



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Violencia, amor romántico y perversión en *BAvioLADA* de Rocío Silva Santiesteban

Violence, romantic love and perversion in *BAvioLADA* by Rocío Silva
Santiesteban

Richard Leonardo-Loayza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

leonardol@unmsm.edu.pe

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 19/10/2020

Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

Rocío Silva Santiesteban (Lima, 1963) is the author of the poetry book *Las hijas del terror* (2007). This book addresses the complicated situation that women had to face as victims of the political violence that swept through Peru in the 1980s. In this situation, women were violated both by subversive movements and by state repression apparatuses. Silva Santiesteban sets out to narrate this horror from the perspective of the women themselves, positioned as victims in these political confrontations. The purpose of this article is to analyze «BAvioLADA», one of the most representative poems of *Las hijas del terror*. The hypothesis to be demonstrated is that this text presents a staging of the treatment that women underwent in the context of the internal war, in which they were reduced to a sexual object, not only by members of subversive movements, but by the members of the Peruvian Armed Forces.

Key-words: Silva Santiesteban; political violence; poetry of violence; romantic love; perversion; rape

Resumen:

Rocío Silva Santiesteban (Lima, 1963) es autora del poemario *Las hijas del terror* (2007). Este libro aborda la situación complicada que las mujeres tuvieron que afrontar como víctimas de la violencia política que arrasó el Perú en la década de los 80. En dicha situación las mujeres se vieron violentadas tanto por los movimientos subversivos como por los aparatos de represión estatal. Silva Santiesteban se propone narrar este horror desde la perspectiva de las propias mujeres, posicionadas como víctimas en estos enfrentamientos políticos. Un ejemplo de lo que se afirma es «BAvioLADA», poema integrante del mencionado libro. El propósito de

este artículo es analizar «BAVioLADA», uno de los poemas más representativos de *Las hijas del terror*. La hipótesis que se desea demostrar es que en este texto se presenta una puesta en escena del tratamiento que experimentó la mujer en el contexto de la guerra interna, en la que fue reducida a un objeto sexual, no solo por los miembros de los movimientos subversivos, sino por los integrantes de las Fuerzas Armadas del Perú.

Palabras clave: Silva Santisteban; violencia política; poesía de la violencia; amor romántico; perversión; violación

No hay un pasado sin una multitud de muertos
Washington Delgado

0. Introducción

Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963-) es una de las voces poéticas más singulares de la literatura peruana. Hasta la fecha publicó seis libros de poesía: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), texto con el que ganó el Premio Cope de Plata, importante reconocimiento de las letras peruanas, *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2007), libro con el que nuevamente se hizo acreedora al Premio Cope de Plata.¹ De estos seis poemarios, los primeros cinco tienen temas comunes, como: “el amor, el desamor, los problemas de pareja, la maternidad, la soledad, el vacío, la muerte, las dificultades de la vida (Farfán, 2007). Ahora bien, su último texto poético, *Las hijas del terror*, no sigue la temática de sus primeros libros, sino que aborda como asunto principal la violencia política que el Perú vivió durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX.

No es exagerado afirmar que el acontecimiento más traumático que experimentó la nación peruana, después de la Guerra del Pacífico (1879-1884), fue este periodo de violencia política, en el que se produjeron 70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados, 40 mil niños huérfanos (Vich, 2015: 261).² Este fenómeno se constituye en una herida que no ha dejado de sangrar hasta el día de hoy, debido a que todavía no se la ha logrado suturar correctamente. En otras palabras, la sociedad peruana aún no ha podido idear una narrativa social suficientemente capaz de dar cuenta del horror que se vivió por aquellos años.

¹ En narrativa Silva Santisteban publicó: *Me perturbas* (1994) y *Reina del manicomio* (2013). En ensayo: *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo* (2008) y *Mujeres y conflictos ecoterritoriales. Impactos, estrategias y resistencias* (2017). También tiene un libro misceláneo: *Las muchachas malas de la historia* (2019), en el que agrupa retratos, crónicas y entrevistas, productos de su quehacer periodístico.

² La Comisión de la Verdad y Reconciliación (cvr) afirma que: «Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente» (Comisión de Entrega de la cvr, 2008: 434).

Es por esta razón que, una y otra vez, emergen una serie de hechos violentos relacionados con este acontecimiento, que desacomodan y perturban el desarrollo normal de la sociedad peruana. En este sentido, las palabras de Slavoj Žižek se hacen más que pertinentes cuando afirma

que las sombras de las víctimas continuarán persiguiéndonos como muertos vivos hasta que les demos un entierro decente, hasta que integremos el trauma de su muerte en nuestra memoria histórica (1991: 48).

En efecto, resulta necesario realizar una operación de sutura e integración del fenómeno de la violencia política. Como dice Víctor Vich, no se puede seguir pensando que las causas de la violencia solo están relacionadas con las acciones de un grupo «que decidió levantarse en armas y que, efectivamente, atacó con extrema crueldad y sin compasión» (2015: 261). Se debe aceptar que se trató de un problema que, de una u otra manera, involucra a todos los peruanos. Urge una «ética de la memoria», en la que todos los ciudadanos asuman su responsabilidad por las acciones u omisiones cometidas durante ese periodo.

