



**HAL**  
open science

## Artes y memorias del conflicto interno peruano (1980-2000)

Mathilde Salaün

► **To cite this version:**

Mathilde Salaün. Artes y memorias del conflicto interno peruano (1980-2000). Anna Giaufret; Laura Quercioli Mincer. MemWar. Memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo, Genova University Press, 2021, 9788836181056. hal-04864291

**HAL Id: hal-04864291**

**<https://hal.science/hal-04864291v1>**

Submitted on 4 Jan 2025

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Artes y memorias del conflicto interno peruano (1980-2000)

Mathilde Salaün

Université de Toulouse – Jean Jaurès

Resumen : Desde el periodo del conflicto armado interno peruano hasta nuestros días, las artes se establecen como vectores de la memoria de la violencia. Es relevante averiguar cómo se configura este papel de memoria, entre construcción y subversión respecto a las sucesivas políticas de memoria. En el tiempo de la violencia, las obras partidarias asumen una naturaleza propagandística y, en general, adoptan una postura de subversión de la política de olvido propugnada por los diferentes gobiernos. Con el retorno a la democracia en 2001, las artes van de la mano con la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su trabajo de memoria, a la vez que señalan los límites de su poder de acción, es decir la permanencia de un *statu quo* vigente tanto a nivel de la memoria como de las letras peruanas. A los relatos de ficción les toca operar su deconstrucción, al cuestionar el estatuto de víctima y al adoptar nuevas formas narrativas que permitan plasmar la violencia del conflicto interno peruano.

Palabras clave: Perú, Sendero Luminoso, conflicto interno peruano, batallas por la memoria, relatos andinos breves, relatos breves.

Keywords: Peru, Shining Path, Peru's Internal Conflict, memory battles, Andean short stories.

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. (Mariátegui 1926)

Con esas palabras, el escritor e intelectual marxista peruano José Carlos Mariátegui pone de relieve en “La realidad y la ficción” el papel de revelación de la verdad que le incumbe a la ficción. Ésta, según el autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), es reveladora de la realidad tanto social como histórica. Tiene por lo tanto un papel de memoria de las desigualdades inherentes a la sociedad peruana, cuya conciencia se fue agudizando a lo largo del siglo XX hasta el punto de desembocar en un conflicto armado interno. En los años 1980-1990, emerge en el Perú Sendero Luminoso, un grupo maoísta dirigido por Abimael Guzmán, que pretende derrocar a las autoridades del país para conseguir el surgimiento de una sociedad más

igualitaria mediante la violencia. Las fuerzas armadas mandadas por el Estado tratan de contener ese movimiento a toda costa, a pesar de que implique ejercer de igual modo una violencia extrema, dirigida en particular hacia las poblaciones andinas. Éstas también participan en el contexto de violencia generalizada, al organizarse en comités de autodefensa. En un primer tiempo, los artistas describen dicho contexto en sus obras de forma tímida y clandestina, por temer las violentas repercusiones que podría tener su testimonio del conflicto en sus propias vidas. Poco a poco, y en particular al salir de la guerra, la producción artística se apodera de la cuestión de la memoria del conflicto armado interno, que termina convirtiéndose en una temática privilegiada por la esfera artística peruana. ¿Cuál es el papel de memoria del conflicto que asumen las artes en el Perú, entre construcción y subversión? El estudio de las obras partidarias permite sacar a la luz las memorias del conflicto así como el papel de des-encubrimiento de la memoria que asumen las artes en el periodo de la violencia. Analizaremos cómo, a partir de los años 2000, el trabajo de memoria de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) favorece el surgimiento de numerosas iniciativas en las que se unen las prácticas artísticas y de memoria, así como hace resaltar la influencia recíproca que tienen arte y política en la construcción de la memoria nacional del conflicto interno. El estudio en particular de los vectores de memoria que son los relatos de ficción permite iniciar una reflexión acerca de su poder de subversión del *statu quo* vigente tanto en el imaginario nacional como en la producción literaria relacionados con la guerra interna.

## **1. Memorias en conflicto en el tiempo de la violencia**

Los detenidos por terrorismo autores de la recopilación de relatos breves *Camino de Ayrabamba* indican en el prólogo de la obra (Grupo Literario Nueva Crónica 2010: 53-58) que la confrontación de diferentes expresiones para referirse al conflicto mismo ilustra la divergencia de las memorias en función de la ideología de cada uno de los grupos en conflicto. Se enfrentan las expresiones de “guerra terrorista”, empleada por los partidarios de la violenta represión emprendida por el Estado, de “guerra popular”, utilizada por los miembros de Sendero Luminoso, y de “conflicto armado interno”, privilegiada por el sector académico por su mayor neutralidad. Emerge por tanto, de forma paralela al conflicto que opone a las diferentes facciones, una competencia entre las memorias divergentes de la violencia, tratando cada una de imponerse como dueña de la verdad.

### **1.1. La memoria partidaria de los grupos subversivos**

Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, considera que las artes constituyen un instrumento eminentemente político y un arma de combate. Explica que conviene

prestarle atención al campo del arte y cultura porque es un campo importante y la guerra popular también ha desarrollado arte y cultura, en esto no olvidar el importante papel de las Luminosas Trincheras de Combate que han aportado cosas valiosas de arte proletario. (Grupo Literario Nueva Crónica 2010: 55)

