¡Cómo te haces de rogar! Además no es una fiesta en realidad (...). Vamos a poner música y tomar algo, no hasta muy tarde.

Paulo se ha desvanecido.

Entonces, ¿vas?, insiste Maru (Thays, pp. 101-103).

La narración en el tiempo presente del narrador con Maru es interrumpida por un flashback durante dos páginas. El presente y el pasado están enredados y que, aunque regresa a la

realidad para responder a Maru que no es “de fiestas”, vuelve pronto al pasado “Paulo se ha desvanecido”, lo que da la impresión de que el presente está rodeado por el pasado. De la misma manera que el último extracto, su flashback es provocado por un elemento exterior, aquí su conversación con Maru, y está relacionado con Paulo aunque en el momento del flashback, no había nacido pero se encuentre en medio de hablar de su muerte al final.

En este ejemplo, se puede ver también que, en dos ocasiones, el autor utiliza el salto a la línea para decir oraciones muy cortas : “Paulo” y “Paulo se ha desvanecido”. Entonces, estos dos “Paulo” encuadran el relato en el tiempo presente. El apellido actúa como un énfasis. Se puede ver en los dos ejemplos semejantes del *Apéndice I* donde hay también un salto a la línea para decir “Paulo” o “Mónica”. Esta técnica de énfasis insiste sobre el malestar del narrador y sobre el acto de pensar en los que ha perdido – es decir que por poner sus apellidos destacados del resto de la narración, enfatiza la idea que el narrador está pensando en Mónica y Paulo, y que estos pensamientos son fuertes.

El salto a la línea da a la novela la impresión de una obra desestructurada, fragmentada. Esta estética fragmentada refleja la mente del narrador, la mente de alguien que ha sufrido de un trauma. La novela sirve entonces como espejo de lo que pasa en la cabeza de una víctima. La narración fragmentada representa la dificultad de expresarse de las víctimas, resuelto de la memoria fragmentada (Fohn, p. 72). De hecho, si la novela estuviese escrita por un narrador sano, la narración hubiese sido continuada sin todos estos recortes. Los recortes no surgen únicamente cuando el narrador piensa en Paulo o Mónica, sino también cuando relata los hechos que vive al momento presente – y entonces no hay ninguna mención del pasado:

Había olvidado por completa la existencia de su familia y del accidente sólo recordaba, quizá, relámpagos de luces, bulla, sonidos de golpes metálicos, vidrios rotos, cosas que se quiebran.

Crujidos.

El «quizá» era de la enfermera(...).

Una hora después estaba en la comisaría viendo lo que quedaba de su auto.

Inservible (Thays, pp. 49-50).

Otros ejemplos similares están disponibles en el *Apéndice II* donde se pueden ver, por ejemplo, unas palabras dichas previamente por alguien “manchas fosforescentes” que son repetidas y destacadas del resto de la narración. No parece tener vínculo con el trauma del

narrador. Estos ejemplos muestran sobre todo que el narrador sufre constantemente. De hecho, en este ejemplo en particular, no hay ninguna razón para pensar en su hijo o en su novia, pero la narración fragmentada muestra lo contrario. Se puede decir entonces que el pensamiento de Paulo y Mónica está siempre en su mente, pero posiblemente de forma inconsciente, lo que resulta en la narración “entrecortada” para toda la novela. Explica también los numerosos flashbacks ya que el trauma siempre está presente en una parte de su mente y cuando hay un elemento – por insignificante que parezca – relacionado con ello, el flashback se activa. Mientras que una persona “sana” no tendría flashback por elementos tan insignificantes ya que no hubieran hecho la conexión.

Al nivel de la estructura, se puede hacer un vínculo entre la obra de Iván Thays y el análisis de Kristeva del relato fragmentario de Pascal Quignard. En primer lugar, Kristeva va a definir el relato fragmentario como un relato que se interrumpe y reanuda (p.39). Opina que la fragmentación se puede hacer a tres niveles: al nivel visual, al nivel acústico y al nivel lingüístico (p. 38). En el caso de Quignard, la fragmentación lingüística proviene de la violencia de una enfermedad contagiosa, de hecho la fragmentación reproduce “la devastación corpórea provocado por una enfermedad”²¹ (p. 39). Una correlación puede entonces ser trazada con la obra de Thays en la cual el fragmentario reproduce también una enfermedad, el TEPT. Luego Kristeva añade que “la naturaleza desgarradora de lo fragmentario envía (...) a los efectos catastróficos que les animan (...). Quignard considera (...) el fragmento como un producto de la angustia, de la impotencia de crear un objeto presuponiendo una lectura continua”²² (p. 41). Como se ha dicho antes, el narrador es incapaz de producir un texto continuo a causa de su trauma, su angustia. De hecho, el relato fragmentario reproduce su angustia causada por la desaparición de su hijo. Pues, en ambos escritores Thays y Quignard, una violencia inicial desencadena la particularidad de la escritura. Se ha sugerido antes que la escritura entrecortada en la obra de Thays busca a reflejar la particularidad de la mente de alguien sufriendo del TEPT. La misma idea puede ser encontrada en Quignard. Kristeva sostiene que Quignard determina el fragmento como unas trazas de “una memoria peculiar, depositadas por el movimiento retrospectivo del pensamiento”²³ (p. 48). Se puede suponer entonces que hay una cierta constante en la técnica de los relatos fragmentados y los efectos centrados son parecidos.

²¹ “la dévastation corporelle provoquée par une maladie” (p. 39).

²² “la nature déchirante du fragment renvoie (...) aux effets catastrophiques qui l’animent (...). Quignard considère (...) le fragment comme un produit de l’angoisse, de l’impuissance à créer un objet présumant une lecture continue” (p. 41).