En esta operación de sutura e integración, la literatura desempeña un papel fundamental.³ En un primer momento, los escritores peruanos abordaron mínimamente esta temática, ya sea porque no sabían de su existencia o no querían involucrarse en un problema que, aparentemente, no les concernía directamente. Sin embargo, a medida que pasaron los años (específicamente desde el año 2000), esta temática se ha convertido en una de las más importantes de la agenda literaria nacional. Si bien esta situación es notablemente visible en la narrativa (se puede hablar de más de cien novelas que abordan el tema), lo cierto es que en poesía también se ha desarrollado de manera importante, aunque no tan profusa. Entre los textos que se pueden citar se tiene los de Monserrat Ordóñez, *Zona dark* (1991); Carolina O. Fernández, *Una (vela) encendida en el desierto* (2000) y *Un gato negro me hace un guiño* (2007); Alfredo Villar, *Ciudadcielo* (2001); Miguel Idefonso, *Las ciudades fantasmas* (2002), *MDIH* (2004), *Los desmoronamientos sinfónicos* (2008) y *Dantes* (2010); Violeta Barrientos, *Trágic / Cómic* (2003) y *El jardín de las delicias* (2006); Willy Gómez, *Nada como los campos* (2003) y *Construcción civil y Nuevas batallas*, ambos del 2013; Victoria Guerrero, *El mar, ese oscuro porvenir* (2003), *Ya nadie incendia el mundo* (2005) y *Berlín* (2011); Martín Rodríguez-Gaona, *Parque infantil* (2005); Luis Fernando Chueca,

³ También existen otros registros desde los que se ha intentado esta sutura e integración. Puede mencionarse las canciones de Martina Portocarrero, los retablos de Edilberto Jiménez, las intervenciones artísticas que Ricardo Wiesse realizó en los cerros de Cieneguilla, en Lima, la fotografía de Gladys Alvarado, la exposición de fotos de Yuyanapaq, las caricaturas de Heduardo, Alfredo, Andrés Eder y Carlín, el cine de Josué Méndez, Claudia Llosa y Héctor Gálvez, tan solo por citar una cuantas de estas manifestaciones. Un libro que estudia estos otros registros es *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) de Víctor Vich.

Contemplación de los cuerpos (2005); Roxana Crisólogo, *Ludy D* (2006); Carlos Villacorta, *Ciudad Satélite* (2007); Christian Zegarra, *Escena primordial y otros poemas* (2007); Víctor Coral, *Parabellum* (2008); Luisa Fernanda Lindo, *Postpop* (2009); Leoncio Luque, *Exilio interior y otros poemas* (2011) y Florentino Díaz, *28* (2013).⁴

De este nutrido grupo destaca *Las hijas del terror*, de Rocío Silva Santisteban, porque este libro tiene como finalidad explícita ocuparse sobre los abusos que padecieron las mujeres como víctimas de esta violencia política (tanto de parte de los grupos armados, como de los aparatos de represión estatal), un asunto que ha quedado oculto en la historia nacional peruana. De esta manera, el texto mencionado pretende visibilizar la situación dolorosa que experimentaron las mujeres durante ese conflicto armado interno.

El siguiente artículo analiza «BAvioLADA», uno de los poemas más representativos de *Las hijas del terror*. La hipótesis que se desea demostrar es que en este texto se presenta una puesta en escena del tratamiento que experimentó la mujer en el contexto de la guerra interna, en la que fue reducida a un objeto sexual, no solo por los miembros de Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), sino por los integrantes de las Fuerzas Armadas del Perú. Para demostrar esta hipótesis se apelará a los aportes teóricos de Víctor Vich, Kate Millett, Slavoj Žižek, Néstor Braunstein, Jacques Lacan, Joël Dor, entre otros.

1. Un ejercicio contra el olvido: *Las hijas del terror*

En un primer momento, los miembros del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) fueron confundidos con simples abigeos (así fueron denominados por los representantes del poder ejecutivo y la prensa nacional), luego de algunos años, pasaron a convertirse en una amenaza que supuestamente solo afectaba a los pobladores de la sierra y, en parte, a los de la selva. Solo cuando a inicios de los años noventa del siglo XX estos terroristas atacaron algunos objetivos claves en la capital, Lima (la calle Tarata, en el exclusivo distrito de Miraflores, por citar un ejemplo), los peruanos de la ciudad se dieron cuenta cabal de que estaban enfrentando un problema realmente serio, que involucraba a la nación entera (Leonardo-Loayza, 2016: 21).

Del mismo modo, un hecho que tardó en ser aceptado es que la población no solo sufría a causa de las acciones de los movimientos subversivos, sino que también eran responsables de este parecimiento las fuerzas armadas nacionales que habían tomado el control de las zonas afectadas por la subversión. En medio de estos dos fuegos, quien tuvo un papel mucho más doloroso fue la mujer. Rocío Silva Santisteban,

⁴ Esta relación se basa en la lista que realiza Luis Fernando Chueca en: «Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)» (2018). Una cuestión que llama la atención es que este crítico no incluya en este grupo de libros a *Las hijas del terror*.

en la nota de presentación que acompaña *Las hijas del terror*, lo explica en los siguientes términos:

Desde 1980 y durante el transcurso de la guerra interna en el Perú las mujeres fueron violadas y violentadas por el personal militar cuando, muchas veces sin motivo alguno, fueron acusadas de terroristas. De la misma manera los miembros de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru secuestraron a muchas jóvenes bajo el pretexto de la militancia guerrillera pero con la finalidad última de convertirlas en esclavas sexuales. Por ambos lados las mujeres fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas (2007: 11).

En efecto, las mujeres fueron tomadas como botín de guerra por parte de los integrantes de ambos bandos. Raptadas, violadas, torturadas, muertas, las mujeres sufrieron silenciosamente en medio de una violencia infernal que se fue desatando en gran parte del territorio peruano, sin que sus autoridades se percataran de la gravedad del asunto. En este contexto, Silva Santisteban se propone narrar en sus poemas el horror experimentado por estas mujeres, poniendo énfasis en el papel que les tocó representar amargamente: el de víctimas. La propuesta de esta autora consiste en

un intento por poetizar el miedo, el dolor, la indiferencia y la crueldad. No puedo hablar 'en vez de' las mujeres que sobre sus cuerpos llevan la marca del sometimiento y la humillación. Trato de acercar mi palabra, en la medida de mis posibilidades y limitaciones, a las huellas que sus cuerpos dolientes han dejado sobre todas nosotras y nosotros, huellas que con increíble autoritarismo monologante la ciudad letrada se ha negado la mayoría de las veces siquiera a mirar (Silva Santisteban, 2007: 11).

