



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

DOCTORADO EN LETRAS

**Memoria, testimonio y autobiografía en la literatura peruana contemporánea
(2010-2020)**

Doctoranda: Prof. María Emilia Artigas

Universidad Nacional de Mar del Plata

Facultad de Humanidades. Departamento de Letras

Directora: Dra. Aymar  de Llano (UNMdP)

Codirector: Dr. Francisco Aiello (UNMdP/CONICET)

Año: 2025

ÍNDICE ANALÍTICO

Agradecimientos [5]

Introducción [6]

Tesis a sostener y objetivos [8]

Corpus a trabajar [10]

Estado de la cuestión [11]

I. Sobre la narrativa de la violencia en Perú [11]

II. Sobre el testimonio como género [23]

III. Sobre Lurgio Gavilán Sánchez [25]

IV. Sobre José Carlos Agüero [30]

V. Sobre Renato Cisneros [33]

Marco teórico e historiográfico [34]

Breve descripción por los capítulos [45]

CAPÍTULO I: Escrituras desarmadas. Tensión escritura-experiencia [47]

1. Figura de autor y discurso autobiográfico: autofiguras en Renato Cisneros y Lurgio Gavilán Sánchez [47]

Autoficción en Renato Cisneros [49]

El hijo escritor [51]

A pesar de todo, un hijo [63]

2. Lurgio Gavilán Sánchez, una voz compleja [78]

Testimonio, comunidad, memoria individual y plural [79]

Tensión víctima/victimario [90]

3. Sobre la noción de hijos y de víctima en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero [97]

Hijo cuestionador [99]

Un intelectual; tal vez, una víctima [106]

Discurso crítico y experiencia en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar y Persona*. Reflexiones en notas al pie [113]

Una autofigura en clave generacional en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar y Persona* [122]

CAPÍTULO II: Cuestionamientos del pasado [130]

1. Disputas por la memoria [130]
2. Modos de rememoración en *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán Sánchez y *La distancia que nos separa* y *Dejarás la tierra* de Renato Cisneros [132]
 - La ausencia del padre militar [138]
 - Rememoración en Renato Cisneros [141]
 - La tensión entre lo privado y lo público en la exploración del pasado [147]
3. La noción de restos en *El nacimiento de los monstruos, Enemigo* y *Persona* de José Carlos Agüero [151]
4. Sitios de memoria [169]
 - La ciudad: recorridos y mapas en *Persona* de José Carlos Agüero [176]
 - La cárcel de El Frontón [183]
5. Rememoración y migración en *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* de Lurgio Gavilán Sánchez [188]
 - El regreso [188]
 - La recepción [191]

CAPÍTULO III: Otros registros sobre el pasado [199]

1. Periodismo y literatura en *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros [199]
 - Declaraciones del padre, periodismo del hijo [201]
 - Imágenes, cartas [209]
2. Gestos paratextuales en *Memorias de un soldado desconocido* y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán Sánchez [214]
 - Serie fotográfica [214]
 - “PD: Si lees esta carta, por favor, respóndeme” [220]
3. La tradición como clave de acceso al pasado violento en *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero [225]
 - Temas tradicionales, temas andinos [230]
 - Los alcances del lenguaje [243]

Conclusiones [250]

Referencias bibliográficas [258]

Corpus [258]

Bibliografía sobre los autores [258]

Bibliografía crítica/teórica [262]

Bibliografía sobre el conflicto armado y narrativa del conflicto armado [272]

Agradecimientos

A nivel institucional dirijo mis agradecimientos a la Facultad de Humanidades de la UNMDP donde me formé y me sigo formando, donde practico la docencia y defendiendo la educación pública. Agradezco a CONICET que sostuvo, a través de una Beca Doctoral, las condiciones materiales para llevar a cabo esta investigación.

A mi directora, Aymará De Llano, quien me brindó valiosas oportunidades y aceptó con paciencia inagotable acompañarme en este camino. Agradezco su claridad, para leer y corregirme; su inteligencia y meticulosidad en cada una de las sugerencias dadas y el respeto amoroso por la tarea compartida. También agradezco a mi co-director Francisco Aiello, por sus consejos que siempre me alentaron y por su profunda capacidad crítica y metodológica que me han acomodado tantas veces. De él y de mi compañera, Pía Pasetti, aprendo a impartir calidad y calidez dentro del aula.

A los integrantes del Grupo Lectura y Escritura en América Latina (Susana, Pía, Marina, Chiara) con quienes comparto el amor por la investigación; también, a los miembros del Grupo de Estudios Andinos (Cristina, Matías, Betina, Lucila, Florencia) que me ayudaron proponiendo recomendaciones bibliográficas, sugerencias e ideas que nutrieron la metodología y la propuesta de esta tesis. En esa misma gratitud, debo mencionar a colegas quienes, en encuentros más cortos o esporádicos, aunque sumamente productivos, me han enseñado nuevos modos de leer: Mauro Mamani, Rómulo Monte Alto, Juan Alberto Escobar Albornoz, Magdalena González Almada.

A mi familia, en especial, Germán y Facu, que me sostuvieron con amor incondicional.

Introducción

En *Lo que queda de Auschwitz* (1998), Giorgio Agamben reflexiona sobre la inacabada persistencia de la violencia a lo largo de la Historia; se refiere a las condiciones que permitieron los horrores del Holocausto, aun en diferentes contextos, bajo diversas formas. Ese presagio, en tanto proyección a futuro, sugiere que la lógica y las estructuras de poder padecidas en los campos de concentración se reproducen en diferentes prácticas y políticas contemporáneas. En el caso de Latinoamérica, encontramos réplicas evidentes durante los regímenes dictatoriales de las últimas décadas del siglo XX, en el contexto de las políticas de exclusión migratoria en las fronteras, en los campos de refugiados, también se hacen visibles en torno a las políticas de seguridad que suspenden derechos y libertades en nombre de la impartición de cierta protección, por citar algunos casos.

La especulación de Agamben, además de alertarnos como contemporáneos, reconoce las diferentes manifestaciones de exclusión violenta. Estas, mientras visibilizan un estado, refuerzan la necesidad de trabajar sobre las memorias que, como sostiene Jelin (2002), ya no implican inquietudes aisladas en un contexto político-cultural, sino la preocupación colectiva por las huellas estampadas desde los años sesenta hasta nuestros días. En esa persistencia del pasado que aflora e irrumpe como síntoma del porvenir, las conmemoraciones de los golpes de Estado (en Chile, Uruguay, Argentina, Brasil), los juicios a las Juntas Militares, las Comisiones por la Verdad, la recuperación de la identidad de secuestrados y torturados, la continuidad o discontinuidad de las políticas de reparación económica a víctimas, las conmemoraciones, los museos y memoriales, así como la resistencia desde las producciones artísticas (que tematizan y cooperan en la visibilización de pasados dolorosos), proponen un entramado de memorias.

Ese tejido cultural, como proceso subjetivo, anclado en experiencias, marcas simbólicas y materiales, resulta objeto de disputas y luchas en distintos puntos de Latinoamérica. Esta tesis se detiene, dentro del marco de nuestro subcontinente, en la violencia padecida durante dos décadas en Perú; de manera que estudiamos la narrativa de la violencia contemporánea surgida una vez acabado el conflicto armado interno (1980-2000) hasta la actualidad. Nos referimos al conflicto que enfrentó a los grupos revolucionarios considerados terroristas Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) contra las Fuerzas Armadas estatales y el campesinado. Según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), el conflicto se inicia, o bien visibiliza su inicio, el 17 de mayo de 1980 con la emblemática quema de ánforas en Chuschi, Ayacucho. Este dato, sin embargo, no tiene una contraparte

contundente en la determinación del fin de este largo periodo de violencia, así pues, el año 2000 se señala como cierre de la beligerancia en tanto se apunta, como hito contundente, la conformación de la comisión mencionada y su posterior *Informe final*, publicado en 2003. De acuerdo con este documento, se establece que las pérdidas humanas y materiales resulta una cifra aproximada de más de 69.000 muertos, desaparecidos, heridos que se suman a huérfanos y viudas, quienes conforman un conjunto de víctimas todavía no reconocidas en el posconflicto.

Nuestra tesis examina la producción literaria del posconflicto, a través del corpus seleccionado, el cual expresa distintas maneras de posicionarse desde el presente respecto del pasado, con una clara proyección hacia el futuro pues ausculta condiciones y posibilidades para saldar cuentas con él, ya no como resolución o clausura, sino como establecimiento de sentidos o formas de comprensión crítica de dicha beligerancia. Se advierte un silenciamiento de hechos históricos en las producciones narrativas peruanas de la década del 80, entre los cuales se destaca la ausencia de relatos sobre la reforma agraria de 1969 y sobre el inicio del conflicto armado peruano. Ante dicha vacancia, se infiere que de la desatención redunda el surgimiento de una nueva narrativa en aras de elaborar la efervescencia social y económica en el contexto de modernización en el Perú (Cornejo Polar y Vidal, 1984). Mark Cox (2008) propone una periodización e indica ese vacío inicial, encuentra pocas obras sobre el tópico estudiado anteriores a 1986. Esa primera invisibilización no resulta un hecho aislado; por el contrario, se encuentra ligada al contexto atravesado por el recrudecimiento de la violencia en la zona serrana, lo cual explica que las producciones sean en su mayoría de escritores andinos. Posteriormente, la publicación de obras sobre el conflicto armado cobra relevancia con cuentos y novelas de escritores criollos, en el marco del desplazamiento de la violencia hacia la zona capitalina.

Este estudio se detiene en la literatura del posconflicto, de modo que establecemos una distinción en la serie de la literatura sobre la violencia entre la narrativa propia de la época del conflicto y la posterior a la publicación del *Informe final* de la CVR, desde 2003. Nuestro corpus, centrado en el período (2010-2020) se conforma por los textos literarios de Lurgio Gavilán Sánchez, José Carlos Agüero y Renato Cisneros.

Estudiamos los testimonios y autobiografías de los agentes activos de esta beligerancia, así como las memorias de sus hijos, tal es el caso de Renato Cisneros y José Carlos Agüero. La literatura de estos autores se presenta en la escena cultural peruana

reciente con la pretensión de contribuir en la interpretación y el cuestionamiento del pasado violento, de manera que el corpus indaga las problematizaciones de los alcances de la violencia mientras examina las posibilidades que ofrece esta labor artística para dar cuenta de ella en una sociedad marcada por el negacionismo, como así también por la estigmatización de los protagonistas.

Tesis a sostener y objetivos

Esta tesis estudia la tensión entre la escritura y la experiencia traumática producto del conflicto armado interno en la producción de los escritores José Carlos Agüero (Lima, 1975-), Renato Cisneros (Lima, 1976-) y Lurgio Gavilán Sánchez (Ayacucho, 1973-), quienes participaron directamente en esta coyuntura política o bien son los descendientes-hijos de quienes participaron en ella. Proponemos el análisis de las diversas operatorias escriturarias utilizadas para dar cuenta de su experiencia vital vinculada a uno de los períodos más cruentos de la historia peruana desde diferentes posicionamientos ideológicos. Para ello, abordamos textos narrativos testimoniales y autobiográficos, así como poemarios.

Nuestra hipótesis principal señala que estas escrituras materializan distintos intentos de autodefinición, autopercepción y autofiguración, lo cual se complejiza si entendemos que apuntan a un lectorado que espera una postura o posicionamiento ideológico por su vinculación estrecha con los hechos. La elección de una forma como la autobiografía, y hasta de memoria antropológica, propone un pasado y por añadidura, un presente como trabajo de memoria (Jelin, 2002) donde se contravienen los discursos hegemónicos. En esas autofiguras se cuestionan los alcances de las memorias oficiales, mientras se posicionan críticamente frente a la veridicción de los archivos. En tanto géneros testimoniales con estrategias alusivas al contexto, en el corpus se destaca la renuncia a una única versión homogénea y acabada, razón por la cual los textos literarios adquieran un carácter político al entrar en disputa con versiones oficiales y dominantes del pasado, lo que incide en la configuración autoral.

Atendemos a distintos procedimientos lingüísticos a través de los cuales los autores testimonian su pasado al tiempo que logran simbolizar discursivamente las huellas del trauma, liberar(se) trabajando la rememoración individual, así como también colectiva, y llegan, en última instancia, a contravenir las versiones hegemónicas. Como segunda hipótesis proponemos, entonces, que la escritura de la rememoración individual

no sólo la trasciende y se constituye en una versión de la memoria colectiva, sino que pone en evidencia los silencios ocasionados por el trauma, como también los impuestos por la sociedad del posconflicto; de modo que esas historias individuales exhiben la tensión social al interior de la comunidad pues visibilizan lo estigmatizado, oculto o negado en el tejido social.

En virtud de estas hipótesis nuestro objetivo general es contribuir al estudio de la literatura de la zona geo cultural andina en torno a las tensiones entre memoria, testimonio y autobiografía. De esta forma, nuestra intención es examinar discursivamente diferentes perspectivas ideológicas sobre el conflicto armado en Perú en un corpus de literatura contemporánea conformado por textos que construyen campos de tensión mediante polémicas manifiestas y oblicuas que obedecen a disputas por el sentido del pasado reciente dentro de un arco ideológico de confrontación de las visiones sobre la violencia en los Andes.

Nuestra propuesta de abordaje crítico, tanto de textos narrativos como poéticos, tiene como objetivo específico el análisis de la elaboración estética del trauma asociado a las huellas de la guerra en el contexto del postconflicto. Se atenderá a la configuración del horror de la guerra interna que rememora la violencia y pone en evidencia los modos a partir de los cuales el trauma ha ocasionado olvidos, así como silencios en las víctimas y agentes activos. El estudio de los retornos de lo reprimido y la posible representación simbólica del síntoma traumático permite problematizar los alcances de los discursos constitutivos del “campo de lo permitido” y aquellos testimonios considerados “de partes” (Ucceli, et al, 2017: 32), por ende, silenciados y desatendidos por las instituciones ocupadas en reconstruir los acontecimientos.

Por último, la investigación consiste en el relevamiento y revisión de imbricaciones discursivas entre memoria individual y social, problematizadas desde la autobiografía, ya que estos textos articulan distintas inflexiones de las escrituras del yo a fin de desviarse de las cristalizaciones clásicas del género, caracterizado por la voluntad de asignar sentidos a la trayectoria vital. Nuestro corpus, en cambio, instala en la propia escritura la inestabilidad de los sujetos y la fractura de los tejidos sociales en los que circulan gracias a un repertorio de estrategias conducentes a desestabilizar la unidad de sentido perseguida por la autobiografía clásica.

Corpus a trabajar

El corpus seleccionado para esta tesis doctoral se conforma por textos publicados entre los años 2010 y 2020 que refieren al pasado violento en Perú. José Carlos Agüero es un autor prolífico quien presenta una labor constante de publicación literaria además de contar con publicaciones académicas. Tomaremos para esta tesis sus poemarios *Enemigo* (2016), así como el ensayo autobiográfico *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015), *Persona* (2017) y *Cuentos heridos* (2017), de manera que estudiaremos una amplitud genérica con textos de difícil clasificación, como lo es *Persona*. En el capítulo II incursionaremos en un texto un año anterior al recorte temporal estipulado para nuestro estudio, *El nacimiento de los monstruos* (2009). Este autor tensiona su propio discurso autobiográfico con un amplio repertorio de notas de corte bibliográfico, así como montajes artísticos y pictóricos que bifurcan las líneas de sentido, lo cual pone en evidencia a un sujeto que se configura de modo desdoblado como protagonista e intérprete de su experiencia personal como hijo de exsenderistas. Dado que nuestro estudio se propone analizar un corpus de literatura del posconflicto hasta el 2020, excluimos publicaciones posteriores que se desvían de nuestro foco de interés.

En el caso de Renato Cisneros, nos interesa analizar la narrativa que se concentra en la recuperación de la figura paterna y su vinculación con el conflicto armado, principalmente, *La distancia que nos separa* (2016) y *Dejarás la tierra* (2017). En dichos textos, el autor pone en cuestión el pacto de lectura autobiográfico al presentar su obra en tanto *novela*, aunque el empleo del nombre propio de su padre –militar activo durante el conflicto armado– remite al orden extra textual, lo cual problematiza y tensiona las fronteras de lo ficcional como forma de resguardo de su intervención en las imágenes del pasado.

Además de estos autores que son hijos de agentes involucrados, por último, nos dedicamos al análisis de la producción de Lurgio Gavilán Sánchez. Completan el corpus, entonces, sus memorias que recuperan su paso por la beligerancia estudiada: *Memorias de un soldado desconocido* (2012) y *Carta al teniente Shogún* (2019). En dichos textos, el autor apela a su trayectoria vital signada por la errancia militante para configurar una visión problemática e irresuelta del pasado reciente, así, propone un modo oblicuo de regresar sobre su experiencia en ambos bandos como sujeto migrante. El trabajo de este autor evidencia un sustento de herramientas teóricas ofrecidas por la antropología que cooperan en la textualización del pasado de manera tal que se aproxima a la autobiografía y el testimonio.

Estado de la cuestión

I. Sobre la narrativa de la violencia en Perú

Para esta tesis revisamos la producción crítica que evalúa los comienzos de la narrativa sobre el conflicto armado para indagar el contexto y la conformación de la serie literaria, también, la tensión dentro del campo literario tanto durante el enfrentamiento como en las producciones del posconflicto, donde se insertan los autores estudiados. Podemos encontrar en los años ochenta algunas narraciones cuyo tema es la violencia, aunque los primeros textos con verdadera incidencia llegan a partir de 1983. Uno de ellos, no ficcional, pero que abre las textualizaciones sobre el conflicto armado, es el “Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay”, redactado por Mario Vargas Llosa, y su correlato literario, “Historia de una matanza”, publicado poco después. Recién en 1986 se publican otras obras como *Adiós Ayacucho*, la novela breve del escritor y crítico literario Julio Ortega, *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa y *Mañana, las ratas* de José B. Adolph en las cuales se tematiza esta coyuntura política. En adelante, surgen distintas producciones sobre la violencia tanto en la capital como de puño de los escritores andinos.

Entre los investigadores dedicados a periodizar este ciclo de la violencia, Mark Cox ha podido sistematizarlo en etapas, de manera que inaugura una crítica genealógica detallada de la narrativa de los ´80 y expone los circuitos editoriales transitados por los distintos escritores. Rescataremos para esta tesis cuatro momentos de la actividad crítica del investigador: el prólogo a *El cuento peruano en los años de violencia* (2000), “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa” (2008), *Sasachacuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú* (2010) y “Describiendo lo ajeno: narrativa criolla sobre la guerra interna en Ayacucho” (2016). En el primer trabajo Cox señala el comienzo de las publicaciones de obras narrativas sobre la violencia política en 1986 – desconoce en su periodización el material antes aludido de Vargas Llosa– y establece una relación directa entre la producción sobre el tema de la violencia y el “boom” de la narrativa andina de la década del ochenta dado por concursos, el interés lector, sumado a publicaciones asumidas por casas editoriales pequeñas o autoediciones. Su artículo de 2008, por su parte, detalla un muestrario de títulos, autores, editoriales y filiación entre escritores mientras señala la incidencia de los distintos bandos implicados en el conflicto. En dicha exposición, y en sintonía con Pierre Bourdieu, señala la significación variante

de cada obra con los diferentes cambios dentro del campo literario. Cox presenta tres períodos de la serie literaria: el primero, hasta la captura de Abimael Guzmán (líder de SL), en 1992, con una matriz más andina; un segundo momento entre los años 1993 y 1999 caracterizado por la ampliación del campo en el cual aparecen escritores criollos como Alonso Cueto o Mario Vargas Llosa; finalmente, cierra esta periodización la narrativa nacida en el siglo XXI, con mayor visibilidad por medio de publicaciones en editoriales globalizadas, como Alfaguara.

En *Sasachacuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*, el estudioso norteamericano reúne polémicas en torno a la narrativa de la violencia y la disyuntiva entre la literatura andina y criolla a partir de un arco flexible de perspectivas que problematizan los alcances de esta literatura bajo las ideas de académicos, exsenderistas e investigadores foráneos. Abre este muestrario de reflexiones el ensayo de Dante Castro (2010: 11-18), quien señala la desinformación o desinterés de los medios hegemónicos por la narrativa de la violencia. Nos importa su disquisición –algo esquemática– en la escena literaria de los ´90: por un lado, los narradores interesados en la renovación lingüística y la invención técnica a quienes no les interesan los aspectos sociales de la realidad, afines a la crítica hegemónica; por el otro, quienes gestan sus propias técnicas, más ligados a la narrativa popular. Esta tensión en el campo, también, es evaluada por Luis Nieto Degregori (2010: 19-22), quien desplaza el eje de discusión concebido por Castro en tanto para él, el problema de los narradores de los ´90 no es el silenciamiento de su trabajo (o la desatención de la crítica), sino la brecha entre la literatura y la comunidad. Estas observaciones proponen claves para pensar la circulación actual del corpus analizado en la tesis.

Por su parte, Enrique Rosas Paravicino (2010: 23-24) piensa la naciente literatura de los ´80 de la que hablaba Cornejo Polar a fines de 1978, en este caso atravesada por el tema de la violencia; literatura en la cual los escritores provincianos se exhiben como aquellos conocedores del hábitat andino y las etnias regionales soterradas. Dentro de esa incipiente creación se ve años después, a partir del 2000, no obstante, un auge de producciones dedicadas al tema con escasa calidad literaria sumada a una llamativa aceptación editorial y comercial. En relación con esta observación, tanto el ensayo de Dante Castro (2010: 25-30) como el de Ricardo Virhuez Villafane (2010: 31-33) indican una serie de escritores más conservadores y de derecha quienes parecen desconocer el Perú en aspectos inherentes a la violencia. Paradójicamente, se trata de un grupo que goza

del favor de los medios de comunicación y de un éxito editorial diametralmente opuesto a su calidad literaria. Se observa, de esta manera, la conflictiva relación entre la ideología, el mercado, la procedencia del autor y sus técnicas. Esto es, se marcan las tensiones en el campo literario cuestionando la adecuación de ciertos abordajes y de las distintas filiaciones con los hechos vividos.

Luis Nieto Degregori (2010: 34-44) es otro de los autores que propone una contextualización panorámica sobre el conflicto armado y sostiene, como Cox (2000), que la narrativa en torno a la violencia comienza en el año 1986, paralelamente a la autodefinición de los escritores andinos como tales. Marca que en dicho momento la literatura criolla era la hegemónica, mientras la literatura andina era producida por intelectuales de clase media/ media alta provinciana (herederos de la tradición indigenista) permeados por la cultura indígena quienes presentaban una literatura mestiza. Dicha cuestión resulta menester para esta tesis en tanto sostenemos que la diferencia entre la literatura andina y criolla no es una cuestión espacial sino sociocultural. Finalmente, Luis Nieto Degregori recuerda que estos escritores recién se visibilizaron a nivel mundial en el Congreso Internacional de Narrativa peruana del 2005 desarrollado en Madrid.

Dentro de los estudios dedicados a los escritores exinsurgentes, encontramos el ensayo de la agrupación cultural Ave Fénix (2010: 47-52), compuesta por presos políticos iniciada en las cárceles de Canto Grande desde 1986 y en la de Chorrillos desde 1992. En su texto inaugural, fechado recién en 2005, esta agrupación manifiesta el carácter *subversivo* de la literatura. Resulta productivo pensar en las cárceles y las posibilidades de lectura y escritura –espacios de batalla simbólica– de los presos políticos, tales como Manuel Marcazzolo Molero, Benjamín Cama Martínez, Juan Alonso Aranda Company, Víctor Claros Ayala, Helí de la Cruz Azaña, entre otros. Sumado a este ensayo, se encuentra el prólogo a *Camino de Ayrabamba y otros relatos*, también, de los presos de Canto Grande, del 2007 (2010: 53-57). Los autores, en una voz única plural, asumen la necesidad de una mejora lingüística para sus textos, pese a que escriben en contra del nivel “engolado y formalmente recargado propio del lenguaje pequeño burgués” (Cox, 2010: 55), defendiendo un carácter revolucionario de sus tareas literarias. De ahí que se autoperciban como escritores revolucionarios y que sus indagaciones establezcan lazos con un tema tabú en el posconflicto, es decir, los estigmas de haber participado de esta beligerancia como senderistas.

En el apartado dedicado a las perspectivas de escritores exinsurgentes, encontramos el “Ensayo sobre la violencia y la narrativa” de Rafael Masada (2010: 58-63), quien parte de una crítica encolerizada contra la democracia, el imperialismo yanqui y hacia el líder de Sendero Luminoso, para ensayar un arte poética. Reclama, de este modo, el compromiso político y social de la literatura no sólo para reflejar la realidad, sino, para cambiar la fisonomía del ser humano, también, de su sociedad. Finalmente, completa esta parte de los ensayos compilados por Cox una reflexión colectiva de la Asociación Literaria Nueva Crónica, fechada en la prisión de Canto Grande en 2007 (2010: 63-76). Se reclama, al igual que en el ensayo de Masada, la función de la literatura como portavoz del proletariado, de modo que ofrecen, ellos también desde su mirada *insurgente*, una clasificación de la narrativa nacida en 1986 que atiende a un recorte ideológico, coincidiendo con Cox. A partir del criterio de veracidad que se le reclama a este tipo de producciones literarias, se señala un primer grupo de autores conformado por Alonso Cueto, Mario Vargas Llosa, Carlos Thorne, Pilar Dughi, quienes muestran a los revolucionarios como terroristas y exacerban la violencia, lo cual evidencia para el autor parte de la maquinaria estatal, del capitalismo, así como de los monopolios editoriales. El segundo grupo, compuesto por relatos que resaltan la heroicidad campesina, denuncian las políticas genocidas del Estado. El autor señala una limitación en ellos: no brindan importancia a la guerra revolucionaria en la transformación del pueblo, sumado a que estos escritores no fueron actores activos partícipes del conflicto armado. Por último, se encuentra el grupo de escritores que llaman “del justo medio” (Cox, 2010: 68), quienes pretenden parcialidad, dicen condenar ambos bandos y reproducen las versiones de la CVR, por ejemplo, el cuento “Ñakay Pacha” de Dante Castro.

En tercer lugar, se detallan en la compilación de Cox algunas perspectivas académicas de críticos extranjeros, la mayoría de EE.UU. Esta constituye un arco flexible de aportes que exceden los límites de la crítica sobre la narrativa de la violencia local. El trabajo de Antonio Melis (Universidad de Siena, Italia) (2010:79-88) explora la relación poesía, testimonio y compromiso para detenerse en Ramírez Ruiz y Alejandro Romualdo. El ensayo de Carlos Vargas Salgado (Universidad de Minnesota) (2010: 89-101) presenta una reflexión sobre el teatro a partir de obras de José Watanabe y César de María. Por su parte, James Higgins (Universidad de Liverpool) (2010: 103-117) expone las barreras históricas y culturales que explican el conflicto manifestado en la narrativa sobre un acotado corpus de los ´90: *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, *País de*

Jauja (1993) de Edgardo Rivera Martínez, *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado. Por su parte, Zevallos-Aguilar (Universidad de Ohio) (2010: 134-144) presenta un estudio de la élite peruana, con foco en los limeños que emigran a los Estados Unidos ya que él mismo reviste esta categoría. José Antonio Giménez Micó (Universidad de Calgary, Universidad de Concordia) (2010: 145-158) completa y finaliza este apartado con un ensayo en el que parte del concepto de *memoria salvadora* de Carlos Iván Degregori (2003) para explicar los peligros del olvido, en consonancia con lo que trabaja Elízabeth Jelin (2002) y su equipo; de manera que se subraya la necesidad de volver sobre las omisiones y las amnesias.

Entre los trabajos más actuales de Mark Cox encontramos el artículo “Describiendo lo ajeno: narrativa criolla sobre la guerra interna en Ayacucho” en el que el investigador retoma las líneas argumentales trabajadas en su obra de 2010. Revisa, someramente, las distinciones de dos tipos de literatura propuestos por Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal, Luis Nieto Degregori, Carlos Calderón Fajardo para concluir que la división entre andino y no andino es una descripción común que esclarece uno de los conflictos principales en la narrativa peruana contemporánea. Señala las tensiones entre el mercado y la calidad literaria de muchas publicaciones de autores limeños.

Dentro de los estudios de investigadores argentinos especialistas en literatura peruana encontramos el de Aymará de Llano “Senderos iluminados: mito y violencia en la novela peruana contemporánea” (2013). Este trabajo arroja ideas operativas para esta tesis pues, a partir de las series vistas en torno a la guerra interna en Perú desde los ochenta en adelante, propone pensar los modos de inclusión del mito en dicha literatura, por lo cual indica dos modos en que estas producciones peruanas se inscriben en el amplio marco de la literatura latinoamericana. De Llano parte ya no de distinciones de procedencia autoral, sino que analiza las estrategias discursivas donde aparece el mito, que es lenguaje y estructura, en estas narrativas. Según la autora, la retórica que da cuenta del contenido mítico es determinante para elucidar cómo están concebidas y recepcionadas estas obras. De esta manera, señala dos modelos, uno cuyos ejemplos podemos encontrar en autores como Alonso Cueto o Santiago Roncagliolo, quienes presentan un discurso homogeneizador en el que el relato mítico queda adelgazado y solo perceptible a nivel temático, con un lenguaje estandarizado para un lector globalizado. Por el otro, el segundo modelo se detiene en la narrativa de Colchado Lucio y Huamán

Cabrera, concebida como *narrativa disidente* (noción de Gonzalo Espino Relucé, 2012), en tanto propone dialogismo e interacción cultural o alternancia con el discurso mítico, además de un lenguaje trabajado como traducción de la cultura otra con mecanismos que apuntan a la narración de los hechos desde la perspectiva interna de lo experimentado, en consecuencia, obligan al lector a posicionarse activamente. Por último, la investigadora observa, en consonancia con los aportes de Mark Cox, la diferencia existente en los medios de edición y circulación de estas dos vertientes literarias.

Por su parte, Carmen Perilli estudia a los narradores más conocidos de comienzos del siglo XXI: en su artículo “Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra” (2010) marca una narrativa de los ´80 (Dante Castro, Enrique Rosas Paravicino, Luis Nieto Degregori, Félix Huamán, Oscar Colchado Lucio y Ricardo Virhuez) deudores de la tradición indigenista y neoindigenista que reconoce cierta genealogía en las obras de José María Arguedas y Manuel Scorza. A comienzos de 2000, la crítica observa una narrativa nacida en Lima, hasta entonces más interesada por temas urbanos, que aluden a la guerra y sus secuelas, como *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y *Radio Ciudad Perdida* (2007) de Daniel Alarcón, pues en estas novelas encuentra un vínculo entre sujeto, familia y nación. Para la autora, la historia familiar se lee entrecruzada con la historia nacional y, de esta forma, revela la discontinuidad en la transmisión, los agujeros en el tejido de la memoria. Perilli señala, en consonancia con lo apuntado por De Llano, que los protagonistas de dichas obras no forman parte del mundo indígena, aunque incursionan en él. De este modo, tanto los núcleos problemáticos como las operaciones discursivas resultan de gran relevancia para pensar la circulación de esta narrativa y analizar los lazos entre la familia, la violencia y la comunidad en nuestra tesis.

Dentro de las tensiones entre los narradores andinos y criollos, el artículo: “Los escritores andinos, la violencia y la invisibilidad” de Luis Nieto Degregori propone el concepto de *doble invisibilización*. Dicha noción establece un diálogo con la propuesta de visibilización de Victor Vich (2006) y alude a los narradores, de los que forma parte, que en la segunda mitad de los ochenta ponen el conflicto armado en el centro de su producción literaria. Estos autores (Julián Pérez, Zein Zorrilla, Sócrates Zuzunaga, Enrique Rosas Paravicino, el mismo Luis Nieto Degregori, entre otros), nacidos en distintos lugares de la sierra del Perú, definen su literatura como andina rechazando el término de neoindigenismo. Son descriptos por Nieto Degregori como herederos de la obra de Arguedas de larga tradición indigenista durante la primera mitad del siglo XX.

Su propuesta señala que la abundante producción sobre la violencia política, de parte de los escritores andinos, pasó desapercibida para la crítica en la segunda mitad de los ochenta y noventa, destacando la vinculación estrecha de los escritores andinos, culturalmente más cercanos, con los actores y víctimas del conflicto armado.

En relación con el indigenismo y modos de dar cuenta de las situaciones de aquellos más desprotegidos, Douglas Rubio Bautista presenta una tesis (2015) sobre *Lima, hora cero* de Enrique Congrains ineludible para pensar en torno a la figura de las víctimas y marginados en la ciudad limeña de los años cincuenta, sobre todo por ser escenarios problematizados en obras como *Persona* o *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero. Su trabajo se centra en la figura del excluido urbano como alguien instalado dentro de una representación social y literaria que lo determina en su rol de víctima. El marxismo y el psicoanálisis, marco teórico central de este abordaje, redundan en reflexiones en torno al campo de la literatura y la sociedad. Para nuestro estudio, la noción de víctima como aquel imaginado y rechazado nos permite problematizar los arcos políticos en los cuales los hijos y agentes activos de la guerra se inscriben, tanto como partícipes o autores dentro del campo cultural y social.

Dedicamos, también, cierta atención a la tesis de Ángela Alliegro dirigida por Martín Lienhard (2001) quien estudia cuentos de Rivera Martínez, Dante Castro y Colchado Lucio como narrativa desde el interior del mundo andino y, según la investigadora, postulación de un nuevo discurso oscilante entre el mundo andino y el ambiente rural. Para nuestro estudio, resulta relevante el análisis de los cuentos de Dante Castro en tanto presentan un escenario violento y cruel propicio para la reflexión sobre el trasfondo político de los años 80 y su impacto en el área andina.

Un volumen ineludible para esta tesis es el dossier sobre literatura de la violencia: “Ocho ensayos de interpretación de la literatura del conflicto armado interno en el Perú” de la *Revista Ajos & Zafiros* (2007). Si bien los trabajos de los investigadores preceden nuestro corpus, muchas de las reflexiones tanto literarias como antropológicas y sociológicas en torno a la violencia establecen diálogos con nuestro análisis, a saber: la confrontación entre escritores limeños y serranos, la tensión entre el tema de la violencia y los requerimientos del mercado, la pugna entre los conceptos de moda junto con la preocupación política, también, los imaginarios y estigmas en la sociedad del posconflicto perdurables a nivel simbólico hasta la actualidad. El estudio de Santiago López Maguiña explica el alcance de las armas, no sólo como expresión de fuerza destructiva y poderío,

sino como ilusión o simulacro para sus portadores, sobre todo en vinculación a la trayectoria vital de Lurgio Gavilán Sánchez. Es relevante el ensayo de Miguel Ángel Huamán para pensar el lugar de la literatura en el mercado y las modas editoriales, dado que sus ideas permiten revisar la edición de la narrativa de Renato Cisneros. Tanto el trabajo de Luis Fernando Chueca sobre la poesía entre 1980 al 2000 como el de Victoria Guerrero son indispensables para el abordaje de los textos poéticos de José Carlos Agüero en relación con el tratamiento poético de temas como las plagas, los restos, así como para la indagación de los mecanismos de representación y reconstrucción de los cuerpos a través de la palabra poética.

Rescatamos, de igual modo, un libro de referencia sobre la narrativa de la violencia trabajada por críticos de la Universidad Nacional de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica pues ofrecen una mirada novedosa centrada en una hermenéutica psicoanalítica y deconstructivista. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich trazan, en *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2018 [2009]), un recorrido por distintas obras que, a su entender, sostienen perspectivas adheridas al fantasma del mundo andino como nación cercada, pues para ellos invisibilizan la existencia de la modernidad andina, o bien presentan una fantasía ideológica que actúa como soporte de una modernidad colonialista que segrega a los pueblos andinos. Si bien las narrativas estudiadas intentan alejarse de la visión barbarizante presentada por Mario Vargas Llosa, los estudiosos mencionan que esta visión funciona como *palimpsesto cultural* al que se suman otras obras reconocidas en igualdad de condiciones, a saber, la narrativa de Félix Huamán Cabrera u Oscar Colchado Lucio. Estos intelectuales señalan que lo vacante en esta narrativa sigue actualmente sin representación, pues los autores continúan mostrando lo ya visibilizado por el indigenismo: la literatura que obedece a los mandatos del mercado como Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo o aquellos autores como Luis Nieto Degregori quien cuestiona los alcances éticos y dogmáticos de los militantes o la dramaturgia sobre la urgencia de darle un cierre simbólico y material a los muertos, como la de Julio Ortega, pasando por poemas de Marcial Medina o los cuentos de Hildebrando Pérez Huaranca o de Dante Castro. En tal sentido, trabajan en contra de los juicios simplistas y conservadores sobre la inequidad en el Perú para cuestionar las representaciones sedimentadas sobre el conflicto armado.

Félix Reátegui —el sociólogo coordinador del comité editorial, responsable del *Informe Final* de la CVR—, en el prólogo a *Toda la Sangre. Antología de los cuentos*

peruanos sobre la violencia (2004) de Gustavo Faverón, instala una diferencia crucial entre la producción de esa narrativa oficial de la violencia y el quehacer literario sobre dicho tema; de esta forma rescata el valor de la ficción, como un repertorio de sentidos y significados más abarcador sobre esa experiencia. Para el autor, la imaginación permite la comprensión, por ejemplo, del origen de Sendero Luminoso, aunque resulte más sugerente indagar cómo fue posible este origen, así, afirma la existencia de una herida y/o rabia inmemorial que explicaría su surgimiento. Por esta razón, en este prólogo ilustra esa herida en una selección de cuentos y distingue entre las narrativas focalizadas en los hechos de los Andes y las centradas en la urbe. En el escenario limeño, la representación de la violencia demuestra un vacío de sentido, zozobra, pero también, una recurrente exploración de la culpa de no haber querido saber. Esta noción resulta valiosa para indagar las dimensiones de esa culpa en nuestro corpus.

Lucero de Vivanco, investigadora chilena, parte de la Red “Violencia y Representación en América Latina” que nuclea investigadores de distintas universidades, tales como las argentinas Teresa Basile y Ana María Amar Sánchez, editó la obra *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (2013). En ella propone pensar la literatura como un espacio imaginario privilegiado para hacer converger el juicio y la comprensión, el deber y el deseo respecto de la representación de la violencia, como un ámbito de conocimiento tanto racional como subjetivo. Este volumen indaga las posibilidades de contar la violencia, de este modo, los ensayos que lo conforman presentan una fe en el valor de la literatura y en la capacidad de evocación de aquello que se resiste a la simbolización. Nos interesan para esta tesis las reflexiones del capítulo “Las preguntas por la representación”, en el cual Carlos Pabón cuestiona la pertinencia de las distintas categorías narrativas en las que sería posible anclar el relato de la violencia, oscilantes entre la historia, la memoria y la ficción, que multiplica al infinito las posibilidades del tratamiento, como afirma Juan José Saer (1997). Pabón se pregunta, al igual que nosotros, por los alcances del testimonio, por ejemplo, el de Primo Levi o Jorge Semprún como primeras muestras de una elaboración estética del trauma, cuestión sobre la que volveremos en ocasión de estudiar la trayectoria vital de Gavilán Sánchez. En esa línea, los aportes sobre el campo literario como el de Ana María Amar Sánchez nos permiten considerar las presiones a las que la literatura y el arte han sido sometidos después del nazismo, para narrar el horror. También nos interesan el ensayo de Jaime Villarreal, pues examina las posibilidades de escucha de

estas historias. De igual modo, nos resulta operativo para la discusión los ensayos de la editora del volumen, Lucero de Vivanco, quien recorre una serie de textos como pares en contrapunto que le permiten una periodización a partir de su cotejo. Su reflexión considera las causas y la magnitud de la violencia, así como en los procesos y versiones de estos hechos. El trabajo de José Antonio Mazzotti completa, asimismo, este volumen con un estudio que establece un arco de análisis desde la visión de los vencidos durante la Conquista hasta producciones más actuales como las del grupo Kloaka. La poesía es materia de estudio, también, en el ensayo de Luis Fernando Chueca, quien analiza un poemario de Victoria Guerrero, especialmente en vinculación con su trabajo sobre las cárceles de mujeres de Sendero Luminoso, lo cual permite explorar las dimensiones de los cuerpos femeninos en relación con la maternidad y la militancia. Se suma a estos trabajos el de Víctor Vich, una lectura en clave contrapuntística entre el humor y la violencia, la cual rescata la dimensión ética, así como el compromiso político de la caricatura con la verdad, cuestión que nos permite pensar en algunas zonas de la obra de José Carlos Agüero, tales como las ilustraciones de su obra *Persona*.

Por su parte, en la compilación de De Vivanco, Víctor Quiroz presenta un estudio contrastivo entre las novelas *Adiós Ayacucho* y *Lituma en los Andes* para mostrar las lógicas opuestas involucradas en la construcción de la violencia y su respuesta ante el discurso oficial. Por último, el cierre del capítulo sobre Perú queda en manos del especialista, Mark R. Cox, cuyo estudio amplía su artículo del año 2008, pues recoge y comenta propuestas literarias sobre la violencia política, escritas por los propios actores del conflicto armado, *desde adentro*, que establece diálogos con nuestro estudio sobre Lurgio Gavilán Sánchez. Tanto en su artículo de 2008, como en la recopilación de ensayos del 2010, Cox confirma un marcado interés por estudiar las literaturas de agentes activos de la guerra cuya circulación ha sido menos visibilizada. El trabajo que cierra el volumen colaborativo se titula “Narrativas “desde adentro” en la guerra interna peruana: presentación y balance” donde se vuelve a marcar la periodización establecida en estudios anteriores. Cox insiste en marcar el año 2000 como un momento de inflexión en la producción narrativa, más escasa por parte de los militares y abundante en el caso de los presos políticos senderistas. El recorrido por diversas producciones *desde adentro* señalan las asimetrías en los distintos circuitos de edición y circulación en un Perú todavía cauteloso respecto de las publicaciones políticas. Este trabajo establece vinculaciones con otras publicaciones de agentes activos, que muestran un nicho o vacío tanto de lectorado

como de crítica para su abordaje. Sumado a estos trabajos, valoramos la investigación del Stefano Pau (2021) en torno a la literatura del conflicto armado pues si bien se centra en cómics producidos tanto durante el conflicto como después del fin, su abordaje se vincula con las producciones ilustradas, fotos e imágenes que estudiamos en textos como *Persona*.

La investigadora Rocío Ferreira, en su artículo “Cuentos del posconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror*” (2017), examina relatos sobre experiencias significativas de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en Perú. Si bien el corpus analizado excede el de esta tesis, nos resultan significativas las reflexiones en torno al trauma social de las políticas de exterminio de los sectores más vulnerables, para pensar en la precariedad, lo abyecto y el negacionismo, así como en la posible empatía durante el posconflicto, es decir narraciones que presentan una confianza en la memoria de la violencia como acción política. Rescatamos, por último, la investigación en curso (2020) de Roxana Loarte Villalobos, pues recopila una serie de noticias que muestran el modo en el que entre los años 2000 y 2018 se censuraron, estigmatizaron y hasta penalizaron varias de las manifestaciones artísticas que abordan el tema de la guerra interna, lo cual nos permite visualizar el contexto de tensión, censura y creación artística durante el posconflicto.

En el marco de estudio de la literatura del posconflicto, esta tesis busca examinar la literatura de los hijos de los agentes involucrados. Si bien muchos de los estudios sobre la literatura de hijos se focalizan en las experiencias del Holocausto o, más cercanos en tiempo y espacio, en las dictaduras en el Cono Sur, mencionaremos algunos trabajos significativos para nuestro estudio. Los seleccionamos –sin afán de exhaustividad– dentro de un amplio muestrario en tanto presentan distintos modos de abordaje del material creado por los hijos de desaparecidos o militares en aras de cuestionar la configuración del campo de dicha literatura. De igual modo, nos interesan las estrategias de escritura autobiográfica de los hijos que enriquecen nuestra propia labor analítica sobre los hijos de agentes activos en Perú, es decir, que nos ofrecen herramientas metodológicas para el abordaje de nuestro corpus.

Teresa Basile analiza, en *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS* (2019), de manera abarcativa, un corpus heterogéneo de objetos culturales elaborados por hijos de desaparecidos como de coetáneos generacionales y se centra en la dimensión que tiene el tema de los afectos. El valor de esta obra para nuestro trabajo reside en la revisión de las

definiciones genéricas autobiográficas dentro de las narrativas y el debate en torno a la utilidad del concepto de *posmemorias*, *memorias de la generación 1.5* o *memorias de segunda generación*. De igual modo, rescatamos su artículo “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone” (2016), donde trabaja ciertas marcas peculiares de la infancia huérfana de HIJOS de padres desaparecidos a través del concepto de orfandad suspendida. En torno a la figura del desaparecido, tan propio del contexto argentino, Basile señala una obstrucción en el proceso del duelo (*duelo prolongado*) que desata la pulsión de la búsqueda sobre el destino de los padres. Así, puede ilustrar distintas temáticas delineadas en los autores abordados en nuestra investigación, tales como las fisuras filiatorias, la errancia provocada por la pérdida del hogar, el miedo, la paranoia, la sospecha, el silencio, la incertidumbre y el desacomodo identitario como temas coincidentes con nuestro corpus. En esa línea, resulta operativa la lectura de los aportes de Sarah Roos, investigadora chilena, dadas sus observaciones sobre el modo en que, a través de la visión personal de la microhistoria familiar, los relatos de filiación testimonian la macrohistoria del pasado de un país y establecen una marcada vinculación con la literatura de la memoria. En su artículo “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos” (2013), tensiona el concepto de *sub-género* aplicado para clasificar esta literatura y señala la hibridez, así como la complejidad de estos productos culturales cuyo objetivo es examinar, cuestionar, dudar, también, contradecir la historiografía oficial. Resulta de interés la noción de microhistoria (denominación proveniente de historiadores franceses e italianos como Jacques Revel, Giovanni Levi, Ítalo Calvino y Carlo Ginzburg) por aludir a un síntoma o una reacción, a un momento particular de la historia social, cuyo propósito es el cambio de la escala de observación, en consonancia con lo analizado en nuestro corpus como síntoma de una situación mayor en el tejido social del posconflicto.

En línea con estas propuestas, valoramos las investigaciones de Victoria Daona; en especial, el análisis de series de literatura de hijos que propone en su artículo “Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género” (2017), pues allí lee como un género literario –propio de la literatura argentina de comienzos de siglo XXI– un corpus de novelas contemporáneas cuyos/as protagonistas y narradores/as son hijos/as de desaparecidos/as de la última dictadura militar. Para ello construye dos series literarias: las novelas militantes y las novelas mutantes. Por su parte, Adriana Badagnani estudia la literatura de hijos, por ejemplo, el caso de Laura Alcoba, Ernesto Semán, Félix Bruzzone,

entre otros. Sus aportes proponen claves para la indagación de la noción de *estética de las ruinas* en cuanto operaciones de escritura como el montaje, la fragmentación favorable a dar cuenta de la memoria y del olvido que analizaremos en torno a la escritura de José Carlos Agüero. Por último, cabe señalar la importancia de los aportes de Rossana Nofal (2012, 2015) al campo de género testimonial al que nos dedicaremos en el siguiente apartado. La autora presenta el concepto de *guardarropía revolucionaria* (Rama, 1985; Nofal, 2014), noción enriquecedora para pensar en la trayectoria vital de Lurgio Gavilán Sánchez.

II. Sobre el testimonio como género

La bibliografía teórico-crítica acerca del testimonio como género en Latinoamérica resulta numerosa y cuenta con ensayos propios del corpus considerado fundacional (*Biografía de un cimarrón* y *Los hijos de Sánchez*) (Barnet, 1966 y Lewis, 1966;1972) y dentro de la crítica literaria a partir de los años noventa (Sklodowska, 1992; Amar Sánchez, 1992; Duchesne Winter, 1992; Achugar, 1994). Resulta ineludible la obra *Anatomía del Testimonio* (1987) de John Beverley en el cual se explora el concepto del testimonio como una forma literaria y se establecen diferencias respecto a otras textualidades como la autobiografía y la novela, analizadas en la tesis. Beverley concibe el testimonio como una obra abierta que interpela al lector, de modo que se genera una relación “fraternal” entre narrador y lector, donde se busca, aunque sea tácitamente, cuestionar la estructura social. En el cambio de siglo, encontramos algunas revisiones y modulaciones del género centradas en el Cono Sur junto a una clasificación del corpus (Nofal, 2002); así, hallamos revisiones del género testimonial medio siglo después de su institucionalización, sobre los Andes, por ejemplo, con obras como la de María Teresa Grillo (2016), quien realiza un balance de la producción de los testimonios a partir del caso *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* para centrarse, luego, en una *enunciación andina*, como conformación compleja de voces, de momentos y sujetos, que estudia las figuras de Gregorio Condori, Saturnino Huillca, Hilaria Supa Huamán. En consonancia con estos aportes, resaltamos la abundante crítica referida en especial al testimonio andino (Valderrama y Escalante, 1977; Lienhard, 1992; Cornejo Polar, 1994).

Uno de los autores fundamentales en la consolidación del género testimonio en América Latina es Miguel Barnet quien, en *Biografía de un Cimarrón* (1993), incluye el ensayo “La novela testimonio: alquimia de la memoria” donde se rescata la metodología propia del saber etnográfico, así como el carácter literario del testimonio, y propone la

noción de *novela testimonio* dentro del marco del proyecto cultural de la Revolución Cubana, institucionalizado con el Premio Casa de las Américas. Su estudio subraya el carácter híbrido del género y valora la posibilidad de que dicho formato textual ofrece para dotar de voz a quienes permanecieron silenciados durante años. En cuanto a la crítica y la teoría literarias, las propuestas del crítico uruguayo Hugo Achugar resultan ineludibles para el estudio de la narrativa testimonial, sobre todo por la propuesta de la noción de letrado solidario, evidencia de una situación de marginalidad o exclusión que analizamos, por ejemplo, en torno de las memorias de Gavilán Sánchez. Con la conceptualización de Achugar y la institucionalización del género, por parte del Premio de Casa de las Américas, la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por la atención hacia los sectores marginados, no letrados, así como el logro de una visibilidad y especificidad de peso en las series literarias de dichos actores involucrados.

Para un estudio inicial del testimonio, es significativo el aporte de *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría y poética* (1992), de Elzbieta Sklodowska acerca del proceso de legitimación del género. Su trabajo se vuelve valioso por su observación de algunos mecanismos de traducción de la oralidad a la escritura a partir de las categorías de heterología de Michel De Certeau y ventriloquía etnográfica de Clifford Geertz. De igual forma, el artículo de la investigadora argentina Victoria García “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género” (2012) permite indagar en los documentos del jurado de Casa de las Américas entre los que se contaban Ángel Rama, Haydeé Santamaría, Noé Jitrik y Hans Magnus Enzensberg para entender la perfilación del género a partir de la convocatoria de 1970.

Dentro del trabajo antropológico, Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez resultan nombres ineludibles en la figuración de Gregorio Condori Mamani y su texto *Autobiografía* (1977). De igual modo, *Nosotros los humanos. Ñuqanchik Runakuna. Testimonio de los quechuas del siglo XX* (1992), o bien el testimonio *Huillca: habla un campesino peruano* (1974) marcan una genealogía genérica dentro del campo literario.

Por último, rescatamos el trabajo de Juan Duchesne Winter, *Narraciones de testimonio en América Latina. Cinco estudios* (1992), en el cual se ocupa de las nuevas modalidades político-literarias establecidas con la Revolución Cubana y el Premio Casa de las Américas y se concentra en las narrativas testimoniales de Miguel Barnet, Eduardo Galeano, Edgardo Rodríguez Juliá y Gregorio Martínez. En los años noventa, también,

resulta indispensable el trabajo *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (1994) de Antonio Cornejo Polar, quien sostiene, en el apartado “Las voces subterráneas”, una mirada sesgada sobre la subalternidad y sobre la voz del informante. Para esta tesis resultan estudios inexcusables otros dos trabajos contemporáneos, más próximos geopolíticamente: el de Rossana Nofal *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970–1990* (2002) para analizar el contexto de violencia del Cono Sur, que nos permite, sobre todo, reflexionar en torno a la experiencia colectiva frente a la violencia estatal. En línea con el trabajo de Nofal, la investigación de Betina Campuzzano en torno del testimonio presentado como tesis, *Memoria y violencia en la narrativa peruana contemporánea: del testimonio al cuento de guerra*, defendida en 2021, trabajo galardonado con el Premio Casas de las Américas en 2024.

Por último, si nos detenemos en el caso peruano, son profusos los ensayos acerca del testimonio de la violencia política en Perú (Ubilluz, Hibbett y Vich, 2009; Vich, 2015; Milton, 2018). Pueden, asimismo, señalarse antecedentes provenientes de la sociología y la antropología (Degregori, 1995 y 2011; Stern, 1999; del Pino, 2003 y 2017; Potocarrero, 2012; Theidon, 2004, 2023;), así como las contribuciones *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (2017), de Francesca Denegri y Alexandra Hibbett donde se reúnen diferentes estudios de actores involucrados en el conflicto armado que fueron recogidos por la CVR y que nos permite reflexionar sobre la memoria desde el *buen recordar* y el *recordar sucio* en el marco del posconflicto.

III. Sobre Lurgio Gavilán Sánchez

La obra de Lurgio Gavilán Sánchez se inserta en un período posterior al conflicto armado en el cual la literatura referida a la violencia circula a nivel nacional y mundial con cierto éxito. En el año 2012 se publica, por medio de la editorial del Instituto de Estudios Peruanos, la primera edición de sus memorias con dos prólogos de investigadores consagrados como Carlos Iván Degregori y Yerko Castro. En los estudios sobre Gavilán Sánchez se distinguen diferentes lecturas muchas de las cuales atienden a la excepcionalidad de este testimonio. Por ejemplo, el prólogo “Sobreviviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán” de Carlos Iván Degregori, uno de los primeros lectores del manuscrito y especialista en el tema, indica que el texto funciona como

contracara de la visión barbarizante sobre la comunidad de Uchuraccay brindada por el informe de Vargas Llosa (1983) y resalta, asimismo, la información brindada por el texto en torno al funcionamiento de Sendero Luminoso. Degregori encuentra en el relato del niño soldado de Sierra Leona, Ishmael Beah del 2007, un posible antecedente de este tipo de memorias. Completan los paratextos introductorios a la edición de 2012 el ensayo “Antropología de la violencia. Entre los estudios del sufrimiento social y la antropología de la paz”, de Yerko Castro Neira, quien fue director de estudios del autor. Su trabajo se sirve de disciplinas ajenas a la literatura para nutrir sus interpretaciones, pues toma aportes del antropólogo Clifford Geertz, como la noción de *yo testifical* que le permiten pensar la figura del antropólogo como autor y su escritura como documento –fuente de información los llama Castro Neira– subjetivo para comprender el sistema social amplio del que forman parte cada vida. Sin embargo, señala que ésta se aleja del modelo de autobiografía étnica tanto por su espontaneidad, como por el carácter catártico. Castro Neira acentúa la necesidad de establecer un campo propio para la antropología que estudie la violencia. Su trabajo funciona, operativamente, como puerta de acceso al texto en tanto contextualiza la guerra interna y brinda datos biográficos sobre el líder de Sendero Luminoso. Ofrece, asimismo, las líneas de estudios más destacados sobre la configuración de Sendero Luminoso (Stern, Degregori, Portocarrero, entre otros) que permiten conocer las razones de la adhesión del campesinado bajo la célula comunista, así como las causas de su éxito y posterior fracaso.

Constituye un aporte para nuestra tesis la labor de la investigadora chilena Lucero de Vivanco, quien en su artículo “Tres veces muertos: Narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú” (2016) aborda tres producciones relacionadas con la construcción de memorias andinas: *Memorias de un soldado desconocido* (2012) de Lurgio Gavilán Sánchez y *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) de José Carlos Agüero, así como el documental *Tempestad en los Andes* (2014) de Mikael Wiström. Para examinar la falta de justicia y reparación, se vale de las nociones de *afecto* y de *justicia restaurativa* a la luz de las ideas sobre violencia simbólica y violencia subjetiva de Slavoj Žižek y la de doble desaparición de Mirko Lauer. De este modo, indaga los alcances de la reparación en la sociedad posconflicto y propone ideas en torno a las *memorias sucedáneas* y las *memorias restaurativas*, reparando en las nociones de Bazemore y Walgrave, lo cual le permite la demarcación de la idea de justicia restaurativa. La autora propone el concepto de *memoria sucedánea* a partir de la noción

de doble (y hasta triple) invisibilización de Mirko Lauer ante la incapacidad de los sectores oficiales para lidiar con traumas. Lo sucedáneo remite, etimológicamente, a lo parecido y lo que se puede reemplazar; de este modo, la autora señala que ciertas ficciones buscan resolver asuntos parecidos a los que el Estado debería haber resuelto respecto del legado de la violencia política de manera tal que lo reemplazan en tanto visibilización de esos conflictos. Sumado a este trabajo, valoramos la entrevista realizada por esta autora a Gavilán Sánchez (2020) que nos permite conocer los orígenes, intenciones y lectores modelos que motivaron la escritura de sus dos libros. Asimismo, por medio de la voz del autor accedemos a algunas las decisiones editoriales entre la primera y segunda versión de *Memorias de un soldado desconocido*.

Una de las investigadoras argentinas que aborda esta obra es Betina Campuzano de la Universidad Nacional de Salta, cuyo artículo “Tatuajes en la memoria: autobiografía y violencia en el Perú reciente” (2016) ilustra alguna de las producciones culturales sobre el tema de la violencia y se centra en el testimonio de Gavilán Sánchez como un ejemplo de lo que Beatriz Sarlo llama *giro subjetivo*. Problematisa, también, los alcances de las escrituras del yo y las tensiones entre los posicionamientos institucionales e ideológicos hallados en esta autobiografía. En relación con esa autofiguración resulta de interés la lectura que ofrece, en *Memorias en tinta* (2013), Lucero de Vivanco, en tanto dedica atención al lugar de enunciación triplemente intrínseco respecto de la violencia de Gavilán Sánchez: una voz que aglutina las posiciones de víctima y victimario, testigo y memorialista, además de un actor que ha jugado roles contradictorios durante el conflicto armado. A este juicio debería sumarse el bilingüismo del autor instruido por las escuelas eclesiásticas y su condición actual de antropólogo. De Vivanco acuña la noción de *sujeto trasindividual*, operativa para pensar el rol de esa voz individual dentro de la colectividad que representa. Otro estudio de importancia es el propuesto por la crítica y escritora peruana Claudia Salazar Jiménez, quien en “Escrituras del yo y políticas de la memoria: Recepción y circulación de los textos de Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero” (2016) analiza el texto de Gavilán Sánchez como una autoetnografía que propone otra manera de conocer la cotidianidad de senderistas y soldados. Para la autora, tanto los textos de Gavilán Sánchez como los de José Carlos Agüero problematizan los modos de circulación y la recepción de los discursos sobre el pasado violento en el Perú y fuera de él. Estos procesos ponen en evidencia el estatuto particular de las escrituras del yo como estrategia de validación o crítica de algunos discursos oficiales sobre el conflicto armado interno.

La autora retoma las ideas de Beatriz Sarlo y Leonor Arfuch, así como la de *mercado de las confesiones* de Nelly Richard, para pensar el entramado de identidad, verdad y poder que envuelven las agendas políticas –aquellas donde advertimos quién estaría autorizado para narrar y juzgar la verdad dentro de la cultura–, es decir, quién dice y quién oye dentro de los circuitos institucionales y los contrahegemónicos. La crítica señala una paradoja respecto de la obra de Gavilán Sánchez: por un lado, sus textos desestabilizan las dicotomías del discurso oficial; por otro, las lecturas críticas (como la de Yerko Castro, Carlos Iván Degregori, Mario Vargas Llosa) buscan apaciguarlo e integrarlo a los discursos que denominan del *buen recordar*, restándole así su posible fuerza irruptora. Respecto de la obra de Agüero, Salazar Jiménez (2016) apunta al lugar desestabilizador de las narrativas totalizantes que observamos en la escritura de este historiador, poeta e hijo de exsenderistas. Resulta, asimismo, una lectura ineludible para los estudios sobre Gavilán Sánchez y Agüero el ensayo de Juan Carlos Ubilluz, de su libro *Sobre héroes y víctimas* (2021) donde reclama un arte político, un giro ético que trascienda la denuncia y problematice las víctimas/victimarios dentro de nuevas formas políticas.

En su artículo de 2014, Ulises Juan Zevallos Aguilar trata el texto de Gavilán Sánchez como muestra de la literatura quechua peruana reciente. El crítico valora las marcas de la oralidad quechua en su narrativa y subraya que estas literaturas dismantelan estereotipos colonizadores del saber, del poder y del género. La investigación de Zevallos Aguilar ofrece una respuesta sobre las causas de adhesión del campesinado a Sendero Luminoso, como así también acentúa la falta de recriminación a los agentes involucrados y la importancia que adquiere el final del testimonio de Gavilán Sánchez, pues presenta, según el autor, un distanciamiento respecto de las instituciones y una vuelta al mundo quechua.

Si bien la crítica sobre este autor es relativamente escasa, valoramos, por ejemplo, la tesis de 2019 de Zenteno Valdiviezo, por la Pontificia Universidad Católica del Perú, que ofrece una lectura de este testimonio como un producto y crítica del paradigma moderno. El estudio establece un diálogo entre el texto, el *Bildungsroman* y la novela picaresca –abordaje que excede el perfil de nuestra investigación–; no obstante, surgen como provocadoras las reflexiones en torno a la integración social interiorizada por el sujeto y las modulaciones de su introspección, lo cual rescata el valor performativo de esta obra, así como la posibilidad del diálogo, comprensión y reconciliación entre los actores involucrados.

Además de estos estudios críticos, el testimonio de Gavilán Sánchez atrajo la atención de Vargas Llosa, quien dedica una reseña al poco tiempo de publicarse la obra en el diario *El País* de España, luego, replicada en *La opinión* de Estados Unidos, que demarca el éxito y visibilización de la obra. Su reseña de 2012 describe someramente el testimonio de Lurgio y evidencia la voluntad del autor de reprobar las acciones de Sendero Luminoso. En términos generales, Vargas Llosa valora la calidad y la originalidad de la obra a la vez que critica la mala prosa de los libros de los científicos sociales que abordan el tema del terrorismo y la violencia social. Esta temprana recepción continúa en un corpus de reseñas que dieron cuenta de *Memorias de un soldado desconocido*, entre las que recuperamos la de Manuel Fernando Seminario Pacheco de la Universidad Andina de Cuzco (2013), dado que repara en aspectos psicológicos como el “dolor ternurizado” (99) y de reconciliación con lo vivido a través de la palabra. Es decir, observa que, por medio de la palabra, el relato evidencia, en términos freudianos, una elaboración, cuestión sobre la que volvemos de manera más profunda en nuestra tesis. Por otra parte, Salvador Maldonado Aranda (2013), rescata el hecho de encontrar en el texto las condiciones sociales del surgimiento de Sendero Luminoso como una forma de verdad que rompe con el canon tradicional de testimonio en forma de heroísmo o tragedia pues se asemeja a las etnografías que incorporan el pasado al presente y permiten comprender la penetración de la violencia en las estructuras temporales de las relaciones sociales. En línea con los trabajos que subrayan el carácter de reconciliación, cuestión que problematizaremos e indagaremos más acabadamente en nuestra tesis, el sociólogo Javier Garvich señala que el libro se presenta sin ira ni odio, como una memoria respetuosa y que ayuda en el camino de la reconciliación. De su reseña, en el blog *El lápiz y el martillo* (2013), es destacable el señalamiento de que esta obra es distinta, ajena a la mayor parte de la literatura hegemónica criolla.

El texto posterior de Gavilán Sánchez, *Carta al teniente Shugún* (2019), fue reseñado por distintos portales periodísticos, aunque nos interesan algunas lecturas críticas como la propuesta por el sociólogo e investigador Félix Reátegui, quien encuentra una relación ineludible entre las dos obras de Gavilán Sánchez: el *leit motiv* particular como un gesto dirigido a ese teniente del Ejército Peruano que lo salvó de ser ejecutado. Reátegui apunta, inteligentemente, el modo en que estas narrativas ponen el foco en el problema de la actitud humanitaria en la guerra y señala una suerte de zona gris, lo cual exige considerar críticamente cómo se leen estos géneros testimoniales. El sociólogo

propone un juicio acerca del modo de narrar del autor, así señala que esta escritura, hecha de tópicos del mundo rural, un repertorio retórico propio de cierta escritura indigenista, puede considerarse como una trampa de la memoria. En el trabajo de Gianluca Fiorini (2021) se subraya la voluntad de humanización y la empatía con la que el autor aborda su elaboración del pasado violento, en sintonía con la reseña de la especialista Alexandra Hibbett, en la cual se vuelve sobre la idea de orfandad en el texto de Gavilán Sánchez y se delimita una posible línea común entre esta literatura y la de José María Arguedas.

IV. Sobre José Carlos Agüero

Dentro de la amplia cantidad de materiales y objetos culturales que abordan el tema de la violencia, la obra de José Carlos Agüero permite penetrar en las secuelas del conflicto armado para reflexionar críticamente en torno a la noción de memoria en el posconflicto. En este sentido, su labor ficcional, así como su trabajo de historiador, activista de derechos humanos y colaborador de la CVR cooperan en la presentación de una mirada transversal sobre su trayectoria vital dada su condición de hijo de exsenderistas y la problematización de las formulaciones discursivas dominantes. Constituye un aporte significativo para nuestra tesis el hecho de acceder a distintos reportajes y videos de José Carlos Agüero, quien permanece en constante trabajo de publicación y divulgación. En la amplia gama de entrevistas consultadas, nos parece importante la conversación mantenida con la investigadora Lucero de Vivanco, la cual fue transcrita bajo el título “Interrumpir las “certezas” de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero” (2019). En ella se apunta a la necesidad de desmantelación de certezas en torno a la noción de *víctima* y se devela una mirada crítica a quienes leen las experiencias traumáticas únicamente como una obra artística, cuestión nodal en la literatura del autor y en nuestra tesis. También, la investigadora chilena en su artículo de divulgación “José Carlos Agüero. En las fronteras de lo humano” (2019) presenta al autor a la luz de su publicación *Persona* y dedica atención a los modos en que su retórica continuamente desestabiliza las certezas afirmadas. Ella recorre ágilmente, asimismo, la obra *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* para valorar la transparencia con la que el autor distingue y excluye las posiciones tanto de las víctimas como de los victimarios. En cuanto a *Persona*, Lucero de Vivanco entiende la obra como un grado cero de la comprensión de la persona en su complejidad, lejos de las construcciones anquilosadas, racionales y hegemónicas del pasado. La investigadora lee, en consonancia con las ideas filosóficas del italiano Roberto Esposito, que en *Persona* la memoria se elabora menos en función de procesos sociales o

culturales y más en función del ejercicio biopolítico, tanatopolítico y necropolítico de replantear(se) las preguntas por los umbrales de lo humano.

En el caso de la tesis de posgrado de Sebastián Ignacio Muñoz Ruz, *Nociones de víctima en la memoria peruana a través de la literatura testimonial en Los rendidos de José Carlos Agüero y Memorias de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán* (2016), dirigida por Lucero de Vivanco en la Universidad Alberto Hurtado (Chile) se retoman las principales líneas teóricas de Degregori para explicar el fenómeno de Sendero Luminoso, así como algunos planteos teóricos dedicados a la literatura autobiográfica. Su autor analiza la construcción de la identidad personal y del yo testimonial como estrategias de reformulación del espacio de memoria a la luz de un nuevo tratamiento acerca de la víctima (la propuesta victimológica) y de su interpretación en el espacio público. De igual modo, es parte del grupo de estudio dirigido por Lucero de Vivanco el trabajo final para obtener el grado de licenciatura de Valery Rodríguez Cortés-Monroy, *La víctima y el victimario: construcción desde los contrastes en Memoria de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán Sánchez y Los rendidos de José Carlos Agüero Solórzano* (2014), en el cual se examinan los elementos narrativos y temáticos que permiten a los autores representar las complejidades de la condición humana en contextos extremos como los del conflicto armado.

Rescatamos, asimismo, el artículo de Andrea Cabel García (2018), “Una lectura de los lenguajes ingobernables en *Persona* de José Carlos Agüero”, en tanto propone una lectura de los materiales lingüísticos y visuales de la obra. La investigadora aborda el modo de trascender, escapar, sublevar los límites de la representación por medio del lenguaje que la obra ofrece a través de lenguajes-otros, a los que llama “lenguajes ingobernables”. De igual manera, el lúcido estudio “Constelación Agüero: construcciones de la autoría y la autoteoría en la obra de José Carlos Agüero” de Claudia Salazar Jiménez propone una aproximación transmediática a la obra del autor con el fin de enfocarse en el proceso de construcción autoral, lo cual le permite establecer y pensar en la noción de *constelación*.

Además de la vasta producción que le ha dedicado la crítica, resultan productivas las reflexiones del propio autor (capitalizando la idea de constelación), tomaremos parte de su labor ensayística. Así, en el artículo “El Perú y la tortura. Una constante en conflicto armado interno, autoritarismo y democracia” (2004), José Carlos Agüero expone de modo ordenado las características más notables de la práctica de la tortura en el Perú, se presenta

una periodización y se demarca la evolución –involución, señala el autor– del marco normativo que debía proteger a los individuos de este peligro. Advierte, en el siglo XX, la sistematización de la tortura y analiza los elementos configuradores de esta (sujetos, fin, medios, efectos) para, finalmente, analizar la violencia antes y durante el conflicto armado. El estudio no sólo ilustra la situación durante el período estudiado, sino que permite ver el interés y estudios que interpelan la subjetividad del autor, visible en sus obras posteriores. En su basto trabajo como investigador, Agüero publicó ensayos, artículos académicos y libros en colaboración. En *Cómo votan los muertos* (2021), analiza la coyuntura política en vísperas de la segunda vuelta electoral presidencial entre Pedro Castillo y Keika Fujimori (2021) para analizar los alcances de la democracia en un contexto pandémico de vaciamiento y crisis económica. Su ensayo revisa las circunstancias que convierten a cada candidato en una amenaza y reflexiona en torno al miedo que ambos proyectan sobre la sociedad actual. Por último, su reciente publicación, *Sombriti* (2023), revisa las herencias culturales, las transmisiones y el lugar de la herencia como tema en el marco de su paternidad, ya no desde una mirada retrospectiva, pero con claves que permiten leer de manera más compleja su obra anterior.

En cuanto a las reseñas que evidencian el interés que genera el autor de *Los rendidos* rescatamos la publicación de la *Revista de literatura hispanoamericana Inti* de la Universidad de Connecticut. En ella, Ethel Barja (2018) subraya el modo en el que la obra de José Carlos Agüero cuestiona sus condiciones de posibilidad mientras esquivo las clasificaciones genéricas. Esta lectura se focaliza, sagazmente, en los alcances del discurso, las desfiguraciones y los materiales textuales y simbólicos que intentan estatizar la memoria. Tomaremos como referencia, de igual modo, el comentario crítico de Carmen Ilizarbe Pizarro (2015) pues encuentra en la composición de Agüero una voz legítima que trasciende la marca social acusatoria y señala el poder de la pregunta y la duda en su obra. En la misma línea, la reseña de Carlos Villacorta (2016) cuestiona los límites y dimensiones del lenguaje, así como las negociaciones entre ese lenguaje y la identidad en la obra de Agüero. Se suma a estas primeras lecturas la de la crítica y poeta Victoria Guerrero, quien en “El cuerpo a cuerpo con la madre: *Persona*, de José Carlos Agüero Solorzano” (2018) ilustra sobre la importancia de la figura materna en toda la obra del autor, en definitiva, la problematización de la tríada restos-lenguaje-madre.

V. Sobre Renato Cisneros

Es escasa la producción crítica en torno a la narrativa de Renato Cisneros, más precisamente, sobre las obras abordadas en esta tesis. Pueden encontrarse algunos trabajos como “Lejos de la ficción, cerca del afecto: *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros o los avatares de la autoficción” (2017) de Lenin Lozano Guzmán, quien señala la simplicidad evidente en el texto, pero no logra estudiar a fondo los mecanismos de escritura ni los cuestionamientos en torno al concepto de autoficción que aparece como declaración paratextual en la primera página de la novela. Dentro de los artículos académicos, el de Lorena de la Paz Amaro (2017) presenta un análisis de este texto de Cisneros en vinculación con *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* de José Carlos Agüero a partir del concepto de *relato de filiación* propuesto por Dominique Viart (2009). Esta autora establece un contrapunto y estudia someramente el modo en que, tanto Agüero como Cisneros, problematizan la herencia política, así como la memoria ateniéndose al contenido de cada obra y al contexto de publicación. Sobre el relato de Cisneros señala la ambigüedad que presenta la voz narrativa y la falta de compromiso del autor respecto de los temas referidos, lo que lo convertiría, según la autora en un típico caso de los “best seller de la memoria” (109). Por último, dentro de los estudios más recientes, rescatamos “Un fracaso a propósito: trabajo de memoria, conciencia crítica y emancipación en *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros” de Pablo G. Celis Castillo (2020), quien parte de los conceptos de *trabajos de memoria* de Elizabeth Jelin y *crítica consciente* de Annette Kuhn –así como de los aportes de Jacques Rancière sobre *emancipación*– para señalar, como otros críticos y lectores, el fracaso en la búsqueda de una conciencia crítica de su padre. Por su parte, la tesis de Betina Campuzano, antes mencionada, resultó productiva para recuperar líneas críticas en torno a la novela del autor.

Existen, asimismo, distintas entrevistas que indagan aspectos similares: la vinculación del escritor con su padre, la evaluación sobre su novela y los motivos de su escritura. Tal es el caso de la brindada por Cisneros al periodista Fernando Chaves Espinach (2017) en la que se rescata las reflexiones sobre la escritura como camino a la verdad y la relación con el poder. La conversación apenas establece algunas líneas respecto del sentido del conflicto armado y la idea propuesta sobre el lugar de los hijos está presentada como la generación que le toca narrar y comprender las luchas de sus padres. En esa línea, encontramos varias entrevistas, muchas audiovisuales y otras gráficas como la que Cisneros brindó al periodista Stephen Enríquez (2015), en la cual se sondea la relación intertextual con Paul Auster y la literatura sobre los padres (Kafka, Abad Faciolince, entre otros), de manera que sugiere líneas de interpretación de interés para esta tesis, sobre todo

para el análisis desarrollado en el capítulo I. La entrevista realizada por Alonso Rabí do Carmo (2016), colega de redacción de Cisneros en el diario *El Comercio* y egresado en Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, presenta un intercambio con profundidad analítica, pues parte de las nociones de autobiografía (De Man, Lejeune), para señalar que la narrativa autobiográfica no es más que un proceso de indagación y conciencia, un simulacro de la experiencia. Rabí do Carmo encuentra en la autoficción de Cisneros la historia de una genealogía marcada por la zozobra y el secreto proyectada en la saga que luego produce el autor en busca de sintetizar “la historia de muchas familias latinoamericanas” (266). En dicho intercambio surgen reflexiones, muestra de la constante pugna del hijo con el escritor, en tal sentido, se destaca el uso del concepto de *autoficción* que, de alguna manera, prologa la novela y sobre el que volveremos en esta tesis.

Marco teórico e historiográfico:

A continuación, desplegamos analíticamente los aspectos a considerar como marco teórico e historiográfico a lo largo de la investigación.

1.

Por un lado, examinaremos las tensiones y divergencias respecto de las escrituras del yo, puesto que nuestro corpus instala en la propia escritura la inestabilidad de los sujetos y la fractura de los tejidos sociales en los que circulan, gracias a un repertorio de estrategias que desestabilizan la unidad de sentido de la autobiografía clásica. Philippe Lejeune, en su insoslayable “El pacto autobiográfico” ([1970]1991), publicado como un número extraordinario de Revista *Anthropos* N° 29 Extra, distingue la autobiografía de otros géneros y repara en tres pactos: el autobiográfico como afirmación en el texto de la identidad (autor, narrador, personaje) que envía al nombre del autor en la portada; el pacto referencial basado en la autenticidad como verdad al interior del texto y a la imagen del narrador mientras hace la pintura de sí mismo y de la imagen que quiere dar; por último, el pacto de lectura que atiende a la dimensión histórica y las condiciones de posibilidad de recepción. Elizabeth Bruss, en su artículo “Actos literarios”, se detiene en la relación entre autobiógrafo y audiencia, el contexto y la comunidad literaria. Define, de esta forma, la autobiografía como un sistema cambiante, como acto, no como forma; de ese modo, propone el trabajo con la autobiografía a partir de las claves lingüísticas que el texto proporciona sobre el mundo del autobiógrafo. Otro especialista en el tema, George

Gusdorf en “Condiciones y límites de la autobiografía”, lee el género desde una dimensión filosófica dentro de sus condiciones temporales, pero también, subjetivas. En los límites que el género presenta, señala que toda obra es autobiográfica en la medida en que se inscribe en la vida, por consiguiente, modifica la vida futura. Podría señalarse, sumado a ello, que esa aproximación se vuelve más esquemática en la distinción de Karl J. Weintraub quien, en “Autobiografía y conciencia histórica”, caracteriza distintos tipos de autobiografías como las memorias, los diarios, el autorretrato literario. James Olney, por su parte, se detiene en la ontología de la autobiografía en “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. El autor destaca, de este modo, la diversidad de los *bios* que pueden conformar las autobiografías por medio de distintas maneras de ejercitar la memoria. Tomamos, finalmente, dentro de dicho dossier, la perspectiva de Paul John Eakin quien elabora un pequeño estado de la cuestión para reflexionar en torno a la relación lenguaje-subjetividad. El crítico, en “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, parte de los cuestionamientos de Jean Paul Sartre acerca de la relación yo-lenguaje para problematizar la ubicación del yo antes del lenguaje o viceversa; de este modo, subraya la naturaleza ficticia del sujeto. Nos detenemos con atención en “La autobiografía como desfiguración” de Paul de Man, quien presenta la desfiguración como rasgo principal del género autobiográfico y lo define como modo retórico de la necrológica, prosopopeya de la voz y del nombre. Este marco teórico funciona como primer andamiaje en las reflexiones del capítulo I, donde estudiamos los modos de autofiguración de los autores.

Georges May en *La autobiografía* ([1979] 1982) ensaya distintas reflexiones sobre este género, que, según el autor, es una manifestación autónoma, distinta de los géneros “vecinos”, como las memorias, las crónicas, los diarios íntimos, las biografías y las novelas. Dentro de los críticos que mejor recapitula estos aportes encontramos *La autobiografía: las escrituras del yo* (2005) de Jean-Philippe Miraux, quien concibe la autobiografía como el sitio de la interrupción imposible, el género de la interminable realización, del no lugar. Miraux distingue el abordaje filosófico de Georges Gusdorf (1991) y el enfoque teórico de Jean Starobinski (1970), quien la define como un género autorreferencial, lo cual pone énfasis en el problema del estilo, también, retoma las propuestas de Philippe Lejeune (1974). En cuanto a los aportes de Jean Starobinski, a Miraux le interesan las dos formas de los comienzos autobiográficos: el retorno con registro picaresco y el registro elegíaco. De su trabajo nos interesan las reflexiones en

torno a la escritura autobiográfica como monumento ejemplar y las consideraciones en torno a los comienzos antes señalados.

Nuestro estudio supone la indagación en nociones como la de autoficción, por ejemplo en el abordaje de la obra de Renato Cisneros, por tal razón, los aportes de Manuel Alberca Serrano en *La máscara o la vida* (2008) cooperan en la definición de la autoficción como una estructura híbrida en la que se produce un pacto de lectura ambiguo, donde el lector puede pensar como verosímil la historia ficticia que se cuenta, pero en la que personaje, narrador y autor comparten un nombre, como sucede en las obras donde hay un pacto autobiográfico. Conforman, asimismo, nuestro marco teórico, los aportes de José Amícola (2008), quien se ocupa de este género en su artículo “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, publicado después de *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (2007), y revisa, de qué modo estos escritores le inventan al autor real una trayectoria como opción imaginaria. Esta cuestión resulta clave para indagar la tensión entre el pasado y la proyección a futuro de nuestro corpus. La idea de la autoficción como autoinvención dialoga con las propuestas de Gérard Genette. Vincent Colonna, discípulo de Genette, completa en 1989 esta definición y agrega que la autoficción es una obra por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, sin abandonar su identidad real.

En la compleja relación entre la autoficción y la poesía, resulta un aporte teórico para abordar los poemarios de José Carlos Agüero el estudio de Laura Scarano (2014) *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. La autora explica que la autoficción es una textualidad compleja que establece una relación auténtica a la vez que ficcional. A partir del rescate de los estudios de Vincent Colonna, distingue cuatro tipos de autoficción: la *autoficción fantástica*, la *autoficción biográfica*, la *autoficción especular* y la *autoficción intrusiva o aural*.

En el marco de los estudios dedicados a la autobiografía en Latinoamérica resulta de vital relevancia para esta tesis la propuesta de Sylvia Molloy con su texto emblemático *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996). La crítica argentina examina diversas formas de la autofiguración para deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y las percepciones del yo que han resultado enriquecedoras en el campo de la crítica latinoamericana.

Para el abordaje del testimonio, es nodal el estudio de la crítica argentina, Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado* (2005), en el cual distingue una dosis de neohistoricismo que implica la entrada de la historia al circuito del mercado simbólico del capitalismo, lo cual marca un interés notable por los actores y la reconstrucción de sus vidas y el énfasis en el fuero íntimo. Cesar Aira (2007), del mismo modo, en su ensayo titulado, precisamente, “La intimidad” reflexiona acerca de este concepto vinculado con memorias y diarios de autores franceses. A la luz de esa noción de intimidad, resultan enriquecedores los aportes de Nora Catelli, tanto en *El espacio autobiográfico* (1991) como en *En la era de la intimidad* (2007). En el primer estudio atiende al modo en que los autores describen la construcción del yo en conexión con modelos previos. Su propuesta, deudora de las ideas de Emmanuel Lévinas y Paul Ricœur parten, también, de los postulados sobre el *giro subjetivo* estudiado por Beatriz Sarlo. Asimismo, recapitula las ideas de Michel de Certeau, quien dirime la relación entre el sujeto y los discursos sociales, al vincular, a principios de los años ochenta, la emergencia de lo subjetivo con la experiencia colectiva de la *marginalidad masiva* y de historias de vida, como versiones de motivos populares previos a la modernidad.

En la línea de los estudios más actuales sobre estos géneros encontramos valioso el de José Amícola, *Autobiografía como autofiguración* (2007) donde estudia un rasgo propio de la posmodernidad: la socavación de las artes y los dominios culturales, además de la actitud de sospecha del público respecto de cualquier saber, ya institucionalizado. En esa línea, la autobiografía asiste a los cambios del giro lingüístico y del subjetivo, en palabras de Sarlo. Amícola observa la proliferación de estudios que desde comienzos del siglo XX ponen en entredicho la noción de verdad en las autobiografías, sobre lo que volveremos de manera insistente en la tesis.

Otra línea teórico-crítica está conformada por las investigaciones de Leonor Arfuch, en concreto, *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites* (2013) y *La vida narrada: memoria, subjetividad y política* (2018). En la primera obra, señala de manera aguda la inmersión creciente en la propia subjetividad como un signo de la época y explora el devenir entre lo individual y lo colectivo. La otra, parte de la primacía de los afectos y emociones en el mundo contemporáneo en desmedro de lo argumentativo, cognitivo y discursivo, de modo que propone la noción de *giro afectivo*. Esta perspectiva establece un ineludible diálogo con el *giro subjetivo* de Beatriz Sarlo y el *giro autobiográfico* trabajado por Alberto Giordano, posteriormente (2008) en su obra *El giro*

autobiográfico de la literatura argentina actual, nociones nodales para el abordaje de parte de nuestro corpus. Giordano percibe que en las publicaciones de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones), así como en la proliferación de blogs de escritores, relatos, poemas o ensayos críticos, se desconocen las fronteras entre literatura y vida real; de tal modo, encuentra huellas de los autores que funcionan como experimentos autobiográficos. Nuestra tesis se detiene en la evaluación de las estrategias u operaciones de escritura que presentan esos límites difusos entre lo textual y lo extratextual, así como su proyección en la sociedad.

2.

En segundo lugar, estudiamos la elaboración estética del trauma asociado a las huellas de la violencia en el contexto del posconflicto. Para ello revisamos un conjunto significativo de estudios sobre trauma, violencia y memoria. Tomamos como punto de partida los aportes de Maurice Halbwachs, quien pensó y escribió a mediados del S. XIX (1925), aunque sus trabajos cobraron notoriedad recién a finales del siglo XX con la tardía publicación de sus escritos póstumos. Este filósofo y sociólogo francés es considerado el fundador de los estudios de memoria, puesto que distingue la historia y la memoria apuntando que la memoria de los demás refuerza la propia. En esta línea, los abundantes estudios posteriores enfocados en la reconstrucción de la memoria individual y colectiva retoman una perspectiva que encuentra su paradigma teórico en el concepto de posmemoria, acuñado por Marianne Hirsch (2015). El enfoque posmemorial desplaza el análisis de la narración de la violencia desde los padres hacia los hijos y busca dar constancia de las modalidades representativas de la memoria de la segunda generación siempre fragmentada, ausente, imaginada. Su propuesta cuestiona la versión de los vencedores desde el concepto de *posmemoria* pues estas son actos o prácticas que tratan el pasado, existen en el presente y miran hacia el futuro.

