

Poética de la víctima en el archivo corporeizado de José Carlos Agüero en *Persona* y *Cuentos heridos**

Valeria González Aguilar

<https://orcid.org/0009-0000-8064-0953>

Universidad Católica de Chile

vgonzaleza10@estudiante.uc.cl

RESUMEN

La obra de José Carlos Agüero –poeta, historiador e hijo de senderistas– complejiza y amplía la comprensión del conflicto armado interno en el Perú y sus memorias, construyendo una nueva noción de archivo como práctica corporeizada. Lo anterior, se verificará por medio de dos operaciones literarias identificables: desde un punto de vista diacrónico, dada la transición desde una memoria personal en *Persona* (2017) hacia una memoria social en *Cuentos heridos* (2017), y desde un punto de vista sincrónico, debido a la utilización de recursos narrativos, poéticos y archivísticos que le permiten al autor resignificar una serie de categorías asociadas a la memoria, tales como *víctima*, *cuerpo* o *muerte*.

Palabras clave: víctima, archivo, intertextualidad, José Carlos Agüero

* Este artículo fue desarrollado dentro del Proyecto Fondecyt Regular N°1220131, "Umbral de la víctima en narrativas contemporáneas de Perú, Chile y Haití: representaciones, construcciones, discursos", cuya investigadora responsable fue Lucero de Vivanco. La investigación se realizó en el marco del Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado.



Poetics of the Victim in the Embodied Archive of José Carlos Agüero in *Persona* and *Cuentos heridos*

ABSTRACT

The work of Jose Carlos Agüero –poet, historian and son of hikers– complexes and broadens the comprehension of the internal armed conflict in Peru and its memoirs, creating a new notion of archive as an embodied practice. The former, can be verified through two identifiable literary operations; one from a diachronic point of view, given the transition from a personal memoir in *Persona* (2017) to the social memoir in *Cuentos heridos* (2017); secondly from a synchronic point of view, due to the use of narrative, poetic and archivist resources that allows the author to redefine a series of categories associated with memoirs such as *victim*, *body* and *death*.

Keywords: victim, archive, intertextuality, José Carlos Agüero

1. INTRODUCCIÓN

El año 2003, el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) registró numerosas violaciones a los derechos humanos ocurridas entre mayo de 1980 y noviembre del 2000. Los principales agentes del conflicto armado interno peruano fueron los grupos insurgentes –Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL), Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)–, el Estado peruano (Fuerzas Armadas, Policía Nacional del Perú, gobiernos) y la población civil, especialmente comunidades campesinas y quechuahablantes afectadas por la violencia. El Informe concluye que cerca de setenta mil peruanos murieron en un conflicto sin precedentes, el que, de acuerdo con el mismo documento, impactó desigualmente en diversos espacios geográficos y diferentes estratos sociales del país. La CVR explicitó que, durante el conflicto armado, el Estado presentó limitaciones en cuanto a su deber de garantizar orden y seguridad, vulnerándose el orden constitucional y el Estado de derecho. Dentro de las responsabilidades del conflicto, la CVR apunta, en primer lugar, al PCP-SL como responsable de la cuota más alta de víctimas fatales, hecho excepcional entre

los grupos subversivos de América Latina. Así, se determina que el PCP-SL adoptó una ideología fundamentalista y totalitaria, caracterizada por el despliegue de manifestaciones delictivas y prácticas violentas de ocupación y control de territorios campesinos. A su vez, responsabilizó al MRTA por incurrir en acciones criminales, toma de rehenes, entre otros hechos que contribuyeron a dar continuidad al clima de violencia. Se constata la carencia de comprensión y manejo necesarios de parte de quienes gobernaron el Estado en este periodo para hacer frente a las ideas de estos grupos revolucionarios, pues no aplicaron “una estrategia social, política, económica, militar, psicosocial, de inteligencia y de movilización del conjunto de la población” (Comisión de la Verdad y Reconciliación - CVR 2003: 321).

El conflicto interno peruano finalizó en el año 2000 y, junto con ello, comenzó un periodo de pacificación y de estabilidad política y social, por lo que se instaló un nuevo eje de debate en torno a la memoria, la justicia, el perdón y la reconciliación. En este sentido, el Informe de la CVR, entregado en el 2003, se ha convertido en un referente obligado para la comprensión del periodo posconflicto. Además, aparecen de manera paralela otras producciones culturales, como memoriales, registros visuales, intervenciones artísticas, producciones cinematográficas, cómics, novelas gráficas, entre otros.

José Carlos Agüero combina tradiciones culturales ligadas a la poesía y la memoria para producir textos híbridos que articulan testimonio, ensayo y reflexión sobre el conflicto armado. Estudiar a Agüero es fundamental para problematizar las miradas políticas, sociales y académicas en torno al conflicto armado interno, pues es el autor más prolífico y complejo en esta materia. Desde el testimonio individual de un hijo de senderistas, Agüero comienza un recorrido poético de búsqueda personal, en el que transita por la muerte de sus padres y la negación de la pérdida familiar como manifestación de que la ausencia también lo habita y conforma.

Durante mucho tiempo, los archivos de memoria escritos se habían considerado una fuente sólida y objetiva de reconstrucción del pasado. Sin embargo, a mediados del siglo XIX se pone en crisis esta noción (Baron 2014: 12). El archivo es visto como “una

estructura particular de poder en la que determinados tipos de documentos se guardan en un orden particular, delimitando así las posibilidades de lo que se puede decir sobre los documentos y, de hecho, del conocimiento mismo” (13). Por otro lado, Diana Taylor en *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* propone que “La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (2015: 55). Tanto el archivo como el repertorio, esto es, la memoria encarnada, inmaterial y dinámica, son fuentes de información colaborativas, aunque no exentas de tensión. En la obra de Agüero hay un archivo visual transmitido por acciones corporeizadas. Se entenderá por *acción corporeizada* una forma de memoria encarnada en el cuerpo, mediante la cual el pasado se recuerda y resignifica a través de afectos, testimonios, desplazamientos y otras prácticas de rememoración.