Como se aprecia, la autora no pretende arrogarse el derecho de hablar por estas mujeres («en nombre de»), sino que la tarea que se propone realizar consiste en evidenciar el horror que padecieron estas mujeres durante el desarrollo del conflicto armado, un horror que, para muchos, por no decir todos los peruanos, pasó desapercibido, no existía. La estrategia en *Las hijas del terror* es asumir la voz de estas mujeres mediante la recreación poética, para visibilizar esa parte de la historia que la sociedad peruana se niega a escuchar y aceptar como suya. En estos términos es que Silva Santisteban desea articular un lugar de enunciación, desde el cual se pueda criticar el sistema social y político que ha invisibilizado el dolor y el sufrimiento que padecieron estas mujeres, y, a la vez, también intenta inscribir estas voces, estos cuerpos femeninos, como voces y cuerpos que importan en el relato nacional.

De este modo, puede llegar a decirse que *Las hijas del terror* se constituye como un documento fundamental en el estudio de la cultura

nacional peruana, porque se atreve a mostrar una serie de hechos que han sido invisibilizados, borrados, olvidados, de la historia del Perú, hechos que son necesarios recordar para lograr articular en la memoria social lo experimentado por muchos peruanos y, sobre todo, peruanas durante ese periodo de violencia interna.

Los poemas de este libro están agrupados en cuatro secciones, en las que se alternan dos tipos de textos, en función al sujeto de la enunciación. Por un lado, están aquellos en los que el enunciador asume la voz de las mujeres víctimas, casi siempre de origen campesino, pobres, quechua-hablantes. En otros poemas, el sujeto que asume la voz de la enunciación corresponde a mujeres que no vivieron directamente los acontecimientos de la violencia, pero que, de algún modo, padecen en forma sistemática sus consecuencias. Se trata de mujeres que pertenecen a la ciudad letrada.

La riqueza de este poemario radica precisamente en este aspecto. No es que solamente problematiza la situación vivida por las mujeres que experimentaron directamente el fenómeno del conflicto armado, sino que, además, presenta el punto de vista de aquellas que, pese a estar lejos de los hechos de guerra (tanto geográfica como ideológicamente), también sufrieron y sufren las consecuencias de dichos enfrentamientos políticos⁵. En esta línea de interpretación, *Las hijas del terror* es un texto político. Primero, porque se identifica con una posición ideológica determinada (la posición de la mujer)⁶ y, segundo, porque involucra al lector como participe de aquello que ha experimentado, pero que por diversos motivos se ha negado a aceptar. El poemario en su conjunto pareciera esgrimir como verdad fáctica que el fenómeno de la violencia política es de implicancia colectiva, general, y que compete a todos los que habitan el país.

2. “BAVioLADA” o la crónica del horror

En el poema se estructuran dos espacios discursivos distintos. En el primero, se presenta el relato de un hombre que recuerda a una mujer que amó en el pasado. En un verano, posiblemente en tiempo de vacaciones. Esta historia corresponde a la letra de *Fuiste mía un verano*, balada de los años sesenta que se popularizara gracias al cantautor

⁵ Posición contraria es la de Javier Agreda quien afirma: «El contraste entre lo urbano-limeño y lo campesino-andino, es sin lugar a dudas uno de los temas dominantes y también uno de los mayores problemas de este poemario; que finalmente remite a la profunda brecha que divide a toda la sociedad peruana en dos mitades casi incomunicadas entre sí. La autora, firmemente ubicada en el primero de estos mundos, intenta hablar por las “otras”, las mujeres andinas y campesinas, pero su lenguaje poético no puede dejar de ser eminentemente urbano y posmoderno» (2007).

⁶ El trabajo literario de Rocío Silva Santisteban no solo muestra las dificultades que atraviesan las mujeres en su vida diaria, sino que esta autora propone una posición expresa que busca reivindicar a la mujer, darle la categoría de sujeto. Un ejemplo de lo dicho es su relato “Aura”, el que puede leerse como un texto que presenta las claves de lo que debe hacer la mujer si desea derribar el sistema heteropatriarcal. Me permito recomendar sobre este cuento un artículo que escribimos anteriormente: «“Aura” de Rocío Silva-Santisteban: la muerte del otro masculino o cuando el patriarcado no lo es todo en la vida (de las mujeres)» (2016).

argentino Leonardo Favio (Luján de Cuyo, 1938 - Buenos Aires, 2012). En el segundo espacio, se desarrolla la evocación que realiza una mujer de un acto de violación que sufrió por parte de unos militares. Aunque no está presente su interlocutor, se infiere que le está contando a alguien más lo sucedido. Se trata de una especie de declaración ante una autoridad.

El texto intercala ambos espacios discursivos, lo que produce un efecto de contrapunteo. Mientras la voz del hombre recuerda una situación ya ida, pero gratificante; la voz de la mujer rememora el horror que tuvo que enfrentar por culpa del abuso de esos militares. Este contrapunteo permite apreciar dos formas de relación entre los hombres y las mujeres. Por una parte, el discurso del amor romántico, heredero del amor cortés, en el que la mujer es idealizada por el hombre. Por otra, emerge un segundo discurso que socava el anterior y que materializa a la mujer a tal punto que la reduce a solo un cuerpo (que, en el desarrollo de la historia del poema, es torturado y violentado sexualmente).

En el primer espacio discursivo, el referido al hombre que recuerda a la mujer perdida, se nota claramente la manifestación del amor romántico. El poema se inicia con esta escena.

Hoy la vi, fue casualidad
estaba en el bar, me miró al pasar
yo le sonreí y le quise hablar
me pidió que no (Silva Santiesteban, 2007: 20).

Como se relata en el fragmento, el encuentro entre ambas personas fue casual. Tal vez en el bar de un hotel. El hombre, al ver pasar a la mujer, quedó prendado de ella (amor a primera vista), le sonrió, le quiso hablar, pero la mujer le pide que no. Ante esta negativa, el hombre respeta el espacio de la dama, decide no avanzar más en su asedio, se conforma con contemplarla. El enunciador expresa:

Que otra vez será, que otra vez será
Tierno amanecer, sé que nunca más (Silva Santiesteban, 2007: 20).

El hombre repite lo que al parecer le dice la mujer: «Que otra vez será, que otra vez será». La mujer deja en suspenso el posible encuentro entre los dos. El hombre supone que esto no ocurrirá. Sin embargo, ambos llegarán a establecer una relación amorosa que durará lo que resta de ese verano. Pero una vez terminada esta estación, los amantes vuelven a sus vidas cotidianas. De ahí, el lamento del hombre cuando dice: «sé que nunca más», nunca más volverán a vivir un romance de verano como el que vivieron en esa época.