Por su parte, resultan un sustento valioso para nuestro trabajo las ideas de la investigadora Nelly Richard, quien reflexiona, en “La crítica de la memoria” (2002), acerca del alcance de los lenguajes artísticos, literarios, culturales y el modo de tomar partido en la tensión entre memoria y desmemoria sumada a las distintas guerras de interpretación en torno a los usos de los recuerdos. Postula, de este modo, la diferencia entre la *memoria crítica*, una memoria que se opone al desgaste y a la indiferencia y la

crítica de la memoria que pueda sospechar de los abusos que de ella se hace. Esta tensión, visible mayormente en el corpus de José Carlos Agüero, permite reflexionar en torno a los alcances de la visibilización de la memoria y su correlato social. Elizabeth Jelin, por su parte, es una crítica ineludible debido a que apuesta a repensar los trabajos de la memoria, tesis central en nuestra investigación, por medio de un debate comparativo, transnacional y multidisciplinar con un enfoque centrado en actores sociales y políticos. Piensa la memoria como objeto de disputas, enmarcadas en relaciones de poder y a las memorias individuales enmarcadas socialmente, como lo sostiene Halbwachs. Su pensamiento es deudor de críticos como Tzvetan Todorov, Andrea Huyesen, Dominick LaCapra, entre otros. De igual modo, la investigadora encuentra en los aportes de Pierre Nora (1996) la idea de una memoria archivística actual que descansa en la materialidad de la huella. Para estos autores, la memoria opera como compensación de la vida acelerada, pero también, como seguridad frente al olvido. En dicha línea, también resultará ineludible el sustento teórico en torno a la noción de archivo a partir de los aportes de Michel Foucault (1969), Jacques Derrida (1997) y la posterior lectura que de ellos hace el crítico argentino Miguel Dalmaroni (2010, 2024).

Reparamos, asimismo, en los aportes de Dominick LaCapra, sobre todo, en *Historia y memoria después de Auschwitz* (2009), volumen en el que examina las relaciones entre historia y memoria. Para LaCapra, la memoria –junto a sus *lapses* y trucos– plantea interrogantes en torno al reciente giro por la memoria. Su estudio se focaliza en la importancia del trauma en la historia reciente y el marcado interés por los sitios de la memoria, también, lugares del trauma (toma el concepto de *non-lieux de mémoire* de Claude Lanzmann). LaCapra señala, de este modo, dos tendencias opuestas: la que favorece a la historia, por un lado y, por otro, a la memoria. En línea con estos planteos, revisamos Paul Ricœur en *La memoria, la historia, el olvido* (2010), quien explica la confrontación entre la fenomenología de la memoria con las fases del conocimiento historiográfico y el análisis de la relación entre olvido y perdón. Ricœur indaga las diferencias y similitudes entre la dimensión individual y colectiva de la memoria, los vínculos entre imaginación y memoria, así como la conflictiva relación que une recuerdo e imagen. De esta forma, toma de Henri-Louis Bergson la idea de que el acto concreto por el que un sujeto vuelve a aprehender el pasado en el presente es el reconocimiento, que lleva en sí la marca de lo anterior.

En consonancia con los cuestionamientos sobre la memoria nos interesa reflexionar en torno al olvido, por tal razón, rescatamos los aportes de Yosef Hayan Yerushalmi (1998), quien parte de las ideas nietzchianas sobre el valor del olvido y vuelve sobre la noción de recuerdo. Distingue, de este modo, entre *mnemne* como transmisión de un relato legitimado desde el poder, lo cual da integridad y unidad a los grupos, y la *anamnesis* que alude a lo olvidado, lo no transmitido, a la reminiscencia de lo que se olvidó, que son temas recurrentes pues resulta evidente en nuestro corpus que ambos términos conviven en tensión. Por otra parte, consideramos como andamiaje teórico las ideas de Paolo Rossi en *El pasado, la memoria y el olvido* ([1991] 2003) porque estudia la noción de memoria, rememoración y olvido revisando la tradición filosófica desde Platón hasta Heidegger.

En el caso concreto de Perú, valoramos el trabajo de Carlos Iván Degregori (2009) quien retoma la idea de *memoria emblemática* de Steve Stern (2002), para dar cuenta de los discursos desde el poder, visibles en varios países latinoamericanos, en manos de las fuerzas de seguridad y autoridades gubernamentales. En Perú, estos discursos exaltan la pacificación y minimizan (como excepciones) las violaciones a los derechos humanos. Estas versiones todavía se encuentran vigentes y predominan en los grupos de poder y de comunicación. Atendiendo a dicha problemática, destacamos las ideas de Cyntia Milton (2007) por describir las dos narraciones más prominentes que circulan en el período estudiado y que pueden caracterizarse como una *memoria de salvación* y una *memoria de los derechos humanos*, la cual resulta sistematizada y solo la integran Organizaciones No Gubernamentales y organizaciones de familiares afectados. Dentro de las reflexiones acerca de las distintas memorias, el trabajo *Atravesar el silencio. Memorias sobre el conflicto armado interno y su tratamiento en la escuela* (2017) de José Carlos Agüero en coautoría con Francisca Uccelli, María Angélica Pease y Tamia Portugal proponen la noción de versiones de partes y de *campo de lo permitido*, es decir, narrativas de la memoria heterogéneas que conviven en el campo social y político peruano: la de las F.F.A.A, las de la CVR, las elaboradas durante el fujimorismo tendientes a la pacificación y heroización del presidente. Además, observan las historias marginales que son, también, “de parte” (23) como las elaboradas por los senderistas. Por último, los autores apuntan a memorias *sueñas y emblemáticas* que aluden a recuerdos íntimos, familiares y tradiciones que no necesariamente se articulan con los marcos vigentes sobre la historia, vale decir, no llegan al interés general ni al imaginario colectivo, muestra de cierto desconocimiento u ocultamiento. En diálogo con lo que

platean estos autores, rescatamos, asimismo, los señalamientos de Mirko Lauer (2003) sobre la invisibilización de las víctimas del conflicto armado, las cuales revelan estar doblemente muertas en tanto peruanos inexistentes mucho antes de dejar de existir por esta beligerancia, sobre todo aquellos vulnerables y excluidos, por ejemplo, los habitantes asháninkas o los campesinos. Todo ello resulta de interés para indagar en las dimensiones del concepto de víctimas y para auscultar la importancia de la visibilización de historias consideradas menores.

Los estudios con un marcado influjo psicoanalítico como los de Susana Kaufman en “Sobre violencia social, trauma y memoria” (1998), “Testimonio y violencia social. Apuntes sobre subjetividad y narrativas” (2016) y “Transmisiones generacionales y luchas de sentido” (2016) ofrecen claves para examinar las narrativas que dan cuenta de acontecimientos traumáticos. Para este tipo de indagación, asimismo, un material ineludible es *Lo que resta de Auschwitz* ([1998] 2017) de Giorgio Agamben, en especial, para el abordaje de la figura del testigo, así como las que se desprenden de la noción de culpa. En esa tensión testimonial, idea que Agamben toma de Shoshana Felman, encontramos, al mismo tiempo, un sujeto en el interior y en el exterior del acontecimiento como se observa en nuestro corpus

Resulta nodal el abordaje de los temas de memoria a partir de la visión del mundo andino. A lo largo de nuestro estudio buscamos una mirada situada atendiendo a la cosmovisión campesina sobre las dimensiones de la violencia. Tal es así que entendemos este conflicto armado como *sasachakuy* tiempo, años difíciles de sufrimiento o padecimiento. Cuando los campesinos quechuahablantes hablan del *sasachakuy* tiempo, refieren a esos años como *huk vida*, *otra vida* y señalan el fenómeno cultural del *Pachakutiy*. Esta última concepción remite un acontecimiento de cataclismo temporal, un trastocamiento producto, en este caso, de la violencia durante el conflicto armado. También, abordamos conceptos como el de *chaka runa* para entender los hombres puentes, así, en particular, nos apoyamos en los aportes de Mauro Mamani (2017, 2024). De igual manera nos ofrecen un marco valioso los estudios de Kimberly Theidon (2004, 2023) gracias a su interpretación de los males del campo para la comprensión de manera situada y empática de los traumas de la guerra en la población campesina. Si bien esta antropóloga no estudia el corpus literario abordado en la tesis, la noción de *llakys*, así como el de *waqcha*, a partir de sus estudios, también, el de Valle Araujo (2013) establecen diálogos productivos pues ayudan en la dimensión de los alcances de las secuelas de esas

prácticas violentas, incluso una vez acabada la guerra a través de la combinación de saberes provenientes de otras áreas de estudio, por ejemplo, la epigenética.

3.

Esta tesis examina discursivamente diferentes perspectivas ideológicas sobre el conflicto armado en el Perú que evidencian campos de tensión y polémicas por el sentido del pasado reciente. Estudiamos, entonces, el fenómeno de Sendero Luminoso que ha atraído el interés de historiadores, así como de antropólogos, sociólogos y distintos especialistas de otros campos del saber. Resulta, de esta manera, ineludible el repaso teórico en torno a esta coyuntura política.

Existe una tradición de trabajos sobre Sendero Luminoso que estudia las condiciones de la historia peruana posibilitadora de su aparición, su salto a la violencia armada y su expansión durante la década del '80. Estos estudios podrían agruparse en dos tendencias, la más trabajada fue la que propuso Favre (1984), desarrollada más tarde por Degregori (1989, 1990, 1991), Chávez de Paz (1989), Manrique (1988), entre otros. Según ellos, el proyecto insurgente se sostenía en la población *descampesinada* y *desindianizada*, base principal de su aparato militar. La otra propuesta, planteada sobre todo por intelectuales y periodistas extranjeros, sugiere que SL es un movimiento de reivindicación indígena campesina. Un ejemplo de esta perspectiva lo encontramos en el trabajo *La guerra de los 20 años. Un fantasma luminoso recorre la sociedad* (2021) del sociólogo Julio Roldán –peruano con asilo político en Alemania–, quien propone una perspectiva diferente a las posturas y miradas oficiales. Su texto aparece dedicado a los revolucionarios muertos, desaparecidos, encarcelados y su trabajo se detiene en los hechos que anteceden la formación de Sendero Luminoso.

Para contextualizar el conflicto armado, atendemos a la interpretación de versiones hegemónicas institucionalizadas como la del *Informe Final* (2003) de la Comisión de la Verdad y Reconciliación pues nos permiten entender la magnitud de dicho enfrentamiento y las características constitutivas del cuadro senderista. Para este último objetivo, nos resultan esclarecedores, asimismo, los textos de los protagonistas reales tales como los del propio Abimael Guzmán, quien explica parte del “Pensamiento Gonzalo” y la formación del cuadro senderista en entrevistas o en sus memorias tituladas *De puño y letra* (2009). En el *Informe final* (2003) de la CVR, encontramos conclusiones que señalan a Sendero Luminoso como la causa inmediata, así como fundamental, del

desencadenamiento del conflicto armado interno y el principal perpetrador de crímenes y violaciones de los derechos humanos. En consonancia con esta propuesta, Carlos Iván Degregori en *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969 – 1979* (1990) y *Qué difícil es ser dios* (2011), ambos compilados por el Instituto de Estudios Peruanos, presenta un arco analítico amplio en tanto intelectual migrante que estudió el caso de SL, primero, como docente de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (epicentro de concentración senderista), luego, desde Lima en la Universidad Nacional de San Marcos y posteriormente, en el exterior. Sus investigaciones son clasificadas por el autor como “testimonios de parte” (2011:65) en tanto el tema lo interpela como docente, periodista, amigo de muertos y desaparecidos, por último, como miembro de la CVR. A lo largo de sus estudios, observamos la recuperación cronológica de los primeros trabajos sobre los estudios peruanistas (García Sayan, Flores Galindo, Golte, Mariátegui, Murra), lo que le permite a Degregori señalar un área de vacancia durante los primeros años del conflicto armado.

Resultan de interés las reflexiones del sociológico Gonzalo Portocarrero, tanto en su obra *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política* (1998) como de *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso* (2012), porque parte de la idea de glorificación de la violencia y el modo en que el partido entusiasmó la salida del autodesprecio y resignación para convertir la frustración o el odio en violencia y progreso. Steve Stern, asimismo, en *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995* (1999) presenta estudios de distintos especialistas que analizan los hechos durante el desarrollo del conflicto armado, esto es, sin la mediación del Informe de la CVR, pero desde una mirada alejada de los acontecimientos pues el volumen colaborativo reúne estudios de profesores y estudiantes de la Universidad de Wisconsin-Madison quienes intentan asir una comprensión profunda de los orígenes, las dinámicas sociales y las consecuencias del conflicto armado peruano (Stern le llama guerra). En dicha compilación de estudios rescatamos los aportes de Nelson Manrique en “La guerra en la región central” (1999: 192-222) dado que explica las consecuencias de la encarcelación de Guzmán en 1992, la configuración de “Sendero Rojo” y la escisión senderista provocada por la solicitud del Abimael Guzmán al presidente Alberto Fujimori de abrir conversaciones para negociar la paz, que desencadenó la consecuente división del monolítico aparato partidario. También, valoramos el estudio de Orin Starn, “Senderos inesperados: las rondas campesinas de la sierra sur central” (1999: 223-255), para

comprender la necesidad de que la antropología de fines de los 80 evitara la trampa de representar las culturas contemporáneas de los grupos indígenas y comunidades campesinas como los artefactos osificados de un pasado perdido (esta idea discute la visión barbarizante, por ejemplo, de Mario Vargas Llosa). Stern cuestiona que muchos de los escritos iniciales sobre el tema, por ejemplo, los investigadores nucleados en Estados Unidos o el naciente campo de la *Senderología*, ignoraron cuestiones nodales para entender el fenómeno de surgimiento de este grupo. Por último, el ensayo de Isabel Coral Cordero, “Las mujeres en la guerra: impacto y respuestas” (1999: 337-363), se pregunta por el impacto de la guerra en el Perú en las relaciones de género y describe un estado de exclusión de la mujer hasta entrada la década del setenta que completa un arco teórico de descripción del conflicto armado.

Pensar en las ideas revolucionarias dentro del cuadro senderista implica revisar algunos lineamientos iniciales y su posterior puesta en acción. Para ello el artículo de Jean Lust, “La justificación del uso de la violencia revolucionaria: Un análisis de las organizaciones guerrilleras peruanas de las décadas de 1960 y 1980” (2018), coopera en la comprensión de la izquierda revolucionaria y en uso de la violencia política. Algunos estudios como *La voluntad encarcelada: las “luminosas trincheras de combate” de Sendero Luminoso del Perú* (2003) de José Luis Rénique expone la magnitud e importancia de la lucha senderista desde adentro de las prisiones de El Frontón y del penal Miguel Castro Castro. Por su parte, el antropólogo Dynnik Asencios, en *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90* (2016), reconstruye, desde la visión de los militantes senderistas, las motivaciones y las prácticas políticas desarrolladas en la organización e ilustra la construcción concéntrica de los militantes y del partido, es decir, las jerarquías, cuadros y dirigencias en distintos radios del campo y la ciudad. Otro aporte fundamental para dimensionar la magnitud de esta beligerancia nos la ofrece el volumen colectivo *Perú hoy: en el oscuro sendero de la guerra* (1992) en aras de comprender las estrategias senderistas, así como las del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y las *antisubversivas* dentro de un marco interpretativo jurídico y de los derechos humanos. Al ser una publicación realizada durante el conflicto armado, evidencia las tensiones en torno a los avances o fracasos en las negociaciones como el del Consejo de la Paz.

Finalmente, se evaluarán, por todo lo expuesto, distintas versiones discursivas que buscan defender, justificar, complejizar, cuestionar y presentar producciones estéticas en

torno a las posibles simbolizaciones sobre la violencia a partir de voces representativas de los distintos actores del conflicto armado. Por tal motivo, nuestro corpus presenta los textos de un agente activo durante el conflicto quien participó de la beligerancia en dos de los bandos involucrados y, por otra parte, estudiamos los textos de hijos de agentes participantes en diferentes posiciones políticas.

Breve descripción de los capítulos

Se desarrollan tres capítulos centrales donde retomamos las hipótesis formuladas que nos permiten dar cuenta de las diferentes autofiguraciones de los autores vinculados con las tensiones políticas y culturales del tejido social del posconflicto. Los capítulos estarán unidos por la problemática política vinculada al conflicto armado y a las configuraciones y estigmatizaciones sufridas por los agentes activos en dicha coyuntura o los hijos que vivieron traumáticamente la trayectoria vital de sus padres involucrados en distintos bandos.

El capítulo uno se centra en las operaciones discursivas vinculadas a los géneros autobiográficos y testimoniales en los tres autores, sus aproximaciones y desvíos, es decir que estudiamos los mecanismos de escritura que les permiten desviarse del uso clásico del género. Nos centramos en las críticas sobre la noción de víctima a través de la lectura teórica propuesta por estos escritores. Por tal razón, nos detenemos en el marco teórico y crítico que acompaña la producción de José Carlos Agüero, quien establece distintos diálogos interpretativos sobre las teorías victimológicas y los alcances de los estudios sobre la memoria a partir de líneas teórico-críticas emblemáticos como los de Paul Ricœur y Pierre Nora. Asimismo, indagamos en las diferentes estrategias discursivas que les permiten a los autores pensar (se) o pensar a sus padres como perpetradores de la violencia o bien evaluar su propia trayectoria vital en el marco de esa beligerancia a través de la utilización de variadas estrategias de escritura, las cuales muestran la imbricación entre las memorias individuales y las colectivas mientras visibilizan los estigmas en torno a dicha participación.

En el segundo capítulo se tratan las tensiones y disputas de sentido sobre el pasado y los sitios de la memoria. Examinamos las estrategias de escritura para dar cuenta de los recuerdos, así como las huellas textuales en donde afloran los lapsus. Analizamos, a partir de la propuesta de José Carlos Agüero, los lugares emblemáticos de la memoria y, en

particular, los restos de la cárcel de “El Frontón”, así como los diferentes sitios de memoria en la ciudad de Lima. En el caso de Cisneros y Agüero, evaluamos las cartografías y los viajes donde se auscultan las dimensiones de la violencia en la rememoración y recuperación filial, mientras que analizamos la errancia por la sierra en el caso de Gavilán Sánchez. Sobre este último, atendemos a su condición de sujeto migrante que regresa a su comunidad después del conflicto armado para recomponer discursivamente los restos de la violencia una vez refundada su identidad como antropólogo. A partir de estos planteos, se establece, de igual manera, un diálogo con el cuestionamiento por los restos de los familiares muertos y desaparecidos. En tal sentido, se trabajan las diferentes dimensiones artísticas que dan cuenta de los restos, en especial, en la obra de Agüero. Este capítulo también se concentra en aquellas operaciones de la crítica que dan cuenta de la problemática de la memoria, sus usos y olvidos, así como los circuitos y discursos que validan u ocultan dichas discusiones.

El tercer capítulo vincula la narrativa de los tres autores con otros discursos (fotografía, imágenes, discurso periodístico, cartas) de modo que se indaga hasta qué punto el lenguaje literario es solidario con la necesidad de dar cuenta de las disputas ideológicas. Para ello, abordamos el análisis de otros registros del pasado en *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero, en el que estudiamos la tensión con el archivo mítico y cultural de la tradición andina, también, con la tradición de los cuentos infantiles. De igual modo, evaluamos el uso que Renato Cisneros hace del periodismo y las entrevistas, en su novela *La distancia que nos separa*, para problematizar la noción de archivo familiar y nacional como diferentes aproximaciones al pasado. Indagamos, asimismo, en el trabajo paratextual en las memorias de Lurgio Gavilán Sánchez que nos permiten entender su inserción en el campo literario actual y los lazos con lo extra textual, por tal motivo, proponemos un análisis del material paratextual fotográfico que acompaña sus obras. Por último, la tesis cuenta con sus respectivas reflexiones finales y la bibliografía consultada.

Capítulo I: Escrituras desarmadas. Tensión escritura-experiencia

1. Figura de autor y discurso autobiográfico: autofiguras en Renato Cisneros y Lurgio Gavilán Sánchez

La voluntad de narrar la propia vida alberga una presunción de relevancia de esa existencia, pero también un deseo, el de salvación del olvido de una experiencia digna de ser narrada. La textualización, hilo tensor entre la escritura como práctica y la vida, se convierte en un espacio de indagación, autocontemplación y autoconocimiento para aquellos autores que incursionan en las escrituras del yo. Se consideran los textos conformadores del corpus como escrituras *desarmadas* en el doble juego semántico de esta palabra.¹ Por un lado, en una clara alusión a la falta de armamento, sobre todo en los casos de los hijos de los agentes activos del conflicto, quienes utilizan la palabra, y ya no las armas para posicionarse, ideológicamente, en el entramado social; tal es el caso de José Carlos Agüero y Renato Cisneros. Por el otro, se analizan identidades fragmentarias que buscan, por medio de la rememoración y la reconstrucción, completar los agujeros de la memoria individual y nacional, razón por la cual, la idea de desarmado remite a la desunión de elementos constitutivos de sus identidades.

Puede señalarse como antecedente la relación con las narrativas de hijos en el caso argentino, aunque se trate de un sistema diferente al peruano, como señalan Jelin y del Pino (2003). Los trabajos con la memoria estudian fenómenos a lo largo de la historia latinoamericana que establecen algunos puntos de vinculación; el estudio comparativo de los procesos en países como Argentina, Chile y Perú señala un avance para los estudios de la memoria en la macro-región, a pesar de presentar rasgos constitutivos disímiles. En la actualidad se observa el florecimiento de distintos trabajos, por ejemplo, Vivanco y Johansson (2019), quienes proponen leer contrastivamente las experiencias geopolíticas andinas y del Cono Sur. Para ello, toman como marco teórico los estudios de Ilse Logie y observan, en los años noventa, el surgimiento de una generación de *hijos* como un nuevo actor en el escenario social y literario argentino. Aquí debe señalarse, posteriormente, el surgimiento de *hijos* en Perú (a partir de los primeros años del siglo XXI) y la estrecha vinculación de autoficciones de filiación en las narrativas de memoria de Chile, Argentina

¹ Conocemos el trabajo *Con la palabra desarmada. Ensayos sobre el (pos)conflicto* (2015) escrito por Alberto Gálvez Olaechea quien, como exmiembro del MRTA y expreso político, analiza el conflicto armado desde la visión, según el autor, de los considerados *derrotados*. La idea de *desarmados* es tomada en otro sentido en las indagaciones de Gálvez, pues se vincula a los aspectos internos, a las estrategias y decisiones del partido, así como a los errores que podrían equiparar el accionar del MRTA con el senderista. En este texto apuntamos a otra dimensión semántica.

y Perú, como señalan estas autoras.² En línea con estas propuestas puede establecerse un diálogo entre la narrativa de hijos/as en Argentina y Perú.³

Este capítulo se centra en las operaciones discursivas vinculadas a los géneros autobiográficos y testimoniales en los tres autores, examinando aproximaciones y desvíos. Con el propósito de estudiar cómo se insertan las figuras autorales de Lurgio Gavilán Sánchez, José Carlos y Renato Cisneros en el campo social del posconflicto, se hace hincapié en las críticas sobre la noción de víctima a través de la lectura crítica que los mismos autores proponen. En el estudio de los casos de los hijos de los agentes activos durante el conflicto armado o los protagonistas, se atiende a las operaciones de escritura que no remiten simplemente a un individuo real involucrado de cierto modo con los hechos, sino a una función que da lugar a varias posiciones-sujetos para narrar sus vivencias. Estas exceden la anécdota personal; en cambio, constituyen una muestra de la situación de otros individuos de la comunidad, lo que las convierte en operaciones complejas. La función autor, característica del modo de circulación y funcionamiento de los discursos en una sociedad, ligada al sistema jurídico e institucional que lo encierra y determina, articula el universo de esos textos (Foucault, 1989). Estas escrituras desarmadas evidencian varios egos situados en el tejido social y en el campo cultural del posconflicto, las cuales señalan de manera crítica la función que cumple la literatura en la reconstrucción y visibilización de las historias de las víctimas o los agentes activos de la guerra.

En la reformulación del pasado, estas producciones se proyectan sobre el presente y el futuro, así, como sostiene Josefina Ludmer (2007), a raíz de su definición de literaturas postautónomas, “a lo que viene después le cuesta imaginar el después. No puede ver el futuro, pero contiene entero su pasado y lo sueña todo el tiempo” (2012: 1).

² El caso más cercano, el argentino, evidencia distintas memorias que disputan el sentido del pasado, cuyo ejemplo más conocido se encuentra en las agrupaciones Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) fundada en 1995. Se suman, en este escenario público, las voces de los hijos de represores, y que también batallan el espacio simbólico y cultural, tal es el caso de la crónica “Los otros hijos” (2017) de Juan Manuel Mannarino o *Llevaré su nombre* (2021) de Analía Kalinec quien problematiza la figura de los militares argentinos, en su caso el de Eduardo Kalinec.

³ Tomamos la noción de *narrativa de hijos* estudiada por Victoria Daona en el caso argentino. Dentro de la narrativa que da cuenta de la última dictadura militar la investigadora explicita que las novelas escritas por los/as hijos/as de los agentes involucrados condensan temas comunes: se reprocha, en los casos de los padres desaparecidos, al estado la desaparición; se reconstruyen sus historias familiares y personales a la luz de los saldos del terrorismo de estado. En todos los casos se formulan hipótesis en torno a la derrota de las organizaciones armadas de los 70, y de este modo, se trabaja sobre zonas simbólicas, subjetivas y políticas de reparación de las pérdidas con un afán de proponer con las generaciones futuras un diálogo intergeneracional que no clausure la temática (Daona, 2017).

Si la autonomía para la literatura fue especificidad y autorreferencialidad, Ludmer explica que la literatura postautónoma presenta, precisamente, la pérdida de autonomía, pues asistimos, formalmente, a la incapacidad clasificatoria puesto que ya no puede pensarse en oposiciones como las que antes permitían la precisión de diferencias, por ejemplo, las de formas nacionales o cosmopolitas, literatura pura o la literatura comprometida. En ese sentido, las posibilidades clasificatorias se ven, también, desarmadas pues dan paso a textos híbridos con operaciones discursivas complejas desde donde se evidencia la dificultad de estos sujetos de decir “yo” frente a las esquirlas del conflicto armado.

Autoficción en Renato Cisneros

La distancia que nos separa (2016) es una novela de autoficción escrita por Renato Cisneros, hijo del militar Luis Federico Cisneros Vizquerra (1926-1995) quien nació y vivió en Buenos Aires, donde recibió la formación en el Liceo Militar General San Martín y en el Colegio Militar de la Nación. En dichos ámbitos, fue compañero de los genocidas involucrados en la última dictadura militar argentina (1976-1983), una vez que llegó al Perú, en agosto de 1947, ingresó a la Escuela Militar de Chorrillos, formó parte del Ejército del Perú y llegó a ser General de División. En febrero de 1976, el presidente Francisco Morales Bermúdez lo designó ministro del Interior, cargo que desempeñó hasta mayo de 1978. Tres años después, fue nombrado ministro de Guerra por el presidente Fernando Belaúnde Terry por lo cual se convirtió en uno de los agentes más importantes del conflicto armado en los primeros años de su desarrollo.

Los paratextos iniciales de la novela de su hijo, Renato Cisneros, demuestran una primera entrada clave para descubrir y explicar(se) quién fue su padre: “[Este libro es una novela de autoficción. No es propósito del autor que los hechos aquí narrados, así como los personajes descritos a continuación, sean juzgados fuera de la literatura]” (7), así, estos indicadores tienden lazos extratextuales y son el primer indicio de los estigmas sociales en el posconflicto.⁴ De esta manera, el autor, hijo y protagonista de la historia, adscribe desde esa advertencia genérica a un modo de autofiguración. La capacidad representativa del yo y las estrategias utilizadas para hacerlo, dentro de los géneros autobiográficos, fomentan la indagación en la configuración del sujeto y la proyección de una autofiguración extratextual. Seguimos la definición de José Amícola, quien señala

⁴ Todas las citas serán extraídas de Cisneros, Renato (2016). *La distancia que nos separa*. Buenos Aires: Seix Barral.

sobre el neologismo un formato para representar las autobiografías, pero restringiendo su sentido.⁵ Así, se la entiende como una forma de autorrepresentación de autores quienes recomponen, afianzan y complementan la imagen propia labrada dentro del ámbito en donde se insertan sus producciones (Amícola, 2007). Se trata de textos donde se construye una imagen con un gesto de afirmación dentro de un campo cultural determinado.

El trabajo literario de Renato Cisneros, entonces, considerado por él como un texto de autoficción, explora la vida de ese general del Ejército peruano involucrado en el conflicto armado, en primer lugar, como una figura clave en la memoria familiar y nacional; en una segunda instancia, como fuerza impulsora de su propia escritura. Manuel Alberca Serrano (1996, 2007) concibe a la autoficción como un proceso o pacto ambiguo entre el autor y el lector, cruce entre lo autobiográfico y lo novelesco establecido en una zona vacilante.⁶ En los textos autoficcionales, por su hibridez, se produce un pacto donde el lector puede pensar como verosímil la historia ficticia contada, en la que personaje, narrador y autor comparten un nombre, al igual que en las obras donde hay un pacto autobiográfico. En esa zona liminal y ambigua nos proponemos examinar las operaciones literarias que contribuyen en esa reconstrucción del período de la violencia. En dicho posicionamiento, el autor reclama a su vez un “lector cómplice” (Scarano 2007: 100), que haga avanzar la lectura a partir de ese presupuesto ambiguo, inquietante e irresuelto. Así, en los juegos entre la referencia y la imaginación se reflexiona en torno a las operatorias de escritura posibilitadoras de esas rememoraciones en torno a los protagonistas, es decir, la figura de un militar involucrado activamente en el conflicto armado.⁷

⁵ Como señala José Amícola, este término ha tenido distintas traducciones. Desde un paradigma filosófico, el hermeneuta alemán Wilhelm Dilthey propuso la noción de *autognosis* a fines del siglo XIX para designar el conocimiento de las condiciones en las cuales se efectúa la elevación del espíritu a su autonomía, como manifestación de un hecho que le ocurre al sujeto y que puede ser expresado como tal. Dentro de la crítica literaria, Sylvia Molloy tradujo esta expresión como *self-figuration*.

⁶ El término “autoficción”, neologismo propuesto por Serge Doubrovsky en 1977, surge de la contratapa de su novela *Fils* donde da cuenta del juego entre la autobiografía y la fabulación de su obra. De este modo, contraviene los postulados de Lejeune (1979) en torno del “pacto autobiográfico”, el cual establecía que el nombre propio del autor y la identidad entre autor-narrador-personaje eran los únicos elementos textuales que garantizan ese contrato de lectura y pacto con el lector. En el discernimiento entre distintos pactos surge, también, un *caso ciego*, textos donde encontramos que la incorporación del nombre autoral aparece en un texto explícitamente novelesco. José María Pozuelo Yvancos (1993) señala que el surgimiento de la autoficción asume, por un lado, ese caso ciego propuesto por Lejeune, así como la voluntad de Doubrovsky de rellenarlo. Sumado a estas conceptualizaciones no podemos obviar el antecedente de la autobiografía de Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* de 1975, que impone un anti-pacto autobiográfico o mejor, un juego de deconstrucción de la ilusión del yo como personaje (Pozuelo Yvancos: 195).

⁷ Manuel Alberca (2007) señala la existencia de las autoficciones biográficas, las autoficciones fantásticas y las autoficciones. Con el mismo afán clasificatorio Vincent Colonna (2004) distingue: la autoficción fantástica, la autoficción biográfica, la autoficción especular y la autoficción intrusiva o autorial. Preferimos renunciar a estos criterios taxonómicos que preocupados en advertir cuánto hay de novelesco, de fantástico, de biográfico y de ambiguo en esta novela. En cambio, nos interesa esa zona de ambigüedad donde se

Siguiendo a Alberca Serrano, señalamos el auge de la autoficción en el marco de la posmodernidad, momento en el cual se cuestiona, precisamente, la figura del autor y del concepto de verdad. En ese sentido, la apuesta de Cisneros por insertarse dentro de dicho género le permite inventarse una vida como escritor, una trayectoria autoral como opción imaginaria, dado que la autoficción presenta un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del texto dentro del texto, lo cual deviene en fabulación y refabulación del yo autoral (Amícola, 2008). Con la presentación de un protagonista que profesa el oficio de periodista, pero también de escritor, la autoficción como creación no repara en los sujetos implicados, en este caso su padre. Así, se detiene tangencialmente en los hechos más reprobables del militar. La elección genérica le garantiza a su hijo el despliegue de operaciones de ficcionalización en torno a la cuestionable figura del “Gaucha Cisneros”, quien ha sido cómplice de torturas y muertes de senderistas.

El hijo escritor

Uno de los primeros indicios acerca de ese pacto ambiguo se percibe en el paratexto aclaratorio donde se especifica el uso del género, indicado entre corchetes en la primera página, de modo que se materializa, en términos gráficos, un resguardo genérico y que se suma, en las entradas a la novela, a un corrimiento del yo autoral, por ejemplo, en la dedicatoria: “A mis hermanos, que tuvieron un padre que se llamaba como el mío” (9). Por medio de estos dos paratextos se efectúa una inmersión en lo imaginario, en el discurso literario, que también funciona como acceso al relato y, por añadidura, a la vida del autor. Cisneros marca, de este modo, un desplazamiento de los hechos reales hacia el espacio de la ficción, como garantía y exploración de temas cuestionables en torno a la violencia de las fuerzas estatales. Se superponen, así, el proyecto novelesco, la búsqueda genuina de la reconstrucción retrospectiva de su padre y la evaluación de su infancia en un texto cuyo género imprime una primera exploración, también especulación, en la tensa relación de la verdad y la fabulación. Así, a través del proyecto de escritura y del trabajo de rememoración, la ficción adiciona otros mecanismos semi-referenciales y a la vez semi-ficcionales, entre los que sobresale la vinculación estrecha entre la autoficción y las

emplaza un sujeto que escribe y se autofigura en esa práctica, en la indeterminación entre la referencia y la invención.

lecturas del autor, es decir, su bagaje cultural como lector, lo cual establece lazos intertextuales con otros textos, como las novelas de Paul Auster o el Antiguo Testamento.⁸

La construcción del sujeto, escritor y lector, sumada a su vinculación con el padre evidencian un síntoma propio de una escena cultural del posconflicto que remite al enfoque de posmemoria (Hirsch, 2015), donde los escritores hijos de los agentes involucrados, como dispositivos de la narración de la violencia, buscan dar constancia de las modalidades representativas de la memoria de la segunda generación de modo fragmentado, ausente, imaginado. Ante la imperiosa necesidad de imaginar donde no existen datos, sostenemos que las lecturas apuntadas por el sujeto textual le ofrecen modos de concebir su propia autoficción. Cabe señalar una diferencia, no menor, entre los hijos de los sobrevivientes de la Shoa que estudia Hirsch, quienes no padecieron la guerra y, por ende, no presenciaron la vida política de sus padres y aquellos, como es el caso peruano, que convivieron con las acciones políticas de sus progenitores en tanto vivieron amenazas, secuestros y el contexto real del conflicto. Nos interesa el aporte de la noción de *posmemoria* acuñada por Hirsch atendiendo al trabajo de desentrañamiento de memoria encontrado en esta segunda generación, en tanto autores como Cisneros se valen de algunos recuerdos propios y experimentados en primera persona, pero también reestablecen –y ese es su mayor trabajo en la reconstrucción de la memoria–, como los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, el marco en el cual ciertos elementos nodales permiten desentrañar el pasado y ponerlo en palabras. Sostienen una dinámica de reconstrucción lograda por medio del acopio de fotos, objetos, relatos familiares, incluso la recolección de elementos de la memoria colectiva y pública.⁹ Las consecuencias de los procesos traumáticos, heredadas por los hijos de los sobrevivientes, se consideran como historias catastróficas y, en el caso de Renato Cisneros, tanto los hechos como sus consecuencias se vuelven visibles a partir de la muerte de su padre, tras una investigación periodística. En tal sentido, resulta operativo pensar, como lo hace Marianne Hirsch (2015), en la noción de *legado* como un estado de cuestionamiento visiblemente inquietante ante el hallazgo de objetos, historias, comportamientos y afecciones

⁸ No todos los teóricos atribuyen el mismo valor al término *intertextualidad*, lo cual evidencia el constante desarrollo de instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual. Tomamos el concepto de *intertextualidad*, como derivación del *dialogismo* de Mijail Bajtín y acuñado por Julia Kristeva, luego reformulado por Gerard Genette como transtextualidad. Para ampliar el estudio del uso de dicho término, ver Navarro (1997).

⁹ Para ampliar las disputas sobre las generaciones sobrevivientes y posteriores a guerras y períodos dictatoriales, resulta operativa la noción de generación 1.5 de Susan Rubin Suleiman y, en el caso latinoamericano, el estudio de Teresa Basile sobre infancias en la narrativa argentina de Hijos.

transmitidos como una herencia dentro de la familia, pero también de la cultura. En la novela de Cisneros, la voz del yo explicita la vacilación provocada por la escritura sobre una historia familiar traumática en el contexto de su trabajo periodístico:

Aproveché una seguidilla de canciones para salir de la cabina (...) y preguntarme (...) si acaso valía la pena dejar la radio, (...) la paga segura, el reconocimiento en las calles (...) todo a cambio de una novela incierta, una novela que posiblemente no le fuera a interesar a nadie más que a mí, una novela que traería problemas con mi familia, con la que se me acusaría de ingrato, injusto, malagradecido o traidor (71).

Tal declaración evidencia el carácter ficcional del relato, marca de ello es la instancia en la palabra *novela* y una temprana autofiguración: una vez iniciada su labor escrituraria, el sujeto se volvería un hombre sin fama y un traidor, es decir, un hombre que no ha podido adaptarse, a fuerza de romper y cuestionar, al seno familiar ni al tejido social.¹⁰ Sin embargo, su pulsión escrituraria vence esos prejuicios y en la voluntad de reconstrucción de la vida del militar fallecido y de la propia como hijo del “Gaicho Cisneros”, el sujeto se constituye desde la extrañeza, propia del género autobiográfico, en tanto sitio de interrupción imposible, de interminable realización (Miraux, 2015: 32). En dicha intención (auto)biográfica existe una fluctuación entre el acercamiento a su propia práctica escrituraria y la distancia (que ya no separa tanto las cosas) respecto de la figura de su padre, objeto y origen de su escritura. Este sujeto no termina de comprender cuál es la función de su práctica creadora –y de ahí su exploración por distintos materiales de archivo, epistolar, fotográfico, periodístico– lo cual redundará en un no lugar, en inflexiones autoficcionales combinadas con un afán documental de recomposición biográfica del padre. Como señala Dominique Viart respecto de los relatos de filiación

La escritura de la restitución nunca avanza sin poner en duda las propias averiguaciones, desconfía de los discursos y de los conceptos, rechaza las ideas recibidas y las verdades más enraizadas (...) la escritura de la restitución es heredera de la sospecha, sospecha que es ejercida incluso sobre la marcha de la escritura misma (2019: 11).

De ahí, que el sujeto, inmerso en esa desconfianza, busque definirse por medio de referencias literarias concretas, a modo de intertextualidades, las cuales se convierten en los puntos neurálgicos de apoyo de la escritura de este yo- hijo-escriba. En la angustia

¹⁰ La noción de traición circunda varios pasajes de la novela. Sumado a este apartado donde se cuestiona el alcance de su trabajo sobre su padre, puede apuntarse el episodio narrado sobre su rol de jurado de un concurso de poesía carcelaria. Nuevamente, el sujeto experimenta una “oleada de traición” (351) cuando premia y se fotografía con un terrorista (denominación del autor) del MRTA y un ex cabecilla de SL.

generada por ese no lugar, encontramos al discurso literario primando en la rememoración y recomposición de su pasado traumático.

Renato Cisneros, como uno de los autores peruanos vinculado directamente con los agentes activos de la guerra, demuestra en sus producciones el cuestionamiento de la propia práctica de escritura como herramienta de rememoración, así como los modos en que los lectores toman esos materiales, testigos de una historia marcada por la violencia y el terror. Muestra de ello son las palabras *traidor*, *fama*, *injusto* (señaladas en la cita) que acompañan las indagaciones en torno a las relaciones de un autor, hijo de un militar vinculado con la violencia bélica. De esta forma, la atmósfera propuesta por su novela evidencia distintas señales (como la dedicatoria) para entender qué lectores o público se interesa por estos agentes involucrados en el conflicto armado, vale decir quiénes consumen esa ficción. Esta cuestión dialoga con las indagaciones en torno al problemático *locus* que se construye en *La distancia que nos separa*: un periodista, escritor, hijo de un militar quien se ancla en el discurso ficcional para dotar de vida a la figura de un perpetrador de la violencia. En otras palabras, este escritor encuentra en el discurso literario un nuevo formato de recomposición y problematización de las ausencias en la memoria individual y nacional, de este modo, se presenta un circuito literario que ofrece una visión de los hechos desde el protagonismo de los militares, lo que representa un recorte ideológico circunscripto a ciertos sectores interesados en el cuestionamiento de las versiones sobre este período.

En esa línea de rememoración y descubrimiento, de averiguación y resguardo, las escenas de lectura, que recrean su trayectoria como lector, permiten presentar su versión del padre mientras problematizan las versiones hegemónicas que rigen la ordenación de ese pasado. En esta propuesta, que encuentra en el discurso literario formatos para decir la experiencia, se genera una apertura hacia los modos de leer de las nuevas generaciones.

El sujeto, al presentarse como un periodista, quien en busca de respuestas sobre su padre deviene escritor, se inserta en una circunstancia sociopolítica real, en uno de los tantos círculos conformadores del campo literario peruano. Se convierte en una voz proyectada dentro de condiciones históricas y sociales, desde donde, por medio de esta representación, la sociedad, precisamente, interviene invistiendo al artista de exigencias, indiferencias, rechazos o esperanzas (Bourdieu, 2003). Estos condicionamientos se ven, claro está, permeados por los factores políticos e ideológicos. Si consideramos que tanto el autor como la obra se determinan mutuamente, los autores, como actores sociales que

dependen del público, permiten la indagación en torno a los imaginarios del texto, en tanto en el proyecto creador se yuxtaponen tanto las necesidades intrínsecas del texto como las restricciones sociales orientadoras de la obra (Bourdieu, 2003: 18). En esa línea indagatoria, resultan vigentes los interrogantes sobre la génesis de ese sentido público de toda creación, es decir, quién juzga y quién consagra (Foucault, 1989), y también, los modos en que opera la selección de obras admiradas, conservadas, publicadas dentro de una cultura que resiste esas lógicas con nuevas formas de circulación y visibilización de la escritura.

En los trazos fluctuantes entre el pasado y el presente, entre la propia vida y la ajena, así como entre la trayectoria vital y la escritura o entre el yo informante y el yo escritor se traza una doble presencia, un sujeto habitando dos mundos. Esto es, en el acto de autofigurarse como escritor se irradian diferentes fuerzas, el origen y causa de su escritura marcada, inexorablemente, por sus lecturas previas y la formación ofrecida por su padre. La escritura, entonces, se vuelve sobre sí en una tensión permanente, es búsqueda y es catarsis, de modo que la distancia pretendida, por su parte, se convierte en una pulsión brusca de asir al yo escritor. En tal sentido, entendemos que la narración también es supresión, y dicha acción se vincula a la de “esconder, ocultar, despistar, confundir las huellas, alejar de la verdad, destruirla” (Rossi, 2003: 32). En esos mecanismos de limitación de la verdad afloran el silencio y el olvido como síntomas que constriñen el pensamiento y el mundo de este creador. En dichas operaciones, la figura del padre, acaso como un señuelo, dota de vida su producción, a pesar de acarrear, de modo invariable, el gesto desesperado de la muerte. Junto a esta figura se recorta el recuerdo de ciertas lecturas, de otros escritores, como Paul Auster quien, en algunos relatos, trabaja la figura de su padre fallecido.

El balance de esa vida paterna permite establecer una relación sinecdótica entre los padecimientos del tejido social y cierta indulgencia respecto de los perpetradores de la violencia a nivel nacional. En tal sentido, esta novela se inserta dentro del conjunto de *relatos de filiación* (Viart, 2019) en los cuales el individuo busca el conocimiento y el cuestionamiento de su herencia o del silencio de los padres o bien la autoridad paterna. Dominique Viart, desde el año 1996, parte de la marcada sensibilidad que los temas de parentesco, los vínculos sanguíneos y las estructuras familiares presentan en la literatura para estudiar, en particular dentro de la literatura francesa, un fenómeno en el cual el sujeto se vuelve problemático, impensable e inconcebible según las antiguas categorías

de la psicología, por ejemplo, el autorretrato o de la autobiografía, los biografemas fragmentarios de Roland Barthes o la autoficción inventada por Serge Doubrovsky. El crítico propone, así, la noción de *relatos de filiación* cuya principal característica se vincula a lo que él llama *ética de la restitución*. Señala los rasgos predominantes de estos *relatos de filiación*: en primer lugar, se configuran como una búsqueda nacida de una ausencia de transmisión, suelen comenzar con la muerte del padre/madre y se trabaja desde el presente, retrospectivamente, en la reconstrucción de archivos familiares. Presentan la rehistorización del sujeto narrativo, la preocupación por la lengua y la fragmentariedad del texto, la función vocativa hacia un destinatario como una dimensión que se dirige a aquél o aquella de quien intentan dar testimonio junto a un marcado diálogo con la sociología; por último, subraya el carácter reconstitutivo de estos textos. Los escritores como Cisneros optan por la enmienda de la falta mediante una investigación respecto de su pasado, en términos psicoanalíticos, parten del *ethos* parental, muchas veces marcado por una pérdida de comunicación y una suerte de culpabilidad o de nostalgia, teñido a menudo de un fuerte sentimiento de deuda que suscita el deseo de reanudar la herencia por medio de la búsqueda y del relato (Viart, 2019). De este modo, la novela trasciende las memorias de la propia infancia hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política, mientras presenta un desplazamiento de la autobiografía y la autoficción a espacios de escritura donde el sujeto se mira a sí mismo en la herencia familiar y cultural peruana. Este relato se presenta como un texto híbrido donde cobra más protagonismo la selección y ordenación del material que la referencia en sí misma; en otras palabras, la ficcionalización propuesta de los hechos recogidos, en museos, periódicos y archivos como El Pentagonito cobran relevancia al ser interpretados a la luz de otros autores de ficción.¹¹ En tal sentido, esa hibridez responde, como señala Josefina Ludmer acerca de la literatura postautónoma, a un éxodo, un atravesamiento de fronteras que hace de la literatura (o con la literatura) otra cosa, tanto testimonios como denuncias, memorias, crónicas, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología. Es, entonces, una hibridez *trans* entre transdisciplinaria y antidisciplinaria (Ludmer, 2007) donde los escritores no son solo artistas sino periodistas, militantes, instagramers, como es el caso de Cisneros o Agüero.¹²

¹¹ El Cuartel General del Ejército del Perú, conocido popularmente como El Pentagonito, es la sede del Estado Mayor del Ejército del Perú.

¹² En torno a la subjetividad en su proceso de construcción y performatividad de estos autores resulta menester señalar que su producción excede lo literario y se solapa con las autorepresentaciones en entrevistas de la prensa escrita, videos de YouTube y otras redes sociales, así como presentaciones públicas

En esa necesidad de composición (como armado), en la acepción de ordenamiento y construcción, los recorridos de lectura de ese yo permiten establecer una posible relación con otras figuras paternas dentro de la literatura que ayudan en su reconstrucción. La historia contada o silenciada de la vida familiar hace persistente el pasado en el presente, como forma que da sentido a la historia incompleta o desconocida (Kaufman, 2006) y es, de este modo, tanto lo contado como lo suprimido de la propia experiencia paterna y personal lo que convive en un espacio de hibridez e insatisfacción que solo se llena a través de la relación especular con la literatura consumida.

Así, ciertas figuras paternas de autores reconocidos como Paul Auster o Franz Kafka se convierten en cajas de resonancia respecto de Luis Federico “el Gaucho” Vizquerra Cisneros en tanto presentan la frialdad y el autoritarismo, las notas de silencio e incompreensión para con sus hijos, la revelación hallada una vez fallecidos. En concreto, la del padre de Paul Auster tiene una entidad mayor en *La distancia que nos separa* pues en varios pasajes se retoma a este autor. Por ejemplo, a partir del motivo crucial de una foto en la cual su padre lanza al aire a un niño que es el propio Renato Cisneros (imagen que aparece en algunas tapas de la edición de Seix Barral, aunque no es la original), el sujeto reflexiona en torno a la maniobra descrita como:

Mi cuerpo parece una prolongación del tuyo (...) Tu cuerpo semidesnudo (...) la máquina que me ensambla, me sostiene y luego me expulsa hacia el exterior (...) No queda claro si eres tú el que se desprende de mí o soy yo el que se independiza del organismo que conformamos (84).

Dicho retrato reposa en los estantes de la biblioteca y activa la rememoración de esa tarde en Piura, donde fue tomada la foto, así como de las lecturas del yo afincado en la literatura para analizar en profundidad qué ve en esa imagen. La biblioteca y la foto establecen los primeros guiños del sujeto lector, de modo que la ficción le permite la evaluación de cuánto hay de armado en esa pirueta planteada para que otro –el fotógrafo, el lector, el público– la vea. La contraposición de la memoria, siempre como construcción, y la foto que, como sostiene Barthes (2012), representa el *esto-ha-sido*, nos coloca ante la reproducción analógica del pasado, de la muerte, así como frente al imperativo de la narración como reposición discursiva de las ausencias.

de sus propios libros o de colegas que estos autores asumen. En el caso de José Carlos Agüero, Claudia Salazar Jiménez advierte que se ha conformado una *constelación Agüero* (2021), también, aplicable a la figura de Cisneros.

Para el sujeto, esa imagen establece un diálogo con *La invención de la soledad* (1982) de Paul Auster, concretamente las secciones siete y ocho del apartado “Libro de la memoria”, donde el autor estadounidense presenta otro lazo intertextual con dos personajes, uno bíblico y otro literario, Jonás y Pinocho. Estos personajes, tematizados y analizados en la novela de Auster, son retomados por el sujeto de *La distancia que nos separa*, dado que todos ellos son jóvenes que buscan a su padre. Así, se propone una lectura de segundo grado en tanto se analiza lo que Auster trabaja sobre ellos y se devela parte de su vida personal: admira en ambos casos la rebelión contra los mandatos paternos preestablecidos. De igual forma, se propone una analogía de escenas de salvación con el agua –Jonás rescatado por su padre de las aguas y Pinocho ayudando al suyo a salir de ellas– que le ofrecen una clave interpretativa sobre la foto de la biblioteca: como en el caso de Pinocho y Jonás, su cuerpo parece la prolongación del padre de quien quiere zafarse, pero también, se convierte en un espacio en donde se zambulle en aras de evaluar su infancia durante el conflicto armado.

A la luz de su lectura del “Libro de la memoria” de Auster, se pregunta: “¿Es verdad que uno debe sumergirse en las profundidades y salvar a su padre para convertirse en un hombre real?” (85). Esta autofiguación como lector es, asimismo, una escena de ficcionalización de la lectura que le ofrece al yo claves o modos de reflexión en torno a su propio padre, la exploración de los deseos que impulsaron su escritura y el cuestionamiento sobre la validez de la operación irrigada por el deseo de salvar/salvarse del agua oscura de sus recuerdos y de la época de la violencia. La lectura promueve un trabajo de memoria y activa una puesta en palabras de cierta selección de recuerdos del sujeto; en ese sentido, la autoficción propuesta por Cisneros, como parte de las escrituras del yo “se halla decididamente compuesta por palabras cuyo poder de designación es, por cierto, real, pero, sin embargo, poco eficaz” (Miraux, 2005: 85). El autor peruano utiliza el discurso literario, propio y ajeno, sumado al político, el periodístico, el epistolar, el burocrático de las oficinas militares, y en esa yuxtaposición de materiales, exhibe la opacidad del lenguaje, el cual no le permite, por fin, entender a su padre. Sin embargo, y en paralelo, no deja de tener confianza en la palabra que, mediante metáforas, citas, referencias, figuras, esto es, distintas operaciones de escritura, logra todavía, dar cuenta de una vida. Resulta sugerente la idea de *salvación* antes señalada en tanto las claves

intertextuales, así como los mecanismos de escritura utilizados por Cisneros buscan la ficcionalización y banalización de la referencia real del militar.¹³

La ficción, entonces, direcciona un modelo interpretativo y un recorrido escriturario. Josefina Ludmer acuñó el concepto de *modos de leer* cuando dictó el seminario “Algunos problemas de teoría literaria” en la Universidad Nacional de Buenos Aires, expresión establecida a partir de los *modos de ver* de John Berger. De esta manera, define esos modos de leer como *códigos de lectura* que se construyen en función de las preguntas acerca de qué se lee y desde dónde se lee (Ludmer, 2015). La crítica argentina señala que todo lo que trasciende el lenguaje a veces tiene un carácter alucinatorio, “tiene un carácter de objeto de deseo. Se lee lo que se quiere, se ve lo que se busca, en literatura se encuentra lo que se busca” (42). Bajo esta búsqueda, se observa cierta manipulación inconsciente por parte del sujeto cuando entra en contacto con el material literario de escritores como Paul Auster, lo cual establece una primera cavilación: ¿qué busca por medio de esas indagaciones intertextuales? En otras palabras, se evalúa si, en dicha literatura, el yo escritor rastrea la imagen de otros padres como el suyo, como cuando refiere al padre de Franz Kafka y su vínculo con la carrera militar. En esos pasajes se configura una ilusión lectora, un guiño de complicidad con otros hijos víctimas de la maldad paterna, que vuelve materialmente en la escritura. De este modo, se encuentra en la ficción un modelo posible de designación y descripción –y, por ende, de dotación de vida– de la figura del padre y, así, el sujeto toma herramientas, operaciones de escritura, de rememoración al estilo de esos escritores. Ante estos mecanismos de autoficción e invención, por último, surge otra duda: si esos modelos preexistentes le ofrecen herramientas modélicas o potables para autofigurarse como un escritor.

Esa autoconfiguración se da de modo paulatino a pesar de que en ciertos pasajes explicita sus prácticas de escritura desde una temprana edad cuando se la concebía como una sanción, o mejor, como la puerta de acceso de cancelación de un castigo y de la posterior libertad. El sujeto recuerda que su padre, entre los diez y los catorce años, lo castigaba mandándolo a escribir las mismas frases cientos de veces, por ejemplo, “no debo pelear con mis hermanos”. La sanción imprime un carácter fundacional de su

¹³ Usamos la noción de banalización entendida en términos de Hannah Arendt, quien en *Eichmann en Jerusalén* propone la banalidad del mal como la ejecución del mal (por ejemplo, dentro de los campos de concentración) llevada a cabo no por agentes perversos o que tengan al mal como imperativo de acción, sino por seres normales que siguen órdenes, muchas veces careciendo de crítica quienes lo hacen en nombre de un supuesto bien mayor (la liberación de Alemania). Serían sujetos que sin ser malos hacen el mal o participan activamente del mismo sin culpa.

práctica y de su identidad autoral en tanto de su escritura depende su libertad: “fue entonces que germinó en mí un convencimiento que hasta hoy me acompaña y que indirectamente se lo debo a él: mi libertad depende de que escriba” (45). De esta manera, su preocupación por la escritura de ficción queda circunscripta a la figura del militar. Una vez acepada esa pulsión/mandato de escritura, el sujeto viaja a Buenos Aires para averiguar sobre su padre, lugar donde intercambia, también, textos con el escritor argentino Fabián Casas y en esos momentos confiesa sentirse por primera vez un escritor, vale decir que la pesquisa sobre la figura de su padre prima por sobre su condición de intelectual. Estos recorridos de lectura, contacto con escritoras y primeros esbozos de creación exhiben una obsesión, pues el yo necesita saber si su padre alguna vez mató y es esa vacilación lo que irriga su voluntad de investigación y, por añadidura, de invención.

Sumado a ello, en otros pasajes de *La distancia que nos separa* es el sujeto quien escribe por su padre. Nos referimos a los fragmentos donde se transcriben *slogans* políticos del joven Renato Cisneros con el afán de conseguir los votos como senador para su padre: “Yo he dejado de apreciar la rima y solo escribo poemas en prosa que mi padre no entiende, pero no dudo en componer algo para él” (248).¹⁴ Estos fragmentos exhiben dos cuestiones constitutivas de esta autfiguración como escritor: por un lado, la relación fantasmal con su padre quien opera como motivo, crítico y rector de su escritura –lo había sido desde la infancia– y, además, controla los textos del sujeto a tal punto que podría sospecharse que sin dicho personaje/referente no habría textualidad posible para este yo escritor; por el otro, la instrumentalización de la escritura con un marcado peso performático pues busca la disciplina del joven y, en otros pasajes, la adhesión política, sobre lo cual volveremos más adelante. En ese sentido, la mano repitiendo los mismos movimientos para copiar cientos de veces una frase en el contexto de los castigos paternos funciona de manera metonímica y señala a un sujeto que rima y repite una posición política vacía de convicción. Los poemas políticos, como las primeras creaciones durante su juventud, presentaban “una música encantatoria pero rígida que no podía desbordarse de sus márgenes” (292), razón por la cual puede suponerse que su composición poética queda sujeta a un orden, un control rítmico, una disciplina, un acotamiento, en definitiva,

¹⁴ “Porque sabe liderar/porque es un hombre sencillo/porque siempre fue caudillo/en el medio militar. / Porque no teme a ninguno/porque ante todo es soldado, /cuando votes marca el uno/y escribe el seis al costado. /Y así pese a quien le pese, /con tu voto soberano/el ejército peruano/tendrá el lugar que merece. /Con trabajo hasta el 2000/Por eso, solo por eso, /el día nueve de abril/que El Gaucho vaya al Congreso.” (248-9)

a modos vinculados con la figura autoritaria de su padre de la cual no puede desprenderse por medio de la palabra.

La composición como parte del duelo atravesado por el sujeto funciona como repetición de un suceso en otro, de un ser en otro. Dominick LaCapra, en *Historia y memoria después de Auschwitz*, explica que el pasado, reprimido o manifiesto, tiende a la repetición y la transferencia no elaborada. En el estudio de la relación entre la melancolía y la generalización del trauma o su transformación en lo sublime se muestra el modo en el que dicho vínculo afecta cierta reflexión social y política transformadora. De esta manera, el duelo en tanto reconocimiento de una pérdida como tal, permite el abandono (de manera parcial) de la melancolía y se renueva el deseo vital (LaCapra, 2009).¹⁵ Así, en el caso de la escritura de este sujeto, en las posibilidades y límites del concepto de elaboración, principalmente en su relación con la crítica, la narrativa y la normatividad, la escritura se convierte en una puerta de acceso al duelo. El sujeto, quien se concibe desde un estado de ánimo fluctuante, por momentos, se muestra endurecido – como su padre– frente a los descubrimientos sobre la violencia que circunda la figura de Luis Federico Cisneros, mientras que, en otros, lo invade un aire melancólico, durante los cuales parece amigarse con la imagen paterna. Estas fluctuaciones cooperan en la composición de un padre a la luz de sus desavenencias y desamores, razón por la cual hurga en los epistolarios amorosos, se contacta con los familiares de sus novias, y lo construye como un ser amoroso, romántico, incomprendido, idealista.

En esos pasajes donde descubrimos la parte más sensible del militar y, en consecuencia, la de su hijo, tanto uno como el otro quedan sujetos a un sentimiento común de melancolía. Cisneros incurre en distintas operaciones de escritura para generar un efecto en el cual su propia imagen establezca una analogía con su padre. Si bien es cierto que lo buscado por la voz del yo es la distancia, en distintos recuerdos se advierte la necesidad que ha permeado toda su juventud de agradarle y, al fin, de ser como él. La escritura, entonces, evidencia el modo en el cual la muerte y el respectivo duelo propuesto se vuelve una práctica compleja en donde se presenta de forma banalizada la figura

¹⁵ Nos interesa concebir la melancolía, como lo hace Dominick LaCapra, como un elemento necesario en el registro de la pérdida y como prerequisite o incluso un componente del duelo. El duelo, aunque amenazado permanentemente por la melancolía, permite el reconocimiento del otro en tanto otro y establece las condiciones para una disolución o bien una atenuación de la identificación narcisista propia de la melancolía. Con el reconocimiento de una pérdida en tanto tal, por medio del duelo, se abandona (de manera parcial) dicha melancolía, se renueva la atención por la vida y se encuentran objetos de interés, amor y compromiso relativamente estables (2009: 211).

sinistra de su progenitor. Una de estas operaciones se observa en las transcripciones textuales de entrevistas y cartas que muestran al Gaucho Cisneros con su propia voz y sin intervenciones, o bien los pasajes reflexivos donde se cuestiona si existe una distancia entre ellos. Esto establece un movimiento oscilatorio entre la identificación y el distanciamiento presente a lo largo de todo el relato, de modo que surge una duda residual: si los textos melancólicos y amorosos del padre, sus discursos, entrevistas y notas periodísticas funcionan como insumos para esa autofiguración y si, esta identificación con su padre opera o funciona como un modelo para el yo. Así, asume:

No puedo arrancarme sus frases como tampoco puedo arrancarme su firma. Porque yo firmo como mi padre. Firmo *Cisneros*. Extendiendo la *C* y rematando la *S* (...) Me da seguridad usar su firma. Crece mi autoestima durante los segundos que me toma dibujarla (...) Cuando pienso en esto, tengo la impresión de que sigo siendo un ser construido por él; que sigo actuando según sus dictados; que durante los dieciocho años que vivimos juntos él colocó en mi mente ideas, pensamientos, órdenes que me rigen hasta hoy. Mi padre era un escritor que no sabía que era escritor, y yo y todos los demás fuimos personajes (...) en ese intenso libro suyo que era la casa de Monterrico (325).

Frente a esa figura modélica, el yo propone una explicación: todo ha sido creado por este militar. Así, la puesta en palabras de su necesidad de autopercepción como escritor, sumada a la toma de la palabra para liberarse del progenitor explica que se sienta como toda criatura de ficción que no pueda liberarse del autor(itarismo). En esa posibilidad, donde el sujeto se siente un personaje del padre, todavía lo ampara su presencia paternal, acaso el resguardo explícito utilizado en los primeros paratextos, lo cual constituye la clave del uso del género autoficción y el distanciamiento respecto de sus hermanos. La declaración apuntada demarca el valor de las palabras en esa rememoración que es la novela. Las letras, que por sí mismas no tienen ningún sentido, solo son un elemento gráfico cuyo valor se advierte al unirse según ciertas reglas que, en este caso, generan un valor ambiguo en la escritura. Esa firma, esa *C* o esa *S*, como toda letra, fija una identidad duplicada, copiada por el sujeto.

En la materialidad de la escritura se condensa la ambigüedad, así como la duplicación, de esta forma, ya no es el apellido lo que le imprime la identidad paterna al yo, sino el mecanismo manual, instrumental de esa firma, la pose cuando se la dibuja. En ese acto, como sugiere Jacques Derrida: “todo sucede, entonces, como si lo que se llama lenguaje

no hubiera podido ser en su origen y en su fin sino un momento, un modo esencial pero determinado, un fenómeno, un aspecto, una especie de la escritura” (1986:14); entonces, en esa firma se condensa todo lo que se quería ser, hay una acción, una consciencia, un movimiento, una inscripción en/hacia el otro. En esa letra muerta (del padre, como la muerte de la voz) existe, paradójicamente, un nacimiento del sujeto, quien, en constante identificación con el militar, posee una marcada consciencia de lo ocurrido con esa firma, la seguridad de su uso y el crecimiento de su autoestima durante los segundos en que la dibuja. En esa mezcla, contaminación y presencia/ausencia del padre el yo vuelve hacia el origen de manera distorsionada, se convierte, también, en una especulación.

A pesar de todo, un hijo

El deseo reconstructivo de *La distancia que nos separa* atestigua partes de la historia peruana por medio de la figura de este militar, de ahí que la novela contenga transcripciones de material de archivo –procedencia que atribuye validez–, tales como entrevistas, columnas periodísticas, datos de la base militar El Pentagonito, todo ello como un material sumado a la capacidad de recuerdo y composición. El yo, entonces, aparece forjado en una identidad enclavada en el pasado y el presente, entre la memoria propia y la heredada (o lo que los demás le cuentan sobre su padre), ajena, por cierto, y el material de archivo nacional, lo cual genera una tensión evidente en esta narrativa.

Mediante las estrategias narrativas de ficcionalización se observa que la voz del yo busca la humanización de la figura del militar mientras reconstruye, desde el archivo, su carrera política e indica, en esa selección y rememoración, lo que para cierta parte de la población es digno de ser recordado. Esa voz individual que refiere a Luis Federico Cisneros presenta, en consecuencia, un lazo con la comunidad, inflexiones entre esa trayectoria vital individual y la sociedad. Por esta razón sostenemos que el trabajo de Cisneros presenta un relato particular (el del ministro de guerra durante los primeros años del conflicto) pero, indesligable de lo colectivo tanto a nivel nacional como internacional (según se verá en el análisis siguiente), teniendo en cuenta los lazos con la dictadura militar argentina. El sujeto trae consigo patrones culturales, tradiciones, mitos, costumbres, todas ellas como formas del recuerdo y de la tradición intergeneracional compartida con otros (Uccelli, Agüero, Paese, Portugal, 2017: 30), lo cual permite pensar en un nosotros, aunque él no use la primera persona del plural, que se condice con parte la población que heroíza la figura de los militares y estigmatiza la subversión. Por esta

causa, resulta imprescindible analizar las operaciones utilizadas para relacionarse con esos otros jóvenes criados como él, ya sea por medio de una identificación, escepticismo o una mitificación que busca un corte con dichos lazos, de esta manera, examinamos en el discurso ficcional las posibilidades de restablecimiento de esos vínculos con parte de la sociedad posconflicto.

Desde las primeras líneas de la novela, el yo se presenta como el artífice del relato de la vida del padre, aunque de manera titubeante: “Es una novela acerca de él o de alguien muy parecido a él, escrita por mí o alguien muy parecido a mí” (14). Esas ambivalencias de identificación y corrimiento autoral –ya observadas en la dedicatoria– se suman a una ambigüedad respecto del referente, puesto que se hallan replicadas en la novela distintas situaciones donde el yo se siente una creación del padre, mientras se fortalece en la autofiguración y el empoderamiento dotando de vida a ese militar de la historia del Perú. De este modo, se presentan episodios, como el antes analizado sobre la firma, donde el sujeto se siente un personaje dentro de la novela de su padre, yuxtapuestos a otros donde afirma su potestad autoral y subraya su calidad de escritor: “Aquí he engendrado al Gaucho, dándole su nombre a una criatura imaginada para convertirme así en su padre literario” (346). El uso del apodo suma una fuerza ilusoria y narrativa alrededor del personaje real utilizado de modo muy hábil por el autor en las partes más novelescas de la vida de Luis Federico Cisneros, por ejemplo, en las desavenencias amorosas o durante la infancia del militar.

Las posiciones de creador/criatura se invierten en otros pasajes mientras se abren a la rememoración de su niñez de manera que establecen guiños generacionales, por ejemplo, cuando se narran sus logros en los concursos de oratoria donde el yo reproducía, no sus propias ideas, sino las del militar subrayando la necesidad de eliminación de la subversión: “usurpando las palabras de mi padre (...) exhortando a los jóvenes peruanos a que asumieran una conciencia patriótica para acabar con esa lacra” (308). Se observa así, en el uso del sustantivo *lacra* para hacer referencia a los subversivos, que el sujeto toma la palabra del padre y es en dichas ocasiones cuando el yo ganaba las competencias. Sin embargo, al escribir o comentar sus propias ideas, experimentaba fracasos, entonces, se detecta, por parte del yo, cierta sumisión y fascinación frente a ese doble juego de éxito robado, puesto que asume: “él era el ventrílocuo y yo su muñeco” (309). Como este pasaje, se hallan numerosos fragmentos que aluden a la admiración generada por su padre y la identificación establecida entre ellos, como sucede con los recuerdos domésticos que

narran los toques de belleza del padre emulados y descriptos por el yo, o cuando pega panfletos políticos con el propósito de que su padre acceda a una banca en el Senado. A la homologación con la figura paterna, le sigue una declaración controversial sobre dicha postulación al Congreso de El Gaucho quien “propone otra vez la pena de muerte, pero ya no solo para terroristas, sino también para funcionarios corruptos y narcotraficantes” (235).

No obstante, el sujeto es consciente de que muchas de las acciones e ideas paternas resultan cuestionables; por esta razón, en la explicitación de las ideas del militar, Cisneros incurre en la estrategia de la transcripción, como una entrevista entre El Gaucho y un periodista de *Oiga*, de manera que se leen las palabras del militar supuestamente sin mediaciones. Luego, la voz narrativa remite a la pérdida en las elecciones, donde se omite algún tipo de reflexión en torno a la idea de pena de muerte antes apuntada, lo cual evidencia una zona de indeterminación, una figura ventrílocua sin voluntad propia, acaso cobarde por parte del sujeto. Se observa así, una operación de escritura de borramiento del yo sobre la que se volverá en adelante, pero que amerita un primer análisis: las transcripciones bastan para conocer al ex ministro de guerra, pero también, a su hijo, ausente y corrido del debate político, imitando las ideas y poses ajenas, sin posibilidad de glosar los discursos de la violencia.

Esto se explica porque la voz del yo es, antes que nada, la del hijo de Luis Federico Cisneros, lo cual genera una identidad primera asociada e identificada a rasgos de la familia Cisneros. Si bien el protagonista de la novela es el padre, son muchos los pasajes en los que el sujeto refiere qué significa para él ser hijo de este ministro de guerra y hasta qué punto su identidad está supeditada a él, convirtiéndolo en el protagonista del relato, tal es el caso de los recuerdos de infancia revisitados desde la adultez. Esta torsión entre la autoficción y la biografía exhiben un afán expiatorio, así como una reflexión en torno a la propia práctica de escritura del pasado violento. En tal sentido, es significativa la escena en la cual el sujeto reproduce, durante la niñez, la actitud de tortura ejercida por su padre, de modo que infringe maldades y tormentos a una lagartija. Dicha situación, que podría ser posible en otros niños de distintos contextos, parece inserta como una provocación para que el lector establezca una analogía entre el niño y el militar:

Así pasan los días de ese verano (...) cuando nadie me ve, soy un cazador de lagartijas (...) persigo a esos veloces reptiles diminutos. Una vez que los atrapo, los desmayo a palazos, los atenazo no recuerdo cómo sobre los ladrillos (...) y, entonces, los torturo, quemo su piel escamosa con uno de los encendedores de mi padre; también, aplico fuego

sobre sus vientres (...) Antes de que queden carbonizadas –con un ensañamiento, un sadismo y una sevicia que nunca he querido saber de dónde surgían– mutilo sus extremidades (...) dejando correr hilillos de una sangre verdosa (...) No lo hago una sino varias veces durante ese verano de 1983 (...) sin testigos que pudieran abismarse a esa violencia que por momentos me posee (210).

Si bien se presenta un paralelismo obvio, la riqueza de la declaración radica, salvando el contenido en sí, en los mecanismos de escritura puestos en juego. El uso del presente histórico, que confiere un matiz expresivo más realista (García Negroni, 2011: 361), además de posibilitar la actualización, es utilizado para narrar un recuerdo de tortura donde la clave no está en lo hecho con la lagartija, sino en la saña demostrada por medio de la descripción desde la voz del adulto. Precisamente, el uso del presente histórico anula la distancia con el pasado o el recuerdo y lo vuelve más vívido por la fingida proximidad con el momento de escritura. Las zonas detalladas en cuanto a los martirios, sumadas a otras de indeterminación –por ejemplo, cuando dice: “los atenazo no recuerdo cómo” (210)–, establecen un lazo con la voz adulta que presenta, en paralelo, el recuerdo y la negación. Por medio de descripciones meticulosas sobre la tortura, se manifiesta el sadismo experimentado como un violento. Se establece, entonces, un guiño al lector cuando menciona el encendedor de su padre, y de esta manera, la presencia del militar se manifiesta en la instrumentalización de la tortura. La frase “entonces, los torturo, quemo su piel escamosa con uno de los encendedores de mi padre; también, aplico fuego sobre sus vientres” (210) banaliza la tortura en el contexto de un accionar infantil mientras señala el fantasma del padre en dicha instrumentalización.

De esta forma, la escena de tortura establece una relación con los hechos verídicos y confirmados sobre violaciones a los derechos humanos, vejámenes y muertes en manos de ambos grupos, pero, más bien adjudicados a los militares. Como se detalla en el *Informe final* de la CVR, las ocasiones para la tortura fueron estructuralmente mayores para agentes del Estado que procesaron sospechosos mientras los miembros de grupos subversivos ejercían un control limitado sobre ciertas áreas (*Informe final*, 184), más aún, si consideramos, como lo hace la Convención Americana para Prevenir y Sancionar la Tortura, que la intervención de un funcionario público se convierte en un requisito indispensable para referirse a una conducta constitutiva de tortura. Si bien estos actos se centran en la naturaleza intrínseca del acto de tortura en sí mismo, con independencia de las características de quien la ejecute –en la cita un niño–, resulta importante señalar que, en los casos de los agentes del Estado, la CVR concluye que durante el período 1983 a

1997 existió una práctica sistemática y generalizada de tortura.¹⁶ En ese sentido, es válido pensar, entonces, que el sujeto, por medio de esos pasajes que remiten a la infancia, emula al padre y se autfigura como un victimario.

De igual modo, el uso de los guiones encierra una de las ideas más impactantes del fragmento “–con un ensañamiento, un sadismo y una sevicia que nunca he querido saber de dónde surgían–” (210), pues resguardan la voz adulta de la visión del niño y la evaluación, evasiva, por cierto, realizada al momento de la narración. Los usos de los guiones en distintas partes de este texto de Cisneros ilustran mecanismos por los cuales aflora la identidad más profunda del sujeto y una lectura interpretativa de su trayectoria vital. Estas marcas gráficas albergan las declaraciones más terribles, las ideas ausentes en el nivel más superficial del texto y, por ende, como relato principal encierran, en definitiva, verdades sobre este yo.

Sin duda, el hecho de que el sujeto se vincule explícita e íntimamente con un exmilitar genera distintos efectos de lectura y dudas en torno al posible público al cual se dirige Cisneros. Las entradas al texto tales como la definición de novela de autoficción y la dedicatoria, se condicen con una suerte de temor o culpa generada por el hecho de ser hijo de Luis Federico Cisneros. En tal sentido, la ficción propone una aproximación al legado familiar y nacional, de modo inquietante, ya no para dar sentido al presente, sino para rehacer el vínculo con la sociedad y comprender cómo se llegó a esa situación. Félix Reátegui, el sociólogo coordinador del comité editorial y responsable del *Informe Final* de la CVR, establece una diferencia entre la narrativa oficial de la violencia, es decir, los discursos legitimizados y el quehacer literario sobre el conflicto armado y resalta el valor de la ficción como un repertorio abarcador de sentidos y significados sobre esa experiencia traumática. Nos interesa, como a Reátegui, subrayar el valor de la imaginación como acceso al entendimiento, premisa que en esta novela se observa de manera patente. De este modo, el discurso literario se convierte, en Cisneros, así como en José Carlos Agüero y Lurgio Gavilán Sánchez, en el más propicio para la exploración del pasado y de la culpa. Reátegui afirma, en el contexto del posconflicto, la existencia de una herida y/o rabia inmemorial y apunta, en el escenario limeño de la violencia un vacío de sentido, una zozobra, así como una recurrente exploración de la culpa. Ésta se

¹⁶ Para un estudio sobre la práctica de la tortura en la historia y durante el conflicto armado puede consultarse el trabajo “El Perú y la tortura. Una constante en conflicto armado interno, autoritarismo y democracia” de José Carlos Agüero.

manifiesta en la narrativa de Renato Cisneros como un sentimiento extensivo a distintos sectores de la sociedad peruana. La vemos, entonces, experimentada y descripta en distintos episodios al igual que otros sentimientos como la identificación o la distancia respecto de la figura paterna.

Un ejemplo claro de este sentimiento culposos se encuentra en la narración de un recuerdo vinculado a la relación entre su padre y los genocidas argentinos Miguel Etchecolaz y Ramón Camps a través de unas fotos de un álbum encontrado en un baúl y obsequiado por el mismo Camps. El sujeto menciona, con una pose algo cándida, que, cuando muestra esa imagen en una librería de Mar del Plata, es el librero quien reconoce las identidades de esos militares, de modo que el episodio es narrado como si el yo no comprendiera la dimensión de la figura del Gaucho y como si solo experimentara cierta preocupación por ella cuando logra ver espejada esa figura en genocidas argentinos: “mi padre es uno más del grupo. Es uno más de ellos” (183). El recuerdo se vuelve complejo con la descripción de la actitud del vendedor de libros quien, luego del reconocimiento y denostación de cada uno de la foto, sugiere “Escondé esta basura. Que no te la vean. No la mostrés. Te lo digo de onda” (185). El pasaje evidencia respuestas evasivas, lacónicas, casi infantiles por parte de este hijo quien expresa de modo somero las causas de la tenencia de esas imágenes y el vínculo con estos militares: “Se lo dieron a mi padre. Él estudió aquí en el Ejército, con ellos. Luego, fue al Perú” (185). El encuentro con el vendedor de libros queda enmarcado dentro de otros recuerdos vinculantes entre el caso de violación a los derechos humanos peruano y argentino.

Uno de tales recuerdos relata que el sujeto debió explicarle a su madre quiénes eran los torturadores argentinos que habían estado en su casa por medio del uso de Google, evidencia de una banalización de la situación política y un posible desconocimiento por parte de la familia. Para este sujeto, las vinculaciones entre estos militares y su padre aparecen por medio del azar, pues encuentra fotos y es por casualidad que habla con el librero y repone esos datos por medio de navegaciones en la web, como si no pudiera vincularse verdaderamente con lo investigado, ya no sobre Argentina, que lo excede, sino sobre las posibles actitudes criminales y de violación de los derechos humanos llevadas a cabo por su propio padre. Aparece, entonces, de algún modo, una proyección autoral poseedora de una voz cándida: “me pregunto qué hubiera ocurrido si el Gaucho no venía al Perú a los veintiún años y se quedaba en la escuela de oficiales argentinos” (182). A través de sus pesquisas *online* y por medio de lecturas, el sujeto se

concientiza sobre este período de la historia argentina y ello le permite conocer la descripción de las torturas ejercidas por los genocidas, casi como transcripciones con tono informativo: aplicación de la picana, despellejamiento de rostros, violación, los vuelos de la muerte. Frente a estos terribles hechos propios del contexto argentino, pero no ajenos a lo que estaba ocurriendo en Perú, el sujeto no investiga cómo fueron esos años en su país, o al menos, no adquiere una idea cabal de cómo fueron los años de violencia que involucran el accionar de su padre. El sujeto no puede, o no quiere, establecer algún tipo de vinculación o analogía entre lo ocurrido en el territorio argentino y el conflicto armado peruano, dado que no se encuentran reflexiones sobre esas acciones deshumanizadas, de manera que la tortura se manifiesta en episodios menores, de su infancia, como vimos con la escena de la lagartija.

Sin embargo, a partir del hallazgo de la foto de los genocidas surge, en paralelo, un tono reflexivo donde el yo manifiesta cierto grado de culpabilidad por su vínculo con Luis Federico Cisneros, pero también con militares argentinos con quien estuvo en su propia casa, es decir que expresa culpa ante la sugerencia del vendedor de libros de esconder el material, de manera que reflexiona

Sus palabras me hicieron sentir un cómplice, un apestado. Cuando salí de allí sentí que en la mochila llevaba una carga explosiva (...) aceleré la marcha, temeroso de cruzarme con algún policía (...). Podrían detenerme, pensé, hacerme preguntas (185).

La paranoia generada por el librero que lo pone en alerta y el miedo ante posibles preguntas policiales subrayan la actitud recelosa del sujeto. Una vez narrado este suceso, se presenta un mecanismo de alejamiento o distancia del yo, quien deja en palabras de su padre (por medio de la transcripción de una columna periodística) la opinión de Luis Federico Cisneros sobre la dictadura militar en la Argentina. En dicha columna, el Gaucho manifiesta palabras laudatorias para con los militares Videla, Massera, Viola, Galtieri, a quienes llama *amigos* y les agradece su modelo. Este fragmento, expuesto sin mediaciones ni reflexiones por parte del sujeto, de algún modo viene a responder esa inquietud inicial acerca de qué hubiera ocurrido si el Gaucho no se instalaba en Perú a los veintiún años y si se hubiera quedado en la escuela de oficiales argentinos. En las zonas más comprometidas del accionar y de las ideas políticas de su padre, el yo solo hace uso de la transcripción, lo cual es una operación de corrimiento de su voz, propia de un formato más informativo que evaluativo. La respuesta, ante esa duda que horada su

subjetividad, se la brinda su propio padre pues en la Argentina, Luis Federico Cisneros, estaría entre la lista de genocidas, considerados *amigos*. La transcripción sin mediaciones, entonces, exhibe un mecanismo de montaje de la ficción que le permite la revisión del perfil paterno. Así, el sujeto prefiere, frente a los hechos y relaciones cuestionables dentro de su rememoración, la propuesta de un discurso objetivo, imparcial. De igual modo, otros fragmentos (sobre todo al final de la novela cuando se narra la enfermedad y muerte del padre) manifiestan el peso de ser hijo de este militar:

Cuando leo (...) columnas donde alguien rememora la época de «la mano dura de Cisneros» (...) siento que jamás me desharé de esa piedra cuyo peso ha venido acumulándose entre los músculos de mis hombros hasta deformarlos (...) cuando algún opinólogo lo evoca solo para tergiversarlo y hacerle duros señalamientos me pregunto a cuánta gente habrá dañado voluntariamente o no, ese hombre que entre otras cosas fue mi padre (...) ese hombre que vive dentro de mí, pero tan fuera de mi alcance (259).

Por medio de la piedra, acaso una metáfora obvia, se apunta –no abundan flexiones como esta– la terrible situación que implica ser el hijo de un perpetrador de la violencia. Sin embargo, en el discurso, la ostentación culposa se diluye y deja paso a otro mecanismo de escritura como muestra del posicionamiento ambiguo del yo. Resulta llamativo el juicio para con las opiniones periodísticas sobre su padre, (“alguien/algún opinólogo”) que difuminan el tema central del pasaje, la culpa. A diferencia de las columnas de El Gaucho transcritas en la novela y respetadas por el hijo, estas notas de opinión carecen de entidad en tanto *tergiversaciones*. Sumado a esto, cabe señalar que se textualiza el espacio de la duda con la disyunción –“habrá dañado voluntariamente o no” (259)–, lo cual, en el contexto de una guerra, es algo impropio o más bien ingenuo. Esta eventualidad como la duda se convierten en una suerte de amparo ideológico de las posibles imputaciones al padre, exhibiendo una postura del yo que, en distintas oportunidades y bajo variados mecanismos, diluye la culpa de los vejámenes y la violencia ejercida por este militar. Se autofigura imponiendo una distancia donde la potestad autoral se evapora y deja paso a los blancos en la historia, fuera de su alcance, lo cual ilustra la imposibilidad de contar del sujeto periodista, escritor, hijo de Cisneros y la propuesta sustentada en mecanismos de escritura tendientes a la evasión y la ficcionalización.

En vinculación con este recuerdo, el sujeto evalúa su propia columna en defensa de su padre, titulada “En contra de una leyenda negra”, de 2007 y transcripta en la novela. Así, observa una escritura *adusta*, encuentra cierto candor en esas líneas que no se

condicen con los sentimientos experimentados en la situación escrituraria de su novela: “Me avergüenzo (...) de la persona que yo era cuando las escribí” (207). La columna ofrece operaciones de escritura recurrentes en *La distancia que nos separa*. Al inicio aparece un posicionamiento identitario, “Como su hijo” (206), que es crucial en toda su trayectoria creativa, esto es, el sujeto escribe ficción, opinión, periodismo, porque es el hijo de Luis Federico Cisneros, lo cual demarca una sujeción de la letra a la figura paterna, como ya se describió con el uso de la firma. Además, se posiciona como salvaguardia de la figura del militar, pues manifiesta que, en el momento de la escritura, se permite esas reflexiones porque su padre ya ha muerto, es decir, se reitera la voluntad de armado, creación y banalización de la figura paterna por medio de sus palabras y por fuera del alcance del sujeto referido. En ese sentido, esta transcripción no genera un contrapunto con su mirada más adulta y madura sobre las dimensiones de la violencia, pues funciona como refuerzo de una actitud escrituraria que irriga la voluntad creadora en todo el texto: su escritura contraviene los estigmas negativos generados por ese militar dentro de la historia peruana. Este tipo de discurso se aviene a una forma de concepción del conflicto armado y replica actitudes o posicionamientos aún vigentes, tales como el negacionismo o desconocimiento de parte de la población. Como explica Elizabeth Jelin, el pasado es un terreno de disputas donde el sentido se presenta como activo, de escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos o contra olvidos y silencios. Los usos de ese pasado colocan a actores y militantes en la esfera pública de debate e interpretaciones. La intención es establecer, convencer y transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada (2002: 39), lo que implica la presentación de una visión más compleja y fracturada que la versión militar oficial.