²³ “d’une mémoire singulières, déposées par le mouvement rétrospectif de la pensée” (p. 48).

El último punto de esta subsección de macroanálisis de la novela va a atañer a las convenciones tipográficas. Las convenciones tradicionales de la novela no son respetadas. En primer lugar, hay una vuelta a la línea que ya ha sido argumentada, pero hay también las convenciones tipográficas para los diálogos que cambian. Para empezar, es importante decir que el autor no pone ningún hito en cuanto a los diálogos. De hecho, por la falta de elementos tipográficos indicando el inicio de un diálogo, la lectura resulta a veces difícil ya que no está siempre claro quién habla. Hay también una convención tipográfica cambiante cuando el autor utiliza el discurso directo :

Luego dice: Paulo acaba de asentir con la cabeza y me está sonriendo
(Thays, p. 61).

Luego digo:

Eso fue breve (Thays, p. 62).

Se puede ver en el extracto abajo que una vez el autor vuelve a la línea después del doble punto y a la siguiente vez no lo hace, y esta estructura cambia en toda la novela. En regla general, el autor elige una misma convención para todos los diálogos a lo largo de la novela aunque no es el caso aquí. Este rechazo a seguir una convención termina en confusión para los lectores ya que es perturbador. El resultado es una novela confusa y una falta de cohesión, pero al mismo tiempo fiel al carácter desestructurado de la memoria en el trauma.

Ahora se analizarán los efectos del trauma dentro de las frases. Como ya se ha evocado en la parte teórica, el trauma genera un nivel de emoción relativamente intenso. Según Van Ruten, las emociones en general tienen efectos sobre el estilo de la narración al nivel de la selección de las palabras y de la sintaxis. Él afirma que las consecuencias sobre el estilo pueden ser: “las palabras son palabras usadas frecuentemente entonces más cortas. El vocabulario es poco variado”, “las repeticiones son frecuentes”, “la caracterización con adjetivos o adverbios es baja” y “el uso de palabras absolutas como siempre, nada, ningún, nunca, es frecuente”²⁴ (p. 107). Observa también que si las emociones son muy fuertes, se puede constatar una desorganización en la lengua: “la gramática es incoherente. Hay un gran número de anacolutos”, “la longitud de los segmentos disminuye et los segmentos son

²⁴ “les mots sont les mots employés fréquemment donc les plus courts. Le vocabulaire est peu varié”, “les répétitions sont fréquentes”, “la caractérisation par adjectifs ou adverbes est faible”, “l’usage des mots absolus comme toujours, rien, nul, jamais, est fréquent” (p. 107)

separados. El uso de monosílabas y exclamación es frecuente”²⁵ (p. 107). Una de las características enunciadas por Van Rutten y que se encuentra mucho en la novela estudiada es el uso de las repeticiones. El autor va a abusar mucho de las repeticiones con varias figuras retóricas. Existen muchas figuras retóricas para expresar una repetición, de hecho, las repeticiones son importantes en la poesía y pueden tomar diferentes formas: la repetición de sonidos o letras, la repetición de palabras, de estructuras o sintagma (Aquien, p. 233). Se van a encontrar muchas figuras retóricas en la novela, pero se mencionarán solo algunas puesto que no es posible analizar todas. Entre las que figuran en la novela, se encuentran polisíndeton, aliteración, anáfora:

Cuando quería pensar en sí misma, **cuando** se peleaba con su madre, **cuando** quería estar a solas con una amiga, **cuando** se enamoraba de alguien, **cuando** quería oír música (...) (Thays, p. 41; énfasis nuestra).

Con curiosidad, **con** envidia, **con** resentimiento, **con** desprecio, incluso **con** ganas de participar (Thays, p. 130; énfasis nuestra).

Los dos ejemplos aquí son una repetición con Polisíndeton, es decir que el autor usa conjunciones innecesarias en sus oraciones : “con” y “cuando”. El uso de esta figura retórica disminuye “el ritmo para enfatizar las palabras expuestas y dota de mayor intensidad a la expresión. Produce efectos muy variados como sensación de solemnidad, sosiego, gravedad o de desbordamiento entre otros” (Retóricas). En estos casos, la figura da un sentimiento más de sosiego. El narrador no habla de momentos traumáticos para él. Por ejemplo, en el primer ejemplo, enumera las razones por las cuales Mónica se encerraba en el coche de su padre. El uso de la Polisíndeton pone en énfasis la importancia del coche para Mónica. El segundo ejemplo trata de una descripción de la manera que los militares miran al grupo del cual el protagonista forma parte.

Hay también ejemplos de Polisíndeton utilizados para transmitir un sentimiento de ansiedad, de gravedad:

Con nadie. Tengo una esposa. **O** tenía (...)

Pienso: Ahora mismo, cuando tu silueta lo es todo en mi vida, pero nunca demasiado. **O** esta mañana mientras tenía sexo con Jazmín. **O** mientras abría la carta que Mónica me ha enviado. **O** el día que descubrí que existía un lugar llamado Oreja de Perro.

²⁵ “la grammaire devient incohérente. Il y a un grand nombre d’anacoluthes”, “la longueur des segments diminue et les segments sont séparés. L’usage de monosyllabes ou d’exclamation est fréquent” (p. 107).

O el primer día que me quedé escuchando las entrevistas de la Comisión de Verdad.

O el día en que murió Paulo (Thays, p. 148; énfasis nuestra).