Por otra parte, los siguientes versos presentan una situación distinta. Se abre el segundo espacio discursivo, en el que otra vez son protagonistas un hombre y una mujer, pero en condiciones diferentes. En el poema se lee:

No, no suéltame, déjame en paz

estás borracho (Silva Santiesteban, 2007:20).

La voz que toma la palabra corresponde ahora a una mujer. Aunque el texto no lo enuncie expresamente, la escena es la de una mujer acosada por un hombre. Esta lo rechaza (se puede acceder a su negativa en el propio texto). Le pide que la deje en paz, lo acusa de estar ebrio. Como se puede apreciar, aquí ya no se está ante la dama idealizada, abstracta e inalcanzable, sino ante una mujer de carne y hueso, que está siendo asediada por un hombre, el cual no se detiene pese a los pedidos de la mujer.

Ante esta negativa, el hombre se indigna y dice, casi inmediatamente: «¿quién eres tú para hablarme así, perra?» (Silva Santiesteban, 2007: 20)⁷. El enunciado es contundente y revelador, porque permite visualizar la estructura de poder en la que se ven inmersos ambos individuos. Por un lado, está el hombre, que asume que está posicionado en un lugar de mayor jerarquía que el de la mujer. Por lo tanto, desde su perspectiva, que es una perspectiva androcéntrica, posee poder, autoridad y está facultado para exigir y ordenar el avasallamiento de la mujer (incluyendo su cuerpo). En cambio, desde esta misma perspectiva machista, ella es alguien que sufre el poder, que debe acatarlo, sin derecho alguno, ni siquiera sobre su cuerpo. Es interesante señalar cómo ante el rechazo de la mujer, el hombre le recuerda a esta el lugar que ocupa supuestamente en la jerarquía social (un lugar inferior, por supuesto). Deslegitima su protesta y, además, la animaliza al llamarla «perra». En otras palabras, este hombre pretende inferiorizar a esta mujer, no reconocerla como un igual, peor aún, le niega la condición misma de ser humano. Frantz Fanon (2003: 37) enseña que en una relación de poder, como la del colonizador-colonizado, el primero emplea un lenguaje zoológico para referirse al segundo, es decir, busca animalizarlo y, como parte de esta estrategia, lo compara con bestias o animales. Esta estrategia puede ser extrapolada a la sociedad heteropatriarcal, en la que los hombres jerarquizan a las mujeres como seres inferiores a ellos, las llaman «perras» o «zorras», con lo que no les reconocen el estatus de personas.

El siguiente verso pertenece al primer espacio discursivo. El hombre dice: «cómo olvidar su pelo, cómo olvidar su aroma» (2007: 20). Se infiere que ambos han tenido encuentros amorosos, en los que el hombre ha podido tocar el cabello de la mujer, aspirar el aroma que desprende. Puede decirse que el hombre siente que esa relación amorosa lo ha marcado para siempre, que jamás podrá olvidar a esta muchacha. Se sigue en el amor idealizado, romántico.

En los siguientes versos se retorna al segundo espacio discursivo. Aquí el hombre reitera su posición en la estructura del poder cuando dice: «Aquí el que manda soy yo» (2007: 20). Evidentemente no solo se refiere al hecho de mandar en esta situación concreta, sino que muestra su papel

⁷ Todas las cursivas pertenecen al original, a menos que se especifique lo contrario.

en la estructura social. Debe recordarse que la relación entre hombre-mujer, como enseña Kate Millet, es «una relación asentada sobre el principio de poder» (1995: 38). Los hombres son sujetos, pueden decir y llevar a cabo una serie de acciones; las mujeres, no; ellas son objetos, «cosas» que sirven para la satisfacción del hombre. La mujer dice:

Cómo olvidar ese olor que sube por mi cuerpo
una babosa, pegajoso, leche agria
cerveza y vómito negro, rencor y colera (Silva
Santiesteban, 2007: 20).

Nótese que la experiencia que pasa la mujer con este hombre no es grata, por el contrario, es desagradable. Ella también ha quedado marcada, pero no de manera romántica, sino que el recuerdo le trae zozobra, asco, rencor, cólera. A diferencia de la primera escena, en esta el hombre no ha cedido su asedio a partir del pedido de la mujer, sino que lo que hace es tomarla por la fuerza, violentarla sexualmente, valiéndose de la amenaza. Ella relata:

sus pelos en mi boca, la arcada al fondo de mi
garganta
y esa otra boca, la pistola
abre la boca, mierda
entre mis piernas, saliéndose y metiéndose
¡por qué no me matas de una vez!
(Silva Santiesteban, 2007: 20).

La mujer está pagando su insubordinación al precio más alto: a costa de su propio honor. Este hecho lo sabe bien su agresor y he allí el carácter sádico de su proceder. No solo hay la presencia de un acto de satisfacción sexual, sino la plasmación de un goce perverso al ver sufrir a su víctima, de torturarla. Por otro lado, al llamarla «mierda», nuevamente pretende reducirla, jerarquizarla, pero esta vez la estrategia consiste en reducirla al excremento. Lo que se está diciendo este hombre es que esta mujer no es una verdadera persona, sino un residuo de esta, algo que debe ser expulsado, repelido.⁸

Los siguientes versos del poema retornan al primer espacio discursivo. El hombre dice:

Cada chica que pase con un libro en la mano
Me traerá tu nombre como aquel verano (Silva
Santiesteban, 2007: 21)

El hombre guarda un hermoso recuerdo de ese amor. Por lo que dice, cada muchacha que vea le recordará a la amada, el verano en el que compartieron una aventura amorosa. Mientras este hombre quiere

⁸ Rocío del Águila explica que: «la tortura permite crear una agencia activa en los violadores por medio de las palabras que utilizan para inmovilizar a la víctima» (2019). Si bien esto es cierto, también lo es que el insulto permite relocalizar a la víctima en una posición de inferioridad.

atesorar por siempre ese episodio de su vida, la enunciadora del segundo espacio discursivo, la mujer campesina, quiere olvidar lo que sucedió. En los versos que vienen, la escena ha cambiado. Ahora, la mujer pareciera contestar un interrogatorio o dar una declaración. En el poema se lee:

¿su nombre? ¿para qué?
era suboficial o teniente o no sé qué
porque ordenaba, les dijo, háganlo rápido
como yo y no se ensucien demasiado
entonces pasaron uno por uno, dos tres
no más, por favor, no, no, déjenme morir, cuatro, cinco
seis
ya no, Dios, ya no, ya no
siete
estaba completamente muerta, muerta, muerta,
ocho (Silva Santiesteban, 2007: 21).