Resulta valioso, entonces, el aporte y la recopilación de este escritor, quien desempolva el archivo familiar, militar y periodístico de su padre para mostrar una imagen vívida de uno de los militares más controversiales durante el conflicto armado, por añadidura, demuestra el pensamiento de otros peruanos que todavía aceptan y valoran la intervención militar durante el período de la violencia.¹⁷ El trabajo de memoria presentado por el hijo de un oficial ofrece una historia personal, así como social del posconflicto. Existe, una diferencia sustancial con lo que en adelante se estudiará en el

¹⁷ El propio Renato Cisneros, en una entrevista brindada a Fernando Chaves Espinach, manifiesta: “A la generación de nuestros padres le tocó protagonizar unas luchas, cada uno con ideales muy concretos, y quizá a nuestra generación le está tocando narrar esas luchas y tratar de comprenderlas”, disponible en: <https://www.nacion.com/viva/cultura/en-busca-del-padre-detras-del-militar-una-entrevista-con-renato-cisneros/BNKYYHKAGFDA7E4YPS7D7SGJCI/story/>

caso de José Carlos Agüero, cuyos padres senderistas fueron asesinados extraoficialmente, en tanto Renato Cisneros es un hijo que vivió el conflicto armado con su padre, quien muere a causa de un cáncer, a cinco años de terminarse el enfrentamiento. Vale decir, es un hijo que se vuelve adulto durante el conflicto armado interno cuando su padre decidía y actuaba en él. Entendemos, como lo hace Teresa Basile (en su trabajo sobre los hijos de ex militares durante la dictadura argentina), que estos hijos “ya no lidian con fantasmas, sino con hombres reales” (2019: 213), deben pugnar con el parentesco, con el rol de padre y el rol del militar. También luchan entre la ideología y el afecto, entre la ética y el cariño, ya sea que acusen o avalen las decisiones paternas o como en el caso de Cisneros que muestren una posición ambivalente, pues exhiben una sensación de *traición* que pone en evidencia subjetividades escindidas (Basile, 2019), o como proponemos, desarmadas. Frente a padres ejecutores de la violencia, los hijos encuentran en la literatura su arma de combate, aunque el ficcionalizar o la transcripción sin opinión resultan modos de operar a nivel simbólico.

Vemos estas operaciones de escritura tendientes al negacionismo en varios de los pasajes de la novela. Este sujeto, hijo de un militar, busca indicios sobre su padre y, para ello, establece un encuentro presencial y, finalmente, almuerza con un compañero de este, el general Belisario Schwartz a quien desea preguntarle, en concreto, si su padre había asesinado a alguien –en su pregunta utiliza la palabra *eliminar*–. La conversación se consume por medios de evasivas del general quien asume que, si eso sucedió, El Gaucho “lo hizo tan bien que nadie se enteró” (257). Frente a dicha respuesta, el sujeto hace avanzar el relato rápidamente pues no se menciona ni transcribe el resto de la conversación y se selecciona una manera sugestiva de seguir con el relato: “A continuación, pasó a destacar la calidad humana del Gaucho, a hablar de lo gentil y firme, y buen amigo y honesto que había sido” (257). En este episodio se utiliza con alevosía la frase de enlace *a continuación*, garantía del avance del relato como corte con lo anterior, sumado a una conjunción, repetitiva y elocuente de las cualidades del militar expuestas por el general, así como por el sujeto mediante el polisíndeton. Este hijo de un ejecutor de la violencia presenta una subjetividad irresuelta, también manifiesta en su escritura en tanto se encuentra entre la voluntad de diferenciarse de esos agentes políticos, el amor paterno y los recelos provocados por estos militares. Así, el yo se corre del episodio donde, por fin, corrobora que su padre fue un asesino para evaluar la vinculación con otra versión sobre este militar, según se observa en la ofrecida por el

Informe Final de la CVR. La voz del yo asume: “el viejo general (...) me ayudó a calmar, a curar o a extirpar esa duda que durante años me había perseguido al punto (...) de llevarme a leer completo el informe final” (258). La cita continúa:

Las precisiones de la CVR –integrada por cuatro religiosos, un solo militar y ocho profesionales civiles, varios de ellos ex militantes de izquierda– me procuraron un alivio solo temporal (...) que se interrumpía (...) cuando de repente me topaba con las fotos de mi padre al lado de Pinochet, de Bordaberry, de Kissinger, o de Videla (258).

La culpa, antes descripta como una piedra, parece, según recalca el yo, aliviada, calmada, curada, hasta extirpada. Este pasaje busca otorgarles prioridad a los modos de vivir la disipación de la duda sobre los asesinatos de su padre. Sin embargo, el uso de los guiones indica una estrategia de inscripción del yo en el marco del posconflicto, pues cuando enumera los conformadores de la CVR (dato innecesario a los efectos del análisis de su situación como hijo de un posible asesino), encontramos una crítica. En el detalle, en lo aclarado, aquello que en apariencia no tendría mayor entidad pues aparece como una simple información accesorio entre guiones, vemos un reclamo: por un lado, que en dicha comisión haya un único militar enfatizado por el adjetivo *solo*; por el otro, un prejuicio para con la clasificación de los miembros de la comisión, ocho profesionales sobre los cuales se subraya su carácter de *exmilitantes de izquierda*. Esto evidencia que, para el sujeto, la comisión está conformada de modo descompensado en términos ideológicos; de esta manera, se proyecta en el tejido social, entre otras razones, porque reproduce un cuestionamiento instalado en parte de la sociedad que desconfía de la información ofrecida por la CVR. Ese entrecruzamiento entre la voz individual y la colectiva establece un diálogo generacional entre quienes problematizan el período de la violencia y aquellos que no dimensionan la entidad del conflicto, incluso cuando eran publicadas a diario por los medios. Para cuestionar la ideología imperante dentro de los miembros de la CVR mediante el uso de guiones, el sujeto diluye la otra parte de la cita en donde se establece la relación real –materializada en la foto– de su padre con genocidas como Videla o Pinochet. Al describir la conformación de la CVR, además, especula respecto de su posición como hijo de un militar en una generación que experimentó el conflicto armado en primera persona. En una reflexión donde se alude a los juegos de infancia, se muestra como joven desinteresado por el conflicto:

Yo me inventaba esas guerras de mentira cuando el país vivía una guerra de verdad. Una guerra que no llegué a sentir del todo en el búnker de la casa de Monterrico. Sabía que

allá afuera la gente pasaba hambre y moría en manos de terroristas, pero no lograba tener conciencia de que ese problema también fuese mío (...) Al revés de la mayoría de mi generación, yo tuve seguridad, alimentación, comodidades y, aunque controlada y restringida por mi padre, tuve la libertad que me hizo falta (...) Nunca tuve un familiar desaparecido. Por momentos me asaltaba ese miedo intenso producto de (...) las amenazas de secuestro (...) pero tenía la profunda certeza de que saldríamos ilesos (268).

La insistencia en la palabra *guerra* instala un posicionamiento por parte del sujeto, en tanto, vale recordar, los senderistas llaman a dicho período *revolución* o *guerra popular* y la CVR propone la terminología de *conflicto armado interno* mientras que son los agentes de las Fuerzas Armadas, el aparato estatal y el Ejército quienes subrayan el carácter de *guerra antisubversiva*; los campesinos quechua hablantes, por su parte, refieren a este período como *sasachakuy* tiempo.¹⁸ En definitiva, la distancia que lo separa a este sujeto adulto se plantea en términos de la realidad y su infancia, manipulada bajo la ideología militar, de igual modo, la existente entre él y otros jóvenes, quienes padecieron el conflicto armado como víctimas de ambos bandos o como soldados senderistas incorporados a las filas voluntariamente o dentro del Ejército cuyas incorporaciones fueron a través de la leva.¹⁹

Frente a este panorama generacional y social, se lee otro indicador sobre el posicionamiento ideológico construido por el yo cuando habla de las muertes en manos

¹⁸ Para el estudio de las distintas terminologías sobre el conflicto, puede consultarse *La guerra de los 20 años. Un fantasma luminoso recorre la sociedad* de Julio Roldán, quien expone una mirada filosófica y sociología de dicho período. Desde un abordaje jurídico, *Conflicto armado en el Perú: La época del terrorismo bajo el derecho internacional o Lucha contrasubversiva en el Perú: ¿Conflicto armado o delincuencia terrorista?* de Alonso Gurmendi Dunkelberg. Por su parte, resulta de utilidad revisar los aportes de la Universidad Católica de Perú, por ejemplo, con textos como “¿Terrorismo o conflicto armado?” de Renata Bregaglio, quien se ha desempeñado como coordinadora académica y de investigaciones del IDEH-PUCP disponible en: <https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/1/terrorismo-o-conflicto-armado/>

De igual modo, se observa la polarización respecto del tema a nivel social, para ello basta explorar los distintos sitios de memorias en internet con variadas posturas. Pueden resumirse algunos en el siguiente enlace del *Diario Infobae* titulado “¿Terrorismo o Conflicto Armado Interno? La PUCP se pronuncia sobre ambos términos” donde se recogen opiniones del twiteer de la PUCP, disponible en: <https://www.infobae.com/america/peru/2021/09/22/terrorismo-o-conflicto-armado-interno-la-pucp-se-pronuncia-sobre-los-terminos-que-se-pueden-utilizar/>

Por último, se define ese período en consonancia con los campesinos y las comunidades andinas quienes lo nombran a través de una expresión quechua: *Sasachakuy* tiempo, como los años difíciles, como sufrimiento o padecimiento. Cuando los campesinos quechuahablantes hablan del *sasachakuy* tiempo, también, se refieren a esos años como *huk vida*, "otra vida". Puede consultarse: *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* de Theidon, Kimberly.

¹⁹ Ver *Perros y promos. Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto* de Jelke Boesten y Lurgio Gavilán Sánchez.

de senderistas. Esto elude la contraparte de esas matanzas ejercidas por las fuerzas del orden y se desprende de esa idea una imagen del período del conflicto armado como un momento en que existía una guerra entre los senderistas y la población, lo cual excluye otros agentes estatales, así como también los comités de autodefensa. Por último, resulta llamativo el uso del verbo *saber* y el sustantivo *certeza*, modificado por el adjetivo calificativo *profunda* en un pasaje que, contrariamente a lo expuesto, muestra desconocimiento. De esta forma, se presentan dos escenarios sobre el conflicto armado donde el sujeto se inscribe: el propio del ámbito familiar, privado, circunscripto a los recuerdos de la infancia donde priman las mentiras, el desconocimiento dentro de ese *búnker* y las fantasías sobre lo ocurrido afuera, es decir, en el otro escenario, el público, el real, el de la violencia, problematizado o revisitado desde la adultez por medio de las pesquisas en archivos. El sujeto, quien entra y sale de esos universos, no logra asirse en ninguno, o mejor, no termina de afincarse en ninguno.

Ese desconocimiento se materializa en distintos pasajes donde se desacomodan las certezas del yo, una de ellas se presenta en las vísperas de la muerte de su padre cuando nuevamente se refleja un sesgo ideológico. El sujeto utiliza distintas metáforas para describir la muerte, estableciendo una analogía entre el cáncer y el senderismo; así conjetura: “Se había preparado y aprovisionado durante años para embestidas externas de toda índole (...) Lo que no esperaba es que el enemigo se alojara dentro de él, que la emboscada ocurriera en su organismo” (340). Seguido a ello establece una ecuación sencilla entre el enemigo y el tumor. En las frases siguientes a dicha especulación, el yo reproduce la terminología militar, por lo que se produce una contaminación discursiva e ideológica, puesto que retoma la idea de cáncer, acuñada por el padre en su descripción del senderismo, e imagina cómo se enfermó su progenitor:

El cáncer de mi padre (...) fue avanzando por las noches con el sigilo de una columna senderista, trepando relieves, expandiéndose, colonizando órganos como si fuesen poblados donde hubiese que dinamitar un puente (...) y someter a la autoridad y fusilar (...) campesinos para imponer el terror (340).

A partir de la descripción de ese cuerpo/geografía intervenida por SL se construyen distintos mapas: el primero, el hipotético ataque en las sierras referido a un movimiento propio de las células senderistas; en segundo lugar, el movimiento de las células biológicas que invaden ese territorio vital del padre, donde el sujeto ha sido una parte.

Por último, el mapa mental de quien escribe y su adhesión a otro tipo de células, sociales, evidencia de un imaginario sobre los senderistas propio de algunos sectores de la población peruana vinculados de modo estrecho con lo contado en los medios de comunicación.

El campo donde se inscriben los autores analizados en esta tesis configura distintos radios de menor o mayor espectro de alcance; por un lado, son muestras de la realidad social del posconflicto, evidencia de distintos modos de involucramiento con la violencia; por el otro, dentro del campo intelectual, se detectan ciertas divergencias en los usos de los géneros considerados escrituras del yo. En este caso, la autoficción, de forma paulatina, se convierte en una (auto)biografía. El sujeto narra la connotación de la violencia en consonancia con los imaginarios más obvios sobre la guerra popular senderista donde el partido se muestra como un enemigo de las poblaciones campesinas y estas, entonces, quedan relegadas al padecimiento de sus ataques con inacción. Los verbos *avanzar*, *expandir*, *colonizar* dan cuenta de una mirada bélica propia de cualquier guerra; sin embargo, las finales, *fusilar*, *someter* envisten un posicionamiento frente a ese conflicto en tanto fueron acciones llevadas a cabo por ambos bandos, pero el sujeto las adjudica a uno solo, “con el sigilo de una columna senderista” (340). De esta manera, se presenta un autor individual como hombre-signo histórico dentro de un contexto social, esto es, como un productor de signos entendido a modo de una “función literaria sujeta históricamente a cambios y variaciones” (Miliani, 1985: 100) que, en este caso, también ilustra los avances con respecto a la visibilización del tema de la violencia durante el conflicto y en el posconflicto, así como los vigentes olvidos y negacionismos. Los discursos, entonces, exhiben sus transformaciones formales, así como los indicios sobre los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación generada en una sociedad donde otros discursos –y no el literario– han estigmatizado o borrado parte de esa historia. En este entramado textual y extratextual, el material narrativo muestra una función variable, compleja del discurso, mientras apunta ciertas oscilaciones identitarias del sujeto de la enunciación, por ejemplo, los episodios en los cuales las voces del sujeto y su padre se mezclan a punto tal que resulta imposible la distinción de quién pone en palabras ciertas ideas políticas: La agrupación terrorista Sendero Luminoso (...) lleva al menos dos años en la sierra del país. El acecho a las ciudades de la costa es cuestión de tiempo, de modo que toca ponerse más duro que nunca (194). La distancia marcada por el modo en que refiere a su padre como *el ministro Cisneros* se suma al uso del impersonal (“toca ponerse”) que excluye al yo de la acción, pero reproduce el discurso de uno de los

bandos del enfrentamiento, la de las fuerzas estatales, o al menos, los lineamientos del ministro de guerra, lo cual contamina ideológicamente la voz autoral. Esa coyuntura política, en la cual el hijo se vuelve vocero y hasta creador de los versos de campaña, tiene un correlato unas páginas más adelante cuando su padre, finalmente, no gana la banca en el Congreso y él, ya mayor, vuelve a dicho sitio y ocupa, al menos por un período breve, ya no una banca, sino un banco en ocasión de oficiar de corrector de estilo de la Oficialía Mayor. Para este sujeto, el hecho de poder ocupar ocasionalmente ese sitio supone “que de algún modo se restañaba una vieja herida familiar” (253) con un tiente histriónico o cinematográfico. El sujeto confiesa: “Fue uno de esos inútiles actos poéticos con los que uno cree componer las amargas fisuras del pasado para darse cuenta más tarde que solo se han agrietado un poco más” (253). La restauración simbólica de esa ocupación establece tres niveles de proyección autoral: el de la realidad de su trabajo como redactor, el de la imaginación del pasado vinculada a la proyección política de su padre de la que él fue asistente y la consumación de un deseo trunco. En todas ellas, el padre, como un fantasma, habita el espacio real y el de la imaginación en esa escena montada para satisfacer un deseo especular. La imaginación y la memoria (de lo que no fue) poseen un rasgo constitutivo en común, el de la presencia de lo ausente, y como rasgo diferencial, la suspensión de la posición de la realidad, la visión de lo irreal y la posición de una realidad anterior (Ricœur la 2010: 67), lo cual marca el paso del recuerdo puro al recuerdo-imagen que, al adicionársele la fantasía resuelta por parte del hijo, aunque las condiciones ya fueran otras, se convierte en una mueca carente de sentido, ridícula.

En vinculación con estos recuerdos, el oficio de periodista conjuga esos deseos truncos pues le permite auscultar la figura paterna desde los documentos reales de sus declaraciones, columnas de opinión y entrevistas, también desde un lugar distante, como reclama el título de la novela. En consecuencia, la investigación sobre el ministro Cisneros lo convierte en escritor, su padre es, entonces, acceso y excusa de revisita de la historia militar del país que se solapa a su propia identidad como hijo de Luis Federico Cisneros: “con cada nuevo relato o fotografía obtenidos asesino al hombre que fue mi padre y compongo una versión suya en la que por primera vez puedo mirarme.” (92). De nuevo, aparece el verbo *componer* donde atisba la idea de escritura como recreación y rememoración de la historia del Perú.

Para completar esos vacíos propios de la censura, el silenciamiento y la negación, el sujeto busca el relleno de esas memorias/lagunas familiares con su actividad

periodística de manera que pregunta, viaja, investiga, husmea cartas en aras de hallar información fidedigna, finalmente, lee y escribe ficción (Ver Cap II). Al mismo tiempo, para dar cuenta de los rasgos más vergonzantes de su padre, pone en funcionamiento distintas estrategias como la ficcionalización que humanizan la figura paterna, entre las que se destacan la transcripción de las palabras del militar sin la voz mediadora del yo, el uso de marcas gráficas como corchetes en los paratextos o los guiones usadas como una forma de resguardo de su posición ideológica, sumadas a sus trayectorias lectoras que acompañan el modo de leer/pensar a su padre y la forma de ponerlo en palabras. Al tratarse de un afán de redescubrimiento de su padre muerto, la voz del yo suple con el trabajo del lenguaje la falta de referencialidad, del mismo modo, llena con palabras los objetos o resabios de una existencia impenetrable, desconocida, incluso reprochable. El lenguaje, en cada caso, enmascara o enviste una pulsión indagatoria o expiatoria, muestra de un cuestionamiento ético acerca de qué implica para esta voz haber sido el hijo de Luis Federico Cisneros, quien, por ejemplo, mantuvo una vinculación política con Augusto Pinochet: “no es fácil saber ni decir ni escribir que mi padre admiraba a tipos como esos” (164).

Se conjugan en la escritura, de esta forma, distintas operaciones de inscripción de la identidad o subjetividad en el mundo tales como leer, saber, decir, escribir; sin embargo, persiste un punto ciego en esa rememoración: ¿cómo se convive a diario con ese fantasma? Esta duda generada por la escritura de Renato Cisneros habilita el análisis de otro de los autores del corpus, Lurgio Gavilán Sánchez, quien posee, como rasgo constitutivo, una cualidad apenas expresada por Cisneros: la imposibilidad de que el lenguaje exprese la vivencia y el peso que implica ponerla en palabras.

2. Lurgio Gavilán Sánchez, una voz compleja

Lurgio Gavilán Sánchez es un antropólogo peruano que, voluntariamente, se enlistó en las filas de Sendero Luminoso en los primeros años del conflicto armado. Conformó, luego, el cuartel de cabitos del Ejército a partir de la incorporación a las fuerzas contrarias en circunstancias donde un teniente salvó su vida. Años más tarde, ingresó a una orden religiosa franciscana, aunque después dejó la vida clerical para graduarse en la carrera de Antropología. Su texto, *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2012), recrea una vida excepcional (Degregori, 2014: 9), por la combinación de circunstancias límites durante el período de

la violencia, y detalla el funcionamiento de los dos grupos protagonistas del enfrentamiento armado.²⁰

Dicho texto se inserta en un período posterior al conflicto armado en el cual la literatura referida a la violencia circula con éxito a nivel nacional y mundial. En el año 2012, se publican estas memorias en la editorial del Instituto de Estudios Peruanos, prologadas por los investigadores consagrados: Carlos Iván Degregori y Yerko Castro Neira. El público se interesó por la historia de este exsoldado a través de la difusión por parte de la prensa local e internacional, de lo cual resulta ilustrativo señalar que, al momento de su publicación, tuvo visibilidad y circulación por la reseña de Mario Vargas Llosa, “El soldado desconocido”, del 13 de diciembre de 2012, publicada en España en el diario *El País*, así como en periódicos de Estados Unidos.

Yerko Castro Neira funciona como un primer mediador en tanto fomentó la publicación de sus memorias, según relata en el estudio preliminar. En esta entrada, el antropólogo mexicano, toma los aportes de Clifford Geertz y valora la labor de Gavilán Sánchez como documentos subjetivos de comprensión del sistema social donde se inscribe cada vida. Esta comprensión social se condice con la intención, manifiesta en las palabras preliminares donde el autor subraya el objetivo principal de su escritura, “que los seres humanos puedan (...) tener los mismos sentimientos de este autor y de los actores sociales que retrato” (49). Esta voluntad señala una cualidad constitutiva del texto, la de darle la voz al campesinado de Uchuraccay, al grupo de niños soldados y cabitos por medio de un sujeto que excede las anécdotas personales y describe distintas formas de atravesar este período de la historia peruana, desde perspectivas ideológicas antagónicas. La visibilización de estas memorias por el apoyo de prologuistas y el Instituto de Estudios Peruanos despliega un movimiento desde el adentro hacia el afuera, una e puente a partir del cual la vida particular de un excombatiente funciona como puerta de ingreso al tejido social del posconflicto.

Testimonio, comunidad, memoria individual y plural

En consonancia con la necesidad de revelación de distintos aspectos del conflicto armado y desde una línea de trabajo de la antropología que apela a las autobiografías, se detecta, desde las primeras páginas, el propósito de la escritura que exhibe fines

²⁰ Todas las citas serán extraídas de Lurgio Gavilán Sánchez (2014). *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima: IEP.

propedéuticos y con incidencia en la semiosis social: “Escribo esta historia para recuperar mi memoria; también para que nunca vuelva a ocurrir algo así en Perú” (49). De esta forma, se delimita un sujeto individual, así como plural, además, de tres tiempos tensados entre la experiencia, la textualización (presente) como activación de la memoria (pasado) y la proyección hacia un Perú donde no se incurra en nuevas violencias (futuro). Como en otros textos testimoniales, el caso de Gavilán Sánchez presenta un requerimiento para con la escritura, la función ejemplarizante como un paralelo entre el ser y el deber ser, entre la verdad del uno homogéneo y la verdad del otro, heterogénea, descentrada, silenciada, plural. La violencia, la memoria y la escritura no aparecen, entonces, como espacios aislados o en disputa sino a modo de compendio de versiones con significación social. En esa relación se intenta evitar el anquilosamiento y promover, en términos de Tzvetan Todorov, la “memoria ejemplar” (2002) como modelo de comprensión, “como generalización de la que se extrae una lección y obra en consecuencia de manera liberadora” (Todorov, 30-31). En dicha intención, la difusión, por medio del Instituto de Estudios Peruanos cuya naturaleza intermediaria no es un detalle menor, permite alcanzar el deseado fin preventivo, en especial cuando se trata de una obra de carácter híbrido entre el testimonio autobiográfico y la etnografía.

Los estudios del antropólogo Clifford Geertz subrayan la tensión entre la literatura y la etnografía. Esta cuestión, en el caso de Gavilán Sánchez, quien trabaja con un sesgo antropológico su propia experiencia vital, se vuelve aún más compleja y demuestra el indudable carácter literario de la antropología (Geertz, 1989:13), puesto que la representación explícita de la presencia autoral genera una tensión. Geertz (1989) señala que esta tensión, entre el texto y el contexto, aparece siempre, aunque se estudie estos materiales, en términos foucaultianos, solo como fundadores de discursividad. En otras palabras, dentro de ella, que remite al contexto, a la cultura y a las versiones imperantes sobre el conflicto armado, las estrategias críticas y editoriales señalan una tendencia ideológica, como hace, en el prólogo, Carlos Iván Degregori, quien fue un especialista en los estudios sobre Sendero Luminoso y miembro de la CVR. Este intelectual establece una vinculación entre el texto y los sucesos de Uchuraccay e indica que esas memorias funcionan como contracara de la visión barbarizante brindada por el informe de Mario Vargas Llosa (1983).²¹

²¹ El 26 de enero de 1983 fueron asesinados en Uchuraccay (Huanta-Ayacucho) los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de *El Diario de Marka*, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto

El caso de Lurgio Gavilán Sánchez es de interés colectivo, en primer lugar, como parte de la comunidad que ha generado distintas posiciones frente a la violencia; en segunda instancia, este relato se vuelve valioso en tanto su autor tuvo contacto con ambos grupos del enfrentamiento, de modo que recupera su trayectoria vital de manera oblicua, ambigua, protagonizando ambos bandos del conflicto. Esa coyuntura particular convierte el caso de este autor en una situación extraordinaria: para la crítica y escritora peruana Claudia Salazar Jiménez, el texto se construye como una autoetnografía (2016:172) excepcional ya que conoció la cotidianidad tanto de los senderistas como de los cabitos del ejército y dicha experiencia permite que el lectorado conozca, desde adentro, el funcionamiento de esas dos fuerzas políticas. El texto se presenta, asimismo, como un relato autobiográfico clásico que responde a las expectativas de una autobiografía tradicional, al punto de que, siguiendo a Philippe Lejeune (1991), encontramos coincidencia entre autor, narrador y personaje, uso de la primera persona y apelación al realismo de lo narrado.²² Asimismo, y en paralelo, el texto asume la tradición del testimonio latinoamericano desarrollado a mediados de los años '60, cuando se hallan voces contrahegemónicas, subalternas, que captan lo que el público del posconflicto espera de este tipo de testimonio (Salazar Jiménez, 2016).²³

Ese personaje, narrador y testigo de distintos sucesos violentos constitutivos del conflicto armado se autoconfigura de manera múltiple: es el protagonista de un relato controversial, como también fue testigo y actor de acciones oprobiosas llevadas a cabo por ambos bandos. Al mismo tiempo, en el acto evocativo, el sujeto reviste distintas identidades: “viéndome cada día heterogéneo, a veces pienso en lo fascinante que es ser

de *El Observador*, Jorge Sedano de *La República*, Amador García de la revista *Oiga* y Octavio Infante del diario *Noticias de Ayacucho*, junto con el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaino Severino Huáscar Morales. El asesinato de los periodistas generó dos investigaciones: la primera, a cargo de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay nombrada por el presidente Fernando Belaúnde Terry y presidida por el escritor Mario Vargas Llosa, la cual responsabilizó a los campesinos de dicha comunidad por medio de una visión que los estigmatiza y los barbariza. La segunda investigación fue realizada por el poder judicial, cuyo fallo definitivo fue emitido cuatro años después de los episodios, instancia a partir de la cual se sentenció por homicidio a los campesinos Dionisio Morales Pérez, Simeón Auccatoma Quispe y Mariano Ccasani Gonzáles. También, se ordenó la captura de otros catorce campesinos de Uchuraccay. Para la revisión de estos sucesos puede leerse el *Informe final* de la CVR.

²² La estructura del texto sugiere, asimismo, como sostiene Sebastián Ignacio Muñoz Ruz (2016) el formato de las autobiografías de santos o clérigos, tales como las confesiones de San Agustín, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa.

²³ Dado el evidente enlace entre memoria y testimonio dentro del campo de estudios literarios, cobra relevancia la investigación de Rossana Nofal, *La Escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur* (2002), pues permite examinar los orígenes del género testimonial, inaugurados con *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. Un caso emblemático en el contexto peruano es el de Saturnino Huilca, *Huilca: habla un campesino peruano* de Hugo Neira Samanez (1975).

el otro” (164). Es decir que propone un corrimiento en los momentos más tensos de su relato, razón por la cual las operaciones de escritura muestran un sujeto que opera como un director de escena, de forma que compone una pieza con un único actor ejerciendo distintos papeles. Frente a esta idea, y atendiendo a la tensión con el contexto, nos preguntamos a quién van dirigidas estas escenas y, en estas elucubraciones, rescatamos los aportes de Erving Goffman (1963) en su análisis dramático de la sociedad, puesto que este autor explica que *los marcos para la acción* son esquemas de interpretación socialmente contruidos desde donde se confiere sentido a la acción. Estos marcos, en este caso, permiten capacitar al actor dentro de diferentes situaciones y evaluar la manera en que responde a ellas; el actor puede seleccionar el marco más adecuado para definir una identidad en una situación, aunque dicho proceso no sea consciente. En tal sentido, el sujeto de estas memorias se posiciona discursivamente de manera estratégica para dar cuenta de la violencia y los padecimientos dentro de las filas senderistas como al interior del reclutamiento del Ejército peruano. Se suma a su propio protagonismo su condición de testigo, incluso cómplice, de vejámenes.

En esa tensión testimonial resulta operativa la distinción apuntada por Giorgio Agamben, en *Lo que resta de Auschwitz* (2017), al retomar la etimología latina en sus estudios y distinguir la palabra *testis* referente a un tercero que se proyecta como testigo entre una pelea o proceso entre dos contendientes y el término *superstes*, designación referida a quien ha vivido algo, entonces, puede dar testimonio. En ambos casos, en esa inflexión doble, los testigos presentan una “huella testimonial” evidencia del sufrimiento (Jelin, 2002: 80), visible en la trayectoria vital recreada por Gavilán Sánchez, quien solapa esas categorías, por ejemplo, cuando describe una matanza, “mataron a la vigilancia con disparos de máuseres (...) vi cómo los ronderos caían y rodaban por el suelo (...) destrozados por los plomos de las balas y decapitados. Quemamos todas sus chozas (...) saqueamos todo” (75). Aparece, de este modo, una duplicación del yo que señala, por un lado, una observación subrayada en la acción de ver, es decir, un testigo de la violencia senderista; por el otro, un partícipe de dicha crueldad quien saquea, con otros, las chozas. En otras oportunidades, en los pasajes referidos a su paso por el Ejército, el sujeto también se inscribe superponiendo las nociones de testigo víctima y victimario, tensión manifiesta —entre otras zonas— en la descripción de la formación como monitor y el modo en que ejerce ese cargo: “no durmieron los reclutas porque algunos monitores les habían hecho comer heces (...) Al recluta que se quejó lo hemos masacrado y lo hicimos desertar a

propósito” (119). Luego el sujeto que experimentó ambos estadios de hostigamiento como víctima y, posteriormente, con un rango mayor como victimario, reflexiona: “mandábamos a formar cuando aún todavía no habían acabado de defecar (...) Cuánto nos odiarán, pero ellos también –cuando llegaran a ser cabos– se vengarían con los que vinieran” (120). Vemos esa duplicación a lo largo de todas las memorias, las cuales se vuelven complejas y problemáticas cuando se exhiben muertes, violaciones, atrocidades en contra de los derechos humanos padecidas y ejecutadas en uno u otro bando.²⁴ Otro fragmento ilustra esta duplicación: “en la Base de San Miguel, decidieron matar a todos los que estábamos prisioneros, pues venía la inspección. Trajeron a las mujeres (...) todos abusaron de ellas (...) yo estaba también asustado (...) todos fuimos a presenciar su muerte” (113). Esa identidad múltiple y oscilante del sujeto, quien observa el maltrato, lo padece y lo ejecuta se detecta, en especial, en las conjugaciones de verbos denotativos de violencia, en el uso de frases impersonales o solapamientos en los pronombres, todo ello como marcas confusas, o huellas testimoniales (Jelin, 2002) tendientes a nombrar(se) en las acciones más cuestionables dentro de un “nosotros” o bien correrse de los episodios más cuestionables.

La inscripción del yo en *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* muestra parte de un tejido social todavía polarizado y, en dicho contexto, estas memorias no sólo proponen desde la antropología una lectura del conflicto armado como testimonio político, sino que construyen, discursivamente, a un sujeto que conjuga diversas voces conformadoras de la escena política peruana de la década de los ‘80. Desde la narración de una vida múltiple, aparecen las voces de muchos otros soldados; en tal sentido, la palabra de este niño senderista, joven militar y luego sacerdote, representa el discurso de muchos campesinos de la comunidad. Por un lado, exculpa, a través de su figura, actos cuestionables en manos de los agentes activos del conflicto; por el otro, aporta claves para comprender los motivos de adhesión del campesinado a SL y su desilusión. De este modo, la comunidad no se configura al modo de víctima atrapada entre dos fuegos sino “despojada de su campo idílico, parida al mundo con dolor” (Agüero, 2015:74) y esa textualización, concebida desde ese desgarró vital

²⁴ En su posterior obra, *Carta al teniente Shogún*, se profundiza la exploración en torno a su condición como víctima y victimario menos esbozada en *Memorias de un soldado desconocido*. Por ejemplo, llega a preguntarse “¿Soy perpetrador?” (Carta, 110).

dejado por la guerra, se convierte en un lugar donde el sujeto individual y social no termina de asirse y, por ende, se muestra como un yo desarmado.

En consecuencia, el texto ofrece distintos pasajes donde el sujeto adopta tonos variados para narrar la violencia en respuesta a su necesidad de despojarse de la gravedad de los hechos del conflicto armado; uno de ellos es el tono infantilizante.²⁵ La estrategia de contar con una voz ingenua e inocente infantiliza el relato y, de este modo, evita los posibles juicios de valor por medio de estrategias narrativas variadas, como la distorsión a través del humor (que se analizará más adelante) o el uso de un discurso naif, reconocible cuando recuerda en el apartado “Mis animalitos”: “Mi gallo se llamaba Koki (...) En el cumpleaños del capitán mataron a mi Koki; yo estaba triste y aún más triste cuando mataron al zorro. Vi que las balas se habían incrustado en sus costillas débiles y en sus patas color de *ichu*” (108). Se suman a este tono anecdótico e infantil las operaciones de borramiento con el fin de evitar las posibles recriminaciones, la sanción social que podría alejarlo de sus intenciones originales, reinsertarse en la comunidad y la prevención de la violencia futura. En tal sentido, se pregunta, como lo hace José Carlos Agüero cuando analiza la obra de Gavilán Sánchez: “¿Hay un espacio de libertad de expresión para que él pueda realmente pensar en profundidad el nivel de su compromiso con la guerra y sus crímenes (...) sin cargar con el riesgo de la sanción social o incluso penal?” (2015: 75). Frente a este peligro de sanción, muestra de la sociedad del posconflicto, la estrategia de infantilización de sus recuerdos se condice con un posicionamiento retrospectivo conforme a su expiación frente a la violencia. Asimismo, la inclusión de su rememoración dentro del paso por las órdenes religiosas marca una voluntad de redimirse, esto explica que la narración continúe después de abandonar el Ejército. Gavilán Sánchez se construye en el capítulo tres, dedicado a su vida religiosa, desde la expiación, y no hay mejor manera de hacerlo que convirtiéndose al cristianismo, es decir, al lugar del bien por excelencia (Muñoz Ruz, 2016: 40) y es, en tal sentido, que sus memorias, al evocar las órdenes franciscanas, presentan momentos de autorreflexión, así como autovaloración de su conducta. De esta forma, su conversión espiritual y la vuelta a su comunidad demuestran una estrategia de cruzamiento de dos tiempos en los cuales se yuxtaponen el sujeto adulto, el pasado violento y las convicciones, ya desde un

²⁵ José Carlos Agüero, otro de los autores del corpus, en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* también reflexiona en torno al tono infantilizante en las memorias de Gavilán Sánchez.

punto de vista privilegiado, presentadas en una nota al pie, de modo marginal, posiblemente buscando pasar desapercibidas:

Los olvidados por el estado. Había que hacer algo. Pero ¿qué sabía un niño de la política central en las profundidades de los Andes (...)? ¿qué sabíamos los niños del (...) pensamiento Gonzalo? (...) ¿sabíamos los niños las consecuencias de la guerra emprendida? ¡Cómo íbamos a saberlo! (166).

El énfasis de la respuesta final, sumados a la encadenación de preguntas retóricas, ilustran un mecanismo de expiación, pero también de evaluación. El hecho de nombrar(se) como niño –nuevamente en la oscilación entre la primera y la tercera persona plural–, a partir de la insistencia en dicho sustantivo, devela la autojustificación del sujeto y, de esta forma, la vida de esos niños, las vivencias singulares, ilustran una situación plural, como la infancia del campesinado de Uchuraccay (Huanta, Ayacucho) con una matriz mítica de la cultura andina significativa para entender las causas y modos por los cuales la lucha armada se inició en aquellas poblaciones. En esa línea, se comprende el ingreso de muchos niños a las filas de Sendero Luminoso en respuesta a una situación de soterramiento del campesinado, cuya salvación era investida por la figura de Abimael Guzmán (presidente Gonzalo), en tanto “había llegado el tiempo de ser iguales (...) de que los pobres dirijan el destino del país” (57), aunque, con la aparición de SL, el campesinado experimenta primero, una esperanza; con el tiempo, la desilusión.

Con el propósito de dar cuenta de su infancia y de la gestación del clima político anterior al conflicto armado, el sujeto compara esos tiempos con cuestiones fenomenológicas pues, es desde la experiencia y el conocimiento de la naturaleza que comprende y juzga esos primeros meses. La aparición de las promesas senderistas se describe en términos de “la lluvia buena” (57) y se compara, entonces, el comienzo de una lluvia cuyas gotas calman y apaciguan, pero devienen en tormenta imparable, lo cual para el sujeto es un “diluvio” (57) arrasador. Esa matriz de pensamiento andino, por medio de la cual descifra los sucesos desde la observación fenomenológica, cósmica ilustra la mentalidad del mundo campesino juvenil dentro del conflicto armado. Así, la voluntad de darles la palabra a los demás, por ejemplo, al campesinado, se alinea con el carácter testimonial. En otros términos, el texto de Gavilán Sánchez, tensionado entre un recurso metodológico y un recurso narrativo, aporta información valiosa sobre los bandos enfrentados en el conflicto, como también sobre la comunidad de Uchuraccay altamente violentada en el conflicto y barbarizada, como vimos, de acuerdo con posiciones como

las de Vargas Llosa. En los estudios antropológicos y etnográficos, los informantes se han convertido en la herramienta metodológica de apropiación del recojo de las visiones del mundo, de la cultura, con un marcado afán por comprender que, en este caso, se pliegan a la compleja enunciación de un sujeto que describe cierta información a partir de su propia experiencia y textualiza las rememoraciones como agente activo. Así, como se analizó, en varias ocasiones que dan cuenta de la violencia extrema o violaciones, el yo incurre en distintos mecanismos de despersonalización para poder nombrar(se) en ese contexto.

Como recurso narrativo, los testimonios ganaron importancia a mediados de la década de 1970, si bien venían cobrando peso desde la Revolución cubana, no solo como parte metodológica de un proyecto de investigación, sino como historias de vida.²⁶ De este modo, el testimonio concebido entre la antropología y la literatura demuestra un mayor margen representacional del sujeto y de la sociedad, tal es el caso de la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani* (1977), mediado por los antropólogos Carmen Escalante y Ricardo Valderrama (Huaytán Martínez, 2014). En esa marcada función testimonial, el texto de Gavilán Sánchez busca una reconstrucción y rememoración del mundo íntimo en diálogo con los procesos de aceptación y cuestionamiento del conflicto armado donde un sujeto múltiple se apropia de espacios discursivos para garantizar la convivencia en la sociedad. La figura de este antropólogo, dentro de la sociedad del posconflicto, y en el campo intelectual, presenta una situación compleja en tanto la comunidad sigue polarizada y los agentes involucrados, estigmatizados; de ahí el uso de formas múltiples de escritura que intentan dar cuenta del pasado traumático.

Como señala Hugo Achugar (1992), la autobiografía y el testimonio presentan diferencias; el testimonio es, en una de sus formas, la autobiografía del iletrado o de quien no controla los espacios de la historiografía ni de la comunicación escrita. Esta distinción, empero, no resulta visible en el caso analizado puesto que el sujeto emprende un camino de alfabetización dentro de la cultura letrada para volver sobre su propia vida en una torsión desde el mundo andino quechuahablante a la letra en español. En ese pasaje, el sujeto da cuenta de su formación letrada –en ese sentido, cabe la digresión, la vida de este

²⁶ Tomamos esta fecha por la decisiva incorporación de la categoría de testimonio en el certamen de Casa de las Américas, edición 1970. En dicha oportunidad quién ganó el primer premio fue María Esther Gilio por su obra *La guerrilla Tupamara*. El premio buscó la documentación de la realidad latinoamericana y del Caribe por una fuente directa, se esperaba, así, un material confiable con calidad literaria.

sujeto responde al formato de la novela de aprendizaje o el *Bildungsroman*– y expone en su texto las experiencias de los jóvenes protagonistas de la violencia en los Andes.²⁷ Sin embargo, en la distinción entre autobiografía y testimonio, siguiendo a Achugar, se señala una de las diferencias mayores en torno al tono confesional, esto es, mientras la autobiografía es un discurso sobre la vida íntima, el testimonio es un discurso acerca de la vida pública, del yo en la esfera pública (Achugar, 1992: 59). El caso de Gavilán Sánchez trasciende las fronteras de lo íntimo para dar cuenta de un material público, propio de su comunidad y, en lo sucesivo, de los dos grupos políticos de los cuales formó parte. En otros términos, su narración describe dos esferas íntimamente vinculadas, las cuales exceden lo individual con el fin de dar a conocer el funcionamiento de las células del partido SL así como del ejército.²⁸ Como obra abierta que posee forma de acción social (Beverly, 1987), esta narración testimonial evidencia historias acalladas, consideradas menores, discursos contrahegemónicos donde prima un interés por el conocimiento de ese otro quien es parte de la humanidad y se vuelve un desconocido.²⁹

Las memorias de este soldado desconocido –el uso del adjetivo puede referir al anonimato o a la ajenidad frente a ciertas prácticas recreadas en su texto– no son, en rigor, un testimonio puro. No obstante, en tanto texto híbrido entre las memorias y la autobiografía, presenta condiciones para considerarse un texto testimonial vivo de una época violenta de la historia peruana, incluso cuando su autor atenúa la crudeza de esos años: “No es una historia de violencia sino relatos de la vida cotidiana” (49). El subtítulo, *Autobiografía y antropología de la violencia*, sumado a distintos episodios cruentos descriptos a lo largo del relato, direccionan las expectativas lectoras a un cuestionamiento acerca de los modos del lenguaje que dan cuenta de la crueldad, por cierto, constitutiva de los años estudiados.

²⁷ Para el estudio de la relación de estas memorias con la novela de aprendizaje, puede consultarse la tesis de Fiorella Ysabel Zenteno Valdiviezo: “Moderno por sus circunstancias, antimoderno por convicción: Una lectura de la modernidad problemática en Memorias de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán por medio del *bildungsroman* y la novela picaresca” (2019).

²⁸ El desarrollo del testimonio en América Latina no se presenta como un proceso homogéneo pues coexisten distintos modos de producción económica y cultural premodernos, modernos y postmodernos, lo cual ilustra la ambivalencia o complejidad del testimonio. Existen varias líneas o tendencias del discurso testimonial, así como distintos corpus. Por un lado, los testimonios que vehiculizan la lucha por el poder de un sector, grupo o comunidad o clase que intenta el desalojo de quien esté en el poder y, por otro, aquellos que, sin negar lo anterior, aspiran al establecimiento por coparticipación de una comunidad plural o heterogénea sin hegemonías absolutas al menos a nivel discursivo (Achugar, 1992:54).

²⁹ Entre la copiosa bibliografía sobre el tema, resulta operativo el tratamiento del género testimonial desarrollado en el trabajo de Noemí Acedo Alonso, “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”, así como en el de Victoria García, “Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género”.

Con la descripción de la violencia, el yo testimonial persiste en el uso de una matriz colonial que en algunos episodios niega la procedencia indígena y se inclina, en cambio, por la identificación con la figura del intelectual académico. En otras oportunidades, la palabra oral, propia de la cultura andina, intercepta, paralelamente, el discurso escrito, así, se observa un refuerzo del carácter testifical en torno a su capacidad de rememoración, por ejemplo, “son todos los días de recuerdo, como si ayer mismo hubiera estado en esas escenas de la vida” (50) donde se enfatiza la veracidad de sus memorias, subrayada por medio de detalles tales como el mapa y las fechas de su viaje desde la selva a la sierra. En los recuerdos alusivos al comienzo del enfrentamiento, la voz letrada deja lugar a la matriz de pensamiento andino propio de la infancia del yo, de modo que se observa una convivencia de la cultura letrada española y la quechuablante, por ejemplo, en la descripción del comienzo de la revolución apuntada desde la cultura andina como el principio de una ilusión de cambio. Se suma a esta concepción el calendario del año cristiano, enero de 1983, junto con la estación de la naturaleza, tiempo cósmico: tiempo de lluvia y siembra de maní. De igual modo, ese período es recordado como un tiempo histórico por medio de la referencia a los sucesos de Uchuraccay y un tiempo político que alude al avance de SL y las noticias sobre el presidente Gonzalo; finalmente, un tiempo mítico, de *tupay* (encuentro) y *qarawi* (canto). La capacidad de descripción del sujeto, escindido entre dos universos (el de la cultura letrada propia de su formación eclesiástica y antropológica y la cosmovisión andina constitutiva de su infancia) evidencia refuerzos lingüísticos que subrayan la franqueza de sus memorias, como “Lo que me consta es” (115), o las alusiones al hecho de presenciar ejecuciones o torturas “fuimos a ver el enfrentamiento” (115) o “Los prisioneros de SL estaban muertos, porque yo los había visto antes en la base militar” (115). De esta forma, por medio del verbo *ver* se señala un intento de verosimilizar, una dimensión fiduciaria desplegada a lo largo de todo el relato. De igual manera, el afán de construir una narración verídica se patentiza en el nombramiento de los sitios recorridos (Cerro Tankar, la comunidad de Mayu, paso por Huallay, el cruce por el río Challhuamayo), se trabaja, así, en la exhibición del propósito referencial superpuesto a los mecanismos de rememoración, selección –y por ende manipulación– de esos relatos, de esta forma el yo asume: “Cuántas historias quisiera recordar y luego contarlas” (123). Todo ello demuestra el posicionamiento del sujeto como un mediador entre dos culturas, entre dos bandos, quien, con un marcado propósito testimonial, busca con su escritura mostrar verosimilitud frente a la memoria individual y de la comunidad.

A pesar del evidente carácter testifical, el texto de Gavilán Sánchez no es un testimonio puro dado que prescinde de un mediador, es decir, el texto no cuenta con la figura del letrado solidario (Achugar, 1992), nexos entre la rememoración y la textualización. Desde la mitad del siglo XX, las voces silenciadas y marginadas ingresan al espacio letrado gracias a la intermediación de un intelectual solidario, a través de operaciones de escritura tendientes a la descripción de las vivencias marginadas, silenciadas. En este caso, la mediación es innecesaria dado que el texto presenta la autoconfiguración de un sujeto que narra su existencia y la de su comunidad porque revirtió la mirada paternalista de esa mediación. Surgen, de este modo, algunas incertidumbres en torno a la verdadera autonomía de ese sujeto en la confección de su texto, pues, si se parte de la premisa y condiciones de falta de voz o agencia, o bien de autonomía, de los campesinos quechuahablantes, se constituye una violencia simbólica sumada a la violencia física propia del conflicto. Debido a ello, el uso de la escritura de las memorias resulta un acto reivindicatorio, contrahegemónico, porque restituye simbólicamente la condición marginal de los campesinos, los cuales –en las palabras de Gavilán Sánchez– cobran visibilidad, incluso desde una lengua ajena y colonial. Sin embargo, en ese proceso de textualización y edición, se observa una operación oscilante entre la emancipación de una voz acallada, así como una subordinación respecto de mediadores culturales quienes la autorizan dentro del campo intelectual (en el caso que nos ocupa, la Universidad en tanto institución de formación antropológica y el Instituto de Estudios peruanos que fomentan la edición). Se halla, de esta manera, un puente o solidaridad letrada en los gestos de apropiación del texto dentro del campo intelectual con una edición y dos trabajos preliminares de dos intelectuales de renombre (Yerko Castro y Carlos Iván Degregori). En el mismo sentido apuntan el apéndice, el trabajo iconográfico, las notas al pie; es decir, el aparato paratextual de este testimonio evidencia, por medio de la institución editorial, la legitimación de esas palabras en un momento de la narrativa de la violencia en el cual las memorias de este exsoldado o sujeto de guerra (Campuzano, 2021) se suman a una actitud condescendiente con cierta voluntad reconciliadora (Ver Cap. III).

En los modos de autoconfiguración textual, el sujeto, imbricado en distintos mecanismos retóricos autobiográficos que refieren un pasado cruento, asume una posición pendular entre la figura de las víctimas y la de los victimarios, prueba de la porosidad en la frontera de estas categorías (De Vivanco, 2021: 141). De este modo, el

texto presenta una paradoja: por un lado, desestabiliza las dicotomías propias del discurso oficial; por el otro, genera una respuesta crítica, que busca “apaciguarlo e integrarlo a los discursos (...) del “buen recordar,” restándole así su posible fuerza irruptora”, línea en la que se inscriben Mario Vargas Llosa o Carlos Iván Degregori, entre otros (Salazar Jiménez, 2016: 179). En las operaciones de escritura se hallan las claves de esta inscripción conflictiva entre las distintas versiones sobre el conflicto armado y la legitimidad de la voz, construida desde distintos universos de sentido, con el fin de dar cuenta de este período de la historia peruana.

Tensión víctima/victimario

La escritura, escenario posible para hacer públicas vivencias y experiencias traumáticas, resulta de gran importancia durante el posconflicto frente a situaciones acalladas por los aparatos estatales, el partido comunista SL, el Ejército y la Iglesia. La exhibición –estética y literaria– de estos hechos, no obstante, redundante, también, en zonas de silencio y negación. En tal sentido, se reconoce que todo ejercicio de memoria supone un riesgo: un exceso de pasado. La noción de peligro, a la luz de los aportes teóricos de Elizabeth Jelin (2002), se concibe como repetición ritualizada u olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado en cada sujeto (14), de ahí la importancia de los trabajos con la memoria, esto es, la incorporación y revalorización de las múltiples memorias traumáticas, de modo que la violencia (física, verbal, simbólica, institucional) sea elaborada e integrada como parte de ese pasado.

Uno de los recursos más usados en la reelaboración de los episodios traumáticos es el de la descripción, por momentos detallada, cargada de adjetivos como vemos en las primeras memorias, “le alcanzó una escopeta a la compañera Sandra para que le disparara en la cabeza. La bala salió mortífera (...) La noche se hizo negra, oscura, triste, melancólica” (69); en otros, elusiva, como durante la descripción de los escarmientos tanto en el grupo senderista como dentro del Ejército. Otro momento con estas características surge en referencia a la vigilancia de Sendero, en distintos pasajes del texto, como una fuerza omnipresente y amenazante en cualquier orden de la vida cotidiana (en las conversaciones, en la intimidad de las comidas, en los tiempos de descanso, hasta en los vínculos interpersonales). Con la instalación de la fantasía de que el partido “tiene mil ojos” los campesinos cooperadores con la policía o *sinchis* o los traidores de la causa revolucionaria se detectaban, luego, recibían su escarmiento público, una de las formas más conocidas de ejecución de la violencia. El sujeto de *Memorias de*

un soldado desconocido, ante estas acciones comunes a la vida senderista, se posiciona por medio de un corrimiento del yo o negación, una oscilación entre los lugares de víctima-victimario combinada con la compleja figura del testigo, por ejemplo, cuando narra con detenimiento un escarmiento finalizado con la muerte

Ajenos al dolor humano de los compañeros presos, jalábamos de la soga cuando inútilmente intentaban escapar (...) uno por uno fueron fusilados (...) en dos fosas los enterramos, uno sobre otro. (...) En muchas oportunidades sucedieron este tipo de muertes (77/78).

El distanciamiento del sujeto frente a los hechos narrados se anticipa con el comienzo de la frase “ajenos al dolor humano” (77) y se vuelve visible en la estructura verbal y pronominal (enuncia las acciones primero en primera persona del plural hasta terminar la frase sin un agente para dichas acciones). Sumado a ello, la construcción en voz pasiva, “uno por uno fueron fusilados” (77/78), sin complemento agente, da cuenta de una omisión que aleja al sujeto textual de las ejecuciones. En muchos pasajes, el yo, dentro de la tensión entre el protagonismo, la observación del hostigamiento y la muerte propone una autoconfiguración ambigua frente a la consumación de estos hechos constantes a lo largo de sus memorias. Encontramos, en otro episodio, que la voz narrativa asume la ejecución de la violencia enmarcada por la utilización de otra forma de borramiento, la chanza que opera como foco distorsionador

La que murió más dramáticamente fue la compañera Fabiola (...) decíamos bajito: “pobrecita”. En la noche la ahorcamos (...) demoramos casi media hora, (...) Por fin, la enterramos. Al día siguiente, la tumba (...) estaba vacía (...) El cuerpo (...) lo encontramos en el barranco, seguramente revivió y en su desesperación cayó al abismo (...) “La hierba mala nunca muere”, decían los camaradas (79).

El pasaje ilustra, por un lado, una suerte de piedad, más bien un temor compartido entre los camaradas por cumplir esas órdenes de ajusticiamiento, junto con la ejecución cuya tensión se descomprime con el ahorcamiento consumado, lo cual produce alivio, visible en la frase adverbial “por fin”. Esto demarca el término de una situación esperada, tanto como la obligatoriedad de la violencia. Luego, la conjetura, manifiesta por medio del adverbio “seguramente”, verbaliza una posibilidad de que la compañera hubiera sobrevivido a modo de deseo. El temor sumado a la violencia ejercida en primera persona

del plural y el alivio por dar fin a dicha situación se yuxtapone al toque final donde se describe un episodio grotesco del cuerpo rodando a lo largo de la tierra. Hay entonces, un desplazamiento entre la violencia y la manera de narrarla que saca el foco de la figura del protagonista, resaltada por medio del dicho popular en tono de chanza, “La hierba mala nunca muere” (79). Si esta frase es considerada un toque humorístico demuestra una negación o un mecanismo de supervivencia desplegado con el fin de sobrellevar una experiencia traumática. Entendemos, de esta manera, que en las interferencias entre lo dicho y lo silenciado, entre un registro serio y otro más cómico se detecta una voz testimonial modulada por diversos sentimientos (alivio, culpa, obligatoriedad) como señal de distintos grados de involucramiento con los hechos. Por medio de estos recursos de distanciamiento, como las manipulaciones pronominales, los usos de la voz pasiva, la infantilización del tono narrativo, el planteo del humor y los refranes que distorsionan el nivel de violencia narrada, el sujeto se desdibuja dentro de los hechos y prefiere no ahondar: “no hay más, es todo cuanto he vivido (...) no es preciso saber más, un silencio es la mejor respuesta” (172). En otros términos, el sujeto ya sea corrido de los episodios violentos, ya sea como víctima, victimario o testigo reserva una huella residual, la de lo no dicho.

Esta violencia detallada en el apartado sobre su paso por el senderismo, de igual manera, reaparece descripta en el texto en el capítulo dedicado al paso por el Ejército. Bajo el pretexto de la mitigación del fuego del terrorismo, las Fuerzas Armadas llevaron a cabo una: “guerra de baja intensidad o guerra clandestina (...). Se basa en un fundamento milenario que aconseja la aplicación, frente al agravio, de la Ley del Talión” (Jara, 2003: 9) en términos bíblicos, lo considerado como “ojo por ojo, diente por diente”. Las fuerzas del orden esgrimían la defensa del campesinado frente a la amenaza terrorista, de forma que los militares irrumpían en los pueblos mientras concentraban a la comunidad en un sitio público. Los ajusticiamientos, a diferencia de las células senderistas, operaban en lugares cerrados cuando se trataba de torturas o interrogatorios, seguidos de ejecución en la mayor parte de los casos. Para ello, poseían espacios localizables de tortura, como la llamada casa rosada de Ayacucho, por citar un ejemplo, donde las ejecuciones eran pautadas, reglamentadas por el tipo profesional y el carácter remunerado de quienes lo llevaban a cabo.³⁰ Dicha situación se presenta de modo distinto respecto de los soldados

³⁰ La casa rosada fue un predio de dos pisos ubicada en jirón Los Rosales 236, Urbanización Los Jardines-Ayacucho, donde los detenidos por las Fuerzas Armadas eran trasladados, para someterlos a torturas y obtener alguna confesión.

de Sendero, identificados y convocados por la causa de otra manera. Se advierte, no obstante, que en las dos organizaciones (Ejército y Sendero Luminoso) existen correspondencias, mecanismos de violencia parecidos, homólogos (Castro Neira, 2014). Los episodios cruentos de las Fuerzas Armadas se constituyen como opuestos, también, complementarios de las prácticas de Sendero Luminoso, sobre todo para las víctimas. En las propuestas descriptas, el sujeto aparece corrido, en una posición secundaria, a veces como ejecutor o bien al modo de un simple testigo de los hostigamientos. En ambos casos, la vida ajena y propia carece de valor, visto que lo puesto en juego ya no es la integridad individual, sino el ideal político defendido.

Las acciones punitivas, en el caso de los considerados guerrilleros, se sustentaban en el supuesto de la autorización del partido y la lucha popular. Los senderistas unidos a la causa sabían que conformar el partido conllevaba la internalización de otra forma de muerte puesto que, para Abimael Guzmán, la vida debía ser ofrecida a la revolución, pues todas las demás no poseían valor alguno. Esta premisa es asumida y descripta por el sujeto: “Debíamos cumplir estrictamente la tarea encomendada por el partido (...) El morir envuelto con la bandera roja era digno, morir fusilado en presencia de todos era una deshonra” (77). Es decir, que la muerte para los revolucionarios fue una condición natural dentro del conflicto armado, presenta “un estado (...) latente, de haber asumido la muerte como una necesidad. Es cierto (...) que aspiran a vivir para ver los frutos de su lucha, (...) pero (...) estos objetivos solo serán posibles si tal recorrido se produce como una travesía de muerte” (López Maguiña, 2016: 75). En esa dimensión de la vida y de la muerte las marcas del sujeto, inscripto en el texto, se presentan borradas, oscilantes, complejas, en ese sentido, el yo aparece innombrado pues en distintos recuerdos no se delimitan los alcances de sus acciones, tampoco se define si colaboró o ejecutó hechos cruentos y hasta qué punto podía, o no, excluirse de esas situaciones. Se diluye, incluso, la imagen del soldado indicado en el título y es dentro de esa posición corrida que la escritura se convierte en instrumento y resguardo del yo.

Desde las “Palabras preliminares”, el sujeto se autoconfigura como escritor, hace referencia a su persona como: “este autor” (49) o bien, “para quien escribe” (50), evidencia de una imposibilidad de nombrarse por fuera del texto sumado a una falta de identificación con las múltiples identidades adquiridas: senderista, cabito del ejército,

religioso.³¹ Si bien el título de la obra demarca una prioridad: considerarse soldado, es decir, la pertenencia a las fuerzas del Ejército, esa primera máscara se vuelve esquivada a lo largo del relato, dado que la autodesignación y autofiguración, desde el prólogo, subraya su carácter de creador literario. La escritura, entonces, se vuelve una plataforma que le permite nombrar mucho más que a un yo, en tanto las operaciones puestas en juego en el texto no remiten solo a un individuo real involucrado, en cierto modo con los hechos, sino a una función que da lugar a varias posiciones-sujetos o a un “sujeto transindividual” (Lucero de Vivanco, 2013), una voz individual dentro de la colectividad que demuestra la situación de otros individuos, entre otros recursos por medio del uso de la primera persona del plural.

Para la gramática quechua existen dos formas de nombrar el “nosotros”: *ñuqanchis* y *ñuqayku*, traducidas por “nosotros”, aunque no equivalentes. El primero llamado “nosotros inclusivo o incluyente” significa exactamente “tú y yo” o “ustedes y nosotros”, mientras que el segundo (*ñuqayku*) indica un “nosotros exclusivo”, esto es, “nosotros, pero no tú o ustedes”.³² De este modo, bajo lo que en español designamos como “nosotros” el sujeto queda incluido en ciertos enunciados donde su participación es confusa. Así, el pronombre español “nosotros” propone la delimitación de sus acciones dentro de los verbos más cuestionables, tales como *quemamos*, *saqueamos*, *atrapábamos para luego matarlo*, aunque se trate de rememoraciones en las cuales resulta implicado como testigo y/o partícipe y que señalan, en esa designación ambigua, el uso que el sujeto hace de la escritura, como corrimiento y designación.

La coyuntura política del contexto determina esa inscripción textual de manera titubeante, reconocible desde el prólogo, en tanto en primer lugar, se señala que esta autobiografía fue escrita durante el conflicto armado y corregida diez años después, momento en el cual ya se había publicado el *Informe Final* (2003) de la CVR. Se explicita, en esa segunda instancia de escritura, una voluntad de enmienda y relleno de los olvidos

³¹ El tema de la identidad es un problema descrito en el texto cuando el sujeto narra la manipulación identitaria dentro del grupo senderista en tanto cambian su nombre y proponen como nombre de guerra el de *Carlos*. En 1995, cuando ingresa al mundo franciscano, abandona ese nombre. También explica que, en 1990, tramita su partida de nacimiento donde se altera, no su día de nacimiento, sino el año (1973). El sujeto asume: “En realidad, tendré unos dos años más” (60).

³² Esta distinción puede consultarse en guías y gramáticas quechuas traducida al español, como la *Guía de lengua quechua (de Lamba yeqe) para castellano-hablantes* redactada por Víctor Vilcabana Sánchez. Ronel van der Walt de Groenewald, Rómulo Sánchez Bemilla y el *Diccionario Quechua- español, SIMI TAQE* de la Academia mayor de la lengua quechua.

pues “Los espacios vacíos fueron completados entre 2007 y 2010” (49), indicando que, para el sujeto, la historia textualizada puede completarse en esas dos etapas. Esta operatoria evidencia, como contracara, huecos, así como olvidos considerados memorias dolorosas, por eso el yo explica que en sus memorias: “no está plasmado todo” (50), y, en tal sentido, el recuerdo, asume la forma de la nostalgia “pero, al mismo tiempo el alivio en el alma” (52). En los procesos de curación de los campesinos hay un marcado énfasis en la limpieza, como se advierte cuando se pasa un huevo o un cuy por el cuerpo, o se va a la iglesia evangélica para quitarse los *llakis* (memorias penosas); en este caso, la letra limpia esas memorias. La antropóloga Kimberly Theidon explica que los *llakis* funcionan al estilo de pensamientos o recuerdos penosos que llegan al corazón, donde son cargados con afecto. Estos *pensamientos emocionales* borran la distinción entre la intelectualidad y lo afectivo, dado que el corazón es tanto la sede de las emociones como la de los recuerdos (2004: 64), de esta forma el sujeto describe “siento que el tiempo se atraganta (...) y este recuerdo me duele (...); siento en los brazos, en las piernas, en el corazón. Siento que el recuerdo se alimenta como (...) los piojos (...) se alimentaron de mi sangre” (164).³³ Sin duda, la insistencia en el carácter experimental, sensorial, tematiza el paso y el uso del tiempo para la reescritura en tanto el sujeto logra una rememoración que redunde en la limpieza, el relleno de la historia y hasta tal vez, la curación. El recuerdo, animalizado en la figura de los piojos, se alimenta de su sangre; la escritura, en términos materiales, la mano que escribe descomprime su garganta o bien los brazos, en definitiva, el corazón lleno de *llakis*.

El tiempo entre esa escritura y los posibles rellenos demuestra que el olvido puede ser deseado, hasta necesario para la supervivencia tanto del individuo como de la comunidad (Jelin, 2002: 29). De esta manera, esos olvidos ponen sobre el tapete el peso del pasado y la importancia de la visibilización de historias individuales como muestras de la comunidad. Desde las “Palabras preliminares”, se esgrime un balance acerca de lo que para el sujeto implica la identidad peruana, y así, apunta a la disparidad dentro de un país compuesto por todas las sangres con una idiosincrasia discriminatoria como respuesta a ciertas preguntas en torno a cómo se alcanzó semejante dimensión de la violencia. El sujeto señala la desestructuración del Estado, el hambre constante, las desigualdades, incluso, el resentimiento y hasta la rebeldía de quienes siguen siendo

³³ En *Carta al teniente Shogún*, Gavilán Sánchez vuelve sobre estos pensamientos emocionales, por ejemplo: “Mi corazón duele cuando recuerdo” (Gavilán Sánchez, 2019: 65).

acallados, olvidados. Si quien da testimonio habla por los que no pueden hacerlo, se da testimonio del no-hombre, es decir quien no dice, de este modo, “el que está sin palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar (...), el sujeto del testimonio es el que testimonia una desubjetivación” (Agamben, 2017: 153). El texto, de esta forma, se vuelve un campo de fuerzas de inscripción y borramiento y, en este sentido, la subjetivación y la desubjetivación, como las entiende Agamben, exhiben su huella en el lenguaje. Así, no resulta extraño, entonces, el uso de distintas voces e idiomas en el texto: el latín aprendido en los ámbitos religiosos, el quechua natal –cuya traducción se ofrece entre paréntesis o en el glosario–, las nociones teóricas de su formación, –entre las que cabe mencionar las ideas de Carlos Mariátegui–, su identidad musical por medio de partes de cumbias, por ejemplo, de la agrupación *Armonía 10*. En esa conjugación múltiple entre el yo y el nosotros que incluye o excluye al resto del grupo, sea cual fuere (senderistas, cabitos, campesinos, religiosos), se señala tanto el poder de quien dice como la culpa, cierto grado de necesidad de autojustificación por estar diciendo, de hablar por el otro; del mismo modo, el compromiso de demarcación del ausente en el mundo.

Dentro del giro subjetivo (Sarlo, 2005), propio de los textos testimoniales de las últimas décadas del siglo XX, el sujeto se afirma en el presente mientras conserva el recuerdo y repara la identidad de su comunidad. No obstante, en dicha dinámica puede darse, siguiendo con la línea teórica de Beatriz Sarlo, un resultado indeseado dentro del auge de escrituras testimoniales: la cristalización de los relatos exclusivos del débil, convertidos sólo en víctimas. La idea de las historias de vida, de los motivos populares previos a la modernidad como la “enunciación desplazada” (Sarlo, 27: 2005) construye imaginarios en torno a los protagonistas, quienes descentran, en tanto cuestionan, las categorías de víctimas y victimarios y es, en ese sentido, que la narrativa de Gavilán Sánchez, leída en su escisión permanente, supera ese resultado. La voz testimonial, por un lado, brinda un aspecto moral ejemplarizante mientras aspira a la prevención de la violencia; por el otro, evidencia un campo de tensión en torno a su figura y a las posibles lecturas donde las estrategias de escritura evasivas resultan un resguardo. Al tratarse de memorias contraoficiales y alternativas, se advierte en las estrategias de escritura un temor por las dinámicas de circulación o recepción del texto, pero también, cierto poder frente a quienes puedan sentirse amenazados con dichos relatos.

3. Sobre la noción de hijos y de víctima en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) de José Carlos Agüero

Desde su formación académica, pero también desde su interés creativo, José Carlos Agüero ha publicado diversos trabajos cuyo tema primordial es la reflexión en torno al conflicto armado y a la violencia. Este autor, poeta, historiador, activista de derechos humanos y miembro del *Taller de Estudios de Memoria- Yuyachkanchik* fue coautor de *Memorias para los ausentes* (2001), el primer libro sobre el tema de las desapariciones en Perú antes de la conformación la CVR. Es hijo de exsenderistas ejecutados extrajudicialmente: su madre, Silvia Solórzano Mendívil (1945-1992), acribillada en una playa de Chorrillos y su padre, José Manuel Agüero Aguirre (1948-1986), asesinado en la cárcel de El Frontón. En *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015), parte de una dedicatoria a sus padres y un poema del escritor argentino Roberto Juarroz, así establece las primeras claves de lectura, en este texto, entre autobiografía y ensayo, que problematiza las dimensiones del lenguaje, además de los alcances del silencio en la escena del posconflicto. Sus trabajos, como *Los rendidos*, pero también *Persona* (2017), *Enemigo* (2016), pueden leerse como *relatos de filiación*, siguiendo a Viart, pues cuestionan “las conmemoraciones institucionales con frecuencia sujetas a motivaciones políticas subterráneas, proponiendo otras aproximaciones a nuestro legado, más inciertas, más inquietas, más cuidadosas de restituir lo que fue” (Viart, 2019: 11); es decir que exhiben más dudas que certezas sobre un pasado inquietante que no quiere ser recompuesto, sino más bien abierto, explorado, revisitado a través de aporías, paradojas, preguntas. Estos relatos de filiación no organizan el pasado ni buscan la elaboración de un modelo, tampoco extraer alguna lección o moral de acción, en tanto el pasado es concebido como vínculo para comprender. De este modo, la escritura del autor, como gesto de restitución, se orienta a la reconstrucción del pasado y, en tanto rememoración, visibiliza a aquellos silenciados por la Historia en los discursos hegemónicos. Como memoria restaurativa demuestra una enunciación traumatizada y fragmentaria (De Vivanco, 2021:131), desarmada, que materializa la experiencia del horror por medio de géneros referenciales, muchas veces híbridos.

En la delimitación de un yo, hijo de exsenderistas, se cifran significados que exceden el perímetro de lo íntimo pues reproducen relaciones intersubjetivas, con otros familiares o hijos de agentes activos, con vecinos –en definitiva, con la comunidad–,

exhibiendo, como describe el sujeto de *Los rendidos*, “la subjetividad de las cosas públicas” (18).³⁴ Es decir, este sujeto imbrica en los modos de autotfiguración individual las identidades otras conformadoras del campo de tensión ideológico del posconflicto. Los radios o márgenes de estas escrituras, las cuales se identifican y se apropian de los géneros autobiográficos, en apariencia íntimos, se insertan en una nueva forma de configuración de las dinámicas del campo intelectual, marcado por la inmediatez, la labilidad de las fronteras tanto de lo público como de lo privado, interceptadas por el seguimiento en la Web, de modo que generan nuevos pactos de lectura junto a la relación de los artistas con su público. De esta manera, el sujeto de *Los rendidos* marca una primera forma de inscripción, “lo personal es el recurso desde el cual hoy encuentro que es más sencillo y legítimo abrir estos temas a lo público” (17). Esta escritura, también desarmada, como vimos en el caso de Gavilán Sánchez y Cisneros, se instala en gamas textuales, algunas más canónicas hasta formas más híbridas, como las llama Leonor Arfuch, escrituras “instersticiales, que infringen a menudo los límites genéricos o los umbrales de la intimidad” (2013:13) articulaciones no siempre nítidas, evocaciones de lo colectivo en la singularidad de un relato autobiográfico. Tanto Agüero, como los otros autores abordados, además de ser profesionales en distintos ámbitos de la cultura, se convierten también en militantes, figuras públicas reconocidas en ferias de libros o sitios de memoria, artículos académicos y en el discurso periodístico, como voces en disputa de distintos espacios: el ético, el estético, el político, el cultural, lo cual vuelve imposible y confusa la distinción entre el centro y el margen dentro de las esferas o campos de la cultura (Bourdieu, [1966] 2003).

La producción consagratoria del autor dentro del campo de la literatura, *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015), presenta una textualidad híbrida, fluctuante, entre el ensayo y la autobiografía, descrita por el autor como texto de no-ficción.³⁵ Su edición estuvo a cargo del Instituto de Estudios Peruanos, cuya presentación contó con las palabras de intelectuales de dicha casa de estudios, tales como el antropólogo Javier Torres Ser y el periodista Augusto Álvarez Rodrich. Una de las primeras cuestiones

³⁴ Todas las citas son de la edición del Instituto de Estudios Peruanos del 2015.

³⁵ El autor tiene una vasta trayectoria académica como historiador y diplomado en derechos humanos, con estudio de maestría en género. En el momento de la publicación de *Los rendidos*, ya era parte del *Taller de Estudios de Memoria* y directivo del *Instituto Promoviendo Desarrollo Social*, también formaba parte del *Grupo Memoria* del Instituto de Estudios Peruanos y había participado en el proceso de investigación de la CVR en Ayacucho. Respecto de sus trabajos literarios, el poemario *El nacimiento de los monstruos* se había publicado en 2009.

identitarias manifiesta por el autor desde el comienzo del texto, en el prólogo, “Sobre estos textos”, explica su situación identitaria, “ser hijo de padres militantes del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso muertos en ese trance, ejecutados extrajudiciamente” (13). Esta declaración inicial cuenta con una nota al pie que define en pocas líneas qué fue Sendero Luminoso y su radio de acción en actos terroristas cuya versión se muestra apegada a la de la CVR; es decir que en los primeros planteos hay una identidad, un primer filtro a través del cual el sujeto asume su subjetividad en el mundo, permeada por el discurso de la CVR, pese a que, posteriormente, propone planteos cuestionadores de este documento.

Hijo cuestionador

La noción de *hijo*, en el caso de Agüero como en el de Cisneros, trae aparejada la de *culpa*, pero también, la del estigma manifiesto desde las primeras líneas, un desprestigio y una condena heredada, así explica que “La vergüenza se va aprendiendo” (19). Los hijos portan, siguiendo a Erving Goffman (1963), un estigma *desacreditable*, atribuible a un sujeto cuyas diferencias no son fácilmente detectadas; más bien aparecen ocultas como atributos que lo alejan de la supuesta normalidad establecida por la sociedad. En dichos casos, el estigma da cuenta de una ideología señaladora de inferioridad frente a ciertos sujetos, como faltos de normalidad, incluso como un peligro para los demás, dinámica redundante en la experimentación de la vergüenza por parte de quienes son señalados de tal modo. Bajo esta lógica, los títulos elegidos para estructurar *Los rendidos. Sobre el don de personar* demarcan nociones supeditadas a la definición de hijos: el estigma, la culpa, la relación ancestral, la complicidad, las víctimas, la rendición. De esta forma, el sujeto, escindido entre lo privado y lo público, se construye desde una doble certeza: por un lado, asume que “Los hijos no pueden heredar la culpa de los padres” (55), por el otro, que los estigmas todavía sobrevuelan en torno a su identidad y a las figuras de los exsenderistas, ya no a nivel individual, sino colectivo en la sociedad posconflicto. En este punto es operativo el señalamiento, como lo hace Paul Ricœur, acerca de que la herencia funciona no como culpabilidad sino como deuda, e implica el sentimiento de estar obligados respecto de otros (2010:120), cuestión puesta en juego en el texto de Agüero, quien concibe sus producciones como dispositivos “que al compartirlas sí pueden tener efectos hacia afuera, morales y políticos, que ayudan a (...)”

desestabilizar los pactos (...) con los que damos por natural (...) nuestra historia de la guerra y su proyección en el orden del presente” (15).

Resultan una constante en la obra del autor, en particular en el texto analizado, las reflexiones en torno a los alcances del trabajo con la memoria (Jelin, 2002) y la herencia del pasado en tensión permanente. En dicha dinámica se subraya la incertidumbre como motor de su escritura, pues su “libro está escrito desde la duda y apela a ella” (14). Esto es observable, también, en las muchas preguntas retóricas diseminadas a lo largo del texto, tales como “¿puede este ejercicio tener consecuencias sobre nuestra mirada (...)?”, “Y por qué no dejar que cada quien enfrente del mejor modo su pelea con pasados tan difíciles” (25), o como vemos más adelante, “¿Sentir alivio por la muerte de mi madre y luego culpa por sentir alivio es un asunto personal, mío, íntimo, psicológico? ¿Es un tema que no tiene relación alguna con las cosas públicas?” (43), entre muchas otras. Este recurso muestra una operación de escritura constante en el texto, evidencia de la apertura de nuevas preguntas coincidentes con el trabajo de memoria, así como de búsqueda de expansión que impide los encasillamientos.

En estas inquietudes se observa un factor común, el entrecruzamiento del sujeto y la comunidad, de manera que su caso, con la particularidad de su identidad como hijo de exsenderistas, se proyecta en el orden público para cuestionar más allá del radio de acción de sus padres y, por ende, demarca una herencia mayor como interpelación a toda la sociedad, puesto que la configuración de una identidad fragmentada garantiza el cuestionamiento de los marcos sociales donde las personas se relacionan entre sí. Los marcos (instituciones sociales, tales como la familia, la religión y la clase social) resultan modos de resituar la memoria, en otros términos, las memorias individuales quedan socialmente supeditadas a ellos y el individuo puede recordar cuando es posible la recuperación de los acontecimientos pasados en un contexto más amplio, el de la memoria colectiva. En esta línea, el olvido se explica por la desaparición de esos marcos ineludibles con el fin de dar sentido a las rememoraciones individuales (Halbwachs, [1925],1995). La proyección de la incertidumbre del yo se convierte en una forma posible de penetración en el pasado, incluso cuando el sujeto manifiesta desconocimiento en distintos pasajes: “No lo sé” (15), “Creo que en parte” (43), “me duele no comprender, no estar seguro de estas cosas” (98). De manera tal que la autoconfiguración del yo, anclada en la incertidumbre, asume un cuestionamiento a través la palabra, que busca comprender, pero también generar perturbación. Así se observan, en el apartado

“Estigma” y en el capítulo titulado “Los ancestros”, replanteos en torno a su autoconfiguración como hijo mientras se examina críticamente el pasado violento y los agentes involucrados en él.

En “Estigma” se relata un intercambio entre el sujeto y unos jóvenes de izquierda, anarquistas, estudiantes universitarios nucleados para el debate de una película sobre exsenderistas, en busca de una mirada alternativa a las oficiales o las ofrecidas por las ONG, descriptos –no sin sarcasmo– por el sujeto como “No eran jóvenes extremistas, más bien eran tranquilos, críticos, vegetarianos, toda una hibridez” (22). Estos estudiantes, frente al cuestionamiento sobre el documental que, en cierto sentido, evidencia una estrategia de legitimación de decisiones generadoras de mucha violencia y daño, tildan al yo como un “neoliberal, pequeño burgués, academicista” (23). La escena presenta al sujeto desde la no identificación como hijo de senderistas asesinados, devela apenas su identidad real y escucha callado las acusaciones de estos jóvenes, pues para él no hay un lenguaje capaz de instalar ciertas preguntas sin que este porte “en sí mismo una carga de condena. Un juicio” (23). Frente a una joven reivindicadora de la causa senderista de sus padres, el sujeto vuelve sobre su trayectoria vital y sobre un lenguaje poco solidario con las posibilidades de nombrarse en el mundo y señala la vergüenza experimentada en esa reunión, “No es la vergüenza de la piel enrojecida (...) Es una institución que implica la renuncia al orgullo, a la creación de mitos, a la seguridad de la herencia familiar” (24) luego explica que “Requiere valorar un lenguaje endeble que dice “puede ser”. Requiere aceptar” (24). El pasaje condensa gran parte del sentido del pasado propuesto en el texto: de hecho, observamos que por medio la idea de posibilidad, el lenguaje y el universo del sujeto se vuelven inseguros, vulnerables. Una vez más, el yo rechaza las certezas e instala la eventualidad, o mejor, la aceptación de una posible convivencia en la comunidad; no elige la confrontación con la joven, renuncia a una herencia familiar loable, de la cual pueda sentirse orgulloso y resemantiza la tríada hijo-herencia-vergüenza. Esta observación sobre la imposibilidad de “la seguridad de la herencia familiar” (24) avanza por medio de conjeturas diseminadas en tres párrafos, los cuales comienzan, anafóricamente, del mismo modo –“Hay que aceptar” (25)– y apelan a una noción más general sobre los excombatientes. Se reclama, así, la aceptación en un imperativo impersonal que excede el ámbito de lo privado mientras se obliga a enfrentar las decisiones de esos padres quienes en su lucha “implicaron asumir una teoría del daño colateral” (25). De igual modo, se subraya la necesidad de aceptación de que “la guerra

fue atroz y brutal” (25); en último lugar, que “padres, hermanos, primos o uno mismo, han sido portadores de esa cadena de razones, voluntades y decisiones. Reconocer todo ello es una renuncia a la autoprotección” (25). Esta observación crítica demuestra, por un lado, a un sujeto que acepta, así como cuestiona; por el otro, un yo cuyo lazo familiar no responde a una mirada mítica y afectiva. Aparece, finalmente, su vulnerabilidad en tanto a diferencia de los otros jóvenes militantes, quienes por medio de la defensa se han reubicado en el mundo recuperando una herencia que en ellos cobra sentido, rompe con la ideología familiar, con el objetivo de despojarse de cualquier lazo certero sobre el mundo, pues su universo, su inscripción en lo social por medio del lenguaje está vulnerado, roto (Cap. II y III de esta tesis).

En tal sentido, resulta productiva la indagación propuesta por Josefina Ludmer (2007) acerca de las literaturas postautónomas pues parte de escrituras nacidas a la luz de nuevas condiciones de producción y circulación del libro, las que modifican los modos de leer y *fabrican presente*. Esta idea es clave para pensar en los impactos de la escritura en la sociedad peruana actual, por ejemplo, en un episodio en el que el yo conversa con miembros del MOVADEF y señala

Uno (...) me dice que vayamos el domingo al penal, que hay alguien que quiere contarme algo porque estuvo con mi papá cuando murió (...) Le digo que lo pensaré. Me invita a escribir en su revista (...) Le regalo unos ejemplares de mi poemario (49).³⁶

Vemos, de este modo, las proyecciones de estas voces en la esfera cultural donde el sujeto, autodefinido por su condición de intelectual, implicado en las investigaciones de la CVR, demarca, también, su perfil como poeta y su capacidad de mediación entre los defensores del senderismo y las otras versiones. En la tensión de las distintas voces, los muchachos –así aparecen en el texto– del MOVADEF reivindican las acciones subversivas y el sujeto, su experiencia en la época de la CVR. Ese encuentro, grabado por ambos participantes, despierta una reflexión en el autor, quien observa: “se llevan nuestras voces por allí (...) me quedo pensando largo rato, dudando si escribir esto para compartirlo en mi blog y en Internet” (50). El sentido de su escritura reside, finalmente, en la incerteza, pues queda sin densidad y es ocupado en su totalidad por la ambivalencia entre la realidad y la ficción, entre lo íntimo y lo masivo, entre el yo y el nosotros; demuestra, en

³⁶ MOVADEF: Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales, creado en 2009.

consecuencia, una complejidad genérico-identitaria que excede el registro autobiográfico. En la generación de un presente que mira retrospectivamente la violencia, surge la necesidad de inscribirse más allá de las dinámicas ofrecidas por el ejercicio de su profesión, de ahí la alusión a Internet. El yo, en definitiva, se pregunta si apostar a la publicación masiva en la web de esta conversación como un modo de exhibición de su historia personal con el fin de sumar, tal vez de contravenir, alguno de los discursos hegemónicos, de evocación de lo colectivo en la singularidad de esa conversación grabada, oculta. En la duda, queda, entonces, una marca propia del posconflicto, cierto temor o tabú irresuelto.

Por su parte, el capítulo “Los ancestros” instala, desde el inicio, la reflexión acerca de la muerte de su padre, lo cual desmantela distintas versiones sobre esta figura. Por un lado, problematiza la versión manejada por el sujeto y la oficial de la CVR sobre los muertos en El Frontón, junto con lo que un “tecnócrata de la justicia transicional” (66) opina sobre este senderista; por el otro, la opinión sobre su padre de un periodista (no se menciona el nombre) establece diversos modos de concebir lo ocurrido con los muertos del Pabellón Azul. Estas posibles versiones se vuelven apenas indicios en la comprensión de los detalles de la muerte de su progenitor en condiciones extrajudiciales, de modo que cobra sentido la aclaración explícita en la nota al pie número cinco, donde tilda de *seria* a la tarea del PCP-SL sobre la información brindada respecto de esta muerte. Ante los discursos legitimadores del movimiento izquierdista de los años setenta o quien los evalúa como delincuentes y terroristas, el yo no toma partido pues vuelve sobre la relación filial por sobre esas dicotomías y se posiciona: “no soy alguien objetivo, soy el hijo del terrorista al que ninguna” (66). Frente al abanico de versiones, sin embargo, el sujeto elige el recuerdo del padre desde su valentía y constancia: señala, a través del verbo *ningunear*, en tanto sinónimo de menosprecio, los estigmas aún vigentes en la sociedad actual.