Si como plantea Elizabeth Jelin, la memoria se construye a través de procesos de negociación y disputa, en los cuales diferentes actores sociales intentan imponer sus interpretaciones del pasado, entonces lo colectivo también puede entenderse como “el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante” (2011: 55). Por ello, el intento de Agüero de desestabilizar la categoría de *víctima* significa abrir al diálogo la mirada monolítica de la culpa asignada al hijo de sende-rista considerado un sujeto abyecto, un “terrucó” más, a quien no se le permite el duelo. Esta mirada también se efectúa con los asesinados extrajudicialmente, quienes siguen desperdigados en la geografía peruana –como el padre del autor, que fue asesinado en la “masacre de los penales”, o su madre, a quien le dispararon por la espalda luego de ser detenida por agentes del Estado–.

Este carácter inestable de la víctima es del que Agüero se ha valido para rehuir de la autovictimización; pero también ha cuestionado la ineficacia del Estado –y, potencialmente, de la sociedad– que ha dejado sin reparación a las familias de victimarios, pese a que son igualmente víctimas de la violencia política. A su vez, el autor

incorpora elementos de archivo que responden a necesidades políticas e historiográficas que muestran la idea de una memoria inconclusa o en construcción.

En este artículo, se examinarán los archivos corporeizados de memoria, así como las estrategias intertextuales que utiliza Agüero para indagar las posibilidades e intenciones de su aparición en *Persona* (2017) y *Cuentos heridos* (2017). Desde un horizonte poético, a través de estos textos, el autor vislumbra cómo el lenguaje ha perdido toda capacidad para representar el cuerpo ausente. Se propone que el autor, como historiador sobreviviente, amplía la función archivística de la memoria en dos sentidos. Primero, en *Persona*, el archivo se posiciona como vestigio de existencia, sobre todo cuando la vivencia de las víctimas no se ha registrado como evidencia, de modo que se utilizan testimonios orales, fotografías, imágenes y cartografías de viaje para reivindicar la verdad familiar y colectiva; segundo, en *Cuentos heridos*, la intertextualidad que aportan los personajes de mitos y leyendas peruanas surge como una nueva noción de archivo que pudiese tender al rescate y resignificación de símbolos de la memoria institucionalizada.

2. ABORDAR EL TESTIMONIO PARA ANEXAR OTRAS VERDADES

En el Hatun Willacuy de la Comisión de Entrega de la CVR, relato abreviado del Informe Final, se recopilaron diecisiete mil testimonios de personas “que padecieron o fueron testigos de violaciones de derechos humanos y crímenes contra la humanidad cometidos por las organizaciones subversivas y por las fuerzas de seguridad del Estado” (Comisión de Entrega de la CVR 2004: Prefacio). Esta investigación sistemática y documental permitió identificar un número estimado de muertos y desaparecidos, así como los modos de operar de los distintos agentes involucrados.

Con el fin de realizar una ofensiva frontal contra el dominio ideológico y armamentístico del PCP-SL, las fuerzas armadas realizaron compañías contrasubversivas cada vez más cruentas, “hay testimonios de que los cadáveres quedaban varados por docenas a las orillas

del río y que tuvieron que hacerse vuelos de helicóptero para traer combustible para quemarlos” (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 308). Varios testimonios recabados expresan el dolor y la indignación de ver morir a familiares como seres sin valor y de no poder enterarlos, porque se les estaba prohibido, una medida que era frecuente.

Por un lado, la CVR indaga los afectos de personas torturadas, ya sea en cárceles, establecimientos policiales o sitios de operación del PCP-SL. Al respecto, concluye que el torturado experimenta intensos sentimientos de desprotección, vulnerabilidad, humillación, miedo intenso, hablan de haber “recibido un trato «peor que a animales»” (Comisión de Entrega de la CVR 2004: 369). Por su parte, en *Persona*, Agüero visibiliza la vivencia del senderista torturado e indica otros detalles no contenidos en el Informe, como la existencia de hornos crematorios en dos dependencias militares, explicando que “luego de detenerlos ilegalmente, acusados de terrorismo, los torturaban y ejecutaban; después los quemaban para convertirlos en polvo” (Agüero 2017a: 53). En tal sentido, sugerimos que la incorporación del archivo en Agüero actúa como un contrate texto que tensa y reordena el sentido del archivo institucional, revelando dimensiones afectivas y moralmente incómodas del conflicto, que no son abordadas en documentos históricos oficiales. Este contrate texto permite reinscribir memorias que han quedado en los bordes.

Como es posible observar, la figuración corporal devenida en animal se registra tanto en el Informe de la CVR como en los testimonios orales que recoge Agüero. La premisa inicial es la del cuerpo “excedente” o “resto”, lo que introduce en *Persona*, con el relato de una mujer limeña, quien conserva un trozo de falange de su esposo que extrajo de una fosa mal hecha. El dedo, como elemento metonímico del cuerpo, es símbolo fantasmagórico del que estuvo vivo. El texto continúa con el latente parentesco del cuerpo humano con el animal, pero agrega algo más, el cuerpo desmembrado es inabordable y sus deudos son incapaces de asirlos. Otra testigo ya no busca en las fosas, sino en los botaderos de cadáveres: “«los perros se los comían, los ahuyentábamos, pero no se iban, estaban gordos...»” (Agüero 2017a: 23).

La oralidad ocupa, entonces, un lugar central en la comprensión del conflicto armado, sobre todo porque permite registrar memorias y poner en circulación experiencias desde una dimensión factual y reivindicativa, es decir, la función archivística del testimonio propuesta por Agüero releva el “efecto de verdad” (Beverley 2004). En *Persona*, desmantela vivencias ocultas o versiones del duelo no manifiestas que, dada la complejidad de grupos a los que pertenece el autor, le dan autoridad social a la reconstitución de archivos en su obra, pues la historia se configura a través de la conexión entre la cronología de los eventos y la vida de los narradores, expresada en la estructura del texto testimonial (Beverley 2004).