Acatan este imperativo las figuras senderistas femeninas como Elena Iparraguire y Edith Lagos, cuyos poemas cumplen una función de propaganda. También surgen numerosas obras partidarias en los pabellones de las cárceles en los que estaban detenidos los militantes maoístas, y que aparecen no sólo como espacios de lucha y de reclutamiento sino también de creación artística y propagandística. Los presos políticos autores de los relatos breves incluidos en *Camino de Ayrabamba y otros relatos* (2007) hacen referencia en el prólogo de su obra al aprendizaje colectivo de las técnicas literarias que tenía lugar en la cárcel, en particular mediante los talleres de escritura del centro penitenciario del Frontón. El poeta José Valdivia Domínguez, al que se le conoce mejor mediante el seudónimo de “Jovaldo”, fue detenido y ejecutado en esta cárcel. Su poema más conocido, “Si a Canto Grande pretenden”, es eminentemente político por su referencia a la actualidad de aquel entonces. En este poema de 1986, Jovaldo se hace el portavoz de los prisioneros que se niegan a obedecer a la administración penitenciaria que ha decidido transferirlos a la cárcel de Canto Grande, sin duda para tenerlos bajo control. En el texto trasparece claramente la voluntad de describir a los detenidos senderistas como interlocutores de pleno derecho de los representantes del Estado y fervientes contestatarios de sus decisiones consideradas como arbitrarias y extremistas: “Contra la acción genocida / nuestra voz retumbará” (De Lima 2019: 220). La forma en que Jovaldo valora a las tropas maoístas es característica de las obras partidarias. Llama la atención el proceso de mitificación así como la presentación de la unión como una fuerza frente al enemigo opresor. La reivindicación de la condición de mártires mediante un tono profético en la primera estrofa del poema también es característica de las obras producidas por los militantes de Sendero Luminoso:

Si llegaran a atreverse  
a venirnos a sacar;  
a contar muertos tan sólo  
pues tendrían que llegar (De Lima 2019: 220).

El poema termina siendo profético en la medida en que José Valdivia Domínguez pierde la vida durante el bombardeo de la isla del Frontón ordenado por el gobierno el 19 de junio de 1986, con el objetivo de acabar con el motín de los presos. De forma similar, numerosas obras producidas en la cárcel de Canto Grande se ven reducidas a cenizas durante la represión del motín de 1992. Mediante la aniquilación de las obras partidarias de Sendero Luminoso y la ejecución de sus creadores, el poder destruye una parte considerable de la memoria nacional, tratando de esta manera de dar una lectura unívoca del conflicto interno peruano.

## 1.2. Una política oficial para trabar la memoria

Los diferentes gobiernos que se han sucedido a lo largo de la guerra interna se han esmerado en elaborar una memoria oficial del conflicto. Como lo indica el antropólogo Carlos Iván Degregori en *Jamás tan cerca arremetió lo lejos* (2003), presentaban al Estado y a sus representantes como salvadores de la nación frente a la violencia de los subversivos de Sendero Luminoso:

SL [Sendero Luminoso] le había dado al Estado suficiente materia prima como para que éste construya una ‘memoria salvadora’. [...] Sin mayor esfuerzo, los medios lo construyeron como el Otro monstruoso y la opinión pública atemorizada compartió esa imagen y contribuyó activamente a dibujarla. El régimen logró así un margen de maniobra suficiente como para seleccionar ciertos olvidos estratégicos y tratar de implantarlos en la memoria nacional... Esa voluntad de olvido de los ‘excesos represivos’ del Estado fue compartida, al menos por un tiempo, por importantes sectores de la ciudadanía. (Giménez Micó 2010: 145)

El Estado instaure una política de olvidos selectivos. Resulta difícil dar cuenta de ello por la ausencia que lo caracteriza. Sin embargo, algunos autores han puesto en escena y denunciado en sus obras ‘los abusos de la memoria’, un término que Todorov (1995: 26) emplea para referirse a la memoria manipulada e instrumentalizada de forma general. Ricardo Vírhuez ilustra en su relato breve titulado “La otra guerra”, que aparece en *Las hogueras del hombre*, el silencio de la prensa que contrasta fuertemente con las masivas pérdidas humanas observadas por el narrador en el teatro de operaciones: “Nada de eso informaban los periódicos de Lima” (Vírhuéz Villafane 2011: 18). Ejercer tal censura respecto al conflicto interno por parte del Estado termina siendo lo mismo que negarse a reconocer la envergadura de la guerra, lo cual es sin duda la causa del negacionismo adoptado por buen número de limeños. Según ellos, el conflicto no era más que un acontecimiento menor y ajeno a su realidad, lo que el escritor Luis Nieto Degregori califica de “ceguera colectiva” (Nieto Degregori 2004: 20). La política de olvido también pasa por la jerga política que usan los responsables del gobierno y de las fuerzas armadas cuando se ven confrontados a los abusos que

cometieron. De esta forma, Alberto Buendía, un oficial de la Marina, no responde abiertamente a las preguntas del protagonista del relato “Genocidio” de Ricardo Vírhuez: “Mire joven [...], genocidio es una palabra muy general. Aun en el supuesto de que las fuerzas armadas cometieran eso que usted pregunta, comprenderá que es necesario” (Vírhuez Villafane 2011: 12). Parece que el militar teme más emplear el término de “genocidio” que la realidad violenta a la que se refiere. Lo que plantea este relato y lo que sitúa en el centro de la política de olvido del Estado es cómo expresar la violencia. De hecho, el olvido se ve justificado por el poco valor que se les concede a la vida y muerte de la población andina: “Usted sabe que toda esa gente es india, cholita. Deberían agradecernos por mejorar la raza de los peruanos, acabando con la cholita, ¿no le parece, joven?” (Vírhuez Villafane 2011: 12). Las víctimas ni siquiera son consideradas como seres humanos, como lo señala Marco Martos en su poema “Retablo” (1990): “Pero los hombres de la costa cuando mueren / tienen un nombre, una lápida, / recuerdos, flores ; los campesinos / cuando mueren son números asesinados.” (Martos 1990: 42). La producción artística se convierte en un acto de subversión, que va en contra de la política de olvido del Estado. De esta forma, al pintar clandestinamente diez enormes cantutas rojas en los cerros de Cieneguilla, Ricardo Weisse busca movilizar la opinión pública contra la amnistía de los militares implicados en el asesinato el 17 de junio de 1992 de nueve estudiantes y de un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta.