Una vez más, los encuentros del sujeto con otros, parte de la sociedad posconflicto, lo enfrentan a la necesidad de autoproclamación, razón por la cual el yo tiende distintas gamas de respuestas ante las preguntas, o mejor plantea sus respuestas con preguntas tanto sobre la figura de los senderistas como, en concreto, la de su padre. De este modo, cuestiona: “¿Hay una marca que lo aparta de la colectividad de seres imperfectos que pueblan nuestro pasado y presente? Quizá sí. Quizá su barbarie fue extrema. Y perdieron su condición de congéneres” (67). Se observa, así, la igualación en

el rango de imperfección de los agentes activos del conflicto, en este caso los senderistas, con el resto de la población como mecanismo de borramiento de ideologías, así como de culpabilidad; por el otro, la constante ambivalencia sobre la figura de José Manuel Agüero anclada, en la incerteza, la reflexión, la apertura de sentidos, visible en este pasaje por medio el uso del adverbio *quizá*. La operación de homologación de la imagen del senderismo como un espejo de los demás hombres de la sociedad se utiliza, de nuevo, cuando el yo indaga “¿Y realmente, no se nos parecen?” (67). La pregunta tiende a la eliminación de las distancias entre ellos y el ciudadano actual, de esta forma, el sujeto reclama su necesidad de rememoración, la inscripción de la nobleza en el recuerdo de su padre senderista quien, en definitiva y por las operaciones de proyección del yo en la sociedad, se vuelve un ser plural. Entonces, el yo reclama un duelo posible

Parece que hoy no puede un amigo recordar a un senderista con afecto público. Que no es éticamente válido que le atribuya cualidades. Que no puede un hijo estar orgulloso de esa muerte horrenda ni de ninguna otra de sus muertes posibles e infinitas. Se ha congelado para atrás, una historia familiar (67).

De esta forma, se reclama la posibilidad del recuerdo, del afecto en público, esto es, el hecho de formar parte del tejido social con esa herencia política, también afectiva. Sin embargo, su reclamo no se presenta de manera precisa, dado que el yo queda en un espacio de ambivalencia entre este y la crítica, pues la frase condensa orgullo, también horror frente a una muerte en un contexto extrajudicial, de ahí, que el sujeto la nombre como “muertes posibles e infinitas” (67), marca de la indefinición de esa situación y de conocimiento sobre ella, excluyentemente, a través de los discursos legitimados. También, esas *muertes infinitas* nombran a los demás fusilados en la cárcel de El Frontón y, otra vez, se establece un puente entre la singularidad y la pluralidad de esos seres. El yo, atrapado entre una necesidad genuina, la del recuerdo con orgullo y despojado de estigmas sobre su padre, indaga, asimismo, en la maldad de sus actos. De ahí que vuelva sobre una actitud enjuiciadora y despliega un campo semántico crítico respecto de sus ancestros, los califica, entonces, como “malditos” (67), asume que “no son inocentes” (67) y confirma sus implicancias en el conflicto armado, calificado como “guerra infeliz” (67). Sumado a ello, rememora las condiciones impuestas por su madre sobre el accionar de su padre, señala que ella evitaba las consideraciones como víctima, además de fomentar la comprensión del hecho de una muerte en condiciones de combate. Una vez

muerta ella, también en condiciones extrajudiciales, el sujeto exhibe la premura, la tensión y la pobreza del entierro y, en esa línea, renueva su desafectación frente a ese mote para señalar que “Los hijos de terroristas no tienen derecho a grandes manifestaciones de duelo. Todo, incluso la muerte, es parte de un secreto transparente y vulgar” (68). En otras palabras, se les sustrae la posibilidad de duelo y nuevamente, el yo reclama romper con la situación de ocultamiento, sigilo y vergüenza que, como exhibe la frase, es evidente y difícil de negar.

En vinculación con las posibilidades de velar los restos de sus familiares, ofrecidas por el Ministerio Público, en el año 2004, le restituyen los de su padre, el yo señala que dicha operación fue llevada a cabo con negligencia, torpeza, al punto de que duda si estos pertenecían a su progenitor. En definitiva, el armado de una farsa respecto de los cuerpos genera otras víctimas expuestas a violencias potenciales del orden de lo simbólico, razón por lo cual, por medio del uso de una nota al pie, el sujeto se despega de la rememoración y la reflexión sobre las posibilidades de duelo con el fin de confirmar un estado de situación de otros hijos, los cuales no ahondan en la identificación real de los restos. Esta actitud de otros deudos despierta en el autor una distancia. Evalúa, entonces

fue triste ver que algunos familiares, pese a lo obvio de la farsa, igual se llevaron las cajas, sin importarles si realmente estaban allí sus deudos. Lo necesitaban. Ahora en algún lugar tienen enterrados (...) son solo restos, restos de gente como cualquiera (68).

La infamia señalada por el sujeto exhibe un mecanismo propio del posconflicto, un afán de acallar y de conformar a los familiares. Observamos una constante en la obra del autor: la problematización de la noción de restos trabajada desde la estetización hasta la ironía y el humor negro en *Enemigo y Persona*; en menor medida, en *Cuentos heridos* (Cap. II y III). La reflexión crítica, apuntada en una nota al pie está acompañada por un *link* con la noticia de esta restitución. Este gesto cuestionador perfila al sujeto de modo complejo, pues el yo es hijo, es partícipe, es quien señala la ignominia, pero también es quien documenta; de modo que ese movimiento entre la experiencia, el cotejo con el archivo y las reflexiones (teóricas) son una marca constitutiva del sujeto de *Los Rendidos*, quien excede su carácter de *hijo* con el afán de convertirse en un cuestionador. En esas operaciones, las notas marginales son, en muchos casos, tanto o más importantes que el cuerpo del texto, lo cual será analizado en adelante. Esas notas, al ser autorreferenciales,

van más allá de las indicaciones intertextuales, refieren a los resultados o las conclusiones de otros historiadores (de modo homólogo lo indica Dominick LaCapra sobre Nabokov en *Pálido fuego*), ya que bloquean la referencia haciéndonos retomar el texto como en un bucle (2005: 33) y proponiendo una frontera porosa entre la crítica, la ficción y la historia.

Por último, el apartado “Ancestros” recupera parte de la herencia familiar y vuelve sobre la imagen de los mayores, las abuelas quienes han perdido a sus hijos. En particular, el yo describe el perturbador modo en que su propia abuela veía en él a su padre, en otros términos, su hijo “Al final ella lo veía en mí. Y lloraba. Y me acariciaba y sus lágrimas no me conmovían. Me incomodaban” (71). Estas correspondencias experimentadas por la abuela muestran un juego de espejos donde el sujeto ostenta una inquietud, luego, narra que ya no la visita pues, “Hay que sobrevivir, y así no se puede” (71). Esa anciana, en la cadena de representación familiar, es el eslabón más real, vivo y, por ende, material que reactiva el pasado, así como el lazo con su padre, incluso cuando el sujeto no lo desea. La negación de ese yo, entonces, se vuelve parte de un proceso de duelo subrayado en el corte vincular con su abuela mientras la puesta en palabras de estos episodios reactiva la molestia, visible en una prosa ágil, sin detalles ni ornamentación que exhibe la conjunción como una acumulación de vivencias. Así, se evita el detalle en aras de nombrar un malestar en la cadena de deudos del exsenderista. En ese sentido, el sujeto inserto en una sociedad polarizada se despegas de la actitud de orgullo de otros hijos, de la farsa asumida por quienes creen haber recuperado los restos en cajas y rompe la cadena ancestral en tanto no quiere parecerse a su padre, de ahí que rehúya de la presencia de su abuela.

El sujeto fragmentado, desarmado, combate desde la duda y asume una palabra cuestionadora como modo de comprensión de la violencia. Se perfila textualmente como un yo desestabilizador de las certezas, incluso las filiales que lo señalan como hijo, para autodefinirse como un escritor, un intelectual en busca de la apertura de la reflexión y la suspensión de las verdades establecidas. En cualquiera de los casos, problematiza su condición de víctima.

Un intelectual; tal vez, una víctima

En el marco de la propuesta de investigación sobre los crímenes de la dictadura en Uruguay, impulsada por el expresidente José “Pepe” Mujica, el sujeto de *Los rendidos* establece una analogía con el caso peruano y reflexiona: “No importa si no me siento una víctima” (69). En esta primera afirmación, expresada en el apartado “Ancestros”, se

señala que la condición de víctima es algo experimentado, sentido; de este modo, es parte de una autopercepción y no es, en rigor, una atribución adjudicada por otros. Los discursos hegemónicos proponen una memoria oficial y comparten con la mayoría de las personas imágenes legitimadas y reproducidas de los damnificados que el yo pone en cuestionamiento.

Cuando el sujeto habla de víctimas parte del reconocimiento de quienes ya han sido categorizadas como tales, lo cual implica un lugar en el ámbito de las reparaciones, pero también observa que esta categoría dista de ser fija. Para él, la posibilidad de sentirse, o no, un damnificado se convierte más en un cuestionamiento que en una seguridad. De esta forma, hablar de victimario o de víctimas ya no depende solo del sujeto que nombra o de las experiencias del pasado de dichas personas, sino de una decisión de poder variable en el tiempo. Si bien la víctima es alguien marcado por una posición de debilidad, aislamiento e indefensión, como explica Jaume Peris Blanes (2014), en muchos casos de normalización de la violencia no logra el reconocimiento de su condición como tal, lo cual implica una primera versión de esta compleja definición que despolitiza a esos sujetos; cuestión señalada por Agüero de modo crítico.

En ese sentido, la frase “No importa si no me siento una víctima” (69) apunta y discute, en principio, los discursos que encasillan o clasifican, enumeran afectados por el conflicto armado como si fuera una condición impuesta, ajena a los individuos. El sujeto establece un deseo de corrimiento ya anticipado por el epígrafe del capítulo donde se lee un verso de Juan Gelman en el que se subraya la necesidad de moverse de la posición de víctima.³⁷ Sin embargo, el sujeto expresa, así, algo más que una autoconfiguración pues esta afirmación continúa: “El hecho es que, si este mundo de normas y moral tiene algo de valor, lo soy” (69). Con la ambigüedad, frente a la frase condicional, el yo asume una condición ambivalente, una mutua dependencia entre la crítica al estado de situación jurídica y humana de las víctimas, la autodefinición como tal, en cierto modo, sumada a la tensión permanente entre el perdón y la rendición.

La indeterminación en la declaración funciona como una caja de resonancia de todo el trabajo de memoria (Jelin, 2002) de Agüero. Para el sujeto, la categoría de víctima es cuestionable, dado que no reclama la piedad del lector, sino que ausculta más allá de

³⁷ Esa entrada al capítulo de las víctimas por medio de las palabras de Juan Gelman, cuyo hijo, Marcelo, fue desaparecido, señala un guiño, en tanto aparece el discurso de un padre, poeta, quien reflexiona sobre su hijo; esto establece una diferencia generacional, cultural respecto del corpus de esta obra, pero, en definitiva, un cuestionamiento común sobre el pasado violento en Latinoamérica.

la mirada paternalista o condenatoria, pues lo que en verdad solicita es la visibilización y el reconocimiento social que eludirían el tabú. En otros términos, el sujeto, a lo largo de su obra, critica las posturas victimocéntricas, deja de lado las diferencias entre las víctimas/victimarios para evitar que las primeras sean representadas como sujetos sin agencia (Merino Obregón, 2015). Estos sujetos con agencia, entonces, se convierten en protagonistas del proceso del conflicto armado con motivaciones políticas, adhesión ideológica y decisiones cívicas que impulsaron sus acciones en dicha beligerancia.

Siguiendo a Xabier Etxeberria (2010), se demarcan dos tipos de violencia: la directa en la cual el sujeto violentador, la víctima y la violencia realizada se muestran en una clara sucesión de hechos como en las guerras; y, por otra parte, aquella considerada estructural, generada por estructuras políticas, económicas y culturales en las que el sujeto violentador concreto se diluye, por ende, el sufrimiento aparece de modo masivo –aunque no siempre–, con rasgos ostensibles de injusticia (59). Si bien el proceso del conflicto armado peruano evidencia un levantamiento en armas en nombre de una lucha en contra de esa violencia estructural –de soterramiento y marginación campesina–, el sujeto replantea los roles de los agentes como víctimas o victimarios más allá de un estado de precarización que excede el cuestionamiento. Quienes participaron en uno u otro bando del conflicto y aquellos que padecieron dicha beligerancia aparecen en muchos discursos recortados de su contexto o radio de acción. En tal sentido, el texto reclama ya no la necesidad de designación de los damnificados, sino el reconocimiento en términos de reparación y de justicia por fuera de los estereotipos de los discursos imperantes, así como la problematización de las categorías. Dentro de estos, el sujeto, desde las primeras páginas, cuestiona la idea de Justicia Transicional y los trabajos de memoria llevados a cabo por organizaciones de los derechos humanos para apuntar en contra de las operaciones legitimadas que quitan protagonismo a los agentes activos de la guerra en la reconstrucción de la memoria. El sujeto agrega que, desde un *enfoque de la víctima*, se desatienden las motivaciones o voluntades de los participantes con el propósito de acentuación del daño, lo cual finalmente, les quita su agencia política. De esta manera, el yo discute con los discursos que, según él, no ayudan verdaderamente en un trabajo de memoria, a saber: aquellos focalizados en las memorias selectivas, o quienes atienden solo a las políticas de reparación o justicia sin pensar en dinámicas de micropolítica. Su análisis, aunque somero, tiene el mérito de perfilar al sujeto como un cuestionador de los enfoques victimológicos imperantes para volver sobre la figura de sus padres, por añadidura, la propia como hijo.

En esta coyuntura, resulta nodal el diálogo establecido con Félix Reátegui, como un portavoz de las versiones de la CVR, al proponer una indagación acerca de la función y los motivos de las conmemoraciones. El sujeto, de esta forma, cuestiona si se sigue conmemorando a/para las víctimas, o bien si se rememora atendiendo a alguien más, al resto de la sociedad. En el movimiento crítico de desestabilización de los afectados de forma directa en el ejercicio de conmemoración, se plantean dos interrogantes que actualizan las reflexiones sobre postconflicto: ¿cuál sería el punto de referencia de las políticas de memoria y qué efectos se buscan en los ciudadanos?

De este modo, el yo apunta contra las consideraciones de las víctimas, como aquellas atrapadas “entre dos fuegos” (97), mientras revisa un modo posible para concebir discursivamente a sus padres: “Sujetos con agencia, destacando su voluntad, sus motivaciones, su perfil político (...) no más desvalidos” (97). El tono sentencioso junto con el uso del gerundio que implica una acción que está ocurriendo, una simultaneidad, exhibe una manera de pensar a sus padres en su presente y en el futuro, esto es, la comprensión de los agentes activos o participantes del conflicto como actores reales implicados en los hechos. Sin embargo, este planteo corre del foco, cabe la aclaración, a aquellos que verdaderamente padecieron los enfrentamientos sin implicación con uno u otro bando. El yo, como hijo de militantes senderistas, pero también como intelectual y activista de derechos humanos vuelve, de modo más aséptico, sobre el cuestionamiento de la importancia de pensar, ya no en qué se le hizo a una persona, sino qué hizo esa persona. En consonancia con los planteos de Elizabeth Jelin, citada de manera explícita en el texto de Agüero, el yo se proclama a favor de la recuperación de los actores como seres complejos, políticos en su “misericordia vital” (99) y busca, mediante esa concepción, posicionarse como intelectual que aspira a “recuperar y exponer (...) toda su vida ruin (...) para que los letrados podamos comprender mejor los procesos y escribir sobre ellos” (99). Esta declaración autoconfigura al sujeto como un intelectual que, a la luz de distintos enfoques y teorías manifiestas en el texto como referencias bibliográficas o por medio de las notas al pie, protagoniza la actualización de los cuestionamientos en torno al trabajo con la memoria y a las agendas del posconflicto. Se describe, entonces, como parte de los intelectuales urgidos por reescribir la historia. Así, en una nota al pie, se retoma la idea de las víctimas atrapadas entre dos fuegos “no se trata de oponer un mito a otro. Hay que estudiar esto con detalle” (101), con el fin de instar a un trabajo consciente por parte de los investigadores que atañe a su propia labor como tal. La escritura, como un medio de reconocimiento, recuperación y exposición del horror, vuelve sobre la miseria, mira “sin

trucos con la mugre compartida o propia” (101) en consecuencia, abre nuevos paradigmas, interpretaciones y sentidos sobre el conflicto armado en aras de repensar las reflexiones pasadas y la figura compleja de las víctimas.

Ahora bien, la dinámica de mirar a dichas víctimas con sus motivaciones y agencia, esto es, atendiendo a su radio de acción y su compromiso con los hechos implica dotarlos de vida por medio del discurso y evitar que se conviertan en “Fantasmas que ni si quiera pueden ser víctimas, que son no-enunciabiles en el lenguaje convencional, semisujetos” (104). Esta propuesta tiende a la concepción de los protagonistas del conflicto armado de manera humana, real, como asesinos, como mujeres violadas, como traidores sin que ello suponga una estigmatización. Con respecto a esto, el autor en una entrevista ofrecida a Lucero de Vivanco describe un estado de situación del posconflicto que explica la necesidad de una mirada compleja de estos agentes.

Un senderista, un terrorista o una persona a quien se le asigna el rótulo de “portadora del mal” no es introducida de manera legítima dentro de (...) los discursos (...) sobre la memoria: ni el discurso de los derechos humanos, ni el (...) de las organizaciones de víctimas, ni el (...) del Estado mismo (con su tecnocracia de reparaciones), ni el discurso humanitario global. Muchas personas no encajan, quedan fuera. (Agüero en De Vivanco, 2019).

En línea con esta observación, el sujeto de *Los rendidos* profesa un deseo “Que nadie pueda reprocharle a nadie el modo de sobrevivir el espanto” (104) evidencia de que no aboga por una mirada reconciliadora, sino por la posibilidad de reconocimiento en ellos, es decir de las zonas grises aludidas por Primo Levi ([1958] 2002) o las *impurezas* rememoradas por el sujeto a partir de Ponciano del Pino (2013). Queda claro, entonces, que, para este sujeto, la identificación con las víctimas no lo nombra, sino que abre en la designación espacios de exploración de la trayectoria vital de sus padres, su propia vida y los alcances de sus trabajos como investigador. El yo habla de “ritmos” (107) en los procesos de las víctimas y se pregunta “¿Por cuánto tiempo? ¿Por decisión de quién?” (106) un individuo puede ser tildado como tal, lo cual expande el radio reflexivo a las generaciones venideras ocupadas de reflexionar en torno a dicha noción en el futuro, pero también, señala en el presente la tensión entre el tabú y la designación, entre la memoria y el negacionismo.

El trabajo de memoria sumado a la idea de rendición del título, portadora de una carga semántica negativa, no implica para este yo dejarse ganar; la rendición supone un nuevo posicionamiento frente a su condición de hijo de exsenderistas, una forma de establecimiento y demarcación de su identidad más auténtica (Merino Obregón, 2012), donde nuevas formas o cuestionamientos se abren en el plano tanto de lo privado como de lo público. En ese reposicionamiento propuesto por el sujeto, rendirse sería, entonces, la asunción de la condición de víctima sin cuestionarla. Sumado a ello, el subtítulo también ofrece otras interpretaciones, pues si el perdón es un don, también encontramos un reclamo: el derecho de perdón que es, en definitiva, gran parte de la pulsión escrituraria irrigada por la rememoración de los fantasmas de sus padres visible desde la dedicatoria: “A la memoria de Silvia Solórzano Mendivil (1945-1992) y José Manuel Agüero Aguirre (1948-1986)” (7). De este modo, el sujeto ausculta el vínculo más íntimo que une al agente con sus decisiones políticas y, frente a las acciones de sus padres, no se reclama un perdón, pero se subraya una dinámica social en la cual algunas identidades son dignas de recibirlo mientras que otras no. Para el sujeto, el perdón no ofrece un indulto, funciona como designación que ahuyenta el silencio y el olvido. El discurso cuestionador del sujeto, quien se construye, por momentos, como un intelectual al corriente de los estudios y avances respecto de los temas de memoria mientras se autoconfigura en una posición compleja, en algunos pasajes, muestra ser parte del tejido social donde no se habla frontalmente de quienes protagonizaron el conflicto armado. No son casuales, entonces, las autodescripciones como un hombre que, ante los demás, frente a las demandas, la ideología, las vivencias no puede hablar, así asume: “no le conté” (41), “nada de esto le dije” (40), “me alejé callado” (90), “escuché callado” (23). En esa tensión silente, el yo advierte que su trabajo intelectual, en principio concebido para otros, en definitiva, presenta mucho de exploración personal en la rememoración de las víctimas y en sus testimonios “y sí quizá todo el tiempo no fue más que un modo de ayudarme a mí mismo” (117), esto es, un yo tensionado entre lo privado y lo público, quien investiga y cuestiona para poder inscribirse en algún discurso.

El sujeto, también autodefinido como investigador en la zona de Ayacucho, presenta una reflexión sobre su proceso como acompañante de damnificados y sobre su propia experiencia: “Yo no soy una víctima. Eso que me pasó, fue parte de otro proceso. Es un hecho brutal que no ha fundado mi identidad” (118). La sentencia resulta paradójica a la luz de lo analizado y de las tensiones sobre las que profundiza, no obstante, la contundencia de este pasaje se encuentra en el margen de la negación, la imposibilidad

de ponerle palabras a su pasado por medio de “eso que me pasó” (118), evidencia de lo inespecífico, lo no dicho, nuevamente, lo silenciado. Este sujeto, imbricado entre la negación de una identidad como víctima y textualizado por medio de la incerteza, reconoce, a pesar de todo, un espacio para el perdón. De este modo, señala que existe el perdón, ya no entendido como amnistía, más bien explica que éste cobra sentido si hay, previamente, un reconocimiento real de lo ocurrido. Esta noción se convierte en una experiencia subjetiva que atañe a cada agente involucrado, a cada familia de deudos, en otros términos, como una experiencia intransferible pero imbricada en lo social.

En *Los rendidos*, se reacomoda a los agentes activos en la sociedad, no en términos reparativos, sino por medio de una mirada frontal. La institucionalización de la memoria implica la elección y el señalamiento de ciertas víctimas, lo cual evidencia decisiones políticas, presiones gubernamentales, sociales y de las ONG. Se dice de estas últimas que “escogieron identificar inocentes de acuerdo con ciertos criterios de exclusión, defenderlos solo a ellos y abandonar a todos los demás, a los culpables, a la tortura segura, la cárcel, la desaparición y la muerte” (77). En esa dinámica, la demarcación de culpables busca solamente responsabilizarlos por la violencia mientras este texto intenta devolverle el dominio de la voluntad a los sujetos implicados, los humaniza y exhibe sus miserias más atroces. Al mismo tiempo, el ejercicio de escritura actualiza la responsabilidad política, social y ética de los senderistas, sus progenitores, como sujetos con una marcada convicción. Dentro del proceso de autoconfiguración, se ahuyentan las posibles consideraciones como afectados, así, explica: “En nuestra familia nunca construimos una identidad de víctimas” (68). Sin embargo, el sujeto ofrece un deseo residual: “Ser una víctima por primera vez, para poder tener la oportunidad de perdonar, luego, rendirme. Dejar de serlo para entregarme (...) a la censura, la mirada y la compasión de los demás” (120). De esta forma, el yo busca la investidura, al menos por un tiempo, del rol de damnificado en aras de experimentar el perdón y la rendición, núcleos nodales en su escritura. Se presenta un resquicio que vislumbra un posible futuro lleno de censura y compasión, de modo que aquello que en “Los ancestros” se demarca como una afirmación –“no me siento una víctima” (69)– luego se revierte, sobre el final del texto en este deseo confuso. El uso del adverbio “luego” establece dos temporalidades, dos subjetividades, dos formas de atravesar su identidad ante la mirada de los demás; así, en esa coyuntura ambivalente, despierta mayor interés la mirada crítica, la indeterminación, una experiencia con el lenguaje basado en la interrupción de las certezas y el cuestionamiento de los discursos imperantes desde la teoría, también, desde la práctica.

Discurso crítico y experiencia en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar y Persona* de José Carlos Agüero. Reflexiones en notas al pie

El sujeto de *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*, escindido entre lo público y lo privado, describe un momento clave en su vida, “Cuando mi madre murió y, luego (...) fue apresado Abimael Guzmán, me di cuenta (...) que en varios sentidos mi vida anterior también se había extinguido. Y al mismo tiempo, mi futuro” (93). Así, experimenta la pérdida tanto del mundo íntimo como social conforme a los ideales senderistas. Con la aprensión de Guzmán se describe una pérdida ética: “había sido educado en valores que no tenían sentido (...) Mi lenguaje tampoco servía (...) era tabú (...) mis libros preferidos, todos inservibles” (93). Esta situación, germen de la práctica intelectual y escrituraria del sujeto, muestra la indefensión, también, la soledad frente a un paradigma teórico-político en decadencia, de ahí la necesidad del yo de reinventarse otra vida, desde otras lecturas, valores, ideas en aras de proyectarse de nuevo en el mundo.

En tal sentido, la obra *Los rendidos* se presenta como un peregrinaje por distintas lecturas, una ruta de búsqueda de hermenéuticas ajenas para pensar el pasado y su inscripción en el presente como hijo de exsenderistas. Su texto es una *autoteoría*, como explica Claudia Salazar Jiménez, en tanto obra de literatura, escritura y crítica que integra teoría, filosofía con autobiografía de modo directo y autoconsciente (2021: 211).³⁸ El sujeto, por tal razón, revisa y disputa los discursos de memoria vigentes en el campo de la historiografía, la sociología, la antropología en un movimiento de interpretación y de autocontemplación.³⁹ En la dinámica interpretativa de sus memorias operan con mayor fuerza, aludidas de forma constante, las propuestas teóricas de los trabajos nucleados en el Instituto de Estudios Peruanos, del que Agüero forma parte, junto con Carlos Iván Degregori, Tamia Portugal quienes, asimismo, han trabajado con otros investigadores como Ponciano del Pino, Elizabeth Jelin, Elizabeth Oglesby, Caroline Yezer. Todos ellos evidencian un cambio de paradigma respecto del lugar de las víctimas.

³⁸ Salazar Jiménez toma la noción de autoteoría de la escritora, curadora e investigadora estadounidense Lauren Fournier.

³⁹ Uno de los discursos que priman es la denominada “memoria salvadora”, la cual refuerza la cohesión social en torno a la victoria del Estado peruano (específicamente de sus gobernantes y representantes armados, vistos como héroes) contra el terrorismo del MRTA y de Sendero Luminoso (Degregori, 2009). Dicho relato es defendido por “organizaciones civiles vinculadas a las fuerzas armadas y policiales, sectores conservadores de la derecha política y de la iglesia, élites económicas y simpatizantes del régimen dictatorial de Alberto Fujimori (Barrantes y Peña, 2006: 17).

El pasaje antes citado, la descripción de la soledad del sujeto frente a la caída de su sustento ético-político con la muerte del líder senderista, sugiere que el yo necesita un marco teórico que funcione como fundamento y red de su propia subjetividad. Por ello, toma herramientas diversas, algunas propias de su formación académica, otras de la ficción –discurso elegido para su rememoración– con un fin de orden, comprensión de la trayectoria vital de sus padres. De este modo, distintas referencias perfilan un modo de pensamiento, también de sentir del yo, por un lado, explícitas al interior del texto; por el otro, como notas al pie que le permiten reconfigurar la historia de sus padres y su propia vida. Estas notas, en apariencia independientes del texto principal, presentan el “riesgo de sufrir una hernia entorpecedora o generadora de confusión. La pérdida, por su parte, podría consistir pura y simplemente en la eliminación de esta digresión” (Genette, [1987] 2001: 280) y establecer un juego con el texto principal no siempre advertido o atendido por los lectores. Sin embargo, muestran una autoconfiguración como investigador, pues el sujeto establece relaciones con otros intelectuales, cuestiona los discursos sobre el pasado cotejando archivos, memorias o bien versiones, aclara o expande información, incluso, en algunos pasajes, se pronuncia sobre ellas y, de esta forma, se convierten en paratextos operativos en la lectura e interpretación. En tal sentido, como señala Zoppi Fontana (2007), las notas se disponen para el control del sentido del texto en aras de evitar la dispersión en la interpretación, lo cual posiciona al sujeto en un poder doble, de control y dispersión de su autofiguración.

El uso que el sujeto hace de las notas al pie exhibe distintas intenciones y funciones, de modo que se distinguen aquellas destinadas a la explicación o expansión de información lo cual establece un modelo de lector al cual debe aclarársele algunos puntos sobre el conflicto armado, a saber: qué significan siglas como F.A.L o M.O.V.A.D.E.F o D.I.N.C.O.T.E o bien el uso del nombre *Gonzalo* en referencia a Abimael Guzmán dentro de los cuadros senderistas. También, se aportan datos contextuales, apegados a la versión de la CVR, por ejemplo, “véase *Informe final* de la CVR” (nota 6, 83), lo cual contextualiza y explica las acciones senderistas, por ejemplo, el famoso atentado de Tarata. En estos casos, el sujeto se muestra como un reproductor de las versiones oficiales o un informante y no permea su opinión sobre ciertos hechos, como sí ocurre en el texto. Mientras se ofrece información más general, fácil de reponerse, paulatinamente, el yo se presenta como un conocedor del tema, quien rellena los huecos o posibles desconocimientos del lector, en tanto las notas pueden ser de lectura estatutariamente

facultativa. Por ende, no están dirigidas más que a algunos lectores a quienes les interese cierta consideración complementaria, o digresiva, cuyo carácter accesorio justifique precisamente pasar por alto la nota (Genette, [1987] 2001:276). Frente a esta dinámica digresiva, se intenta un diálogo entre el texto y las notas, entre el sujeto textual y la proyección extratextual. Sin embrago, es en esas notas, más informativas que críticas, donde se perfilan otros supuestos sobre el yo.

Estos paratextos, como expansiones de contenido y de remisión cumplen cuatro formas básicas: referencias de una cita textual, notas explicativas usadas para ampliar aspectos mencionados, referencias a la misma obra o la presentación de una discusión crítica; por último, agradecimientos (Botta y Warley, 2007). El caso de Agüero demuestra un posicionamiento dentro y fuera de ciertos campos del saber mientras delimitan su aproximación crítica a las discusiones sobre el pasado reciente. Se presenta una imbricación entre un discurso personal que expande su radio, gradualmente, hacia remisiones teóricas. De esta forma, encontramos notas de contenido, utilizadas con una función introductoria, por ejemplo, de comentarios personales, que se suman en el desarrollo de una explicación o aclaración; otras, que ejemplifican o ilustran, establecen referencias internas a la misma obra o bien a una externa, así como las llamadas notas de remisión a obras citadas con conexiones internas o externas (García Negroni, 2011). Por ejemplo, cuando se reflexiona en torno a la singularización de los agentes activos y la necesaria comprensión que implica el abordaje del período de la violencia, el yo se posiciona dentro de un marco intelectual de prestigio, como par de Carlos Iván Degregori (nota 11, 57). Se señala en el cuerpo del texto el pedido de Degregori de comprender a los agentes activos del conflicto: “entender a las personas, a Juan, a María” (57) y se marca en nota una vinculación con éste pues se apunta en el paratexto el trabajo de ordenamiento y publicación de su archivo personal con la ayuda de Pablo Sandoval.⁴⁰ La posibilidad de comprender a los protagonistas de esta beligerancia reaparece en distintas zonas del texto, por medio de preguntas o elucubraciones en diálogo con otros teóricos y remisiones a lecturas del yo. En “Estigma”, por caso, leemos una cita textual de Tzvetan Todorov sobre la memoria ejemplar (nota 19, 36), la cual busca el cuestionamiento de la ejemplaridad y la mediación en los productos culturales, partiendo del documental *Sybila*,

⁴⁰ A inicios del 2010, Pablo Sandoval y José Carlos Agüero asumieron, a pedido de Carlos Iván Degregori, apoyar la organización de lo que serían sus Obras Escogidas. De ese trabajo, resultó la publicación de *Aprendiendo a vivir se va la vida. Conversaciones con Carlos Iván Degregori*, editada por el Instituto de Estudios peruanos en el año 2015.

de Teresa Arredondo. El sujeto indaga las posibilidades de contar una historia desde la aproximación con las víctimas para poner sobre el tapete las motivaciones y satisfacción personal de quien se acerca a los protagonistas de este período con el propósito de establecerse como seres ejemplares. En consecuencia, por medio de este cuestionamiento, y fundando sus conjeturas en el marco teórico ineludible de los estudios de memoria, el yo confronta las motivaciones de la cineasta en el documental dedicado a la senderista y demarca las trampas de la memoria ejemplar en una glosa al pie con una extensa cita de Todorov.

De la misma manera, en el capítulo “Los rendidos”, se vale de una nota (número cuatro) con el fin de cuestionar los alcances del perdón y toma, del vasto trabajo de Paul Ricœur, la idea de *perdón difícil* como aquel que no borra el agravio, sino reconfigura el sentido del presente y del futuro como aceptación del grado de deuda que ciertos hechos traen aparejados. En este caso, el paratexto recupera esta idea a modo ya no de cita textual, sino de referencia parafraseada, es decir, que el sujeto se apropia y traduce en su capacidad interpretativa las ideas del filósofo y antropólogo francés, ineludibles en los estudios de memoria, respecto de lo cual señala: “Este pacto en el fracaso, pero al mismo tiempo en el olvido de las consecuencias de los sentidos del agravio, es lo más cercano al perdón mutuo (Ricœur 2003)” (132). La operación crítica marca, por medio del sintagma “este pacto”, el modo en que el sujeto toma las ideas de Ricœur para hacer avanzar las propias: “Siento que esto aún es demasiado un pacto de reciprocidad. Y que quizá un camino de menor pretensión pueda ser no esperar nada, ni siquiera un pacto de fracaso” (132). Esta doble estrategia de paráfrasis y avance de sus ideas establece la imagen textual del autor proponiendo una crítica al ineluctable trabajo de Ricœur.

En la misma línea de pensamiento, se plantea la problemática del perdón al servicio de una normatividad. El perdón dentro de una finalidad, como un gesto impuro, que le permite recordar los aportes de Jacques Derrida (nota 5, 133) para auscultar su identidad como hijo de exsenderistas. Así, se manifiesta que el perdón no debería ser “ni normal, ni normativo, ni normalizante” (134). La idea coteja uno de los aportes del filósofo francés e indica la excepcionalidad del perdón como forma de interrupción de la temporalidad histórica y sus alcances donde ya no hay paz. En resumen, esas notas le permiten al yo complementar teóricamente, desde marcos inevitables en los estudios de memoria, su reconstrucción del pasado.

En “Estigma”, asimismo, se discute y analiza la noción o *rol* de las víctimas en escenarios hostiles, de modo que encontramos en la apertura (nota 1, 21) una distinción entre el alcance de las ONG durante el fujimorismo y la construcción de discursos desde los derechos humanos que hablan de las víctimas a partir de ideas como la “teoría de los dos demonios” (21) o bien como una “población entre los dos fuegos” (21). Ello evidencia que la memoria para la reconciliación, desde el paradigma de los derechos humanos, como se analizó anteriormente, limita las posibilidades representativas para las denominadas víctimas del conflicto y excluye a quienes no son considerados como tales. Por ello, la representación que proponen es esencialista y limitante, razón por la cual el yo señala que, en el escenario peruano, esta simplificación redundaría en una imagen de las víctimas despolitizada y neutral, necesitada de reparación pues simplifica a los victimarios, cuya existencia permanece bajo un estigma que imposibilita comprenderlos más allá del irracional significado que se le otorga (Bolo Varela, 2022: 393). En ese sentido, la propuesta del sujeto de *Los rendidos* tiende a visibilizar estos mecanismos de despolitización de los damnificados. Tal tendencia se constata en la nota (17, 34), que vuelve sobre supuestos de los discursos hegemónicos, como la idea de *tiempos de memoria*, pasajes donde se alude a Carlos Iván Degregori y Steve Stern. El sujeto, respecto de sus ideas, esboza una somera evaluación, pues distingue que el tratamiento del tema en Stern, es más historizado y detallado, esta descripción permite observar que ese ejercicio valorativo perfila una lectura de segundo grado: un yo investigador, quien ha evaluado, entonces, puede dar cuenta de esa interpretación visible en el aparato paratextual.

En función de la preocupación que la noción de víctima genera en el sujeto como intelectual, el texto exhibe variados pasajes reflexivos. Por caso, en el capítulo titulado, precisamente, “Las Víctimas”, se utilizan algunas notas, como la número cuatro o la once, para volver sobre la cuestionable noción de damnificados atrapados entre dos fuegos en aras de apuntar la función mediadora de la CVR y algunos aportes intelectuales como los del antropólogo Ludwing Huber o el historiador Ponciano del Pino. Se recalca, por medio de esos escolios, la importancia de la insistencia sobre este debate. Los dos ejemplos denuncian la complejidad en torno a la noción de víctima, aunque no se lee una reflexión acabada sobre el tema, sino la demarcación de un imperativo en las agendas del posconflicto que atañe a los investigadores, a su propia labor, por ende asume “Hay que estudiar esto con detalle” (101). Por su parte, en el cuerpo textual, el sujeto también se

autoconfigura como un intelectual, pues abre abanicos interpretativos, comparte con el lector posibles aportes teóricos y se posiciona frente a los debates imperantes sobre la memoria. De este modo, aparecen gestos metacríticos como cuando se matizan los puntos de vista de colegas historiadores como Marie J. Manrique que le permiten al yo volver sobre la construcción discursiva, política y táctica de las nociones de culpabilidad e inocencia. Para el yo, estas categorías no conforman una identidad fija (como se ha analizado en el apartado anterior), sino que son determinaciones políticas, sociales, culturales.

La inscripción del sujeto en el campo de estudios de la memoria y la densidad de sus cuestionamientos evidencia el alcance de una práctica escrituraria que excede la mera rememoración familiar. Nos interesa pensar –como la crítica Lucero De Vivanco (2018)– este relato como “memorias restaurativas, (...) narrativas que representan y reparan la violencia simbólica” (136), que, a partir de la experiencia personal, buscan una posibilidad para el reconocimiento y la reintegración social ya no a través de discursos adelgazados, sino cuestionadores. Es, en esa lógica rememorativa y crítica que la narrativa de Agüero, pero también la de Gavilán Sánchez y hasta la de Cisneros operarían como lugares posibles para un encuentro “para el entendimiento y, en última instancia, para que se realice el “acto de justicia” con su respectiva reparación” (De Vivanco 2018: 136). Esta escritura, desarmada, pero cargada de intenciones políticas, como gesto de restauración, asimismo, se posiciona críticamente frente al discurso de los derechos humanos y del paradigma víctimocentrista, evidente a partir del trabajo de la CVR. La memoria de la violencia elaborada por la CVR “es portadora de una máxima apertura hacia las demandas relacionadas con los derechos humanos, la inclusión y el ejercicio de la justicia” (Barrantes y Peña, 2006: 17) y se convierte en este texto en un escenario discursivo discutido por Agüero a través de su literatura y de sus estudios críticos, trabajados al interior del texto y como entradas en notas al pie.⁴¹

Sumados a estos cuestionamientos teóricos, ciertas notas al pie funcionan metadiscursivamente, es decir, observan los alcances del lenguaje. Esa orientación tiene

⁴¹ En vinculación con la idea despolitización de las víctimas pueden consultarse los aportes de Badiou (1999, 2000, 2003), Žižek (2009, 2011) y Rancière (2004), quienes critican la narrativa que promueve una condición despolitizada para los sujetos que representan y excluyen a quienes no se adecuan al paradigma que enuncia. Los discursos centrados en la esencia sufriente de la víctima acentúan compasión y enfatizan el rol ético de la memoria, pero también evidencian cierta incapacidad de éstas para desarrollar políticas emancipadoras. Ello sublima la memoria y promueve “un gesto violento de despolitización que priva al otro discriminado de cualquier subjetivización política” (Žižek, 2011: 124).

la cuarta en “Estigma”, donde se revisa el término *preso político* que le permite al yo suponer “mecanismos de censura” (24) al interior de ciertos discursos. Esas conjeturas perfilan al sujeto como un cuestionador de las dimensiones lingüísticas, como historiador, pero también como hijo de exsenderistas, en tanto se visibiliza el problema del uso del lenguaje en las distintas instituciones que disputan las formas de contar el pasado. En el mismo sentido, funciona la definición del término *terruco* (nota 10, 29-30) y, a partir de este escolio, el yo se detiene en el uso, en las derivaciones de la palabra, de modo que señala la razón inicial por la cual el período de la violencia es denominado como la *época del terrorismo*, evidencia de un discurso “autoritario-militar que buscó imponerse como memoria oficial” (30). En este caso, el yo apunta a la imposición de dicha designación mientras sugiere consultar fuentes: “véase entre otros Degregori (2011)” (30). Según lo analizado, en estos paratextos se encuentran definiciones o explicaciones de términos empleados, así como la indicación de un sentido específico o figurado de algunas palabras en el contexto del conflicto armado. De este modo, las referencias teóricas o bien la indicación de fuentes operan como una exhibición de un marco teórico imperante en los estudios de memoria, informaciones y documentos de apoyo o complementarios que construyen una imagen del yo como un intelectual, parte de una masa crítica que visibiliza la tensión entre distintos discursos sobre el pasado reciente, así como la necesidad de su revisión crítica.

En otra reflexión sobre la palabra *terruco* (nota 21, 38), el yo parte de las “historias locales de la infamia” (38) e indica las trampas del lenguaje en tanto plataforma que dicotomiza y no ayuda en la descripción y concepción de las mujeres involucradas en el conflicto armado. En este caso, el yo vuelve sobre el documental de Teresa Arredondo (2012) y sobre una reseña realizada por Ulfe e Ilizarbe (2013) con el propósito de establecer la contradicción en el seno de los espíritus senderistas femeninos, que atañe, sin duda, el caso de su madre. Lo señalado en la reseña como cualidades antagónicas o incompatibles, tales como la rudeza y la dulzura de Sybila, le permiten al yo una comparación con esta mujer y hasta con Augusta La Torre, esposa de Guzmán y segunda en el mando senderista, para advertir que el lenguaje funciona de modo tramposo en la exclusión de términos que, lejos de ser dicotómicos, permiten comprender las ambivalencias de los sujetos reales de la guerra. En esa línea conjetural, el yo, como esas mujeres, desestabiliza las certezas y se autodefine en la complejidad, entonces se pregunta: “¿Por qué no partir de aceptar que estamos ante personas a las que podemos

considerar si no iguales, muy parecidas a nosotros?” (38). Este trabajo en notas demuestra las rutas de búsqueda, los intereses críticos, artísticos, políticos de un yo que monta un andamiaje teórico como complemento para contar su vida mientras problematiza los sentidos dados. En esas estrategias paratextuales se advierte el cotejo de información, el cuestionamiento, la ampliación de datos a partir de marcos teóricos o archivos y el consumo de producciones artísticas sobre el tema de los sobrevivientes, todo ello como un material que abre sentidos, mientras apunta necesidades interpretativas para el yo y la comunidad.

Las notas presentan, asimismo, otro formato discursivo, aunque alineados con el motor preponderante de esta escritura: la revisión, el debate y la visibilización de las zonas acalladas del pasado. Algunos de estos paratextos son utilizados como confrontación de los recuerdos del yo con otras versiones, de archivos o bien de su propia familia, por caso, los de su hermano. Rememoran, también, recuerdos de la vida íntima de una familia senderista, como se ve en la glosa (14, 32), donde se describe un elemento vinculado a su intimidad, al “mundo de los militantes sin cartel” (32). Así, da a conocer el significado de términos utilizados por esos grupos, por ejemplo, “medios” como sinónimo de armas que fueron términos cotidianos en su niñez. En la narración de episodios propios de esta etapa prepondera un punto de vista como conocedor de detalles al interior de los miembros del PCP-SL, de manera tal que los escolios, en estos casos, se vuelven más narrativos o descriptivos, menos críticos en términos teóricos y autoconfiguran al yo como un testigo clave para comprender el funcionamiento de una familia senderista, en otras palabras, el yo aparece como un testigo cuyo punto de vista es privilegiado. En ese uso más personal e íntimo de la reflexión pueden evaluarse las notas dos y cinco de “Ancestros” donde el yo vuelve sobre su vida como hijo de miembros del PCP-SL, se despoja de los recursos retóricos propios de la crítica y práctica profesional mientras recupera la anécdota sobre la identificación de restos y las condiciones en la cuales murió su padre preso, así como el rol de quienes los traicionaron. De la misma forma, se contrasta la versión del yo con la de su hermano sobre una vecina delatora (nota 11, 30). Al establecer dicha comparación, la nota se vuelve metatextual puesto que exhibe la incerteza en el seno de su discurso donde conviven diferentes modos de evaluación de su propia rememoración y se leen distintas formas de la duda, tales como “compartir una duda” (30), “yo creo recordar bien” (30), “lo importante no es la fidelidad de un hecho aislado” (30), “hay una consecuencia en esta duda” (30); se asume, así, el modo de contar

del sujeto de “determinada manera” (30). Este ejercicio metadiscursivo donde el yo afirma, así como duda en un mismo enunciado, incluso evalúa esa incerteza, excede la anécdota personal o de su hermano, pues se permea una reflexión al interior de ese discurso sumado a un pedido crítico. Se asume que la aproximación al tema realizada por su texto funciona como pequeños aportes en un “proceso lento y complejo por discutir sobre la violencia” (30), en otros términos, su propia experiencia e historia personal requiere para el yo el avance de las investigaciones, el esfuerzo por el trabajo con la memoria, complementadas con las demás versiones.

Sumado a esto, en “Las Víctimas” (nota 6, 103) se establece un cotejo de la memoria familiar sobre las posibles violaciones a su madre y aparece el contrapunto con los recuerdos de su hermano quien subraya los padecimientos de su progenitora. El yo oscila entre su propia memoria, confusa, y los recuerdos familiares y establece una zona borrosa de los hechos de violencia en las cárceles, confirmando, en cierto sentido, que su madre pudo haber sufrido dichos vejámenes. Esta nota funciona como discrepancia al interior de la memoria familiar: “Nuevamente mi hermano, me señala, con razón, que (...) nunca crecimos con la angustia de pensar que nuestra madre podía sufrir violación” (103). Asimismo, muestra la conjunción de las versiones familiares con las oficiales, dado que en la misma llamada al pie asume: “El recuerdo no es el único recurso para argumentar este tema. La CVR constató que la (...) mayoría de las presas mujeres sufrieron violencia sexual” (103). De esta forma, el sujeto yuxtapone distintos discursos, desde los oficiales a los íntimos, inclusive sus propios temores para dar cuenta de la situación de esas mujeres senderistas. La principal virtud de la nota es la convivencia de versiones disímiles sobre un tema sumamente grave que mientras reconstruye el fuero íntimo del yo, permite conocer parte de la historia del Perú. Esos cotejos entre lo público y lo privado, por medio de los escolios, generan un matiz, un efecto “de sordina, o, como se dice también en música, de registro, que contribuyen a reducir su famosa (y a veces molesta) linealidad. Registros de intensidad, grados en la obligación de lectura, eventualmente reversibles” (Genette, [1987] 2001: 280) que acompañan el discurrir, desacompañado por momentos, de la rememoración.

Por último, resulta operativo pensar que estas glosas (en su etimología original) interrumpen el fluir discursivo en aras de proveer mayores referencias o agregados que inscriben al sujeto dentro de un marco discursivo e interpretativo sobre el conflicto armado. Al “ampliar la discusión fuera del plano que permite el texto” (Dalmagro, 2007:

75), instalan una segunda lógica que excede lo relatado en el cuerpo y abren discusiones proyectadas hacia puntos nodales en las agendas sobre los trabajos de memoria en el posconflicto. En todos los casos evaluados, las notas al pie dismantelan operaciones de problematización y cotejo de distintas fuentes lo cual coopera en la autoconfiguración del yo como un intelectual comprometido con el trabajo de la memoria, pero también, como un sujeto capaz de promover la incerteza como motor interpretativo.

Una autofiguración en clave generacional en *Los rendidos*. Sobre el don de perdonar y *Persona*

Los rendidos, testimonio letrado encabalgado en formas autobiográficas, con una retórica propia del ensayo, adelanta una configuración del sujeto desde las primeras páginas. En “Sobre los textos”, se despliegan agradecimientos a colegas de un campo intelectual en el cual se halla inserto el yo, delimitación y muestra de una primera aproximación a los estudios sobre la violencia y la memoria en el Perú tanto durante el conflicto armado como en el período posterior

A mis colegas del Grupo Memoria, sobre todo a mi camarada Ponciano del Pino, siempre alentando nuevas formas de visitar los temas que nos comprometen. A mis queridos amigos del Taller de Memoria, que me han brindado su respaldo para pensar temas no tan cómodos (16).

Se suma a la autoconfiguración intelectual otros procedimientos intertextuales que muestran el consumo cultural de una época concreta y del modo en que se vincularon dichas producciones (cine, obras) con su propio proceso de rememoración. El marco interpretativo y el bagaje teórico del sujeto demuestra una preocupación quien, además del trabajo con material disciplinar, consume distintas producciones culturales y proyecta enlaces entre esos consumos y su memoria.

En *Los rendidos*, así como en *Persona*, el yo analiza películas, documentales, obras literarias con el objetivo de establecer vinculaciones entre su propia labor de rememoración y el arte en boga. Dentro de esta línea, en *Persona* se analiza la muestra “Poética del resto” de Giancarlo Scaglia, se explicita la visita a espacios vinculados a la memoria reciente –como el museo de la Dirección Nacional contra el Terrorismo–, se hace mención a lecturas, producciones cinematográficas, eventos editoriales como la presentación de *Demasiado pronto/ Demasiado tarde. El Frontón. Junio 1986-marzo 2009*, libro de fotos de Gladys Alvarado en el Centro de la Imagen (Lima), lo cual abre

el espacio del debate en torno a otros registros que exceden el académico. Esta red intelectual delimita líneas entre la lectura de ficción y la crítica, discursos tomados por el sujeto como acompañamiento de la interpretación de la vida política de sus padres y de la propia, de modo que se recorta una autofiguración del yo en la esfera de lo público y en clave generacional.

El sujeto desmantela ciertos protocolos representacionales, índices de un movimiento cultural que lo inscribe en condiciones tanto históricas como críticas dentro del posconflicto. Al perfilarse como lector, entre diversas directrices, el yo exhibe una relación problemática entre la literatura y la vida en tanto su ejercicio de lectura señala la ubicación del público en un momento cultural y social de tensión. Lo que en términos de Ricardo Piglia en *El último lector* sería “qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)” (2005: 24). Esto permite vislumbrar cuánto dice en términos generacionales ese bagaje cultural. Como se señaló en el caso de Cisneros, las lecturas ofrecen modelos para poder contar la relación con su padre y las referencias literarias esbozados en *Los rendidos* establecen un diálogo con otros textos literarios, también mencionados en *Persona*. En este trabajo, resulta ilustrativo que se dedique un espacio importante a la imagen de la tapa de *The Good earth* de Pearl Buck y la respectiva tapa traducida por la editorial Rodas de *La buena tierra* como una marca de un *best seller* de su generación referido, también en *Los Rendidos*.⁴² De igual modo, su rememoración superpone, así, un bagaje académico que convive con alusiones cinematográficas como la mención a *Sueños de fuga* de Frank Darabont o la referencia al documental *Sybila*. También, tanto en *Persona* como en *Los rendidos*, encontramos configuraciones del yo como lector por medio de referencias literarias, entre las que se puede mencionar “Los buitres bondadosos” de Isaac Asimov, o a la novela *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque. Estos textos funcionan como una indagación del yo en torno a los horrores de la Primera Guerra Mundial, la camaradería entre los soldados y el duro pasaje de la infancia a la adultez en dicho contexto traumático. Estos recorridos lectores no buscan modelos narrativos ni fuentes de inspiración, sino que esas claves intertextuales acompañan su labor de rememoración, en la cual ciertos productos culturales permiten establecer pautas generacionales. En esa línea, puede analizarse una relación intertextual explícita, por caso, con la transcripción de un poema

⁴² *La buena tierra* fue escrita por Pearl S. Buck y publicada en 1931. Un año después, su autor obtuvo el Premio Pulitzer con esta obra.

de Wilfred Owen, autor cuyo epígrafe abre, asimismo, su antología *Cuentos heridos* (2017), sobre los enemigos en las trincheras (Cap. III). Esa transcripción promueve el regreso sobre una idea nodal de su obra: la posibilidad de concebir en su dimensión humana a los participantes de la guerra. A partir de ella, el yo se pregunta: “¿Dónde pueden los enemigos hallar un reflejo?” (129); y continúa “¿En lo absurdo de un orden que nos coloca como las sombras asesinas de cuerpos que son nuestro reflejo?” (129). Para dar respuesta a esas preguntas, el yo transcribe el poema del soldado británico como explicitación de la mutua relación entre los enemigos de distintos bandos, de modo que puede concluir: “Mi enemigo, que (...) confundido en mí (...) no es sino otra forma de mi ser” (129). Así, la noción de enemigo tomada de los autores antes mencionados aparece esbozada como germen de la producción poética posterior de Agüero titulada, precisamente, *Enemigo* (Cap. II). Vistas en perspectiva, esas alusiones en *Los rendidos* trazan un arco entre las lecturas del yo y los temas medulares de su producción literaria; en términos temáticos, el poema de Owen relaciona las líneas de su poemario del 2016 y cobra nuevas dimensiones al abrir la antología *Cuentos heridos* del 2017.

Con una lógica similar, en “Los rendidos” (nota 4, 132) se halla una referencia al Judas de Jorge Luis Borges con el fin de imaginar los alcances del oprobio y la reprobación en una elucubración sobre el perdón.⁴³ Estas redes intertextuales proponen claves de lectura de toda la producción literaria de Agüero; de hecho, en la misma línea, en el apartado “Los rendidos”, alude a un cuento de Jordi Ibañez sobre un militar franquista para establecer los alcances del término *rendición* en boca de un personaje. El militar se asume como un rendido incluso habiendo vencido en batalla, de manera que se parte de esa paradoja problematizada en el cuento de Ibañez para hacer avanzar las ideas sobre el posible perdón a los asesinos de sus padres, lo cual le permite evocar “las historias de tantas víctimas que conocí en mis viajes por el país” (133). En ese sentido, la alusión a los cuentos de Ibañez y de Borges esbozan, en parte, el planteamiento nodal de este apartado, “No hay paz en el perdón. Solo la prolongación de una entrega. Y una fe en los demás que no será satisfecha” (134). Este encabalgamiento de su discurso con otros de ficción, abre preguntas acerca de su posible lugar como rendido y la afectación que tendría la idea de perdón en su caso particular, pero también en términos de reparación social. Como señala Rubén Merino Obregón, el sujeto se muestra de modo ambivalente en su

⁴³ Entendemos, aunque no se explicita, que hace referencia al cuento “Tres versiones de Judas”, texto incluido en la antología de Jorge Luis Borges, *Ficciones*, publicada en 1944.

identidad singular a la vez que necesita superar las estigmatizaciones maniqueas. La sinceridad del yo desmantela una identidad que no responde a los discursos hegemónicos y no quiere rendirse ante los estigmas (2015: 152), sino mostrarse en su ambivalencia, en la complejidad paradójica, propia de un síntoma de la sociedad del posconflicto que encuentra, en personajes como el soldado franquista de Ibañez, reflejos distorsionados de su propia subjetividad. De igual modo, se alude al personaje de Judas en el universo borgeano (nota 4, 132), de modo que, al volver sobre la idea de perdón a la luz de los aportes teóricos de Paul Ricœur, el sujeto señala: “que hay que someterse como el Judas de Borges al oprobio y a la reprobación para no merecer nada” (132). Sin duda, la intertextualidad establece una analogía entre los sentimientos ambiguos del sujeto respecto del perdón y la impunidad que el sistema ha impuesto frente a ciertos agentes involucrados. Se intenta expresar la convivencia tensa de humildad, orgullo y pérdida que implica el perdón, aunque al final agrega: “no encuentro las palabras para decir esto” (132). En el cuento de Borges, como en el planteo del yo, su protagonista, Nils Runeberg, demarca una reflexión teológica en torno a la figura de Judas Iscariote donde se evalúa la conducta de Jesús y de su discípulo (conocido en la tradición cristiana como un traidor) que señala la condición de pecador potencial que todo sujeto contiene. Para el personaje de Borges, Dios elige a Judas para establecer en su figura el repudio del resto de los hombres; esto es, encuentra su manera de salvar a la humanidad. Esta mirada controversial de la historia impuesta por la Iglesia Católica auspicia la reflexión, al igual que hace el yo del texto de Agüero, sobre las dimensiones de la traición y el perdón. En este caso, el apóstol Judas que deviene el símbolo del delator universal, también es quien se entrega al peor de los sufrimientos y a la infamia como forma de humildad.

La literatura, entonces, atraviesa los márgenes de la rememoración en *Los Rendidos*, también de *Persona* y establece un arco interpretativo teórico-cultural, muestra de un sujeto anclado en un presente cuestionador. Cada elemento de la realidad, una lectura, el cotejo con una versión, el material bibliográfico de su formación y su labor conforman una red interpretativa de posibles discursos, el historiográfico, el literario, el cinematográfico, el archivístico, el filosófico, los cuales interceptan sus recuerdos y su capacidad de ponerlos en palabras. Esta actitud analítica y de consumo cultural, muy notoria en *Los rendidos*, reaparecen en *Persona* de manera menos analítica puesto que las referencias literarias y teóricas sobrevuelan el texto como alusiones no justificadas por medio del sistema de referencias; son guiños puestos en el texto, como veremos en

adelante, a la manera de un *collage*. Este gesto propone, en consecuencia, otro pacto con el lector a quien ya no es necesario apuntarle una ruta de búsqueda teórica, pues se establece con él cierta complicidad o conocimiento común, como se observa cuando alude a Georges Bataille a modo de un saber compartido (Persona,19). Así, la noción de sacrificio, según Georges Bataille, es mencionada sin referencias concretas ni señalamientos específicos, lo cual supone un sobreentendido, una clave generacional y de lecturas compartidas. De igual modo, aparece con el mismo tono enunciativo, en *Persona* “contra lo que dice Benjamin, la fotografía nos brinda un aura (89)”. Esas referencias dejan entrever un sesgo intelectual, evidencia de una formación inscripta generacionalmente. Si observamos la proyección del autor, lo que en *Los Rendidos* eran notas al pie donde se mencionaban distintas teorías y hermenéuticas, con su respectiva indicación bibliográfica –*Los rendidos* tiene un apartado titulado bibliografía–, en *Persona* se vuelven simples alusiones, como parte de un montaje o *collage*. En consonancia con la lógica que prima en el texto, en tanto reflexión en constante construcción, se hace evidente el cúmulo de materiales, citas, fotos, dibujos, mapas. Esa yuxtaposición de referencias demuestra la operación de rescate de materiales diversos, consumos culturales propios de una generación, así como de saberes disímiles.

En *Persona*, se mencionan algunas corrientes filosóficas ya evaluadas en *Los rendidos*, como las ideas de Tzvetan Todorov y Paul Ricœur, aunque la mención de estos filósofos aflora en el texto ya no como parte de un aparato crítico al modo de fundamentación teórica, sino como alusiones favorables a la indagación y la textualización al interior de sus memorias, gracias al crecimiento de datos hermenéuticos y artísticos. De esta manera, en ocasión del análisis de la novela *Cenizas que te rodearon al caer* de Federico Lorenz, el yo se centra en la figura de Anita para indagar el orgullo militante, los imaginarios en torno a los montoneros y las preguntas acerca de las causas de estos actores políticos.⁴⁴ En ese pasaje, el yo problematiza la idea de memoria y afirma: “Todorov ya se preocupaba por la memoria literal. Ese ejercicio que tiene mucho de voluntarismo ingenuo que cree en (...) la denuncia repetida, (...) fotocopiada, ritual” (165). La alusión a la noción de *usos de la memoria* de Todorov supone un conocimiento tácito e ineludible en los estudios sobre el tema; de esta forma, el crítico búlgaro que

⁴⁴ La novela de Lorenz, cuyo título recupera un verso de Juan Gelman, narra los acontecimientos del 18 de junio de 1976 en torno a la bomba que terminó con la vida del jefe de la Policía Federal Argentina, el general Cesáreo Cardozo, figura clave en la Junta que gobernaba nuestro país tras el golpe de Estado del 24 de marzo. La investigación se concentró sobre la figura de Ana María González, una joven militante de Montoneros, compañera de estudios de la hija del militar.

aparece como bibliografía consignada en *Los rendidos*, es mencionado sin referencias y solo con el fin de hacer avanzar sus elucubraciones sobre el perdón. De igual forma, el yo recupera a otro teórico ineludible en el campo de estudios de la memoria: “Por tanto él, como Ricœur, también sugerían otras formas de elaborar las cosas públicas” (165). La afirmación no es una exploración crítica rigurosa, sino una alusión al modo de sustento de un recuerdo aparecido al momento de la evocación; no presenta un desarrollo y mantiene el mismo peso que sus recuerdos, volátiles, en constante construcción y cuestionamiento, un “pensamiento trabajoso. Una apertura a la observación (...) a las consecuencias, en el presente, de este recordar” (165). Esto evidencia un andamiaje teórico de peso utilizado por el yo en su recuerdo, en la actitud *trabajosa* (palabra que remite a la propuesta de Jelin) de pensar su experiencia vital, desde cierto marco interpretativo crítico y ficcional, como parte de un material que convive con otras producciones culturales, otros lenguajes y posibles discursos sobre la memoria en constante construcción.

En ese sentido, cobra significación el final del texto *Persona*, donde se observan dibujos de hombres de alambre ironizando la labor de los intelectuales respecto del pasado peruano. El diálogo de estos dibujos supone un humor negro que, por medio del efecto risueño, desestabilizan la mirada academicista sobre los deudos y los restos. Destacamos la conversación entre dos hombres de alambre que exhibe de manera notoria esa clave crítica/humorística en la cual un resto mira el dibujo de unas personas, la imagen remeda una foto familiar, y el otro ser cuya materialidad es una cabeza desperdigada por el suelo pregunta:⁴⁵

—¿y estos?

—Restos antes de ser interesantes” (*Persona*, 185).

De esta forma, la materialidad de los restos trabajada con insistencia en *Persona*, se suma a las preocupaciones expuestas en *Los rendidos* en tanto en ambas producciones hay una utilización crítica, una invitación a pensar desde –y por fuera del– andamiaje teórico sobre la memoria.⁴⁶ En dicha propuesta, la labor crítica y teórica sobre los deudos surge como preocupación, problematización y como discurso puesto en jaque ante una mirada atenta al aparato teórico que le permite entenderla, pensarla, cuestionarla.

⁴⁵ Este pasaje se trabajará en el Capítulo II.

⁴⁶ Se volverá a esta noción de restos en el Capítulo II.

Esta actitud de solapamiento de discursos en la construcción del pasado, evidente en *Persona*, se alinean con el modo en que el yo refiere a hombres relevantes en la cultura peruana con un grado de familiaridad muy marcado. Así, el yo alude a los modos de activación de recuerdos y afirma: “La destrucción es tan poderosa que no ha quedado un pequeño “activador” (...) esos de los que hablaba mi querido Carlos Iván” (144) en una clara alusión al antropólogo especialista en el tema del conflicto armado, Carlos Iván Degregori. Se lee, asimismo, en otro pasaje que alude a los mitos en torno a la isla de El Frontón, donde murió su padre: “Querido Amauta, Mariátegui, José Carlos querido: acá una pieza de arte contemporáneo que sin duda aluda al Mito” (*Persona*, 80). Las citas muestran la ironía con respecto a los sitios de memoria y la familiaridad de ciertas lecturas formadoras del yo. Con la designación de “querido” respecto de Mariátegui no exhibe solo admiración y adhesión a un pensamiento hegemónico central en la izquierda peruana, sino que además señala la decadencia de un discurso, de modo que, a través de estas menciones, se indica que los espacios, en el texto, son sometidos a un análisis crítico. Así, la isla El Frontón, lugar al que el sujeto regresa por la participación en el rodaje de un documental, se cuestionan las muestras artísticas y los sitios de memoria, problematizados gráfica y discursivamente. Para ello, la apelación a ciertos teóricos (Ricoeur, Todorov, Nora), establece un juego entre su labor crítica y literaria mientras señala claves interpretativas de su formación y generación. No es inocente entonces que, en uno de los mapas incluidos en *Persona*, puedan leerse los señalamientos del yo, quien –de manera manuscrita– interviene los planos agregando marcas de sitios donde se torturaba o de entierros clandestinos, casas allanadas, cárceles y que, en una anotación entre paréntesis al margen, remita a uno de los teóricos más importantes sobre los sitios de memoria, según se lee “(los lieux de memoria son adornos de la buena conciencia)” (45), como una clara alusión a Pierre Nora, que se vuelve evidente en la nomenclatura francesa alusiva a los sitios de memoria. Aparece, de nuevo, una falta referencial que devela una lectura del yo sobre el trabajo crítico de Nora sin hacer explícita esa vinculación, lo cual demuestra una actitud interpretativa del sujeto: una tendencia a la alusión y superposición de ciertos autores con su propia capacidad de dar cuenta gráfica y textualmente del pasado y que, por ende, pueden o no convertirse en rutas interpretativas para el lector (Cap.II).

Como se ha señalado, el sujeto se aparta de los lugares comunes respecto de la memoria oficial y tiende a la abolición, también a la problematización de las dicotomías

simplificadoras. En dicho ejercicio cuestionador, las referencias superficiales demuestran un gesto crítico al tratamiento vulgar de la memoria mientras que las rutas o lecturas teóricas permiten entender la dimensión intelectual del autor. Esta escritura desarmada es un ejercicio que se propone salir de las dicotomías oficiales y de una memoria estrechamente relacionada con el poder y el capital cultural en aras de fracturar los discursos maniqueos; para ello, ahonda en la duda, en la falta, en aquello resistente a la domesticación oficial, ya representado (Salazar Jiménez, 2021: 213). Si bien la escritura dota de un orden provisorio, el sujeto entra y sale de ciertas referencias con el fin de construir, de modo fragmentario, desarmado, una posible forma de enunciación del pasado traumático. Como se analizó al comienzo de este apartado con una cita de *Los rendidos*, el sujeto frente a la muerte de ciertos ideales –“había sido educado en valores que no tenían sentido (...) Mi lenguaje tampoco servía (...) era tabú (...) mis libros preferidos, todos inservibles” (93)– busca y reconstruye una posible red interpretativa. Su rememoración, irrigada por producciones culturales, teorías y estudios vigentes sobre la memoria se convierte en un discurso provocador, de una subjetividad en construcción que busca señalar una acumulación de sentidos –de ahí los materiales disímiles conformadores de un texto como *Persona* y la acumulación bibliográfica en *Los Rendidos*– en convivencia con su identidad letrada como proyectos para completar el vacío. Este vacío, tanto ético como teórico, señalado a raíz de la muerte de Guzmán, resulta el fin de su ilusión política, familiar, además de su conformación identitaria que se suma, en la escritura, a la imperiosa necesidad de volver a mirar a los agentes activos del conflicto de manera frontal y cuestionadora.

Capítulo II: Cuestionamientos del pasado

1. Disputas por la memoria

Los estudios sobre memoria en América Latina presentan una conexión directa con las consignas de “memoria, verdad y justicia” propuestas por distintos organismos de DD.HH. desde fines de 1970 (Daona, 2016).⁴⁷ Como subraya Leonor Arfuch en *Crítica cultural entre política y poética* (2008), desde hace más de tres décadas, la memoria ha sido objeto de indagación, tematización y reflexión teórica, lo cual redundó en diversas polémicas, así como confrontaciones (2008: 161). En este proceso coyuntural político, social, ético y estético se buscó, desde los estudios de distintas disciplinas que exceden la historiografía, la comprensión y verbalización de estas problemáticas. Asimismo, cobraron relevancia los trabajos sobre memoria europeos, centrados, en su mayoría, en los estudios sobre la Segunda Guerra Mundial, tales como los de Maurice Halbwachs (1925), Pierre Nora (1984), Giorgio Agamben (1998), Paul Ricœur (2004), Dominick LaCapra (2005), Michael Pollak (2006), entre otros. A partir de esos aportes, se delimitaron conceptos propios y situados en las experiencias de las dictaduras, en particular, el caso peruano sobre el conflicto armado interno. En la década de 1970, los diferentes golpes militares en el Cono Sur provocaron cambios en los modelos y marcos de interpretación del pasado próximo (Jelin, 2003); en los años '80, con la finalización de las dictaduras militares en distintos países de la región, creció una preocupación por los procesos de transición; sin embargo, en dicho año, siguiendo la cronología propuesta por la CVR, comienza el conflicto interno armado en Perú.⁴⁸

Desde el año 1985, existe una Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (CNDDHH), núcleo de todos los organismos de DD. HH, peruanos e internacionales. Recién acabado el conflicto armado, en el año 2001, se creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación donde se destaca la figura de Carlos Iván Degregori, antropólogo,

⁴⁷ En 1980, en Argentina, se creó el Informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), titulado *Nunca Más*. Este documento fue utilizado en informes de otros países (Uruguay, Chile y Colombia); asimismo, el Juicio a las Juntas Militares, en 1985, estableció un antecedente de peso en el Cono Sur. En Perú, en particular, se establece como antecedente el Comité de Solidaridad “Mártires de Uchuraccay”, creado en 1984, con el fin del esclarecimiento de la violencia padecida en dicho suceso. Este Comité precede la formación de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (CNDDHH) que funciona desde 1985.

⁴⁸ Puede consultarse el artículo “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales” de Elizabeth Jelin en el cual se presenta, cronológicamente, el surgimiento de los temas de memoria en la esfera intelectual y pública, incluso desde los años '60.

especialista en temas vinculados a SL, quien dirigió y trabajó junto a Elizabeth Jelin y su equipo con el fin de generar teorizaciones sobre la memoria en Latinoamérica.⁴⁹ Por su parte, la publicación de *Los trabajos de la memoria* (2002) ofrece herramientas tanto teóricas como metodológicas, dentro del campo de estudios sociológicos, tal es caso de la memoria como noción plural, proceso subjetivo anclado en experiencias y en marcas simbólicas, materiales, ligadas, entonces, a la noción de trauma. También, a partir de las investigaciones nucleadas en torno a estos críticos (Jelin, Degregori), la memoria se concibe como un campo de disputas, lo cual obliga a una reflexión profunda acerca de los “emprendedores de la memoria” y los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002). Nos interesa pensar nuestro corpus atendiendo a que el trabajo implica una elaboración, una incorporación del pasado por medio del discurso literario. Este trabajo de memoria se homologa al trabajo/tiempo que implica un duelo como elaboración, vale decir aceptación, integración y superación. La rememoración incluye repetición, pero con interpretación, lo que para Dominick LaCapra sería ganar distancia entre el pasado, el presente y el futuro, punto de vista crítico que posibilita al sujeto volverse un agente ético y político (2001:44), mientras que para Tzvetan Todorov (2000) sería aprender a recordar. Por otra parte, cabe señalar que Jelin toma la idea de *empresarios de la memoria* (1963), de Howard Becker, y agrega que estos se involucran personalmente con el pasado, pero también comprometen a otros en tareas de carácter colectivo; no son militantes de la memoria sino generadores. Para nuestro análisis resulta nodal pensar la idea de creatividad en oposición a la de repetición traumática, de esta forma, indagar en los modos o mecanismos de aproximación de los sujetos del corpus a esos pasados violentos.⁵⁰

Por medio del análisis de los modos y estrategias discursivas de aproximación a los recuerdos y de los sitios de memoria, en este capítulo se examinará la tensión entre los textos del corpus analizado y la memoria oficial, como sostiene Lurgio Gavilán Sánchez; “Cada quien vivó sus guerras (...) hay tantas como tanta gente pasó por ella”

⁴⁹ Para un análisis de los trabajos de memoria en distintos países latinoamericanos, puede consultarse el artículo “Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memoria en Latinoamérica” de Victoria Daona.

⁵⁰ En el caso peruano, podrían considerarse emprendedores de memoria los grupos HIJXS DEL PERÚ o el colectivo ABRIL EN LA MEMORIA, en tanto buscan comunidades de pertenencia y contención entre pares. No son necesariamente militantes sino nuevos agentes en el campo de reflexión y confrontación del pasado. Elaboran rituales, participan en conmemoraciones; reclaman, de igual modo, marcas simbólicas de reconocimiento a través de ciertas fechas coyunturales como activación de la memoria.

(2019: 66). En definitiva, nuestro estudio reafirma el carácter complejo y plural del pasado como campo en constante conformación y espacio de disputas.

2. Modos de rememoración en *Memorias de un soldado desconocido*. *Autobiografía y antropología de la violencia* y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán Sánchez y *La distancia que nos separa* y *Dejarás la tierra* de Renato Cisneros

Los dos textos literarios de Lurgio Gavilán Sánchez están concebidos desde y para el recuerdo, es decir, la rememoración irriga la voluntad narrativa mientras cumple con un fin performativo-preventivo: “Escribo esta historia para recuperar mi memoria; también para que nunca vuelva a ocurrir algo así en Perú” (*Memorias*: 49), “recordando podemos mostrar a nuestros hijos que no es el camino y que no debería volver nunca más” (*Carta*: 65). Esa prevención se imbrica con un sentimiento de compasión y agradecimiento a quien salvó la vida del sujeto, de modo que en este capítulo nos detendremos en el análisis de ese episodio central como condensación de operaciones de aproximación y configuración de los recuerdos. *Carta al teniente Shogún* es una extensa epístola destinada al militar que salvó la vida del sujeto cuando era un niño senderista y, así, se presenta como un diálogo diferido, pues recupera el episodio ya narrado en *Memorias de un soldado desconocido*: la inflexión existencial del sujeto en el paso del bando senderista al del ejército en ocasión de correr riesgo de muerte. Este recuerdo, recuperado en ambos textos, ofrece muestras de distintos modos de aproximación al pasado, los cuales dan cuenta de la fragmentariedad de la memoria, en paralelo al esbozo de señales de huellas traumáticas apenas descriptas.

El final de la parte I de *Memorias de un soldado desconocido*, dedicada a la narración de su paso por las filas senderistas, recrea, descriptivamente, el modo en que un teniente salva la vida del autor. La reconstrucción exhibe huellas del pasado no dichas, por lo que se construye como un episodio borroso justificado por la situación de aturdimiento sufrida en medio de balas y lanzagranadas “que hacían retumbar las rocas” (98), durante la cual el yo simula estar muerto con el fin de pasar desapercibido. De este modo, la estrategia de simulación es recuperada a partir de los detalles del escenario, su posición física y la mención exacta del tiempo en que permaneció tendido (treinta minutos), lo cual genera un efecto de realismo, de verosimilitud en el recuerdo. El pasado puesto en discurso, desde el detalle, se conforma, asimismo, por conjeturas y

pensamientos: “Pensé en mi partido comunista, en mi hermano Rubén, en Rosaura que estaría tendida” (98). Vale decir que, pese al aturdimiento y la simulación, existe una plena consciencia de lo ocurrido, repuesto por el yo en una rememoración puente entre el pasado y el presente. Una vez que el teniente, jefe de la patrulla, decide no ejecutarlo, el sujeto incurre en una reconstrucción detallada, de modo que menciona los gestos, actitudes del bando contrario y hasta replica las frases comprendidas por medio de la traducción de los ronderos. Dentro de ese episodio vuelto al presente como narración con un afán testifical, la traducción opera como mediación entre lo experimentado por el yo y lo que comprendieron los militares, así explica: “los ronderos pedían a los militares que me mataran. Decían en quechua: “*Wañuchiychik chay terrucuta (...) Pero los militares ni entendían ni prestaban atención*” (99); de este modo, dichos campesinos funcionan como distorsión en un pasaje que intenta, por medio de la minucia y la descripción, acercarse al pasado de la manera más vívida, incluso mediado por el recuerdo de una traducción posible junto al aturdimiento generado por las balas.

Detrás de la evocación, se vuelve sobre cuestiones que el yo necesita entender – visibles en el segundo texto literario, *Carta al teniente Shogún*– tales como la actitud su salvador y el giro drástico sufrido por el sujeto dentro del conflicto armado: el fin de su historia de guerrillero y su nueva vida como cabito soldado. La voluntad de comprensión de las motivaciones para la salvación es el motor literario de la extensa carta dedicada a Shogún, publicada más de veinte años después del memorable episodio, cuando en reiteradas oportunidades, de manera insistente, el autor cuestiona: “¿Por qué no me mataste?” (*Carta*: 11) “¿Por qué ordenaste alto al fuego?” (*Carta*: 19), “¿qué te conmovió para no descuartizarme con la bayoneta” (*Carta*: 65). Estas indagaciones se suman a las muchas preguntas sobre su paradero y acerca de la posterior vida del teniente. La experiencia, así como la escritura, demuestran el carácter novelable de la vida del sujeto para quien el recuerdo debe contarse y merece páginas posteriores donde se intentará entender, buscar las respuestas evitadas por el teniente: “Por eso escribo esta carta. Para pensar sobre la gratitud y las vueltas de la vida” (*Carta*: 21). Cuando el yo alude a la urgencia de *pensar* exhibe una aproximación al recuerdo en tanto mecanismo psíquico intelectual tendiente a una memoria reparadora donde el yo, desfigurado, se construye en la escritura (De Man, 1991) y desde donde puede suplir discursivamente los blancos de su historia o la incomunicación con el militar, concebido en el texto como un padre, un

salvador, una suerte de Miguel Grau Seminario, según explicita el yo.⁵¹ En tal sentido, el sujeto se autoconfigura como un huérfano, ya no en términos de la pérdida de sus familiares directos, sino de desprotección frente a una nueva vida en los bandos militares donde el teniente lo orientó y resguardó, en una primera instancia, pero también lo abandonó de modo que el sujeto queda en situación de un *waqcha*. En esa orfandad, la imagen del *waqcha* refiere a una experiencia no vivida junto a su nuevo padre y oficia como “el luto por una vida que la persona no tuvo la oportunidad de vivir” (Theidon, 2004: 79), vale decir, un estado *waqcha* que refiere no sólo a la falta de familiares, sino también a un estado de pobreza, de desprotección, una destitución emocional y material en tanto categoría vinculada a los procesos de desarraigo (Valle Araujo, 2013). Se establece, así, un diálogo entre la reconstrucción de la imagen de este militar en *Memorias de un soldado* y la ofrecida en *Carta al teniente Shogún* de manera ampliada, cuya evocación, por medio de estrategias discursivas de adulación, perfilan la humanización del teniente.

De esta manera, el sujeto redobla el gesto de salvación y rescate del teniente de manera simbólica, de modo que es él quien salva a su padre militar de las posibles críticas y, por medio de la literatura, provoca una restauración simbólica de humanidad mientras subsana uno de los bandos de la beligerancia. Su rememoración y la elaboración discursiva funciona, entonces, como una memoria restaurativa, según explica Lucero de Vivanco (2018), aquella con directa relación con el desarrollo reciente de las teorías y prácticas de la llamada justicia restaurativa; en otras palabras, la justicia que renuncia al castigo del delito y la búsqueda de reparación a la víctima. Estas memorias restaurativas se construyen a partir de experiencias personales marcadas por la subjetividad, las emociones y los afectos de modo que la literatura opera como un campo posible donde puede volver a mirarse a los perpetradores de la violencia. Las memorias restaurativas tienen como herramientas centrales la experiencia de vida y su dimensión afectiva. Así, la utilización de géneros del yo y la aproximación afable, además de no buscar simbolización del pasado traumático, exploran una respuesta empática de sus receptores vinculada a dicha justicia restaurativa, como parte de una estrategia que le permite al sujeto, también a su comunidad, recuperar la figura de los agentes de la violencia, para el reconocimiento y la reintegración social.

⁵¹ Miguel María Grau Seminario (1834- 1879) fue un marino militar, político peruano y póstumo gran almirante de la Marina de Guerra del Perú.

Para lograr esa restauración, los recuerdos aparecen en torno a este cabo y su posterior abandono como huellas indelebles sumadas al dolor de la guerra. El sujeto busca la reconstrucción de ese pasado doloroso, primero, el de la salvación; luego, el del abandono, por medio de estrategias discursivas de descripción pormenorizada, por ejemplo,

caminé como mareado para verte por última vez. Las carpas de tela verde oscuro bailaban con el viento (...) Asomé la cabeza por la ventana con un nudo en la garganta (...) Los galones en tu camisa de drill brillaban como estrellas (...) levantaste los ojos (...) y caminaste hacia mí. Tus palabras salieron como el moscardón que anuncia la muerte: ¡Me iré!” (*Carta*: 14).

La minucia de la imagen focalizada en la camisa funciona como sinécdoque de la persona recuperada de la memoria de manera brillante, estridente y laudatoria. Se reactiva esa memoria penosa a través de una operación comparativa y descriptiva, en paralelo a la rememoración que da cuenta de la experiencia física, el mareo, el nudo en la garganta como *llakis* ante la separación. Por último, la referencia al *huayronqo*, o moscardón que anuncia la muerte, establece una conexión con la cosmovisión andina del autor y señala, como en otros pasajes, la relación de convivencia directa con la naturaleza. Así, cada hecho importante, por ejemplo, una balacera, una despedida, la huida de un pueblo se marca en estricta vinculación con los tiempos de lluvias, los animales circundantes, las rocas, la naturaleza. En otros términos, la pérdida es comparada con la mosca, como la siembra de maní funciona como mecanismo analógico del tiempo de la infancia y de la muerte de su madre.

Las operaciones de aproximación a los recuerdos por medio de la descripción detallada, junto a la evocación sensorial, construyen un enlace entre el pasado y el presente de la enunciación, entre el lenguaje y la interpretación que el yo puede hacer, y al enunciar, manipular, seguir pensando, comprender de manera que asume: “siempre he recordado esos últimos momentos de mi existencia –creía yo– antes de que las balas destrozaran mi cuerpo; quizás por eso ahora tengo miedo a la oscuridad y a la muerte” (99). Estos dos planos, la experiencia y la conjetura en el momento de la salvación, donde el yo ya se daba por muerto, se inflexionan como capas del recuerdo superpuestas en el discurso y reactualizadas en un trauma aun no resuelto, cuyo síntoma es el miedo a la oscuridad. De esta manera, el pasado, recuperado por medio del enlace de capas de su vida, tales como la infancia, su paso por el senderismo, la salvación, el ingreso en el

Ejército, la pérdida del teniente, su vida eclesiástica, presenta una dinámica simbólica propia del acto autobiográfico pues se reconstruye su propia existencia en distintas etapas. Dichas etapas, tales como la experiencia, la adquisición del lenguaje para dar cuenta de ella (del quechua oral al español escrito), la posibilidad de la autodefinición y la restitución simbólica de los tenientes muestran que la memoria opera, precisamente, en capas.

El episodio rememorado, en este punto, entra en una zona de vacío, puesto que el sujeto, en apariencia, no está en estado consciente –“cuando volví en mí” (*Memorias*: 99)–, mientras exhibe la incomunicación entre los dos bandos, entre él y ellos, sumada a la figura de los ronderos, quienes vociferaban en quechua el deseo de que este senderista muriera en manos de los militares. Este pasaje de incomunicación, en medio de un contexto donde el yo no tiene claro todavía si puede sobrevivir, establece una relación, siguiendo a Antonio Cornejo Polar (1994), con el memorable episodio del diálogo de Cajamarca, en tanto este tipo de escenas emblemáticas dan cuenta de la constitución de una violencia fundacional. La historia del Perú, desde la Conquista, evidencia modos de réplica de la violencia de fines del siglo XX, como sostiene Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* (1994), quien por medio de la confrontación de diversas versiones de las crónicas de la conquista acerca de este episodio, advierte que no se puede dar cuenta de lo sucedido efectivamente, aunque las versiones coinciden en algunos hechos y palabras, lo cual convierte este episodio en una matriz que reaparecerá durante el devenir literario e histórico de los Andes: “Cajamarca posee la suficiente consistencia simbólica como para ser recontado infinitas veces (durante la Colonia y hasta hoy) en otras crónicas y otros relatos” (1994: 32). Este recorrido permite advertir, de acuerdo con la tesis de Betina Campuzano (2021), el modo en el cual se configuran las matrices culturales propias de los relatos de la conquista. Así, estas se reiteran, luego, en el testimonio de la violencia política dado que el encuentro (o el desencuentro) de Cajamarca, relatado en las crónicas fundantes e interpretado por la crítica literaria, resulta un elemento constituyente de la historia peruana. Como ya hemos mencionado, señala a la incomunicación y la violencia como factores nodales y propios de los últimos quinientos años. En este caso, la tensión no está dada entre la escritura y la oralidad, sino al interior de un núcleo idiomático que no permite que se hable el mismo lenguaje dentro de una guerra. La imagen de los ronderos, distorsionando, traduciendo o implorando la humillación o la muerte, contiene la fuerza simbólica de reactualización de manera

testimonial de la escena acontecida el 16 de noviembre de 1982, donde prima la incomunicación, la violencia y la simulación como mecanismos para evitar la muerte.