Durante todas las horas que pasaron desde que Mónica descubrió que Paulo no se levantaba; **o mientras** la ambulancia llegaba abriéndose paso con su sirena y abríamos la puerta a dos tipos que entraban de prisa; **o** cuando el doctor confirmó que no había nada que él pudiera hacer; **o mientras** llegaban mis padres, a los que pude avisar por teléfono en medio del estrépito de tantas carreras; **o mientras** buscaba con la mirada un lugar en la superficie del techo donde atar mi correa (...) (Thays, p. 90; énfasis nuestra).

El Polisíndeton en el primer extracto, con la conjunción “o”, aparece después de que Maru le pregunta, a partir de cuando deja de tener una novia. Se puede ver que las dos últimas posibilidades, más pertinentes que las otras, son destacadas del resto. Las posibilidades se acercan más en más de la realidad y de la verdadera razón de su separación con Mónica. Las primeras posibilidades tienen menos importancia a los ojos del narrador. El uso del Polisíndeton, en este caso, aminora la velocidad de la narración y añade también una cierta teatralidad porque hace un énfasis sobre cada enumeración, pero sobre todo en la última posibilidad. El segundo extracto es muy semejante al primero. Se trata de una enumeración de los acontecimientos que pasaban después de la muerte de su hijo y durante los cuales dice haber pensado en un episodio de una novela. El Polisíndeton corta la continuación de los diferentes momentos que han pasado después de la muerte de Paulo. Entonces, se puede decir que la figura retórica es utilizada también como manera de reflejar la memoria fragmentada del trauma.

Otra figura retórica es la anáfora. Como el Polisíndeton, su uso sirve a enfatizar los elementos repetidos. Se puede notar también una aliteración en “aré” en el primer ejemplo:

Buscaré a Jazmín.

Buscaré a Maru.

Tendré otro hijo. (Thays, p. 201; énfasis nuestra)

[Sobre Mónica] **Una mujer** que ha sufrido demasiado (...).

Una mujer que anhela realizar un viaje secreto con Paco.

Una mujer que escribe una carta (Thays, p. 154; énfasis nuestra).

El primer ejemplo tiene lugar al final de la novela, la repetición de verbos conjugados en futuro enfatiza el hecho de que el narrador mira hacia el futuro. Entonces, gracias a la repetición y aliteración, podemos ver un cambio de estado de espíritu de la parte del protagonista. En el segundo ejemplo, la anáfora es más negativa ya que enfatiza sobre el hecho de que Mónica le ha dejado.

Como Van Rutten observa, las repeticiones son frecuentes cuando hay emociones. En el caso de *Un lugar llamado Oreja de Perro* las emociones si son una razón de la repetición pero no es la única explicación. Según Lacan, las repeticiones son sinónimos de represión psíquica. Explica que si algo se repite es que esa cosa insiste. Y la insistencia es algo simbólico porque si algo insiste es que es reprimido (p. 11-16). De hecho, en el caso del TEPT, la víctima intenta reprimir los pensamientos relacionados con el trauma pero mientras más intenta reprimirlos, más intrusiones hay. Las repeticiones, entonces, reflejan las intrusiones en la mente del protagonista de lo que había intentando reprimir.

Thays no es el único novelista con el que se puede ver esta tendencia de optar por las repeticiones para representar al trauma. Rushdie, en su narración, cuenta con la repetición de una multitud de preguntas incontestadas para recrear el trauma porque, según Ganteau y Onega, “imita el proceso de neurosis traumática”²⁶ (p. 208). Esta técnica podría ser entonces una constante de la literatura traumática ya que encuentra también preguntas incontestadas en *Un lugar llamado Oreja de Perro*:

[Sobre un cuadro en su cama] ¿Es eso un río? ¿Un bosque? ¿Una mancha de humedad? (Thays, p. 124).

¿Es que realmente pretendo algo con ella? ¿Por qué me importa? (...) ¿Debo decirle que también tengo diarrea? ¿Eso la haría reírse? ¿Contarle lo que decía mi abuela del olor del frío?

Bah (Thays, p. 132).

Estos dos extractos son dos ejemplos entre muchos otros, ya que las repeticiones de preguntas son recurrentes. En el primer ejemplo, el protagonista está en su cama y se pregunta sobre un cuadro que no había notado antes. Las preguntas son múltiples y se suceden pero no parecen estar relacionadas con el trauma. De hecho, parecen ser preguntas un poco triviales pero en realidad son importantes. Son una manera de mantener la mente ocupada y no pensar en cosas más importantes, como Paulo o Mónica. Estos intentos de mantenerse la mente ocupada con cosas sin conexión con la historia es recurrente, a veces se acuerda de citas,

²⁶ “as it mimics the process of traumatic neurosis” (p. 208)

de películas, etc. En cambio, en el segundo extracto, las preguntas reflejan más un cierto malestar. Durante su cita con Maru, se pregunta lo que le podría decir y lo que busca realmente al tener una cita con ella. El hecho de que no encuentra lo que puede decirle refleja en cierto modo la dificultad de los traumatizados a sociabilizar, la fobia social siendo uno de los síntomas del TEPT (Auxéméry y Fidelle, pp. 434-435). Entonces, tiene dificultad y tiene miedo de hablar con ella. Es por eso que se pregunta si debe decirle que tiene diarrea, lo que no es realmente algo que se dice en una cita.

La respuesta a todas estas preguntas, “bah”, es una de esas oraciones muy cortas, de una o algunas palabras, tan típicas de *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Como ha dicho Van Rutten, las frases cortas pueden ser la consecuencia de un nivel alto de las emociones (p. 107). En este caso, ni siquiera es realmente una palabra. Según la Real Academia Española, es una interjección que denota la “indiferencia o desdén” (RAE). Exprime entonces bien que en realidad, no le interesa realmente una conversación con Maru y que no quiere fatigarse a responder a estas preguntas. Igualmente, estas oraciones cortas optadas por el narrador demuestran la dificultad de expresarse. El narrador no encuentra las palabras ya que el trauma, como se ha visto, no es clasificado lingüísticamente en la memoria de la víctima. Esta falta de palabras se demuestra varias veces a lo largo de la novela por estos tipos de oraciones cortas.