Por otra parte, los versos de este libro son un modo de exponer la revictimización que supone el uso público de “los restos”, puesto que, no solo es una víctima desaparecida en términos materiales, sino que la museificación de sus restos son entregados abiertamente a la sociedad. Ello estaría lejos de ser un ejercicio liberador; por el contrario, perdería la singularidad de la experiencia y su verdadero sentido: “Pero los restos están, siguen vivos:/ en algún museo;/ en algunas pancartas;/ en alguna reflexión académica” (Agüero 2017a: 19). Todorov (2000) conceptualiza la memoria no como un simple depósito del pasado, sino como una selección e interpretación de recuerdos; por ello, la importancia de la memoria radica en su organización ética y política del presente, como lección crítica en lugar de un encierro identitario. Agüero plantea la tensión entre memoria ejemplar y literal (2017a: 22), que refleja la lucha entre el trauma y la necesidad de cuestionamiento en el presente. Esto define su enfoque de la memoria como una forma de verdad, influenciada por estructuras de poder y subordinación (Beverley 2004).

El archivo de Agüero es corporeizado, pues depende de una agencia individual que “participa en la producción y reproducción de saber al «estar allí»” (Taylor 2015: 56). La recolección de testimonios que realiza el autor¹ implica establecer diálogos constructivos entre victimarios y víctimas, a la vez que “se problematiza el hecho

¹ Agüero recopiló testimonios en zonas rurales de Ayacucho durante su trabajo en la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003), experiencia que le permitió

de que las comisiones de la verdad [...] tengan que depender de testimonios orales como única fuente de información (Nannelli 2009)” (Giraldo-Lopera 2017: 135), puesto que, se escoge un tipo de víctima como objeto único de testimonio y, por tanto, se polariza el archivo del conflicto armado. Con su literatura, Agüero introduce cuerpos y relatos, es decir, completa ausencias, desestabiliza categorías cerradas y devuelve la densidad humana al archivo existente, con lo cual encuentra un nuevo modo de reconstruir el pasado.

A su vez, Agüero deja en evidencia que, pese al testimonio y la investigación realizada por diversos organismos defensores de derechos humanos, se evita el ejercicio de memoria sobre el motín senderista en El Frontón² y, por lo tanto, sus muertes no han sido consagradas dentro de la historia nacional:

A la mayoría de sobrevivientes los fusilaron [...] En algún momento, los exhumaron. Ha quedado poco de ellos. La inmensa mayoría sigue sin poder ser identificada. Son NN. Entre ellos, mi padre. [...]

Pese a todos estos hechos tan notorios, la isla sigue siendo un tabú. Y el modo en que hablamos de ella, un gran eufemismo nacional (Agüero 2017a: 125).

La CVR explica las circunstancias que envuelven los motines sincronizados de presos acusados de terrorismo en los penales de Luringancho, El Frontón y Santa Bárbara y concluye que hubo cientos de muertos dada la intervención de las fuerzas del orden. Agüero habla de un eufemismo nacional, por el blanqueamiento informativo que se hizo a partir de 1986, cuando el mismo Consejo de Ministros reconoció parcial y tardíamente la ejecución extrajudicial de presos senderistas rendidos. Por lo que, tras una serie de encubrimientos y luchas por el develamiento de lo sucedido, se puede pensar que el lugar rememora “el caso más grave que

conocer memorias directas del conflicto armado interno y que influyó profundamente en su posterior producción literaria.

² El Frontón fue una prisión de alta seguridad donde, durante un motín de presos en 1986, las fuerzas del Estado retomaron el control mediante una operación militar que terminó con la rendición y asesinato extrajudicial de numerosos internos.

involucraba la responsabilidad del gobierno” (CVR 2003: 233) y del que aún se sabe muy poco.

El testimonio de los presos sobrevivientes es, en este sentido, lo único que tienen los familiares de desaparecidos para esclarecer los hechos ocurridos. El Hatun Willacuy de la CVR no explicita haber considerado sobrevivientes de dichos motines para su Informe final; por esto, el testimonio del hijo senderista resulta un complemento al archivo oficial. Al mismo tiempo, Agüero anuncia los peligros del uso de la memoria cuando el testigo teme que no se acomode a las formas ideológicas institucionales, pues esta situación desestabilizaría la objetividad que se pretende recoger en el sobreviviente:

Uno de los presos que salía, a unos metros de él, había sido su amigo del colegio. Lo reconoció justo antes de que fuera partido por la mitad ante sus ojos. No pudo hacer más. Se quedó a un lado. Sufriendo, como testigo, el horror. Contó todo. Todo. Pero la fiscalía lo ha incluido en la denuncia como autor de los crímenes. No sabe qué hacer. Para su institución, es un traidor. Para Sendero, un asesino. Para la justicia, un culpable (Agüero 2017a: 136).

De este modo, el archivo documental es inestable y el testimonio hablado compone un repertorio afectado por las subjetividades de diversos agentes del conflicto. Por tanto, los testimonios son un puente de entendimiento que aborda diversas capas de la memoria y muestra que estas no se anulan entre sí, sino que evidencian lo irresoluto y fragmentario del pasado. La oralidad puede tener un revés complejo por su vulnerabilidad y desprotección institucional, lo que lleva a pensar que puede ser distorsionado o ignorado por el poder, de ahí que supone una herramienta de resistencia que el autor reivindica. Darle materialidad a los silencios y contradicciones fractura el monopolio de lo dicho.

Me parece importante retomar la noción de *resto* que propone el autor en el testimonio, pues en este apartado se desplaza la mirada de los restos óseos hacia los restos arquitectónicos e institucionales del encierro. Los testimonios de la vivencia en El Frontón operan como testigos materiales del horror que supuso la violencia estatal y la dogmática senderista, a la vez que se reproduce un ejercicio

de sospecha respecto a los relatos heroicos contruidos sobre los mismos. Agüero observa en el testimonio de estas ruinas una posibilidad de reconstrucción histórica para los familiares de víctimas ilegítimas, gesto político que releva sus memorias al ofrecerlas al espacio público.