### **1.3. El arte como motor clandestino de des-encubrimiento de la memoria**

A través de su trabajo de memoria, numerosos artistas emprenden un acto de “des-encubrimiento”, de revelación de los abusos cometidos. Es el caso de Edilberto Jiménez Quispe, cuyos retablos están cargados de la memoria del conflicto interno peruano. Esos altares compuestos por una caja de forma rectangular de madera, con dos puertas y ornados de muñecos, han ampliado su temática, pasando de la representación de celebraciones religiosas a la figuración de acontecimientos históricos. Por ejemplo, el retablo “Flor de retama” (1991), inspirado en la canción homónima escrita por Ricardo Dolorier en 1970, ilustra las protestas que tuvieron lugar en Huamanga en 1969 a favor de la educación gratuita. María Eugenia Ulfe, que ha explorado en su investigación la producción de Jiménez Quispe, señala la importancia de no sólo considerar la memoria escrita, sino también la que trasparece en ese tipo de creaciones (Ulfe 2014: 103-125). Las obras de Edilberto Jiménez Quispe subvierten no sólo la tradición de los retablos al representar el conflicto armado interno, sino también las modalidades de transmisión de la memoria. Al abrir las puertas de los retablos, uno descubre un “récit graphique” (Aubès 2018: 124) que revela las

violencias cometidas tanto por los militantes senderistas como por los soldados del ejército. En algunas ocasiones, el mensaje de la obra no aparece explícitamente: pasar por una representación alegórica permitía sin duda contrarrestar la censura y evitar las represalias. Es el caso del retablo “La muerte” (véase el Anexo 1), que a primera vista no parece hacer referencia a la guerra interna. Sin embargo, Víctor Vich indica en *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) que esta escena rural de destrucción del cultivo de caña de azúcar por los loros simboliza en realidad la violencia ejercida por los militares en los campesinos y en la población andina en general. El mismo formato del retablo constituye un arte de la revelación. La verticalidad del objeto y la vista de corte de los suelos y subsuelos del retablo “Fosa de Chuschihuaycco” (véase el Anexo 2) dan a ver lo invisible, las víctimas de las ejecuciones extrajudiciales escondidas bajo la superficie de la tierra. El retablo aparece como el motor de “des-encubrimiento” que viene a subvertir la memoria oficial al revelar los abusos cometidos por los soldados que le obedecen al gobierno. Se instaura progresivamente un trabajo de memoria y de búsqueda de la verdad, ocupando la CVR un lugar central en ese proceso.

## **2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación y el surgimiento del trabajo de memoria**

La voluntad de construcción de la memoria del conflicto armado interno se consolida apenas se da el regreso a la democracia. Como consecuencia de la revelación de numerosos escándalos y por la inestabilidad política del país, Alberto Fujimori renuncia a la Presidencia del país<sup>1</sup>. Su sucesor, Valentín Paniagua Corazao, crea la Comisión de la Verdad el 13 de julio de 2001.

### **2.1. La Comisión de la Verdad y Reconciliación, motor de iniciativas de la memoria**

La CVR, presidida por Salomón Lerner (presidente de la Pontificia Universidad Católica del Perú), nace en un contexto de fuerte demanda de investigación acerca de las violaciones

---

<sup>1</sup> La difusión de los “vladivideos”, grabaciones hechas por Vladimiro Montesinos, asesor principal de Alberto Fujimori, que consignan actos de corrupción en el seno del régimen, precipita la caída de éste. Fujimori sale para Japón en noviembre del 2000 y renuncia a la Presidencia del país mediante un fax. Para más detalles, véase Degregori, C. I. 2000. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

de derechos humanos por parte de la población peruana. Se trata, gracias a esta comisión, de hacer públicos el deber y el trabajo de memoria, que hasta entonces se hacían de manera individual y clandestina. Artes y política van de la mano: la inauguración de la exposición fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”, que constituye un relato visual del conflicto, acompaña la publicación en el 2003 del *Informe Final*. Pero el arte consigue influir en las políticas de la memoria. En efecto, Heidemarie Wiczorek-Zeul, ministra alemana de la Cooperación Económica y de Desarrollo, sale de la visita de la exposición en el 2008 con la idea de la necesidad de crear un espacio de conmemoración del conflicto. Entre 2009 y 2015 se construye entonces el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, como lo indica la pestaña de la página web dedicada a su historia:

Al año siguiente [2009] el Perú aceptó la donación alemana y por Resolución Suprema n° 059- 2009-PCM el gobierno peruano creó una Comisión de Alto Nivel (CAN) que se encargaría de orientar, organizar, supervisar y gestionar la instauración del proyecto. (...) El LUM fue inaugurado el 17 de diciembre de 2015, siendo Presidente de la República del Perú Ollanta Humala Tasso y Ministra de Cultura del Perú Diana Álvarez-Calderón Gallo<sup>2</sup>.

Se crea en 2005 el Museo de la Memoria de Ayacucho, que reivindica ese nombre. Mylène Herry indica que “le musée de la mémoire à Ayacucho est, dans ce sens, un lieu de rassemblement, de confession et de partage pour tous ceux qui, de près ou de loin, ont subi les traumatismes de la guerre interne.” (Herry 2013: 48). Creado por la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos Del Perú (ANFASEP), este museo ejerce tanto un trabajo de memoria como una demanda de justicia. La iniciativa “Si no vuelvo búsqúenme en Putis”<sup>3</sup> le añade a esa doble problemática una dimensión artística, en la medida en que se trata de una exposición de objetos personales encontrados en las fosas comunes por el EPAF (Equipo Peruano de Antropología Forense). Por lo tanto, la CVR tuvo un papel de motor de las iniciativas de la memoria, concentradas ya no sólo en la capital sino también en el resto del territorio nacional y más particularmente en las zonas que constituyen el epicentro del conflicto armado interno.

## 2.2. Trabajo de memoria y subversión de las estructuras de exclusión

---

<sup>2</sup>Lugar de la Memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social, s.f. Historia, <<https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>> (25.05.2021).