Se va ahora a tomar un extracto ya analizado para demostrar que contiene varios fenómenos al mismo tiempo²⁷. En primer lugar, demuestra la memoria fragmentada, como ya se ha demostrado en la parte del macroanálisis. En segundo lugar, hay la repetición del nombre “Paulo”, típico de la escritura emotiva. El hecho de que el nombre de su hijo es repetido después de un retroceso a la realidad imita el proceso clásico de intrusión y de represión del TEPT. Efectivamente hay, en dos ocasiones, una intrusión del trauma en la mente del narrador. La primera vez cuando el flashback ocurrió y la segunda vez cuando hubo un regreso al pensamiento inicial “Paulo se ha desvanecido” (Thays, p.103). Hay igualmente un intento de represión que se puede ver con la tentativa de regreso a la realidad que no funciona a causa de la segunda intrusión.

²⁷ Paulo.

(...) ¿Y qué me dices entonces? ¿Vas al tono?, dice Maru, a quien he dejado hablando sola.

No soy de fiestas, digo.

¡Cómo te haces de rogar! Además no es una fiesta en realidad (...). Vamos a poner música y tomar algo, no hasta muy tarde.

Paulo se ha desvanecido (Thays, pp. 102-103).

Luego, están también las oraciones muy cortas, “Paulo” y “Paulo se ha desvanecido” que demuestran un nivel alto de emociones. Se puede plantear la cuestión del por qué hay tantas oraciones cortas en la novela. ¿Es sólo debido a las emociones fuertes del trauma? Estas frases tienen en realidad más importancia de lo que parece. La frase “Paulo” no sólo refiere al apellido de su hijo pero a algo más profundo. Así que se puede emitir la idea de que el autor recurre a lo no dicho. La narración de la novela tiene una función mimética del trauma de perder un hijo, el autor intenta transmitir el trauma con palabras, estructuras, figuras retóricas, etc. Pero se puede notar que a veces estos recursos no son capaces de explicar enteramente la amplitud del trauma. Se ve en la narración esa incapacidad de poner palabras sobre lo indecible. Entonces, lo no dicho tiene tanta importancia como lo dicho en la narración. Kristeva habla de lo no dicho en Quignard en el cual el silencio es una técnica de corte. Cita a una obra de Quignard *La haine de la musique*:

Guardar el silencio es ante todo arrancarse la sordera en la cual estamos con respecto al lenguaje dentro de nosotros y en la cual el locutor es inmerso enteramente en el *circulus* social, rítmico y ritual. El lenguaje nunca se oye hablando: se produce adelantándose a su escucha. El locutor queda boca abierta en la apertura de su pérdida reinflada y la huida sonora²⁸ (p. 41).

Para Quignard, el silencio es más significativo que la palabra vacía. Prefiere entonces el silencio expresivo, revelador (p.41). En *Un lugar llamado Oreja de Perro*, el narrador usa también del silencio para describir lo indecible, lo que no se puede decir con palabras. De hecho, el lector, con lo que no es dicho, puede resentir la magnitud del trauma y sus consecuencias sobre el narrador. Necesita entonces un lector activo y atento. Para entender como el no dicho tiene un efecto en la lectura, es fundamental de hacer un recordatorio de los actos de habla de Austin.

Según Austin, teórico de los actos del habla, hay tres tipos de actos: el acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo (Laurier, p. 98). El acto locutivo es el hecho de decir algo (Laurier, p. 98) y está siempre acompañado de un acto ilocutivo. De hecho, el acto locutivo es siempre de una cierta manera, con una “cierta fuerza que varía según los contextos”²⁹ (Laurier, p. 100). El acto ilocutivo es entonces “el acto realizado *diciendo* algo”³⁰ (Laurier, p. 100). Por último,

²⁸ “Se taire c’est d’abord s’arracher à la surdit  dans laquelle nous sommes   l’égard du langage en nous et dans laquelle le locuteur est tout entier immerg  dans le *circulus* social, rythmique, rituel. Le langage ne s’entend jamais en parlant : il se produit en devançant son écoute. Le locuteur reste bouche ouverte dans l’ouverture de sa perte exsuffl e et la fuite sonore” (p. 41).

²⁹ “une certaine forcé, qui varie selon les contextes” (Laurier, p. 100).

³⁰ “un acte qui est accompli *en* disant quelque chose” (Laurier, p. 100).

el acto perlocutivo, que es el más interesante para este análisis, “es realizado cuando el acto de decir algo tiene como efecto de cambiar los pensamientos, las acciones o los sentimientos del público”³¹ (Laurier, p. 100). De hecho, el “acto perlocutivo hace referencia (...) a los *efectos* que puede tener el cumplimiento del acto locutivo o ilocutivo sobre las algunas personas”³² (Laurier, p. 101). En esta lógica, son entonces los actos locutivos que desempeñan un papel importante en la realización del acto perlocutivo.