3. EFECTOS DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y DE LOS MAPAS

El archivo de fotografía reinstala escenarios, personas y contextos no visibilizados en otras instancias documentales, pues, dadas las circunstancias en que se produce el terrorismo de Estado, se complejiza la reproducción de imágenes que patenten crímenes de lesa humanidad. Si bien la exposición fotográfica documental *Yuyanapaq. Para recordar* (Instituto de Democracia y Derechos Humanos y Pontificia Universidad Católica del Perú 2003) recopiló un número importante de imágenes de diversos medios de prensa, independientes, agentes internacionales y álbumes familiares, aún quedan fotografías que escapan del registro institucional. La fotografía en este marco alcanza un alto valor testimonial como prueba irrefutable de los horrores vividos en este periodo; por lo tanto, el ejercicio de develar por medio del testimonio de Agüero aquellas fotografías que solo se manejan en el ámbito privado ayuda a construir la memoria del conflicto desde una mirada no oficial.

El autor en su testimonio es testigo y confidente: “Me dice: no lo entregaré a la Comisión de la Verdad, no confío en ellos. Se guarda la fotografía, veo que tiene varias. Debe tenerlas aún. No reconozco los signos evidentes de la compasión [...] Más bien la del celo, la propiedad” (Agüero 2017a: 141). Este episodio evidencia cómo la protección del archivo supone el resguardo de la organización militante o de la familia. La clandestinidad de ciertas fotografías, sumada a la desconfianza que significa entregar un elemento fuertemente emocional, deja algunas de estas en el plano del testimonio hablado, sin materializarse en el libro *Persona*, proponiendo un archivo-otro en el que sobreimprime su experiencia. El valor de este último reside en el carácter complementario al archivo oficial, mostrando

aquello que por distintos motivos –temor, censura u otros– no han sido develados o intervenidos.

Sin embargo, no todo el libro cuenta con estos resguardos. Agüero comenta en *Persona* el libro de la artista visual Gladys Alvarado, en el que se publica una serie de fotografías tomadas en el 2009 en la prisión El Frontón, dado su interés por exponer la presencia de una ausencia. Aquí induce al público a reflexionar sobre la destrucción en un espacio de memoria, ya que se observa la tierra llana, el miedo, las ruinas, los muros raspados con huellas de balas; en definitiva, la representación de la masacre.

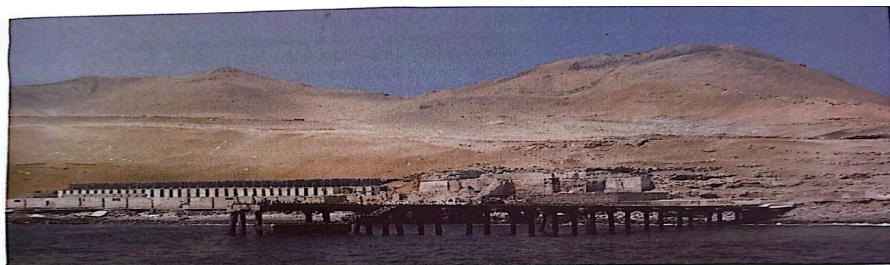


Figura 1. Exposición Gladys Alvarado (Agüero 2017a: 149)

Si bien para el autor es peligroso estetizar el horror de esta cárcel de presos políticos, observa un ejercicio de captura de sitios de memoria histórica en el Perú que, a su vez, funciona como gesto restaurativo para los cientos de víctimas que murieron allí por acción del Estado. Respecto de la figura 1, el autor repara en el uso de la fotografía de Alvarado, ya que esta es sacralizada en un mausoleo

al PCP-SL, por lo que, critica el abuso instrumental de la imagen desde el relato heroico senderista como ejercicio memorístico.

Por otro lado, la fotografía que Agüero incorpora en su libro del muelle-entrada a la cárcel El Frontón (figura 2), sirve a la memoria individual para recordar al padre, pero también a la memoria colectiva, pues el autor lo ve como mito fundacional o “monumento a la revolución, al proletariado internacional, al marxismo nacional. Querido Amauta, Mariátegui, José Carlos querido: acá una pieza de arte contemporáneo que sin duda alude al Mito” (Agüero 2017a: 80). Este sitio de memoria traumática tiene una condensación simbólica que ya en la cita entrelaza memoria, política y arte. Es un mito revolucionario por cuanto recuerda un lugar de sacrificio de los militantes senderistas, lo que los transforma en mártires. Además, para la memoria histórica del Perú, esta masacre es un punto de quiebre de la democracia y se pierde su legitimidad, pues el Estado responde con violencia y matanzas extrajudiciales que se transforman en un rito iniciático del horror.



Mito fundacional

Figura 2. Mito fundacional (Agüero 2017a: 81)

Así como el PCP-SL se apropia de la figura de Mariátegui para su legitimación ideológica, Agüero critica que El Frontón sea “pieza de arte contemporáneo” (Agüero 2017a: 80) para académicos y artistas, que lo convierten en objeto de culto estético. Lo que hace el autor es poner en contradicción la veneración revolucionaria y la banalización de la violencia, pues el ejercicio de memoria se convierte en mero espectáculo.



Figura 3. El ex hijo y el ex pabellón (Agüero, 2017a: 151)

En la figura 3, vemos a Agüero caminando en las ruinas de El Frontón, con el pie de foto “El ex hijo y el ex pabellón”. El primero, porque a la muerte de sus padres, se percibe como hijo de nadie, marcando distancia con la denominación común de hijo de sende-rista. La reiteración del prefijo *ex* enfatiza su orfandad, así como el espacio que fue y ahora solo es monumento de violencia. En esta fotografía conviven los restos del sujeto huérfano y del espacio aniquilado; por tanto, se evidencia la ruina personal y colectiva.