<sup>3</sup> El fotógrafo, Domingo Giribaldi, ha acompañado en 2008 a los miembros del EPAF en la región de Ayacucho y ha fotografiado la ropa encontrada en la fosa común de Putis. La exposición, inaugurada en 2009, ofrece un testimonio visual de su trabajo. Equipo Peruano de Antropología Forense, 2009. Exposición fotográfica ‘Si no vuelvo búsqúenme en Putis’ <<https://epafperu.org/exhibicion-fotografica-si-no-vuelvo-busquenme-en-putis-en-nueva-york/>> (01/03/2021).

A pesar de que fueron las más impactadas por la violencia de la guerra interna, las poblaciones andinas se vieron marginadas de las iniciativas relacionadas con la elaboración de la memoria. Su alejamiento geográfico respecto a la capital, el hecho de que hablen quechua y no castellano y su analfabetismo las han discriminado en ese sentido. Las producciones y prácticas artísticas constituyen un instrumento fundamental en su inclusión en el trabajo de memoria. El uso de imágenes constituye un recurso esencial, al recurrir a los afectos y no al dominio de la lectura y de la escritura, como lo señala Margarita Saona en *Los mecanismos de la memoria* (2017):

El uso de imágenes como estrategia de la CVR fue parte de su lucha simbólica por un discurso contra la marginación en un país donde las formas de segregación cultural no solamente incluyen altas tasas de analfabetismo, sino también discriminación lingüística contra grandes sectores de la población por usar sus lenguas nativas. (Saona 2017: 31-32)

El testimonio se hace visual, y en este sentido accesible para todos. El libro de imágenes *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2010) de Edilberto Jiménez Quispe, cuyo trabajo de memoria se hizo en colaboración con los comuneros de Chungui, da cuenta de las violencias sufridas por las poblaciones andinas. Incluir a las poblaciones profundamente marcadas por la violencia del trabajo de memoria constituía otro imperativo de las iniciativas de memoria. El museo itinerante “Arte por la Memoria” y el grupo de teatro Yuyachkani han optado por la itinerancia, lo que les permitió contrarrestar la centralización del paisaje cultural peruano en Lima. Además, estas dos iniciativas se han establecido la mayoría de las veces en el espacio público. Cynthia Galarza indica, al respecto de Yuyachkani, que el tema del acceso era central en su proyecto:

Their vision was to promote theater that would document the most pressing immediate realities of Peru and make it easily accessible to spectators who would not normally have the knowledge of or resources to attend theater productions. (Galarza 2014: 198)

En ambos casos, no se consideraba al espacio del discurso de la memoria como cerrado y autosuficiente. El museo Arte por la Memoria reivindicaba un trabajo de memoria a través de la comunicación e incitaba a los artistas y al público a añadir su experiencia personal al proyecto. El grupo Yuyachkani rompía la cuarta pared en la medida en que los actores circulaban entre los espectadores y que éstos se desplazaban para ver mejor a los comediantes. La interacción era tal que Miguel Rubio Zapato señala respecto a la representación teatral de *Antígona* que

no solo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras. Algunas veces durante las Audiencias Públicas

pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecer sus testimonios. (Rubio Zapata 2004: 210)

Era fundamental que las discriminaciones hacia las poblaciones andinas, cristalizadas en el conflicto armado interno, no perduren en el trabajo de memoria. Las iniciativas mencionadas se comprometían en subvertir las estructuras de exclusión mediante el arte, para (re)integrar a esas poblaciones en la nación.

### **2. 3. La voz testimonial: ¿una vía hacia la ciudadanía?**

El trabajo de memoria de la CVR se basaba en gran parte en la instauración de audiencias públicas de las víctimas. Tomar la palabra les resultaba difícil, y la cuestión de la recepción de su testimonio también lo era. En efecto, los ciudadanos de segunda clase suelen ser condenados al silencio. Esta idea se ve simbolizada por la voz ronca y difícilmente identificable como humana del protagonista del relato breve “Adiós Ayacucho” (1986) de Julio Ortega. Alfonso Cánepa, el líder campesino andino asesinado por la policía, emprende un viaje para exigirle al Presidente Belaúnde la restitución de sus miembros diseminados por las fuerzas del orden, lo cual recuerda el mito de Inkarrí<sup>4</sup>. Su voz le hace falta cuando exclama:

¡Óyeme, policíal, grité, aunque me salía un ronquido más bien desagradable, como de gato mojado. Para practicar, repetí mis gritos. ¡Óyeme, Belaúnde!, grité. Devuélveme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesecitos? Y lloré. (Ortega 2006: 69)

La búsqueda de un espacio de enunciación que permita la interpelación de las autoridades supone en el texto la redacción de una carta, lo cual constituye una apropiación de los códigos del discurso oficial. Aunque termine fracasando, es la única opción para esperar hacerse oír, como lo señalan Víctor Vich y Alexandra Hibett en “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega (1986)”:

escribir una carta significa para el personaje casi la única manera de legitimarse como interlocutor y de encontrar un reconocimiento en el “mundo oficial”; implica además apropiarse del discurso letrado mediante el cual el poder ha sido estructurado en el país. (Vich & Hibett 2009: 175)

---

<sup>4</sup> En este mito, los miembros del “Inka-rey” se ven diseminados por los españoles. A partir de la cabeza, que permanece viva y enterrada en el Cusco, se regeneraría el cuerpo del Inkarrí, que reinstauraría el Tahuantinsuyo, el imperio incaico.