De estas palabras puede deducirse que la mujer responde a la pregunta que le han formulado, de si conoce el nombre de su agresor sexual. Pero ella niega, incluso repregunta: «¿para qué». Este enunciado es importante, porque revela que por más que se sepa el nombre del violador, este no será castigado. De esta manera, lo que hace la mujer con su repregunta es evidenciar un sistema de justicia inútil o al cual ella, como mujer, habitante de la sierra, quechua-hablante, pobre, no protege.

De otra parte, también de la declaración realizada por la mujer se sabe que su atacante no es hombre cualquiera, sino se trata de un miembro de las fuerzas armadas, un suboficial o teniente y que no actuó solo, sino que estaba acompañado por sus subordinados (ocho), los cuales también violaron a la mujer. Este es un hecho grave, debido a que se supone que las fuerzas armadas fueron comisionadas para apaciguar el territorio tomado por los subversivos. Sin embargo, los miembros de estos estamentos militares se convirtieron, al igual que los terroristas, en una de las entidades que masacró, torturó y mató a muchos pobladores de las zonas en conflicto. Salomón Lerner, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, señala:

Hemos llegado a la convicción de que, en ciertos periodos y lugares, las fuerzas armadas incurrieron en una práctica sistemática o generalizada de violaciones de derechos humanos [...] Durante años, las fuerzas del orden olvidaron que ese orden tiene como fin supremo a la persona y adoptaron una estrategia de atropello masivo de los derechos de las personas, incluyendo el derecho a la vida. Ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, masacres, violencia sexual contra las mujeres y otros delitos igualmente condenables conforman, por su carácter recurrente y por su amplia difusión, un patrón de violaciones de los derechos humanos” (citado en De Lima, 2013: 16).

Las fuerzas armadas no cumplieron con su deber. Por el contrario, agudizaron mucho más la violencia y el dolor que padecieron los campesinos en ese periodo.⁹ En el caso del poema de Silva Santisteban se asiste a la puesta en escena de este accionar delictivo en contra de las mujeres, las cuales no solo fueron agredidas sexualmente, sino que también fueron torturadas.

Resulta interesante analizar lo que les dice este militar a sus hombres antes de violar a la mujer: «háganlo rápido / como yo y no se ensucien demasiado». Este enunciado se puede leer en dos sentidos. Por un lado, refiere el hecho de que estos militares pueden «ensuciarse», debido a las condiciones en el que realizan el acto sexual: el piso de tierra que debe tener la casa de esta mujer campesina. Pero por otro, denota que la mujer violentada es considerada como un ser que puede ensuciar, manchar a estos hombres. No es gratuito que anteriormente este oficial la haya llamado «mierda». La mierda ensucia, mancha, contamina.

Por otra parte, la muerte a la que se refiere la enunciativa no es la muerte física, sino la simbólica. Ella ha perdido su honor, fue cruelmente mancillada, vejada, humillada. Para Slavoj Žižek, quien sigue a Freud en esta idea, el problema de la violación es que el impacto traumático que genera este acto se debe a que no solo es un caso de extrema violencia externa, sino a que «toca» algo que en la propia víctima es objeto de una renegación. De esta manera, cuando las personas encuentran en la realidad aquello mismo que más intensamente desean en su fantasía, huyen rápidamente de ello. Esto se produce no solo a causa de la censura, sino más bien porque el núcleo del fantasma de cada uno resulta insoportable (Žižek, 2008: 63). Entre más se acerca un individuo a su fantasma es más probable que ocurra la afánisis (autoobliteración) del sujeto, es decir, este último pierde su consistencia simbólica, se borra, se desintegra.

En el caso de la mujer violentada en el poema se está ante un individuo que ha sido enfrentado a su fantasma, lo cual, como se ha dicho, resulta intolerable. Pero en esta escena el terror se ha multiplicado, porque no es un solo hombre el que comete tal acto, sino son varios. Lo que esta mujer ha experimentado es la afánisis o autoobliteración, su consistencia simbólica se ha perdido. Por eso ella dice: «estaba completamente muerta, muerta, muerta».

⁹ Situación que también protagonizó la policía peruana. En la conclusión n°46 del Informe de la CVR (la Comisión de la Verdad y Reconciliación) puede leerse: «La CVR concluye que la lucha contra la subversión reforzó en miembros de la policía prácticas autoritarias y represivas preexistentes. La tortura en interrogatorios y las detenciones indebidas, que habían sido frecuentes en el trato con la delincuencia común, adquirieron un carácter masivo durante la acción contrasubversiva. Además, la CVR ha constatado que las violaciones más graves de los derechos humanos por parte de agentes de la policía fueron: ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada de personas, torturas, tratos crueles, inhumanos o degradantes. La CVR condena particularmente la práctica extendida de la violencia sexual contra la mujer» (Comisión de Entrega de la cvr, 2008: 441).

En el poema irrumpe nuevamente el primer espacio discursivo. Es el hombre que vuelve a decir: «Fuiste mía un verano» (Silva Santisteban, 2007: 21), sigue recordándose ese momento idílico y feliz. E, inmediatamente, otra vez aparece el segundo espacio discursivo, en el que la mujer sigue declarando:

ocho, fueron ocho, y todos descargaban
aquí en mis... aquí mismo
perra, ladra
ladra y muérdeme
qué rico
qué asco (Silva Santisteban, 2007: 21).