El caso de la novela de Thays es ligeramente diferente porque no presenta el acto locutivo en el “no dicho”. Si tomamos en cuenta lo que se acaba de decir, no parece posible un acto perlocutivo sin acto locutivo. Pero en realidad, es posible ya que elegir no decir nada es, en una cierta manera, decir algo. El silencio puede ser considerado como un acto locutivo “cero”. Por ejemplo, si un profesor, después de haber explicado nueva materia, pregunta a su alumno si ha entendido y que el alumno le mira sin decir nada, el profesor sabe que no ha entendido. Entonces, el alumno no necesita responder para hacerse entender, su silencio es elocuente. El caso del profesor es lo mismo que el de la novela. Si se refiere siempre al mismo extracto, Thays no necesita decir algo más que “Paulo” para que el lector entienda la profundidad de su tristeza. El acto locutivo “cero” del no dicho tiene como consecuencia el acto perlocutivo del malestar. El lector entiende que el narrador carece de palabras para definir cómo la muerte de su hijo lo hace sentir, cuáles son sus emociones resultantes. El narrador opta entonces por el silencio, como Quignard lo hace, porque el silencio, en este caso, es más significativo que las palabras.

Además del silencio a propósito de la parte del narrador, hay también el hecho de que opta por el silencio porque no es capaz de recrear lo que pasa en su mente. Las emociones superan el lenguaje. Se ha visto que la novela sirve de espejo del trauma, lo no dicho refleja igualmente los síntomas del trauma. De hecho, una víctima no sabe claramente transcribir las emociones relacionadas con el trauma en palabras porque los eventos del trauma no son categorizados en la parte lingüística de la memoria. Pues hay una barrera entre el trauma y el lenguaje. El trauma puede ser ilustrado por un témpano. Es bien sabido que la parte que se puede ver afuera del agua representa en realidad a sólo diez por ciento de su volumen total. El diez por ciento del témpano que se puede ver sería, en esta comparación, el lenguaje o sea lo que el traumatizado logra a decir. Representaría entonces lo que alguien de afuera puede

³¹ “est accompli lorsque le fait de dire quelque chose a pour effet de modifier les pensées, les actions ou les sentiments de l’auditoire” (Laurier, p. 100).

³² “un acte perlocutoire fait donc (...) référence aux *effets* que peut avoir l’accomplissement d’un acte locutoire ou illocutoire sur certaines personnes” (Laurier, p. 101).

enterarse del trauma de la víctima. El noventa por ciento restante representaría a la parte escondida del témpano, es decir a lo indecible del trauma, el todo formando el trauma.

En *Un lugar llamado Oreja de Perro*, las oraciones como “Paulo”, que son constituidas de un sustantivo, a las cuales le falta el resto de la oración – el verbo y el complemento – tienen una relación con la parte escondida del trauma. Cabe argumentar que las frases no son acabadas y que el resto es silenciado como resultando de un “no dicho”. Estos blancos en la narración representan entonces la complejidad del trauma y tienen un efecto sobre el lector. Los blancos son estéticos también. Como se ha evocado en la parte del macroanálisis, el autor recurre mucho al salto de línea, lo que visualmente deja partes “en blanco” en la página de la novela.

Finalmente, se va a analizar el final de la novela, y con este último punto se acaba el análisis estilístico de la misma. En esta parte de la tesina, se ha demostrado que el trauma tiene sus consecuencias en la narración: relato entrecortado, repeticiones, oraciones cortas, los silencios, etc. Se había demostrado en la parte *tematización del trauma: el duelo*, que algunos críticos ven el fin de la novela de manera pesimista y sugieren que el narrador, al regresar a su apartamento, se cierre de nuevo en su trauma y la soledad³³. Así que como hemos demostrado anteriormente, tendemos a diferir en gran medida de esta visión del final debido a que, si se habla de los síntomas del trauma, el final es más optimista que pesimista. Ahora, el final va a ser analizado de nuevo pero con una vista estilística con el fin de ver si se puede ver un cambio en la narración.

La narración al final continúa siendo fragmentada, entrecortada, como el resto de la novela :

El grave ascensor me deja en mi piso.

Llego al departamento, dejo las maletas en la sala, sobre la alfombra, al lado del mueble, sin interrumpir el pasadizo.

Corro hacia el baño.

Cierro la puerta (Thays, p. 202).

³³ Bush, sobre el final: “el narrador de *Un lugar llamado Oreja de Perro* parecería huir del conflicto nacional para nuevamente encerrarse en un mundo depresivo producido a raíz de la pérdida familiar” (p. 28).

Castañeda: “es posible leer el final de la novela como un desenlace pesimista que arroja dudas sobre el valor positivo de la experiencia terapéutica que ha sido trazada desde el inicio de la novela. No obstante, las dudas no recaen sobre el duelo (...) sino más bien sobre el paso siguiente, sobre la continuación” (p. 274).

Entonces, no se nota ninguna diferencia en cuanto a la manera de estructurar la novela. Pero, se puede notar que hay cada vez menos oraciones muy cortas. Siempre hay una vuelta a la línea, pero las frases son, por lo general, más largas, con la excepción de alguna de las oraciones. Se pueden ver en el *Apéndice III* dos extractos del último capítulo donde las oraciones son más largas. De hecho, no hay tantas vueltas a la línea para decir una sola palabra como en el resto de la novela.

Otro punto importante es que hay solo un flashback que se sitúa en la última página de la novela. No hay tantos regresos al pasado como cuando estaba en Oreja de Perro. Hay, por supuesto, pensamientos vinculados con Paulo, pero son más asociados con la aceptación de que Paulo no regresará: “Mónica no vendrá así como Paulo no vendrá más” (Thays, p. 211), hay entonces una asimilación de la realidad. Además, el único flashback del capítulo es una memoria feliz y positiva mientras que cuando estaba en Oreja de Perro, los flashbacks traían siempre al pensamiento de la muerte de Paulo.