De forma similar, las víctimas del conflicto armado interno sólo pueden hacer oír su voz mediante la participación a las audiencias instauradas por la CVR e integrando los códigos y el funcionamiento de aquel trabajo de memoria comanditado por el poder. Margarita Saona demuestra que el reconocimiento mediante esas audiencias es doble: el reconocimiento del estatuto de víctima va de la mano con el de la ciudadanía: “en el Perú el estatus de víctima da visibilidad a aquellos que antes habían sido ignorados. Ser reconocidos como víctima era, hasta cierto punto, ser reconocido como ciudadano por primera vez.” (Saona 2017: 128). Sin embargo, redactar la carta no es suficiente para que Alfonso Cánepa consiga hacer que lo oigan, puesto que Fernando Belaúnde Terry tira el documento al suelo en cuanto se lo entregan, como en eco, aunque invertidos los papeles, al episodio del encuentro del Inca Atahualpa con el español Valverde en 1532. Está profundamente arraigada en el Perú la incomunicación entre el poder y el mundo andino. José Antonio Giménez Micó matiza el poder del testimonio en “Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?” (2010), indicando que la introducción a la ciudadanía le da en realidad la espalda al porvenir:

Las víctimas del sasachakuy tiempo, esas grandes porciones de la población peruana a quienes siempre se les ha negado formar parte íntegra de la nación, fueron en efecto escuchadas, sí, pero siempre y cuando permanecieran siendo justamente eso: víctimas. Se les concedió, como mucho, el estatuto de testigos de una situación ahora considerada inaceptable, sí, pero inevitable y, sobre todo, perteneciente al pasado. (Giménez Micó 2010: 150)

La Comisión de la Verdad y Reconciliación tuvo un papel esencial respecto al trabajo de la memoria en el Perú. Sin embargo, a pesar de la envergadura de ese trabajo, los progresos son relativos. El discurso de memoria oficial y hegemónico ya no consistía en cerrar los ojos ante los acontecimientos pasados, pero igual señalaba la persistencia de un *statu quo* orientado ideológica e intelectualmente en el campo de la memoria.

### **3. La deconstrucción del *statu quo* de la memoria en los relatos de ficción**

Entre las formas artísticas que conforman la memoria del conflicto armado interno, los relatos de ficción presentan un interés particular, en la medida en que estas obras le dejan al autor un espacio amplio para poder desarrollar una trama narrativa lo suficientemente elaborada como para poder dar cuenta de la intensidad de la experiencia de la violencia vivida y de la

complejidad del conflicto, cuando el discurso hegemónico se limitaba a ofrecer una visión simplificada y reductora de los acontecimientos. ¿Cuál fue el papel de las artes, y más precisamente de los relatos de ficción, en el proceso de deconstrucción de ese discurso?

### 3. 1. Reconsiderar el estatuto de la víctima

Según Félix Reátegui Carrillo, especialista de la memoria y de la justicia transicional, los relatos de ficción tienen un poder y un papel de deconstrucción del discurso de “ceguera colectiva”: “la ficción sobre la violencia insiste en explorar o, más que eso, en desmontar las coartadas que podrían fundamentar de algún modo u otro nuestra tentación de la inocencia.” (Reátegui Carrillo 2006: 446). Las ficciones del conflicto interno plantean la interrogación siguiente: ¿se es víctima o culpable, cuando se ha cerrado los ojos durante casi dos décadas de violencia? ¿Qué es una víctima, en el contexto de una guerra fratricida? La frontera entre culpable y víctima es particularmente porosa, como lo señala en su obra *Los Rendidos*, José Carlos Agüero, intelectual peruano hijo de senderistas: “Los pueblos y los barrios están poblados de recuerdos y estos nos hablan de personas con experiencias complejas, que no se dejan encasillar en las categorías de víctima y perpetrador.” (Agüero 2015: 96-97). Como lo ha demostrado la polémica relacionada con la construcción del monumento *El Ojo que llora* (2005) erigido en memoria de las víctimas del conflicto armado interno, debida al hecho de que entre los nombres grabados en las piedras figuraban los de algunos senderistas, la opinión pública tiende a considerar que los militantes maoístas son los culpables de la violencia que azotó el Perú. Pero ¿no pueden ser considerados como víctimas de la violencia estructural, que llevaría a algunos individuos a tomar las armas para reclamar una sociedad más justa e igualitaria? El ideal de justicia social trasparece en los relatos de los exinsurgentes autores del libro *Camino de Ayrabamba y otros relatos*: “nos han contado que el camarada Álvaro quiere un nuevo mundo para nosotros, para los que no tenemos nada.” (Vargas Cárdenas 2010). De hecho, la clara delimitación entre los militares al servicio del Estado y los soldados maoístas no es evidente, como lo ilustra el relato autobiográfico *Memorias de un soldado desconocido* (2017) de Lurgio Gavilán Sánchez. El autor cuenta cómo, después de haber integrado las tropas senderistas para seguir a su hermano, se une a las filas del ejército. De forma similar, Cirila, el personaje principal de la novela epónima de Carlos Thorne, se ve reclutada por Sendero Luminoso, antes de refugiarse con los sinchis, las fuerzas especiales antisubversivas, después de que la hayan violado los militantes maoístas. En ambos casos, los personajes son testigos de una violencia equivalente y experimentan un profundo malestar: Lurgio Gavilán Sánchez deja el ejército para hacerse sacerdote y luego profesor, y los sinchis a su vez violan a Cirila. Pero se hace más

palpable la subversión de la memoria oficial operada por los relatos de ficción del conflicto armado interno acerca de la teoría de la población entre dos fuegos. Ese tópico consiste en considerar a las comunidades andinas como pasivas y vulnerables durante la guerra, frente a la violencia exterior operada por las dos facciones en conflicto. Sin embargo, la CVR ha incluido en la lista de los actores armados a los comités de autodefensa formados por algunas comunidades andinas. (CVR 2003). “La guerra del arcángel San Gabriel” (1992), relato breve de Dante Castro Alvarado interroga la presunta inocencia de la comunidad andina de Yuraccancha y señala su versatilidad, puesto que los comuneros obedecen unas veces a las órdenes de Sendero Luminoso y otras a las del ejército para servir sus propios intereses:

Si los Sinchis vienen, les damos su pachamanca, chichita de jora, aguardiente y hasta pisco de tuna. Cantamos el himno nacional, sacamos la bandera del colegio y la lucimos en la placita de armas. Cuando vienen los “Cumpas”, sacamos la bandera con la hoz y el martillo, cantamos “salvo el poder todo es ilusión” o “por montañas y praderas”, y seguimos viviendo al margen de la guerra sin habernos alejado de ella (Castro 2006: 123).