El hijo, en este caso Agüero, se convierte en el paradójico archivo viviente, el hogar y la memoria histórica corporeizadas en él. El autor pasa a ser un vehículo de memoria del pasado que se reitera en el presente. Lo que sucede con esta fotografía es que tiene una finalidad archivística y performática, pues, tal como Taylor observó en el uso fotográfico de las protestas de las Madres de Mayo, esta sirve “como un marcador de posición, como vía para asegurar el lugar de los desaparecidos en la cadena genealógica. Ellos se aseguran de que los desaparecidos no sean olvidados ni subrogados” (2015: 269). La pose del hijo en el espacio funciona como sustituto del cuerpo que falta, su potencia radica en una interpelación propia del *dónde están*.

Agüero presta su materialidad, su cuerpo vivo, para hacer visible el vacío y el abandono.

Existen en el libro otras fotografías que se muestran como una reliquia del pasado que sigue latente, incluso tras la muerte de los fotografiados. Un set parte una captura original, una pareja de senderistas con un niño en brazos, que más tarde identificamos como los padres del autor y él mismo, quienes todavía pueden considerarse como “tres inocentes” (Agüero 2017a: 91). Agüero no captura la fotografía, pero es el artífice de las imágenes posteriores que se desprenden de la primera. Primero elimina de la fotografía a la madre, luego al padre, finalmente al niño que hay entre sus brazos. Como afirma Artigas, el autor visibiliza:

un nuevo estado [...] es intervenir en un registro que testimonia la tragedia de las víctimas. Así, el sujeto explora las posibilidades visuales y lingüísticas hasta llegar a quedar en el sitio de la ausencia, pues ahora parecería que no quedó él como sobreviviente, sino que él también desapareció para dejar paso al lenguaje (2020: 93).

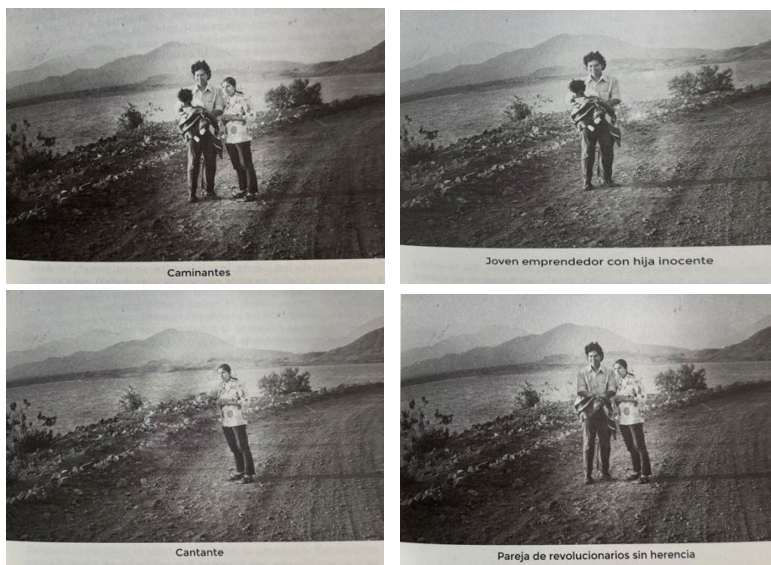


Figura 4. Set fotográfico familiar (Agüero, 2017a: 91, 95, 97 y 105)

La fotografía construye una realidad recortada que se conserva para la posteridad, pero también, como institución del archivo, plantea dos vertientes: “la *“memoria individual”* –ligada por ejemplo a la de aquel que aprieta el disparador de la cámara, pero que asimismo se ve inscrita en la *memoria colectiva* de un grupo de pertenencia social” (Barrios 2013: 20). En esta misma línea, el autor utiliza la fotografía de sus padres para plantear escenarios simulados en los que cuestiona los devenires del Perú sin senderistas o herencia militante, haciendo que el lector confronte la realidad con un futuro idealizado en la ausencia. En esta decisión del autor, hay una conciencia del paso del tiempo y, a diferencia de lo que provocan otras fotografías en las que se observa una nostalgia por el pasado, en este caso hay una nostalgia por un futuro que no pudo ser.

Otro recurso visual de archivo es el mapa. Este se entiende como toda aquella imagen cartográfica que es intervenida por el autor, ya sea con marcas, dibujos, preguntas marginales, trazos a mano alzada o construcción de simbología alternativa. *Persona* tiene dibujos de los recorridos o del mapeo geográfico de la madre del autor antes de su muerte. Este recurso de archivo fija una presencia en el espacio, instala al sujeto en el *aquí*. Esto es paradójico si se piensa que corresponde a una instalación espacial de alguien fallecido que nos muestra que, producto de la memoria, “la imagen de un desaparecido no se inmoviliza nunca” (Halbwachs 2004: 74), es decir, la persona es en tanto marca su presencia en el mundo, deja una huella de existencia en estos lugares, lo que le permite al deudo imaginar cómo hubiese sido su vida hoy. Es frecuente el uso del pretérito imperfecto para describir el recorrido de la madre, lo que refuerza la idea de un pasado que sigue repercutiendo en la memoria del autor: “[...] a) cerraba la tienda ... p) se quedaba despierta [...]” (Agüero 2017a: 46).