En la conciencia de una memoria fragmentaria y desarmada el afán del yo se inclina por la reconstrucción detallada de las frases escuchadas, la descripción específica del escenario, sumado a la evocación de la experiencia corporal: “Sonaron varios tiros (...) sin embargo, yo aún seguía vivo (...) mis ojos comenzaron a lagrimear (...) pasaba saliva con dolor y respiraba casi con esfuerzo, mi cuerpo estaba temblando” (*Memorias*: 99). El solapamiento de los distintos tiempos (el de la narración, la experiencia y el temor por un futuro en el que podría perder la vida) tensan la narración de su angustia mientras exhiben la imposibilidad de designación del dolor. Se evidencian, así, las huellas traumáticas de un pasado cuando finalmente no ocurre la ejecución, sumadas al plano conjetural que distorsionan mientras ayudan en la rememoración como fuentes inagotables de confusión. En tal sentido, el uso de la palabra funciona de modo terapéutico, tal como el sujeto explicita, el lenguaje auspicia “caminar en las tinieblas del recuerdo” (*Carta*: 23), de modo que se marca el inicio del arduo proceso de repaso y elaboración del trauma en tanto “el pasado se hace accesible a la evocación en la memoria y (...) el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva,” (LaCapra, 2005: 108). Esto reactiva el interés por la vida mientras permite concebir la memoria en un sentido más crítico. En ese contexto, hablar de trauma, opaca el rico mundo semántico de los campesinos quienes nombran de otro modo estas experiencias, pese a que permite hacer visible el remanente de la violencia. Cabe señalar, siguiendo la línea de Kimberly Theidon (2004), otra interpretación, situada en la cosmovisión de los campesinos del “estar traumatado”, de modo que es preciso señalar la reelaboración que se ha dado de ese concepto. Como sostiene la antropóloga, “es cierto que se puede utilizar la misma expresión, pero se le puede dar también una interpretación distinta. Allí donde nos hablaron de trauma, éste era entendido como la incapacidad de hacer bien las cosas o de vivir con mucho temor” (2004: 91). No obstante, el uso de esta noción amerita un cuidado y una observación en tanto –deseamos no pasar por alto esto– los “campesinos y campesinas aprenden a “hacer caber” (91) su sufrimiento dentro de un idioma que lo hace reconocible para los expertos. Hablar del trauma legitima su dolor frente a los que desechan sus *males del campo* como una mera superstición” (2004: 91). De este modo, por medio de un discurso afectivo se pone sobre el tapete la tensión entre la *memoria oficial*, mayormente propuesta por la CVR o la promovida por el Estado, y

las *memorias subterráneas* (Pollak, 2006), las cuales arrojan luz a los conflictos mientras ofrecen mayor visibilidad, mayor centralidad a los relatos de los testigos, víctimas y agentes activos.

La ausencia del padre militar

Otro de los modos de recuperación de la memoria se relaciona con una liberación de recuerdos que busca crear condiciones reflexivas sobre la humanidad de los agentes activos del conflicto armado. Este mecanismo se configura a través de estrategias de acumulación de pequeñas escenas cotidianas seleccionadas acertadamente, pues el propósito es mostrar la conducta amable del teniente, como se advierte en el siguiente fragmento: “Las veces que me llevaste a la escuela (...), cuando caminábamos por el mercado buscando calcetines” (*Carta*: 13). Estos recuerdos establecen un diálogo con ese otro ausente a quien se dirige la carta a través de evocaciones, evidentes por medio de la segunda persona del singular, marcada en todo el texto, referencias a lo dicho o vivido por el interlocutor, preguntas retóricas y apelaciones, entre otros giros idiomáticos que señalan la ausencia, motor de la escritura de *Carta al teniente Shogún*. El género epistolar, por ende, le permite al autor la retención y recreación de cierta complicidad con el militar, evidencia de zonas fragmentarias de la memoria donde el sujeto convivió con su salvador: “No puedo olvidar. No olvido los pequeños momentos de felicidad que se hicieron eternos” (*Carta*: 27). Así, los episodios cotidianos, menores, se magnifican por medio de la rememoración como ampliación y puesta en presencia de un fantasma, de un ser con quien el yo está incomunicado a pesar de su voluntad de traerlo a la vida por medio de la palabra y con quien pretende compartir ciertas vivencias: “¿Recuerdas que en una ocasión” (*Carta*: 27), “Esa historia te debe sonar más familiar, ¿no, teniente?” (*Carta*: 46). En ese sentido, la extensa epístola exhibe, como señala Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* ([1977] 1982), que el otro no es más que un aplazamiento permanente, un proyecto inacabado, quien en la escritura recupera la vitalidad. La literatura funciona, siguiendo el planteo barthesiano, como un túnel o desplazamiento cernido sobre un relato evocativo, y, especialmente, invocativo, de forma tal que esos episodios cotidianos u ordinarios son exaltados por el yo a través de una construcción enunciativa, invocativa desplegada a lo largo de toda la obra, abundante en exaltaciones tales como: “Cómo no recordar aquella tarde cuando llegó tu regalo de Navidad” (*Carta*: 85).

Las historias menores se convierten, a través del discurso exaltado y acumulativo del sujeto, en grandes acontecimientos, de lo que resulta ilustrativa la ocasión de recibir un regalo de su padre militar, cuando el sujeto expresa una inmensa emoción, al punto de que dicho episodio es “memorable (...) y perduró para siempre, un día de bondad y valores que hacen grandes a los hombres” (*Carta*: 86). La descripción condensa las estrategias narrativas antes vistas: describe, en detalle, la emoción experimentada “empecé a temblar de emoción” (*Carta*: 85), sumada a la narración pormenorizada de la secuencia de entrega del regalo y el afán por ensalzar la humanidad del militar: “Es verdad, te dolió verme con mi «sietevidas» remendado, entonces compraste unos mejores (...) para dejar ese ambiente de bullying, o simplemente para seguir los pasos del hombre” (*Carta*: 86). Resulta evidente el desdoblamiento presente en la cita, pues apunta a mostrar la humanidad del teniente y, para ello, el yo se vale de las conjeturas, acaso las que irrigan cualquier fantasía sobre este padre militar ausente. De manera que se explicita lo que Shogún pudo haber sentido o la posible motivación en la compra de una mochila, unos zapatos y unos dulces. La yuxtaposición del recuerdo y la voluntad del teniente ofrecen una memoria especulativa, como aquella sobre su posible muerte el día en que, paradójicamente, le salvaron la vida, conexión directa del sujeto con ese otro ausente. El recuerdo y la motivación de la compra del regalo exceden el plano rememorativo pues señalan una reflexión actual tendiente a la adulación de su salvador. De modo simbólico, prima el discurso del adulto, quien busca reparar la violencia simbólica, circunscripta a emociones y afectos entendidos, acorde a Lucero De Vivanco, como memorias restaurativas que “interpelan y conmueven, pudiendo incluso comprometer al lector con las causas que exponen” (2016: 130) dentro de una enunciación fragmentaria, traumatizada, desarmada que exhibe las huellas de lo no dicho.

Las descripciones detalladas junto con las conjeturas suponen la disyunción de los planos de la memoria de manera fragmentaria, donde los recuerdos se solapan y completan de modo especulativo. El yo desea, al menos, que el interlocutor recupere alguno de ellos con el fin de “registrar en la memoria (...) imágenes que nadie toma” (*Carta*: 29) y, para ello, utiliza variados mecanismos de aproximación al pasado, tales como la recuperación de episodios, la descripción detallada de espacios y experiencias físicas y emocionales, la búsqueda de complicidad con el agente involucrado, la acumulación de datos y la exaltación de la humanidad de aquellos con quienes se compartió ese material memorable. En todos ellos aparece, permeando cada

reconstrucción, una figura paternal y ausente sobre la que rondan infinitas conjeturas, así como preguntas no resueltas. En ese sentido, los textos de Gavilán Sánchez manifiestan cuestionamientos profundos sobre las posibilidades de volver sobre las personas reales, los actores directos del conflicto armado, evidencia de que la escritura busca la reflexión en torno a la humanidad que atraviesa a esos seres. En la lectura que Elizabeth Jelin (2002) hace de Tzvetan Todorov (2000) señala que la memoria literal es un fin en sí mismo, así los emprendedores de la memoria marcan un pasaje de la memoria literal a la ejemplar mientras señalan una pregunta que atraviesa estas reconstrucciones retrospectivas: ¿Quién posee legitimidad para recordar? y ¿qué discursos sobre el pasado resultan legitimados? El recuerdo y la ficcionalización de la figura de Shogún actualiza en el presente una parte constitutiva del discurso social donde se propone una mirada piadosa sobre los agentes involucrados en uno u otro bando. Sin embargo, y en paralelo, textos como los de Gavilán Sánchez confirman la resistencia subjetiva a asumir el recuerdo más traumático, el cual aflora, entonces, como pulsión literaria, como deseo narrativo, cuyo espesor vuelve tangible lo ausente mientras concreta una realización por fuera y más allá de espacios o tiempos específicos.

Desde esta perspectiva, las operaciones literarias utilizadas en aras de la rememoración evidencian que dicho proceso es, también, un modo de interpretación y olvido, a la vez personal, social, generacional, que crea, así, *capas de memoria* (Jelin y Kaufman, 1998), entendidas como muestras de la complejidad del pasado en el discurso de un participante activo dentro de un campo de confrontación permanente. Así como, en el análisis de la memoria colectiva, Maurice Halbwachs ([1925] 1995) enfatiza la fuerza de los puntos de referencia para su estructuración con el fin de lograr una inserción en la de la colectividad de pertenencia, cabe señalarse –como lo hace Michel Pollack (2006)–, que esas memorias señalan puntos de referencia o indicadores empíricos del pasado colectivo de un determinado grupo, de esa manera, se estructuran jerarquías y clasificaciones, de forma que resulta imposible la distinción entre la pertenencia y el afuera.

La complejidad de la memoria colectiva es inherente a su conceptualización, de ahí que los textos de Gavilán Sánchez, al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados o de las minorías o agentes menores, como los niños senderistas o los cabitos del Ejército, resaltan las *memorias subterráneas* (Pollack, 2006), las cuales prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y afloran de modo imperceptible. Como explica

Michael Pollack, las memorias subterráneas se separan de las colectivas organizadas, que se desean transmitir e imponer. Si bien este sociólogo vienes las analiza a partir del potencial de las historias orales, puede establecerse una vinculación entre ellas y textos testimoniales como los analizados, en tanto estos últimos dotan de vida a los actores principales, mayormente acallados.

Los finales de los años sesenta del siglo XX, marcados por los procesos masivos de descolonización y la democratización de los actores de la historia –a raíz de la revolución cubana y de mayo del 68– señalan el comienzo de la globalización de los discursos y debates sobre la memoria del Holocausto, definitivamente, más visible a partir de la década de los ochenta. Con ellos se observa un giro en los estudios historiográficos tendientes a reparar ya no en las historias universales sino en las particulares. Peter Burke (1993) señala un arco de flexión desde las hazañas de los hombres considerados grandes hacia un interés por las historias minoritarias, particulares, de manera que la aproximación al pasado desde una visión totalizadora en tanto monolítica y definitiva se resquebraja con el florecimiento de las “microhistorias”, relatos personales, subjetivos, en contra de un registro tradicional y acabado de la historia. Al prescindir de las pretensiones de objetividad de la historia tradicional, se desplaza la mirada hacia el futuro, así lo piensa Andreas Huyssen (2002), cuando subraya el giro de una cultura donde imperan lo que en sus estudios se consideran pretéritos presentes, esto es, una preocupación por la memoria histórica y social, tanto en el ámbito cultural como en el político. Dentro de la creciente preocupación por el pasado en miras del presente y el futuro, las culturas minoritarias, dominadas, se oponen a la memoria hegemónica impuesta desde los registros oficiales; se valoran, así, aquellas que afloran, por medio de lo no dicho, y una vez roto el tabú, logran invadir el espacio público mientras reivindican una revisión crítica del pasado. Estas operaciones, ostensibles en las memorias de Gavilán Sánchez, también podemos encontrarlas en los trabajos de José Carlos Agüero y Renato Cisneros.

Rememoración en Renato Cisneros

El género autoficcional de *La distancia que nos separa* resulta una matriz eficaz para comprender textualidades altamente subjetivadas e introspectivas de un discurso metaliterario en el que el autor no reivindica la veracidad de ciertos hechos históricos, aunque sí la autenticidad de lo narrado (Forné 2010). De este modo, la micro historia se

enlaza con la historia con mayúscula a través de perspectivas oblicuas y alternativas. El sujeto de *La distancia que nos separa* problematiza otras representaciones sobre las décadas finales del siglo XX en Perú, mientras se cuestiona a sí mismo como hijo de un militar. De este modo, su recomposición, entre las huellas de la memoria, articula un discurso incompleto, fragmentario, por momentos plural, marcado por la observación del pasado de manera fidedigna y una mirada extrañada y desconocedora de hechos importantes sobre su propia familia.

El desconocimiento de ciertos datos generacionales, como la anécdota del modo en que se conocieron sus padres, resulta el motor creativo de su novela *Dejarás la tierra* (2017). Este texto resulta una saga familiar, cuyo origen es su tatarabuela Nicolasa Cisneros, una mujer valiente que huyó de su casa, vivió el autoexilio y formó un hogar con el cura Gregorio Cartagena. Estos dos personajes son el primer eslabón de una cadena especulativa sobre el origen del sujeto. La figura de Nicolasa, postergada en su novela de 2015, reaparece como motivo literario en tanto es una puerta de acceso entre ambos textos, explicitando dos etapas en la escritura sobre el linaje del sujeto: “No voy a contar aquí la historia de la mujer que tuvo siete hijos con un sacerdote” (*La distancia*: 13), “Tampoco diré nada del último de esos hijos ilegítimos” (*La distancia*: 13). La escritura, se presenta, así, como un acto reparador ante el silencio y el tabú familiar procesados a través de un lenguaje literario, por momentos periodístico, que opera como posibilidad y límite. De forma implícita o explícita, el yo recorre –rearma, tergiversa, ficcionaliza– la memoria histórica e individual mientras exhibe la huella de los olvidos reales o buscados, los hiatos voluntarios e involuntarios, no denunciados abiertamente, pero manifiestos de modo latente en esas historias menores.

Tanto en *La distancia que nos separa* como en *Dejarás la tierra* se vuelve sobre una escena terapéutica donde el yo busca respuestas, sortea preguntas de su analista. No sin dificultad, advierte la necesidad de investigar y escribir sobre sus orígenes a pesar de que “Llevaba meses rehuyéndole al psicólogo” (*La distancia*: 13). Cuando el sujeto, por fin, toma contacto con un psicoanalista con el propósito de hablar sobre una separación reciente, deriva, inevitablemente, en la búsqueda de su pasado, la cual detona la incertidumbre: él desconoce cómo se conocieron sus padres, así como las razones de la carencia de documentación sobre el matrimonio de ellos. A partir de esta ausencia sustancial y material del archivo se vuelve sobre su identidad fragmentada; entonces, el yo se da a la tarea de averiguación, de escritura, con el fin de derribar los mitos

establecidos como verdades en el seno familiar. Nos interesa pensar, como lo hace Roberto González Echevarría (2000) la noción de archivo de manera metafórica, como indagación que hace la novela hacia los orígenes con el fin de mostrar el propio proceso de archivación, complejizarlo, pero también deconstruirlo, convirtiéndolo en un acervo de mediaciones. De esta manera, la *ficción de archivo* exhibe ya no la acumulación de datos en bibliotecas, fotos, manuscritos, recintos documentales, sino el proceso de producción del archivo por parte de este hijo. Nos detendremos, de esta manera, en la construcción de los recuerdos vinculados con la identidad del sujeto, su apellido y por añadidura aquellos relacionados con su padre, el militar Luis Federico Cisneros Vizquerra.

Las operaciones de aproximación al recuerdo en *Dejarás la tierra* rondan en torno ya no a su padre, sino a la figura de su tatarabuelo Gregorio Cartagena, es decir personajes acallados y menores dentro de la historia. Interesa de él, para pensar en la aproximación al linaje familiar, las especulaciones acerca del apellido Cisneros. Mientras que, en el texto del 2015, el sujeto muestra una identificación profunda con dicho apellido, pues replica cierto orgullo identitario desde el adentro familiar hacia el afuera público; en la segunda novela, el yo presenta un cuestionamiento sobre un linaje bastardo. En la primera, el sujeto asume su procedencia hasta la identificación con “El Gaucho” Cisneros (nos detuvimos en la descripción de la firma del yo en el Cap. I); en la segunda novela, se busca una distancia –acaso la fantaseada en la otra autoficción– respecto de tal apellido, dato que no resulta menor en el contexto del posconflicto.

Según se lee en las investigaciones y elucubraciones del yo, tanto su padre como sus tíos provienen de una casta bastarda, porque Gregorio Cartagena fue un cura que formó una familia paralela a su vida eclesiástica y, de este modo, ocultó el apellido de sus siete hijos, antepasados del sujeto. Así, el yo descubre que usa, firma y ejerce un “nombre que siento propio, pero que no es el mío” (*Dejarás*: 330). El gesto de descubrimiento de dicha bastardía se inserta en un contexto de señalización y cuestionamiento de su padre, de modo que el trabajo retrospectivo familiar une la labor literaria de Cisneros entre los años 2015 y 2017 y, en tal sentido, la publicación de *Dejarás la tierra* puede leerse como respuesta a las críticas originadas por su ficción anterior en un contexto sociopolítico de

tensión ideológica sobre el conflicto armado.⁵² En otros términos, se explica un movimiento de distanciamiento frente a la figura paterna, finalmente lograda en su segunda novela sobre su progenitor, donde se engloba una preocupación mayor y desperdigada en la descripción de otros antepasados.

En aras de acercarse a la verdad y al pasado para construir una historia familiar, o mejor deconstruirla, el sujeto, quien se autodescribe como periodista, utiliza distintas estrategias literarias de aproximaciones al pasado. Por un lado, establece una vinculación con su tío Gustavo, fuente de anécdotas parentales, quien le provee los materiales para novelar: “otra carta (...) que encontré en los archivos de mi tío Gustavo” (*La distancia*: 39), “coloqué sobre la mesa mi grabadora encendida y le pedí a mi tío Gustavo repasar detalladamente la historia (...) –Ahora sí quiero escribirla– le dije” (*Dejarás*: 18). La segunda aseveración del yo establece la autoconfiguración del sujeto como escritor (Cap. I), un yo anclado en la historia paterna y familiar que despliega estrategias de ficción para recuperar sus recuerdos y devolverle al mundo una imagen edulcorada del militar Cisneros Vizquerra, quien debería apellidarse Cartagena. Al valerse del discurso literario, el yo toma plena consciencia de la manipulación del pasado en miras de la ficción familiar elaborada sobre la base de pesquisas periodísticas, las cuales se configuran a través de tropos y estructuras narrativas proyectivas que confieren sentido al pasado. Dichas estructuras pueden implicar reivindicaciones de verdad, entendida como correspondencia con estructuras narrativas vividas o en términos de referencias (relativas a perfiles o repeticiones más o menos variados, por ejemplo) que, retrospectivamente, configuran procesos y actividades conscientes en su totalidad para los participantes (LaCapra, 2005: 38). Esta ficcionalización de la memoria familiar con el propósito de reconstrucción de su identidad, sin duda aporta un distanciamiento y un discernimiento, una mirada crítica del pasado mientras ofrece una lectura y una sensibilidad frente a éste en una relación más directa con la referencia, en tanto el yo afirma: “con cada nuevo relato y fotografía obtenidos asesino al hombre que fue mi padre y compongo una versión suya en la que por primera vez puedo mirarme” (*La distancia*: 92). La necesidad de ordenamiento, así como de recomposición del pasado y de los materiales, se vincula con el propósito explícito de volver sobre la figura del ministro de guerra durante los primeros años del

⁵² El autor afirma respecto de su actitud frente a la crítica: “Al principio te parece decisiva, casi como si fuera algo que podría determinar tu estado de ánimo (...)Y una de las cosas que he experimentado con la paternidad es que todo eso que antes me parecía importante (la literatura o la escritura) ha pasado radicalmente a un segundo lugar”, en entrevista brindada para el portal *Libros a mí* (3/10/19 en: <https://librosami.pe/2019/10/renato-cisneros-estamos-hechos-mucho-mas-de-errores-que-de-aciertos/>).

conflicto armado de manera que presentan una intención doble: por un lado, “colocarlo en un lugar inmaterial donde pueda aprender a amarlo nuevamente” (*La distancia*: 74); por el otro, se reconstruye un nuevo perfil que ahuyente las críticas en torno a su figura.

La muerte del padre, motivo y causa de la labor creativa, le permite al yo manipular la imagen de El Gaucho Cisneros, así como armar un archivo capaz de circunscribirlo en una escena familiar y política menos desventajosa, iniciada a partir de asumir su bastardía. Coincidimos con la crítica Rossana Nofal, quien trabaja en el campo literario del testimonio argentino, en el señalamiento de la existencia de un giro sobre la cuestión de la legitimidad o propiedad de la palabra en los relatos de la memoria, sobre todo atendiendo a los textos recientes, donde se recibe el mandato de “hablar por los muertos” (Nofal, 2015: 837), como sugiere el sujeto abordado: “Tal vez para descansar, los muertos necesiten pronunciarse, dar detalles, confesar” (*La distancia*: 354). En dichos discursos, que modulan la experiencia personal y la de los involucrados directamente, se cruzan distintas legitimidades dentro de un relato donde existe un campo intelectual el cual autoriza y visibiliza esas exploraciones sobre el conflicto armado. De modo que, la relación muerte-recuerdo exhibe estrategias de aproximación al pasado a partir de una clave existencial, como revelación de nuevas verdades o posibilidades con el fin de reinterpretación de la violencia en las últimas décadas del siglo XX en Perú.

En estas novelas se construye una imagen más ligada a lo personal e íntimo del militar, no apegada a lo político, como movimiento de aproximación, pero también de distanciamiento, ante la realidad histórica. El sujeto, en ambas, se muestra como un investigador cuyo único fin es pensar(se) en una familia, lo cual lo recorta, en cierto sentido, del contexto político. Sin embargo, al enfrentarse con el fantasma de un padre militar, existen huecos y zonas no conocidas, descubiertas por el yo, quien rearma, encastra, dentro de su proceso de rememoración. Tal disposición puede verse en la primera novela dedicada a sus orígenes, donde se explicita la experimentación de fastidio, también de curiosidad, cuando “captas que eso que te han dicho (...) respecto de la biografía de tu padre no te convence (...) O peor: captas que lo que tu propio padre decía sobre su biografía ha dejado de parecerse confiable” (*La distancia*: 61). Resulta significativo el uso insistente en el verbo *captar* en tanto aproximación al pasado, de manera que cabe preguntarse, entonces, qué dimensiones emocionales e intelectuales se inscriben en dicha acción pues la primera definición entiende que captar es percibir, por medio de la inteligencia o de los sentidos, percatarse y hasta comprender (RAE 2020, en

línea). No obstante, la segunda acepción se centra en la noción de captación como recoger, convenientemente, las aguas de uno o más manantiales. En tal sentido, en esa captación del pasado hay un recogimiento permeado por cierta conveniencia que insta al yo a recomponer distintos perfiles para su padre. La cita demuestra, por medio de la frase “eso que te han dicho” (61), una indefinición por medio del pronombre demostrativo, una zona indecible de los recuerdos sin marcas específicas, que señalan la confusión y la contradicción generadas a partir del cotejo de versiones, donde priman ya no las comprobadas sino las imaginarias, configuradas por el propio yo, quien explica: “Las mismas versiones que siempre sonaron certeras (...) no encajan, colisionar estrepitosamente (...) y (...) puestas de manifiesto son como un sólido islote que tiene en ti a su único náufrago” (*La distancia*: 61). De este modo, reaparece el elemento del agua ya analizado (Cap. I); en este caso, por medio del uso del adverbio de modo, se ofrece una clave de la experiencia del yo frente al recogimiento de datos que lo fragmentan. La potencia de la imagen del naufragio establece vinculaciones con otras zonas de *La distancia que nos separa* donde el yo explicita, por medio de la materia acuosa, la vinculación con el recuerdo y la reconstrucción de la vida del padre (en el capítulo uno se analizó la relación con el naufragio, la ballena y la salvación de Jonás). Por su parte, la idea de “puestas de manifiesto” (61) exhibe la materialidad de la memoria y la recolección, ordenamiento, selección, así como elección de la mejor versión que operan como estrategias de aproximación al recuerdo por medio de la manipulación del archivo familiar mientras completan semánticamente la segunda acepción del verbo captar (recoger, convenientemente, las aguas de uno o más manantiales).

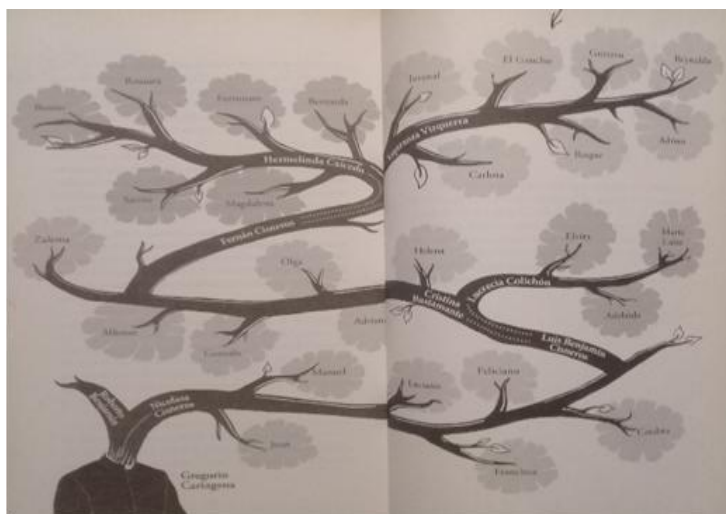
El sujeto insiste en un campo semántico de zozobra, de esta forma, la imagen del náufrago continúa descrita a partir de sensaciones y sentimientos que expresan rememoración –ignorancia, desamparo, sospecha, intemperie, irritación, aturdimiento, frialdad (61)–, lo cual lleva al yo a concluir: “Por eso desentierras” (*La distancia*, 61). La conclusión vuelve sobre la idea de recuerdo-muerte y establece un contrapunto entre el agua del desamparo, del yo-hijo y la oscuridad impenetrable de la tierra que tapa al padre. Los mecanismos de aproximación, entonces, implican *meter la mano*, metafóricamente, en el pasado, “forzando la experiencia para hacerla (...) más literaria, más digna de ser contada” (*La distancia*: 66), con el fin de desenterrar de la superficie, de bucear en los recuerdos para el armado de una versión posible.

La tensión entre lo privado y lo público en la exploración del pasado

El sujeto cuestiona distintas representaciones y relatos sobre las décadas finales del siglo XX en Perú de manera oblicua, esto es, problematizando y también adhiriendo de modo oscilante entre los discursos de legitimación de las acciones de las fuerzas armadas. Se evidencia, así, otra estrategia de acercamiento al pasado en el cruce entre lo público y lo privado, elementos en permanente tensión en las ficciones de Renato Cisneros. Tal es el caso del paralelismo entre la vida amorosa de “El Gaucho” y lo acontecido en la historia del país que convierten ciertas historias íntimas en datos verificables al interior de la historia peruana, como en este pasaje: “A Cecilia la conoció (...) en marzo de 1969, cinco meses después del golpe que el general Juan Velasco Alvarado dio contra el presidente Fernando Belaúnde” (*La distancia*: 100). También es ilustrativo cuando afirma: “Todo el verano de 1977, mientras nosotros dilapidábamos los fines de semana (...) entre cañas de azúcar (...) mi padre, (...) se internaba (...) donde lo esperaban los (...) dirigentes del ARPA” (*La distancia*: 169). Las dos novelas de Renato Cisneros exhiben un afán por documentar, a partir del archivo personal de/sobre Luis Federico Cisneros, una biografía, de manera que se comprende, en esa línea, la transcripción de cartas mediante las cuales se establecen fechas concretas de autorizaciones y sanciones en el Ejército, junto con las reseñas y notas de opinión periodística del militar. De este modo, la contextualización tiende a volver confiable y verificable el recuerdo mientras inscribe esa microbiografía amorosa dentro de un escenario político mayor de aquel al que perteneció su padre. En el límite entre la biografía y la autoficción, donde, como advierte Leonor Arfuch, la figura del yo se difumina en otros personajes, surge, en palabras de Bajtín (1982), un efecto de *exotopía* como desdoblamiento objetual permeado por una investidura afectiva que corre los límites entre el yo y el fantasma del padre.

Los elementos hallados en las visitas al Archivo General Permanente del Ejército, sumado al familiar, como el relato oral del tío o las cartas personales, hacen visible la incursión en dos tipos de acervos –uno público y otro íntimo–que dismantelan el funcionamiento de las operaciones de rememoración. Por medio de la recolección de detalles–como los aportados por el Tío Gustavo–, se establece el marco para la escritura de la novela, de forma que el grabado de anécdotas funciona como una aproximación al recuerdo a modo de narraciones orales, recogidas en cafés donde sobrino y tío se encuentran, donde se funda y origina un tercer material: el literario. Dentro del doble

estatuto propio de la literatura oral en tanto evento y discurso (Espino Relucé, 1999), se rememora en condiciones especiales que posibilitan su producción en el presente y la proyección retrospectiva, también, hacia el futuro. Esta aproximación a los recuerdos no es la única, pues existe, en esa labor en dupla de reconstrucción y grabado, un desglose, así como una rememoración profusa, de modo que el trabajo de recuperación genealógica se despliega, entonces, entre la oralidad y la escritura, entre el tío y el yo, quien apunta y ordena. Esta operación discursiva también se demuestra gráficamente, dado que la novela de 2017 presenta la imagen de un árbol genealógico en las páginas finales (Figura 1, *Dejarás la tierra*), donde se observa un tronco común con una forma mixta (mitad tronco, mitad torso de un clérigo, en alusión a Gregorio Cartagena) y dos ramas: la trunca, cuya línea preside Roberto Benjamín frente a una más larga y fecunda con distintos brazos iniciada con Nicolasa Cisneros.



(Figura 1, *Dejarás la tierra*)

La proliferación de ramas invisibiliza a la figura paterna que se exhibe en igualdad de condiciones respecto del clan. En ese sentido, el autor se inscribe dentro del rango de escritores que recorren la historia latinoamericana desde la saga familiar, por lo que se desdibuja la importancia de su padre en la historia nacional.⁵³

En la contaminación entre la recolección oral y la transcripción, o bien como *historia oral* (Portelli, 2017), se tiende a un relato nunca dicho, aun cuando está

⁵³ La novela presenta, de este modo, una intertextualidad con otras novelas familiares reconocidas en la literatura latinoamericana, como sería el caso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso y, dentro del campo literario peruano, *Retablo* de Julián Pérez, por citar un caso. Al respecto, puede verse “Novela familiar y árboles genealógicos: familia y nación en cinco novelas latinoamericanas” de Margarita Saona.

compuesto por historias ya narradas por el tío. En esos encuentros, la novedad de la situación y el esfuerzo por la explicación sobre el padre marcan un rasgo propio del discurso oral: el de una composición, esto es, una performance desarrollada en el acto mismo de comunicar que comprende, asimismo, los materiales preparatorios, los recorridos abandonados, las correcciones paratácticas, lo concerniente a la búsqueda de exactitud, de efectos dramáticos que también incluyen la prueba de la reacción de quienes reciben o escuchan esa historia (Portelli, 2017:11). En dicho entramado entre la escucha y la composición, sin embargo, la presencia paterna, núcleo narrativo de *La distancia que nos separa*, se convierte en *Dejarás la tierra* en omisión o sobrevuelo, en tanto el militar, como personaje de la saga se presenta por medio de dos mecanismos de rememoración donde se inserta en una estructura ficcional mayor, muestra del carácter novelable de su vida (Cap. I). El viaje a Huácar, la vista al templo de San Miguel Arcángel o al colegio Luis Benjamín Cisneros, la lectura de correspondencia privada de su abuelo, el posterior viaje al pueblo Cisneros, en España, motivan en el sujeto una contradicción: “Volví de esa excursión sintiéndome hondamente Cisneros, y a partir de allí asumí mi apellido (...) como un legado honorífico” (*Dejarás*: 325). Estas incursiones por el pasado redundan en distintas estrategias utilizadas por el sujeto escritor para componer sus futuros relatos y aproximarse a la figura de su padre.

En contraposición a este “legado honorífico” (325), y frente a la confirmación de que su origen proviene del párroco con quien su tatarabuela formó una familia, el yo evalúa que él, como todos sus antepasados, deberían apellidarse Cartagena, en tanto eran Cisneros “por error, negligencia o cobardía” (*Dejarás*: 326). Este mecanismo de distanciamiento respecto del apellido permite pensar en una manera de despegarse de un nombre ligado, en el escenario político del conflicto armado, a intentos de asesinato al presidente Alan García, torturas y relaciones directas con los genocidas argentinos, entre otros datos y acciones oprobiosas.

En ese sentido, el descubrimiento de cierta bastardía coopera en la construcción de ese punto medio en el que se observa cierta transferencia. Así, “el problema radica en afrontarla con recursos que implican diversas combinaciones, variaciones más o menos sutiles y formas híbridas, del *acting out* y de la elaboración” (LaCapra, 2005, 59) de los recuerdos traumáticos o reprochables. En dicha transferencia y punto medio de su condición bastarda –también resulta un bastardo su padre–, tanto el proceso de identificación que impulsa el viaje o la investigación, como el intercambio dialógico con

su tío, ofrecen mecanismos de aproximación al pasado como revista, elaboración y modo de poner en palabras tabúes familiares. Surgen, así, distintos métodos de recomposición de la memoria, tales como la pesquisa directa sobre materiales (fotos y cartas), los viajes, las conversaciones con otras generaciones involucradas, por ejemplo, la hija de una prometida del militar. Todas ellas funcionan como estrategias fundantes de una identidad configurada desde y en la escritura, a través de un trabajo de investigación sobre su apellido, de modo que la escritura presenta, entonces, una función de proyección hacia el futuro como develamiento de la situación familiar, vale decir, como tarea transitiva. En ese sentido, la voz queda en un estadio liminal y el ejercicio de escritura surge tensado entre lo transitivo y lo intransitivo. Al respecto resulta valioso recuperar la elucubración de Dominick LaCapra cuando retoma a Hyden White, quien parte del texto “Escribir, verbo intransitivo” de Roland Barthes, para pensar los alcances de la voz media, como la manera apropiada de escribir el trauma, aunque las lenguas modernas no tienen una voz media gramatical y así, buscan establecer un equivalente discursivo de ella. Barthes entiende que la escritura moderna pone en acto algo que funciona como la voz media, como alternativa a la voz activa y la pasiva. Así, el ensayo de Barthes, seguido por White, permite entender el acto de escribir como algo intransitivo, o verlo como algo autorreferencial, poniendo así entre paréntesis el tema de la referencia y presentando atención exclusivamente a la relación entre el hablante y el discurso o el significante y el significado. Esta reformulación, que patrocina el poner entre paréntesis la función referencial del lenguaje, es dudosa con respecto a la historiografía y, –como señala LaCapra– aplicada a la ficción, más genéricamente, a la literatura y el arte. Sin embargo, en una segunda instancia, cabe resaltar del texto barthesiano ya no la voz media como un homólogo de la escritura intransitiva y autorreferencial, sino como algo intermedio entre lo indecible y lo inasequible que podemos pensar en situaciones límite como el Holocausto o el caso de la extrema violencia del conflicto armado peruano. Aquello susceptible de representación realista debe ser revisada, como sugiere White, para dar cuenta de experiencias para las cuales los antiguos códigos de representación resultan ineptos. LaCapra habla de un llamamiento a un realismo traumático que, de algún modo, trata de dar cabida, afectiva y cognitivamente, a las experiencias límite que implican un trauma, así como a sus consecuencias (2005:49). Cuando el yo explicita su voluntad de escritura, el recuerdo opera como ficción, tornándose un constructo novelado, una posibilidad en el discurso, pues para el yo “liberarlo de ese escondite era una forma de desagraviarlo” (*Dejarás*: 334).

En esa transitividad a caballo entre el recuerdo y la reconfiguración, entre lo individual y lo social, el sujeto se cuestiona si escribe con el propósito de no repetición de una historia de máculas y secretos o si terminará refrendándola por el mero hecho de escribirla. El yo escritor explica: “Esas cartas son la huella de algo (...) inmanente, irrefutable, sin nombre. Algo que me toca, que circunda mi entorno, que me hace ser quien soy” (*Dejarás*: 202). No obstante, la experiencia de la escritura no logra apaciguar su deseo de entender a su padre: “escribir esta historia no me va a quitar la sensación que tengo (...) De desengaño, básicamente” (*Dejarás*: 204).

Así, la autoficción, (ver Cap. I), género transitado en la literatura de hijos (Arfuch, 2018: 11 y ss.), se configura como andamiaje posible y privilegiado si concebimos la escritura en su carácter terapéutico, en tanto descubrimiento, posible explicación, ordenamiento de la vida del yo; pero también, el género habilita reflexiones en torno al propio proceso de elaboración, aproximación al pasado y su puesta en discurso. Se establece, de esta forma, un paralelismo entre el texto y el metatexto, el cual despliega distintas elucubraciones acerca del acto de escribir y sobre la función terapéutica o ejemplarizante, como vimos al analizar el texto de Gavilán Sánchez. La escritura en tanto mecanismo de inscripción simbólica hace posible la elaboración de aspectos de la realidad relacionados con lo no resuelto que supone lo traumático; de ahí que la concepción de la literatura como forma de duelo (Arfuch 2018) se reactualiza en los relatos que enmascaran detrás del tabú los silencios, además de secretos personales y de la historia del Perú. Frente a los secretos familiares, el sujeto explicita su voluntad de escribir una novela y señala que estos son, ya no un “legado honorífico” (*Dejarás*: 325), sino una herencia.

3. La noción de restos en *El nacimiento de los monstruos*, *Enemigo* y *Persona* de José Carlos Agüero

La primera publicación poética de José Carlos Agüero, *El nacimiento de los monstruos* (2010), establece los temas primordiales de su literatura: la tensión estética y ética sobre los cuerpos de las víctimas, la reflexión en torno a la eficacia del lenguaje para dar cuenta de las secuelas de la guerra, la literatura como discurso que contraviene los oficiales. La preocupación por los restos, ya visible en su obra de 2010, se recrudece en el poemario *Enemigo* (2016) y encuentra su máxima expresión, apuesta entre la imagen y la palabra, en *Persona* (2017). En ella se agregan, al trabajo poético, dibujos de hombres

de alambres (restos), los cuales conversan sobre su condición mientras presentan una metacrítica acerca de la posibilidad de volverse materia poetizable, así como muestras de museos. En este apartado, se trabajarán alternadamente los tres textos.

El poemario *Enemigo* fue publicado por una pequeña editorial limeña, Intermezzo tropical, dentro de un circuito reducido, evidencia de una voluntad de reflexión ya no desde los discursos legitimados e institucionalizados, sino desde un colectivo de lucha contrahegemónico.⁵⁴ El texto, dividido en tres partes –“Inventario”, “Enemigo”, “Estirpe”– exhibe una estructura interna que se condice con otros trabajos de José Carlos Agüero donde se busca la catalogación y el ordenamiento de su experiencia como hijo de exsenderistas relacionado, sin duda, con el trabajo archivístico como historiador. Su incursión en la poesía supone la utilización de un discurso distinto al de los testimonios oficiales o las narrativas del posconflicto, que permite dar cuenta de la situación de las víctimas de un modo más provocativo y con un mayor poder expresivo. Como sugiere Jacques Rancière (2013) cuando retoma a Adorno y reflexiona sobre el poder artístico después del Holocausto, “solo el arte es posible porque su trabajo mismo es el de dar a ver algo invisible, a través de la potencia regulada de las palabras y de las imágenes (...) es, entonces, lo único capaz de volver sensible lo inhumano” (46). Esta literatura, como discurso que contraviene al discurso oficial, visibiliza los temas acallados y entra en crisis en la poética de Agüero: “los idiomas todos son idiomas muertos/ Ante la única herida que vale la pena que deje de sangrar hoy/ toda la literatura es ridícula magia científica” (*El nacimiento*: 67). Así, la voluntad de sus poemarios, en especial *Enemigo*, exhibe la tensión entre una voz poética y un material desechado proyectado como tabú innombrable dentro de la sociedad. La escritura poética potencia las posibilidades significantes para revisitar un pasado todavía soterrado en la contradicción de mostrar, por un lado, lo escondido, no definido por ser (sin verlo) desecho, osamentas desperdigadas, huesos, polvo, restos, en definitiva, el horror, lo inhumano; y, por el otro, el trauma individual-nacional. Al dotar de vida esos restos, por medio de la palabra poética, se le devuelve una especie de agencia, gracias a lo cual los cuerpos, dichos por la voz, se recomponen y

⁵⁴ Intermezzo Tropical, Investigación & creación & agitación es un colectivo editorial, también una revista de investigación dedicada a temas de cultura y política. Desde su fundación, funciona como un espacio de discusión en contra del autoritarismo y las viejas prácticas antidemocráticas de los grupos dominantes en el Perú. El proyecto propicia la investigación de fenómenos de transformación social desde un enfoque cultural y literario sobre temas como la vanguardia latinoamericana, las relaciones entre política, cultura, cuerpo y género, así como también sobre literatura y migración. Para más información consultar su blog disponible en: <https://www.blogger.com/profile/16602213184777840234>

generan un material otro, mientras encuentran un espacio, ya no el de la geografía anónima, sino un sitio donde pueden territorializarse por fuera del marco jurídico y/o burocrático.⁵⁵

Como primer indicador textual de las búsquedas y de los recuerdos, el poemario *Enemigo* presenta una dedicatoria generadora de un clima, además de una orientación de lectura: “A la memoria y olvido de Silvia Solórzano y José Manuel Agüero. A los hijos de las guerras. Al tiempo” (*Enemigo*: 7). Esta entrada funciona en clave anticipatoria y preanuncia las reglas del texto: un posible diálogo con sus padres, que redundo, en términos simbólicos, en el resumen de las voces de todos los hijos o “las mujeres que solo tienen de sus hijos un recuerdo borroso” (*Enemigo*: 21). De esta forma, los textos se centran en la figura de los hijos de la guerra y en los restos de la comunidad de deudos enunciada en muchos poemas con el pronombre de primera persona plural: “nada nos preparó/ para ver al enemigo/armando su cuerpo/ con restos de nuestros cuerpos/ para ver a nuestros muertos/ matándose de nuevo” (*Enemigo*: 45). La preocupación por los restos de sus padres, equiparable a todos los cuerpos anónimos desperdigados en el país o en cajas en las fiscalías, presenta un cuestionamiento superador de los límites personales. De este modo, se excede el presente de la enunciación y se remite al pasado mientras se dota de vida a lo que queda de la comunidad y, así, en la coyuntura entre la biografía particular del autor y el lenguaje poético, se advierte una reconstrucción colectiva. Lo que para Sylvia Molloy (1996) es un “linaje mnemotécnico” (20), –nos permitimos usar esa noción pensada para la narrativa autobiográfica–, en este caso, opera como una conmemoración ritual puesta en funcionamiento en el presente de la enunciación: “ella ya no es ella, pero se está convirtiendo en su pasado/ y en este pasado ninguna memoria es particular” (*Enemigo*: 53). Dicha conmemoración funciona como una caja de resonancia o eco proyectado retrospectivamente sobre el origen donde la voz poética clasifica, imagina, recompone los cuerpos anónimos, también los de sus padres.

⁵⁵ La CVR fomentó el establecimiento de un registro único de víctimas a nivel nacional que, junto al Equipo Forense Especializado, creado en el año 2003, buscaron la exhumación de fosas comunes. Se desenterraron hasta el año 2019 un promedio de 3.500 cuerpos enteros o restos óseos, aunque la mayoría sigue sin ser identificado y entregado a sus deudos. En 2016, se promulgó la Ley de búsqueda de personas desaparecidas con enfoque humanitario, es decir, se intentó deslindar la investigación forense de las fiscalías con el objetivo de aceleración del proceso de identificación y entrega a las familias. Se busca que el Estado no revictimice a las personas afectadas por la violencia. Con tal fin, se creó, también en 2017, la Dirección de Búsqueda de Desaparecidos que efectuó entregas públicas y masivas de los cuerpos exhumados de distintas masacres con el afán de visibilizarlas, además de concientizar a la población (Robin Azevedo, 2019).

El lenguaje, instrumento de ordenamiento y designación de restos, recupera una dimensión afectiva con los cuerpos como modo de aproximación a la violencia pretérita, por ende, propone un reencuentro con los familiares, incluso una intervención en el tejido social presente y un desafío o utopía de reconciliación de cara al futuro, aunque la idea de víctimas en torno a los deudos siga siendo una constante problemática en la obra del autor.⁵⁶ En *Enemigo* se recrean de estéticamente hechos traumáticos y secuelas de la beligerancia de modo recurrente. De esta forma, el concepto de resto, en este contexto lírico, reviste de una gran amplitud e implica la dimensión material y psicológica ya que, como objetos, son susceptibles de manipulaciones, recolecciones, selecciones, análisis, teorizaciones. En tal sentido, resulta difícil la delimitación de la noción *resto* pues amerita la reflexión ya no como principio teórico, sino como un fin, vale decir, un dispositivo de interrogaciones acerca de las utilidades en tanto elementos de museo, materiales de forenses, fuentes de pesquisas, insumos para el reconocimiento de fallecidos, también, puestas en acto como material poético.

Los cuerpos y sus desmembraciones, presentes en toda la obra lírica del autor, la identificación en el detalle, los elementos considerados pruebas de identidad se vuelven productos armados o desarmados no sólo desde la corporeidad, sino desde el lenguaje jurídico, sociológico, forense, pero son, también, prueba de lo preexistente, se convierten en la evidencia del pasado, y funcionan como dispositivos de búsqueda: “su cabello quemado/(...) su nariz aplastada/sus dientes negros y rotos/sus piernas dobladas/ (...) su ropa deshecha/ su esqueleto en pleno proceso/ de colapsar en un tipo de memoria” (*El nacimiento*: 25). Se evidencia, entonces, la noción de memoria múltiple, versionada, en constante construcción que acompaña las reflexiones en varios de los textos de Agüero.

Otro caso, en diálogo con estos versos, más gráfico, presenta la exhibición de una ficha odontológica en blanco junto con fotos—que podría ser de su madre—, en *Persona*, donde se muestra el elemento dental, también presente a lo largo de todo el poemario *Enemigo*, como un material indispensable para el rastreo de ADN. Esto indica, de modo crítico, la dimensión tecnócrata del reconocimiento de cuerpos. Las fotos o fichas en *Persona* señalan una proliferación significativa (Garramuño, 2015), al igual que las otras

⁵⁶ Como se analizó en el capítulo uno, el autor problematiza la categoría de víctima en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) y, posteriormente, sigue cuestionándola, según se constata en entrevistas como la brindada a la investigadora Lucero De Vivanco en el año 2019: “Interrumpir las certezas de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero”.

trabajadas más adelante, pues no establecen una relación ilustrativa en relación con el texto; en cambio, suponen una indefinición que agrega un elemento más de inestabilidad a esta autofiguración desarmada. El sujeto expone, a partir de los dientes, su teoría sobre la memoria: “En el futuro tus dientes serán más importantes que tus ideas. Servirán para que te comparen con mandíbulas diversas” (*Persona*: 57). De este modo, se desestima el valor adjudicado por sus padres a la revolución y se asevera, irónicamente, “La memoria no es una batalla de discursos y simbolismos. Son tus dientes, tus caries, las muelas que te faltan” (*Persona*: 57). Así, el sujeto se circunscribe a una batalla por fuera de las rencillas intelectuales, al proponer una *política del duelo* (Vich, 2015) desde la materialidad, desde el montaje de elementos disímiles y desde el lenguaje poético, garantía de exploración y experimentación. Si bien Víctor Vich se detiene, en *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015), particularmente en las muestras fotográficas de Gladys Alvarado y la reconocida *Yuyanapaq* o bien en los retablos de Edilberto Jiménez, las producciones literarias de José Carlos Agüero podrían pensarse como muestras de poéticas del duelo. Al denunciar lo oculto por la historia, estas producciones buscan “sujetos más conscientes de las deudas que la historia ha dejado con el presente” (Vich, 2015: 292), en tanto intentan la restauración de hechos y cuerpos mientras hacen “emerger en la esfera pública una verdad traumática” (Vich, 2015: 297-298). La idea de duelo propuesta por este crítico peruano es señalada como la capacidad de llorar por la muerte de los otros, condición paralela, a la constitución de una nación. Llama, de este modo, *poéticas del duelo* a aquellas intervenciones cuya finalidad es el llamado de atención sobre los peligros de evadir esos duelos, así como una búsqueda de vías alternativas para dar cuenta de hechos traumáticos en miras de pensar la idea de verdad como algo susceptible de ser completado. Esas ausencias establecen un diálogo con aquellos cuerpos de personas desaparecidas que permanecen sin buscarse, con las violaciones de derechos humanos silenciadas y no judicializadas, con la urgencia de cumplimiento del Plan Integral de Reparaciones (Vich, 2015: 295), entre otros. En esa lucha por visibilizar, el sujeto se vale de los dientes, imagen recurrente en los tres poemarios, como elementos repositorios de información genética, así como herramientas que contribuyen en la nutrición, pero también como elementos de violencia en pasajes donde instrumentan mordeduras, se vuelven lacerantes: “o sonríe o tiene los dientes clavados en la cara/como si fuera la huella de un animal camuflado en el cuerpo/ que devora desde afuera la carne que lo aloja” (*El nacimiento*: 17). Por esta razón, el lazo del sujeto poético con sus antepasados funciona de manera

aleatoria entre la identificación, la recolección y el castigo; son estos restos, tematizados de forma constante en su obra, convertidos en datos metonímicos, los que desde lo pequeño pueden reconstruir una vida –“acomodo sus dientes en el suelo para armarle una sonrisa final” (*Enemigo*: 30)– y operan, también, como planteo de un posible acercamiento al pasado.

El comienzo de *El nacimiento de los monstruos* inscribe una puerta de acceso a la poesía de Agüero donde se halla, de modo insistente, la idea del rearmado de cuerpos. Se describen, de esta forma, sonrisas anónimas, bocas manipuladas, dientes desperdigados a modo de enlace inevitable con la preocupación por los alcances del lenguaje para dar cuenta del horror: “su sonrisa fue el resultado de un duro trabajo/sus labios fueron estirados para que sus bordes no recordaran a nadie ningún uso del idioma” (*El nacimiento*: 9). Por medio de un pronombre y un adjetivo indefinidos, se establece el anonimato, el verso sugiere el vacío de discursos capaces de visibilizar la realidad de esos cuerpos, razón por lo cual el hecho de acomodar los restos supone una mirada más amplia, en términos sociales y culturales, de lo que podría ocurrir con esos muertos desaparecidos o anónimos. Por un lado, se los acomoda, por medio de la palabra, como impresión y proyección en la realidad; por el otro, se establece un guiño desafiante ante lo extratextual donde siguen siendo un tabú, de modo que operan como metonimia de un cuerpo mayor. De esta forma, la búsqueda del sujeto poético, a partir de los restos de sus antepasados, presenta un desplazamiento hacia la idea de comunidad de deudos dentro del tejido social peruano del posconflicto –“en este pasado ninguna memoria es particular” (*Enemigo*: 53)–, ya enunciado en el poemario del 2010: “y sólo en las heridas se recuerda/que hubo pieles/ débiles (...)/ (Y fueron exterminados y viven en nosotros bajo la forma de un instinto/ de un gusto innato por el color azul o de cosas como esa)” (*El nacimiento*: 44). Vale decir, el yo reactiva el pasado bajo su piel como materialización de una herencia. El uso de los paréntesis en medio de los versos funciona como una aclaración, como aquello susceptible de decirse en otro tono, acaso eludible. Lo agregado o aclarado, lo que puede no leerse, precisamente, por su marcación gráfica, funciona como señalamiento de un pasado particular que se vuelve social a modo de una arqueología contra el olvido. En definitiva, aquello oculto, así como lo rescatado del pasado, pervive y se convierte en una tradición, una marca de identidad y un destino. Como señala el historiador judeo-estadunidense Yosef Hayan Yerushalmi, “no hay pueblo para el que ciertos elementos del pasado –sean históricos o míticos, y a menudo una mezcla de los dos– no pasen a ser una (...) enseñanza canónica, compartida, necesitada de consenso” (1998: 9). En dichos

términos, la elaboración poética de Agüero parece preguntarse, en esa línea, por la necesidad de poseer una historia común y por los alcances del legado generacional como condición para la memoria. Yosef Hayan Yerushalmi al volver sobre la observación nietzscheana, que, en 1874, proclamó la crisis del historicismo en términos de enfermedad o fiebre histórica devoradora, propone la posibilidad de aprender a olvidar en tanto el pasado fue, necesariamente, transmitido a las generaciones nuevas y luego, cargado de un sentido propio. En contraposición, un pueblo olvida cuando la generación poseedora del pasado no lo comunica o bien cuando existe un rechazo (Yerushalmi, 1998), aunque la oposición entre memoria y olvido es falsa en tanto el olvido es una parte necesaria de la memoria. Esta tensión conceptual permite poner sobre el tapete una pregunta recurrente en los estudios sobre el pasado: la posibilidad de que el antónimo del término olvido sea el de justicia. Agüero, en este caso, vuelve sobre sus experiencias traumáticas, así como la de sus padres, para dar cuenta del pasado de manera sesgada, partiendo de la premisa de que sólo parcialmente podemos controlar el contenido y el funcionamiento de la memoria (Portelli, 2013). La preocupación por ese pasado común, arqueología y herencia, atraviesa la obra poética del autor y los temas explorados en su narrativa, así como en sus trabajos ensayísticos y académicos. En consonancia con los usos que hacen de los restos los agentes burocráticos o judiciales, los hombres de alambre, en *Persona*, redoblan la mirada crítica, entonces, reflexionan por medio de un diálogo en contra de los usos estéticos de lo que queda de las víctimas:



— Los mensajes dicen que la muestra es sublime
 — Ajá
 — Y que somos una gran contribución para la memoria
 — Ajá, ¿y dicen algo sobre cuerpos desechos, o así?
 — No...

(En *Persona*, s/n)

Esta conversación entre los hombres-restos lo muestra al primero, tirando por los aires unos papeles que podrían ser los mensajes aludidos sobre la muestra; al otro, formado solo por una cabeza, como el contrapunto para realizar las preguntas más punzantes. Por medio de un feísmo gráfico, de trazos desparejos e incoloros y del humor negro, se propone una

crítica sobre la exhibición y muestra de restos ya anunciada desde las reflexiones acerca de la cárcel de El Frontón y sobre la labor artística de Gian Carlo Scaglia (Cap II, en adelante). Entendemos esta estética como feísmo, tendencia artística subversiva que valora estéticamente lo feo como una propuesta rebelde al modelo convencional pues supone la subversión de los valores estéticos dominantes, la promoción de la exageración y la impresión (incluso con rasgos mínimos) de la fealdad (Cuellar Alejandro, 2005). El trabajo gráfico del apartado “Residuos” en *Persona* cuestiona la idea de cuerpos y restos, entre otros recursos, a través de la exhibición de ropa, parte de la escenografía de las conversaciones de estos hombres incompletos (figura 1 y 2).



- Igual me da un poco de vergüenza ¡qué calzón feo!
- No sabíamos que la ropa vieja acabaría en museos
- Debíamos saber, era el siglo xx
- Bueno, será pedagógico, muchos niños vienen y ven
- ¿Lección para el futuro?
- Tal cual. Para que no se repita: ponte un calzón decente para andar por el mundo



(Figura 1 y 2, apartado “Residuos”)

Esta muestra de restos propone el orden, la organización de un modo de decir y de ver, críticamente, ese pasado y ese museo, de manera que la disposición en cierto soporte textual y visual es, también, una acción de apropiación simbólica de dichos restos que marcan una ausencia; lo que queda afuera, lo innombrable, lo anónimo o aun soterrado donde la vida aparece de modo liminal y lo vivo o lo muerto se integran al paisaje trastocado por el ejercicio de la rememoración. La cuestión de la memoria se elabora ya no en términos sociales o culturales, sino en “función del ejercicio biopolítico, tanatopolítico y necropolítico de (re)plantearse las preguntas por los umbrales de lo humano” (De Vivanco, 2019: 150) en el contexto de una guerra. Los elementos están dibujados y separados de su contexto de procedencia, diseñando un nuevo cuerpo, una marca que, en este caso, al no valerse del recurso de los dientes, el sujeto pone atención en las prendas de vestir dibujándolas en la escena e insistiendo en los calzoncillos como pieza íntima clave, así como también en el armado y reconocimiento de posibles cuerpos. La ropa recuerda las rondas de reconocimiento de cientos de familias.

De esta forma, las elucubraciones sobre los restos se materializan, de nuevo, gracias a distintas técnicas, como el trabajo visual de un muñeco para armar y uno que representa el montaje de los miembros de un cuerpo roto (Figura 4 y 5). Se establece, de este modo, un diálogo entre el sujeto y el lector por medio del imperativo en el centro de la imagen: “Recorta y arma el cuerpo de este niño” (*Persona*, 67). Lo mismo ocurre con la imagen (Figura 6) donde ya no aparecen posibles prendas corrientes para vestir a muñecas como Nancy, sino ropa de combate. En otras palabras, las imágenes suponen un arco de acción desde el disfraz, en términos de vestir un ropaje, que pasa de las prendas civiles a la guardarropía bélica, hasta que los cuerpos visten su condición de resto. De esta manera, la guerra es vista como parte de un juego, de niños (ejecutada por niños) que inexorablemente termina con la vida.



(Figuras 4 y 5 en apartado “Fichas”)



(Figura 6 en apartado “Épica”)

Bajo este trabajo visual, la idea de *persona* problematiza la noción, también, de identidad en aras de desmontar los discursos dominantes (De Vivanco, 2021), pues se observa un esfuerzo por “acercarse al grado cero de la comprensión de la persona en su integridad” y “es ahí donde está el gesto restaurativo” (De Vivanco, 2021: 149), instancia en la que se cuestionan los discursos dominantes de la época. Esta escena creada gráficamente por el sujeto se condice con las claves de lectura propuestas en todo el texto: el feísmo, las imágenes que conectan el horror y la infancia, el armado de cuerpos, el humor negro, las pautas generacionales para estos hijos de la violencia. Esto último se anticipa, en este apartado (“Fichas”) de modo concreto, en el epígrafe de apertura extraído de un capítulo de *El Chapulín Colorado* “todos caben en un cuartito, sabiéndolos acomodar” (55). La antropóloga francesa Valérie Robin Azevedo señala que la apertura de fosas y el *regreso* de los desaparecidos reconfigura la relación con la muerte, el cuerpo y el duelo. Por esta razón, las exhumaciones, procesos complejos tanto individuales como colectivos,

provocan un nuevo trastorno, así como una etapa de expectativas e inestabilidad dolorosa para las familias en la esperanza de encontrar a sus muertos. Si bien existe un consenso en reconocer la potencia emocional de las exhumaciones para los familiares, también sucede que el impacto sociocultural de la (re)aparición del cuerpo –así como el contacto con los restos humanos, acumulados en cajas, su ropa, los cabellos, como reorganización ritual y simbólica– evidencia la necesidad de invención de nuevas herramientas para enfrentar esa experiencia. De este modo, se vuelve a establecer una relación física con estos seres considerados difuntos, los cuales dejan el estado liminal que los caracterizaba, ni muerto ni vivo que la antropología califica de “mala muerte” (Robin Azevedo, 2019: 176). En esa relación, el dibujo, el archivo de fotos, el feísmo gráfico, el lenguaje poético y el humor generan un efecto enigmático: por un lado, un pacto donde la observación asiste a una exhibición que ritualiza, finalmente, un encuentro; por el otro, y en paralelo, operan como cuestionamiento a las lógicas de esas muestras.

Se detecta, de esta manera, tanto en *Enemigo* como en *Persona*, una doble dimensión del sujeto, como crítico de los usos realizados con los restos, así como buscador de desechos, caras, ropa, observador de una fauna de deudos (desde el comienzo de *Enemigo* asume el rol de quien realiza un inventario, con el verso inicial de muchos poemas: “de todos los animales sin cara que me miran/hice un inventario”). Al mismo tiempo, reviste como uno de ellos: “me declaro incapaz de tener este cuerpo/denso/sucio/con todo su estorbo muriendo todos los días un día” (*Enemigo*: 38). Como parte de esos desechos, el yo muestra, de nuevo, una imposibilidad: el uso del gerundio como marcador de la acción de morir en una flexión de tiempo durativo. El verso conjuga dos temporalidades, la del presente (me declaro) y la marca de lo vivo (su estorbo muriendo), lo cual presenta un *continuum* entre las obras del autor, como si pudieran ser un mismo texto en cuanto al tratamiento de lo que queda de las víctimas. El verso expresa una acción sin fin, se anula una temporalidad concreta reforzado por el adjetivo indefinido “todos” modificando a “días” y luego como “un día”, lo cual acelera la temporalidad. Sumado a ello, el estado de incapacidad, asumido por la voz poética, permite entender incluso una resistencia, de modo que el sujeto (como los restos en *Persona*) se encuentra escindido en dos estados, de modo liminal, en dos temporalidades, preocupado por mostrar en uno u otro texto los usos que se hacen del pasado, lo cual permite establecer una vinculación con el ejercicio de rememoración, nunca unidireccional o transparente. Como sostiene LaCapra (2009) –pensando en los

sobrevivientes del Holocausto—, “lo que se niega o se reprime en el lapsus de la memoria no desaparece; regresa de un modo transformado, a veces desfigurado o disfrazado” (p. 23), tal como se observa en estos poemas, como ropa, restos, fauna muerta. Dentro de estas imágenes propias del posconflicto, el lenguaje poético intenta dar forma a ese dolor inasible.

Estos huesos, cenizas, dientes en *Enemigo* reaparecen como hombres de alambre, ropa, figurines deformados en *Persona*. También encontramos sus gérmenes como monstruos, en su primer poemario. Los restos de sus padres u otras víctimas de la comunidad como tópico recurrente son, asimismo, los restos de sus capacidades e incapacidades para aprehender, con el lenguaje, lo vivido. En esa línea, resuenan las famosas tesis de Theodor Adorno quien reclamaba en 1966 que después del Holocausto no puede haber poesía, o la idea de George Steiner, quien mantiene que “el poeta debe arrancarse la lengua antes de que ensalce lo inhumano” (2003: 55); en otras palabras, las manifestaciones simbólicas de la memoria donde los restos son la materialización de lo imposible de ser definido —y, por ende, ordenado visual y verbalmente— que recomponen una política del duelo, como apunta Víctor Vich.

En el primer poema de *Enemigo* se lee: “¿qué eras antes de desaparecer? (...) ¿un cuerpo que se entrega a todos los hambrientos?” (27). La pregunta plantea otra clave de lectura diseminada en muchos trabajos del autor, la incertidumbre, así como la imposibilidad de decir lo que queda del otro. El poema continúa señalando un punto de observación: “veo cómo empiezas a pudrirte vivo” (28), que describe el estado material del interlocutor, sumado a la incapacidad para describir la conversión del cuerpo en resto, pues el “cómo” actualiza en la rememoración un estado de degradación imposible de ser calificado. El refuerzo de esta idea lo encontramos unas líneas más abajo cuando se menciona la irrelevancia del idioma y la necesidad performativa del sujeto que acomoda las piezas dentales en el suelo “para armarle una sonrisa final” (30). Este último verso exhibe, de nuevo, el elemento dental, así como una manipulación por parte del sujeto, quien busca para sus restos una sonrisa, marca del dramatismo de la escena, o bien del humor negro en clave de profanación. El montaje y armado se condice con la artificialidad de muchas de las acciones concernientes a reconstruir el pasado e instala un punto de vista otro: el de quien desde la excavación arma una escena final, lo cual sugiere un trabajo arqueológico, tal es el caso de las familias que, por sus propios medios, intentaron reconocer fosas comunes. Como en *Excavar y recordar*, de Walter Benjamin (2010),

donde la relación con el tiempo pasado toma la forma de una excavación en la cual el hombre esparce y revuelve la tierra para encontrarse con su pasado sepultado, así sucede con este yo lírico: frente a escenarios en descomposición donde solo quedan restos por recomponer, se insiste en imaginar modos de permanencia e inscripción del presente. En ese sentido, la pregunta del comienzo: “¿un cuerpo que se entrega a todos los hambrientos?” (*Enemigo*: 27) indica ya no la proximidad de la descomposición y la amenaza carroñera, sino un carácter crítico respecto de los manejos institucionales sufridos por estos huesos, en términos jurídicos y burocráticos. De esta forma, donde las instituciones obstruyen el paso hacia la verdad, el yo inventa un discurso posible de reconocimiento: la poesía.

En distintos poemas, el sujeto se inscribe en una vinculación corporal respecto de los elementos encontrados en las excavaciones, los acomoda, los observa y convive en tensión con las víctimas: “es mi enemigo y se muere a mi lado” (*Enemigo*: 30). De la misma forma, en ciertos pasajes, marca una equidistancia: “a sus pies yacen dispersos restos de sus sombras/y se odian” (*Enemigo*: 35), donde el sujeto expresa el punto distante de observación. En otros, por ejemplo, de *Enemigo*, se evidencia un trabajo con la ubicación del yo, reiterado por medio de la frase “a mi lado”, lo cual refuerza, no sólo el carácter testimonial, sino la posibilidad de que el otro, el cuerpo desmembrado, exista en relación con el sujeto que lo ve y lo dice, en otras palabras, aquello nombrado por el yo existe porque está a su lado y cobra entidad cuando él lo acomoda o bien, a través de su designación.

La inscripción del yo en el presente por medio de la rememoración ritual actualiza el mito de Inkarrí, en tanto se excava y se vuelve al origen como un modo de conexión con otras muertes acarreadas por la crueldad de la Historia. Este mito narra la decapitación, en manos de los españoles, del inca Atahualpa, cuyas partes se enterraron en diversos lugares y, por tanto, crecen –dispersas– bajo la tierra, especialmente su cabeza, y son buscadas hasta la actualidad, pues la reunión, una vez completo y fortalecido el Inca, promete su vuelta a la tierra (*kay pacha*). La cabeza, símbolo de resistencia y orientación, continúa irradiando energía en las comunidades andinas en tanto transmite unión además de coraje a los pueblos indios para la liberación y el encuentro de una vida verdadera. La desmembración de las víctimas anónimas, homologable al cuerpo de Inkarrí descuartizado y disperso, se reactualiza en los poemarios de José Carlos Agüero donde ya no hay cabezas (elemento más obvio de la alusión al Inka), pero sí encontramos

caras, ojos, labios, dientes. El sujeto describe en *Enemigo*: “de todos los animales sin cara que me miran hice un inventario/ (...) están los ojos esparcidos por el campo (...) / están las manos sembradas en los caminos/ están las mujeres que solo tienen de sus hijos un recuerdo borroso” (20-21). Las manos funcionan, así, como resto/siembra, evidencia de la supeditación del discurso y la memoria al imaginario andino sobre la muerte. Surge, de este modo, la geografía como lugar de los muertos, un no lugar, donde se hallan la materialidad y el recuerdo.

El trabajo con la memoria en Perú, por medio de la estetización de la violencia, permite la actualización y el establecimiento de correlaciones con la muerte de Atahualpa, también de Túpac Amaru (I y II),⁵⁷ como explica Mauro Mamani (2021), con Túpac Katari en Bolivia, en tanto los miembros corporales de estos líderes fueron entregados a distintas zonas peruanas y bolivianas, respectivamente. Estas correlaciones demuestran la convergencia de la concepción andina de la muerte, la idea del retorno en tanto la excavación es desenterramiento y liberación, sumado a las luchas sociales para lograr una mejor vida que se suman a los trabajos y luchas por la memoria (Jelin 2002). De este modo, puede evaluarse cómo los indicios traumáticos se resemantizan a la luz de una muerte/siembra que busca entre los restos la cabeza ordenadora y reguladora del *ayllu*, es decir, de la comunidad.⁵⁸ Otro pasaje del poemario *Enemigo* se expresa en consonancia con la imagen anterior: “están las sombras ocupando el espacio dejado por los cuerpos/que arden hasta ser ceniza/ está la ceniza en los ojos/ están las flores de la guerra que miran desde las esquinas” (21). La imagen de florecer desde la muerte, el retorno según la concepción andina ya no del morir, sino de la partida y la vuelta convive en conexión directa con cierta mirada desesperanzada: “hemos sido educados para juntar las piezas de lo que somos o fuimos. Como si una piedad ligera del destino nos preparara para cuando nos destruya la violencia” (*Persona*: 69). Los tiempos de la infancia se

⁵⁷ La muerte de Atahualpa, en 1533, marca una serie de hechos correlacionados tras la desaparición de su cadáver, que se reactualiza en las muertes de Túpac Amaru I, en 1572, en manos de un verdugo que corta su cabeza para luego exhibirla. Luego del intento de descuartizamiento en vida y tras su muerte, en 1781, el cuerpo de Túpac Amaru II fue despedazado; su cabeza fue colocada en una lanza para ser exhibida en Cuzco y Tinta y el resto de sus extremidades en distintas zonas: sus brazos en Tungasuca y Carabaya mientras que sus piernas en Livitaca y en Santa Rosa. El mismo año, Túpac Katari, cuyo verdadero nombre fue Julián Apaza, muere en Bolivia y fue descuartizado. A modo de escarmiento, se colocó su cabeza en la ciudad de La Paz, primero en la Plaza Mayor y luego en Quilliquilli, la mano derecha se envió a Ayo Ayo, posteriormente, a Sicasica; la izquierda se mandó a Achacachi; la pierna derecha a Chulumani y la izquierda a Caquiaviri, principales pueblos de rebelión.

⁵⁸ El trabajo con el mito del Inkari reaparece en la obra de Agüero en *Cuentos Heridos* (Cap. III).

inflexionan al origen y al futuro, hay un retorno consciente que liga inexorablemente el cuerpo a la violencia, a los restos desde un destino predeterminado.

Sin embargo, el sujeto también se considera un resto, razón por la cual permite, por desplazamiento semántico, devenir sombra, fantasma. En el “Prólogo” a *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Jorge Monteleone (2016) describe la figura del sujeto poético como una tríada compuesta por el sujeto imaginario, el sujeto simbólico social y la figura del autor. Para Monteleone, lo social le da la investidura simbólica al sujeto por medio de lo cual se tipifica en la sociedad, cumple un rol textual y una imagen del rol. El yo, de este modo, se aproxima al pasado como un sujeto víctima, una voz compleja y acallada como los miles de desaparecidos y sus familiares; pero también, como quien revisa, revisita su pasado a través de un discurso estilizado y crítico, que restituye la “otra voz que fundamenta el ser mismo de la existencia” (2016: 15) y es la de un ser muerto en vida. Como sugiere este crítico argentino, en la poesía se escribe como un muerto o desde la muerte, desde una existencia alimentada por la *memoria de ultratumba*. El lenguaje nos “afantasma” (2016: 15); en este poemario, la noción de restos inscribe al yo en una suerte de limbo, anonimato –“en este lugar de sangre y de cuerpos enredados” (*Enemigo*: 42)–, que permite, paradójicamente, la dotación de vida tanto como la denuncia de la crueldad y el terror condensados en la imagen del barro –“en este fango que nos ahoga” (*Enemigo*: 36); “este barro que tiene ojos y dientes” (*Enemigo*: 33), escenario de la manipulación burocrática sufrida por los cuerpos de las víctimas.

El sujeto describe, de forma insistente en los tres poemarios, imágenes del barro, metáfora de sus recuerdos, su historia en vinculación con el conflicto armado, escenas en el suelo donde el yo teme y se siente desorientado: “Recuerdo no haber entendido/aquel hueco ocupando/una parte de tu cara/como un túnel de carne” (*El nacimiento*: 21). El temor reside, entonces, no sólo en la ubicación espacial de esos restos que conviven con el sujeto en medio del fango, sino en las trabas encontradas para poder dar cuenta de ellos, lo cual vuelve el discurso parte de ese barro. De esta forma, el tema problematizado a lo largo de sus tres poemarios es el del lenguaje incapaz de nombrar los restos, vale decir, la incapacidad del yo de razonar frente al dolor, donde la poesía se vuelve el único registro posible para nombrar y denunciar.

A pesar de ello, en *Enemigo*, el yo propone una fe en el destino de esos restos, como dadores de esperanzas y elementos que más allá del dolor restablecen un orden: “pese al tormento/para no iniciar la historia de una culpa/me miró sin verme y dijo en su

bello idioma: ojalá mi sombra no muera de frío (...) ojalá mi sombra encuentre a otro a quien repetir” (*Enemigo*: 37). Puede establecerse, nuevamente, una relación con el mito del Inkari en el sentido de que los muertos no se entierran, sino que se siembran. De esta manera, crecen como lo hace el hombre en estado de *yanantin* (cuerpo y alma), condición que lo vuelve fuerte para sacudir el mundo. Así, los muertos parten para volver y duermen para despertar (Mamani, 2021), se repiten, de modo que la interjección “ojalá” denota un deseo de reconciliación entre el pasado (la muerte) y el presente (la repetición en otro) en consonancia con una concepción del tiempo donde se reactualiza la violencia del pasado.

De igual modo, la posición del sujeto es la del espectador del dolor, de la violencia pero asistiendo, también, a una condición de resguardo, como se observa en el poema posterior en el cual el yo se desdobra para posicionarse como resto o sobreviviente anclado en un período más pacífico, hasta esperanzador: “me declaro incapaz de tener este cuerpo/denso/sucio (...) por eso ahora que lo queman/celebro estar del otro lado/ mirando/ el milagro de la carne elevándose a ceniza/ a salvo y puro” (*Enemigo*: 38). El fragmento exhibe un desmembramiento, un cuerpo quemado el cual deja atrás la materialidad densa y sucia a la vez que un elemento ceremonial, el fuego. Conviven en esas líneas el pasado con una subjetividad “a salvo” (38) posicionada desde la expectación. Es notable el modo en que los pellejos, los cuerpos, los restos aparecen en varios pasajes sometidos al fuego en términos violentos mientras que, en este poema, el mismo elemento deviene purificación, resguardo, anulación de lo trágico. La escena insinúa una propuesta mística en la cual el cuerpo termina en una salvación, “su pellejo flotando hacia dios” (*Enemigo*: 39), de modo que el desdoblamiento opera, finalmente, como distanciamiento crítico y, por medio del pronombre, el yo resulta otro ser; los restos, por su parte, como dispositivos semánticos del universo de un sujeto múltiple en tiempos yuxtapuestos, son la existencia material de las aproximaciones del yo al pasado. Las perspectivas temporales, de este modo, se engarzan e interpenetran en una comunión de autoconocimiento que concibe al ser personal más allá y por encima de la duración temporal (Gusdorf, 1991: 16). Así, el sujeto excede las temporalidades pues todo trabajo de memoria, así como todo intento de reconstrucción, supone la inflexión no siempre ordenada de varios tiempos y, en este caso, de varias identidades. La comunidad y la subjetividad son recreadas a partir de fragmentos y ruinas de manera que en el medio queda lo impersonal, “solo un orden de las cosas” (*Enemigo*: 29), como demuestra la cláusula sin predicación ni sujeto, un yo escindido que sólo puede hacer orden, pero

también, como se observa en *Persona*, un sujeto que retoma el pasado con sus propios principios de selección, en los que la coherencia de los elementos presenta sus propias reglas. En este otro texto, el montaje, la desautomatización, el *collage*, la intervención fotográfica, dan cuenta de un carácter inacabado y abierto de estos proyectos literarios en los que se observa de manera patente la inespecificidad como condición constitutiva (Garramuño, 2015), cuya estructura de exposición particular no necesita del consenso. Entre el registro de las memorias personales y la pública se instala la incertidumbre junto a la anticristalización, es decir, la lucha por evitar la fijación de sentidos unívocos con respecto a las víctimas. De modo tal, cabe la reflexión en torno a la reconstrucción tranquilizante y aquellas más perturbadoras, como explica Alessandro Portelli (2013), la contradicción existente entre la belleza y la violencia. En esa coyuntura tensa, no interesa la memoria como repetición y almacenamiento, sino, más bien, como un estado mutable, plural, cuestionable, como demuestran estos textos. Así, puede distinguirse la rememoración que tiende a la fijación, la que toma forma material o simbólica de monumento, practicada e impuesta por las instituciones, como conmemoración y celebración del pasado, o bien configuración de una identidad nacional que sólo recuerda lo que enorgullece mientras borra las contradicciones. En contra de esta forma del pasado fosilizadora, existe también una memoria individual que sirve para molestar, una puesta en duda de las certidumbres que tranquilizan y, en tal sentido, el trabajo de José Carlos Agüero resulta un claro ejemplo de un acercamiento al pasado donde su función es la de la *molestia* (Portelli, 2013). Bajo la premisa de una revisión del pasado que incomode, se reflexionará en torno a los sitios de memoria y los usos que de ellos se hacen.

4. Sitios de memoria

Pierre Nora (1996) señala que la memoria moderna es archivística, debido a que descansa enteramente en la materialidad de la huella, en el registro y en la visibilidad de la imagen (1996: 8). En la tensión entre la historia y la memoria, el armado de una cartografía personal, como la que propone Agüero, establece una versión imaginaria, contrahegemónica, también posible, que da cuenta del lugar de las víctimas. Por otro lado, el autor francés agrega que memoria e historia funcionan como dos registros radicalmente diferentes, si bien existen relaciones estrechas entre estos conceptos, advierte que la historia se apoya, nace, de la memoria. Esta última es siempre un fenómeno colectivo, pese a ser vivida como individual, mientras la historia –en cambio– es una construcción

problemática e incompleta de aquello que ha dejado rastros que intentan ser reconstruidos, por ejemplo, por los historiadores. Se recuerda o se remite al pasado a través de un tipo de narración y montaje entre acciones voluntarias e involuntarias, definidas por objetivos de demarcación de un trazo intermitente que busca, por medio de la fijación, enhebrarse, cobrar materialidad. Vivimos en una era de coleccionistas (Jelin, 2002), en la que el consumo y la mercantilización del culto al pasado llega a constituir una “cultura de la memoria” (Huyssen, 2000: 16), que convive con lo efímero, la fragilidad de la vida expuesta en distintas plataformas o sitios digitales. La memoria, entonces, se vuelve un mecanismo de fortalecimiento de las identidades ya que refuerza mientras referencia lo oprimido, silenciado u oculto. Así, el temor al olvido y la insistencia en la necesidad de revisar el pasado se da en simultáneo de modo que presenta una tensión que los autores del corpus materializan en su literatura tanto a través de la palabra como de las imágenes.

José Carlos Agüero presenta, en *Persona*, un muestrario de elementos iconográficos variados en pos de reconstruir y problematizar el pasado familiar. Por ejemplo, en una serie de fotos sobre una posible familia (podría ser la suya), modificada en distintos formatos, evidencia cómo funciona el armado de la memoria “la mera foto y su pretexto: el recuerdo de que tienes que estar a la altura de este recuerdo” (90). La manipulación del archivo familiar permite al sujeto mostrar la conflictividad que conlleva la representación de ese pasado violento con el fin de señalar los usos que sobre el material del pasado se realizan: “En esta foto *todavía* hay tres inocentes (...) en la foto final de una serie inexistente (...) solo quedan culpables” (93).



(Figuras 1, 2, 3, 4 en “Origen”)

La fotografía, rito social, instrumento de poder, también, protección contra la ansiedad, rinde testimonio de los lazos familiares. Como huellas, esas imágenes construyen la presencia vicaria de parientes ausentes (Sontag, 2005), de manera que en la imagen unos padres y en el fondo lo que no se puede reponer, la captura como marca de una escena ausente irrecuperable que en el pie de foto inscribe al sujeto como un no yo: “Pareja de revolucionarios sin herencia” (105). Si bien la secuencia de imágenes en una de ellas explica, “Joven emprendedor con hija inocente” (95), el texto que enmarca estas imágenes apunta a la experiencia del yo y de su propia familia, así como la relación entre sus padres, “estamos en este lugar (...) somos jóvenes, románticos, idealistas. Caminantes” (89). Ese sustantivo, caminantes, aparece en el pie de foto de los 3, es decir de la (su) familia. Se logra poner en escena, entonces, la conflictividad de esas memorias vicarias que recuperan las acciones e identidades paternas para pensar el pasado. La serie exhibe sobre un mismo fondo rural con tres posibles familias integradas, alternativamente, por lo que podrían ser una niña y sus padres; en la siguiente, aparecen sólo la niña y su padre, lo cual da cuenta de la desaparición de su mamá y, así, se combinan ausencias hasta llegar a ser la niña o él mismo, por la mera distorsión de quien recuerda y arma una memoria, un desaparecido. Ese final opera como un *punctum* (Barthes, 2012), una presencia que punza la escena del posconflicto y, como tal, perturba, deja marcas sobre la estructura social para los que no los quieren ver o reconocer. De manera que el sujeto explica “el deseo de existir y dejar evidencia. Pasar a la historia también fue un proyecto perfecto” (92). El hecho de conjeturar una posible foto de la ausencia es conferir visibilidad de modo dislocado, pone énfasis en un nuevo estado, un momento de detención que da cuenta de un registro y una evaluación del mundo circundante desde una perspectiva-otra, fuera de foco de la realidad inmediata. Es, a la vez, la denuncia de una violencia: la de la negación e invisibilidad. Como forma de testimonio, exhibe una clave especulativa sobre los culpables y las víctimas, también sobre los recuerdos vicarios, armados. Así, el sujeto explora las posibilidades visuales, también lingüísticas, hasta quedar en el sitio de la ausencia: ya no queda descendencia como sobreviviente.

Marianne Hirsch sobresale en el campo de los estudios del pasado pues plantea una primera definición de posmemoria y profundiza su teorización en torno de los álbumes familiares en la construcción individual e identitaria del sujeto, como memoria personal, cultural, social e histórica atendiendo a quienes crecen bajo las narrativas anteriores a su nacimiento, cuya identidad enlaza las historias de la generación anterior

signada por eventos traumáticos. Dentro de las revisiones sufridas por el concepto, resulta operativa la interpretación de Ernst Van Alphen (2006) pues amplía, años después, la reflexión y señala que la generación de la posmemoria tiene como rasgo constitutivo poseer una historia que no vivió, esto es, una memoria con la que no pueden mantener – por no haber participado directamente en los acontecimientos traumáticos–una relación indexal, como sí la tienen los supervivientes del Holocausto. Esta distinción se vuelve problemática en nuestro corpus en tanto los hijos de los agentes activos del conflicto armado peruano, como José Carlos Agüero, vivieron esta beligerancia durante la infancia. No obstante, y atendiendo a la revisión propuesta por Van Alphen, consideramos el trauma ya no como algo transmitido entre generaciones o bien imposible de serlo, sino como parte de una trayectoria vital propia, pero también heredada que ausculta en los lazos entre sus padres (amorosos, políticos) para dotarlos de vida a través de la recomposición memorial. Esta foto armada reaparece en *Persona* en la parte de los restos y los dibujos a mano alzada, cuyo pie de página insiste en el carácter corrosivo de la voz crítica de los restos:



(Apartado “Residuos” s/n)

En este armado, el sujeto se autoconfigura, también, como un desaparecido para dejar paso al lenguaje, pues cierra esa serie con dos sugerentes preguntas acerca de sus padres, José Manuel Agüero y Silvia Solórzano:

¿De qué se arrepiente? José Manuel (...) ¿Debiste amar a una mujer diferente? ¿Una que no alimentará en ti al revolucionario mártir? (...) Silvia, antes de la playa de Chorrillos, de las balas (...), ¿algo que debiste hacer de otro modo? (...) ¿Cómo se corrige la historia? (104)

Se opera, así, un cambio de las preguntas personales (a su padre, primero y a su madre, luego) para esgrimir las, por último, con un uso impersonal donde se evidencia un borramiento del sujeto, lo que sugiere el adelgazamiento de identidades. Queda, así, la voz cuestionadora en un escenario en el que parece imposible preguntar e inscribirse, en relación con dicha desfiguración. Pensamos ya no en un autor o en un sujeto, sino en las marcas del discurso donde se lee un gesto textual.