Al encontrarse acorralados, los miembros de la comunidad deciden apoyar a los soldados mandados por el Estado, pero para servir su propio interés: se trata de contrarrestar la tasa que desean imponer los senderistas respecto al comercio de alcohol, del que viven. Más tarde, después de un ataque de Sendero Luminoso y de que los sinchis se hayan apoderado de la comunidad, hayan humillado a los hombres y violado a las mujeres, éstas deciden matarlos haciendo explotar el edificio en que se alojaban. Juan Carlos Ubilluz y Alejandra Hibbett demuestran que se plantea la cuestión de la inocencia de las comunidades andinas en el relato: este “es cruel porque no se compadece de las víctimas de las comunidades andinas, porque cuestiona la indecisión que los puso ‘entre dos fuegos’”. (Ubilluz & Hibbett 2009: 229) Los relatos de ficción del conflicto armado interno peruano invitan por lo tanto a replantearse el estatuto de la víctima, al deconstruir los prejuicios propios de la memoria oficial. Esa deconstrucción de la memoria va de la mano, en el caso de los textos andinos, con una subversión de la forma de la literatura peruana misma.

### **3. 2. La subversión literaria operada por los relatos andinos**

Los textos producidos por los autores de la zona andina cuestionan el *statu quo* vigente en el Perú respecto a la producción literaria. Mark Cox, especialista de la literatura del conflicto armado interno peruano, explica en el prólogo de su “Bibliografía anotada de la ficción narrativa

peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa” (2008), que los escritores andinos son los primeros en introducir en sus obras a partir de 1986 el contexto de guerra interna, que se convierte en su temática privilegiada. Les abren el camino a los demás autores peruanos, que abordan más tarde el periodo de violencia en sus textos. Según Luis Nieto Degregori, los escritores provinciales comienzan en ese entonces a “reclamarse como ‘andinos’ y a contraponer su narrativa a la criolla, la más abundante y con mayor reconocimiento de parte de la crítica nacional” (Nieto Degregori 2004: 150) y del mundo editorial internacional. En un sector que estaba hasta entonces concentrado en la capital, numerosas editoriales, tales como Lluvia Editores, Mosca Azul, Colmillo Blanco, Arteida o San Marcos emergen y se dedican a brindarles visibilidad a los autores andinos que ofrecen una memoria diferente por estar más cercana a los episodios de violencia. El concurso Premio Copé de Cuento, creado en 1979 y que da a conocer en particular al cusqueño Enrique Rosas Paravicino y al escritor Zein Zorrilla de Huancavélica, así como el premio “El cuento de las mil palabras” (1990), que consagra entre otros autores a Óscar Colchado Lucio, nacido en Ancash, participan de ese proceso de subversión del *statu quo* literario peruano. Permiten además explicar por qué numerosos autores andinos eligen los relatos breves para narrar la violencia. Es posible observar la envergadura de este fenómeno al recorrer la bibliografía redactada por Mark Cox y al considerar el número de antologías publicadas a partir de los años 2000. *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) redactado por Mark Cox, *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006) de Gustavo Faverón Patriau, *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto* (2012) de Roberto Reyes Tarazona, *Al fin de la batalla. Después del conflicto, la violencia y el terror* (2015) de Ana María Vidal Carrasco et *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo (1984-1989)* (2018) de Enrique Cortez agrupan los cuentos de la guerra interna. Esta inclinación por las formas breves no sólo aparece como consecuencia de la emergencia de los concursos citados anteriormente, sino que se elabora en ruptura con la literatura canónica peruana y reivindica la densidad y la concisión frente al carácter total de la novela. Esta ruptura se inscribe de hecho en un contexto general de “crise de l’œuvre par caducité des notions d’achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité”, como lo señala Susini-Anastopoulos (1997: s.p.) respecto a textos que no son peruanos.

Las formas breves permitían una primera aproximación al fenómeno de violencia del que resultaba difícil dar cuenta. El limeño Jorge Valenzuela Garcés, autor de “Al final de la consigna”, publicado en 1988, declara en efecto que

los primeros cuentos de la guerra interna son, en nuestro caso, pequeñas calas que se van filtrando en nuestros primeros libros como una muestra de lo inabarcable que era el tema y de la imposibilidad de dar cuenta del fenómeno en su totalidad. Somos, pues,

la generación a la que le tocó enfrentar el problema de la representación sistemática de un espacio severamente conflictivo en el que se producía una brutal disputa por el poder empleando la violencia y el terror como nunca se había hecho entre nosotros. (Valenzuela Garcés 2018: 324)

Los relatos breves funcionan como un caleidoscopio al ofrecer diferentes percepciones de un mismo acontecimiento histórico. Los autores eligen puntos de vista diversos que se completan, como en el caso del ataque senderista de la cárcel de Huamanga de 1982 por ejemplo, que tenía como objetivo liberar a los militantes maoístas presos en esa prisión. Julián Pérez Huaranca se refiere a ese asalto en “Camino largo” (1990) desde la perspectiva de los hermanos de Justina, una joven que se ha unido a las filas de Sendero Luminosos, y que adoptan un punto de vista exterior sobre el acontecimiento:

Eran los días en que se escuchaban por las radionoticias que en la lejana Huamanga habían dejado pampa lo que antes fuera la segurísima cárcel de cal y canto, en menos de una noche, los rebeldes levantiscos. (Pérez Huaranca 2018: 77)