Ocho militares violentan a la mujer, «todos descargaban / aquí en mis... aquí mismo». El término descargar es una metáfora que iguala la acción de disparar (propia del ámbito militar) con el de eyacular (relativo al rol que desempeña el hombre en las relaciones sexuales). La mujer, al emplear esta figura retórica, compara el accionar militar con el sexual. Los hombres no disparan, eyaculan (violan). En pleno acto sexual, estos militares la insultan llamándola «perra». Nuevamente es la operación de animalizar al otro, de inferiorizarlo y negarle la condición humana.

Esta mujer ha sido instrumentalizada como un despojo, su cuerpo fue sometido, degradado, basurizado. Rocío Silva Santisteban explica, en su libro *El factor asco* (2009), cuáles son los efectos de esta basurización:

Este proceso de basurización permite ejercer el poder de convencer a la propia víctima de una cierta culpabilidad ante su propia situación; en otras palabras, a través de la basurización el discurso del violador y del torturador logra, en una trampa perversa, cobrar un efecto de verdad en la conciencia de la víctima (2009: 83).

Es por todo esto también que la mujer se siente muerta, es un despojo, basura lista para ser arrojada, desechada (recuérdese la recomendación que les da el oficial al resto de soldados violadores: «no se ensucien demasiado»). La basura también ensucia, mancha. De otro lado, esta mujer no podrá olvidar lo que le ha ocurrido. Ella expresa:

Pero el olor lo tengo aquí
zumba en mi cabeza como rastrillo de metralla
qué asco
nunca jamás, esos ojos
su huella me vuelve loca
ni tu voz ni tus pasos
se alejarán de mí (Silva Santisteban, 2007: 21).

El recuerdo de esta experiencia es tan traumático que se le homologa al rastrillo de metralla. Para esta mujer, ambos sucesos, la violación y el sonido de las balas previo a la muerte es igual. Nunca podrá olvidar lo ocurrido ni a los hombres que le infligieron ese daño.

Lo que hacen estos militares es imponerle a la mujer la jerarquía social que establece el sistema heteropatriarcal entre hombres y mujeres,

pero fíjese que hay algunos añadidos más, ya que la víctima no se trata de una mujer a secas, por decirlo de algún modo, sino que es una mujer de ascendencia andina, quechua-hablante, pobre. La jerarquía no solo se manifiesta en el género, sino también en la raza-etnia, en el lenguaje y la clase. Esta situación fue una agravante en la violencia perpetrada durante ese periodo. Una de las conclusiones a la que arribó “La CVR [la Comisión de la Verdad y Reconciliación] fue que

conjuntamente con las brechas socioeconómicas, el proceso de violencia puso de manifiesto la gravedad de las desigualdades de índole étnico-cultural que aún prevalecen en el país. Del análisis de los testimonios recibidos resulta que el 75% de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Este dato contrasta de manera elocuente con el hecho de que la población que comparte esa característica constituye solamente el 16% de la población peruana de acuerdo con el censo nacional de 1993” (Comisión de Entrega de la CVR, 2008: 434).

Precisamente las personas que vivían en el ande peruano fueron los que padecieron más los horrores de esta guerra. El hecho de ser pobres, quechua-hablantes, pobres, generó una especie de sensación de que los militares podían abusar de ellos, de torturarlos, desaparecerlos y matarlos. Pero en esta trágica historia, la mujer fue la que llevó la peor parte, porque no solo estuvo expuesta por pertenecer a un determinado grupo étnico-racial, ser pobre o quechua-hablante, sino que un factor determinante fue el hecho de ser mujer.

Las mujeres, por sus funciones fisiológicas (procrear, amantar), han sido identificadas históricamente con su cuerpo. Para imponer la jerarquización estos militares castigan el cuerpo de la mujer. Con razón Michel Foucault explica que el cuerpo «está también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos» (2010: 35).

Ahora bien, respecto al cuerpo violentado de esta mujer, Claudia Salazar dice que

la representación de la mujer violada —que es el cuerpo-significante más potente de todo acto de represión o guerra— es aquí también una metáfora de la nación desgarrada durante el conflicto, a la vez que remarca la individualidad de las víctimas y rescata el vínculo ineludible entre lo personal y lo político (Salazar, 2013:76).

El cuerpo mancillado sexualmente de esta mujer emerge como una metáfora de una nación desgarrada, violentada, pero no solo de parte de los hombres que se han rebelado en contra del sistema, sino que también por aquellos llamados a defender el orden, quienes se han convertido en

victimarios tan terribles como los grupos a los que combaten. La mujer es como la patria, asediada, abusada, transgredida, traicionada.

En este tramo del análisis conviene detenerse en la conducta del militar que abusa de esta mujer. Se trata de un perverso, en el sentido lacaniano del término, porque al trasgredir las normas (violentar a una mujer) niega la existencia del gran Otro: la ley, el derecho, la cultura¹⁰. Sin embargo, no es que se baraje en una especie de limbo, sino que obedece a un Otro imaginario, del cual se hace instrumento. Como dice Lacan: la presencia del ejecutor de la experiencia sádica se resume en «no ser ya, sino su instrumento» (1985: 752). De esta manera, «El sujeto [perverso] se determina a sí mismo como objeto, en su encuentro con la división y la subjetividad» (Lacan, 1999: 192).

El oficial no maltrata en forma privada a esta mujer; por el contrario, necesita de un «tercero cómplice», un público para su acto (alguien que comparta y celebre el espectáculo de la humillación ajena). Esta decisión «exhibicionista» puede leerse como el quehacer de un amo sádico y perverso, porque expone su obscenidad al otro (posición ocupada por sus subordinados), goza escindiéndolos subjetivamente al hacerlos partícipes obligados de sus actos.