Giorgio Agamben, en “El autor como gesto” (2005), propone la categoría de ausencia/presencia autoral como mueca o gesto posibilitador de la expresión en la medida misma en que insta en ella un vacío en las marcas del discurso. De ahí que el gesto donde se inscribe el sujeto sea el del no-yo, el vacío como posibilidad de enunciación, el cual señala un límite o punto de fuga inasible: el material vivido, incluso cuando por medio de imágenes intenta materializarlo, señalarlo, cartografiarlo. Todas las fotografías son, siguiendo a Susan Sontag (2005), *memento mori*, pues atestiguan la despiadada disolución del tiempo como pseudopresencia y signo de ausencia (25). En dicho espacio vacío y liminal, el ojo que ve y atestigua con la cámara o bien construye una imagen y arma un recuerdo posible, intenta la inscripción de una versión del pasado.

Dentro de la preocupación del yo por los sitios de memoria y, a su vez, los modos de construirla, se toma como punto de partida los restos, los elementos de identificación de víctimas, tanto las muestras fotográficas como las artísticas compuestas por partes de muros de la cárcel de “El Frontón”, que se despliegan en el territorio limeño para plantear una mirada irónica sobre la idea de museo y de archivo. De esta forma, las modalidades de su discurso implican una concepción de lo social y, como sostiene Beatriz Sarlo, eventualmente también, de la naturaleza en tanto tonalidad dominante en las “vistas del pasado” (2007: 13). En tal sentido, los sitios de memoria, así como las conmemoraciones, y lo que el sujeto-hijo hace con ese material archivístico, fijan lo que públicamente se asume como digno de ese honor: como gesto colectivo no otorgan valor a un hecho o suceso, sino que lo reafirman o representan en un ritual donde ya existe el valor otorgado. Funcionan como un reconocimiento ético dentro del pasado, en relación al cual cabe preguntarse por el lugar del Estado y hasta qué punto esa identificación afirma o cuestiona el discurso sobre el pasado.

Walter Benjamin (1970) señala, en “El narrador”, la imposibilidad de la narración. La expresión, pervertida por el capitalismo y la guerra (la Primera Guerra Mundial), se vio anulada, quedó intransmisible y, en consecuencia, la experiencia misma se disolvió. De este modo, la experiencia y los relatos de las generaciones pasadas, según Jean-Pierre Le Goff (2002) ya no operan como orientación en el mundo moderno, ni para iluminar el futuro de las jóvenes generaciones y es, en dicha disyuntiva, que los sitios de memoria se vuelven lugares proliferantes de reflexiones conflictivas. Cuando Pierre Nora señala el fin de la historia-memoria (1984), determina un momento bisagra en el que la conciencia de ruptura con el pasado se confunde con un sentimiento desgarrado que indica la caducidad del vínculo con lo antiguo. Los sitios de memoria, evidencia de una curiosidad historiográfica y reflexión, se muestran como restos, la forma “extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora” (Nora, 24). En el artificio voluntarioso de la conservación hay transformación y renovación del pasado actualizados en distintas agendas según los momentos que atraviese cada cultura.

Las discusiones teóricas actuales sobre el campo de las memorias, los derechos humanos o los sitios de conciencia intentan problematizar las dimensiones del pasado colectivo ya no como sueño o utopía, sino como memorias contenciosas capaces de describir la diversidad (Jelin 2002; Stern 2002; Degregori 2013, 2014). En el caso peruano, puede tomarse como ejemplo el LUM (Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social), sitio emplazado en la capital que expone en sus lineamientos la voluntad de ser un espacio de recogimiento y análisis tanto de la exclusión como de la intolerancia, constitutivas del ser peruano sumadas a la débil presencia del Estado donde se observa, hasta la actualidad, la incapacidad de las instituciones de prever y responder a las necesidades democráticas.⁵⁹ De esta manera, como sostienen Agüero y del Pino en los fundamentos conceptuales del lugar, “la monumentalización y musealización de las memorias del horror humano en el mundo no parecen contribuir a fomentar una coexistencia social con valores y prácticas que rompan los ciclos de violencia”, razón por la cual dichos espacios se convierten en un cruce físico y teórico de disputas y reflexiones (Del Pino y Agüero, 2014: 15).

⁵⁹ El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Ministerio de Cultura del Perú es un espacio de conmemoración pedagógico y cultural que alberga la historia de violencia ocurrida en el Perú entre los años 1980 y 2000. Se encuentra ubicado en Miraflores y fue inaugurado en diciembre del 2015 durante el gobierno de Ollanta Humala Tasso.

El espectáculo de la violencia resulta fascinante en su aspecto performativo y, en gran medida, naturalizado e integrado a los escenarios cotidianos, como vemos en distintos monumentos, sitios de memoria y museos sobre la violencia del conflicto armado integrados a la ciudad y a la sierra. Entre los términos verdad y reconciliación propuestos como lema desde los discursos de la CVR, se extiende un abismo de duelo, necesidad y justicia como espacio no regulado de re-sentimientos (Moraña, 2018: 271). Por ejemplo, la emblemática escultura *El ojo que llora*, diseñada por el peruano Luis Longhi, en el Campo de Marte (Lima) exhibe una roca donde el ojo es fuente o manantial (Saona 2017, Milton 2007). Ese ojo es núcleo que sugiere o ha sido pensado como elemento de pureza, serenidad y seguridad (Milton, 2007) pues reconoce en las piedras su poder sanador. Sin embargo, también ha sido criticado y hasta profanado. Sin duda, siguiendo a Claudia Salazar (2010), la escultura tiene el valor de las “memorias narrativas” como relato articulado cuyo sentido tiene un impacto colectivo, en tanto ese ojo que llora demuestra la soledad de las víctimas, ajena a la realidad de muchos peruanos. Los sitios de memoria o monumentos cumplen, así, el propósito de insertar la memoria en la historia de modo problemático pues, como sugiere Mabel Moraña (2018), al ocupar el espacio blanco-criollo ese ojo del reconocimiento, la condescendencia y la justicia señala una denuncia, mientras muestra la convivencia tensa del reconocimiento con la contemplación, de la serenidad con la vigilancia, de la memoria con la acusación y el juicio (276).

Este apartado del capítulo II busca analizar los elementos memorialísticos que funcionan como material físico y simbólico en *Persona*, que fundan una lógica de museo: las diferentes imágenes, las tapas de libros, las fotos, los dibujos realizados por el autor, los mapas intervenidos. Esa acumulación pictórica y textual convierten al texto en una suerte de museo/archivo que da cuenta del pasado de sus padres y de su generación, marcado por modas, útiles escolares, juegos de la época. En tanto toda imagen se vuelve narrativa (Arfuch, 2013), este relato permite preguntarnos por el otro, es decir, un devenir entre generaciones y un pasaje de lo intransferible e individual a lo colectivo que manifiestan narrativas y sentidos en pugna, distintas modalidades discursivas sobre la posibilidad de inventariar el pasado. En ese escenario sociocultural, las memorias diversas de las víctimas y las políticas de Estado, en términos de justicia y conmemoración, se enfrentan a memorias-otras, que confrontan posiciones tanto ideológicas como filosóficas y políticas, que cuestionan mientras reafirman, la validez

del concepto de “memoria colectiva” (Arfuch, 2015). Así, en *Persona*, se parte del caso particular de las memorias asociadas a la vida como militantes de sus padres mientras, paulatinamente, la representación tiende a lo grupal, lo social, lo político, como también lo estatal, lo establecido, en otros términos, formas del relato del pasado acordado. En tal sentido, los lugares de memoria, los monumentos, los museos o memoriales, las muestras artísticas sobre el pasado violento, las instalaciones públicas tendientes a la estetización y la toma de conciencia, cristalizan un pasado único que el sujeto pone en cuestionamiento por medio del armado de su museo contrahegemónico.

La ciudad: recorridos y mapas en *Persona* de José Carlos Agüero

El segundo apartado de *Persona* se titula “Mapas” y comienza, precisamente, con una serie de mapas del Perú. Estos están compuestos por distintos materiales, se exponen con una lógica de zoom de acercamiento, así como de distorsión de la zona capitalina, escenario donde vivieron el sujeto y su familia. Se exhibe, al comienzo del capítulo, una regla escolar que permite delinear el contorno de la geografía peruana y un cuaderno, cuya tapa muestra la silueta del país hecho de ladrillos donde unos obreros construyen, pero también trabajan “para tapar el crimen. Para cubrir el país verdadero” (40). Se demarcan, de esta manera, los primeros trazos de una cartografía que acompaña al yo durante toda su vida: “En un cuaderno como ese apunté los datos básicos para encontrar a alguien que hoy ya está muerto. Tracé una ruta” (42). Sus observaciones llegan, por fin, a Lima y se expanden de manera textual e iconográfica por medio de tres mapas intervenidos:

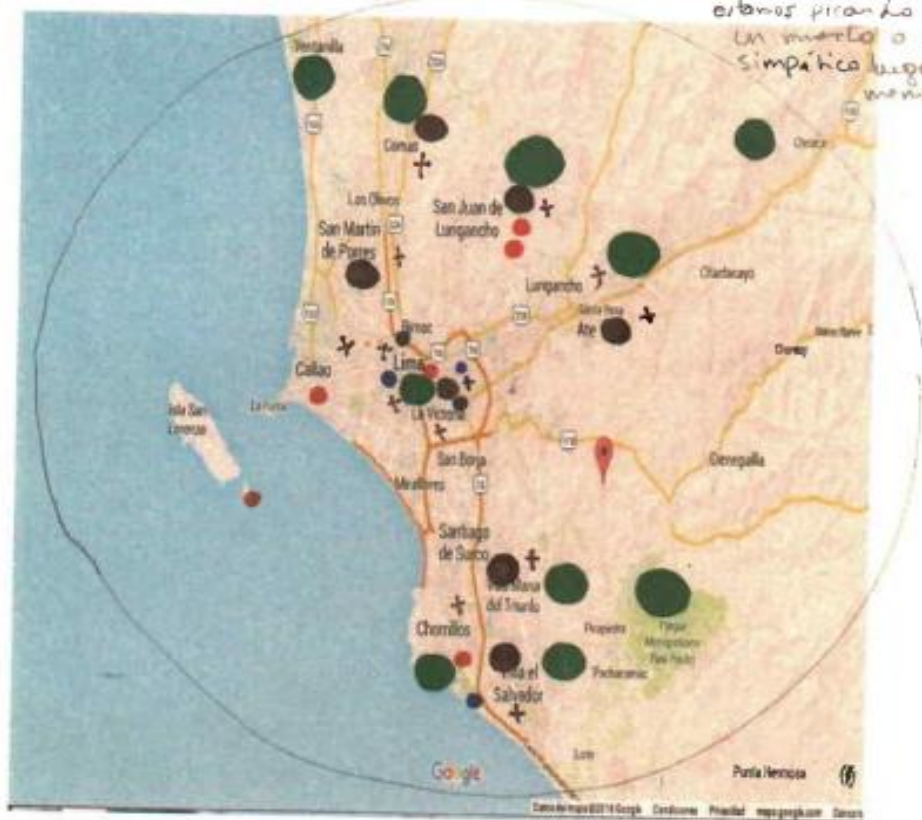
¿Cuál es el mapa de una vida?

Lima la horrible es una manera horrible de decir que

Lima es sangrienta. Y su geografía brutal es invisible ○

¿Se puede recordar sin marcas de referencia?

¿O nos inventamos un paisaje cómodo para caminar sin sentir que estamos pisando a un muerto o un simpático lugar de memoria?



Desplazados forzados ●

Zonas rojas ●

Sitios de tortura ●

Cárceles ●

Desaparecidos +

○ Atentados terroristas

○ Víctimas mortales

○ Casas allanadas

○ Torturados

○ Sitio clandestino de detención

○ Sitio de entreno clandestino

○ Víctimas de violación sexual

○ Colaboradores que se fueron

○ Víctimas
allanadas

○ Comisarios que torturaron

○ Casas de opaga a la familia

○ Potenciales
lugares de memoria

La línea de sus pedidos esta llena de historias que correr de
compartiment.

Pedidos masivos: con un solo nombre

Pedidos masivos: Ha habido mas, es solo la cantidad

el tiempo. El espacio es independiente el tiempo que los pedidos son masivos



SILVIA

1. Primer casa en Betina
2. Colegio de mujeres
3. La Casa del Condovilla
4. Primeros contactos
5. Viajes de vigilancia política
6. Se empuja al papá
7. Arman la casa o cuarto de José Galvez
8. Regresan a Condovilla. Primer hogar.
9. Primera huelga. Primer asesinato
10. Cárcel de Chantillo
11. Cárcel del Calle
12. Investigación en El Agustino
13. Purga a huelga a José Galvez / Intermedio Milla Flores
14. Trabajo en San Marcos
15. Visitas a El Frontón / Se repone de papá
16. Militancia y trabajo
17. Asesinada en Chantillo, puente al mar.
18. Enterrada en cementerio de Buena Esperanza.
19. José Manuel

1. Llego a Lima
2. Estudio Ingeniería en la Uel / Primer militancia
3. C7 Igual a mamá
4. Expiada
5. Cárcel en Los Hornos
6. Descompa en José Galvez
7. Detención, muerte de policía
8. Cárcel en El Frontón / Se muere de Jose
9. Masacre en El Frontón
10. Bajas en porque no liberados
11. Desaparecida

individuales están siempre enmarcadas socialmente. El individuo logra recordar cuando es posible la recuperación de la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva, aunque en esta propuesta cartográfica existen casos en los que no se puede discernir claramente o, incluso, no se sabe a ciencia cierta si un recuerdo proviene de una experiencia propia o ajena (Assmann, 2006: 222-223), verificable o imaginaria. La línea divisoria entre la memoria personal y la memoria secundaria, entendida como la construcción del pasado a través de narraciones transmitidas, no siempre es fácil de trazar (Burke, 2011: 491), hasta podría señalarse que la memoria individual no existe (Kansteiner, 2007: 34-35). Sin embargo, resulta fructífero abordarlas teniendo en cuenta las interrelaciones que se dan entre ambas, de qué modo lo que resulta un archivo personal deviene un legado nacional para entender parte de la historia peruana. En este mapa se señalan sitios de tortura, cárceles, zonas donde desapareció gente, por medio de las marcas de colores mientras que, a través de un gran círculo, más abarcador pues rodea a toda la ciudad de manera sutil, se enmarca lo debajo detallado: atentados, casas allanadas, torturas, sitios clandestinos de detención, víctimas de violencia sexual, colegios y casas de apoyo a Sendero, pero también potenciales lugares de memoria. La enumeración, entonces, presenta un corte abrupto entre el escenario de la violencia y los espacios de conmemoración, de modo que la tensión de estos espacios conviviendo en el mismo mapa permite entender parte de la mirada crítica del sujeto.

La descripción del sitio se vuelve disonante en tanto los lugares de memoria se equiparan a la violencia y al recuerdo en una ciudad que permite acomodarlos en cualquier zona. El yo apunta, de este modo, una crítica sobre estos espacios, cuestionados en casi todos los textos de José Carlos Agüero. Se sugiere, de esta manera, en uno de los márgenes, otra elucubración: “¿Se puede recordar sin marcos de referencia? / ¿O nos inventamos un pasado cómodo para caminar sin sentir que estamos pisando o un muerto o un simpático lugar de memoria?” (43). Para el sujeto, el mapa debe completarse e intervenir, pues no son más que elementos de un archivo mayor vinculado con los restos de sus padres. Si se tiene en cuenta que las víctimas quedaron desperdigadas por la zona andina y la capital, los mapas nunca más remitieron a un sitio unívoco. Muchas de las

manuscrito y el aporte principal de este filósofo en torno a la idea de marcos (o cuadros sociales, tales como la familia, la religión y la clase social) como modo de resituar la memoria. Como se anotó en el capítulo 1, para Halwachs, las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. El individuo puede recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva, de modo que el olvido se explica por la desaparición de estos marcos ineluctables para dar sentido a las rememoraciones individuales.

víctimas no han sido reconocidas en un registro oficial, incluso hasta la actualidad, así Lima se vuelve un lugar para el recuerdo, como un territorio para la excavación y búsqueda de restos, noción recurrente en la narrativa y poética del autor.

Andreas Huyssen considera que existe una revitalización de los estudios sobre la memoria desde la década de 1970, cuando se observa el miedo por el olvido y la desaparición (2001: 65). En esa línea, entendemos que la rememoración y la cartografía propuestas conllevan otra necesidad: el intento de comprensión de cómo las distintas formas de construir el pasado son actualizadas y cuestionadas en los espacios de conmemoración. La noción de lugar de memoria, acuñada en los años '80 por Pierre Nora, designa los espacios donde se ancla, refugia, expresa y condensa el pasado colectivo, convertido en un elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad. En ese sentido, el gesto crítico del sujeto textual en *Persona* se presenta en el umbral, en el no límite entre el escenario de la violencia y el gesto del recuerdo. Un lugar de memoria no es cualquier locación donde se conmemora, sino aquel que propone un laboratorio del trabajo con/en/desde y para la memoria, evidente en las intervenciones manuscritas del yo quien arma un montaje, interviene y dibuja una historia posible sobre sus padres y sobre su comunidad e imagina en igualdad de condiciones tanto los sitios de tortura como los espacios conmemorativos.

En el segundo mapa se interviene la misma geografía de la capital con los recorridos conjeturales de sus padres: el trazo verde, en el caso de José Manuel Agüero, y rojo para Silvia Solórzano confluyendo en los encuentros y desencuentros. En los trazos de su madre se lee: “5. Viaje de militancia política. 6. Se enamora de papá (...) 13. Visita a El Frontón / se separa de papá (...) 15. Asesinada en Chorrillos, frente al mar” (*Persona*: 45). Por su parte, en la ruta verde paterna se apunta: “1. Llega a Lima 2. (...) primera militancia (...) 5, 6 7 igual a mamá (...) 7. Cárcel en El Frontón/ se enamora otra vez. 8. Masacre en El Frontón 9. Restos (...) no identificados 10. Desaparecido” (45). En este último punto, se observa que el número 10 queda señalado en distintas zonas del mapa, a saber: en el mar, en Cieneguilla y en los márgenes que exceden el contorno del territorio. Esta pesquisa política y sentimental dota de vida a estos ex senderistas mientras inscribe al yo en una red familiar.

El plano, asimismo, se acompaña de una descripción, en las siguientes páginas, de una ruta conjetural de los posibles desplazamientos de su madre. El yo la imagina en escenas militantes y del ámbito de la intimidad: “podía hacer esta ruta hacia Lima Sur: a)

cerraba la tienda; b) cogía su cartera (...) j) abría la puerta de la calle: k) saludaba a la Jaky (...) l) entraba a nuestro cuarto” (46). De esta forma, las conjeturas exceden el marco de la imagen, se inscriben y corren por los márgenes donde se apunta el yo. En estos, asimismo, se señala una referencia concreta a Pierre Nora: “los lieux de mémoire son adornos de la buena conciencia” (45).⁶¹ Se desacreditan, entonces, los intentos de reconstrucción del cartógrafo, por lo que el pasado exhibe la tensión entre un territorio hostil y el escenario de las conmemoraciones señaladas a lo largo del texto por medio del sarcasmo y el humor negro. Los espectros, sus padres, las víctimas, lo habitan todo, transmutados, siendo polvo integrado al paisaje natural o artificial de una muestra por la memoria. En ese sentido, el trazado de mapas funciona, junto con los demás materiales que componen *Persona* a modo de *automuseificación*, como forma de evitar la muerte y la fuga del tiempo (Arfuch, 2013). Por medio de esa operación, el sujeto escribe y traza las líneas que permiten dotarlos de otras vidas posibles; se pregunta: “¿Hay memoria sin espacios? ¿Bastan el recuerdo o la palabra?” (48). Así, la cartografía permite acomodar a los agentes activos en la capital andina, les señala movimientos para que esos desplazamientos contravengan las versiones sobre ellos, lo cual propone otra forma de rememoración y visualización de los materiales del pasado dignos de ser exhibidos.

De igual manera, en el mapa tres se observa la simulación de un juego de mesa cuyo final es la muerte. La imagen apunta otras rutas sumadas a preguntas donde se agregan dibujos de casas, niños, un micrófono, zapatos, un refugio; de esta forma, se emulan las reglas de los entretenimientos de mesa, por ejemplo: “Cárceles de Lima [puede descansar o pasar un turno]” (49). Estos instructivos lúdicos señalan, dentro de la cartografía, otro juego, el de la memoria crítica y la crítica de la memoria (Richard, 2002), en tanto ejercicio capaz de oponerse al desgaste y la indiferencia acerca del pasado que neutraliza e invisibiliza, condescendiente con los discursos reconciliadores y negacionistas. Pero también se trata de una crítica de la memoria que apunta contra la exhibición del dolor, la comercialización y las miradas paternalistas o sensacionalistas de las víctimas con el afán de interrogar y desmontar los sentidos comunes de la memoria y sus formulaciones discursivas dominantes (De Vivanco, 2019). Son fichas de un juego mayor: el de la guerra y lo que queda de ella.

⁶¹ Ya señalado en Cap I.

Este trabajo entre la imagen, el juego y la reflexión se observa en “Fichas”, como se ve en la imagen del cartón del bingo que contiene caras felices (a la manera emojis) y números con un instructivo anterior: “Manual para la Investigación Eficaz ante el Hallazgo de Fosas con Restos Humanos en el Perú” (63). De esta forma, se despliega un juego que permite identificar distintos estados de los restos: “gris, marrón, camuflaje, 2 tonos, indeterminado, no registrado” (63). Esta taxonomía funciona como clasificación irónica: “Cartilla de colores- EFAP ANTEMORTEM” (63). En el caso de los mapas, la propuesta del sujeto, convierte a la ciudad de Lima en una geografía desbordada, susceptible de ser reescrita y atravesada por el humor negro, las conjeturas, la crítica, una actitud lúdica e irónica que invita a la rememoración. La construcción de esos mapas, entonces, ejerce una agencia en el territorio real y textual, en tanto se crea una nueva posibilidad de existencia subjetiva enclavada entre lo literario y la teoría, entre lo lúdico y la crítica, que funda otra manera de interpretar la violencia en la ciudad.

El sujeto-cartógrafo se emancipa y ocupa un lugar desde donde hay señalización, visibilización de temas tabúes, como los concernientes a las violaciones o los sitios de tortura, conforme a una propuesta estética que señala ya no con un afán reivindicativo sino cuestionador. Dicha propuesta, muestra de la dislocación del yo, traza un nuevo, rumbo en el recorrido retrospectivo sobre la violencia y un material posible dentro de su archivo personal, en contra de la impunidad cotidiana que ignora la tragedia. En tal sentido, el sujeto vuelve sobre otra geografía, la de la cárcel que albergó a su padre.

La cárcel de El Frontón⁶²

En *Persona*, el sujeto vuelve sobre este sitio y retoma su preocupación por los restos físicos y materiales donde falleció su padre: “Hace muchos años mi padre llegó a esta isla frente al Callao. Nunca regresó (...) bajo la forma normal del ser humano (...): cabeza, tronco, extremidades” (80). De esta manera, al volver sobre los protagonistas de

⁶² La cárcel de El Frontón, en la isla de Callao, desde finales de la primera década del siglo XX, fue un lugar de reclusión de presos políticos, también, de encarcelamiento de los delincuentes más peligrosos. Allí murió el padre de José Carlos Agüero, la madrugada del 18 de junio de 1986. Ese día, los reclusos iniciaron un motín en el Pabellón Azul, en simultáneo a lo ocurrido en los penales de San Pedro de Lurigancho y la cárcel de Mujeres, Santa Bárbara (Haya de la Torre, 1987; Tulio 2003). Las acciones militares se iniciaron en aras de mitigar el motín, se emplearon explosivos de alto poder con los que demolieron el llamado Pabellón Azul. No se establece con claridad en ningún informe la cantidad de presos presentes al momento de estos episodios, pero sí que el operativo ocasionó la muerte de 4 de cada 5 reclusos (Informe de la CVR, 741). Según la CVR, los senderistas que se rindieron fueron ejecutados a balazos y con armas blancas.

las masacres, entre otras líneas de sentido, se resemantiza la actuación del Estado, de las élites culturales y políticas, de quienes registraron esos hechos o más aún, los silenciaron, tal es el caso de los medios de comunicación y hasta los discursos historiográficos.⁶³

La vuelta a ese territorio inhóspito y en ruinas evidencia la batalla enfrentada por emprendedores de la memoria quienes, desde diferentes posiciones sociales, muchos como deudos o víctimas, se valen de sus capitales intelectuales (Bourdieu, 2003) para redefinir, reproducir o resignificar este lugar de memoria. El yo sugiere al respecto una clave irónica para pensar los restos del lugar donde murió su padre y del muelle entrada al penal: “No es la entrada a la memoria inacabada de los derrotados” (83); “acá una pieza de arte contemporáneo que sin duda alude al Mito” (80). El sujeto se inscribe en dicho territorio por medio de la palabra y la imagen (Figura 6) y en el lacónico pie de foto, establece una figura del pasado: “El ex hijo y el ex pabellón”.



(Figura 6 en “Traición”)

El uso del prefijo indica un estado que ha dejado de ser y es, también, un lugar fuera del límite espacial y temporal. El resto arquitectónico de la violencia, fondo de la imagen de

⁶³ Se superponen, a las memorias y testimonios, las fotos del yo, quien vuelve sobre los restos de la cárcel en ocasión de participar en la filmación del documental *La búsqueda* de Daniel Lagares y Mariano Agudo, estrenado en el año 2018, donde se rastrea la trayectoria vital de José Carlos Agüero, Dolores Guzmán, única sobreviviente de una matanza ocurrida en Chungui y Lurgio Gavilán Sánchez.

este ex hijo, representa las memorias colectivas de quienes estuvieron ahí, observadas y patentizadas por el yo, como si fuera un único sobreviviente. La foto revoca aquellas ofrecidas por la artista Gladys Alvarado, en las que no se observa ningún humano en ese territorio de la violencia. Ante la necesidad de generar un mito sobre ese espacio de la violencia donde no halla restos de su padre, el sujeto apela a la narración para dar origen a su búsqueda e ir más allá del tiempo

Antes de llamarse El Frontón, los pescadores de Callao la llamaban El Muerto (...) los presos trabajaron entonces en canteras, cortando adoquines que pavimentaron los pisos de la capital (...) Lima está llena de piedras de la isla de los muertos (84).

Así, el relato retoma la doble idea de muerte, la de la designación original y la de la masacre, para señalar un cuestionamiento hacia la ciudad, lugar donde se elude pensar en dicha estructura. A falta de conciencia social e histórica, el sujeto arma una historia otra y revela, asimismo, que el presente se construye sobre la base de la violencia, como se ve también en los mapas.

La cárcel se vuelve un núcleo temático potente en *Persona*, pues ante la constatación de que la destrucción en la isla aborta la reconstrucción de su linaje, el sujeto reflexiona: “En esa isla no hay cómo fundar una herencia” (133). Se indica, de esta forma, que la naturaleza aniquiladora de la violencia propone otra lógica de rememoración. En un mismo sentido, en “Muelle”, propone una aproximación a dicha construcción desde una mirada crítica e irónica que retomará en sus apreciaciones sobre la muestra de fotos de Gladys Alvarado sobre el Pabellón Azul, en “Traición”.⁶⁴ Entonces, reconstruye el sitio de tortura y muerte de su padre desde un triple movimiento: el viaje, la crítica al tratamiento museológico de los restos y la palabra.

Frente a la presentación del libro de imágenes sobre El Frontón de Gladys Alvarado, el yo asume una incomodidad: “La presentación se realizó en el Centro de la Imagen. El lugar estaba lleno. Por supuesto (...) Compré mi ejemplar y me fui” (145). En la observación y reflexión sobre esta producción artística, el sujeto establece diálogos o intercambios, préstamos e influencias con otros lenguajes artísticos en un gesto

⁶⁴ Gladys Alvarado Jourde, en el año 2009, contrata a pescadores para cruzar las aguas hasta acceder a la isla desierta. Logra, así, en dos ocasiones distintas, y bajo diferentes condiciones, recorrer con su cámara las instalaciones y los alrededores de la cárcel derruida. La compilación de fotos a cargo de los editores Víctor Vich y Gustavo Buntinx se titula *El Frontón. Demasiado pronto / demasiado tarde junio 1986 — marzo 2009* y fue publicado por el Instituto de Estudios Peruanos.

transmedial (Rosano, 2017), cuya capacidad crítica desestabiliza los distintos sentidos cristalizados. Se cuestiona el tratamiento del tema de la masacre en los penales por parte de cierta élite limeña, aunque el yo subraya que los motivos artísticos de la autora fueron nobles. En el acto aludido, el sujeto ensaya un descargo en contra de la actuación estatal y asume una voz crítica que insta al cuestionamiento con un uso exagerado de la apelación reflexiva: “se puede pensar sobre esto”, “Podemos pensar y opinar”, “Podemos ver entonces”, “uno de los temores a transmitir esa noche debió ser”, “esa sensibilidad debe ser atendida” (146). Las elucubraciones sobre la muestra permiten entender una voz crítica que señala y apunta en contra del uso que dichas imágenes generan: “aunque quisiera, la autora no puede evitar que sus fotos sean usadas por Sendero Luminoso (...) Tampoco puede evitar su uso en el Lugar de la Memoria” (148). De esta forma, se contraponen dos sustentos de la memoria: pensar y usar. En esta tensión, el sujeto vuelve sobre su linaje traumático y señala, nuevamente, un punto ciego donde ningún fotógrafo puede llegar: “las fotos más usadas, las que más nos conmueven. No pertenecen al lugar donde ocurrieron el motín y la masacre de los presos” (148).

En consonancia con esta reflexión sobre los restos de la cárcel, el yo analiza la muestra del artista Giancarlo Scaglia expuesta en las galerías más importantes de la ciudad, donde se exhiben partes del sitio penitenciario, lo cual despierta en el sujeto una reflexión crítica: “la isla ha sido domesticada (...) una estética de la violencia, una poética de los restos” (154). Desde esta perspectiva, elabora una valoración sobre los pedazos expuestos extraídos de esa geografía, donde el autor posa desafiante en la foto: “Ese pedazo que se puede ver en la muestra no sé exactamente de dónde fue extraído, pero me conmueve su soledad (...) No hubiera querido ver ese pedazo de muro de la isla donde (...) mataron a mi padre” (154). El pasado tensionado entre las esferas de lo estético y lo ético, se convierte, como sostiene Beatriz Sarlo, en un perseguidor que esclaviza o libera, cuya irrupción en el presente es comprensible en la medida en que se lo organice mediante la narración y una ideología que ponga de manifiesto un *continuum* significativo e interpretable de tiempo; se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando el futuro (Sarlo, 2005: 13). Dentro de esa concepción social, los objetos se convierten en materiales nobles para distintos usos de miradas retrospectivas y del porvenir.

El yo observa que dichos pedazos de muro “rodeados de tanta tragedia deben ser tratados con más cuidado” (154) para preguntarse luego: “Y la gente que está atada a ellos, ¿tiene algo que ver en este mercado?” (154). De esta manera, se apunta contra el

mercado de la acumulación de objetos, imágenes de toda índole como modalidad expresiva típica en la memoria traumática, muy presente en los museos y muestras de la Shoá que, de manera alegórica e indirecta, provocan un pasaje de lo personal a lo colectivo, cuando la memoria y la imagen establecen una relación marcada por la carga afectiva, el impacto corporal y su cualidad de acontecimiento. Se presenta como transformación de un estado de cosas que tensiona la presencia y la ausencia, en la que la experiencia individual nunca deja de ser colectiva (Arfuch, 2013: 65) y el imperativo del recuerdo se ve circundado por una mirada crítica.

En función del análisis artístico/ético planteado por el yo, aflora una condición intrínseca de todo sitio de memoria: su cualidad de reactualización y resemantización en cada visita y reelaboración del pasado. Desde esa dinámica, es válida la pregunta por los adoquines de la cárcel, equiparados a los cuerpos de los presos asesinados, ambos materiales desperdigados por la geografía de la ciudad. El yo cuestiona con su sarcasmo característico: “Los restos sin importancia de unos terroristas masacrados están en cajas en la Fiscalía/ Esperando su poeta” (156); así, imprime una lógica de problematización de los lugares de memoria y de los usos que de ella se hacen. La Fiscalía como lugar/depósito recuerda que el proceso de exhumación de fosas llevado a cabo por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación se inició en las localidades de Chuschi, Totos y Lucanamarca en Ayacucho con acompañamiento a familiares y a comunidades concernidas como una intervención post exhumación, de tipo comunitaria (Informe CVR, 273). Sin embargo, los restos y ropas no identificados fueron almacenados en distintas Fiscalías, de modo que el sujeto exhibe una mirada desconfiada respecto del reciclaje en el mercado de la memoria y propone una vigilancia crítica que contrainterprete los artefactos del recuerdo, aquellos que traicionan la memoria sufriente, los discursos chillones (Rocío Quispe-Agnoli, 1998) y caen, de manera inexorable, en la letra domesticada por las versiones oficiales, desatendiendo que “las explicaciones acerca del procedimiento para llevar a cabo una exhumación de fosas eran difícilmente entendidas” (Informe CVR: 274). En ese sentido, el trabajo con fotos, restos, dibujos de prendas de José Carlos Agüero se recorta en el escenario intelectual y señala a un intelectual *chaka runa*, es decir, gente puente que comunica pueblos, traslada productos, historias, de un lugar a otro y se alimenta de esas sensibilidades.⁶⁵ El sujeto tiene la vocación de ser

⁶⁵ En el mundo andino, hay varios sujetos que cumplen la función de unir lugares, personas que recorren territorio llevando historias y productos, por ejemplo, los arrieros. Según explica Mauro Mamani (2024), a

punto entre mundos que, incluso, pueden estar contrapuestos como es el caso de la violencia y la memoria, de la letra y la muerte, de modo que su tránsito estético y político desata, desde la intervención y el montaje una guerra de interpretación en torno a los significados y los usos de la memoria (Todorov, 2002).

En el trabajo poético, artístico, la rememoración funciona como *mediación* (Williams, 1977), pues presenta un proceso activo a través del cual se describen relaciones entre una sociedad y el arte producto de un momento determinado de la historia y, al mismo tiempo, evidencia operaciones tendientes a exhibir el modo en que estas producciones interpretan mientras crean la realidad social en la que emergen. Como señala Williams, la mediación demuestra “lo indirecto de la relación entre la experiencia y su composición” (1994:23), ostensible en los textos de los hijos/as donde además se desmantela la complejidad de una trama ética-estética. Elizabeth Jelin señala que, si se observara el devenir temporal de las interpretaciones y sentidos que adquiere el pasado, se haría evidente que las memorias tienen una temporalidad propia no homologable a la linealidad del paso del tiempo: “Quizás lo específico de la memoria es que siempre está abierta, sujeta siempre a debates sin líneas finales, constantemente en procesos de revisión” (2012: 17). En *Persona* se configuran nuevos sentidos en torno a la violencia del conflicto armado y se reactualiza e inscribe lo abominable en la geografía limeña para que el recuerdo intranquilece la falsa normalidad de un pasado confiado, desde los discursos imperantes, en la capacidad, por cierto, dudosa, de reconciliación.

5. Rememoración y migrancia en *Memorias de un soldado desconocido*. Autobiografía y antropología de la violencia de Lurgio Gavilán Sánchez

El regreso

En la cuarta y última parte de *Memorias de un soldado desconocido*, “Veinte años después, recorriendo las huellas del pasado”, se narra la vuelta del sujeto a su comunidad de origen en Ayacucho con el fin de explorar esa geografía (territorial y emocional) por medio de la escritura, la cual se vuelve un material de exploración retrospectiva tanto individual como plural.⁶⁶ En la vuelta a su comunidad, se observa una identidad en estado

través de una indagación filológica, la categoría *chaka runa*, compromete las palabras quechuas y aymaras de *chaka*, *chakana* y *runa* y, en nuestro caso, lo concebimos en tanto tránsito.

⁶⁶ Según vimos, las memorias de Gavilán Sánchez comienzan con un sujeto alistado en las filas de Sendero Luminoso desde el comienzo del conflicto armado peruano y recuerdan, también, su paso por las Fuerzas

de negociación constante para salvaguardar su vida. Esto lo convierte en un sujeto dislocado, con una personalidad doble, a la que se suma su condición bicultural y bilingüe, quien ingresa en otros universos; se halla entre dos o más culturas, entre la oralidad y la escritura, a caballo de dos formas de concebir la guerra y, en rigor, se construye como sujeto bifronte entre dos ideologías.

A raíz de la poética de Fredy Roncalla, Julio Noriega Bernuy (2012) piensa la noción de sujeto trasandino para explicar la masiva migración de indígenas quechuas y mestizos, quienes viven en diferentes países del mundo formando un archipiélago andino. Se trata de comunidades trasplantadas geográficamente fuera de los Andes, anclados por lo menos en tres mundos y tres lenguas (el quechua, el español y el inglés). Si bien el crítico se centra en la figura de Roncalla, dicha propuesta es una noción faro para el análisis de Lurgio Gavilán Sánchez, quien experimenta los cambios identitarios antes consignados a los que se suman su paso por las órdenes franciscanas y sus estudios de posgrado en México. En el peregrinaje tanto físico como ideológico por la geografía andina, el yo recreado en sus memorias da cuenta de diferentes recorridos, de modo tal que evidencia el funcionamiento de los dos bandos del conflicto armado interno, mientras presenta una construcción identitaria compleja y heterogénea. Así, se da cuenta de cada uno de los perfiles de su subjetividad trasandina: como campesino quechua senderista; como soldado que incorpora la cultura letrada en español; como franciscano (oportunidad de estudiar latín); por último, el regreso a Ayacucho, donde evalúa y reflexiona sobre su comunidad de origen en el posconflicto ya formado como antropólogo.

El regreso a su pueblo como un sujeto migrante (Noriega Bernuy, 2012) marca una rememoración y la voluntad de comprensión del pasado. Este peregrinaje lo sitúa como un observador y un testimoniante de privilegio, pues conoce y es parte de la sociedad visitada. Se suma a ello el bagaje cultural y académico que se delimita en un sujeto textual que se asume como antropólogo. El sujeto construido en el texto es, en ese sentido y a partir de los aportes de Noriega Bernuy (2012), una suerte de migrante transnacional. De este modo, el paradigma de su formación se convierte en una marca interpretativa y discursiva adelantada ya en el subtítulo, que le permite la observación, así como el registro de una cultura de la que fue parte y a la cual regresa después de la guerra.

Armadas, situación que lo convierte en un soldado, en la jerga interna, pasa de ser un *terruco* a ser un *sinchi* (Cap. I).

Una vez que el yo decide regresar a la zona donde tuvo lugar el conflicto, escenario de sus peregrinajes para ambos frentes, describe la realidad del campesinado y presenta una voz oscilante, migrante, heterogénea y dislocada. Al ser oriundo de esa geografía, el viaje y la escritura, quedan supeditados a la evocación y al recuerdo de su infancia. Se trata de recuerdos signados por la violencia, pero también mediados por la formación académica. Así, las posibilidades de contar el pasado se inflexionan desde ese bagaje cultural y se construyen en múltiples registros del tiempo. Por ejemplo, al comienzo de sus memorias, el sujeto marca una temporalidad donde se yuxtaponen distintas cronologías y formas de percibir el paso del tiempo vinculado a los primeros años del conflicto armado: los recuerdos de enero de 1983, solapados al tiempo de lluvia y la siembra de maní, momento entendido por la comunidad como el tiempo del *pantaq pantaq* (según el glosario del autor puente entre día y noche), sumado al clima propio de la guerra marcado por la aparición de Sendero Luminoso. De este modo, se percibe un cruce constitutivo en la identidad del yo donde lo biográfico, lo familiar y lo histórico generan *capas o pliegues de la memoria* (Jelin, 2017) y donde conviven sentimientos, evocaciones. En estas capas, se inicia la escritura autobiográfica que, finalmente, será transmisión generacional. Ese hecho inicial de sus memorias, que comienza con un viaje, además del regreso narrado como epílogo, constituye una aprehensión de dos realidades y múltiples temporalidades desplegadas en esas capas de memoria. Como sostiene Noriega Bernuy (2012), el migrante andino vive en un aquí y un allá además de estar en dos planos tales como el *Hanan* y *Urin*, planos verticales, muestra de una identidad heterogénea con múltiples desplazamientos: lingüísticos, culturales, geográficos, ideológicos, académicos. Esta vuelta tiene una matriz de recuperación existencial, pues veinte años después de haber dejado su tierra natal, el yo emprende un viaje de regreso y es, en esa ocasión, cuando se cumple un deseo: “Siempre quise volver a las tierras donde utópicamente caminé pensando en el ulterior cambio del país” (161). En ese sentido, el hecho de regresar sobre esa zona andina y sobre sus recuerdos presenta un movimiento hacia el pasado proyectado en el presente de la enunciación. En otros términos, el yo vuelve sobre sus pasos en un desplazamiento físico y escriturario.

En el capítulo final de esta reconstrucción del pasado, el sujeto, quien va testimoniando su migrancia, manifiesta elucubraciones en torno a la memoria-olvido e intenta materializar los procesos de rememoración por medio de la comparación del recuerdo con rocas, huellas, piojos, tatuajes, viajes. Esto último se condice con una

voluntad física y motriz de insistir sobre su trayectoria vital, reiterando la intención de visitar los sitios donde transcurrió gran parte de su vida. Aquí cabe señalar una distinción con el testimonio etnográfico de la migración donde se requiere la mediación de un letrado solidario (Achugar, 1994). Se evidencia un temor personal pero también social ante la destrucción de huellas, una necesidad de conservación (Nora, 1984; Huyssen, 2002) que refrenda su testimonio de regreso. El recorrido es, en cierto sentido, una muestra de la obsesión por la memoria y el espíritu memorialista. La posibilidad de caminar esas zonas, así como ponerlas en palabras implica el regreso físico y verbal que le ayuda a sobrevivir: “yo he arañado en mi vida para contar lo sucedido” (174). El yo se vale de objetos y figuras de la naturaleza, como en el resto del texto, con el objetivo de describir las vivencias elaboradas desde su formación, pero escritas en consonancia con su cosmovisión de origen. En este caso, el verbo arañar es un sinónimo de hurgar o buscar, aunque permite entender la dimensión de la violencia traumática en esta voz. El dolor en dichas rememoraciones se proyecta en dos planos: por un lado, el recuerdo de lo experimentado en el contexto de la beligerancia; por el otro, como matriz constitutiva del ser andino. Este dolor se vuelve visible y patente en cierta atemporalidad que implica, para el yo, el regreso: “el tiempo estaba detenido (...) se me había hecho largo de repente (...) yo, como que tenía algo adentro, y sin saber qué hacer conmigo” (164). Se observa, así, un aquí y ahora, una rememoración que activa otros pasados signados por el trauma de la guerra, la reactualización de los tiempos de la violencia (Cornejo Polar, 1994).

En dicho sentido, quien regresa observa y reactualiza la violencia desde una perspectiva de privilegio dada por el alejamiento, así también como por su formación. Ese acercamiento y la puesta en discurso, entonces, reactivan la memoria traumática individual mientras recupera parte de la historia general del Perú. Se inflexiona lo personal tanto como lo grupal en un sentir atemporal, muestra de los ciclos inacabados de crueldad y silenciamiento advertido por el yo, pero no así por la comunidad.

La recepción

Cuando el yo describe el impacto de su llegada, entre otros sentimientos, da cuenta de cierta decepción al constatar la situación del campesinado igual que en 1983, año cuando comienza su errancia senderista: “De todo desconfían. Siguen en la pobreza (...) no han cambiado económicamente. Siguen cultivando sus tubérculos, sus arvejitas”

(174).⁶⁷ El sujeto testimoniante, quien abrazó la causa senderista en su temprana infancia, encuentra un estado de detenimiento del tiempo, de atraso tanto cultural como económico. Es sabido que la zona serrana se ha visto obstruida por un imaginario que bloquea sistemáticamente un nuevo posicionamiento ante su realidad, depósito de fantasías, miedos y anhelos, como explica Víctor Vich (2010). Estas representaciones, con una marcada relevancia política funcionan como dispositivos culturales asociados a formas de control social que señalan a dicha zona como resistente al cambio (“Informe de Uchuraccay” de Mario Vargas Llosa del año 1990), aislada temporalmente, lugar de la barbarie más abyecta y degradada. También se la ha asociado como espacio de difícil control en términos económicos, vale decir, con una innegable riqueza de complicada explotación y, por ende, un lugar que, bajo estas premisas, necesitaría el ingreso del capitalismo y la modernidad (Vich, 2010).

En el regreso del yo, esa geografía y el campesinado del posconflicto se presenta como en un estado todavía de rezago, no obstante, algo ha cambiado: precisamente el sujeto que mira, juzga, describe. Además de una trayectoria geográfica, el yo ha experimentado un cambio identitario, como ya se señaló, pues recuerda sus estudios en los centros de capacitación letrados desde la cultura hegemónica y, desde allí, logra pensar(se) en esa comunidad. En otros términos, el yo necesitó irse, cambiar de perspectiva, hasta convertirse en otro individuo, para volver a interpretar. Al presentar la sumatoria de fuerzas de distintas disciplinas, en este caso, el trabajo etnográfico y el ejercicio antropológico se hacen práctica, ya que el gestor testimonial, aquí este migrante testimonial, se acerca al referente real con el fin de entender su historia de vida a través de la observación y el análisis de los demás, tomando las inflexiones literarias que supone el género testimonial: “se puede ver el drama del sufrimiento de los deudos comunicándose con sus seres queridos fallecidos” (163). Es decir que, a través de la

⁶⁷ Cabe recordar que, entre las causas del surgimiento de Sendero Luminoso, el soterramiento, la pobreza y el atraso general del campesinado, así como la opresión “semifeudal” en manos de los terratenientes, acentuación de la sujeción servil y la discriminación étnica, fueron factores decisivos para el fortalecimiento de la utopía senderista. Esta ilusión revolucionaria, reforzada por la acción de las escuelas y de la universidad, fueron núcleos nodales en el ingreso del partido a la esfera política pública y la adhesión indígena (Degregori, 2018). Los campesinos comunitarios indígenas quechuas fueron, desde un comienzo, fuertes adherentes a la guerra popular convocada por Sendero Luminoso, que, bajo la terminología maoísta, llamó a los campesinos pobres a luchar contra los campesinos ricos. En los hechos, promovía el enfrentamiento de indígenas y mestizos (cholos) secularmente excluidos en razón de la diferencia étnica, contra las racistas élites criollas y mestizas locales que sustentaban privilegios en sus supuestos atributos étnicos superiores (Escárzaga, Abanto Llanque, Chamorro, 2002: 281).

observación de la comunidad, en ese ejercicio de retiro y vuelta, repiensa el dolor personal, por ejemplo, la pérdida de su hermano.

Así, la tensión entre el estar allí y estar aquí, como los mundos culturales propios de la identidad de este sujeto andino, permiten pensar en la posición física de un yo que necesita visitar ciertas zonas en aras de (re)ubicarse, evocar, “buscarme en los rastros” (161), también con el propósito de cerrar la historia. En tal sentido, describe: “los senderos andados, como el alma del ser humano andino, que repasa todos los caminos recorridos antes de fenecer para poder morir en paz” (161). En vinculación con el testimonio latinoamericano contemporáneo, el texto de Gavilán Sánchez denuncia su deseo de verdad. Cumple, en tal sentido, con los primeros requisitos del género propuestos por el premio de Casa de las Américas, dado que documenta un aspecto de la realidad latinoamericana como fuente directa y promueve el reconocimiento, legitimando un saber contrahegemónico.⁶⁸ No narra para identificar sino en busca de confrontamiento y no asimilación. Su pulsión escrituraria es desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a serlo (Achugar, 1992), de ahí que señalar ese soterramiento no sea un detalle menor. Eduardo Huaytán Martínez toma la noción de imaginación antropológica, trabajada por Fass Emery y López-Baralt para señalar que “la narrativa testimonial y la literatura indigenista son impulsadas por una imaginación antropológica que subyace a su producción y que en el caso del testimonio se hará práctica real y no simulacro” (Huaytán Martínez, 2014: 312), como se veía en las novelas indigenistas. A partir de la década de 1970, las Ciencias Sociales, en particular la antropología, no sólo descentraron el lugar privilegiado de la literatura, sino que hicieron que ésta reformulara sus modos de producción y representación.⁶⁹ Este caso, en particular, presenta una fusión literaria-etnográfica que busca resituar la mirada de su comunidad.

El capítulo cuatro presenta un trabajo con las imágenes sensoriales y las descripciones que dan cuenta del presente de la enunciación observable, entre otras marcas, en los adverbios locativos en diálogo con el lector: “allí donde los campesinos intercalan los oficios”, “Allí pastan los auquénidos”, “Allí viven las vizcachas”, “Allí

⁶⁸ Referimos a los documentos del jurado de Casa de las Américas transcritos y analizados por Victoria García en “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”.

⁶⁹ Puede completarse esta relación a la luz de las propuestas de Elena Altuna (2008), quien estudia las relaciones entre el indigenismo literario y el testimonio etnográfico como modos de textualización de las migraciones de las zonas rurales a las ciudades, atendiendo a los sistemas literarios.

cerca de la comunidad de Quinua” (162). Asimismo, exhiben el contexto propicio para la evocación y la reflexión, por ejemplo, por medio de pasajes netamente descriptivos, como cuadros de costumbres de esa aldea donde el ejercicio de la visita y la representación no funcionan como una demanda etnográfica, sino como un tránsito afectivo y emocional liberador de la memoria. Entre el repaso y el paso por los escenarios de su infancia y de la violencia, el sujeto presenta ya no una memoria estanca, sino “una memoria que se ha modificado y no se detiene, (...) que pervive en constante movimiento” (Campuzano, 2017: 192). En esa voluntad hermenéutica, el viaje, como posibilidad de comprensión, le da sentido a su experiencia, asimismo a la de su comunidad puesto que esta coyuntura, entre historia, contexto y concepciones del yo, convierten a la autobiografía de Gavilán Sánchez en una forma cultural que atiende la relación entre la autoconciencia individual y la conciencia histórica del mundo.

En el último apartado se pronuncia de modo marcado un discurso contaminado por la práctica etnográfica y antropológica. En primera instancia, por las descripciones ofrecidas, las cuales intentan recrear de qué modo viven esas poblaciones, sus actividades, su vestimenta, sus oficios, su vinculación con los animales. En segundo lugar, el yo se autodefine “en el presente yo, un antropólogo” (167). Se ofrece, de esta manera, una imagen del caminante con una cámara de fotos, quien toma notas e imágenes buscando patentizar ese cuadro, como un ser distinto dentro de un contexto donde hay montañas, campesinos que van y vienen, los ecos de los *waqrapukus* (músicos) y los toros llevados para la fiesta de Ccarhuapampa, definido en el tiempo presente: “yo, un antropólogo repasando los caminos con ojos que miran lo que subyace en los corazones de los campesinos, en los territorios mentales de esas personas” (167). La afirmación de su ejercicio profesional brinda una seguridad y un objetivo marcado: mirar más allá de lo visible en pos de auscultar la subjetividad de esos campesinos que quedaron, víctimas vivientes, resistencia y resto material de la violencia. Sin duda, el sujeto profesa su actividad académica como un modo de autofigurarse y es en ese gesto, precisamente, cuando establece un corte o distancia con la comunidad que ya no lo reconoce: “un campesino (...) quiere saber quién soy (...) Me pide identificación (...) se me vienen a la mente los prejuicios que ocasionaron la masacre de Uchuraccay (...) encontré un documento que me acreditaba como académico, y eso me salvó” (168). En esa nueva identidad cultural y académica, el sujeto se convierte en un forastero, un ser ajeno. Esa extranjería la entendemos a partir de cierto repudio o rechazo del anciano, y presenta al

yo desde un lugar escindido, quien no logra autoperibirse como un campesino y, entonces, necesita su identidad letrada para reencontrarse con su pueblo. Este, por lo tanto, resulta ser el mayor desplazamiento del yo, que por supuesto excede el viaje en términos físicos. La idea de la salvación por medio de la exhibición del carnet como antropólogo actualiza mediaciones e interpretaciones de otros episodios, entre los que se destaca la masacre de Uchuraccay y su posterior informe en manos de Mario Vargas Llosa —no es menor que el sujeto se desplace con una cámara de fotos—, interpretaciones que barbarizan al campesinado vueltas eco en el discurso de Gavilán Sánchez, de otro modo no se comprendería la afirmación: “eso me salvó”. En rigor, el sujeto adhiere a dicha imagen con afirmaciones como “la justicia consuetudinaria de los comuneros y su incontrolable violencia que pintó Mario Vargas Llosa” (168). Ese episodio, en cierto sentido, completa el cuadro costumbrista ofrecido por el yo, en tanto exhibe un *desencuentro* y un posterior *encuentro* entre el sujeto como un forastero y los indígenas, quienes desconocen y rechazan al yo, pero luego validan su presencia por medio de la acreditación académica. Sin embargo, más allá de la posible violencia imaginada, cabe señalar que muchos pasajes descriptos a lo largo de las memorias recrean *incontrolable violencia*.

En esa línea cabe una digresión por medio de la figura de Vargas Llosa y su visión barbarizante sobre la comunidad de Uchuraccay. La actitud del sujeto que regresa establece una analogía con otros seres que se sienten foráneos en su propio espacio y, nuevamente, establece un vínculo con el autor peruano. Antonio Cornejo Polar, en 1996, señala en su artículo sobre el sujeto y el discurso migrantes en el Perú moderno, un punto de apoyo en la representación literaria de la migración interna a partir de la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977). Si bien el caso que recrea esta ficción da cuenta del modo en que la clase y la raza son factores de separación entre el observador y la comunidad, la actitud de enajenación en su propio entorno establece vasos comunicantes con lo experimentado por el yo del texto de Gavilán Sánchez. Lo familiar, a este sujeto, le resulta desconocido, o bien lo mira desde el desconocimiento como redescubierto, lo cual establece una enajenación, una pérdida del reconocimiento de lo propio materializada en la posible o fantaseada agresión que el campesino podría haber efectuado. Como sostiene Cornejo Polar, se destacan rasgos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que contienen de modo implícito su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales (1996: 838). En nuestro caso, el descentramiento y

desfamiliarización que produce quien lo interroga marca que, a simple vista, la persona que fuera un oriundo de esa comunidad dista de ser reconocido desde su apariencia, su lengua, su ropa o conducta. Ese sentimiento concuerda con la propuesta del crítico peruano en tanto la heterogeneidad es multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento de varios espacios socio-culturales dispersos en la migración. Así, toda migración implica necesariamente cierta heterogeneidad sumada a sentimientos de desgarramiento, nostalgia y zozobra. Cornejo Polar parte de la novela de Vargas Llosa para pensar el desgarramiento en otros textos donde acaso sea más visible, por ejemplo, en las canciones quechuas en formas mestizadas como el yaraví, en la narrativa de José María Arguedas o en los poemas de César Vallejo.

Esa mirada desfamiliarizada y externa también se replica en otras partes de estas memorias. El sujeto, en varios pasajes centrados en la violencia física, simbólica y sexual, se autoconfigura como un testigo borrado de las escenas de violencia. Tanto cuando da cuenta de las vejaciones y condiciones de violación a los derechos humanos en ambos bandos, el yo se inscribe en esos escenarios de manera vacilante: por momentos, como una víctima, también, como un victimario o bien como un testigo (pasivo o cómplice) (Cap. I). Así, podemos repensar esa figura de testigo en el final de sus memorias, pues vuelve a aparecer, años después, en el capítulo final donde se presenta como un fantasma que atraviesa la vida de esa comunidad sin ser parte. Se autodefine como un ser anciano para quien la vida no posee mayores aventuras: “Siento que estoy viejo (...) Veo pasar mi mundo y la vida que ostenté. A veces pienso que no me importaría que mi vida se acabara en este instante” (170/1); de esta forma, el yo solo mira sin más expectativas vitales.

Sumado a ello, en otros episodios se posiciona como un observador de privilegio: “llegué hasta la cumbre (...) desde allí vi el panorama de las comunidades” (170), incluso como un testigo oculto: “la joven atravesó el camino (...) sin darse cuenta de que el soldado desconocido la miraba fijamente” (173). Esta última despersonalización refuerza un alejamiento, un borramiento o actitud fantasmal del yo; en otras palabras, el sujeto mira y patentiza esa realidad como un antropólogo que no quiere ser advertido, acaso corrido de la geografía, vestido del anonimato que profesa el título de estas memorias.

La distancia, además, despersonaliza los lazos con la comunidad. El testigo es un sujeto deshumanizado y privado de su lengua; así lo entiende Giorgio Agamben cuando reflexiona sobre los campos de concentración nazis. Asimismo, se trata de un

sobreviviente que atesta fallidamente el trauma irrecuperable de quienes murieron (2002: 39). Desde una reflexión biopolítica sobre la Shoá, basado en textos de Primo Levi, el filósofo italiano define el testimonio como el decir propio de la subjetividad que sobrevive al siglo XX. Señala, de este modo, un decir paradójico o doblemente imposible. Esta doble imposibilidad, visible en las memorias de Gavilán Sánchez, permite entender los indicadores de cierta culpa por haber sido él, y no otro, quien permaneció con vida. El testimonio de quien vive y narra inflexiona distintas formas de la experiencia que conectan al sujeto y, por añadidura, al lector, con el campo de lo sensorial. En consonancia con esta idea, Foucault proponía, en 1973, una acepción para el término *testigo* asociada a la Grecia del siglo V a.C., en concreto a partir de una lectura de *Edipo Rey*, centrada en el pastor, único testigo de la muerte del padre de Edipo, quien queda supeditado al desenlace del drama. La propuesta de Foucault apunta la estrecha relación entre lo testimonial y el sentido de la vista —en la obra antigua si el lacayo había estado ahí, era porque había visto el asesinato de Layo— y, de este modo, una inevitable ligazón entre la mirada y la memoria, entendida, esta última como el “conocimiento por testimonio, recuerdos o indagación” (1978: 67), que se suma a la mirada de un subalterno. Este detalle de una memoria imbricada a la posibilidad de ver se evidencia de modo patente en el texto estudiado. El yo mira sin ser visto, no se repara en él precisamente por ser desconocido, lo cual explicita una estrategia de autfiguración fantasmal o de un alma en pena, alguien sin identidad palpable.

Vinculado a esta actitud de despersonalización, llama la atención la insistencia en las imágenes y en la internalización del contexto circundante desde el campo visual lo que no implica el contacto con los demás sino una suerte de actitud *voyeurista*. No es menor la superabundancia, en este apartado, de alusiones al hecho de mirar: “yo bajaba del carro (...) para mirar y tomar fotos” (173) o “no perdía de vista el espectáculo” (172), “me senté para mirar” (171); sumado a esto, el afán documental se condice más con la autfiguración como antropólogo que con el protagonismo en la historia. En definitiva, un ser que regresa sin poder tramar mayores relaciones y experiencias con su pueblo. Como migrante, en este sentido, exhibe una transmisión de la memoria pues, al trasladarse de un espacio al otro, lleva consigo sus visiones de mundo, sus memorias, espacialidades y temporalidades impresas tanto en las palabras como en la corporeidad (Bueno Chávez, 2004), que resultan un cuadro de su comunidad. Esta mirada reactualizada del atraso y de la violencia de la que no se considera parte, marca, para el yo, otra vez dos

temporalidades, observables en el uso de distintas flexiones verbales en pretérito, pero también en presente: “Ahora bajo hacia la quebrada de Cobal (...) veo pasar mi mundo” (170).

Finalmente, las memorias de Lurgio Gavilán Sánchez son parte del canon de la literatura de la violencia política y pueden considerarse parte del corpus del discurso migrante (Campuzano, 2021), en tanto dan cuenta de la peregrinación y supervivencia de un sujeto escindido en el contexto del conflicto armado interno. Ese yo, forastero y errante, es un sujeto de guerra (Campuzano, 2019), que vuelve a su comunidad con el propósito de reflexionar en torno a las condiciones de vida, que le dejó la violencia. Ese sujeto es poseedor de un discurso dislocado entre el protagonismo y la testificación, entre el testimonio y la antropología, entre el mundo letrado y la cosmovisión campesina inherente a su infancia. Al configurarse como un testimoniarte, migrante, lanzado a patentizar un espacio a la vez propio y ajeno, puede reinventar(se) dentro de esa geografía por medio de la literatura donde “desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia” (Cornejo Polar, 1996: 839). De esta forma, sus memorias logran mostrar la convivencia compleja de distintas autofiguras, múltiples tiempos y posibilidades para la rememoración tanto individual como comunitaria. El viaje de regreso es enfrentado por varias identidades: el campesino analfabeto quechua hablante, la de los soldados y cabitos, la del hombre letrado, todas bajo cierto anonimato, el yo, “entre las múltiples posiciones que lo dislocan, es también un testigo de los horrores de la modernidad en el espantoso rostro de la guerra que, luego del silencio inicial, empieza a hablar porque “ha visto” toda la barbarie cometida por Sendero Luminoso y el Ejército” (Campuzano, 2012: 48). Ese discurso excede la excepcionalidad de su vida y logra describir otras experiencias, la de los agentes del conflicto armado y la de las víctimas. Se amalgaman, entonces, dos o más lugares, como establece Antonio Cornejo Polar: el desplazamiento migratorio duplica (o multiplica) el territorio del sujeto y lo condena a hablar desde más de un lugar con un discurso doble o múltiplemente situado (1996: 841); hay, también, dos tiempos no diferenciados de manera suficiente: el tiempo del conflicto y el del posconflicto.

Capítulo III: Otros registros sobre el pasado

1. Periodismo y literatura en *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros

Toda recuperación documental, acto de ordenamiento, de lectura, contribuye en la interpretación y la reactualización de la historia. La acumulación, junto a la detención del tiempo en un lugar privilegiado, provoca la ilusión del archivo general de la cultura (Foucault, 2010) y el encierro del tiempo en un sitio funciona, así, como conjuro en contra del olvido. Entendemos el archivo, en principio, como el conjunto de documentos, objetos o materiales valiosos para una cultura, así como el emplazamiento físico, público en donde son resguardados. Esta noción, ampliamente complejizada desde la filosofía contemporánea, nos interesa en tanto posee la marca constitutiva de la imposibilidad de su totalización (Derrida, 1997). La literatura de los hijos de los agentes activos del conflicto armado peruano, también la de los protagonistas de esta beligerancia, demuestra una tendencia marcada de acumulación y desenterramiento de materiales que les permiten la vuelta al pasado de manera crítica. Por eso, en este caso, el archivo no se limitaría a la suma de textos, de lo dicho o a las instituciones de custodia; más bien se referiría a la disposición que produce su emergencia, a la ley de consignación que lo hace posible (Foucault, 2010), en otras palabras, importan, para estos hijos, las condiciones de posibilidad del rescate y la relectura interpretativa de los hallazgos. Ellos dan cuenta de parte de la historia de la violencia en Perú en un contexto en el que la concepción del archivo en América Latina se ha transformado de manera sustancial en tanto se refunda en una fijación con otros modos de organización, ordenamiento, muestra, narración, montaje del pasado donde se desentierra lo silenciado entablando otros diálogos, más vivos y fecundos, también desafiantes, con la archivística.

En la novela de Renato Cisneros, *La distancia que nos separa*, se evidencia un afán de redescubrimiento del archivo familiar y nacional con el propósito de desentrañar los hiatos dentro de la vida del militar Luis Federico Cisneros Vizquerra. El sujeto, periodista e incansable *figón* (el yo insiste en ese término) del pasado paterno recurre a la escritura con el fin de ordenar para dar cuenta de quién fue El Gaucho. Sin embargo, en su recomposición, importa más aquello tramado en torno a esta documentación, sumado a lo inasible (elucubraciones, fantasías, temores, recuerdos), que propiamente el material transcrito con pretensión de transparencia periodística. Miguel Dalmaroni (2010), quien retoma a Jacques Derrida, sugiere sobre el resto inarchivable que convoca toda acumulación; así el tiempo del archivo no sería el pasado, sino una reserva, lo

transcrónico, aquello que interrumpe el curso y lo pone a inconsistir, donde resulta valiosa la revisión no tanto de aquello que vuelve, sino lo que puja por advenir, lo que intenta presentarse acaso sin sitio en la temporalidad articulada. En tal sentido, la escritura sobre su padre militar aborda, críticamente, la documentación tanto pública como privada y da cuenta de un discurso periodístico solapado con el literario en aras de volver sobre la violencia en los Andes.

El uso que el sujeto hace en torno al material sobre Luis Federico Cisneros muestra dos operaciones constitutivas del archivo: en primer lugar, el respeto, evidente en las transcripciones fidedignas dentro de la trama de la novela, como se hace con cartas o columnas de opinión firmadas por El Gaucho; en segundo lugar, su interpretación previa o posterior a dicha transcripción. Esta glosa se encuentra marcada en los epistolarios y más desdibujada en las declaraciones públicas del militar. Así, se lee, por ejemplo, luego de exhibir el material epistolar algunas interpretaciones del yo: “Bajo su solemnidad, la carta escondía un pedido de auxilio” (57), “La carta consigna, además, una expresión clave” (40). El sujeto, además de valorar los intercambios epistolares, imagina el escenario donde fueron escritas esas cartas reproducidas en la novela “se sentó a meditar largamente en su oficina (...) escribió a mano cinco carillas que luego tipeó en la máquina durante horas” (111). La conexión con el pasado, entonces, se produce en forma indirecta, por eso la distancia (anunciada en el título de la novela) es salvada a través de la imaginación, la proyección y la creación (Hirsch, 2015). Esta idea se condice con la propuesta de James Young (2000) sobre memorias vicarias, aquellas de quienes no vivieron los acontecimientos, esencialmente hipermediadas. El sujeto persigue, de esta forma, un fin interpretativo del pasado, la comprensión de lo ocurrido, así como la propuesta de una versión personal posible que, en algunos pasajes, acredita la versión oficial militar mientras edulcora la violencia paterna.

La novela funciona como un documento mayor, resguardo de distintos hallazgos e interpretaciones propuestas por el sujeto, de modo que lo rescatado, el modo de hacerlo, la reunión y recomposición de estos documentos presentan un movimiento de tensión entre el pasado y el presente, entre lo privado y lo público. De tal modo que opera ya no en clave exegética, sino propedéutica: hay en el discurso de ese yo-hijo una propuesta a las generaciones futuras desde su visión del pasado. El hijo alumbró una figura posible del padre, acaso la más novelable y menos violenta, por medio de la excavación, a través de operaciones de ficción. La excavación del terreno de la violencia y la generación de

algún contenido donde hay anarquía –siguiendo la propuesta derridiana (1997), en tanto la anarquía es una condición inherente del archivo– dismantelan, además de la acumulación, la destrucción. La ficción no se contenta con dar cuenta de la manipulación y del uso de los materiales del pasado, sino que, en el acervo obtenido y compartido, la escritura marca una ausencia. Este contra-archivo acumula aquello olvidado, negado o inexistente, cuya huella se advierte en lo narrado por medio de operaciones de ficcionalización, así el yo asume: “Tengo que retroceder en ese barranco ciego y lodoso hasta que algo empiece a encajar” (63); “los ceniceros de mi padre eran los crematorios donde él incineraba las cosas que prefería callar” (314). El uso de estas metáforas y metonimias (lodo, barranco, crematorio) sobre la violencia ejercida por el padre evidencian huellas de lo no dicho que afloran en la escritura. La huella, también los vestigios, siguiendo a Didi Huberman (2006), albergan más historia que la memoria, por eso el registro documental o la exhibición (física y discursiva) es una presencia que, mientras señala un perfil del militar, cuestiona por añadidura los hábitos de la observación y rescate de esos materiales a nivel social. Por tal razón, ante el hallazgo de nuevos perfiles paternos –por ejemplo, la bastardía en la familia (Cap. II)–, el yo asume su mandato de recomposición de la historia familiar, entonces, descubre que “Él –o esa parte de él que jamás afloró– me encomendó este libro” (305): evidencia de las marcas autorreferenciales del texto como proceso y resultado de búsqueda. El descubrimiento, la recopilación, la observación directa de materiales se solapan a su interpretación mientras yuxtaponen dos vocaciones, tanto la del padre como la del hijo, la literaria y la periodística.

Declaraciones del padre, periodismo del hijo

La distancia que nos separa presenta la reconstrucción de una vida junto a las elucubraciones sobre el origen del sujeto que ponen en evidencia una voluntad discursiva que da paso al registro periodístico. Esa orientación, asimismo, asume dos vertientes ya apuntadas (la reconstrucción y transcripción fidedigna del archivo informativo sobre el militar y la investigación y desglose histórico realizado por el yo). El desglose, mediado por la ideología y las acciones de su padre, se despliega en capas o niveles a partir del gesto liminar del silencio paterno. Este trabajo con la escritura no puede leerse por fuera de los ya conocidos cruces entre el discurso de ficción y el nuevo periodismo.⁷⁰ Si bien

⁷⁰ A mediados de los años sesenta surge, en Estados Unidos, un grupo de escritores, de revistas y suplementos dominicales que emplean las técnicas de los novelistas, incluso las más sofisticadas, para hacer

el sujeto no incurre en esas técnicas, cabe señalar que su tarea periodística debe ser entendida a partir de la génesis de este movimiento, pues en la reconstrucción narrativa del personaje real de Luis Federico Cisneros, hay operaciones de ficcionalización que le permiten contar una versión de la historia de Perú mientras se entrecruzan los materiales informativos con la propia escritura.

Cuando el sujeto transcribe notas o cartas demuestra un gesto de transparencia en el armado del archivo en tanto reproducción fiel del discurso paterno. No obstante, en esas operaciones discursivas aflora una necesidad: la interpelación crítica de los archivos en aras de cuestionar el lugar otorgado a tachaduras, ausencias, intervenciones y pérdidas, todas formas constitutivas de los acervos. Los documentos presentan la tensión entre inscripción, memoria y palabra entramadas junto a interpolaciones, supresiones y silencios (Añón, 2016).⁷¹ Si atendemos a que la mayor fuente de información para el sujeto son los documentos de El Pentagonito, existe escasez de otras versiones; por esta razón, prima la versión oficial rescatada del Ejército la cual convive con un contra-archivo, signado por la sustracción, el secreto, la desigualdad, el ocultamiento familiar. En otros términos, el sujeto reconstruye discursivamente una parte de la vida del padre a partir de una constelación documental donde convive material heterogéneo, público y privado, personal y nacional. Entre quienes reflexionan en torno al giro autobiográfico, lo subjetivo o lo intimista de las literaturas del presente (Arfuch, 2002; Sarlo, 2005; Catelli, 2007), Tamara Kamenszain (2016) capta ciertos rasgos que describen la emergencia de una estructura de sentimiento (Williams, 2009) caracterizada por los atributos de lo inofensivo, lo espontáneo y los afectos amorosos. Esta perspectiva, visible en la literatura de los hijos de agentes involucrados en beligerancias, aborda bajo estos atributos, al mismo tiempo, la memoria íntima y colectiva. La clave autoficcional les permite poner en juego la memoria para volver a habitarla con otros sentidos (Fit, 2019),

periodismo. A esta labor, Truman Capote, principal referente, no la llamó periodismo pues afirmó que había inventado un nuevo género literario, la novela de no-ficción. A pesar de dicha denominación, su éxito dio al Nuevo Periodismo, como luego fue llamado, un impulso arrollador. Los periodistas toman las técnicas del realismo clásico (Fielding, Balzac, Dickens, Gogol) y se centran, principalmente, en cuatro procedimientos: la construcción escena por escena, el diálogo realista puesto en primer plano, el trabajo sobre el punto de vista en tercera persona y, por último, la puesta en relieve de gestos cotidianos, es decir detalles simbólicos que dan cuenta del status de las personas (Wolfe, 1976).

⁷¹ Nos resultan operativas las ideas de Valeria Añón (2016) en torno a los usos del archivo colonial, aunque los objetos abordados por esta crítica disten temporalmente.

tal es el caso de Cisneros, quien se inscribe en una distancia siempre tensa respecto de los archivos oficiales.

En cuanto al material familiar, el yo llega a él a través de su tío Reynaldo quien le ofrece cientos de artículos periodísticos de diarios y revistas, que muestran lo declarado por el militar, además de las opiniones y valoraciones de otros que conforman veinticinco años de recuerdos, dispuestos en diez archivadores. La lectura de estos documentos despierta en el yo el deseo de ordenamiento, de reimpresión de una versión adicional a la del cuartel del Ejército. El sujeto la describe como una “vastedad de notas amarillentas” que le permiten imaginar a su padre “en una acelerada sucesión de épocas” (160), esto genera un contra-archivo donde prima cierto desorden en el origen de la escritura. En tal sentido, cabe subrayar que las pesquisas, el legado del tío junto a la decisión de ordenamiento y montaje de estos documentos motivan su propia escritura, vale decir, su versión del pasado. Así, el sujeto encuentra el germen de la escritura en textos con pretensión de verdad.

A partir del contacto con los recortes periodísticos, la figura de Luis Federico se vuelve pública como un censor y hostigador de la libertad de prensa, pero también como un agente político de fuerte peso en los medios antes y durante los primeros años del conflicto armado. Un punto nodal en la perfilación de la figura del padre es, entonces, la observación desde su propio discurso, a través de columnas de opinión. La más notable es aquella en la cual Luis Federico defiende a los represores de la última dictadura argentina, expuesta sin ninguna intermediación por parte del sujeto. En palabras previas expresa: “mi padre escribió en su columna quincenal en el diario *Expreso* una encendida defensa de los represores” (185). Se trata de la nota donde se encomia a Guillermo Viola, Leopoldo Galtieri, Rafael Videla, Emilio Massera, llamados *amigos* por el exministro, presentada desde las palabras del militar y fechada entre los años 1984 y 1985, tiempo del juicio a las Juntas Militares, en Argentina. Esta transcripción no posee ninguna evaluación del discurso paterno, lo que genera un vacío notorio, sumado a otro silencio elocuente dado por un corte abrupto, la mención de la intervención en la universidad La Cantuta, entre los años 1992 y 1993. El corte es ostensible, también, porque la edición cuenta con un cierre gráfico por medio de un blanco textual con asterisco en medio de la página 186, separación entre dos bloques narrativos. El relato continúa con la descripción de publicaciones de la revista *Equis* anteriores a la intervención de La Cantuta, es decir que se propone un distanciamiento cronológico por medio de un relato donde el orden no

resulta determinante, aunque es un soporte sobre el que se ligan los hechos. El efecto de desorden por la no linealidad coopera para generar un funcionamiento del archivo como acervo por fuera del sistema de referencias; como hemos explicado, genera un orden propio en ese material. Se omite interpretar el desorden, de tal manera que en esa estrategia se evidencia la intención de desdibujar la figura del militar.

De esta forma, el material periodístico es apenas mencionado como parte de su discurrir narrativo, un intento de discurso historiográfico en el cual se yuxtapone la cronología propuesta por el sujeto que no respeta un orden exacto junto a algunas inexactitudes y especulaciones: “Mi padre (...) tenía más cercanía que cualquier oficial peruano con la dictadura argentina, es imposible que no estuviera al tanto del Plan Motel” (187).⁷² El discurso presenta, así, una reconstrucción a saltos, un modo distinto de ordenamiento y narración, zonas silenciadas o trucas que funcionan como un contra-archivo. Bajo el formato de la autoficción (Cap. I), se propone una tensión entre la escritura periodística, el discurso historiográfico y la ficción por fuera de investigaciones cerradas, donde afloran las vacilaciones y preguntas de un sujeto proyectado como hijo y como escritor. En el discurrir de hechos violentos del militar, el sujeto, también, se piensa como agente periodístico y describe cómo anunció la noticia radial del procesamiento por parte de la justicia italiana a miembros de Juntas Militares latinoamericanas. En el caso peruano, el yo menciona el nombre de cuatro militares de los cuales dos le resultan cercanos. Así, una vez nombrados esos miembros de las fuerzas armadas peruanas pudo anunciar una pausa: “Solo entonces puedo respirar y sacudir la cabeza, copada (...) por un único pensamiento: si mi padre estuviera vivo, también estaría querido” (188).⁷³

Como se observa en otros pasajes, esta digresión posee un cierre abrupto y un paso a otro tema concerniente al padre; de este modo, los vacíos además de los cortes se convierten en archivos pujantes que afloran entre las transcripciones –y la supuesta voluntad de objetividad– junto a la reconstrucción del autor. Dan cuenta de que la historia nacional se sobreimprime con la personal; en el acto de escritura, la historia del padre se sobreimprime con la suya. Respecto de la pretensión de objetividad del discurso periodístico, cada cesura, además de desvincular lo narrado, defrauda dicha pretensión

⁷² El Plan Motel luego fue denominado y conocido, en Argentina, como Plan Cóndor.

⁷³ Italia intervino en el procesamiento de miembros de las juntas militares latinoamericanas debido al secuestro, al asesinato y a la desaparición de ciudadanos italianos durante el Plan Cóndor. La justicia logró interceder porque, según las leyes italianas, estos delitos podían ser juzgados, incluso si fueron cometidos en el extranjero, por el principio de universalidad.

esperable lo cual marca un desorden en el armado del perfil del militar o un archivo-otro, un montaje personal. Se observan algunos saltos temporales y rupturas con la cronología real e histórica, de lo que resulta ilustrativo que se enumeran en sucesión el Plan Cóndor a mediados de los ´70, la digresión sobre su función como periodista, en 2014, cuando anunció en vivo en su programa de radio el procesamiento de las Juntas en Italia, luego, algunos datos sobre la relación de Morales Bermúdez con la Argentina durante junio y julio de 1980, los ataques de la prensa al Gaucho, en 1977, hasta los primeros años del conflicto armado. De esta manera, la acumulación de materiales periodísticos con la lógica del *collage* relaciona todo lo vinculado con la dictadura argentina y el conflicto armado, en tensión. Cuando el sujeto pretende correrse del discurso oficial por medio del material periodístico, enrarece la narración y se pliega al discurso oficial militar; tal es el caso de la explicación del recrudecimiento de SL: “La agrupación terrorista Sendero Luminoso (...) lleva al menos dos años asentada en la sierra del país. El acecho a las ciudades de la costa es cuestión de tiempo, de modo que toca ponerse más duro que nunca” (194). Ante esta aseveración, el discurso presenta una hibridez en tanto el sujeto emula el discurso periodístico apegándose al oficial; por una parte, la cita exhibe un extraño plan de acción cuando señala su responsabilidad (“toca ponerse”) superpuesto a la reconstrucción historiográfica (uso del presente histórico). La especulación sobre el posible ataque senderista, a la luz de lo ocurrido posteriormente, resulta artificial ya que especula con un asalto que, visto desde el presente de la escritura, es un hecho. Por otra parte, encontramos un efecto de ventriloquismo en tanto el yo habla como si fuera el padre, adhiere a sus acciones con el tono imperativo –“toca ponerse más duro que nunca” (194)– que reitera en otras declaraciones transcritas, mostrando su plan de lucha, tales como: “Al terrorismo hay que enfrentarlo con decisión” (194), “Hay que fusilar a los terroristas” (195), “Sendero Luminoso tiene las horas contadas. El ejército responderá al baño de sangre iniciado por el terrorismo” (208). La voz del sujeto, de esta forma, se presenta contaminada, fundida con la del militar, expuesta en forma de transcripción.

Para poder dar cuenta de los episodios en torno al conflicto armado, los recortes del tío Reynaldo resultan fundamentales; así, el uso de materiales de distintos medios de comunicación exhibe una recolección archivística variada, una herencia compuesta por recursos heterogéneos: fuentes de columnas de opinión o reportajes en medios gráficos como *Equis*, *Kausa Popular*, *Caretas*, *Marka*, *La República*, *Clarín*, *El Peruano*, los cuales se suman al material de medios televisivos o radiales en *Oiga* o *Perspectiva*. Las

acepciones del término archivo son tres y remiten al archivo como espacio, como conjunto de documentos y como operación de un sujeto o de un poder que se suma a concebirlo como secreto (Añón, 2016: 255). El uso de fuentes confirma estas tres posibilidades en tanto son utilizada por el sujeto con un afán expiatorio frente a la violencia de los primeros años de la beligerancia. La naturaleza narrativa de los archivos, evidente en la selección y recombinação de diversas formas, otorgan nuevos significados a su contenido, los cuales se suman a contra-archivos, nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico (Guasch, 2005). Tal rasgo se advierte en el hecho de que, frente a la detención y muerte de la joven poeta y líder senderista Edith Lagos, cuya ejecución y tortura fue dictaminada –según la familia Lagos– por Cisneros, el sujeto recompone la situación de dos modos.⁷⁴ Por un lado, vuelve a la figura de la víctima por medio de la transcripción de un poema (letra de un huaino) de la lideresa senderista, con el propósito de que el lector conozca su voz poética, luego de la transcripción, aclara “Así escribía Edith Lagos” (202) y, a continuación, transcribe las declaraciones de Norma, hermana de Edith y de Cisneros sobre lo ocurrido, entre comillas. Seguido a esto, por otro lado, hay un corte gráfico y se enlaza los oscuros episodios de dicha muerte con tres declaraciones sobre la lucha contra el terrorismo que muestran a Luis Federico Cisneros de forma contradictoria, menos violenta. El yo lo describe: “mi padre ya no se muestra tan seguro de que el Ejército deba formar parte de la lucha (...) Un día piensa que sí, al otro que no” (203). De esta forma, transcribe tres opiniones del militar contrapuestas, expresadas a tres medios informativos distintos, lo cual redundando en un efecto de confusión en la voluntad de reconstrucción. Dichas declaraciones son enumeradas sin la mediación del discurso del sujeto, aunque, en la voluntad de corrimiento, el yo aparece apenas visible cuando elude la opinión sobre estas incongruencias, y sobre la muerte de Edith Lagos, para dejar paso al discurso de Luis Federico enlazado por medio de breves intervenciones no comprometidas como: “puntualiza en *Expresso*” “dice en *Oiga*”, “declara en *El Observador*” (todas en 203), sin mayores detalles, razón por la cual se reitera ese efecto de corte desde la contraposición y la confusión.

De igual modo, al transcribir declaraciones televisivas de su padre en las que se explicita la lucha con el poder judicial y se anuncia la gestación de un golpe al presidente

⁷⁴ Gloria Edith Lagos Sáez (Ayacucho, 1962- Apurímac, 1982) fue una estudiante peruana miembro de Sendero Luminoso. Fue abatida en la zona de Umaca. El Informe de la CVR señala que su entierro fue multitudinario con más de diez mil asistentes, quienes pasearon su cuerpo por la Plaza de Armas de Ayacucho y alrededores.

Alan García, el sujeto evalúa el plano de la cámara, desatiende el contenido de la nota pues se detiene en detalles sobre el encuadre y los objetos visibles: “El paneo abierto de la cámara permite ver (...) el maletín marrón, cuya clave de cinco dígitos siempre quise adivinar; el televisor-radio que yo le pedía prestado (...) esos artículos (...) que hoy (...) no pueden darle vida a nada” (225). La declaración del militar queda en un segundo plano en tanto el foco de observación está dado por los detalles de la escena y su relación con dichos objetos mediante una actitud pendular entre la identificación y el rechazo respecto de la figura del padre. En tal sentido, este archivo también es la zona de lo no dicho ante esa imagen descripta pues esconde un vínculo no resuelto entre el sujeto y la lengua; de manera tal que se convierte en la “masa de lo no-semántico inscripto en todo discurso significativo” (Agamben, 2017: 182), lo cual exhibe el límite que circunda la toma de la palabra. Son una muestra, asimismo, de los olvidos que se manifiestan en el acto de auto designación y que el sujeto deja emerger a través del detalle minucioso de objetos circundantes en la escena televisiva. La obsesión por el pasado y el trabajo de rememoración presentes en las producciones literarias sobre el posconflicto dan lugar a una elaboración diferente de la violencia. Ante ellas, vale la pena cuestionar ya no la idea de pasado, sino la manera en la que se confiere presencia al pasado, es decir, la restitución de una memoria por una lógica de presencia. Florencia Garramuño (2015) vuelve sobre la idea de Hal Foster en torno al *archival impulse* o impulso archivístico, marca de una voluntad de instalar una dimensión de lo emocional donde el archivo ya no es concebido como repositorio o depósito. En ese sentido, el señalamiento del vínculo ausente entraña un afecto de lo irresuelto, visible en un aspecto de lo cotidiano, donde el yo imprime al archivo su emocionalidad y sus recuerdos. El juego de describir lo captado por la cámara, sumado a aquello inaccesible para el sujeto, duplica la ajenidad mientras genera un efecto de extrañamiento. Frente a esos materiales intocables, se tensa la memoria personal en el marco de recomposición de la historia colectiva, lo que genera que el impulso archivístico se entrelace con la ficción.