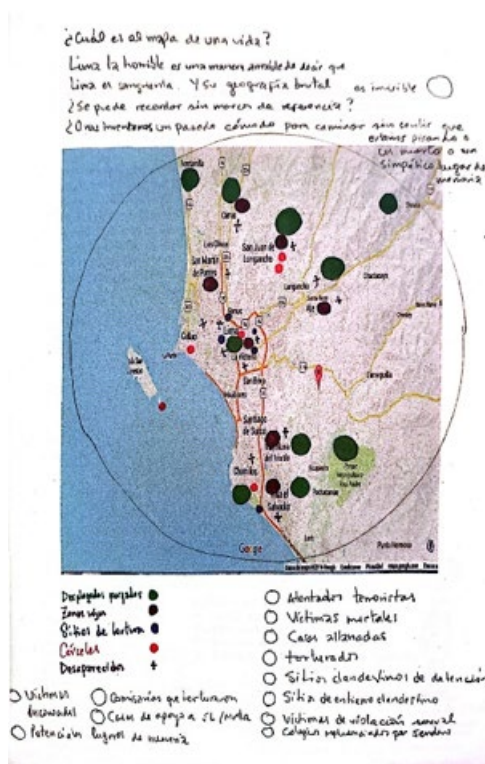


Figura 5. ¿Cuál es el mapa de una vida? (Agüero, 2017a: 43)

El autor menciona que en un cuaderno trazó “un mapa, para sentir que no habíamos vivido en vano. Para fingir que por donde pasamos dejamos algo nuestro: una huella” (Agüero 2017a: 42). En la figura 5 aparece parte de la pregunta “¿Cuál es el mapa de una vida? (Agüero 2017a: 43) demostrando la violencia de Lima al ubicar geográficamente los sitios de tortura a desaparecidos, a víctimas mortales, a torturados y sitios de memoria.

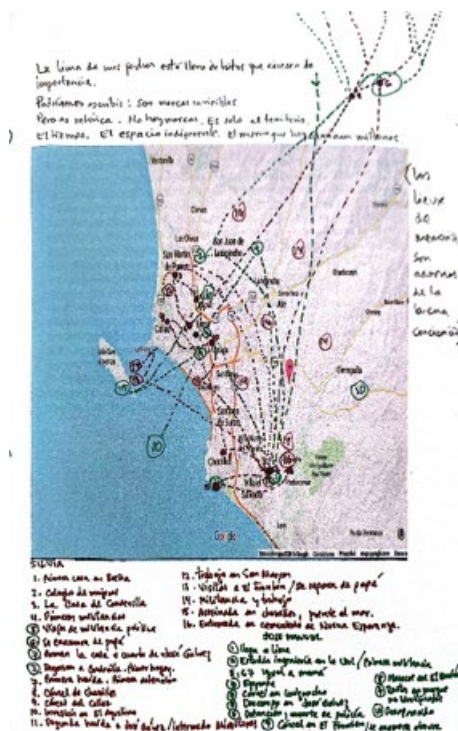


Figura 6. La Lima de mis padres está llena de hitos que carecen de importancia (Agüero 2017a: 45)

La figura 6 muestra un recorrido por los lugares significativos de la vida de la madre, por ejemplo, dónde se enamora de su padre, sus primeras militancias, su llegada a Lima, dónde se ubican sus restos, entre otros. Este archivo da cuenta de la presencia fantasmagórica de la madre y su afán por cartografiar el caos de una ausencia. Este mapa contiene la descripción detallada del tránsito de la madre desde el hogar familiar al trabajo y viceversa, pero como él mismo señala “no sabría cómo ubicar en el mapa lo que pensaba su madre al vender las chinitas” (Agüero 2017a: 44). Es decir, recomponer la existencia del desaparecido puede acercarse al proceso que realizó, pero sigue siendo un imposible.

la memoria dolorosa. Las preguntas constantes y la hibridez del archivo aumentan la inestabilidad del mapa, lo que evidencia la incertidumbre de su creador. Desde una mirada irónica, Agüero reconstruye la historia de sus padres, ambos agentes involucrados en el conflicto armado. Estos mapas intervenidos le permiten al autor cuestionarse si puede el recuerdo contenerse en el espacio, incluso cuando muchos de esos lugares dejen de existir “¿Hay memoria sin espacio? ¿Bastan el recuerdo o la palabra?” (Agüero 2017a: 48). En este sentido, podríamos apreciar de qué manera el autor resignifica la función documental, no solo rememorando los sitios por los que pasa su madre, sino “buscando/buscándose entre las grietas de lo que falta, de esos cuerpos que no aparecen o que ya no están” (Salazar 2022: 214).

A través de un lenguaje diverso, *Persona* propone componer y descomponer a los padres del autor, lo que puede extrapolarse a cualquier “sujeto atravesado por la violencia del conflicto interno peruano” (Barja 2019: 321). El mapeo de la madre a mano alzada produce un documento afectado por la nostalgia del artífice, quien a lo largo de la obra demuestra que “[...]las personas son mapas de sí mismas. Dejan rutas. O pistas [...]” (Agüero 2017a: 169). No se trata meramente de problematizar la existencia/ausencia, sino también de visibilizar “la imposibilidad de muchos deudos de reconocer los cuerpos de sus familiares desaparecidos” (Artigas 2020: 93).

En resumidas cuentas, el archivo fotográfico y los mapas en la literatura de Agüero proponen una mirada personal y alternativa al documento original, como sucede en el primer caso, o reescriben sobre un formato modelo, como sucede en el segundo. La fotografía contribuye a la memoria individual del autor mediante la intervención performática sobre el vacío, acentuando la desaparición. Esto, a su vez, introduce un nuevo repertorio a la memoria nacional del conflicto interno. Por su parte, los mapas son intervenidos manualmente por el autor, instalando espacialmente a la víctima y esbozando nuevas maneras de recomponer su existencia. También, es posible observar otros efectos del mapa, como son el uso de simbología que hace ver la existencia como un juego, así

como espacios, personas y tránsitos superpuestos en distintas líneas temporales. Pensar la guerra como un juego sugiere en Agüero una mirada profundamente crítica de la crueldad ocurrida y la frivolidad en el abordaje de los ejercicios de memoria.