Por eso, Sergé André no se equivoca cuando explica que el perverso revela su fantasma obsceno para demostrar «cómo nosotros, quienes los escuchamos [o vemos], estamos sujetos a dicho fantasma, lo queramos o no –incluso preferible contra nuestra voluntad» (1997: 47). El goce perverso procede con una estrategia de conciliación imposible cuyo interés primordial es despertar la convicción en un tercero (el tercero cómplice) de que quizá no lo es y, al mismo tiempo, de capturarlo en ella (Dor, 2009: 128). Para lograr su goce, el perverso necesita de este «tercero cómplice», de su presencia y mirada (imaginarias o reales). Por eso, como dice Braunstein: «Lo suyo no es autoerotismo sino la demanda de participación –partición de otro, de su víctima o de su público –del analista si se da el caso» (2006: 246).

Asimismo, con este proceder, este militar ha instrumentalizado una comunidad de goce por medio del protocolo que erige al violentar sexualmente a la mujer. De esta manera, les está enseñando a sus subordinados dónde y cómo gozar. Por esto acierta Braustein cuando dice que el sujeto perverso es «un pedagogo, un demostrador, un eterno comprobante de la justeza de sus tesis» (2006, 258).

Este oficial no solo ha violado a esta mujer para satisfacer su deseo sexual, sino que lo hace, y ordena que otros lo hagan, para destruir a esta mujer, hacerla inservible, convertirla en mierda o basura, ya que se trata de una mujer andina, quechua-hablante, pobre. Alguien al que se le niega el estatus de ciudadano o, incluso, ser humano. Con justa razón dice Germaine Greer que «la violación no es un delito sexual, sino un delito de odio» (2019: 71).

¹⁰ En este artículo se utiliza «Otro», con mayúscula, cuando se refiere al orden simbólico: las leyes e ideales sociales, «la constitución no escrita de la sociedad» (Žižek, 2008: 18), que configuran al individuo y ordenan y sostienen el mundo social. Diferente al «otro», con minúscula, que alude al semejante, al que no soy yo.

3. La ley nocturna y las mujeres

Jacques Derrida demuestra que la realidad que se implementó en Occidente es de naturaleza falocéntrica (en de Peretti, 1990: 285), es decir, que vivimos la tiranía del logos y del falo. Es así como el varón se apropió de la representación de los «otros» y, además, se arroga el derecho de hablar en nombre de ellos. Durante siglos el hombre se ha ocupado de hablar de y por la mujer, tanto en lo referido a las situaciones externas, como a lo interno. El varón se ha apropiado del deseo de la mujer y lo define en función a sus propios requerimientos y necesidades. Una forma de esta violencia simbólica es el discurso de la música romántica, en la que los hombres imaginan a las mujeres como objetos de contemplación y adoración. Frances Borzello explica que: «las imágenes de la mujer han estado tradicionalmente en propiedad del hombre» (1998: 57). Las mujeres son individuos conceptualizados a partir del deseo del hombre. En esta operación el amor romántico, heredado del amor cortés, es fundamental, porque describe a este objeto como inalcanzable, inhallable, inviolable. Apenas se lo rodea, jamás se lo toca.

En el poema de Silva Santisteban se aprecia que se produce un choque entre esa visión idealizada que Occidente ha elaborado sobre las mujeres y aquello que sucede en la realidad: la mancillación de ese objeto y el abuso, la prepotencia del varón hacia la mujer. Aquí puede observarse la aparición de aquello que Slavoj Žižek llama el suplemento obsceno de la ley. Este autor, en *La metástasis del goce*, se ocupa de esta manifestación (que también denomina «superyó por defecto»). Explica que este superyó es la obscena ley nocturna que duplica y acompaña, como una sombra, la ley «pública». Žižek dice:

Lo que “mantiene unida” una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano “normal” de esa comunidad, sino la identificación con una forma específica de trasgresión de la Ley, de suspensión de la Ley (en términos psicoanalíticos con una forma específica de goce) (2003: 89).

La ley pública establece que en una sociedad democrática todos los individuos son iguales, pero la ley nocturna establece que hay individuos que no tienen los mismos derechos que los de la élite. En palabras sencillas: unos tienen más derechos que otros. En el caso referido del hombre y la mujer, se muestra cómo, detrás de ese discurso de adoración y contemplación a ella, existe un discurso que la subsume como un elemento de placer y lujuria. No se mira a las mujeres como unas iguales, sino como objetos con los cuales puede permitirse una serie de licencias de toda clase. Dicho brutalmente: las mujeres no son para amar, sino para follar y reproducirse. Las mujeres no son sujetos, sino objetos de placer. Se constata una vez más que «la sexualidad de las mujeres ha sido arrebatada históricamente por los varones» (Varela, 2018: 343).

Ahora bien, la misma idea del amor romántico es sospechosa. Como han probado las feministas: «Los llamados mitos del amor romántico son un conjunto de creencias que contribuyen a reforzar las relaciones dependientes y abusivas» (Moreno et al, 2019: 15). Si se presta atención en el título de la balada de Leonardo Favio *Fuiste mía un verano* se podrá observar que en dicho enunciado hay una marca de pertenencia, se está diciendo que esta mujer es, de algún modo, una propiedad del varón. No solo hay una idealización de la mujer, sino una apropiación. Lo que hace el poema de Silva Santisteban, al contraponer este discurso del amor romántico con el discurso de la perversión, es evidenciar que entre ambos no hay mucha diferencia, que son como las dos caras de Jano, inseparables.

4. Más allá de la victimización

Una lectura sesgada de «BAvioLADA» podría sugerir que se trata de un texto que pretende buscar la conmiseración del lector, al presentar a la mujer quechua-hablante como una víctima pasiva de los hechos horrendos de la violencia política. Debe decirse que la estrategia no consiste en tal operación, sino que se trata de instalar una puesta en escena del padecimiento al que esta mujer fue sometida. Es mostrar aquello que ocurrió y que diversos sectores de la sociedad peruana, aún el día de hoy, se preocupan por negar o invisibilizar. Lo que se está intentando, desde el discurso literario, poético, es restituir una verdad implacable, dolorosa y vergonzosa: los miembros de las Fuerzas armadas peruanas también perpetraron estos actos crueles. Por eso, «BAvioLADA» es un documento que informa y que acusa.