El sujeto se inscribe, de esta forma, en una tradición periodística-familiar, iniciada con su abuelo Fermín, desde el cual la investigación irriga una trama histórica y emocional. Dicha investigación, se convierte en descubrimiento por los viajes y el acceso a fuentes oficiales, así como de autoconocimiento. En la problematización de los alcances del lenguaje para dar cuenta de la violencia, el periodismo incide de manera nodal en su escritura. No se trata solo de emplear herramientas literarias en labores periodísticas o

establecer un cruce, sino, además, proponer las estrategias del discurso periodístico como operación central en muchas zonas de la novela, puesto que el develamiento de la información le permite recomponer tanto la vida de su padre como parte de la situación política del país, antes y durante el conflicto armado, mientras ausculta su propia labor de escritura.

Es extensa la tradición de obras periodísticas que han utilizado herramientas propias de la literatura, sin abandonar el rigor y la veracidad de la información.⁷⁵ Dentro de las tensiones propias del campo y las distintas terminologías (*periodismo literario*, *nuevo periodismo*, *literatura periodística*, *nuevo nuevo periodismo*, *crónica*, entre otros) el de crónica se ha impuesto con una fuerza de absorción de la noción de periodismo narrativo o literario, pese a que genera malentendidos propios de la derivación del sentido dado al término que no nos permiten considerar este texto de tal modo.⁷⁶ La novela, no obstante, se alinea en torno al trabajo de largo aliento de las crónicas latinoamericanas en tanto comparte con ellas el evidente proceso de producción con una etapa de búsqueda documental en profundidad, la exigencia del apego a la realidad y la referencialidad así como el abanico de operaciones literarias puestas al servicio de contar hechos (Palau-Sempio; Cuartero-Naranjo, 2018).

Un caso ilustrativo sobre la tematización del periodismo en torno a la violencia es el relato concerniente a la privación de la libertad del periodista Enrique Zileri.⁷⁷ El yo señala el modo en el cual su padre obvia los hostigamientos con la prensa y el hecho de que Zileri, habiendo enfrentado a Luis Federico en una ronda de prensa, no regresara a su casa. Este episodio descubierto a través del material de su tío, lo obliga a describir la situación, pero también a tomar posición:

¿Dónde está Zileri?, le preguntan a mi padre desde las carátulas de los quioscos (...). El General Cisneros leía esas carátulas desde su despacho (...), mientras en el tétrico sótano

⁷⁵ Pensamos en una tradición iniciada a principios del siglo XIX, cuando la prensa constituye un espacio privilegiado para la literatura como canal de difusión y que compone un extenso arco, hasta el boom de las nuevas formas de hacer periodismo, por ejemplo, con escritores como Ernest Hemingway, Truman Capote, Tom Wolfe o Norman Mailer, dentro de la tradición norteamericana; George Orwell, Oriana Fallaci, Manuel Vázquez Montalbán en Europa y Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez o Elena Poniatowska, en Latinoamérica.

⁷⁶ Las crónicas son concebidas como una modalidad ligada a la actualidad y con formato breve, por ejemplo, en España, mientras que, en Latinoamérica, son más bien producciones periodísticas de largo aliento, muy exigentes en términos de investigación y con una gran variedad de fuentes (Palau-Sempio, 2018).

⁷⁷ Enrique Zileri Gibson (1931-2014) fue un periodista peruano, director de la revista *Caretas* desde 1960.

del ministerio, en (...) una de las tres jaulas que había mandado a construir, Zileri lanzaba gritos exigiendo vanamente su libertad (167).

Este suceso, marcado por la evaluación crítica del sujeto materializada en los usos del adjetivo y adverbio (*tétrico* y *vanamente*), da cuenta de una labor problemática entre la exposición y la descripción del archivo. La escasa valoración que apenas aflora frente a algunos hechos deleznales se suma a la trama narrativa, y genera, así, el efecto de enlace entre episodios personales e históricos, lo cual propone un archivo-otro para contar la historia, en el que el hostigamiento de los militares con la prensa es uno de los tantos capítulos de una larga historia silenciada. De tal forma, la revisión de las actuaciones de violencia extrema y las estrategias del discurso periodístico posibilitan la recomposición de la figura paterna, en lo que, también, van a contribuir las cartas.

Imágenes, cartas

La reconstrucción de la figura paterna redonda en la exhumación de materiales de generaciones anteriores, por lo que la memoria presenta muchas zonas dedicadas al abuelo Fernán Cisneros. Su mirada retrospectiva ofrece claves de la infancia de Luis Federico y, por medio de una recuperación del pasado desde generaciones anteriores, el yo lleva a cabo una exploración de fotos o recortes de periódicos sobre la muerte de su abuelo, poeta, ex director de *La Prensa*, diplomático. Su búsqueda —y la vuelta en discurso literario de esas pesquisas— se presentan como un origen del archivo paterno, articulación entre tres generaciones, pues es en esos lazos precedentes donde el yo interpreta muchas de las conductas del militar. Por ejemplo, en algunas fotos de la ceremonia por el centenario del nacimiento de su abuelo en Miraflores, en el año 1982, el sujeto se encuentra posando junto a su padre. Este gesto de pertenencia y participación de lo que sería el archivo nacional, pero también familiar, es la marca inaugural de su *ficción de archivo*:

No es difícil recordar ese día (...) y el develamiento de aquella placa recordatoria (...) Es precisamente por las cosas que Fernán dejó de hacer o decir, mucho más que por las que hizo y dijo, que me reconozco nieto suyo e hijo de ese otro hombre callado que fue el Gaucho (30).

La indagación proyectada en la novela hacia sus orígenes desmantela el proceso personal de archivación en pos de deconstruirlo o complejizarlo frente al silencio de su abuelo y de su padre. El sujeto da cuenta del acervo y de las mediaciones escriturarias sumadas a

las requisas en bibliotecas, manuscritos, documentos hegemónicos o contrahegemónicos y recintos documentales dentro del Ejército. Estas operaciones de búsqueda y materialización en la escritura concebidas como *ficción de archivo* demuestran que éste “no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos” (González Echevarría, 2000: 53) sobre dichos materiales. El archivo como tema y operación presenta una fuerza crítica ostensible en la capacidad de mostrar su artificialidad y de transformarse junto con la historia. En esa lógica, se convierte en excusa, así como condición para escribir y para leer.

En el inicio del capítulo tres se muestra una operación de borramiento del yo, pues la narración se elimina para dar paso a una transcripción, de modo que inicia este capítulo una carta de los abuelos del sujeto donde se observa el reclamo, el recelo por la crianza y actitudes de su hijo, el Gaucho. La transcripción sin mediación registra, también recompone, un acontecimiento pasado. El sujeto injerta la epístola de sus abuelos, quienes observan en su hijo –“una enfermedad nerviosa (...) un explicable y doloroso complejo de inferioridad que es preciso arrancarle del espíritu” (33)–, una actitud coincidente con su propia personalidad. Frente a este material familiar, el yo recuerda un conjunto de cartas nunca entregadas a su padre las cuales conformarían una ilusión, un imaginario sobre su vínculo. El complejo de inferioridad observado en el padre de niño, asimismo, es experimentado por el hijo, quien no puede hablar con su progenitor, de manera que las cartas “quedarían sin respuesta en un cajón” (49) y en su materialidad silente dan cuenta de lo no dicho, lo cual redundaría en un diálogo fallido. De esta forma, comienza a entrelazarse el archivo existente con otro, al mismo tiempo, imaginario; es decir, un entrecruzamiento entre el archivo de sus cartas con su construcción imaginaria del vínculo para generar un lazo epistolar con su padre a través de textos no entregados. En consonancia con ese intercambio trunco, el yo alude a un acervo inexistente preguntándose a sí mismo:

¿Dónde están los auténticos relatos y fotografías de los pasajes desgarradores y aberrantes que no forman parte de la historia autorizada de tu padre, pero que son tan o más importantes en la edificación de su identidad que los momentos gloriosos o triunfales? (62).

Sin duda, para el sujeto, lo auténtico no es el diálogo con el militar o la foto de la placa de su abuelo, sino la imagen, que –lejos de tratarse de una reproducción– funciona como

recreación a través de elementos imaginarios, de manera tal que se presenta una escisión entre el pasado y la sobreimpresión del yo. Por un lado, se combina lo auténtico, la historia autorizada, los momentos gloriosos con pasajes desgarradores, la aberración, lo ausente. Así, continúa: “¿Dónde está el álbum de negativos, de hechos velados, vergonzosos o infames que también sucedieron pero que nadie se molesta en escribir?” (62). Los dos conectores exhiben tanto la tensión de esos universos como la manera en que se contravienen, de ahí el uso de la conjunción adversativa. Esta superposición de instancias señala la ausencia, la huella donde el yo aflora en su escritura y asume otro rol. El sujeto es, entonces, quien escribe sobre la infamia, quien se “molesta en escribir” (62). Si el yo se autodefine como quien escribe la historia del padre, el verbo *molestar* encubre sus dos significados puesto que, en la labor de descubrimiento y escritura, hay una decisión de abocarse a la reconstrucción, también, hay incomodidad.

Esta labor es para el sujeto un salir –y un entrar– a la intranquilidad y las mentiras; sin embargo, no es el único modo encontrado para volver al pasado. Por esta causa, en la misma página donde se hacen estas preguntas, se refuerza un campo semántico de acción sobre las implicancias que tiene, para él, la noción de archivo: iluminar, resolver, buscar, explorar, retroceder, desenterrar (63), pues su escritura busca “desenterrar esos cadáveres amontonados, sacarlos a la luz, diseccionarlos, practicarles una autopsia general” (63). Los archivos de los hijos de los agentes involucrados importan más allá de su materialidad, dado que los objetos personales, en este caso cartas, columnas en diarios, fotos y el maletín operan de manera fantasmal en tanto hablan, aunque no contestan las preguntas. Son como las cartas sin respuestas, muestra de un diálogo interno del yo.

Ahora bien, las cartas o columnas de opinión permiten conocer lo que pensaba el muerto, dar cuenta de su ideología y al hijo, indagar. Unos años antes del comienzo del conflicto armado, el ministro Cisneros explica su posición ante el toque de queda; así, se describe la situación vivida durante el verano de 1976 y la posible desaparición de la revista *Marka*, considerada izquierdista. El sujeto transcribe las declaraciones televisivas de su padre en letra más chica y entre comillas, luego desglosa lo dicho y propone un discurso metacrítico sobre el desenvolvimiento del militar, pero no de sus ideas, observa cómo fuma, el uso de sus lentes, su actitud y agrega: “Esa soltura con la que mi padre hablaba de detenidos y muertos (...) ya no me desconcierta” (165). La cita establece una temporalidad narrativa como conjunción de tres tiempos: la recuperación de los sucesos del año 1976, el momento del hallazgo del material, la evaluación posterior de dicho

archivo, instancia de reconocimiento de lejanía para con la situación política, así como respecto de la violencia propuesta por su padre. Sin embargo, la soltura evaluada televisivamente y descripta en la novela es detallada por el sujeto de manera tímida pero crítica: “Contesta las preguntas más espinosas sin ambages, (...) con pedante frialdad, a veces con elegante ironía” (165). La glosa ficcional de estos materiales reactualiza lo ya ordenado e interpretado como una reapropiación en el terreno de lucha que es el campo de la memoria. Estos materiales le permiten al sujeto presentar una evaluación de la conducta de su padre y de sí mismo mientras evade las complejas reflexiones políticas desprendidas de ellas.

De igual manera, el sujeto se comporta ante los registros oficiales de El Pentagonito, donde se mencionan las referencias a El Gaucho y se propone un doble discurso. Al leer los informes, apunta las cualidades señaladas sobre su padre mientras explora su propia personalidad: “lo describían (...) conducta irreprochable, sapiencia profesional, ejemplar en su integridad y disciplina” (158) y luego, concluye: “Nadie podría referirse a mí utilizando esos conceptos categóricos ni esa combinación de sustantivos (...) A veces quisiera tener (...) una personalidad como la que aseguran que mi padre tenía” (159). Tanto el rescate como la valoración, en cierta medida, le posibilitan recuperar una imagen, que pugna por aparecer, siempre está presente en su discurso; nos referimos a una reconfiguración expiatoria de la figuración de un padre, la cual, si bien ha sido cuestionable, también el sujeto revisa en consonancia con su propia imagen, así como la de su historia familiar dentro del contexto nacional.

En dicha historia plural y personal, el archivo reviste como una noción que apela a significados disímiles, como dispositivo de poder donde se despliega con mayor fuerza la ideología del militar, a través de su propio discurso o de la emulación del discurso del otro, pero también, como zona propicia para la recuperación de memorias acalladas o menores. La propuesta de revisión y surgimiento de lo no sabido sobre ese padre, a través del material periodístico, las fotos y las cartas, redunda en la configuración identitaria del sujeto. El archivo, de esta manera, resulta un núcleo de sentido poderoso, además de soporte de su proceso de escritura y autoconocimiento; se convierte en el origen y desarrollo de su práctica escrituraria en la que se cuestiona, en consonancia con una preocupación generacional, las implicancias del armado de la memoria.

Los desarrollos crítico-filosóficos en torno a la noción de archivo dan cuenta de un proceso intenso en Latinoamérica, pues la circulación del término y los debates en

torno a sus usos, definiciones o campos de aplicación han demostrado una revitalización. La literatura tiende hacia un giro archivístico, al igual que las artes, las ciencias sociales y las humanidades, estimulado, en gran medida, por el exponencial desarrollo del paradigma digital. Los motivos explicativos de tal surgimiento son múltiples y complejos, aunque podría mencionarse la consolidación de la archivística como un campo profesional y académico a nivel mundial, desde los años setenta (Sánchez-Macedo, 2020), sumado el advenimiento de la tecnología y el mundo digital que modificaron las formas tradicionales de la práctica archivística. Entendemos el giro archivístico como el registro de un replanteamiento y reposicionamiento ante la materialidad y el imaginario de las colecciones donde se señala qué reivindicaciones de verdad yacen en la documentación (Stoler, 2010).⁷⁸ Frente al marcado interés de la crítica y la teoría literaria por revisar los usos y significados del archivo (Victory, 2022), cabe rescatar lo que hace Renato Cisneros, ya que se convierte en el núcleo generador de su propia escritura donde afloran la incertidumbre y las preguntas. La escritura, la lectura, la reescritura, la transcripción de materiales reales funcionan como irradiación y sustancia generadores de su propio quehacer. Como explica Noé Jitrik, escribir es alterar de manera radical el orden de las cosas, implica, necesariamente, la construcción del yo personal de manera profunda para desplegar una representación del mundo. Esta escritura parte de un equilibrio que hay que destruir (2000: 56). La novela, entonces, por medio de la transcripción, la evaluación del material familiar y periodístico, el análisis de medios de comunicación, las voces de los protagonistas demuestran operaciones de redescubrimiento y exhumación como parte del trabajo de memoria en el posconflicto con el fin de delimitar y encontrar diferentes maneras de asir el archivo, así como lo que subsistió fuera de él.

⁷⁸ Eric Ketelaar (2017) afirma que el desarrollo del giro archivístico posee, principalmente, dos dimensiones. Por un lado, la revisión del concepto de archivo a partir de los aportes de variadas disciplinas como el arte, la antropología, los estudios culturales, la filosofía y la literatura; por el otro, la utilización de términos propios de la archivística en otros campos del conocimiento, en los cuales el empleo de esta noción funciona como una metáfora explicativa de diferentes fenómenos, tal es el caso de la ciudad, el cuerpo y el arte. Puede consultarse “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica” de Jaime Sánchez Macedo.

2. Gestos paratextuales en *Memorias de un soldado desconocido*. Autobiografía y antropología de la violencia y *Carta al teniente Shogún* de Lurgio Gavilán Sánchez

Serie fotográfica

La captura fotográfica ostenta un doble poder. En primer lugar, se produce el recorte de un elemento por sobre el resto de la realidad que se busca conservar para la posteridad, de tal modo que queda, entonces, en poder de quien registra. Y, en segundo lugar, surge la potestad de guardado como constitución de una primera posibilidad de archivo (entendido como resguardo) según parámetros usualmente arbitrarios. En el caso de los archivos visuales sobre el conflicto armado resultan ilustrativos los ejemplos de *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980 – 2000* (2003), cuyas imágenes fueron captadas por reporteros gráficos durante la beligerancia y actualmente son documentos históricos con valor testimonial, a lo que se suman las exhibiciones, por ejemplo, en el LUM (Lugar de la memoria) de la colección de Alejandro Olazo, de Ángela Ponce Romero, de Sebastián Jallade, entre muchos otros fotógrafos e investigadores conformadores del acervo de este sitio de memoria. Por su parte, se registran fotografías al interior del archivo El Pentagonito, así como de los bandos considerados terroristas en agrupaciones como MOVAREDEF. También, los exreclutas conservan retratos, como el archivo de la agrupación de excombatientes nucleados en el barrio Andrés Avelino Cáceres. Si bien la circulación es considerable – los archivos antes apuntados son solo algunos ejemplos –, nos importa de esos materiales visuales las condiciones de tomado de dichas imágenes, de guardado y el uso que se hace de ellas.

En este contexto de valoración del material visual, el hecho de que los textos de Gavilán Sánchez contengan imágenes ofrece un valor agregado a sus memorias como agente involucrado pues, además de la importancia testimonial, exhibe un entramado de exposición, de manipulación, selección que aspira a contener un estado del mundo (Foucault, 1969). Se muestra una vida signada por el conflicto armado, en paralelo, la contrapartida de toda mostración, los vacíos de la memoria.

La serie de retratos en sus dos obras presenta una diferencia, mientras que en *Memorias de un soldado desconocido* las fotografías se intercalan con el texto, en su posterior trabajo, *Carta al teniente Shogún*, se agrupan sobre el final en un apartado independiente, bajo el título “Recuerdos en imágenes”. Este detalle explica dos

dimensiones en el uso de esas capturas: en la primera publicación, completan el material textual ilustrando aquello recordado a través de sus epígrafes, vale decir, presentan mecanismos de validación de lo narrado; en el texto posterior, si bien funcionan como una unidad autónoma respecto de lo antes rememorado, buscan tender lazos con el teniente a quien dedica la obra.

En cada época se modulan líneas de visibilidad en el contexto de prácticas de rememoración, así, los dispositivos fotográficos ofrecen lógicas y funcionamientos para mostrar la violencia. La incorporación dentro del recorte fotográfico de lo memorable, sumado a aquello dejado afuera, instaaura distintas líneas de enunciación y, por ende, de trabajos de memoria, de manera que en la interacción entre lo visible y enunciable se construye una forma de mirar, de mostrar el pasado. En las fotos de Gavilán Sánchez no prevalece el punto de vista de un sujeto, sino que se vuelven ostensibles nuevas reglas al interior de la formación histórica del pasado. Así, tanto el sujeto que cuenta y aparece en el material fotográfico, como el armado de ese archivo como libro editado por el Instituto de Estudios Peruanos, configuran un emplazamiento de formas del pasado inscripto dentro de los dos bandos involucrados, lo cual constituye la propuesta de un posible régimen de veridicción por medio de fotos que muestran al autor experimentando la beligerancia. En consecuencia, se propone una proyección de ese efecto de verificación de lo ocurrido en la sociedad del posconflicto. Para poder dar cuenta de su experiencia límite, el sujeto combina diferentes estrategias tales como los giros de oralidad, el tono infantil, los recuentos de detalles de lo cotidiano y de la infancia durante la guerra, las fotografías, los términos quechuas como remisión a su condición campesina, los himnos o canciones de pertenencia del sujeto a uno u otro bando de manera transindividual (De Vivanco, 2019: 137). Es decir que se establecen diferentes modos de contar a partir de variadas lógicas de representación, las cuales redundan en versiones posibles sobre la violencia dentro de la sociedad actual.

Nos detenemos en la inclusión de fotografías como gesto paratextual de aproximación al pasado, en primer lugar, en *Memorias de un soldado desconocido*. Esta producción literaria cuenta con nueve imágenes intercaladas que no sustituyen lo dicho, ni ilustran acabadamente lo narrado, sino que completan un arco testimonial en tanto señalan algún aspecto de lo recordado a partir de un pequeño epígrafe. Se presentan en la entrada de cada apartado y resultan un ejercicio de veridicción, pues, en cada relato sobre las etapas vividas aparece una foto del autor, lo cual restablece el factor de autenticación

de su historia. En estas capturas se lo encuentra vestido con el traje de cada bando, exceptuando el primer trayecto vital, dedicado a la vida senderista pues, por razones lógicas, el niño campesino que ingresó en esta columna no tenía medios fotográficos. No obstante, la inscripción autoral se observa en los restantes inicios de capítulos donde encontramos la imagen de Lurgio con el uniforme militar, eclesiástico y su ropaje civil una vez acabado el conflicto armado.

En el primer capítulo, dedicado a su paso por las filas senderistas, se presenta una decisión de contextualizar través de una fotografía que muestra, ya no al sujeto, pero sí la zona por donde se desplazaron los soldados niños referidos en este apartado, La Mar (Ayacucho). Esa imagen, tomada por Lurgio en 2002 (así lo aclara su pie), se acompaña de un mapa político de la zona, cuya voluntad de mostración ofrece la posibilidad de seguir sus pasos desde el abandono de su comunidad. En el capítulo dos, presenta una imagen de quien podría ser el autor (el pasamontaña solo permite ver sus ojos) y un pie: “En patrulla militar en 1983. Foto: José María” (101). Y hay otra de “Vicente, 1992”, en la cual se sobreentiende que uno de los cuatro soldados de la imagen es Lurgio. Por último, se anexa un retrato del autor donde se señala, simplemente, la pertenencia a la patrulla militar en Viviana, en 1993. En ese sentido, la mera exhibición del sujeto emplazado al interior de este bando demuestra que la fotografía carece de identidad pues su posición varía con las relaciones de poder; de igual manera, resulta vinculada a las condiciones de existencia definidas posteriormente, en ocasión del armado del libro. Así, aquel hombre joven posando sobre el fondo de alguna sierra representa un producto significativo y legible dentro de los usos que otorgan valor (Tagg, 2005: 85); esto es, como entramado político y social busca mostrar, además, volver fidedigno, un modo de recreación de la historia.

Esas capturas de su vida militar coinciden en la ostentación de las armas, así, dentro de las posibilidades de dar cuenta de la violencia, el hecho de que en las fotos se porten armas evidencia un sistema de representación social donde exhibirse, posar, entonces, resulta una elección del sujeto o bien de quien tomó la captura, para quienes el soldado debe ser recordado a través de ese modo de inscripción demostrando poder.⁷⁹ La imagen propone un gesto crítico resultado de la normalización de la violencia, pues no

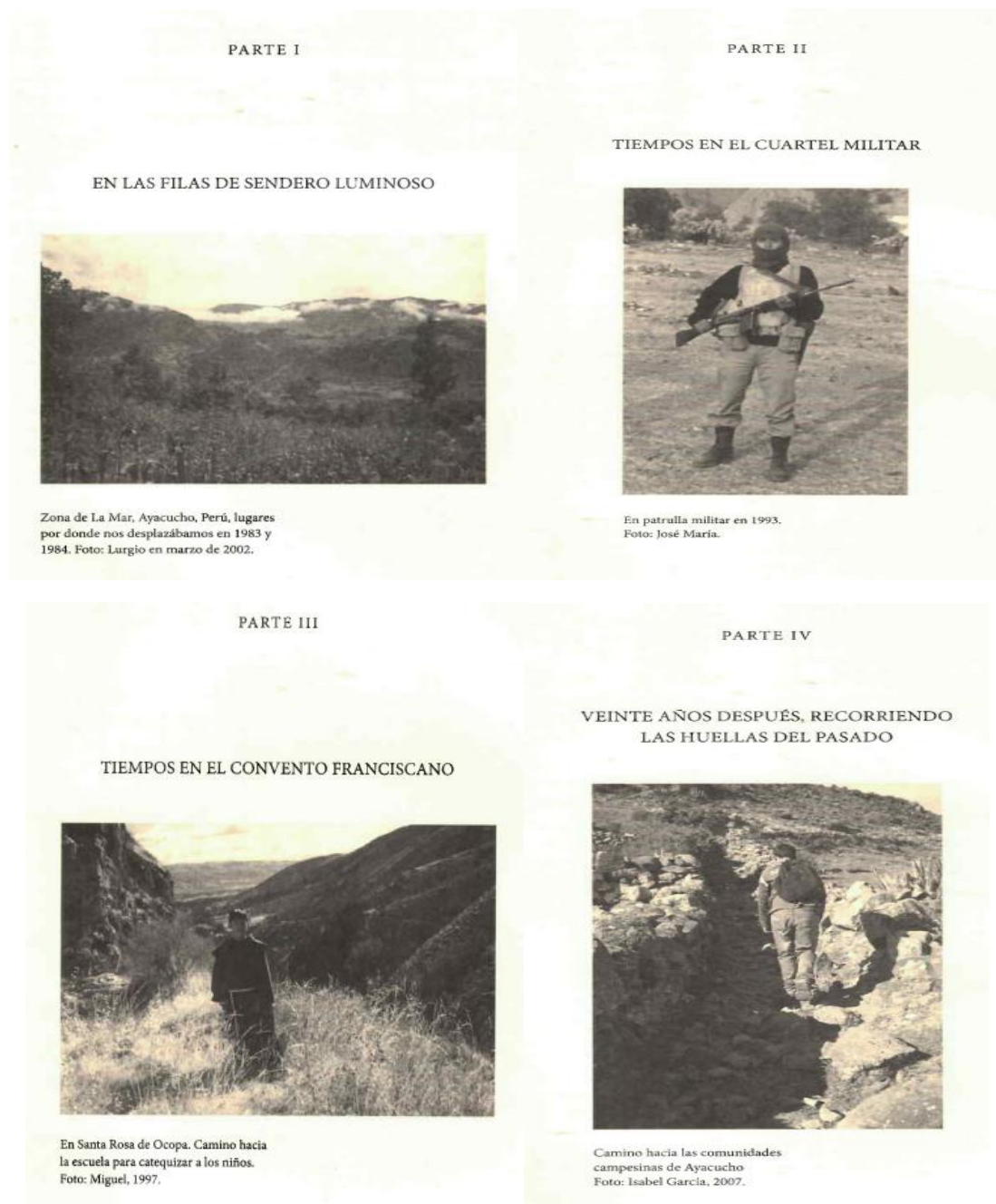
⁷⁹Resulta valioso el estudio de Santiago López Maguiña Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso para entender el alcance de las armas, no sólo como expresión de fuerza destructiva y poderío, sino como ilusión o simulacro para quienes las portan.

puede dejar de verse a niños y adolescentes armados. Esas representaciones demuestran una voluntad de inscripción del sujeto de otra manera: ahí donde había silencio y voces marginadas, el yo textualiza, también, demuestra gráficamente el valor de sus memorias; en otros términos, la foto coopera en el entramado de una agencia individual partícipe en la producción y reproducción de recuerdos por medio de su rememoración, de su *estar allí* apuntado en las imágenes. De esta manera, la recuperación resulta ligada a su concepción como documento histórico que funciona en determinados contextos “como una especie de prueba” de lo acontecido (Tagg, 2005: 90). Esas capturas establecen una dimensión extratextual, completan otro registro de la historia de la violencia y, el cambio temporal entre la toma de la fotografía, la publicación de las memorias y la lectura redunda en la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los materiales recopilados contienen y son interpretados (Taylor 2015: 55) en el posconflicto; es decir que importa la demostración de los atributos bélicos donde el sujeto se convierte en parte viviente de un archivo o museo militar.

En el capítulo tres, la primera página exhibe al sujeto posando en Santa Rosa de Opaca, “Camino hacia la escuela para catequizar a los niños” (129) en el año 1997. Años después de terminada la beligerancia, el sujeto vuelve a la comunidad violentada para recuperar las huellas del pasado y reactivar la rememoración en su comunidad. De ahí que la parte cuatro también cuente con fotos; en efecto, en la apertura del último capítulo se lo ve de espaldas, con una mochila, subiendo los cerros. En el afán de consumación de una memoria, de volverla fidedigna, las imágenes presentan una inscripción autobiográfica más marcada, los epígrafes resultan explicativos y describen: “Lugar donde encontré a mi hermano” (169), o bien “casa donde dormimos” (171). Si bien cada imagen tiene valor en tanto refunda un pacto de verificación con el material narrado, nos interesa la reflexión en torno a una serie fotográfica, la de apertura de cada capítulo, inauguración de cada uno de los perfiles de ese sujeto.

Podría señalarse una sucesión cronológica de la serie, pero también un armado voluntario en esa progresión visual pues desde el comienzo de su historia, el sujeto asume varias identidades que establecen un arco de esa existencia y se muestra sobre el paisaje de la violencia. Todas las fotos iniciales de cada sección son semejantes, el ámbito de la sierra parece similar y el sujeto se emplaza en el territorio de la violencia, de modo que el efecto visual es el de la uniformidad, pues encontramos el mismo fondo andino, en el

que el autor viste diferentes guardarropías o enmascaramientos del yo al interior del conflicto armado.



El posicionamiento físico en el espacio refunda una identidad movible, en uno u otro contexto, de manera que se legitima su importancia como agente involucrado dentro del cuadro de rememoración. Cada imagen resulta, entonces, una coyuntura particular, supone la corroboración de esa existencia, anula el pretendido anonimato del título en

tanto se recorta una persona posando ante la cámara, demostrando el valor de su inscripción en el paisaje de la violencia, lo cual operaría como un legado posmemorial (Hirsch, 2015) para quienes no vivieron la beligerancia y encuentran allí un archivo. Estas capturas funcionan como elementos de activación o proyección de un recuerdo que para muchos resulta vicario, pero que, a partir de esta inscripción, toma dimensión, precisamente, histórica y real. La permanencia o huella del yo en esos paisajes busca la generación de confianza en su testimonio como auténtico, se reafirma, de este modo, la convención del propio género, es decir de un texto donde la ficción resulta casi nula o bien aparece en un grado menor sin afectación de los hechos narrados.

Rossana Nofal recupera la noción de guardarropía de Ángel Rama y la reelabora para revisar la inscripción de esos sujetos dentro del género desde la centralidad de la trama en los testimonios canónicos, hacia la centralidad del personaje en las poéticas de la memoria (Nofal, 2015: 843). Esta reflexión resulta nodal en las memorias de Gavilán Sánchez, dado que se propone una voluntad de legitimación de la palabra a partir de otras formas testimoniales, como las fotos. Cada una, con el traje alusivo, el del ejército, el franciscano y la ropa de un antropólogo, caminando con su mochila, exhiben su respaldo a todo lo reconfigurado textualmente acerca de las diferentes etapas de la vida; es el refuerzo de una poética de la memoria donde la tensión entre una historia personal y la de la comunidad evidencian que “en este recorte de interpretación es donde se posiciona a los archivos como lugares de memoria y de historia” (Catela da Silva, 2002: 391), entonces, exceden la vida particular del sujeto, aunque cada foto apunte a su singularización.

El paisaje se convierte, en esta serie fotográfica, en un lugar de memoria donde se sobreimprime un yo que da cuenta de diferentes modos de transitar la violencia. La vestimenta, con el casco y el fusil, con la sotana o el hombre que necesita documentar su identidad para ser aceptado como parte de la comunidad, contribuyen a la configuración de un testimonio fidedigno ya no del joven Lurgio sino de todo el grupo, ya sea de senderistas, cabitos, frailes, campesinos víctimas de la beligerancia. De esta manera, en los paisajes donde otros grupos sociales –excluidos de las historias oficiales– no pueden hacerse ver, se transmite la experiencia de la comunidad a través de estas fotos pese a su singularidad. Se intercambia, de esta forma, una polifonía de saberes y sensibilidades que redundan en una mirada más heterogénea y respetuosa de los agentes involucrados, pues cada captura resulta ser la foto de tantos otros soldados, frailes, hombres que vuelven

sobre los restos del pasado. Estas, asediadas tanto por la pérdida como por la insistencia de aquello que se ha borrado, ponen a prueba la comprensión, así como la capacidad para imaginar el pasado. En esa dinámica de recuperación se inscriben distintos sujetos que podrían haber posado en ellas; en consecuencia, adquieren el valor de una doble dotación de vida: como material de archivo y como revitalización de historias innumerables de agentes involucrados acallados e invisibilizados, quienes, a partir de la mostración, y también de la conservación, conjuran el olvido.

Estos recortes visuales contienen mínimas aclaraciones –por ejemplo, de quién las tomó–, por lo cual, desde su materialidad, como elementos originales, presentan incertezas sobre las condiciones de cada toma, revelado y conserva, que exceden este trabajo; sin embargo, en la enigmática forma de supervivencia logran sustentar, como marcas de la experiencia, el entrecruzamiento textual y extratextual, el individual con la trama social, lo referencial junto a lo afectivo. La apuesta por su inclusión al interior de las memorias de Gavilán Sánchez presenta una funcionalidad específica: en el marco de las pujas por la reconstrucción del pasado y la visibilización de los agentes involucrados, se insiste en marcar la presencia de hombres reales en dicho contexto. Teniendo en cuenta esa operación de rescate, es evidente la principal función de las fotografías, actuar como objeto de recuerdo, precisamente porque atestiguan, como dice Barthes ([1980] 2012), lo que ha sido, de modo que se mantiene al referente ligado por esencia a la representación. Por lo tanto, la articulación entre palabra e imagen –aunque las imágenes están enfocadas en describir solo a un sujeto emplazado en la zona andina, despojado de escenografía con su traje de turno y circundado por la naturaleza–; es lo que pone en valor la revelación al interior del entramado político de la sociedad actual. Esta puesta en valor resulta tributaria de etapas memorables del sujeto mientras nos permiten especular en torno a las condiciones extremas de su toma y en la pluralización del sujeto que posa.

“PD: Si lees esta carta, por favor, respóndeme”

“Recuerdos en imágenes”, el apartado de cierre de *Carta al teniente Shogún*, cuenta con seis fotos y una ilustración de Edilberto Jiménez.⁸⁰ Este capítulo compuesto

⁸⁰ Edilberto Jiménez Quispe es un periodista, antropólogo y retablista quien durante los años 80 y 90 fue testigo del terrorismo y la violencia en Ayacucho, especialmente en el distrito de Chungui. Creó una serie de retablos que testifican lo acontecido en la región. En conversación con el autor, nos explicó que fue ilustrada en ocasión de la segunda edición de *Memorias de un soldado desconocido*.

en su mayoría por material visual se emplaza inmediatamente después de la “Despedida. ¿Dónde estás, Shogún?” que funciona como el último pedido de conexión entre los protagonistas de esta obra, asimismo, está antes del glosario de cierre.

En dicha despedida se delimita un sujeto reflexivo que encuentra en la naturaleza (un sauce, hojas, ramas, pájaros, lluvia, rocío) el valor y el contexto posibles para la reelaboración textual de los recuerdos. En este cierre, el yo se muestra ensimismado, afectado, también por lo vivido y, por lo tanto, su discurso es autocontemplativo, muestra de la cooperación del tiempo para la refundación de una nueva subjetividad movable que ya no encaja en ninguna de las fotos antes vistas. De modo que se refuerza el carácter humano de los agentes involucrados a través de cuestionamientos profundos, como en interrogantes del tenor “¿Qué tipo de humanos se contemplan en una guerra?” (108). Así, el sujeto vuelve a pensar, a *contemplar* –en tanto considerar, tener presente– la figura de Shogún junto al memorable día de su salvación, el cual, para él, fue una excepción a la regla de las lógicas de una guerra donde “si tienes un enemigo en frente y no disparas, te disparan” (108). Esta excepción demuestra la condición humana del teniente, sumada a la traumática e inesperada ausencia. Ambas inflexiones vitales lo llevan a buscar desesperadamente en la metrópoli, en la sierra, en el mar a este interlocutor con la terrible aflicción que rige su pulso vital y, por ende, la premura de su discurso rememorativo: “Si muero no lo encontraré” (109). Esta sentencia enlaza todos los episodios narrados en la epístola y se vincula con las últimas dos fotografías de cierre del capítulo visual, es decir, se refuerza la gratitud hacia el teniente. Por un lado, muestra la foto de su familia original (no la construida ficticiamente por medio del amor filial al teniente), de manera que aparece un eslabón de su existencia digno de ser mostrado: su padre, ya fallecido. Por otra parte, sus dos hijas lo introyectan nuevamente en el plano de la fuerza vital y, en términos simbólicos, son deudoras de aquella vida salvada por el teniente. Así se restablece un legado que salda la excepción, en otros términos, se justifica la loable acción del militar “Aquí está la vida que me regalaste. Mis hijas. ¡Un abrazo grande!” (116). La imagen muestra a Lurgio, posando en un contexto urbano, y cierra una serie en la cual el sujeto se emplazó en la geografía de la violencia; en este caso vuelve a la vida, a la gratitud, al restablecimiento de un orden no sin evidenciar, en dicho reconocimiento, un último pedido, que subraya el valor de la posdata, expuesto apenas unas páginas antes, “PD: Si lees esta carta, por favor, respóndeme” (111).

Se yuxtaponen, de esta manera, diversas memorias que responden tanto al ámbito de lo escrito y documental –el archivo– como al corpóreo y ritual –el repertorio– que se superponen, se comunican entre sí (Taylor, 2015) de manera histórica y afectiva; de esta forma, su exhibición busca dotar de vida al ser ausente, no al de la foto, sino a quien debería verlas. Es decir, ante la muerte de su padre biológico y su presente paternidad, queda la invocación a un encuentro reforzado por la apostilla final y por el abrazo grande explicitado en términos textuales, el cual fusiona al yo textual y al sujeto ausente (corpóreo a lo largo de toda la narración a través de la palabra) en un material cuyo valor parece ser, ya no el del testimonio, sino el del pedido urgente. Los retratos, en este caso, no funcionan como marca de veracidad de un testimonio ni como ilustración de lo rememorado; por el contrario, cobran importancia en tanto esperan ser vistos por el teniente, como una ruta de reconstrucción y última instancia de búsqueda.

Por último, resultan relevantes algunas otras imágenes presentadas en este apartado. La primera, emplazada en la geografía de la sierra, muestra un registro del pasado similar al analizado en *Memorias de un soldado desconocido*. Las imágenes no presentan una ordenación temporal y adquieren relevancia por los comentarios al pie. Abre la serie una foto de Razuhuilca, “lugar donde me encontraste en marzo de 1985” (113). Se explicita en el epígrafe que estuvieron “escapando, resistiendo a la guerra” (113), vale decir que conforma un recuerdo visual compartido. La naturaleza retratada cobra dimensión afectiva a través del sujeto que, además de involucrar al otro en sus recuerdos, busca compartir con él los mismos sentimientos mientras le impone un modo de vivir ese acontecimiento crucial de manera novelada: “Usted también, mi teniente, caminó en ese paisaje andino. Buscándome” (113). Se agrega a la captura una doble dimensión afectiva, personal y conjetural, tal vez experimentada por ese otro invocado. Esto demuestra (ver Cap. II) la humanización de este agente de la violencia. Asimismo, en la búsqueda de la recuperación de ese otro ausente se percibe el deseo de que el teniente vea dicho material y, a partir de la conexión establecida con la foto donde se señala un recuerdo común, se recupere la comunicación. Parafraseando a Dubois (2008), esas fotos buscan recuperar alguna traza de lo real congelada en la trama de la imagen. Exhiben un panorama y un deseo, un presente fugaz retratado como abolición de los años de espera, en este caso particular, un posible diálogo con el teniente. De manera que algunas imágenes presentan la marca invocativa, como si a través de ellas y sus breves comentarios, se cooperara en la recuperación del vínculo.

Esta operatoria ya no construye un archivo, como se vio en su primer texto, *Memorias de un soldado desconocido*, sino que intenta trazar una suerte de camino de regreso de su padre militar de ahí que la mayoría de las capturas apelen a un diálogo con quien parece el único espectador deseado. En tal sentido, se muestra el lugar donde se encontraba la escuela, se indica esa referencia y se agrega: “La escuela (...) donde estaba acantonada la base militar. Hay nuevas construcciones (...) Por la colina de enfrente ibas de patrulla a Ucras, Cochas, Rayama, Anchiuay” (115). Para el sujeto compositor de esos pies de foto, lo nodal de esa imagen es la recuperación del padre ausente en la geografía exhibida; resulta, entonces, una foto imposible en tanto muestra un no lugar, los restos de la base militar y se presentan los posibles pasos de su interlocutor: el lazo con el otro ausente.

Nos interesa, sumado a esto, la inclusión en este apartado de un dibujo de Edilberto Jiménez presentado sin referencias concretas ni datos de publicación y personalizado por el sujeto, quien debajo de la imagen expresa: “El maestro Edilberto Jiménez viajó con el trazo al mismo día de mi captura, en esa montaña fría de Razuhuillca. Allí estás con la mano en alto al fuego. ¿Excepción a la regla?” (114). Esta incorporación en el apartado “Recuerdo en imágenes” refuerza el afán de recomposición del pasado a partir de gestos paratextual.⁸¹ Así, además del valor documental del material de Edilberto Jiménez, combinación de prácticas artísticas, etnográficas, imbricación de propósitos poéticos y políticos, se singulariza el sujeto en la escena y se vuelve una vez más sobre la actitud excepcional del teniente; es decir, que el sujeto se vale de otros materiales como paratextos que garantizan un modo otro de mostrar su trayectoria vital.

Las fotos del yo junto, a sus hijas, por último, lo devuelven a la vida, la cual por momentos se convierte, como dice en las palabras finales, en una cárcel. Si tomamos en cuenta el pedido de respuesta por parte del teniente, las fotos se convierten en un material que además de validar lo narrado, convalidan una petición. La parte final de la carta insiste en un lazo de reencuentro con Shogún para reflexionar en conjunto sobre lo vivido. De ahí que el yo lo busque de diferentes modos, implore su respuesta, refuerce los posibles lazos de acercamiento, agregue fotos con el fin de despertar el pasado conjunto, lo cual

⁸¹ *Chungui, violencia y trazos de memoria* (2005) fue uno de los primeros libros publicados luego del *Informe final* de la CVR. Resulta una conjunción de estremecedores testimonios y dibujos realizados por Edilberto Jiménez Quispe. Para el estudio de sus retablos, ver: *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* de María Eugenia Ulfe. En conversación con Gavilán Sánchez, nos explicó que la imagen no es parte del libro de Jiménez, fue un obsequio del retablista al autor en ocasión de la segunda edición de sus memorias.

redundaría en un presente de revinculación. De esta manera, una vez terminada la epístola, con el saludo “Atentamente” (111) –que en rigor marca una distancia no del todo vivenciada o expresada por ese hijo huérfano perfilado en muchas partes del texto–, el sujeto vuelve a identificarse con su paso por la beligerancia, pues cierra, también, con el segundo nombre adquirido durante el conflicto armado, “Lurgio, el Carlitos de la guerra” (111), la fecha y, nuevamente, se refuerza el pedido por medio de la posdata. La apostilla, de esta forma, lejos de cerrar esa conclusión establece una conexión directa con el apartado siguiente, “Recuerdos en imágenes”. Se demuestra, por desplazamiento semántico, la necesidad de vinculación, gratitud y se subraya el ruego presente a lo largo de todo el texto.

Finalmente, la fotografía es prueba material de la institución del archivo en tanto ejerce, por un lado, una función recordatoria, significativa, en particular, para quien necesita imperiosamente una respuesta; por el otro, cada una aporta elementos fundamentales para la reconstrucción de memorias que exceden la vida de un hombre singular; es decir, se vuelven anónimas y dan cuenta de la experiencia de una comunidad más allá de quién posa en ellas. La vinculación entre el material textual y visual implica la interrelación de fragmentos provenientes de dos vertientes amalgamadas, la memoria individual, ligada por ejemplo a quien aprieta el disparador de la cámara o de quien posa ante ella. Asimismo, ese ser se ve inscripto en la memoria colectiva, en una forma de pertenencia social. Cada imagen ligada al testimonio construye un sistema de memoria colectiva nutrido de las individuales que aspira a dar cuenta de una forma de conciencia del pasado desde cierta perspectiva compartida y consensuada por un grupo social, dado en cierto orden de lo institucional que condiciona el pasado y su lectura futura.

El uso de las imágenes propuesto presenta mucho más que un mero acopio de materiales visuales como registro, pues su exhibición redundaría en un trabajo de memoria (Jelin, 2002). Como señala Salomón Lerner Febres (2003), a raíz del material de *Yuyanapaq. Para recordar*, un registro, si bien evoca frialdad e impasibilidad de quien se limita a dar cuenta objetivamente de lo ocurrido, al mismo tiempo constituye un acercamiento indispensable para reconstruir los hechos (s/n); pero, más aún, el registro que suma una reflexión crítica y emotiva de lo acontecido, ante circunstancias tan graves, se convierte, además, en un escenario ineludible de trasmisión de la historia, asimismo, una proyección al futuro, en tanto prevención y anulación del olvido.

3. La tradición como clave de acceso al pasado violento en *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero

Para dar cuenta del pasado violento, la experiencia se impone por sobre cualquier vía de conocimiento o, en términos de Rancière (2011), se introducen cambios en el reparto de lo sensible, de modo que la distribución de los espacios y los tiempos, así como la reconsideración de las identidades, se suman a una preocupación sobre la capacidad de decir o callar que visibiliza lo obliterado. Esto explica la recodificación de las relaciones entre la literatura y la política, como también la propuesta de nuevas formas de dar cuenta de los recuerdos lacerantes en el posconflicto. En este contexto de redefinición de lo transmitibles, los tópicos propios de los cuentos tradicionales infantiles y de la tradición andina se resignifican en textos como *Cuentos Heridos* (2017) de José Carlos Agüero.

Esta antología de relatos, ilustrada por Andrea Lértora y editada por Lumen, se configura en torno a muchas escenas violentas, puntos neurálgicos de las distintas historias breves que la conforman.⁸² Sirve como epígrafe del volumen un fragmento de “La parábola del hombre viejo y el joven” del escritor, además de soldado británico, Wilfred Owen (1893- 1918), que remite al sacrificio de un cordero en clave bíblica. Dicha entrada a los relatos resulta elocuente: el desconcierto, la violencia, el sacrificio, la desobediencia, por último, la rebeldía, son ideas clave para adentrarnos en los veinticinco textos que conforman el volumen.

En los límites entre el horror y lo decible, se exploran diferentes aspectos de las narraciones tradicionales como las de Charles Perrault o los hermanos Grimm y se proponen, ante motivos propios de la literatura infantil, secuencias lacerantes que permiten contar, también desde allí, el conflicto armado. El texto propone un doble cuestionamiento hipertextual. Por un lado, se constata la posibilidad de dar cuenta del pasado desde formas otras, esto es, los cuentos tradicionales o fábulas, es decir, formas no hegemónicas en la literatura de la memoria, como los textos testimoniales, las novelas o cuentos para adultos, la poesía y el teatro.⁸³ Por otro lado, se recuperan escenas de

⁸² El sello Lumen, fundado en 1960 por Esther Tusquets, se incorporó a Random House en el año 2001 y hoy forma parte de Penguin Random House Grupo Editorial, lo cual evidencia un circuito de producción y circulación del texto más importante que el de otras publicaciones del autor, como *Enemigo* (2016) del sello Intermezzo Tropical.

⁸³ En *Palimpsestes* (1989), Genette desarrolla, entre otros conceptos analíticos relacionados con la noción de la *intertextualidad* acuñada por Kristeva o el de *transtextualidad*, el de *hipertextualidad*. Dicha noción remite a la relación entre un texto anterior, *hipotexto*, que es transformado, modificado, elaborado o ampliado y da lugar a un nuevo texto, el *hipertexto*.

infancias trastocadas por la crueldad mientras se formulan nuevos modos de dar cuenta de la experiencia traumática en la que los niños y los animales (acaso los seres más inocentes) asumen aspectos adultos, escabrosos, irónicos como modos de volver sobre el miedo, sobre la guerra. Armamos un circuito de lectura que recorre las narraciones, recalando en el relato de apertura.

Cuentos heridos comienza con el relato “Hubo una época, hace mucho”, el cual, a juzgar por la disposición gráfica, funcionaría como pre-texto o relato cero antes de las otras narraciones. Esta entrada, sin numeración, opera como un prólogo o clave de acceso que, desde el título, señala una distancia temporal nodal entre un presente y un pasado que remite a las secuelas del conflicto armado. Al comienzo, se describe una primera época donde “la maestra enseñaba a leer (...) tenía gran paciencia. Era joven, bella, de fuertes brazos (...) enseñaba canciones y poesía (...) contaba cuentos” (s/n).⁸⁴ Esta presentación consigna un tiempo de enseñanza y narración, casi idílico, centrado en una maestra, única sobreviviente a la destrucción. Ella es testigo, es resto material además de ser quien reacomoda lo que queda de los cuerpos: “recogió los pedazos de sus hijos (...) los despegó del techo, de las paredes (...) sus hijos se habían multiplicado” (s/n) así, los acomoda y rearma; mientras acomoda y rearma nuevas historias para ellos.

Este relato inaugural propone un primer clima de lectura pues alude al fin de la guerra y al día después por medio de la tematización del reconocimiento de muertos. De esa forma, aquello que en un comienzo era un contexto de enseñanza, de primeros contactos con lo literario, durante la beligerancia y acabada esta, se convierte en una escena apocalíptica: “llueve sobre el pueblo una ceniza arrugada, olorosa, grasienta. La barren y vuelve a caer. Indiferente” (s/n). Por medio de un campo semántico del dolor (muertos, piel quemada, ceniza, noche, polvo, silencio) se explica el modo en el que la maestra, ya anciana, une restos, con el afán de reconfiguración. La referencia a los restos es una constante en la obra del autor; en este caso, encontramos a la anciana rearmando, ayudando a dormir, limpiando pedazos de víctimas, escena donde además de dotarlos de corporeidad, también, “todas las noches les cuenta un cuento” (s/n). En otros términos, vuelve sobre lo material del dolor y allí despliega distintas formas o escenas de narración.

⁸⁴ En adelante anotaremos, entre paréntesis, la única referencia de paginación con números romanos como aparecen enumerados los relatos, pues la edición no tiene números de páginas o bien, la página del comienzo con s/n.

En este sentido, este prólogo reconstruye una escena de narración oral donde el efecto de las palabras lucha contra el silencio, de manera tal que las madres de otros hijos “la rodean en las noches para escucharla” (s/n). Si concebimos este relato como una puerta de acceso a la antología, la operatoria de Agüero indica una confianza en la palabra, tanto oral como escrita, como ritual posible para volver sobre la problemática de la violencia mientras se dota de vida a los restos. Las rondas sugieren una escena de escucha a modo de ritual propuesto por la maestra que comienza como un ceremonial donde se intenta dotar de vida lo inerte. Narrar historias, dice Walter Benjamin (1991), siempre ha sido el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si desaparece la capacidad de retenerlas. De modo que, cuando ella rearma los restos, se revitaliza la escena de narración en tanto reactiva el contacto con lo vital por medio de la palabra oral: “Muchas madres la rodean en las noches para escucharla (...) no les gustan sus cuentos. Pero no se van” (s/n). El remanente, la idea de resto, opera como otredad y como resistencia a partir del relato inaugural y como enlace con la comunidad. La filósofa argentina Mónica Craglini (2009) se vale del cuento kafkiano “Comunidad” para indagar esa dinámica de resto-exclusión-comunidad; señala que, en dicha narración, cinco sujetos, identificados como quienes pertenecen a la casa en la que viven, se ven interrumpidos de manera permanente por un sexto, quien busca entrometerse y al que rechazan más de una vez. Este sujeto sobra en la escena, aunque contribuye, desde su otredad, en la constitución de la colectividad. Se señala, de este modo, que no hay comunidad totalizable, solo existen comunidades del resto. Esta tensión entre la inclusión y la exclusión, homologable a los trabajos de reconstrucción del pasado por parte de deudos, se patentiza en el relato prologal de Agüero, pues las madres que vuelven sobre los restos de sus hijos no encuentran allí un lugar acogedor de pertenencia, más bien rechazan los cuentos de la maestra, pero encuentran en su discurso un estado posible de permanencia. En todo enunciado, en cualquier acto de habla, la pretensión comunitaria, es decir comunicativa, se erige sobre la exclusión incesante de lo que siempre vuelve (Dalmaroni, 2024: 276). La maestra reactualiza cada noche un archivo oral yuxtaponiendo dos tiempos (el del presente y el del pasado) como ritual activo ante la imposibilidad de volver a la vida, a la totalidad de la comunidad.

En esa forma discursiva oral, sin embargo, hay un dispositivo de reactualización de las víctimas, puesto que, por medio de ese evento (vuelto narración escrita, más deficiente en cuanto a designación que lo que ocurre en el acto performático), la ausencia

de los hijos es centro u origen y la voz de la anciana se torna el signo que lo reemplaza, que toma lugar en su ausencia. Al convertirlo en escritura cambian los parámetros de lo performativo. En otros términos, se suple e inscribe una falta en tanto se conjura el olvido y se le gana un lugar al silencio a partir de ese ceremonial. La palabra de la anciana funciona como resistencia o curación; la narración posee un poder curativo ante una circunstancia delicada o crítica, ejerce un efecto terapéutico pues vuelve a resituar el dolor en el pasado, de modo que libera, entonces, a quien la realiza y a los oyentes. Si bien se especula con una época en la que se está perdiendo la capacidad de narrar, como propone Byung-Chul Han (2023), Agüero reactiva la llama de la narración a partir de un cuento/prólogo que trata, precisamente, del efecto de la palabra.

Dado que toda literatura oral presenta un doble estatuto, como evento y discurso, la narración, no aparece como producto único, sino como parte de otro conjunto mayor, dentro de condiciones especiales de producción. En tanto evento, es la fusión de circunstancias posibilitadoras de la producción del texto oral; como discurso, no es solamente lo que recibimos, sino aquello construido con el narrador hablante en presencia inevitable del oyente (Espino Relucé, 1999). Las madres desestiman el contenido, pero se quedan ritualizando un conjuro contra el olvido, de modo que estos relatos/restos operan como espacios textuales donde la simultaneidad y la participación, en su doble dirección, establecen una unicidad mientras traen el pasado hacia el presente. Walter Benjamín sostiene, también, que el primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas, las cuales sobrevivirán al tiempo mientras exista la capacidad de retenerlas (1991:15). Las memorias de los pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad; otros, de aparente olvido o borramiento, tanto social como institucional. La propuesta de la antología es, precisamente, retomar la tradición de los textos infantiles e imbricarla con la tradición andina como un modo de dar cuenta de los padecimientos, como otros registros del pasado. En la yuxtaposición de la capacidad de narrar junto a las huellas traumáticas se propone un trabajo de memoria (Jelin, 2002), donde la literatura se vuelve material posible para la denuncia, para la indagación, pero también un dispositivo de articulación entre la curación y la mirada irreverente del pasado donde siempre se señala una herida.

Dentro del trabajo con los temas o tópicos recurrentes de la tradición literaria infantil nos detendremos en las figuras animales y los motivos propios de la tradición andina. Los cuentos combinan la candidez con el humor negro, la anécdota infantil con

la crueldad o la sordidez, de modo que los relatos subvierten la idea de fábula y presentan moralejas trastocadas, elementos no inocentes, incertidumbre, una tensión en escrituras que rasgan la condición humana a partir de gestos risueños y cínicos. El humor y la ambivalencia, de esta manera, funcionan como una conciencia de deconstrucción de los discursos oficiales, vale decir, un posicionamiento crítico frente a los hechos del pasado para establecer distancia frente a las versiones circundantes. De esta manera, se apunta a contar desde las incongruencias, los vacíos, las contradicciones mientras se señala lo no representado por los discursos oficiales. Dentro de la fauna presentada por el escritor peruano encontramos, por ejemplo, osos que deben lavarse las manos antes de comerse a una niña o unas cabritas que vengan al vengador y humillan al lobo, que en principio las había comido, hasta un vejamen como orinar sobre él, como en el cuento “Las siete cabritas”, relato que resemantiza el cuento popular de los Hermanos Grimm “El lobo y las siete cabritas”. En la versión analizada, la actitud de las cabritas recuerda escenas de violencia padecida por los soldados en los cuarteles, de manera tal que cada relato perturba la versión original, mientras señala hechos propios del conflicto armado.⁸⁵

El tratamiento de temas o tópicos de la infancia funciona como profanación en tanto se libera y se restituye un objeto –separado de la esfera de lo sagrado, de lo intocable– al plano de la experiencia. En la recomposición de escenas tradicionales, puestas a funcionar desde la violencia, se demuestra una zona del trabajo de memoria que busca ya no la reconstrucción, sino el falseamiento del pasado de manera que se lo dota de otro uso a partir de la invención. Este tratamiento es la forma más inmediata de liberarlo de su carácter sagrado o legitimado en tanto se lo exhibe en el plano de la realidad actual. La crítica israelí Zohar Shavit (1999) parte del concepto de ambivalencia de Lotman (1977) y se propone resignificarlo. Para ella, los textos ambivalentes pertenecen en simultáneo a más de un sistema, por ende, son recepcionados de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos o más grupos de lectores divergentes en sus expectativas. En este sentido, Agüero se perfila como un escritor ambivalente, capaz de activar distintos protocolos de lectura como ruptura de los modelos, sin especular con la circulación y recepción, aunque encuentra en la literatura infantil tradicional, en los temas propios de ese universo un dispositivo cuestionador de los alcances de la violencia. Esta

⁸⁵ Pueden ampliarse los testimonios sobre la violencia al interior de las Fuerzas Armadas y el Ejército en los textos de Lurgio Gavilán Sánchez (Cap. I), en las crónicas de guerra como *La batalla* de Gustavo Gorriti (2019), así como en los testimonios recopilados por Jelke Boesten y Lurgio Gavilán Sánchez en *Perros y promos. Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto* (2023).

antología, catalogada, en una primera apariencia, como un libro de fábulas demuestra que su autor trastoca el género y parece dirigirse al lector adulto sirviéndose del tono en apariencia naïf (Villena Vega, 2018), de manera tal que se retrata la condición humana mientras se pone en evidencia, de manera crítica, la trivialización que se hace de muchos temas de la realidad.

Por tal motivo, el relato “Hubo una época, hace mucho” como apertura de la antología tematiza la escena de narración atravesada por una imagen potente, reiterada a lo largo de este y otros relatos: las cenizas que cubren las expectativas lectoras del universo infantil, al punto de que todo parece cubierto por una atmósfera de humo y muerte. Esa ceniza es también una imagen de la antología en general concebida como una construcción de palabra e imagen, en tanto se presenta ilustrada en su totalidad en tonos grises. Desde su materialidad, se propone una estética a partir de una aproximación dialéctica, como señala Georges Didi-Huberman (2004) quien habla, en concreto, del relato del genocidio nazi, un trabajo con la materialidad del lenguaje. Asimismo, la reflexión sobre la reconstrucción de una memoria busca la enunciación y la demostración de una imagen donde hay olvidos, silencios. De este modo, la combinación icónica y discursiva confía en el carácter restaurador del relato, se exhibe una lógica en consonancia con el proceso de duelo a partir de las sombras, las tonalidades solo basadas en blancos, negros, grises, las formas humanas poco definidas, la reelaboración de motivos tradicionales en versiones macabras. La escena de narración como ceremonia y ritual reactiva la memoria y confía en el legado del porvenir: “Esas palabras son para la ceniza. La última forma de sus herederos” (s/n); de este modo, son también las destinatarias pues se introyectan en la memoria, afloran mientras tienden puentes hacia el futuro y se esparcen como arterias dentro de una unidad temática de dolor.

Temas tradicionales, temas andinos

Dentro de los veinticinco relatos, establecemos un agrupamiento en torno a las figuras de los cuentos tradicionales, también, de la cultura andina. Dichas figuras operan como dispositivos que, tras una aparente inocencia, dan cuenta del dolor por la guerra y sus consecuencias en el posconflicto. Un elemento frecuente en muchos de los textos es el protagonismo de animales, remisión a un imaginario común pero que aparecen trastocados, puesto que subyacen actitudes alusivas a las experiencias de violencia del pasado; por medio de la palabra de los distintos narradores, se ensayan respuestas ante el mundo convulsionado del nuevo *Pachakuteq*. En otras palabras, los animales de la

tradición se humanizan, se imbrican con situaciones de violencia, humillación o soledad lo cual perturba los sentidos esperables de los cuentos para niños.

En *El animal que luego estoy si(gui)endo* (conferencias de 1997 reunidas en un libro y publicadas en 2006), Jacques Derrida utiliza el término *zoopoética* para referirse a la vasta presencia animal en la obra de Franz Kafka (Derrida, 2006:20). A partir de esta breve alusión, distingue dos formas de concepción y conocimiento de los animales en el imaginario colectivo: la primera asume que se puede saber lo que piensan y, por ende, puede evaluarse de qué manera ven el mundo a través de la observación y la posterior descripción. La segunda, si bien parte del animal kafkiano, no se limita al ámbito textual, sino que se extiende a una clase de presencia considerada por Derrida como *real*. Dicha presencia, centrada en el animal doméstico, se encarna en la percepción de su mirada y los modos en que esta provoca en el hombre el enfrentamiento con sus miedos más profundos. De ahí que, ante el silencio del animal, se sienta testigo y/o culpable o se encuentre desnudo ante la criatura (Albertocchi, 2024). Esta doble dimensión señalada por Derrida ofrece una mirada humanizada, real de las criaturas, coincidente con muchos de los pasajes presentados en estos cuentos. En ellos, se las humaniza, incluso con características no esperables para dichos seres; entonces, frente a esta propuesta distorsiva, la mirada humana queda trastocada, desnuda ante su propia brutalidad.

Los ejemplos de animales en la literatura infantil tradicional son innumerables, aunque podemos apuntar rasgos comunes. Por un lado, los textos tradicionales tienden a presentarlos de manera dicotómica a través de una división de papeles que responde a un tipo de razonamiento básico, por ejemplo, los lobos feroces al acecho de corderos y ovejas ingenuas o la torpeza de los osos; por otro lado, se presentan de modo arquetípico con cualidades como astucia, fidelidad, maldad, abnegación. Asimismo, se los vincula con el día o la noche, el afuera y el adentro o bien, como proyección de la sociedad (Mateos Jiménez y Muñoz Resino, 1997). También, de acuerdo con la teoría de Vladimir Propp (1928), los animales de los cuentos populares, a menudo, cumplen funciones significativas al interior de la trama en tanto actúan como ayudantes mágicos –ofreciendo asistencia al héroe en momentos críticos–, representan una prueba o un desafío en el avance de un viaje, son villanos u oponentes del héroe o incluso simbolizan valores encomiables como la valentía, la astucia o la nobleza.

En esta línea, analizamos algunos de los animales de los relatos de Agüero. En “Buenas costumbres de los osos”, aparecen estas criaturas tradicionales, a partir de un

tratamiento que no delimita de manera tan nítida las divisiones de papeles clásicos como buenos o malos: pese a aparecer como seres voraces, deben lavarse las manos, con cierto cinismo, antes de comerse a una niña. La madre, humanizada, severa y rigurosa, distrae a la víctima en pos de cumplir con el ritual higiénico, lo cual genera un primer clima de inquietud desplegado en casi todas las narraciones de la antología. El centro del relato está delimitado ya no en la víctima, sino en la preocupación de la osezna por ofrecerles una enseñanza que desatiende por completo el sufrimiento ajeno. Por otro lado, el cuento “La espera del patito” establece una vinculación con este relato en tanto también recrea una escena de ingesta. En ella se recuerda la exclusión tradicional del patito negro conocido a través del cuento del autor danés Hans Christian Andersen. En Agüero se señala a uno que no logra hacer lo esperable para su especie, esto es, entrar al agua. La criatura excluida se queda en la orilla imposibilitada de ingresar. En el final se advierte que “A ese patito feo se lo comió el gato del vecindario” (IV), mientras agrega que permanece dentro de la barriga del felino llamando a su madre. Lo que resulta punzante en el relato es el odio, así como la necesidad de venganza experimentada dentro de la barriga por el animal, que no desea el regreso con su familia ni llama a su madre pidiendo socorro, solo busca justicia. De esta forma, el tema tradicional vuelve sobre los peores sentimientos humanos puestos a funcionar en los animales: el patito en vez de auxilio, pide venganza por el trato dispensado por su madre, y no, por el felino. Resulta elocuente la imagen de una madre que busca, pero no logra dar con su hijo, de modo que esta escena funciona de manera alegórica en tanto podemos entender un sistema, una guerra que alejó a madres e hijos, cuyo remanente es el dolor y el hambre de justicia por parte de las víctimas que, al quedar en un estado trastocado, muestran conductas impensadas, exhibiendo márgenes poco precisos entre víctimas y victimarios. Retomamos el cuestionamiento de Kári Driscoll y Eva Hofmannen en *What is Zoopoetics?* (2018), en torno a los modos en los que las representaciones de la animalidad contribuyen al entendimiento inclusivo y complejo de las dimensiones humanas (6), pues tanto la crueldad, el ritual higiénico/sádico antes de un asesinato y la sed de venganza perturban cualquier posibilidad de conducta racional frente a la violencia. Las diferentes formas de la bestialidad presentadas espejan el comportamiento humano y proponen, en dicha refracción, una zona difusa entre unos y otros mientras señalan diferentes escenas del conflicto armado.

En consonancia con este carácter humano de los animales, podemos recuperar la historia de “El pez viejo” a partir de la imagen de un animal acuático que sufre el desprecio y la soledad. Este, en particular, ilustra el funcionamiento de la memoria colectiva, pues “Había visto aparecer y desaparecer especies enteras”, “él no moría, duraba” (VI). El animal aparece como una suerte de armadura de resistencia apocalíptica dentro del gran mar donde solo quedan él junto a un hombre. El relato, de esta manera, vuelve a la soledad, al sin sentido y disemina las posibilidades de elaboración del terror traumático que implica, para él, ver a un humano en el final del mundo. A través de un carácter humanizado desde los peores sentimientos, también este relato remite a la posibilidad de salvaguardia de vidas penosas y pasados dolorosos. Si el proceso de memoria resulta una compleja articulación creativa de numerosos sistemas (semántico, episódico, institucional, perceptivo, entre otros) el pez herrumbroso funciona como resistencia viva en una mar donde, aun cuando todo parece haber sido experimentado, “el pez no podía creerlo” (VI); es decir, no posee facultades suficientes para ver y dar cuenta de cierta experiencia. En ese sentido, tanto los osos, como el patito o el pez se alejan de los estereotipos de los cuentos tradicionales y funcionan de modo figurado como mostración de escenas del posconflicto cargadas de cinismo, dramatismo y sed de venganza. El clima de la antología, por medio de estas propuestas, presenta un primer perfilamiento como trabajo de memoria que tensa el pasado, lo revisita no sin irreverencia, de modo que, en cada historia, se advierte una *herida* a través de la cual puede verse la violencia del ayer y la imposibilidad de asimilación de esa crueldad desde el presente.

Las narraciones tradicionales cooperan en la reelaboración del pasado y se hacen presentes por medio del cuento “Los tres cerditos”. De igual modo que en el relato de los osos, se presenta como núcleo narrativo principal la ingesta de los restos de unos niños. Esa reescritura toma una parte del cuento tradicional como reemplazo con significación diferente.⁸⁶ Entonces, no es versión que reproduce, sino que genera nuevos sentidos orientados hacia lo ominoso. Así, aparecen instancias diferentes como jugando en dos series, ya abolida toda semejanza, sin que se pueda identificar original y nueva versión (Deleuze, 1988: 136). En este caso, la nueva propuesta opera como una visitación

⁸⁶ Este cuento tradicional ha sido transmitido oralmente a través de generaciones y no tiene un autor reconocible. La versión más famosa fue la de James Orchard Halliwell-Phillipps en su libro *Nursery Rhymes and Nursery Tales* de 1843. Más tarde, el cuento fue popularizado por Joseph Jacobs en su colección *English Fairy Tales* en 1890.

(Secreto, 2013) a algunos pasajes del original, una abolición de gran parte del texto fuente, evidente en la violencia simbólica extrema exhibida en las acciones y dichos de los animales frente restos humanos: “Cerdito Laborioso (...) arrancó los labios del cadáver de una niña y se los puso como un parche sobre el hocico. “Soy un niño y digo puras verdades”, gruñía” (IX). Al verse como chanchos carroñeros, los cerdos reflexionan en términos humanos sobre un posible origen común de lobos y puercos, en tanto ambos animales parecían entenderse, actuar de la misma manera bestial siempre “que hubiera niños cerca” (IX). El animal aparece de modo polisémico a partir de la pose, la cual no recupera nada de los que remite al relato original; en otras palabras, se lo humaniza de manera tergiversada pues apunta una reflexión improbable (la del origen común) sumada a una actitud teatral cuando imita a su próxima víctima. Sin embargo, en paralelo, ese afán quita el foco de lo que está a punto de ocurrir, la cruel ingesta. La escena propone un punto de fuga donde algo de esos restos manipulados y ultrajados remiten a la guerra interna y también a los restos en muchos de los poemas de Agüero (Cap. II). Estas actitudes oprobiosas especulan con una doble mirada, la efectuada por los lectores frente a esos animales cínicos, pero también la de los animales que con sus conductas reflejan actitudes humanas, situación que provocan en el hombre el enfrentamiento con sus miserias más profundas (Derrida, 2006).

El agrupamiento de textos en torno a los tópicos de la tradición infantil se completa con el relato “Pie grande”, aunque no remite a animales. De igual modo, a caballo entre las narraciones tradicionales y la cultura andina, la figura del gallinazo dialoga de manera ambigua con la literatura infantil tradicional peruana en “El señor gallinazo se va de Lima”. Este cuento describe la mirada del ave frente a la nueva fachada de movilidad urbana de una ciudad expandida y devastada por la violencia. El ave se marcha a comer frutas (ya no carroña), razón por la cual pierde fuerza en sus garras hasta su muerte, aplastada por un camión. La descripción urbana remite a escenas de miseria extrema, “gente rebuscando en los basurales”, “ciudad gris”, “Siente algo frío, que viene de los pantanos” (XIV). La inclusión del relato sobre la niña de pies grandes resulta significativa, en tanto esta es una antología donde prima el dolor, la violencia y las secuelas del conflicto armado, de modo que podemos hallar escenas del posconflicto en las familias corrompidas por la violencia, en las mujeres sujetas a designios de infelicidad (en “Pie grande”), en la muerte en los asfaltos de la ciudad, en los restos como carroña (en el relato del gallinazo). “El señor gallinazo se va de Lima” funciona, asimismo, como

enlace entre la narrativa peruana y la cultura andina en un juego de tergiversación entre regreso y huida. El relato retoma la famosa historia del escritor de la generación del 50, Sebastián Salazar Bondy, “El Señor Gallinazo vuelve a Lima” (1961) donde se describe el crecimiento urbanístico mientras se señala la pobreza de los basurales y la migración andina a la ciudad moderna durante la década del 50 del siglo XX. Remite a la situación de los migrantes pobres, quienes solamente entraban en la sociedad limeña si se ajustaban al escenario instalado por la cultura criolla con angustia ante el antagonismo social producto del capitalismo. La descripción de los arrabales periféricos ciudadanos resulta un tema común en la narrativa peruana; los escritores abandonaron el silencio culposos de un canon que hasta ese momento había privilegiado el corte esteticista y satírico en su vertiente narrativa, que tendía a la representación de lo real con un marcado compromiso sartreano (Douglas Rubio, 2015). Otro de los gallinazos famosos de la literatura peruana, que establece un diálogo con esta estampa limeña es “Los gallinazos sin plumas” (1955) de Julio Ramón Ribeyro que, en clave intertextual con la versión de Agüero, remite a la crueldad, los padecimientos de los niños en un contexto de extrema pobreza y al desmantelamiento de un complejo sistema urbano, monstruoso. En ese sentido, los niños como elementos de los relatos se muestran vulnerados, dentro de una atmósfera asfixiante y llena de crueldad. De igual modo, “El brazo de Paco” reescribe la historia peruana de “Paco Yunque”, cuento de César Vallejo en el que se vuelve sobre la tradición de la experiencia de un niño en su primer día de escuela abrumado, intimidado, desorientado en el nuevo entorno. En el cuento de Agüero, el brazo del niño simboliza la impotencia, no es miedo ni odio, sino algo más fuerte como la invasión de la ira. En ese sentido, los guiños al pasado de la literatura infantil permiten la visita al pasado reciente de la violencia. Las imágenes, la crueldad cínica de ciertos animales, los finales sorprendidos por el nivel de brutalidad señalan remanentes de la beligerancia estudiada. Por su parte, los animales analizados, como conjunto, ya no funcionan como un tópico sino como un dispositivo cuyo carácter ambiguo y límite permite la revisión de la violencia desde otra perspectiva. Ese hombre visto por el animal, como proponía Derrida (2006), esos animales que se comportan como humanos (posan, humillan, desgarran la realidad) se multiplican, se entrecruzan para presentar un ambiente textual de sospechas, temor, vergüenza donde resulta cada vez más difícil el señalamiento de los perfiles de víctimas y victimarios.

Sumado a este tratamiento de las narraciones tradicionales, dentro de los tópicos de la tradición andina, *Cuentos heridos* recupera figuras como el cóndor, el pishtaco, los pilares del puente (que recuerda al emblemático puente Kutinachaca), los perros viringos, el mito del Inkari y la historia de Manco Inca, que resultan propuestas de revisión del pasado violento a partir de otros registros. En esa línea se inscribe “Perrito peruano sin pelo”, que narra la historia de unos canes que se disputan los restos del narrador, quien implora: “mis restos inflan sus costados”, “no te comas mis manos todavía porque quiero acariciarte” (XXIII). Dentro del clima ya señalado en los cuentos anteriores, la escena remite a muchos de los poemas de *Enemigo* cuyo tema son los restos (Cap. II), pues la voz del relato entabla una conversación con quienes van a carroñar lo que queda de los muertos, del cuerpo del narrador. Sin embargo, en este texto, los animales son tratados con ternura, de ahí el uso del diminutivo, la acción de la caricia, el pedido: “Perrito de mi infancia, mírame. No me importa que seas tú el que se coma mi cuerpo” (XXIII). El narrador perdona las acciones caninas mientras establece un parangón con la infancia, de modo que se anulan las temporalidades y las zonas de la vida y de la muerte en las cuales el yo, vuelto un resto, recuerda, incluso, reconoce en los animales a los perritos de paso a la muerte. Estos perros son oriundos de las civilizaciones pre incas, se ha probado arqueológicamente que data su aparición en el año 500 a. C. momificados en las tumbas de los nobles de la cultura andina; además, existen en la actualidad muchos huacos con perros calatos. Más allá de las múltiples características positivas de estos perros, se cree que los viringos (perros peruanos sin pelo) guiaban las almas de los difuntos en su viaje a la última morada (Osorio y Gálvez 2015: 68; García 2009: 7, 12). El final del relato, que podría rozar un tono escabroso dada la pelea por los restos, señala otros puntos para la reflexión en torno al posconflicto. El narrador dice: “te quiero y te perdono. Y siento que por fin me voy a conocer en tus dientes de leche” (XXIII), es decir que el final presenta una reelaboración de la violencia. De igual modo, la presencia de perros es significativa, porque establecen un diálogo con otros ejemplares de su especie, por ejemplo, aquellos utilizados en la iconografía senderista.⁸⁷

Por su parte, otros dos cuentos retoman la tradición andina en la tensión entre las heridas reales del pueblo y las heridas metafóricas. En “El gran cóndor se enamora” se

⁸⁷ Los perros dentro de la historia senderista remiten a los sucesos de la mañana del 26 de diciembre de 1980 cuando Lima amaneció con varios perros callejeros colgados en importantes avenidas. Este hecho recordado como “Los perros de Deng Xiaoping” señalan al líder revolucionario chino como un traidor de los lineamientos maoístas y, por ende, se convirtieron en un símbolo de amenaza.

presenta esta figura guía que, a la espera de un amor, captura niños para realizar manjares, aunque ante la larga espera de su amada, los niños, ya adultos, mueren comidos entre sí dentro de una jaula. En la versión de Agüero, tanto el cóndor como los humanos esperan la muerte; sin embargo, el dolor aparece a través de una escabrosa zona de la condición humana, el cóndor aguarda ser comido por sus víctimas y especula con el hecho de que ellas lo torturen. El relato, así, queda enmarcado en la ambivalencia a partir de un tono apático, melancólico o cínico que establece un juego refractario entre las oposiciones binarias (víctimas-victimarios) de modo inasequible. El cóndor se convierte en una figura ambigua que no busca denunciar ni dejar ninguna moraleja, sino, más bien, un efecto de perturbación ante una mirada distorsionada del pasado. Su figura emblemática en la cultura andina recuerda a otros cóndores de la literatura, entre los que cabe recuperar el de la novela *Yawar fiesta* (1958) de José María Arguedas, donde se reelabora la tradición cultural celebrada desde los tiempos coloniales en distintos puntos de la sierra central peruana, en cuyo marco el Cóndor Andino es capturado y atado mediante argollas al lomo de un toro (Vidales 1997). En este ritual el ave representa al pueblo peruano y el toro al gamonalismo (Ibarra, 2003), de modo que, si en la lucha el cóndor resulta herido, esto representa una tragedia para el pueblo. En el relato de Agüero, el poder del cóndor se ve desvanecido pues se entrega y espera su muerte por un desamor. De esta forma, se trastoca la figura tradicional que ya no trasunta una adecuación del relato a un ritmo compatible con la naturaleza y la vida de la cultura andina y, en cambio, se presenta un clima de deslegitimación del poder ancestral, pues el relato señala la paciencia, la vigilancia de los alrededores de su novia, la vejez que casi no le permite volar y la espera. En este caso, se aleja de la tradición en la cual los humanos llenan de pólvora al toro para salvar al cóndor y el ave se convierte en un enemigo de los hombres: es él quien alimenta a los humanos como futuras víctimas porque en realidad espera que “terminen de romper la jaula. Y lo destrocen” (VIII). En la misma línea de los relatos de recuperación de la tradición infantil, observamos una humanización de otro elemento de la cultura andina, el pishtaco a quien en el cuento de Agüero se lo dota de cierta bondad como un ser inofensivo.

La figura del pishtaco, también llamado *Nakaq* o *Kharisiri* (Ansión, 1989) es muy antigua en el mundo andino y designa a quien robaba grasa para los ricos. En el tiempo de la Conquista, su imagen fue modificada al punto de hacer de él un personaje ligado a la iglesia. Interesa, en consonancia con el análisis de los restos de la violencia del pasado, su vinculación con el senderismo. Los pobladores de diferentes comunidades serranas

señalaban a los militantes de SL como los culpables de su reaparición, ya que entendían que, por culpa de la violencia del terrorismo, aparecían pishtacos enviados por el gobierno para aniquilarlos. A esto se sumó la crisis económica generada por el gobierno de Alan García, la cual derivó en la concepción de los pishtacos como encargados de sacar la grasa de las personas con el fin de venderla al exterior en forma de pago de la deuda soberana (Ansión, 1989: 152). En la tradición andina, el pishtaco cobra la dimensión de la figura del explotador, por su condición de blanco, extranjero a la comunidad. Sin embargo, en el relato de *Cuentos heridos*, “El viejo Pishtaco” se ofrece una imagen diferente: “Jamás sacó la grasa a ningún niño, ni siquiera se imagina cómo podría hacerse algo así” (X).⁸⁸ En este sentido, se lo muestra inofensivo, se lo señala como un ser que rehúye de la gente pues no le interesa dañarla. El texto reniega la construcción villanesca que circunda en torno a él y deslegitima el archivo literario, así como el mito popular urbano en tanto se tergiversa el sentido violento y político de esta figura. Por otra parte, el relato genera un efecto disonante con la línea argumental de muchos cuentos donde los niños son maltratados, humillados, comidos, como señalamos. La irreverencia ante este acervo cultural y popular opera como distorsión de la tradición; en este caso, se mira de manera estrábica a los viringos, al cóndor, al pistacho pues es en esa tergiversación donde se encuentran modos de exploración de la violencia que todo lo trastoca y que insta a concebir de manera contrahegemónica al archivo.

Esa reelaboración de los elementos de la cultura andina a la luz de la violencia se completa con el relato “Los pilares del puente”, el cual inicia con una pregunta que señala la indagación sobre la circularidad del tiempo: “¿crees que, de verdad, dure para siempre?” (XV). La pregunta establece un doble guiño, si entendemos la relación puente-paso-tiempo, hacia la violencia del pasado y hacia la fe en una estructura sólida que permita el cruce. Esta historia cuenta la vida de dos hermanos que “habían huido tantas veces” (XV) emplazados en escena circundada por el puente, el río, el humo de las ofrendas, el canto de las mujeres en una ceremonia con un chamán que es atemporal; el puente es testigo sobreviviente de distintos ciclos de personas que pasan y mueren, todo un pueblo. Esa pasarela recuerda, al puente Kutina, es decir, *Kutinachaca* que conecta la zona norte de

⁸⁸ Para ampliar la relación de los pishtacos y el conflicto armado pueden consultarse: *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso* (2012) de Gonzalo Portocarrero, texto en el cual se aborda el mito de los pishtacos relacionado con el miedo al foráneo y se ilustran ciertos miedos, creencias populares utilizadas por movimientos políticos. Por su parte, Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* (2017) y *Entre incas y pishtacos: estudios sobre literatura y cultura peruana* (2018) analiza esta vinculación con detenimiento.

Ayacucho con Apurímac y sus alrededores. Dicho puente tiene gran relevancia pues fue uno de los medios de escape en el escenario de la violencia.⁸⁹ A través de una historia transitada y observada por el puente, el rito se estructura como acontecimiento, en otras palabras, la repetición de distintos sucesos violentos a lo largo del tiempo, se eternifica en el puente. De esta forma, se genera una anulación del tiempo cronológico, como si los personajes y sucesos se encontraran fuera de la linealidad de la historia y se los colocara en un tiempo mítico (Salazar Jiménez, 2022: 203), donde solo aparece el espacio testimoniante: “el mismo pueblo ha muerto, ya nadie pasa por allí, así, abandonado, el puente se mantiene intacto” (XV). Ante la impavidez del puente, se presenta una mirada fascinada por parte de los niños protagonistas, quienes observan la reiteración de la violencia, de manera inacabada ante la cual es lícito preguntarse “¿crees que de verdad, dure para siempre? (XV).

Por su parte, encontramos otros relatos en los cuales se explicita la vinculación con la tradición andina, tal como se advierte en “Lámina de colegio”, que es un texto acompañado de una ilustración alusiva al despedazamiento de Túpac Amaru. Esta temática histórica también aparece en “Álbum de figuritas” y “El regreso”. En el primero, se retoma la escena de descuartizamiento en un contexto de locura, sangre y miedo, donde el animal encargado de tironear de las sogas se rehúsa a hacerlo al punto de que termina baleado por no cumplir la ejecución. El cuento presenta la lógica de matar o morir, propia de las guerras, a través de dos elementos emblemáticos: el líder de la rebelión y el animal. Por tal razón, la violencia se narra a partir de un hecho histórico, a través del cual se resemantiza la crueldad del conflicto armado. En este relato reaparece la figura animal, pero en esta ocasión es portador de una compasión humana, al dejar la bestialidad aparte (señalando a quienes dan las órdenes como verdaderas bestias), al comportarse de manera casi maternal con el hombre violentado: “Limpió con su lengua su frente rota” (XII). Los dos protagonistas establecen un breve intercambio que, según el narrador, nadie comprendió jamás, pero queda claro en dicha escena la difuminación de las posiciones de victimarios y bestias, como en otros relatos. En tanto resulta imposible clasificar las actitudes de los distintos seres desplegados en *Cuentos heridos*, encontramos que esos límites difusos en las conductas remiten a escenas del conflicto armado a través de una construcción en contra de los discursos oficiales y hegemónicos, como así también

⁸⁹ Para ampliar la indagación sobre este puente puede verse el documental *Nada queda sino nuestra ternura* (2017), realizado por Sébastien Jallade o escuchar la canción testimonial “En la subida de Kutina”, como ejemplos de producciones culturales que recuerdan el pasado violento a través de la figura del puente.

mediante una revisión de elementos clave de la historia peruana; por ejemplo, aquellos que sostienen instituciones como la escuela. En “Álbum de figuritas”, por su parte, aparece la figura de Manco Inca Yupanqui o Manco Capac II, emperador inca, reconocido por su alianza con españoles para acabar con la resistencia indígena.⁹⁰ Este cuento narra ese momento histórico, cuando hace arder Lima y termina con la sucesión de muertes de su estirpe. La configuración de un relato ucrónico origina un presente alternativo en el cual se marca una diferencia respecto del registro histórico; lo que distingue a la ucronía es la distancia de la realidad empírica, lo cual garantiza el poder conjetural sobre lo que hubiera pasado si cierto hecho hubiera sido distinto.⁹¹ El cuento de Agüero recrea una visión, Manco Inca entiende que, de no cambiar el curso de la historia, su hijo Manco III (de cuya existencia no hay registro, pero que personifica a las generaciones venideras) sólo sería “Un ser sin destino. Vio su piel marrón escupida por siglos. Su idioma humillado. Su hijo loco en este mundo sin orden” (XVI). Así, a través de este relato con valor conjetural, la violencia se redirecciona como reposicionamiento de la fuerza indígena por sobre la colonizadora, es decir, la herencia, “el tiempo siendo en ella historia” (XVI) y la violencia se reconfiguran en una acción política conjetural que recuerda la realidad del conflicto armado: “Lima desapareció para siempre y ese campo de sangre se llamó rincón de los muertos” (XVII). Este relato del porvenir o cuento ucrónico deconstruye el archivo mitológico por medio del redireccionamiento de los acontecimientos a través de la humanización de los personajes y el potencial de conjetura. El trabajo propuesto por el autor peruano presenta, a través de estas dos escenas emblemáticas de la historia peruana, una mirada tanto hacia el pasado reciente como hacia el pasado más antiguo, por ende, presenta un cuestionamiento a los protagonistas de la violencia.