4. DISCURSOS INTERTEXTUALES QUE REESCRIBEN EL ARCHIVO INSTITUCIONAL

La obra literaria de Agüero contiene distintos recursos intertextuales que nos invitan a observar nuevas posibilidades del lenguaje y del archivo. El autor dialoga con diversas citas textuales, le da un tono inicial para marcar la pauta o prepara por adelantado el ambiente del texto que precede. Para Mijaíl Bajtín (1986), el dialogismo responde a la idea de que todo discurso se construye en la interacción con otros discursos, voces, contextos. El lenguaje es inherentemente relacional y confronta esta multiplicidad de perspectivas en diálogo constante y abierto. Es factible percibir dos tipos de dialogismos en las obras seleccionadas: uno literal, que hace posible la cita, operando como organizador previo en la construcción de conocimiento; y otro intertextual implícito, que sugiere una resignificación de la historia institucional peruana y que surge como gesto desmitificador de los héroes literarios. En ambos casos, los dialogismos refieren al campo literario y no al testimonial o archivístico revisado con anterioridad.

El primer dialogismo paratextual abordado indica señales accesorias, “que procuran un entorno (variable) al texto” (Genette 1989: 11). Las obras de Agüero acentúan la capacidad de dialogar con otros conceptos teóricos, incluso a un nivel metarreflexivo, sobre la figura de la víctima y la memoria traumática. El epígrafe de César Vallejo, como idea preliminar en *Persona*, es intencionada, sus versos expresan “[...] Otro busca en el fango huesos, cáscaras / ¿Cómo escribir, después del infierno? [...] / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora? [...]”. El autor parte recordándonos la imposibilidad de escribir poesía ante la barbarie del conflicto armado. Pero también retoma a un escritor de la tradición literaria peruana,

máximo exponente del siglo XX en su país. El autor se pregunta, lo mismo que Vallejo, hasta qué punto es legítimo escribir después del horror; ambos comparten la sospecha de que la literatura pudiera ser insuficiente u obscena frente a los restos.

Agüero trabaja con las ruinas, ya sean memorias fragmentadas, cuerpos desaparecidos, cárceles destruidas, extremidades desperdigadas, que muestran cómo el autor construye desde allí una ética de la memoria. Al igual que el vanguardismo de Vallejo, Agüero quiere innovar el tropo con la poética de lo mínimo. Su forma de hacer literatura renuncia a la metáfora grandilocuente para escribir desde el lenguaje, a veces vacuo e inefable, que permiten los restos. Estos autores dialogan a partir de sus posicionamientos éticos; más que poesía panfletaria, ofrecen experiencias estéticas que transmiten la magnitud de la violencia y la necesidad de fraternidad.

Asimismo, el carácter intertextual de la obra de Agüero abre un puente con la tradición literaria peruana, pues recuerda no solo la poesía de Vallejo, también la de José María Arguedas y el cuestionamiento sobre cómo traducir el sufrimiento indígena a una lengua mestiza. O la poesía de Victoria Guerrero o Rocío Silva Santisteban, que también imbrican la memoria, la escritura y el compromiso ético tras el conflicto armado. Agüero es el resultado de esta herencia, pero con un giro singular, pues su lugar de enunciación como víctima, testigo e hijo de senderista lo posiciona de forma ambigua.

Sumado a ello, se incluyen citas que no pertenecen al canon literario anterior, sino que forman parte de la cultura de masas en Latinoamérica, como es el título del episodio 182 de *El Chapulín Colorado*: “Todos caben en un cuartito, sabiéndolos acomodar” (Agüero 2017a: 55). Con esta cita se insiste en lo limitado, puede leerse ese “todos” como una nación que en su diversidad se ve confrontada y debe acomodarse en un “cuartito” que pudiese ser el relato oficial. Esta respuesta humorística a la tragedia es recurrente en el autor y surge ante una realidad difícil de representar.

Al aparato paratextual, se suma la intertextualidad en el mismo poemario. Agüero cuenta que su madre ha llevado un libro a casa,

La buena tierra de Peral Buck, y reseña los puntos principales de esta novela. Con ello, deja entrever la importancia de la tierra dentro del relato, la que se transforma en un eje central. El protagonista de la novela proviene de una familia de labradores y dueños de terrenos, por ello, la tierra es su sustento y la cosecha asegura su éxito económico, su hogar familiar y su descanso. En paralelo, Agüero relata la entrega de restos a familiares por parte de los forenses, restos que son entregados para proceder a los ritos funerarios; sin embargo, se deja entrever que pueden ser los restos de un individuo o de una comunidad. Esto, sumado al entierro ilegal de “terrucos” en diferentes sitios, sugiere que la búsqueda a esta altura tendría que estar en la alimentación de animales de granja. El cuerpo de la madre de Agüero no es el único que se menciona, también se describen otros muertos reducidos a polvo: “Se pueden decir muchas cosas de unos niños muertos hallados en una fosa común, reventando de tierra: ¿estaremos dispuestos a aceptar que no es un mal destino?” (Agüero 2017a: 32). En este sentido, puede establecerse un paralelismo paradójico en el uso intertextual de la tierra. Si para Buck la tierra constituye un espacio sagrado de continuidad, memoria y arraigo, para quien experimenta la violencia del conflicto armado, la tierra introduce la fractura radical; ya no es soporte de vida, sino que se ha transformado en exterminio y ocultamiento.

La tierra como elemento vinculante entre estas dos novelas sugiere, por un lado, un sitio de pertenencia genealógica y, por otro lado, una materia desposeída, aniquilada, que, transformada en polvo, pierde la calidad humana y pasa a ser uno o varios NN indistinguibles. De esta manera, mientras el personaje femenino O-lan del libro de Pearl Buck muere “honrada” tras largas humillaciones de Wang Lung, quien le deja el trozo de tierra más fértil para su sepultura; la madre de Agüero no tiene consuelo al morir “Aun antes de ser cubierta con piedras, de pudrirse, de ser polvo [...] No hay consuelo en el panteísmo” (Agüero 2017a: 27). Finaliza esta comparación de la tierra recordando que la portada que había en su casa no era frondosa, sino más parecida a un desierto o lugar árido.