Por su parte, Enrique Rosas Paravicino adopta en “Camino de la suerte” (1988) la perspectiva de Emiliano Florián, un senderista que vivió los eventos personalmente, puesto que narra cómo lo mataron durante el asalto, siguiendo el modelo de *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza: “Yo soy Emiliano Florián que en vida se alzó con el apelativo de Livio. Perecí en el ataque a la cárcel de Huamanga, aquella noche de marzo del Año Segundo de la Insurrección.” (Rosas Paravicino 2004: 114) Finalmente, Luis Nieto Degregori cuenta los hechos con una dimensión literaria y mediante una *mise en abyme*, en la medida en que su protagonista imagina frente a su máquina de escribir por qué su compañero Grimado decidió huir junto a los senderistas durante el asalto a la cárcel de Ayacucho. Estos fragmentos narrativos ofrecen una memoria de las diferentes percepciones de la complejidad de los hechos por los autores que conocieron ese periodo de conflicto armado interno. La elección del relato breve, que de por sí corresponde a una tradición literaria, responde además a la búsqueda de modalidades de expresión de la violencia, que se relaciona con lo inefable. Françoise Susini-Anastopoulos menciona de forma general lo que llama el efecto de “*poignance*” (es decir, lo desgarrador) del fragmento, que deja suponer que adoptar formas breves resulta siendo algo natural para los relatos del conflicto armado interno: “Le fragment est alors la seule forme capable de transcrire le grave et l’indicible” (Susini-Anastopoulos 1997: s.p.). El carácter breve y fragmentario de los relatos aparece como el efecto del tratamiento de la temática de la violencia. Según la crítica Yolanda Westphalen, el lenguaje se ve impactado por ésta:

la violencia no es presentada solo como tópico, sino como efecto discursivo del lenguaje. El fragmento y la palabra son los dos elementos claves del texto. El lenguaje astillado por la violencia, fragmentado y descoyuntado como los cuerpos de las víctimas de Lucanamarca o Accomarca. (Westphalen 2017: 43)

Esta desarticulación del lenguaje se relaciona en muchas ocasiones con la dimensión oral de buena parte de los relatos del conflicto armado interno. La narración muchas veces se hace en primera persona (del singular o del plural), por lo cual se aparenta a testimonios ficticios del periodo de violencia y son marcados por una profunda oralidad, lo que los lleva a veces a quebrantar los códigos narrativos. Colindan y se acumulan los fragmentos de oraciones en relatos como “Ayataki” (1988) de Sócrates Zuzunaga Huaita, cuyo personaje-narrador es un comunero andino que narra la búsqueda y ejecución por las fuerzas antisubversivas del profesor de la comunidad, por ser un supuesto terrorista:

así llegaron a mi pobre casita, abran la puerta, carajo, rápido concha de sus madres, y como nos tardamos en abrir, ¡pajraraj!, pobre mi puertecita al suelo, y dónde está ese hijueputa, dónde está ese mierda, pero qué hijueputa, qué mierda, nosotros no sabemos nada, papacitos, cómo que no saben nada, jijunagramputas, toma toma toma, para que aprendas a no mentir, para que aprendas a decir la verdad... (Zuzunaga Huaita 2018: 261)

En este fragmento, como en el resto del texto, el lenguaje se ve violentado: más allá de la agresividad de los insultos, el flujo narrativo es particularmente denso y no se interrumpe con una puntuación fuerte. Además, se citan palabras pronunciadas por otros personajes sin que alguna marca formal permita identificarlos. Constituido por inenarrables *éclats de voix*, el relato se hace fragmentario para dar cuenta de la violencia. Félix Reátegui Carrillo señala las similitudes entre este lenguaje textual que está a punto de quebrarse tomando el ejemplo del relato “Cirila” (2004) de Carlos Thorne y el que emplean los testigos que comparecen en las audiencias de la Comisión de la Verdad y Reconciliación:

Fragmentario, parcial, dubitativo, turbio, siempre al borde del silencio, el repaso mental de Cirila [...] no se diferencia demasiado de la palabra de las víctimas ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Reátegui Carrillo 2006: 442)

Al leer “Ayataki”, el lector se ve cuanto más impactado por esa violencia verbal tanto que se identifica con los comuneros por el comienzo *in medias res* del relato: como el personaje-narrador, desconoce la identidad del hombre al que buscan los soldados e ignora por lo tanto las razones de su violenta irrupción. De forma similar, se desconocen los actos cometidos por el protagonista del relato “El final del camino” (1987) de Alfredo Pita por los que lo torturan los

soldados de las fuerzas antiterroristas. Los castigos vividos por el personaje acusado de terrorismo se multiplican a lo largo del relato: encarcelamiento, técnica de “submarino”, baño de excrementos... Sin embargo, es cuando el relato le da el paso al silencio cuando alcanza la violencia su paroxismo:

Vio frente a él la pista oscura en medio de las dunas, y mientras la contemplaba, a través de la neblina, sintió una tibia explosión en sus entrañas, en el centro mismo de su vida. Cerró los ojos y viajó, ahora hacia la noche. (Pita 2000: 68)

La brevedad formal del relato ilustraría lo inacabado de la narración, relacionada con la muerte prematura del personaje. Violencia y brevedad van por lo tanto de la mano en los primeros relatos del conflicto interno, es decir los que fueron escritos por autores andinos a partir de la primera mitad de los años ochenta. Los textos andinos inician una subversión tanto memorial como literaria del *statu quo* que dominaba hasta entonces las letras peruanas.

## Conclusiones

Subversión y construcción se entremezclan en cuanto al papel de memoria del conflicto armado interno asumido por las artes. Éstas constituyen vehículos de mensajes partidarios y deconstruyen sistemáticamente la memoria defendida por la facción adversa. Las producciones artísticas se convierten en un acto de subversión cuando dan a ver los abusos cometidos por las fuerzas en acciones y tienden al mismo tiempo a construir una memoria de las violencias vividas frente a la política de olvido de los distintos gobiernos. La Comisión de la Verdad y Reconciliación sigue la misma orientación al elaborar, junto con las artes, la memoria nacional y al subvertir las estructuras de dominación y de exclusión existentes en la sociedad peruana. Esta deconstrucción operada mediante el trabajo de memoria tiene sin embargo sus límites en la perpetuación del *statu quo* que corresponde a los valores de la cultura hegemónica. Las obras literarias tienen un papel fundamental de subversión de los tópicos en los que se apoya, al ofrecer una reflexión que permite replantearse el estatuto de la víctima y al participar en la construcción de una memoria del conflicto más compleja y en este sentido más cercana a la realidad. Los autores andinos subvierten el *statu*

quo existente en las letras peruanas al trastocar en los relatos del conflicto armado interno los códigos literarios, y al construir una narrativa en la que pueda asentarse la memoria de la guerra.