Y finalmente, se encuentra de nuevo las repeticiones en el último capítulo: “Pienso en Maru. Pienso en Jazmín” (Thays, p. 211). El narrador está en el camino hacia la curación y no es curado cuando regresa a su apartamento. Es lógico que todavía tenga algunos síntomas del TEPT, siendo la repetición uno de estos. Pero es importante subrayar que las repeticiones son también un elemento primordial en la curación de un trauma ya que es con la repetición de los eventos que los recuerdos van a integrarse en la memoria autobiográfica de la víctima. Las repeticiones son entonces una prueba de que el narrador sufre del TEPT, pero no significa que no haya mejora de su parte. Es más bien una prueba de que es sobre el camino de la curación.

Se puede concluir este punto diciendo que se percibe una diferencia en la estilística del fin de la novela aunque ligera. Entonces, la estilística sigue el razonamiento que el narrador no se encierra de nuevo en su trauma regresando en su apartamento pero que continúa el proceso de curación desencadenado por su viaje en Oreja de Perro. Por consiguiente, se puede establecer la hipótesis de que, cuando el autor cierra su novela con “y mañana me despertaré con las primeras luces” (Thays, p. 212) es significativo de una vida futura sin el trastorno postraumático para el protagonista.

Conclusión

La discusión anterior ha tenido la intención de destacar y analizar los efectos que puede tener la memoria del trauma sobre la narración en la novela de Iván Thays *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Con la finalidad de responder a la hipótesis del trauma sufrido por el narrador se refleja sobre la estructura de la narración, la tesina fue separada en tres partes de análisis fundamentalmente.

En primer lugar, hemos investigado el pasado histórico del Perú. Gracias al repaso histórico desde la conquista hasta nuestros días, se podía ver que la población indígena fue marginalizada. Las fuertes desigualdades sociales desembocaron en el ascenso del grupo terrorista el *Sendero Luminoso*. El grupo sembró el terror sobre el país durante doce años antes que el líder, Guzmán, fuera capturado. Una de las consecuencias de la rebelión de los campesinos fue que el ejército militar usó de la fuerza contra los indígenas. Estos doce años de violencia han supuesto un traumatismo para muchos peruanos. Jazmín, uno de los personajes de la novela, representa bien el trauma de la pérdida de un miembro de la familia, raptado por los militares. Su historia representa dos traumas, el suyo que es de perder alguien y el de su madre que fue torturada, violada, etc.

Luego, hemos teorizado los elementos principales del trauma y de la enfermedad del TEPT que son primordiales para entender como el trauma se manifiesta en la novela de Thays. En resumen, el trastorno aparece por supuesto después de un evento traumatizante y cuando no hay integración del trauma en la memoria bibliográfica de la víctima. El evento es memorizado en la parte somatosensorial. Por consiguiente, la víctima va a revivir los acontecimientos a través de sus sensaciones, de sus percepciones. A causa de que los recuerdos traumáticos son vinculados a detalles sensorio-motores, la memoria traumática es fragmentada, desorganizada. Esta desorganización resulta en la dificultad de hablar sobre su trauma. Las consecuencias directas del TEPT sobre la víctima son, entre otras, las pesadillas, las intrusiones repetitivas – flashbacks –, el estado de amorfismo, la reclusión social, etc.

Pues hemos buscado estos síntomas en la novela de Iván Thays para demostrar que se trata bien del trauma. El protagonista de la novela, quien es también el narrador, sufre de varios síntomas como el insomnio y los pesadillas, los flashbacks, ha sufrido del estado de amorfismo cuando veía películas durante todo el día después de la muerte de su hijo, ha desarrollado fobias, etc. Todos estos síntomas nos llevan a la conclusión evidente que el

narrador sufre del TEPT desde la muerte de su hijo y que esta enfermedad es la causa de la escritura particular de la novela.

De hecho, la novela presenta una escritura que se puede definir como entrecortada, fragmentada. Algunas técnicas de escrituras son la consecuencia directa del TEPT, como por ejemplo las analepsis – o sea un regreso al pasado – que son la consecuencia de los flashbacks del narrador. Las repeticiones también, ya que cuando alguien sufre del trauma, necesita repetir los acontecimientos hasta que son integrados. Hay también técnicas que están presentes en la novela para reflejar el trauma, la memoria fragmentada del trauma. Por ejemplo, la estructura de los capítulos que es totalmente desorganizada en cuanto a la línea del tiempo. Es una técnica del autor para reflejar el desorden de la memoria en el trauma. Podemos entonces evidenciar que Thays ha utilizado su novela de manera que sea el espejo de la mente de su protagonista.

En síntesis, el análisis estilístico de la novela ha demostrado que hay bien una correlación entre el trauma y la narración. Por ejemplo, las repeticiones son muy bien representadas en la novela con diferentes tipos de figuras retóricas – aliteraciones, anáforas, enumeraciones, etc. Estas repeticiones en la narración imitan las repeticiones que las víctimas hacen inconscientemente en su mente. Otra técnica estilística muy importante en la narración es el uso del salto a la línea para decir oraciones de unas palabras – si no solo una. Esta técnica crea un relato fragmentado y refleja las emociones del protagonista. Como Van Rutten ha sugerido, las emociones fuertes tienen repercusiones sobre la estilística y las oraciones cortas son unas de ellas (p. 107). Además de mostrar que el protagonista experimenta un nivel alto de emociones – la tristeza, la culpabilidad y quizás también el enojo –, muestra también que el autor recurre a lo no dicho para demostrar lo indecible. De hecho, estas frases no acabadas sugieren más que lo que dicen. Reflejan lo que el narrador no logra a decir, reflejan a la magnitud del malestar, reflejan las consecuencias negativas del trauma sobre la aptitud de expresarse.

Con el análisis de los síntomas del protagonista y el análisis de la estilística, hemos propuesto una lectura optimista del final de la novela. De hecho, teniendo en cuenta lo que se ha analizado en la novela, y en regla general lo que se ha analizado a propósito del trauma, se puede leer el final como una esperanza de una vida post-novela prometedora para el protagonista. Entonces, nos oponemos a las lecturas hechas por Bush y Castañeda que perciben el final de la novela de manera pesimista.