El poema, la historia que vehicula su contenido, interpela a los lectores que forman parte de la comunidad letrada peruana, la enrostra por el silencio que guardó y, en algunos casos, aún guarda respecto a estas atrocidades. Las preguntas ineludibles que surgen después de la lectura de «BAvioLADA» son: ¿por qué no se hizo nada para detener este tipo de barbaridades en el Perú? ¿Por qué no se hicieron públicos este tipo de delitos perpetrados por las fuerzas armadas? ¿Cómo es que se le puede infligir tanto daño a un ser humano, a una mujer?

Por estas razones el poema de Silva Santisteban es importante, porque evidencia una serie de hechos que son inconcebibles por la trama simbólica nacional, los visibiliza. Así, empuja a mirar aquello que es insoportable: lo real. El horror de lo real que se intenta ocultar con una serie de fantasías sociales que hablan de la reconciliación, de la armonía, de la paz; fantasías que lo que hacen no es más que funcionar durante cierto tiempo hasta que se descubre una nueva fosa con desaparecidos o, lo que es peor, aparece la noticia de que nuevos peruanos mueren a causa de la misma violencia política. Un real regresa, una y otra vez, y desordena el mundo simbólico. Como acota Žižek, este real «irrumpe en la forma de un retorno traumático, trastorna el equilibrio de nuestras vidas» (2000: 56).

En este sentido es que el título del poema llama la atención: «BAvioLADA». Esta construcción gramatical evoca tanto la palabra

«balada» como «violada», aludiendo a las dos manifestaciones del amor al que se refirió líneas atrás. Pero debe fijarse que la sílaba «vio» desencaja el resto de la construcción. Esta sílaba recuerda el hecho de la violación, aparece como un subtexto del amor romántico. Es como un síntoma que está tratando de ser simbolizado, que lucha por manifestarse. Es como un real que desordena el orden estructurado de lo simbólico, orden evidentemente erigido sobre una fantasía de armonía y tranquilidad.

5. Conclusión

En este poema se construye un lugar de enunciación desde el cual pueda hablar el subalterno (en este caso, la mujer subalterna: campesina, quechua-hablante, pobre), pero no solamente como crítica a la sociedad que invisibiliza el dolor y el sufrimiento experimentados por las mujeres durante ese periodo, sino que también intenta inscribir estas voces, estos cuerpos femeninos, como voces y cuerpos que importan en el relato nacional.

Si bien es cierto que «BAvioLADA» presenta la imagen de una mujer como víctima, la propuesta no se queda en el mero regodeo de la conmiseración, sino que apuesta por la indignación, la rabia y el dolor. El poema interpela al lector ciudadano, le exige una respuesta, una postura frente a los hechos expuestos. Si es que el lector no asume tales exigencias entonces su negativa, su silencio, lo convierten en cómplice del violador, del torturador.

«BAvioLADA» y, en general, *Las hijas del terror* deben servir para ver o recordar lo que no se quiso ver o presenciar en su debido momento desde la ciudad letrada: el dolor de las mujeres campesinas. No se trata sencillamente de un acto estético, que recrea asépticamente un hecho ocurrido, sino que debe asumirse como una protesta para que este tipo de atrocidades no se olviden o queden impunes. De este único modo, se podrá devolverle un sentido al dolor, a la historia, que es el dolor y la historia de todos los peruanos. Solo así se podrá atravesar la fantasía social que obtura los antagonismos reales, esa fantasía que se vende a diario y proclama obstinadamente que el Perú ya superó sus problemas y diferencias raciales, económicas y sociales.

6. Referencias bibliográficas

- AGREDA, Javier. "Reseña de *Las hijas del terror*", consultado Julio, 25, 2020. <http://agreda.blogspot.com/2007/07/las-hijas-del-terror.html>.
- ANDRE, Sergé. *La impostura perversa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORZELLO, Frances. «La mujer objeto». En *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*, Flavia Puppo (comp.), 57-59. Buenos Aires: La Marca, 1998.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2006.

- Comisión de entrega de la CVR. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la CVR, 2008.
- CHUECA, Luis Fernando. «Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de Ya nadie incendia el mundo, de Victoria Guerrero)», *En líneas generales* 1, (2018): 71-83.
- DEL ÁGUILA Gracey, Rocío. «Cuerpo, memoria y conflicto armado en “BAvioLADA” de Rocío Silva Santisteban y “Las furias” de Doris Moromisato». WebBlog Red Literaria Peruana, mayo de 2019. <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/05/artc3adculo-de-rocc3ado-del-c381quila-gracey.pdf> (consultado el 19 de octubre de 2020).
- DE LIMA, Paolo. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets and civil War in Peru*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 2013.
- DE PERETTI, Cristina. «Entrevista con Jacques Derrida», *Debate feminista* 2 (1990): 281-291.
- DOR, Joël. *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa editorial, 2009.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FARFÁN, Gianmarco. «Entrevista a Rocío Silva Santisteban», *Destiempos* 2, 91 (2007). http://www.destiempos.com/n9/gianmarcofarfan_n9.htm
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010.
- GREER, Germaine. *Sobre la violación*. Barcelona: Peguin Random House, 2019.
- LACAN, Jacques. «Kant con Sade». En: *Escritos II*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 2009.
- . *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Jacques- Alain Miller (editor). Buenos Aires: Paidós, 1999.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard. «Asedios al cuento fantástico de compromiso político-social peruano. El caso de “Mateo Yucra” (1992), de Juan Pablo Heredia Ponce», *Hallazgos* 13, 26, (2016): 13-39.
- . «Aura” de Rocío Silva-Santisteban: la muerte del otro masculino o cuando el patriarcado no lo es todo en la vida (de las mujeres)». *Intersticios de la política y la cultura* 5, 9 (2016): 77-96.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MORENO Balager, Rebeca et al. *Feminismos. La historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2019.
- SALAZAR, Claudia, «Género y violencia política en la literatura peruana: *Rosa Cuchillo* y *Las hijas del terror*» *Confluencia* 29 (1), (2013): 69-80.
- SILVA Santisteban, Rocío. *Las hijas del terror*. Lima: Ediciones Copé, 2007.
- . *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2009.
- VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Peguin Random House, 2018.
- VICH, Víctor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre artes, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2015.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando el sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