Por su parte, y en un diálogo con los antepasados, el relato “El regreso” retoma el tópico de los restos de Inkarrí a partir de la imagen de ciertas partes del cuerpo que duelen a distancia unas de otras, pero de modo inconexo. El narrador los describe como “tumores” o “monstruos” (XVII), que crecen bajo la tierra, es decir que el resurgimiento

⁹⁰ Noble inca, militar, político, líder de la resistencia y primer soberano del reino independiente de Vilcabamba. La guerra de Manco Inca supuso el mayor enfrentamiento militar de la conquista del Perú.

⁹¹ El empleo del término remite a 1857, cuando el filósofo francés Charles Renouvier publica su novela *Uchronie*, cuyo punto de divergencia es que Marco Aurelio no abdicó en su hijo Cómodo, sino en el general Ovidio Casio. La etimología es griega *u-cronos*, entendida como *no tiempo*. Para ampliar el concepto puede consultarse: Lumbreras Martínez, D. (2023). “Los mundos posibles de la ucronía: una proposición de subgéneros”.

del Inca posee, en este relato, un valor negativo, apocalíptico, una clave distorsionadora del mito original de su regreso. Al centrarse en el tiempo pasado (cinco siglos) y en su regreso ante una comunidad organizada, armada de manera precaria que baja con sigilo en la noche, se alude indirectamente a los escenarios del conflicto armado, en concreto, a los comités de autodefensa. Como se explica en el *Informe final* de la CVR, los comités de autodefensa surgieron como respuesta espontánea, autónoma ante las amenazas. Si bien en un comienzo las fuerzas armadas expresaron su desconfianza ante ellos, con posterioridad concluyeron en que eran un instrumento eficaz para la derrota militar de SL. En este relato, tanto las imágenes (que aluden a sombras y formas de campesinos) como la descripción, permiten establecer un diálogo con lo ocurrido durante el conflicto armado, sobre todo si atendemos a que, para muchos, la aparición de SL era entendida como el posible regreso del Inkari. Ante el tumulto, su cabeza, rescatada del piso por una niña que lo peina y le canta, por fin, habla. Resulta llamativa la fortaleza del Inca, aunque debilitada, en este relato en el que el protagonista reclama la rendición; así, la cabeza procura agenciarse de una vida normal, con hijos, cuidados y expresa su último deseo: “Quiero conocer el mar” (XVII). Tal guiño permite entender que la situación se emplaza, como los comités de autodefensa, en la sierra. Esta voz quiebra cierto determinismo mesiánico con la fundición de los restos del Inca y se propone un deseo individual. La imaginación colectiva andina ubicó la sociedad ideal en el periodo precolombino, época relacionada con la ausencia de desigualdades, violencia e imposiciones de modelos extranjeros, de modo que los incas, dejaron de ser una monarquía y fueron concebidos en términos de la síntesis simbólica de redención y prosperidad social. A partir de la llegada de los españoles, se sustentó una espera vigilante, así como fe en el restablecimiento del orden andino perdido, fue “la contracción del tiempo para abolir el poder” (Aranda et. al, 2009: 34). En el relato, el pasado se presenta de modo tergiversado en estadios conjeturales que trastocan lo verdaderamente ocurrido ya sea en los tiempos de Manco Inca como de SL. Los líderes redireccionan sus prioridades, sus deseos y los tiempos (yuxtapuestos a través del relato) reconfiguran otros modos de narrar el pasado.

Sobre el final, aparece un personaje relevante, la maestra (XVII), quien posee la cabeza del Inca, “la usa en la escuela. Para las clases de ciencias naturales” (XVII). El verbo contiene una matriz crítica, señal de que la historia tradicional andina fue instrumentalizada, en términos políticos, ya que podemos reponer el supuesto poder

mesiánico del presidente Gonzalo.⁹² Es decir, esta figura, al igual que otros líderes en quienes se depositó una fe absoluta, demuestra a través del carácter ineluctable del proceso *pachacuti*-revolución o de un milenarismo regresivo (Ansión, 1982), que resulta necesario volver a la historia con mirada crítica, contrahegemónica, cuestionadora, irreverente. Si bien la aparición de las guerrillas como SL y MRTA consolidan el rompimiento con las tradiciones y creencias míticas, se utilizaron sus símbolos como una forma de atraer al imaginario colectivo hacia sus posiciones, a través de características mesiánicas y milenaristas del grupo maoísta (Aranda et.al, 2009: 36). De modo que el uso de la cabeza del Inca en manos de la maestra resulta una muestra más de esta mirada histórica. Sumado a esto, el juego entre los pronombres para aludirla indica que ya ha sido mencionada, de modo tal que se establece un diálogo entre los relatos sobre “la” maestra (el prólogo y “El regreso”). En ambos se exhibe el armado de una historia otra, distinta de la oficial en la cual los restos son utilizados para un fin que excede los ritos funerarios o el respeto en el ordenamiento de un cuerpo. La figura de Inkarrí deja los matices mesiánicos y esperanzadores de una divinidad creadora, pues se ve como un ser agotado, del que nada se sabe en el presente. Así, en las escuelas funciona como un instrumento de la ciencia, al punto de que ha perdido su condición histórica. En otros términos, su historia no se imbrica en el presente porque ha dejado de tener sentido. A través de un relato donde se expresa la pérdida del pasado prehispánico, el mito de Inkarrí deja de verse como un referente explicativo del Perú y se lo presenta a través de una ruptura con el pasado lejano a través del tratamiento del tiempo que señala una complejidad en el armado de la historia.

Los relatos de esta antología, en su mayoría, presentan cambios abruptos en el plano temporal de modo que los mitos, historias, creencias o recuerdos se replantean, se conjeturan o se discuten, se difuminan los límites de las acciones de los protagonistas. De esta manera, el cierre de cada relato resulta implacable, pues contiene ya no una moraleja, sino una fuerza contenida, un valor potencial: la sugerencia crítica de que todo pudo haber sucedido de otro modo. Esta complejidad e indefinición en cada relato crea tensión y un malestar reprimido en la expectativa lectora, por lo que allí donde se esperan finales felices, moralejas al estilo tradicional, aparecen cortes, enseñanzas sórdidas, remates inesperados llenos de crueldad, venganza (Hibbette, 2017). Los lugares seguros (los

⁹² Para entender la consolidación del mito en torno a la figura de Abimael Guzmán como cosmócrata y las interpretaciones milenaristas, ver: Degregori, C. I. (1985). *Qué difícil es ser dios*, Gonzalo Portocarrero (2012), *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*.

elementos de la tradición) se diluyen y dejan en primer plano a la incertidumbre y la violencia. Junto a estos cuentos, proponemos otro agrupamiento a partir de distintas operaciones de escritura y, por ende, otros temas. Nos dedicaremos, en adelante, a los relatos que presentan una prosa poética, escueta, minimalista cuyo tono emerge de modo más personal, con una extensión aún más corta y que eluden la referencialidad a personajes, como los animales, pues problematizan el lenguaje en estado puro. La reflexión poética como en “El otro lado de la mirada” o “El espacio entre las cosas” exhibe un espacio de silencio e incapacidad lingüística imposible de llenarse en tanto “nadie sabe qué esperar de ello” (s/n), como se lee en el cierre de esta antología.

Los alcances del lenguaje

El relato “La cosa que no tiene nombre” tematiza la inutilidad del lenguaje para narrar las secuelas del conflicto armado en tanto alude a un objeto maléfico que nadie nombra ni debe tocar pues, según el presidente, en él “estaban los cuerpos de todos los masacrados en la guerra, de todos los vecinos traicionados, de los niños aplastados al nacer” (VII). En otras palabras, el objeto carece de designación, aunque contiene la potencia de toda la violencia de la guerra. Encontramos en este relato, como en la mayoría de la antología, un discurso despojado de ornamentación cuyas oraciones cortas, con escasa subordinación, recuerdan las fórmulas de los cuentos infantiles tradicionales, por ejemplo, con su comienzo, “resulta que” (VII) o como actualización de las implicancias de un relato oral por medio de la repetición del verbo “decir”: “Algunos dicen que cuando”, “dicen que mientras lo torturaban” (VII). El cuento narra la imposibilidad de definición frente a una cosa, la cual, ante el mínimo contacto, acarrea consecuencias negativas pues perturba a tal punto al presidente, que “Nunca volvió a ser el mismo. De ordenado y trabajador (...) se volvió borrachito y opa”, (VII) quien, en la cantina, reflexiona sobre los asesinatos “inocentes que mataron a hachazos para sobrevivir” (VII). Ante el maleficio de dicho objeto, entre tragos, la máxima autoridad, denigrada por el alcohol, señala las peores atrocidades. En ese punto, su actitud recuerda a la de la borrachera andina. Tal como explica Kimberly Theidon, el alcohol durante la época de la violencia cumplió un rol importante como forma de sobreponerse ante el temor, para reforzar el alma y para darse valor. La ebriedad permitía incluso la evasión frente al dolor y era una preparación para la muerte. “Susto”, “locura”, “sueño”, “borrachera” aparecen recurrentemente en los testimonios campesinos para la descripción de los años de

violencia (Theidon, 2004), de modo tal que se retoma esta imagen del alcohol como emergente del sufrimiento y la muerte.⁹³ Una vez reestablecido el orden, con nuevas autoridades, la cosa es enterrada, aunque se sospecha que volverá como “su doble podrido”, así “ocupará su lugar” (VII). En ese desplazamiento entre la falta de designación y la consecuencia final se dicta una sentencia, también indefinida temporalmente, como si el regreso de los restos –de nuevo, la imagen del Inkari– dependiera del restablecimiento de un mundo donde nada es lo que parece y hay hechos, objetos, remanentes no nombrados cuya fuerza reside en su posible irrupción. Esta reaparición de la cosa con sus restos adentro conjuga el pasado violento junto al porvenir como distorsión o amenaza.

Junto a la fuerza impulsora de ese regreso, observamos que, a partir del cuestionamiento de la designación la literatura, presenta un litigio, un debate y encarna un régimen de significación, en tanto nueva interpretación de la experiencia histórica (De Vivanco, 2021: 16), de modo tal que la reflexión sobre el lenguaje desde la literatura presenta una modalidad metareflexiva como cuestionamiento en torno al procesamiento del pasado violento, respecto del cual resulta crucial poner en palabras algunos hechos o historias, aunque parezca imposible. En el mecanismo de la lucha desde y contra el lenguaje, encontramos lenguajes ingobernables (Cabel García, 2018), demostración de la inutilidad e insuficiencia de la escritura para plasmar la violencia.

En esa línea de análisis, “El hombre hecho de letras” cuenta la historia de un hombre viejo hecho de caracteres grandes, “donde estaba su brazo, decía brazo, donde estaba su cabeza, cabeza, donde latía su corazón, decía corazón” (V), esto es, un cuerpo cuya existencia depende de la designación y de la materialidad de la letra. Esos restos tienen entidad solamente cuando alguien los lee, al ser nombrados. En cuanto a los ojos, se los ve “llenos de letras más pequeñas que copiaban las cosas” (V), de modo que, al mirarlo a la cara, aparecían miles de signos. Resulta significativa la conclusión de esta narración pues, sobre el final, el hombre es expulsado del pueblo porque nadie soporta mirarlo. Los vecinos se enferman ante la visión de tanto lenguaje e intentan quemarlo o tirarle piedras, pero no aparecen moretones, sino que su cuerpo escribe, como es

⁹³ Entendemos este tipo de consumo de alcohol que no puede pensarse por fuera del contexto sociohistórico alterado por la violencia política, la llamada *borrachera andina* ha estado presente desde hace siglos, pero los motivos y el sentido del tomar han cambiado. Dentro del auto entendimiento de muchos comuneros existe un problema derivado de la relación entre el alcohol y la violencia doméstica, así como una teoría local que vincula el alto consumo con las memorias horribles imposibles de ser olvidadas (Theidon, 2004: 94).

esperable, *piedras*. Finalmente, alguien se atreve a ponerlo ante un espejo y el protagonista muere, por confrontar al lenguaje con el lenguaje, desangrándose en letras: “en una hemorragia que llenó el patio de miles de palabras por mucho tiempo” (V). El término *hemorragia* evidencia una lucha contra y desde las propias limitaciones del lenguaje para dar cuenta del pasado violento junto a una imposibilidad de sutura del dolor. En paralelo, las posibilidades estéticas se asientan sobre una conciencia plena acerca de la precariedad del lenguaje para la explicación e internalización del proceso histórico del conflicto armado. El relato recuerda que, de ese hombre hecho de caracteres, quedan solo algunas letras “por allí (...) Mugrientas, Ajadas” (V); en ese punto, las grafías operan como los restos vivos antes analizados, como remanente vivo dentro del contexto del posconflicto, como los miembros del Inkarrí que, inconexos, no pueden terminar de armar una historia. Por su parte, este cuento se vincula con el texto final de la antología “El espacio entre las cosas” como una forma de lo inasible.

Giorgio Agamben, en *Infancia e historia*, sostiene que la “experiencia ya no es algo realizable” (2015: 8), ya no puede retener ni transmitir lo vivido y señala la estrecha relación vincular entre la experiencia y el lenguaje. A partir de su lectura de Edmund Husserl, llega a un concepto con el que logra, incluso, ir más allá del lenguaje: el de experiencia muda, una experiencia anterior a la constitución de la subjetividad. Frente a dicha infancia de la experiencia, a esa invencibilidad, se pregunta: “¿cuál es su relación con el lenguaje?” (Agamben, 2015: 47). Estos relatos de Agüero parecen arrojar una posible respuesta ante esta pregunta pues apuntan una zona de imposibilidad, a la vez que resguardo, para decir el dolor. Frente a la intolerancia ante lo demostrado por el lenguaje, que no llega a designar de manera cabal los resabios de la beligerancia, el hombre hecho de letras enmudece y vuelve a un estadio prelingüístico, instancia en la que solo queda un espacio indefinido entre lo material y una hemorragia cuya potencia de designación, aunque elocuente en términos simbólicos, queda muda.

Al proyectar en primer plano el dolor y la impotencia del lenguaje, el autor se vale de otros modos de exploración del pasado, de esta forma, en el cuento “Simbiosis”, ya no encontramos la problematización de la letra como designación o bien protagonistas animales o humanos, ni elementos reconocidos de la tradición, sino que la protagonista es una cicatriz como marca de una circularidad del tiempo. Estos sujetos heridos, materializados en la cicatriz, se sienten paranoicos, observados por cabezas “parásitas” (XXII) y frente a una constante de desgracias a las que teme acostumbrarse, es decir,

frente a un clima de resignación, apela a una comprensión de la violencia como un proceso cíclico: “Las viejas cicatrices decían que esto pasaba cada cierto tiempo, que era inevitable” (XXII). El cuento establece un diálogo con la concepción andina de la restauración total del orden social, una fe en el retorno del tiempo del Inca, aunque no de un retorno al tiempo histórico de la sociedad inca, sino a un tiempo en el que “se invoca al retorno, al orden” (Ossio, 1973: XXIII). El relato señala la circularidad de los tiempos de la violencia, como proponía Antonio Cornejo Polar (1994), es decir, la imposibilidad de designar por ser heridas incurables, y que los restos se vuelven una constante cíclica en la historia peruana en los relatos de Agüero.

En línea con las indagaciones sobre el lenguaje y la subjetividad, en “La casa” se retoma el tono autobiográfico establecido en otras obras del autor, pues el protagonista es un niño sometido a la clandestinidad porque su padre está preso.⁹⁴ El espacio de la cárcel funciona como hogar, pero también como ámbito en fuga permanente donde el sujeto no puede terminar de establecerse, ya que narra cierto grado de clandestinidad en su vida diaria, de amenazas e insultos por parte de los vecinos del barrio. En tal sentido, el cuento señala un punto de geolocalización imposible pues en el adentro de la prisión se siente feliz y en el afuera son insultados, escupidos; en consecuencia, el hogar y la vida familiar quedan dislocados y asociados al sitio que no habita. El relato insinúa la falta de un lugar físico a donde volver, por lo que el niño y su madre quedan en una zona liminal donde la identidad se ve refractada en un no lugar y en más de un tiempo. Lo íntimo, como espacio autobiográfico, señala una frontera, un paso susceptible de superar o transgredir la oposición público-privado (Catelli, 2007: 10); de este modo, la intimidad se convierte en una herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas a la luz de la rememoración de la experiencia. Si leemos este cuento en diálogo con los mapas de *Persona*, donde se señala la clandestinidad o los pasajes de *Los Rendidos*, donde se recuperan estas escenas en la infancia del sujeto, lo autobiográfico y los cuentos proponen una cartografía de la violencia superadora de la tensión entre lo personal y lo colectivo en tanto se demuestran secuelas en el tejido social, cuya profundidad desarticula los discursos del pasado individuales y señalan una escena social compleja, global.

El relato sobre la casa, a la que no pueden volver, establece vinculaciones con “La familia sin bordes”, narración en la cual se vuelve sobre cuestionamientos en torno a la

⁹⁴ En varios pasajes de *Los Rendidos* se alude al clima de desconfianza en el entorno barrial por su condición de hijo de senderistas, por ejemplo, lo explicita en el capítulo cuatro de “Estigmas”.

identidad y al cuerpo. Del mismo modo, se describe la preocupación acerca de los restos olvidados en cajas, ya analizados, lo cual conecta con el pasado experimentado por sus padres y toda la comunidad (Cap. II). En el texto se alude a la piel pegada, los forenses, las cajas y fotos posiblemente olvidadas, de modo que el narrador señala que esos cuerpos, sin identidad ni forma, fueron los primeros en “mostrar que la piel no era el último límite y que el concepto de persona podría ampliarse” (XX) (Cap. II). Se actualiza una reflexión colectiva sobre los recuerdos de clandestinidad, las visitas a la cárcel y la orfandad que intentan el restablecimiento de parentescos entre vivos y muertos. En *Persona* se pregunta

¿dónde empezaba ella? (...) / ¿hasta dónde llegaba su pie? (...) / ¿en qué momento invisible su esquina dejaba de ser ella y pasaba a ser el ambiente, el clima, la tierra, la basura? / La frontera de una persona está en todos lados (112-113).

Por medio de la problematización de los alcances de un cuerpo, de una identidad como víctima, los elementos del contexto permiten ampliar las indagaciones en torno a la influencia de estos como parte de los vestigios de la guerra. Para analizar dichos dilemas, las teorías de la transmisión, así como las *biologías situadas*, referidas por Kimberly Theidon en *Legados de guerra. Violencia, ecología y parentesco en sociedades posconflicto*, permiten entender el impacto de múltiples entornos, como legado, desde el vientre de una mujer hasta el largo alcance de la guerra y su capacidad para “meterse bajo la piel” (2023: 18). En ese sentido, el entorno, la ciudad, la naturaleza, la crueldad calan en lo más profundo de estas subjetividades de modo que es difícil definir límites entre la piel, el contexto, entre lo textual y lo extratextual, entre lo público y lo privado.

En diálogo con lo antes analizado, “Héroe de la patria” también remite al contexto del conflicto armado con cuestionamientos comunes a los relatos de la obra del autor, pues describe la decadencia y muerte de un soldado anónimo. En él, se detallan las circunstancias antes de la muerte, cierta resignación y falta de sentimientos por parte del soldadito protagonista, quien ya es casi un cadáver, “en el fondo, ya lo era” (XIII). La escena del desentierro, las fosas comunes, junto a la labor de los arqueólogos, proponen en ese desentierro un cambio temporal abrupto entre el presente de la enunciación (“Ahora lo desentierran” (XIII) y la sentencia final (“Un siglo y medio después, el pensamiento, la ecuación, sigue intacta” (XIII)). Esta idea en el tratamiento temporal reactualiza la circularidad de los tiempos a partir de un campo semántico que remite a las guerras (“bayoneta”, “soldados”, “trinchera”, “cadáver”, “sangre”, “patriotas

desconocidos”, “uniforme” (XIII)); de esta manera, por medio de la figura del soldado/héroe anónimo se demuestra que el largo flujo de violencia se repite, vale decir “la ecuación, sigue intacta” (XIII).

“Huella digital”, por último, recrea una escena escolar (una de las tantas de la antología) en la cual un niño muestra una extraña condición: en la punta de sus dedos crecían rostros. La maestra reniega ante la aparición en sus huellas digitales y el develamiento de identidades; en consecuencia, manda a lavar, eleva notas a las autoridades, acude a sacerdotes, curanderos y dirigentes comunales hasta que, convencida de que esos rostros reaparecerían, le regala guantes al niño para taparlos. El relato subraya que la historia, aquello que pugna por aparecer es tapado por la maestra quien, además de negar la realidad, le “ordenó no pedir jamás la palabra o alzar la mano” (XXI); así pues, se apunta a una situación coincidente en la coyuntura social: en la clase, igualmente en la sociedad, algunas identidades no quieren ser vistas, no deben salir a la luz. Dicho ocultamiento refleja una actitud de censura que excede la escuela, dado que en el marco de un argumento sencillo, se exhibe el negacionismo, esto es, el olvido voluntario.⁹⁵ Si bien no hay una relación explícita, la actitud de censura de la docente recuerda una situación propia del posconflicto: un escenario de tensión y una pugna dentro de las batallas por la memoria en la cual se identifican con claridad los peligros de “la voluntad del olvido” y el negacionismo histórico (Degregori, 2009). La imposición del silencio recuerda la impulsión de la Ley negacionista en los debates parlamentarios de 2012.⁹⁶ De esta forma, el relato permite auscultar una escena repetida en la que la historia es negada, reprimida y silenciada en un ámbito que excede el aludido en la narración.

Finalmente, esta antología propone una mirada cuestionadora de la violencia a través de otros registros del pasado, de manera que presenta la fantasía de las fábulas permeada por un realismo crudo, incluso cínico. Este entramado apunta contra una

⁹⁵ Para seguir pensando en las tensiones entre saber y no saber, el ocultamiento, el recuerdo y el silencio, en especial en el contexto escolar, puede consultarse: *Atravesar el silencio. Memorias sobre el conflicto armado interno y su tratamiento en la escuela* de Francisca Uccelli, José Carlos Agüero, Ma. Angélica Pease y Tamia Portugal.

⁹⁶ La Ley buscó establecer el negacionismo de los crímenes del Estado, así como el recorte del derecho a la opinión y la discusión que el propio proceso de construcción de la memoria histórica requiere. Este proyecto señala que el terrorismo constituye para el país andino un fenómeno delictivo socialmente desviado que descansa en un Estado de Derecho. El presidente del Consejo de ministros, Juan Jiménez, fue quien hizo público el proyecto que buscaba castigar penalmente a quienes negaran la violencia terrorista sufrida en las últimas décadas del siglo pasado. Se apuntó, en concreto, al grupo de seguidores del fundador y cabecilla de Sendero Luminoso, agrupados en el Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADef).

sociedad donde la resolución de problemas se sigue dirimiendo a través de estigmas, violencia y silencio. El cúmulo de imágenes provenientes de las narraciones tradicionales, así como de la cultura andina resultan elementos refractarios de una mirada crítica, irreverente. *Cuentos heridos* presenta un trabajo de memoria, cuya potencia radica en la horadación de las figuras de la cultura popular y ancestral, es decir que opera por medio de desfiguraciones de mitos, leyendas y simbolismos como formas biopolíticas que, en un lenguaje específico y diferencial, desdibujan las fronteras entre pasado y presente. Así, la antología muestra, a partir de operaciones que trastocan los elementos tradicionales, una relación entramada en la violencia, cuya revisión actualiza los temas tabúes no resueltos en la sociedad peruana actual.

Conclusiones

La investigación realizada sobre un corpus de narrativa del posconflicto dio por resultado una serie de conclusiones que pasamos a destacar, a modo de balance en torno de algunas ideas que supondrán la base para ulteriores reflexiones e investigaciones vinculadas con la literatura andina. En primer lugar, los textos abordados resultan una muestra de *escrituras desarmadas* en las que se observan operaciones tendientes a la problematización del pasado reciente y de los actores involucrados a través de la presentación de subjetividades dislocadas, en tensión. La idea de *desarmado* alude a la prevalencia de la palabra en lugar de la violencia para posicionarse, ideológicamente, en la sociedad peruana actual. Este concepto remite, en paralelo, a identidades fragmentarias que buscan, por medio de la rememoración, la reconstrucción de la memoria individual y nacional. Como se demostró, los autores hijos de agentes involucrados ofrecen rasgos predominantes propios de los *relatos de filiación* (Viart, 2019), pues exhiben una recuperación del pasado personal que redundo en un trabajo de memoria colectiva, reestableciendo conexiones entre la micro y macro historia a partir de *herencias* individuales insertas en marcos históricos, sociales y culturales de la comunidad. Dichas operaciones redundan en formas del recuerdo e imágenes de la tradición intergeneracional compartida (Uccelli, Agüero, Paese, Portugal, 2017: 30). Esto demuestra nuestra hipótesis en torno a la tensión evidente en estas escrituras en las que se materializan diversos modos de autodefinición, autopercepción y autofiguración para cuestionar, a partir de vivencias personales o de sus padres, las memorias oficiales. Por tal razón, comprobamos que el corpus abordado problematiza la veridicción de los hechos puestos en discursos y los archivos oficiales, mientras demuestra un carácter político adquirido a partir de esas configuraciones autorales, inserto en el entramado social actual.

Se evidenció en el Capítulo I que los autores estudiados, en especial José Carlos Agüero, tienen incidencia tanto en el campo cultural literario como en la escena pública pues son indicadores de una situación extratextual coincidente con un afán de reconstrucción histórica, problematización ideológica de la recuperación de la memoria, elaboración de nuevos sentidos del pasado. Dichos deseos se evidencian por medio de sus textos, así como a partir de distintas propuestas políticas en espacios públicos, como los sitios de memoria, en festivales, en intervenciones callejeras, páginas de Internet (Instagram, podcast, blogs), exposiciones fotográficas, presentaciones de libros, concursos literarios entre otros modos encontrados para reflexionar en torno al pasado

violento. En ese sentido, concluimos que sus relatos junto a los de Gavilán Sánchez operan como *memorias restaurativas*, narrativas que representan mientras reparan la violencia simbólica (De Vivanco, 2021) a partir de la experiencia personal en busca del reconocimiento y la reintegración social a través de discursos cuestionadores.

En el caso de Renato Cisneros, la restauración puede apreciarse en un *locus* de infancia delimitado por el fantasma del padre, excusa y motor de una escritura que ilustra, de manera compleja, las acciones e ideología de los agentes militares, es decir, de parte de las fuerzas estatales. De esta forma, se trabajó, en *La distancia que nos separa*, los lazos establecidos entre los militares peruanos y argentinos en la década del 70 y 80, recreados a partir de la utilización del género autoficcional, garantía para la descripción de hechos reprobables además de situaciones de violencia pergeñada o llevada a cabo por Luis Federico Cisneros. Tanto el sujeto textual de los trabajos de José Carlos Agüero como el de las novelas de Renato Cisneros se muestra atrapado en la conjugación problemática de la necesidad genuina del recuerdo con orgullo de sus progenitores, el intento de disipación de los estigmas en torno a sus figuras y el desarrollo de diferentes mecanismos discursivos que dan cuenta de esas vidas, lo que no impide indagar, también, en la maldad de sus actos.

Respecto de la violencia de los agentes implicados en el conflicto armado, la tesis examinó la compleja propuesta de José Carlos Agüero, quien asume, en sus textos, una condición ambivalente, una mutua dependencia entre la crítica al estado de situación jurídica y humana de las víctimas y la autodefinición como tal. El cuestionamiento, el perdón y la rendición resultan claves interpretativas en una exploración provocativa del pasado. Su literatura apunta tenazmente contra los discursos que no cooperan con los trabajos de memorias (Jelin, 2002), vale decir, aquellos concentrados en memorias selectivas, como aquellas focalizadas solo en las políticas de reparación o justicia sin pensar en dinámicas de micropolítica, o bien los enfoques victimológicos imperantes. Según se analizó, el autor señala una distinción problemática entre las víctimas/victimarios para evitar que las primeras sean representadas como sujetos sin agencia, de tal modo se evaluaron las motivaciones políticas, adhesión ideológica y decisiones cívicas de los protagonistas del conflicto armado (en este caso los senderistas), muchas veces desatendidas en el afán de desdibujar sus acciones dentro del cuadro político. A través de la ficción crítica del autor se reflexionó sobre la agencia de muchos actores dentro de la coyuntura de la violencia en la izquierda peruana.

Por su parte, la zona dedicada al análisis de la obra de Lurgio Gavilán Sánchez evidencia los rasgos constitutivos que lo señalan como un testimonio de guerra a partir de la conjugación de diversas voces conformadoras de la escena política peruana de los años 80, asumidas por una voz testifical oblicua. Particularmente, la propuesta de una voz testifical múltiple trasciende las fronteras de lo íntimo para dar cuenta de un material público en torno a las acciones propias de la beligerancia y las secuelas en su comunidad (una de las más afectadas). Se demostró, en ese sentido, que a partir de este testimonio muchos campesinos cobran visibilidad en la escena extratextual del posconflicto. A través de sus memorias se emancipan muchas historias acalladas, además, se revierte la mirada paternalista evidente en la mediación presente en muchos de los testimonios sobre este período, entre los que se destacan los de la CVR. La dotación de vida a través del relato (inflexionado entre un yo/ nosotros/ ustedes) presenta procedimientos narrativos de ocultamiento (manipulaciones pronominales, usos de la voz pasiva, infantilización del tono narrativo, presencia del humor junto a los refranes como distorsión, apelación a recuerdos comunes con el teniente Shogún), para dar cuenta de detalles escabrosos sobre la violencia en ambos bandos, pero también, con una marcada aspiración de prevenir una situación semejante a futuro.

En los mecanismos puestos en funcionamiento en estas *escrituras desarmadas* y a través de lo analizado en torno a sus autofiguraciones remarcamos que el autor, como entidad, no es algo susceptible de alcanzarse directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; en cambio, es aquello resultante del encuentro con los dispositivos en los cuales se inserta en la sociedad (Agamben, 2005). De forma tal que la subjetividad de estos escritores se muestra y resiste con más fuerza cuando los dispositivos la capturan y la ponen en juego; en este caso, para recomponer un pasado doloroso sobre el cual se sigue ocultado, negando.

En segundo lugar, se demostró que los textos estudiados presentan una subjetividad marcada por el trauma de la violencia, la cual aflora, entonces, como pulsión literaria; presentan, de manera tangible, lo ausente u oculto. Al simbolizar discursivamente las huellas del trauma, los textos del corpus exponen un trabajo de rememoración individual, pero también colectiva a partir de la cual logran liberar(se). Cada una de las operaciones usadas por los tres autores, entonces, evidencia que los silencios ocasionados por el trauma, o bien los impuestos por la sociedad, apuntan contra los actores involucrados y su decendencia, muestra de una tensión social vigente. Así, la

escritura de Cisneros se erige como un acto reparador ante el silencio y el tabú familiar procesados a través de un lenguaje literario, por momentos periodístico, que le permite detallar una infancia atravesada por el fantasma del autoritarismo paternal. Esta figura, clave para su labor escrituraria, refracta instancias de obligatoriedad en la misma práctica (como los castigos o las peticiones para slogans políticos), al tiempo que opera como motor de exploración artística que permite la difuminación de ese fantasma. La escritura de Agüero, por su parte, se constituye como un acto cuestionador, conjugación de diferentes marcos teóricos junto a elementos artísticos que vuelven a mirar el pasado. A caballo entre la repetición de una historia de secretos y la posibilidad de refrendarla con la escritura, los autores ponen entre paréntesis la función referencial del lenguaje, como algo intermedio entre lo indecible y la violencia extrema, para modular, así, de manera afectiva y cognitiva las experiencias límites que implican un trauma, así como sus consecuencias (LaCapra, 2005:49).

En diálogo con esa elaboración traumática se estudió, en el capítulo II, el tratamiento de la noción de *restos* propuesta por Agüero, quien por medio de variadas estrategias (armado de montajes, collages, recursos pictóricos, fotográficos y cartográficos, apelación al feísmo, humor negro) le asigna un lugar discursivo a aquello oculto, desatendido. Su análisis propició conclusiones sobre los desechos como dispositivos irradiadores de cuestionamientos potentes, en especial, sobre la utilización de esos materiales en museos, fiscalías, laboratorios forenses. Como se explicó a partir del análisis de *Enemigo* y de *Persona*, dichos restos anónimos a través del acto enunciativo resultan materiales poéticos que inscriben, a partir de sus propios principios de selección, lo abominable dentro de los espacios andinos. Estas producciones, como *poéticas del duelo* (Vich, 2015), cooperan en la toma de consciencia y la emergencia de una realidad traumática en la esfera pública. Tanto el trabajo con el archivo (cartas, fotos, placas conmemorativas, recortes periodísticos) en el caso de Cisneros, como los materiales utilizados en *Persona* (fotos, fichas odontológicas, cartones de bingo, reglas, dibujos, tapas de libros) y las fotos en Gavilán Sánchez, señalan dos factores preponderantes en estas escrituras: en primer lugar, la desautomatización e inespecificidad (Garramuño, 2015) como condiciones constitutivas de anticristalización del pasado; por el otro, el reconocimiento reflexivo y crítico de las lógicas del archivo y de lo museificado.

Sumado a ello, en el capítulo II, abordamos las memorias de Gavilán Sánchez para demostrar la perfilación textual como sujeto dislocado, cuya trayectoria vital ideológicamente compleja, sumada a la biculturalidad y el bilingüismo, redundan en la perfilación de un sujeto tensado entre dos o más culturas, entre la oralidad y la escritura, entre dos bandos del conflicto, autodelimitado como un forastero y un sujeto de guerra (Campuzano, 2019). Ese sujeto, tensionado entre el protagonismo y la testificación de manera fantasmal, reactualiza las dimensiones del *sujeto migrante* por medio de la exhibición crítica del atraso, del soterramiento de la comunidad campesina cuando regresa a los escenarios de la violencia y logra describirlos a partir de la construcción de un punto de vista equidistante. En resumen, evidenciamos que en la conservación (siempre arbitraria) del pasado y en la vuelta a los escenarios de la violencia, existe transformación y renovación de lo ocurrido; pero también se refundan nuevos pactos en las lógicas de activación del pasado, en el presente: un devenir entre lo material y lo intransferible, entre lo individual y lo colectivo evidencia de sentidos, aún hoy, confrontados.

Esta tesis se inscribe dentro de los estudios de literatura y cultura de la zona andina, de modo que ese ámbito cultural se puso de relieve en diferentes análisis. En el Capítulo III se demostró una mirada cuestionadora de la violencia a través de otros registros del pasado, muestra de la imbricación entre los relatos tradicionales y los tópicos de la cultura peruana. Las estrategias analizadas en torno a *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero (el realismo crudo, el tono cínico, el humor negro, los animales con actitudes sórdidas o crueles) exhiben una mirada provocativa sobre las figuras de la cultura popular y ancestral (Inkarri, Manco Inca), sobre los mitos, leyendas y simbolismos andinos (cóndor, perros viringos, pishtaco), lo cual confluye en formas biopolíticas de desdibujar las fronteras entre lo posible de ser expresado y ciertas experiencias indecibles. Ese trabajo de recuperación irreverente de la tradición andina se encuentra en consonancia con el trabajo de archivo propuesto por Renato Cisneros. Los sujetos configurados por los autores, *desarmados* materialmente (en contraposición a la conducta de activismo de sus padres), construyen, sin embargo, otros modos de contar la historia (desde el contra-archivo). De esta forma, Cisneros recupera la historia del hostigamiento de los militares con la prensa a través de una enunciación huidiza de un yo-hijo que propone un contra-archivo signado por la sustracción, el secreto, la desigualdad, el ocultamiento familiar. Comprobamos en el corpus, de esta forma, una sobreimpresión, una convivencia, dentro

de la ficción, de sucesos de la historia y de la cultura peruana con cuestiones personales. Concluimos que los archivos reconstruidos por los hijos de los agentes involucrados importan más allá de su materialidad pues revisten diferentes significados en tanto cuestionan los elementos fijos de la cultura del pasado. Sustraen y toman de la cultura los elementos que les permiten devolver una mirada corrosiva sobre lo ocurrido. Así, como dispositivos de poder se despliegan contra ciertas fuerzas pretéritas ya consolidadas, como los mitos nacionales; pero también revisten un carácter de laboratorio de la experiencia propia y colectiva, recuperan historias y materiales disímiles para completar las memorias acalladas.

El escenario andino, asimismo, cobra una dimensión notoria en las memorias y fotos propuestas por Gavilán Sánchez. La errancia como campesino, senderista y soldado por la geografía serrana traza una cartografía otra, simbólica: las trayectorias invisibilizadas de grupos sociales excluidos de las historias oficiales. La cosmovisión andina resulta un tejido polifónico de saberes y sensibilidades en la voz testifical de este agente activo pues sus memorias, entre el testimonio y la ficción, redundan en una mirada más heterogénea, más respetuosa del mundo de los sujetos involucrados a quienes se los dota de vida, a través del trabajo textual y fotográfico.

Para esta investigación se revisaron nociones nodales en torno a la violencia, la memoria y las escrituras del yo; sumado a ello, exploramos el entramado de esos paradigmas críticos y teóricos con las nociones propias de la cultura andina, cruce que resultó enriquecedor para el análisis empático de las huellas del dolor en estos escritores. Desde el comienzo de la investigación, concebimos al conflicto armado como un período *sasachakuy* tiempo, donde primó (aún sigue siendo palpable) el padecimiento en consonancia con el fenómeno cultural del *Pachakutiy*. Esta noción se reveló clave como complemento de la información de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (insumo fundamental para el encuadre del contexto). Este marco temporal comprendido desde la cultura andina acercó nuestro análisis a la comprensión del acontecimiento de cataclismo temporal y el trastocamiento resultante de la violencia en esos años. De igual modo, integramos nociones propias de la cosmovisión andina, tales como la imagen del puente o *chaka runa*, valiéndonos principalmente de los aportes ineludibles de Mauro Mamani (2017, 2024). De igual manera, exploramos con mayor complejidad las dimensiones de este tiempo con el marco propuesto por los estudios antropológicos de Kimberly Theidon (2004, 2023), central para examinar algunos núcleos de sentido, como en ocasión de

tomar dimensión de las secuelas de la guerra desde la noción de *llakys*. Asimismo, resultaron valiosas las interpretaciones en torno a la orfandad a partir de la noción de *waqcha* (Valle Araujo, 2013). Estos son algunos de los diálogos productivos establecidos con los saberes situados de la cultura andina que hemos intentado labrar en la tesis.

En un campo de constantes negociaciones en torno al conflicto armado se esbozan distintas memorias en pugna: la *memoria como salvación o memoria salvadora* (Stern, [1998] 2012; Degregori, 2000;), la *memoria cívica* (Durand, 2005), la *memoria de los vencidos*, según Gálvez Olaechea (2015), las memorias de otros agentes involucrados y aquellos testimonios considerados *de partes* (Ucceli, et al, 2017), desatendidos por las instituciones ocupadas en reconstruir lo ocurrido. Finalmente, nos interesa apuntar que, frente a diferentes propuestas discursivas (teóricas y artísticas) desplegadas en torno a la noción de memoria, el análisis propuesto demarca un movimiento de especulación en la recreación crítica de estos escritores. Esto es, se evidencia en el corpus un repertorio de operaciones tendientes a la inscripción dentro de la historia nacional junto a un marcado afán por conseguir, a partir de la reconstrucción de archivos personales, la puesta en valor del reconocimiento del horror como prevención; aunque no expresado abiertamente en sus ficciones que todavía se resguardan, a través de distintos mecanismos, de los posibles estigmas.

El sujeto recreado por Cisneros sostiene que su ficción podría no importarle a nadie y se pregunta si su escritura “acaso valía la pena” (*La distancia*, 71), poniendo en duda el valor de su trabajo. De igual modo, Agüero, en el prólogo a *Los rendidos*, señala una primera aproximación a sus textos de “no-ficción” (13), los describe en sus versiones iniciales como “patéticos”, “desapercibidos” (14), material “que quizás pueda servir para algo” (14). En paralelo, Gavilán Sánchez se pregunta en las palabras preliminares: “¿a quién podría interesarle mi historia de vida?”; “¿Para qué servirá?” (49). Dichos cuestionamientos comunes en los tres autores resultan lábiles ante la dimensión de su trabajo de escritura; nos interesa apuntar con énfasis, por último, el valor de la literatura que busca incomodar, conmover y reanudar de manera crítica otros acercamientos al pasado con el fin de completar un arco de memorias no visibilizadas, aquellas portadoras de una significación inconmensurable para la reconstrucción del pasado y la proyección a futuro. Esta literatura vuelve sobre la violencia en los Andes, pero no reclama la piedad, supera ampliamente la mirada paternalista o condenatoria respecto de los protagonistas y visibiliza el reconocimiento social que elude el tabú y la estigmatización, todavía

vigentes. El corpus expone mecanismos diversos de aproximación artística a una realidad violenta que sobrepasa simbólicamente cualquier posibilidad de designación. La literatura, entonces, encarna un régimen de significación, como nueva interpretación de la experiencia histórica (De Vivanco, 2021: 16), de modo tal que la reflexión sobre lo ocurrido, así como los cuestionamientos en torno a las posibilidades de describirlo, presentan una modalidad metarreflexiva crucial como marco interpretativo. Al exhibir los materiales de esas memorias como elementos susceptibles de ser armados, recuperados – y, por ende, cuestionados o asimilados–, estas escrituras, sin duda, operan como restos vivos que alertan sobre las reproducciones de la violencia. Actúan de manera inequívoca, asimismo, como síntomas de un presente que busca acabar con la persistencia de la violencia (Agamben, 1998) aún visible tanto en Perú como en el resto de Latinoamérica.

Referencias bibliográficas

Corpus

- Agüero, J.C. (2009). *El nacimiento de los monstruos*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- _____ (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2016). *Enemigo*. Lima: Intermezzo tropical.
- _____ (2017). *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2017). *Cuentos heridos*. Lima: Lumen.
- Cisneros, R. (2016). *La distancia que nos separa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (2017). *Dejarás la tierra*. Lima: Seix Barral.
- Gavilán Sánchez, L. (2012). *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2019). *Carta al teniente Shogún*. Lima: Debate.

Bibliografía sobre los autores

- Amaro, L. de la P. (2017). El discurso autobiográfico y la responsabilidad de los “hijos” en un contrapunto escritural: en torno a *Los rendidos*, de José Carlos Agüero, y *La distancia que nos separa*, de Renato Cisneros. *Cuadernos Del CILHA*, 18 (2), 95–119. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1503>, (fecha de consulta 1 de septiembre de 2021).
- Barja, E. (2018). José Carlos Agüero, *Persona*. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 87 (46). <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/46> (fecha de consulta 10 de octubre de 2021).
- Cabel García, A. (2018). Una lectura de los lenguajes ingobernables en *Persona* de José Carlos Agüero. *Revista Red Literaria Peruana*, 1-19. https://www.academia.edu/36816849/Una_lectura_de_los_lenguajes_ingobernables_en_Persona_de_Jos%C3%A9_Carlos_Ag%C3%BCero (fecha de consulta 18 de octubre de 2020).
- Campuzano, B. (2016). Tatuajes en la memoria: autobiografía y violencia en el Perú reciente. *Verba Hispanica*, 24(1), 185-199.
- _____ (2019). Forasteros, indios urbanos y migrantes digitales. Figuras y nociones de la migración en el sistema testimonial andino. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XLV, (90), 193-218.
- _____ (2021). *Memoria y violencia en la narrativa peruana contemporánea: del testimonio al cuento de guerra* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tucumán.

- Castro Neira, Y. (2014). Antropología de la violencia. Entre los estudios del sufrimiento social y la antropología de la paz. En Gavilán Sánchez, L. *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (pp.17-48). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Celis Castillo, P. (2020). Un fracaso a propósito: trabajo de memoria, conciencia crítica y emancipación en *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros. *Revista A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 18(1), 57-78. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1897>, (fecha de consulta 19 de enero de 2023).
- Chaves Espinach, F. (2017, 11 de junio). En busca del padre detrás del militar: una entrevista con Renato Cisneros. *Diario La Nación* 11/6/17. <https://www.nacion.com/viva/cultura/en-busca-del-padre-detras-del-militar-una-entrevista-con-renato-cisneros/BNKYYHKAGFDA7E4YPS7D7SGJCI/story/> (fecha de consulta 01 de julio de 2021).
- Degregori, C.I. (2014). Sobreviviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán. En Gavilán Sánchez, L. *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (pp.9-15). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De Vivanco, L. (2019). José Carlos Agüero. En las fronteras de lo humano. *Revista Mensaje*, 68(676), 50-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6788594> (fecha de consulta 5 de agosto de 2020).
- _____ (2019). Interrumpir las certezas de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (12), 269-284. <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/52453>, (fecha de consulta 25 de octubre de 2021).
- _____ (2020). Como el río subterráneo Conversación con Lurgio Gavilán Sánchez. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (15), 221-235. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2020.58660>, (fecha de consulta 19 de enero de 2024).
- _____ (2021). *Dispares. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2000)*. Lima: Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Etxeberria, X. (2010). Víctimas y memoria. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* (109), 57-65. https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/PDF%20Papeles/109/Victimas_y_memoria_X.ETXEBERRIA.pdf, (fecha de consulta 2 de junio de 2020).
- Enríquez, S. (2015). A la distancia. *Revista Un Vicio Absurdo*, (11), 148-152. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/unvicioabsurdo/article/view/1175>, (fecha de consulta 1 de julio de 2021).
- Garvich, J. (2013, 5 de febrero). Un libro distinto. Recuperado de: *Blog El lápiz y el martillo*. <https://lapizymartillo.blogspot.com/2013/02/un-libro-distinto.html>, (fecha de consulta 1 de marzo de 2020).
- Guerrero, V. (2018). El cuerpo a cuerpo con la madre: Persona, de José Carlos Agüero Solorzano. *Malquerida*. <https://malqueridadice.com/2017/12/el-cuerpo-cuerpo->

con-la-madre-persona-de-jose-carlos-aguero-solorzano/, (fecha de consulta 4 de julio de 2021).

Haya de la Torre, A. (1987). *El retorno de la barbarie: la matanza en los penales de Lima en 1986*. Lima: Bahía Ediciones.

Hibbett, A. (2017, 29 septiembre). Cuentos heridos: el nuevo libro de José Carlos Agüero. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/cuentos-heridos-nuevo-libro-jose-carlos-aguero-noticia-462581-noticia/>, (fecha de consulta 3 de enero de 2025).

_____. (2019). Carta al teniente Shogún de Lurgio Gavilán. *Revista Espinela*, (7), 107-10. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25754>, (fecha de consulta 19 de enero de 2025).

Ilizarbe Pizarro, C. (2015). Reseña: Los rendidos sobre el don de perdonar, *SÍLEX*, (5). https://www.academia.edu/24180990/RESE%C3%91A_de_Los_Rendidos_de_Jos%C3%A9_Carlos_Ag%C3%BCero, (fecha de consulta 1 de febrero de 2024).

Losonczy, A.M. & Robin Azevedo, V. (2021). *Retorno de cuerpos, recorrido de almas exhumaciones y duelos colectivos en América latina y España*. Lima: IFEA.

Lozano Guzmán, L. (2017). Lejos de la ficción, cerca del afecto: La distancia que nos separa de Renato Cisneros o los avatares de la autoficción, *ENTRE CANÍBALES revista literaria peruana*, 1 (6), 167-173. https://www.academia.edu/37371423/Lejos_de_la_ficci%C3%B3n_cerca_del_afecto_la_distancia_que_nos_separa_de_Renato_Cisneros_o_los_avatares_de_la_autoficci%C3%B3n, (fecha de consulta 2 de mayo de 2020).

Maldonado Aranda, S. (2013). Reseña del libro Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia. *Revista Anthropologica* 31 (XXXI), 171-175. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/wpcontent/uploads/sites/336/2014/02/resen-a-memorias-de-un-soldado-desconocido.pdf>, (fecha de consulta 17 de febrero de 2019).

Merino Obregón, R. (2015). Expresiones de lo íntimo y condiciones de lo público. Una lectura de Los rendidos. En Agüero, J. C. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (pp.137-153). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Muñoz Ruz, S. I. (2016). Victimología testimonial. Nociones de víctima en la memoria peruana a través de la literatura testimonial en Los Rendidos de José Carlos Agüero y Memorias de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán (Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Latinoamericana) Universidad Alberto Hurtado.

Pau, S. (2021). Historieta y memoria del conflicto armado interno en Perú. *Revista ANTARES*, 13(31), 288-321. <file:///C:/Users/Maria%20Emilia%20Artigas/OneDrive/Escritorio/Pau+2021+Historieta+y+memoria+del+conflicto+armado+interno+en+Per%C3%BA.pdf>, (fecha de consulta 1 de noviembre de 2024).

Rabí do Carmo, A. (2016). Renato Cisneros: “Lo peor que han dicho de mi libro es que no es literatura”. *Lienzo*, (037), 261-274. <file:///C:/Users/meart/Downloads/1233->

Texto%20del%20art%C3%ADculo-4261-1-10-20170327.pdf, (fecha de consulta 1 de julio de 2021).

Reátegui, F. (2020). Notas sobre Carta al teniente Shogún de Lurgio Gavilán. *Revista Ideele*, (290). <https://revistaideele.com/ideele/revista/290>, (fecha de consulta 3 de febrero de 2025).

Rodríguez Cortés-Monroy, V. (2014). La víctima y el victimario: construcción desde los contrastes en Memoria de un soldado desconocido de Lurgio Gavilán Sánchez y Los rendidos de José Carlos Agüero Solórzano (Tesis de Maestría- Univ. de Chile).

Salazar Jiménez, C. (2016). Escrituras del yo y políticas de la memoria: Recepción y circulación de los textos de Lurgio Gavilán y José Carlos Agüero. *Revista Letras Hispanas* (12),171-183.<https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:843b657c-dd42-4262-935d-518c3d8cbc01/2016-12-06%20Salazar%20Jim%C3%A9nez.pdf>, (fecha de consulta 9 de mayo de 2022).

_____ (2022). Constelación Agüero: construcciones de la autoría y la autoteoría en la obra de José Carlos Agüero. *Visitas Al Patio*, 16(1), 196–219. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/3795>, (fecha de consulta 2 de marzo de 2023).

Seminario, M. F. (2013). Reseña del Libro Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la Violencia de Lurgio Gavilán Sánchez. *Revista Kuntur*, 1, (1), 99-102. http://blog.pucp.edu.pe/blog/wp-content/uploads/sites/336/2014/02/resena_memorias_de_un_soldado_desconocido.pdf, (fecha de consulta 1 de marzo de 2022).

Tulio, M. (2003). *Días de barbarie: la matanza de los penales*. Lima: APRODEH.

Vargas Llosa, M. (2012, 16 de diciembre). El soldado desconocido. *Diario El País*. https://elpais.com/diario/1998/02/18/cultura/887756405_850215.html, (fecha de consulta 1 de noviembre de 2021).

Vich, V. (2006). La lucha de clases en Asia (km 97, 5). *Revista QUEHACER* (158) 48-50.

_____ (2010). El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso. *Crítica y Emancipación*, (3), 155-168. https://www.academia.edu/25520692/El_discurso_sobre_la_sierra_del_Per%C3%BA_la_fantas%C3%ADa_del_atraso

_____ (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Villacorta González, C. (2016). La espalda del lenguaje. *Revista Ideele*. (266). <https://www.revistaideele.com/2022/05/30/la-espalda-del-lenguaje/>, (fecha de consulta 18 de enero de 2024).

Villena Vega, N. (2018). Cuentos heridos de José Carlos Agüero. *Revista Las críticas*. Recuperado de: <https://lascriticas.com/index.php/2018/01/29/cuentos-heridos-de-jose-carlos-aguero/>, (fecha de consulta 13 de febrero de 2024).

Zenteno Valdiviezo, F.Y. (2019). Moderno por sus circunstancias, antimoderno por convicción: una lectura de la modernidad problemática en Memorias de un

soldado desconocido de Lurgio Gavilán por medio del *bildungsroman* y la novela picaresca (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Zevallos Aguilar, J. (2014). Transformación de la nueva narrativa quechua del Perú contemporánea (2010-2014). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39 (1), 239-256. <https://www.jstor.org/stable/24388805>, (fecha de consulta 4 de febrero de 2021).

Bibliografía crítica/teórica

Achugar, H. (1992). Historias paralelas / Ejemplares: La historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36), 51-73.
<https://www.jstor.org/stable/4530622>, (fecha de consulta 14 de febrero de 2021).

_____ (comp.). (1994). En otras palabras, otras historias. Montevideo: Universidad de la República.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2016). Sobre la violencia. *Revista Fractal*. (78), 154-174.
<https://mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben.php>, (fecha de consulta 4 de diciembre de 2022).

_____ [1998] (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aira, C. (2007/8). La intimidad. *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría Crítica Literaria*, (13-14), 6-12.

Alberca Serrano, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1) 9-18. <https://revistes.ub.edu/index.php/bueb/article/view/27946>, (fecha de consulta 30 de agosto de 2020).

_____ (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del Cilha*, (7/8), 1-13. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf, (fecha de consulta 15 de enero de 2021).

_____ (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (2008). ¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, (25), 89-100.

Albertocchi, M. (2024). Animalidad La máquina abierta (o la mirada zoopoética contemporánea). En Federico Cortes (et al.), *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza investigación* (pp.21-28). Santa Fe: Ediciones Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Acedo Alonso, N. (2017). El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (64), 39-69. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56863> (fecha de consulta 12 de febrero 2024).

- Amar Sánchez, A.M. (2008) [1992]. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario / La Plata: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2008). Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Revista Olivar*, 12 (9), 182-197.
- Añón, V. (2016). Los usos del archivo: Reflexiones situadas sobre literatura y discurso colonial. Gorbach, Frida; Rufer, Mario. (In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura (pp. 251-274). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Arendt, H. ([1963] 2019). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2010). "Sujetos y narrativas". *Revista Acta Sociológica*, (53), 19-41. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2010.53.24297>, (fecha de consulta 3 de marzo de 2024)
- _____ *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura". *Revista Kamchatka*, (6), 817-834. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7822>, (fecha de consulta 15 de noviembre de 2023).
- _____ (2018). *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Buenos Aires: Eduvim.
- Assmann, A. (2006). Memory Individual and Collective. En Goodin R. E. & Tilly, C. (Eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis* (pp. 210-224). Oxford: Oxford University Press.
- Badagnani, A. (2013). La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron. En (AA.VV.) *Actas Letras Jóvenes. Jornadas internas de investigadores en formación del departamento de Letras 2012*. <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewPaper/19>, (fecha de consulta 15 de marzo de 2021).
- Badagnani, A. (2013). La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Perez y Ángela Urondo Raboy. En Ennis, J.; Goldchluk, G.; Hafter, L. (Eds). *Actas VI Jornadas de Filología y Lingüística*, La Plata, Argentina (pp.1-8). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3839/ev.3839.pdf, (fecha de consulta 16 de septiembre de 2020).
- Badiou, A. (1999). *San Pablo: la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2000). La ética y la cuestión de los derechos humanos. *Acontecimiento*, (19-20). https://raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Badiou/La_EticaylaCuestiondelosDerechosHumanos.pdf, (fecha de consulta 1 de febrero de 2025).

- _____ (2003). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- Bajtín, M. ([1979] 1982). *Estética de la creación verbal*, trad. De Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI.
- Barnet, M. (1993) [1966]. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Barthes, R. ([1977] 2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ ([1980] 2012). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1997). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- Basile, T. (2016). La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone. *Revista Celehis*, 25(32),141-169. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1970/1966>, (fecha de consulta 14 de junio de 2021).
- _____ (2019). *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Benjamin, W. (1921). *Para una crítica de la violencia*. En W. Benjamin, Iluminaciones IV Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, (pp.1-18) [ARCHIVO PDF].
- _____ ([1936] 1991). *El narrador*, (Traducción de Roberto Blatt). Taurus: Madrid.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (25) Año XIII, 7-1.
- Botta, M. & Warley J. (2007). Las notas. En Botta, M. & Warley J. *Tesis, tesinas, monografías e informes. Nuevas normas y técnicas de investigación y redacción*. Buenos Aires: Biblos.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- Burke P.(ed.) (1993). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2011). Historias y Memorias: un enfoque comparativo. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (45), 489-499. [file:///C:/Users/Maria%20Emilia%20Artigas/Downloads/739Texto%20del%20art%C3%ADculo%20\(necesario\)-769-1-10-20120109%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Maria%20Emilia%20Artigas/Downloads/739Texto%20del%20art%C3%ADculo%20(necesario)-769-1-10-20120109%20(2).pdf), (fecha de consulta 2 de abril de 2021).
- Bruss, E. (1991). Actos literarios. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 62-77.
- Byung-Chul H. (2023). *La crisis de la narración*. Buenos Aires: Herder.
- Catela da Silva, L. & Jelin, E. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction&Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram.
- Cragolini, M. (2009). El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento. *Revista Otra parte*, (18), 20–24. <https://www.revistaotraparte.com/op/filosofia/el-sexto-siempre-vuelve/>, (fecha de consulta 9 de septiembre de 2024).

- Cuellar A. C. (2005). El feísmo hiperbólico: una categoría estética del cine europeo postmoderno. Actas I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo, ed. en CD-ROM. Recuperado de: http://ocec.eu/pdf/2005/cuellar_carlos.pdf (fecha de consulta 12 de abril de 2022).
- Dalmaroni, M. (2010). La obra y el resto (literatura y modos del archivo). *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (7-8), 9-30.
- _____ (2024). Resto. Algo siempre sobra. En Federico Cortes ... (et al.), *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza investigación* (pp.273-280). Santa Fe: Ediciones Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Daona, V. (2016). Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memoria en Latinoamérica. *Espacio Abierto*, 25 (4), 129-142. <https://www.redalyc.org/journal/122/12249087010/html/>, (fecha de consulta 1 de marzo de 2021).
- _____ (2017). Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género. *Revista el taco en la brea*, 4 (6), 37-55. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6963> (fecha de consulta 08 de agosto de 2024)
- Del Pino P. y Jelin, E. (comps.). (2003). *Luchas locales, comunidades e identidades*. Madrid: Siglo XXI.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 113-118.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- De Llano, A. (2013). Senderos iluminados: Mito y violencia en la novela peruana contemporánea. *Pilquen*, 16(2), 1-8. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/36508>, (fecha de consulta 05 de agosto de 2021).
- Derrida, J. (1971). *Firma, acontecimiento, contexto*. Philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Traducción de C. González Marín, (pp.1-22) [ARCHIVO PDF].
- _____ ([1972] 1986). *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno editores.
- _____ (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- _____ ([2006]2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Driscoll, K. & Hoffmann, E. (2018). *What is Zoopoetics. Texts, Animals, Environments*. Basingstoke: Freiburg Rombach Verlag.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Duchesne Winter, J. (1992). *Narraciones de testimonio en América Latina. Cinco estudios*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

- Durand, A (2005). Donde habita el olvido: los (h)usos de la memoria y la crisis del movimiento social en San Martín: memoria, política y movimientos sociales en la región San Martín (1985-2000). (Tesis de licenciatura en Sociología). UNMSM.
- Eakin, P. J. (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 79-93.
- Fit, R. (2019). Formas de la memoria inofensiva. Una lectura de la literatura de hijos. *Orbis Tertius*, 24(30), e125. <https://doi.org/10.24215/18517811e125>, (fecha de consulta 09 de marzo de 2022).
- Forné, A. (2010). La autoficción testimonial: Oblivion de Edda Fabbri. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* (7-8), 63-75. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/146>, (fecha de consulta 23 de marzo de 2024).
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>, (fecha de consulta 22 de mayo de 2024).
- Foucault, M. (1989). ¿Qué es un autor? *Revista conjetural* (1), 87-111.
- _____ ([1969] 2010). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina.
- _____ (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro
- García Escudero, M. (2009). El mundo de los muertos en la cosmovisión centroandina. *Gazeta de Antropología*, 25(2), 1-17.
- García, V. (2012). Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género. *Exlibris* 1(4), 371-389. <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/5.pdf>, (fecha de consulta 03 de abril de 2021).
- García Negroni, M. M. (2011). *Escribir en español. Claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como escritor*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____ ([1987] 2001). Las notas. En Genette, G. *Umbrals* (pp. 272-294). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Goffman, E. (1963). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González Echevarría, R. ([1980] 2000). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. V-. Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Memoria Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona*, 5, 157-183.

https://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar, (fecha de consulta 21 de septiembre de 2023).

Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 9-18.

Halbwachs, M. [1925] (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista española de investigaciones sociológicas*, (69), 209-222. http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf, (fecha de consulta 17 de septiembre de 2021).

Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

Huaytan Martínez, E. (2014). Indigenismo, antropología y testimonio en el Perú: Rupturas, ampliaciones y plataformas de representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XL (80), 309-323. <https://www.jstor.org/stable/43855164>, (fecha de consulta 7 de noviembre de 2022).

Huyssen, A. (2000). En busca del tiempo futuro. *Puente*, 1(2), 1-21. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4504476/mod_resource/content/1/HUYSSSEN%2C%20A.%20En%20busca%20del%20pasado.pdf, (fecha de consulta 28 de agosto de 2023).

_____ (2002). *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E.

Ibarra, H. (2003). Orígenes y decadencia del gamonalismo. *Revista Ecuatoriana de Historia*, (19), 131-150. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1631>. (fecha de consulta 8 de agosto de 2023).

Jelin, E. & Kaufman, S. (1998). Layers of Memories: Twenty Years After in Argentina. En Jelin, E. & Kaufman, S., *The politics of memory: Commemorating war* (pp. 89-110). Transaction Publishers.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.

_____ (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES*, (2), 1-27.

_____ (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jiménez, A. & Muñoz Resino, H. (1997). Aspectos de interés en la literatura infantil: animales protagonistas, arquetipos y análisis del contexto. *Lenguaje y Texto*, (10), 323-327. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8017/LYT_10_1997_art_23.pdf?sequence=1, (fecha de consulta 22 de diciembre de 2024).

Jitrik, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.

Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Kansteiner, W. (2007). Dar sentido a la memoria: una crítica metodológica a los estudios sobre la memoria colectiva. *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, (24), 31-43.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2498068&orden=0&info=link>, (fecha de consulta 2 de junio de 2024).

- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelin & S. Kafman, *Subjetividad y figuras de la memoria*, (pp. 47-65). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaufman, S. (2015). Testimonio y violencia social: Apuntes sobre subjetividad y narrativas. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (13), 82-95.
- Ketelaar, E. (2017). Archival turns and returns: Studies of the archive. En A. J. Gilliland, S. McKemmish, & A. J. Lau (Eds.), *Research in the Archival Multiverse* (pp. 228-268). Monash University Publishing.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 47-61.
- Levi, P. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Lewis, O. ([1961]1966). *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Lienhard, M. (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas 2.0, *Revista Z Ensaíos*, a. IV, n. 1, dezembro 2007/março 2008. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>
- _____. (2012). Lo que viene después. [Texto de la intervención de Josefina Ludmer en el seminario-encuentro Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro (Sevilla, 17 –19 de abril de 2012). Recuperado de: https://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf
- _____. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Lumbreras Martínez, D. (2023). Los mundos posibles de la ucronía: una proposición de subgéneros. *Impossibilia. Revista Internacional De Estudios Literarios*, (25), 19–31. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/27118>, (fecha de consulta 5 de enero de 2024).
- Mamani Macedo, M. (2017). Representación del pachakutiy en la poesía de César Guardia Mayorga. *Letras (Lima)*, 88(127), 55-81. <https://doi.org/10.30920/letras.88.127.3>, (fecha de consulta 05 de febrero de 2024).
- _____. (2024). Chaka runa: gente puente. Categoría andina que aproxima mundos en Arguedas. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 48(33), 76-92. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/8508/8770>, (fecha de consulta 12 de enero de 2025).
- May, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Miliani, D. (1985). Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales? En Pizarro, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso* (pp. 98-112). Buenos Aires: CEAL.
- Mirau, J. P. (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Molloy, S. (1996). Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura económica.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.
- Navarro, D. (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- Nofal, R. (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____. (2012). Cuentos de guerras y soldados. *Revista Institutionen för moderna språk; Moderna språk*; 106, 127-135. En línea, <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/1186> (fecha de consulta 02 de marzo de 2021).
- _____. (2015). Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 6(12), 835-851. En línea, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7603/7731> (fecha de consulta 17 de octubre de 2023).
- Nora, P. (1996). General Introduction: Between Memory and History. En Nora, P.(dir.), *Realms of memory. The Construction of the French Past. I Conflicts and Divisions*. Nueva York: Columbia University Press.
- Olney, J. (1991). Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 33-47.
- Osorio, J. y Gálvez R. (2015). El viringo, el perro sin pelo del Perú. Patrimonio nacional peruano *Revista de Arquitectura* 2 (1), 57-82. En Línea, <http://www.unife.edu.pe/facultad/arquitectura/1/57.pdf>, (fecha de consulta 3 de diciembre de 2024).
- Palau-Sampio, D. & Cuartero-Naranjo, A. (2018). El Periodismo narrativo español y Latinoamericano: Influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores. *Revista Latina de Comunicación Social*, (73), 961-79. En línea, <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1291>, (fecha de consulta 2 de febrero de 2024).
- Palau-Sampio, D. (2018). Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo. *Palabra Clave*, 21(1), 191-218. DOI: 10.5294/pacla.2018.21.1.9, (fecha de consulta 21 de febrero de 2024).
- Peris Blanes, J. (2014). Narrativas y estéticas de la víctima en la cultura contemporánea. *Kamchatka* (4), 293-324.
- Piglia, R. (2005). *El Último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Pollack, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

- Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria: memoria-momumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. *Sociohistórica*, 2 (32), 1-10. En línea, <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2013n32a05>, (fecha de consulta 21 de enero de 2025).
- _____ (2017). Historia oral, diálogo y géneros narrativos. *Revista Anuario* (26), 9-30, En línea, <http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index>, (fecha de consulta 1 de julio de 2022).
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). “La frontera autobiográfica”. En Pozuelo Yvancos, J. M. *Poética de la ficción* (pp. 179- 225). Madrid: Síntesis.
- Propp, V. (1928 1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Ediciones Akal.
- Quispe-Agnoli, R. (1998). Escritura y literalidad alternativa en la Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala. *BIRA. Boletín del Instituto Riva Agüero* (25), 365-381.
- Rancière, J. (2004). ¿Quién es el sujeto de los derechos del Hombre? *The South Atlantic Quarterly*, 103(2-3), 297–310. En línea, <https://doi.org/10.1215/00382876-103-2-3-297>, (fecha de consulta 16 de enero de 2025).
- _____ (2011). *Políticas de la literatura*. Traducido por M. G. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- _____ (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2014). *El Reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Reategui, F. (2006). Violencia y Ficción: mirar a contraluz. En G. Faverón, *Toda la Sangre. Antología de los cuentos peruanos sobre la violencia* (pp. 429-449). Lima, Editorial Matalamanga.
- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura, Bogotá* 8(15), 8, 187-193. En línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228610>, (fecha de consulta 14 de abril de 2022).
- _____ (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Villa María: Eduvim.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roos, S. (2013). Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos, *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas*, (54), 335-351. En línea, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200020, (fecha de consulta 23 de julio de 2023).
- Rosano, S. (2017). Efectos transmediales en las construcciones de memoria. *El taco en la brea*, (4),6, 158–173.
- Rossi, P (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rubin Suleiman, S. (2002). The 1.5 Generation: Thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago* 59 (3), 277-295. En línea, <https://www.jstor.org/stable/26304672>, (fecha de consulta 16 de octubre de 2021).

- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez Macedo, J. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Revista Humanitas*, IV (47), 183-223. En línea, <https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/279>, (fecha de consulta 22 de diciembre de 2022).
- Saona, M. (1998). Novela familiar y árboles genealógicos: familia y nación en cinco novelas Latinoamericanas. *Columbia University ProQuest Dissertations Publishing & Theses*, (1), 24. En línea, <https://www.proquest.com/openview/77221313d9096447a1c3fc21eef4b019/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>, (fecha de consulta 12 de octubre de 2022).
- Sarlo B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, L. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Secreto, C. (2013). Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis. *Cuadernos del CILHA*, 14 (19), 67-84. En línea, https://www.academia.edu/111059089/Caperucita_y_la_reescritura_posmoderna_el_camino_de_la_anagn%C3%B3risis, (fecha de consulta 22 de noviembre de 2024).
- Shavit, Z. (1999). *Teoría de los polisistemas*. Arco Libros: Madrid.
- Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa editorial: Barcelona, 2003.
- Stoler, A. (2010) Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología*, 45 (2), 265-296. En línea, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S04866525201000020001, (fecha de consulta 11 de noviembre de 2023).
- Tagg, J. (1998). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Todorov, T. ([1981] 2003). Intertextualidad. En Todorov, T. *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. París: Seuil.
- Valderrama Fernández, R. & Escalante Gutiérrez, C. (1992). *Nosotros los humanos. Testimonios de los quechuas del siglo XX. Ñuqanchik Runakuna*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Van Alphen, E. (2006). Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory. *Poetics Today*, 27 (2), 473-488. En línea, https://www.researchgate.net/publication/249879793_Second-Generation_Testimony_Transmission_of_Trauma_and_Postmemory, (fecha de consulta 18 de septiembre de 2022).

- Viart, D. (2019). El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO*, (20), 1-15. En línea, <http://journals.openedition.org/lirico/8883>, (fecha de consulta, 02 de junio de 2020).
- Victory, S. (2022). El archivo en la crítica literaria latinoamericana. *Caderno De Letras*, (43), 109-129. En línea, <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i43.22326>, (fecha de consulta 19 de noviembre de 2023).
- Viezzzer, M. (1977). *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas bolivianas*. Madrid: Siglo XXI.
- Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia. *Revista Anthropos* N° Extra 29, 18-33.
- White, H. (1992). Historical Emplotment and the Story of Truth. En Saul Friedlander (Ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the "Final Solution"* (pp. 37-63). Cambridge: Harvard University Press.
- Williams, R. (1994) [1981]. *Hacia una sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2009) [1977]. *Marxismo y Literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wolfe, T. (1976). *El nuevo periodismo*, traducción José Luis Guarnier. Barcelona, Anagrama.
- Yerushalmi, Y. H. (1998). "Reflexiones sobre el olvido". En Y. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J.C. Milner y G. Vattimo. *Usos del olvido* (pp. 1-15). Buenos Aires: Nueva Visión. Recuperado de, https://www.academia.edu/14992627/Reflexiones_sobre_el_olvido, (fecha de consulta 17 de septiembre de 2020).
- Young, J. (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____. (2011). En contra de los Derechos Humanos. *Suma de Negocios*, 2(2), 115 – 127. En línea, <http://publicaciones.konradlorenz.edu.co/index.php/SumaDeNegocios/article/view/879/610#>, (fecha de consulta 23 de octubre de 2022).
- Zoppi Fontana, M. (2007). En las márgenes del texto, intervalos de sentidos en movimiento. *Páginas de Guarda*, I (4), 11-39. En línea, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/8382>, (fecha de consulta 10 de julio de 2023).

Bibliografía sobre el conflicto armado y narrativa del conflicto armado

- AA.VV. (2007). Dossier monográfico "Ocho ensayos de interpretación de la literatura del conflicto armado interno en el Perú". *Revista Ajos & Zafiro*. Lima: Ed. As & Zs.

- Asencios, D. (2016). *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Agüero, J.C. (2004). El Perú y la tortura. Una constante en conflicto armado interno, autoritarismo y democracia. *Revista Ius et veritas* (29), 359-378. En línea, file:///C:/Users/Maria%20Emilia%20Artigas/Downloads/11784-Texto%20del%20art%C3%ADculo-46897-1-10-20150401%20(1).pdf, (fecha de consulta 04 de mayo de 2023).
- Agüero, J. C. (2021). *Cómo votan los muertos*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Agüero, J.C & Del Pino, P. (2014). *Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*. Lima: LUM.
- Alliegro, Á. (2001). Salvación a través de las raíces. Algunos cuentos escogidos de tres escritores peruanos: Edgardo Rivera Martínez, Oscar Colchado Lucio, Dante Castro, (Tesis Doctoral). Facultad de Filosofía, Universidad de Zürich.
- Ansión J. (1982). ¿Es luminoso el camino de Sendero? *Revista El caballo rojo*, Año III, (108), 3-7.
- _____ (1989). *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.
- Aranda, G.; López, M. A. & Salina Cañas, S. (2009). *Del regreso del Inca a Sendero Luminoso: violencia y política mesiánica en Perú*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Avila, D.; Basombrío, C.; de la Jara, E.& Rojas, I. (1992). *Perú hoy: en el oscuro sendero de la guerra*. Lima: Instituto de Defensa legal.
- Bregaglio, Renata (2013, 08 de agosto). ¿Terrorismo o conflicto armado? Recuperado de: https://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion_1/terrorismo-o-conflicto-armado/
- Barrantes, R. y Peña, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En F. Reátegui (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú* (pp. 15-40). Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Boesten, J. y Gavilán Sánchez, L. (2023). *Perros y promos. Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bolo Varela O. M. (2022). Mirar al familiar abyecto: lo fallido. En Basile, T. y González, C. (Eds.). *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas* (pp.387-414). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Lima: CVR,
- En línea, <http://cverdad.org.pe/ifinal/>, (fecha de consulta 11 agosto 2021).
- Chávez de Paz, D. (1989). *Juventud y terrorismo. Características sociales de los condenados por terrorismo y otros delitos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Polar, A. & VIDAL, L.F. (eds.). (1984). *Nuevo cuento peruano. Antología*. Lima: Mosca Azul Editores.

- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- _____. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno”. [en línea]. *Revista Iberoamericana*, LXII, pp. 176-177, julio-diciembre, pp. 837-844. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262> (fecha de consulta de 2 de junio de 2023).
- Cox, M. (2000). Prólogo. En Cox, M. (selección). *El cuento peruano en los años de violencia* (pp. 9-14). Lima: Editorial San Marcos.
- _____. (2010). *Sasachacuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Editorial pasacalle.
- _____. (2008). Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXIV (68), 227-268. En línea, <https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/pdfs/68/COX.pdf> (fecha de consulta 04 de octubre de 2020).
- _____. (2016). Describiendo lo ajeno: narrativa criolla sobre la guerra interna en Ayacucho. Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú. *Hispanic Issues On Line*, (17), 33-46. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/8162294/describiendo-lo-ajeno>, (fecha de consulta 08 de agosto de 2021).
- Degregori, C. I. (1992). Campesinado andino y violencia: balance de una década de estudios. En Degregori et al., *La década de la antipolítica: Auge y huída de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos* (pp. 413-439). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____. (2000). Discurso y violencia política en Sendero Luminoso. *Bulletin del Institut français d'études andines*, 29 (3), 494-513. En línea, <file:///C:/Users/emilia/Desktop/Discurso%20y%20violencia%20pol%C3%ADtica%20en%20Sendero%20Luminoso%20Degregori%20art%C3%ADculo.pdf>, (fecha de consulta 28 de noviembre de 2020).
- _____. (2009). Espacios de memoria, batallas por la memoria. *Revista Argumentos*, (4). Recuperado de, <http://argumentos-historico.Instituto de Estudios Peruanos.org.pe/articulos/espacios-de-memoria-batallas-por-la-memoria/>, (fecha de consulta 25 de agosto de 2021).
- _____. (2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____. ([1990] 2018). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969 – 1979*. En *Obras escogidas*, volumen VII. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____. ([1989] 2018). *Qué difícil es ser dios*. En *Obras escogidas*, volumen I. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- De Vivanco, L. (2013). *Memorias en tinta Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Lucero de Vivanco editora. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- _____. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista chilena de literatura*, (97), 127-152.
- _____. (2021). *Dispares. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2000)*. Lima: Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Denegri, F. & Hibbett, A. (eds.). (2017). *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Diccionario quechua – español – quechua (2006). Cusco: Edmundo Pantigozo EIRL.
- Diccionario de la Real Academia Real (2023). (23.^a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/>
- Escárzaga, F.; Abanto Llaque, J.; Chamorro G., (2002). Migración, guerra interna e identidad andina en Perú. *Política y Cultura*, (18), 278-298.
- Espino Relucé, G. (1999). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito: Ediciones ABYA-YAIA.
- _____. (2012). Narrativas disidentes. Narrativas andinas del desagravio (Mario Malpartida, Nilo Tomaylla y Macedonio Villafán). En de Llano, Aymará (ed.) *Moradas Narrativas. Latinoamérica en el siglo XX* (pp. 53-71). Mar del Plata: UNMDP.
- Favre, H (1987). *Perú: Sendero Luminoso, horizontes oscuros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ferreira, R. (2017). Cuentos del postconflicto peruano: entre el dolor y la esperanza en Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror. Dossier El cuento hispanoamericano del siglo XXI. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin Nombre*, (22), 17-24. En línea, <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.221.01>, (fecha de consulta 04 de marzo de 2021).
- Fiorini, G. (2021). Más allá de los pasamontañas: una mirada humana a la violencia política en el Perú. *Histórica*, 45(2), 175-183. En línea, <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/25353>, (fecha de consulta 06 de enero de 2022).
- Gálvez Olaechea, A. (2015). *Con la palabra desarmada. Ensayos sobre el (pos)conflicto*. Lima: Fauno.
- García Hurtado, F. & Roca Palacio, P. (2010). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión Andina*. Lima: Juan Gutemberg Editores Impresores.
- Gorriti, G. (2019). *La batalla*. Lima: Planeta.
- Grillo, M.T. (2016). *Discursos de la nación pendiente. Reflexión sobre el testimonio de enunciación andina en el Perú*. Lima: Pakarina.
- Gurmendi Dunkelberg, A. (2013). Lucha contrasubversiva en el Perú: ¿conflicto armado o delincuencia terrorista? *Revista THEMIS*. (63),109-129. En línea, <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/themis/article/view/8993>, (fecha de consulta 12 de enero de 2021).

- Gurmendi Dunkelberg, A. (2019). *Conflicto armado en el Perú: la época del terrorismo bajo el derecho internacional*. Lima: Fondo editorial Universidad del Pacífico.
- Guzmán Reinoso, A. (1989) [1979], 24 de julio). Entrevista del siglo. Presidente Gonzalo rompe el silencio. *El Diario*. En Arce Borja, ed. 1989: 139-160. Recuperada de: http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP1989/Entrevista_7.html
- _____ (2009). *De puño y letra*. Lima: Manoalzada.
- Jara, U. (2003). *Ojo por ojo. La verdadera historia del Grupo Colina*. Lima: Grupo Editorial Norma.
- Jiménez, E. (2009) [2005]. *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Johansson, M. T. & de Vivanco, L. (2019). Autoficciones de filiación en las narrativas de memoria: Chile, Argentina y Perú. En L. de Vivanco & M. T. Johansson, Frankfurt a. Meditores), *Pasados contemporáneos*, (pp. 311-326). Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Lauer, M. (2003, 19 de junio). La desaparición de la desaparición. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/opinion/2023/11/13/desaparecidos-reaparecidos-por-mirko-lauer-175539>, (fecha de consulta 26 de noviembre de 2020).
- Lerner Febres, S. (2003) Prefacio. En *Comisión de la verdad y la reconciliación. Yuyanapaq. Para recordar. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Loarte Villalobos, R. (2020). Memorias incómodas en la sociedad peruana de postconflicto. Censura y persecución en el arte por la memoria histórica entre los años 2000 a 2018. *Revista De La Red Intercátedras De Historia De América Latina Contemporánea*, (12), 191–211. En línea, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/28630>, (fecha de consulta 02 de noviembre de 2021).
- López Maguiña, S. (2007). Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso. *Revista Ajos y Zafiros* (8/9), 14-30.
- _____ (2016). Discursos de la purificación y la limpieza en la narrativa literaria sobre la guerra interna”. En Vargas-Salgado, C. (Ed.) *Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú*, (pp. 68–83). Hispanic Issues On Line. Recuperado de: https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184551/hiol_17_04_lopezmaguina_discursos_0.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Lust, J. (2018). La justificación del uso de la violencia revolucionaria: Un análisis de las organizaciones guerrilleras peruanas de las décadas de 1960 y 1980. *Revista Telar* (21), 57-91. En línea, <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/405>, (fecha de consulta 21 de mayo de 2021).
- Manrique, N. (1988). *Yawar mayu. Sociedades terratenientes serranas 1870-1910*. Lima: DESCO e IFEA.

- _____ (1988). Historia y utopía en los Andes. *Revista Debates en Sociología* (Lima), (12-14), 201-211. En línea, <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.198812-14.009>, (fecha de consulta 10 de enero de 2025).
- Milton, Cynthia E. (2007). Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past, *Antípoda*, (5)143-168. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/n5/n5a08.pdf>, (fecha de consulta 18 de septiembre de 2023).
- _____ (ed.). (2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Moraña, M. (2018). *Entre Incas y Pishtacos: Estudios sobre literatura y cultura peruana*. Lima: Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar.
- _____ (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Neira, H. (2021). *Huillca. Habla un campesino peruano Hugo Neira*. Lima: Ediciones Achawata.
- Nieto Degregori, L. (2008). Los escritores andinos, la violencia y la invisibilidad, *Revista Argumentos*, (4). En línea <https://argumentos-historico.Instituto de Estudios Peruanos.org.pe/articulos/los-escriitores-andinos-la-violencia-y-la-invisibilidad/> (fecha de consulta 20 de febrero de 2020).
- Noriega Bernuy, J. (2012). *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina.
- Ossio, J. M. (1973). *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Lima. Perú.
- Perilli, C. (2010). Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra. *Revista Telar* (7-8), 76-91. En línea, <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/147>, (fecha de consulta 07 de junio de 2020).
- Portocarrero, G. (1998). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- _____ (2012). *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Reategui, F. (2006). Violencia y Ficción: mirar a contraluz. En Faverón, G. *Toda la Sangre. Antología de los cuentos peruanos sobre la violencia*, (pp. 429-449). Lima, Editorial Matalamanga.
- Rénique, J.L. (2003). *La voluntad encarcelada: las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Robin Azevedo, V. & Carbonelli, M. (2019). Entrevista a Valérie Robin Azevedo. "Mala muerte". Exhumaciones y memorias del posconflicto armado en Perú. *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de estudios sobre memoria*, 6 (12), 168-181. En línea, <https://hal.science/hal-02969589/>, (fecha de consulta 19 de octubre de 2022).
- Roldán, J. (2020). *La guerra de los 20 años. Un fantasma luminoso recorre la sociedad*. Lima: Arteidea.

- Rubio Bautista, D. (2015). *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en "Lima, hora cero"*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Salazar Jiménez, C. (2008). Narrativa y memoria: La construcción del relato del horror en el Informe final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003). *Espéculo* (39), (s/n). En línea, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/197549?inicio=91>, (fecha de consulta 15 de marzo de 2022).
- Saona, M. (2017). *Los mecanismos de la memoria: recordar la violencia en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Stern, S. J. (ed.) (1999). *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos /UNSCH.
- _____ (2002). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En Jelín, E. (comp.). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"* (pp.11-33). Madrid: Siglo XXI editores.
- _____ (2012). Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011. *Anuario de la Escuela de Historia* (3), 100–119.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2023). *Legados de guerra. Violencia, ecología y parentesco en sociedades posconflicto*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Ubilluz, J. C.; Hibbette, A.; Vich, V. (2021). *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado*. Lima: Taurus
- Uccelli, F.; Agüero, J. C.; Pease, M. A.; Portugal, T. (2017). *Atravesar el silencio. Memorias sobre el conflicto armado interno y su tratamiento en la escuela*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M. E. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valle Araujo, J. (2013). *Derroteros de la soledad: el wakcha en el relato oral andino de tradición oral*. Lima: Ediciones Copé.
- Vargas Llosa, M.; Guzmán Figueroa, A.; Castro Arenas, M. (1983). Informe sobre Uchuraccay. Recuperado de: https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/376_digitalizacion.pdf
- Vich, V. (2010). El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso. *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, (1), 253-265.
- _____ *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2017). *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Editorial Horizonte.

Vidales, C. (1997). *Lucha intercultural y ambivalencia en La Fiesta de Sangre*. Iquique: IECTA.

Vilcabana Sánchez, (et.al) (2007) *Guía de lengua quechua (de Lamba yeque) para castellano-hablantes*. Lima: El Manantial.