Los argumentos antes mencionados prueban que *Un lugar llamado Oreja de Perro* es una obra completa. Que sea al nivel de la transcripción de lo que vive alguien que sufre del trauma hasta en los efectos que el trauma tiene sobre la lengua, la manera de expresarse de las víctimas, pero también en la manera de estructurar la obra. Es una obra que, en todos los niveles, refleja al trauma. Entonces, se puede decir que la novela tiene una función mimética de la enfermedad. ¿Cuáles podrían ser los límites de la novela en términos de la estilística? Como se ha mencionado antes, la presencia de emociones en la narración tiene consecuencias: la gramática puede ser incoherente, las repeticiones son frecuentes, la sintaxis es perturbadora, etc. (Van Rutten, p. 107). La narración habría podido ser quizás más marcada al nivel de la gramática incoherente. Además de reflejar las emociones, reflejaría aún más la pérdida de capacidad de expresarse de manera coherente.

En definitiva, creemos que nuestra tesina contribuye al entendimiento académico de los efectos del trauma en una novela. Hemos demostrado que el trauma puede ser analizado en términos estilísticos en la obra de Iván Thays *Un lugar llamado Oreja de Perro* y que se puede ver en la narración, sin tener en cuenta el contenido, que el protagonista sufre de un trauma. Pensamos que el análisis propuesto en esta tesina podría ser utilizado por otras obras tratando el trauma, o al menos obras con un nivel muy alto de sentimientos.

Debemos mencionar una restricción en nuestro estudio debido al límite de tiempo que nos ha impedido analizar varias obras. De hecho, creemos que este estudio de los efectos estilísticos del trauma podría abrir el camino sobre un estudio, a nuestro conocimiento todavía no investigado. Si se analizasen otras obras tratando del trauma en términos estilísticos, algunos efectos recurrentes resaltarían – supongamos efectos como las repeticiones, lo no dicho, el relato entrecortado. Con estos efectos recurrentes en las diferentes obras estudiadas, se podría empezar a teorizar sobre la poética del trauma, ya que podría resultar un fenómeno novedoso e interesante a investigar.

Apéndice I

“También a mí me lanzó una de esas miradas aún vacías de significado.

Paulo.

Por alguna extraña razón, se acostumbró a que sólo yo lo hiciera dormir durante las madrugadas. No aceptaba a nadie más (...).

Aquel tierno asteroide.

Mis padres siempre contaban mitos sobre lo extraordinario que había sido yo el andador (...)” (Thays, pp. 82-83).

“¿Ha viajado Mónica a ese mundo que aparece cuando cierro los ojos, cuando anulo lo que existe, ese espacio donde Paulo no es real, donde Mónica no es real? (...)

En fin, supongo que bajo la penumbra también existe una vida (...): Paulo, sentado en una silla, armando un rompecabezas que ha quedado inconcluso.

Mónica. [Fin del párrafo]” (Thays, pp. 198-199).

Apéndice II

“Los británicos, continúa, o quizá los japonés, han inventado un aparato para mujeres celosas. Es como un spray de luminol, de bolsillo, para la cartera. Se apaga la luz y se rocía el líquido por las sábanas o la ropa interior del marido. Si hay rastros de semen, aunque sea de una semana hacia atrás, se encienden una manchas violetas.

Manchas fosforescentes.

A veces me imagino que cuelgan una de esas luces sobre la luna y la proyectan contra la tierra (...)” (Thays, p. 54).

“Las náuseas han desaparecido.

Recuerdo una buena frase: «Tres cosas que no regresan: la palabra dicha, la flecha lanzada y la oportunidad perdida.»

Un proverbio árabe, creo.

Me pongo de pie y regreso al municipio. Encuentro a Scaramone rodeado de todos los muchachos de Lima.

¡Hey, tú!, grita la antropóloga cuando me ve llegar. ¡*Good news!* ¡Habrà una fiesta!

Busco su mirada.

A pesar de Mónica, a pesar de Jazmín, busco su mirada. La rutinaria rueda de la vida ha empezado a girar.

Ahí está su mirada” (Thays, p. 75).

Apéndice III

“Abro una lata de Coca-Cola, enciendo el televisor y me recuesto sobre el sofá. Luego apago el televisor, incapaz de soportar el ruido.

Voy hasta la ventana y me quedo mirando cómo graban una escena. Es una pareja que parece discutir en la calle. Están repasando con el director la escena, mientras los maquillan.

Luego encienden las luces y filman. La pareja camina de la mano, pero discute. Desde aquí parecen mimos. Incluso sus rostros parecen pálidos con el maquillaje. Leo todos sus gestos exagerados y entiendo lo que dicen perfectamente” (Thays, p. 210).

“Para mí he comprado un libro sobre Diderot y la fantástica empresa que significó completar su *Enciclopedia*.

Entro a un café, pido un expreso y me pongo a hojear el libro. Leo una anécdota que me impresiona profundamente: en medio de la recolección de datos para su *Enciclopedia* entrevistó a un ciego de nacimiento que solía utilizar sus brazos para *ver* al mundo.” (Thays, p. 209).