### **Bibliografía:**

Agüero, J. C. 2015. *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Aubès, F. 2018. Violence de genre et travail de mémoire. La guerre interne au Pérou dans les fictions d'écrivaines. *América. Cahiers du CRICCAL*, 2 (52): 121-127.

Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003. Comités de autodefensa, *Informe Final*, <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%20I%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.5.%20LOS%20COMITES%20DE%20AUTODEFENSA.pdf>> (01.03.2021).

Castro, D. 2006. La guerra del arcángel San Gabriel. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, G. Faverón Patriau Gustavo (ed.), 123-146. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.

Cox, M. 2008. Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo). In *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (34)68: 227-268.

Equipo Peruano de Antropología Forense. 2009. *Si no vuelvo búsqüenme en Putis*. <<https://epafperu.org/exhibicion-fotografica-si-no-vuelvo-busquenme-en-putis-en-nueva-york/>> (01.03.2021).

Garza, C. 2014. Colliding with memory. Grupo cultural Yuyachkani's *Sin título, técnica mixta*. In *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*, C. Milton (ed.), 197-217, Durham: Duke University Press.

Gavilán Sánchez, L. 2017. *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Giménez Micó, J. A. 2010. Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión? In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*, M. Cox (ed.), 145-157. Lima: Editorial Pasacalle.

- Grupo Literario Nueva Crónica. 2010. Prólogo a *Camino de Ayrabamba y otros relatos*. In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*, M. Cox (ed.), 53-58. Lima: Editorial Pasacalle.
- Herry, M. *Le témoignage et les formes de la violence dans la littérature péruvienne (1980-2008)*. Tesis doctoral, Université de Toulouse-Jean Jaurès.
- Jiménez Quispe, E. 2010. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lugar de la Memoria, La Tolerancia y la Inclusión Social. s.f. Historia, <<https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>> (25.05.2021).
- Mariátegui, J. C. 1926. *La realidad y la ficción. Perricholi*.
- Martos, M. 1990. Retablo. In *Cabellera de Berenice / Chevelure de Bérénice*, R. Forgues & M. Suárez (ed.), 42. Grenoble: Edicions det Tignahus.
- Nieto Degregori, L. 2004. Ensayo sobre la ceguera. In *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, M. Cox (ed.), 19-21. Lima: Editorial San Marcos.
- Nieto Degregori, L. 2010. Un país en el infierno. Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa. In *Sasachakuy - Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*, M. Cox (ed.), 34-44. Lima: Editorial Pasacalle.
- Ortega, J. 2006. Adiós Ayacucho. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, G. Faverón Patriau (ed.), 67-122. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Pérez Huaranca, J. 2018. Camino largo. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, Cortez Enrique (ed.), 71-80. Lima: Campo Letrado.
- Pita, A. 2000. El final del camino. In *Cuento peruano en los años de violencia*, M. Cox (ed.), 59-68. Lima: Editorial San Marcos.
- Reátegui Carrillo, F. 2006. Violencia y ficción: mirar a contraluz. In *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, G. Faverón Patriau (ed.), 429-449. Lima: Grupo Editorial Matalamanga.
- Rosas Paravicino, E. 2004. Camino de la suerte. In *Antología. Cincuenta años de narrativa andina. Desde los años 50 hasta el presente*, M. Cox (ed.), 113-118. Editorial San Marcos: Lima.
- Rubio Zapata, M. 2004. Persistencia de la memoria. In *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, M. Cox (ed.), 203-215. Lima: Editorial San Marcos.

Saona, M. (ed.). 2017. *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Susini-Anastopoulos, F. 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: Presses Universitaires de France. Edición Kindle.

Todorov, T. 1995. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.

Ubilluz J. C. & Hibbett, A. 2009. La verdad cruel de Dante Castro. In *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, J. C. Ubilluz. et al., 192-232. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ulfe, M. E. 2014. Narrating stories, representing memories: retablos and violence in Peru. In *Art from a fractured past. Memory and truth-telling in post-Shining Path Peru*, C. Milton (ed.), 103-125. Durham: Duke University Press.

Valdivia Domínguez, J. 2019. Si a Canto Grande pretenden. In *Lo real es horrenda fábula. La violencia política en la literatura peruana*, P. de Lima (ed.), 220. Lima: Editorial Horizonte.

Valenzuela Garcés, J. 2018. Suplemento testimonial. Generación y testimonio de los ochenta. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, E. Cortez (ed.), 323-327. Lima: Campo Letrado.

Vargas Cárdenas, W. 2010. Camino de Ayrabamba, <[https://issuu.com/destruam/docs/camino\\_de\\_ayrabamba](https://issuu.com/destruam/docs/camino_de_ayrabamba)> (08.07.2020).

Vich, V. & Hibbett, A. 2009. La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega. In *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*, M. Hamann et al. 175-190. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Vich, V. 2015. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

Vírhuez Villafane, R. 2011. Genocidio. In *Las hogueras del hombre*, R. Vírhuez Villafane, 12. Lima, Editorial Pasacalle.

Vírhuez Villafane, R. 2011. La otra guerra. In *Las hogueras del hombre*, R. Vírhuez Villafane, 18. Lima, Editorial Pasacalle.

Westphalen, Y. 2017. El horror de la memoria y las modernidades borderline. *América sin nombre* (22), <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/71970/6/ASN\\_22\\_04.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/71970/6/ASN_22_04.pdf)> (01.03.2021).

Zorrilla, Z. 2018. Suplemento testimonial. Generación y testimonio de los ochenta. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, E. Cortez (ed.), 306-310. Lima: Campo Letrado.

Zuzunaga Huaita, S. 2018. Ayataki. In *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia política y el archivo*, E. Cortez, 261-268. Lima: Campo Letrado.