Bibliografía

- Auxéméry, Y. & Fidelle, G. (2011). Psychose et traumatisme psychique. Pour une articulation théorique des symptômes psycho-traumatiques et psychotiques chronique. *Inti: L'Encéphale*, No. 37, pp. 433-438. Recuperado el 11 de abril 2017 de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0013700610002721>
- Aquien, M. (1993). *Dictionnaire de poétique*. Paris: Livre de Poche.
- Bush, M. (2015). Un asunto familiar: entre afecto y violencia política en *La hora azul* de Alonso Cueto y *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays. *Inti: Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, No. 250, pp. 15-30. Recuperado el 8 de febrero 2017 de http://www.academia.edu/15150509/Un_asunto_familiar_Entre_afecto_y_violencia_pol%C3%ADtica_en_La_hora_azul_de_Alonso_Cueto_y_Un_lugar_llamado_Oreja_de_Perro_de_Iv%C3%A1n_Thays
- Castañeda, L. H. (2008). El viaje terapéutico y la elaboración dialógico en *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays. *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Artículo 23. Recuperado el 8 febrero de 2017 de <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/23/>
- Ciccone, A. & Ferrant, A. (2015). *Honte, Culpabilité et Traumatisme*. Paris: Dunod.
- de Vivanco, L. & Fabry, G. en de Vivanco, L. (2013). *Memorias en Tinta: Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- de Vivanco, L. & Johansson, M. T. & Vergara, C. (2016). Presentación Literatura y Terrorismo en el Perú. *Presentación en la clase Séminaire Transversal en littérature (LLMOD2802)*, el 8 de noviembre 2016, Louvain-la-Neuve.
- Foa, E. B. & Rothbaum, B. O. (1998). *Treating the Trauma of Rape: Cognitive-Behavioral Therapy for PTSD*. New York: The Guilford Press.
- Fohn, A. en Luminet, O. (2013). *Psychologie des émotions. Nouvelles perspectives pour la cognition, la personnalité et la santé*. Bruxelles: Edition De Boeck.
- Ganteau, J-M. & Onega Jaén, S. (2013). *Trauma and romance in contemporary British literature*. New York : Routledge.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Kristeva, I. (2008). *Pascal Quignard : La fascination du fragmentaire*. Paris : L'Harmattan.

- Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Paris : Seuil.
- Lamizet, B. (2002). *Politique et identité*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Laplanche, J. & Pontalis, J-B. (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF.
- Laurier, D. (1980). *Introduction à la philosophie du langage*. Liège: Margada.
- Levi, P. (1989). *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Paris: Gallimard.
- Levy, M. S. (1998). A helpful Way to Conceptualize and Understand Reenactments. *Inti: The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, Verano; 7(3): pp. 227-235.
- Luckhurst, R. (2008). *The Trauma Question*. London: Routledge.
- Maldonado Alemán, M. (2010). Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica. *Inti: Cuadernos de Filología Alemana, Anejo III*, pp. 171-179.
- Malone, E. (2010). *The Shining Path of Peru: defeated or alive?* Tesina no publicada, Georgetown University, Washington, DC.
- Micheal Tarver, H. (2016). *The Spanish Empire. A historical Encyclopedia*. California: ABC-CLIO.
- Mitchell, J. T. en Carll, E. K. (2007). *Trauma Psychology: Issues in Violence, Disaster, Health, and Illness*. Westport, Connecticut y London: Praeger.
- Oelschlegel, A. (2006). El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. Un resumen crítico respecto a los avances de sus recomendaciones. *Inti: Anuario de Derecho Constitucional Americano*, II (VI), pp. 1336 – 1368. Recuperado el 5 de abril 2017 de <http://www.corteidh.or.cr/tablas/R08047-26.pdf>
- Oficina de Comunicaciones e Impacto Público (2003, 28 de agosto). *Inti: Nota de prensa 226: Informe Final de la CVR se hizo público el 28 de Agosto 2003 al mediodía*. Recuperado el 10 de mayo 2017 de <http://www.cverdad.org.pe/pagina01.php>
- Ogden, P. & Minton, K. & Pain, C. (2015). *Le trauma et le corps: une approche sensorimotrice de la psychothérapie*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- Porter, S. & Birt, A.R. (2001). Is traumatic Memory Special? A comparison of Traumatic Memory Characteristics with Memory for Other Emotional Life Experiences. *Inti: Applied Cognitive psychology*, 15, S101-S117.
- Quesada, S. (2011). *Imágenes de América Latina*. España: Edelsa Grupo Didascalía.
- Saona, M. (2014). *Memory Matters in Transitional Peru*. Chicago: Palgrave Macmillan.
- Strong, S. (1992). *Shining Path Terror and Revolution in Peru*. New York: Times

Books.

- Thays, I. (2008). *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona : Anagrama.
- Thompson, J. en Jennings, S. (2010). *Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues*. New York: Routledge.
- Valdeón, J., Pérez J. & Santos J. (2012). *Historia de España*. Barcelona: Espasa Libros S. L. U.
- Van der Kolk, B. A. (1987). *Psychological Trauma*. Washington, D.C.: American Psychiatric Publishing, Inc.
- Van der Kolk, B. A. & McFarlane, A. C. & Weisaeth, L. (2007). *Traumatic Stress: the effects of overwhelming experience on Mind, Body and Society*. The Guilford Press: New York.
- Van der Kolk, B. A. & Van der Hart, O. en Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Van Rutten, P. (1995). *Stylistique Littéraire*. Londres y San Francisco: Austin & Winfield.
- *Definición de “bah”*. (RAE). Recuperado el 8 de mayo abril 2017 de <http://dle.rae.es/?id=4mX1tFr>
- *Definición de “myélinisation”*. (CNRTL). Recuperado el 20 de abril 2017 de <http://www.cnrtl.fr/definition/my%C3%A9linisation>
- *Definición de “Polisíndeton”*. (Retóricas). Recuperado el 22 de mayo 2017 de <http://www.retoricas.com/2009/06/15-ejemplos-de-polisindeton.html>

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique www.uclouvain.be/fial