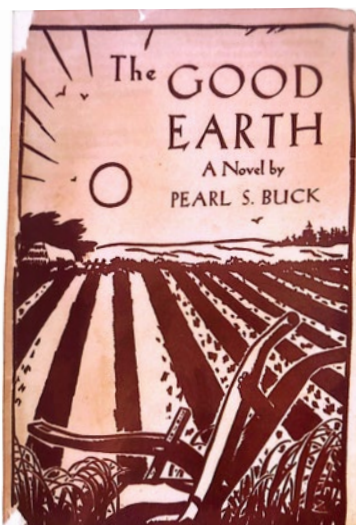


Figura 8. (Agüero 2017: 16)

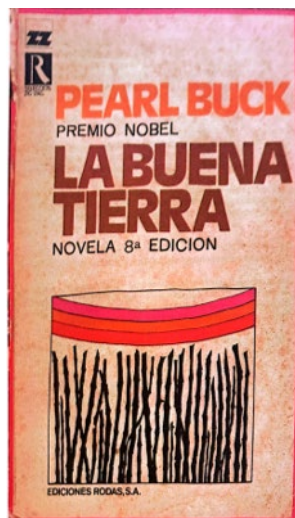


Figura 9. (Agüero 2017: 31)

El aparato intertextual que Agüero moviliza en *Persona* refiere un arco de lecturas heterogéneo que puede pensarse desde la tradición poética peruana, la cultura popular televisiva y la herencia universal de la resistencia campesina. Surge un conjunto literario polifónico que oscila entre lo canónico y lo popular, lo universal y lo local, lo oral y lo escrito. Se puede observar el tránsito desde la alta literatura en clave nacional y universal, también el registro cotidiano y cómico de la figura popular del Chapulín, hasta la vida campesina en China, leída en clave transnacional. Para Agüero, estas obras tienen resonancia con el conflicto armado –señal generacional y de formación del autor–, y las inserta en una red comparativa amplia que ayuda a pensar la memoria no como patrimonio exclusivo, sino construida con materiales disímiles y en permanente diálogo.

Por otro lado, en *Cuentos heridos*, Agüero escoge muy bien la cita inicial y al autor que abrirá el imaginario literario del texto, este es Wilfred Owen, poeta y soldado británico que inspiró su obra en los horrores de la Primera Guerra Mundial. El pasaje extraído de “La parábola del hombre viejo y el joven” anticipa temas de

pérdida y también la operación formal pedagógica y transmedial. Además, menciona al personaje bíblico Abraham, quien sacrifica al hijo que Dios le otorgó. Un nuevo paralelismo, esta vez entre el hijo de Abraham, utilizado como metáfora de la lógica sacrificial de la Gran Guerra, y Agüero, quien, como hijo de senderistas, fue expuesto a la violencia por sus padres. Owen reescribe el episodio bíblico en clave didáctica como lo es la parábola original, pero en esta ocasión lo hace para advertir los peligros de la obediencia ciega. Agüero introduce el epígrafe para sugerir cómo los hijos cargan con deudas históricas heredadas, culpas y silencios en los que no tuvieron ni tienen agencia. El archivo literario contenido en la cita invita a los lectores a reinterpretar otras voces y a volver a mirar el patrimonio literario doliente en Latinoamérica y en el mundo.

El segundo dialogismo por analizar no pertenece a la cita, sino a una sugerencia intertextual. A través de un proceso de metatextualidad, Agüero en sus cuentos “une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette 1989: 13). Especialmente en *Cuentos heridos*, este procedimiento intertextual de personajes de la tradición folclórica peruana ha aparecido para reescribir el archivo institucional, reinstalando una mirada más humana y menos heroica de Inkarrí, el pishtaco y Manco Inca. Asimismo, los personajes clásicos de la literatura infantil son utilizados para desestabilizar la construcción dicotómica de valores, haciendo que pierdan sus cualidades estereotipadas. Ellos se instalan en escenarios de guerra o ambientes agrestes para reescribir su caracterización de villano o héroe.

A continuación, me detendré en la figura del pishtaco. Según la literatura popular, el pishtaco es un personaje mitológico caracterizado por ser un asesino a sueldo “que ha sobrevivido a lo largo de los siglos, derramando sangre de indefensos para llevar a cabo sus fines macabros: negociar y hacerse rico con el cuerpo humano”³. Se trataría de un bandolero, un criminal que busca asesinar personas

³ Cita extraída del libro *El pishtaco degollador de hombres* de la colección de Leyendas tenebrosas del Perú (2018) de QG Editores.

indefensas, campesinos inocentes, mujeres solitarias. Suele verse como un extranjero temible y salvaje del que cuidarse. Sin embargo, de todos los males que se le adjudican, Agüero escribe una nueva versión de las muchas que ya existen sobre este personaje, esta vez creando un imaginario diferente, expresando que lo han juzgado mal y que incluso en el ocaso de su vida no puede librarse de este prejuicio: “Jamás sacó la grasa a ningún niño, ni siquiera se imagina cómo podría hacerse algo así. Solo es feo” (Agüero 2017b: X). Contraria a la visión que tiene Villena de que las narraciones de *Cuentos heridos* sirven “de reafirmación de los valores comúnmente aceptados por el grupo a cuya tradición pertenece” (Villena 2023: 2), el cuento “El viejo pishtaco” reniega la construcción villanesca que ha evolucionado en torno a él, deslegitimando el archivo literario al poner en crisis el mito.

El cuerpo fragmentado o el desmembramiento es un tema muy presente en Agüero. El cuento “El regreso” sobre la figura de Inkarrí alude también a esto. Su imagen deja de tener los matices mesiánicos y esperanzadores de una divinidad creadora, pues se ve como un ser agotado: “«Quiero rendirme», dijo. «Quiero tener hijos que me cuiden». «Quiero conocer el mar»” (Agüero 2017b: XVII); y del que nada se sabe en el presente, pues en las escuelas es un instrumento de la ciencia, ha perdido su condición ahistórica, es decir, su historia no se imbrica en el presente: “Todavía queda algo de su cabeza rota por allí. La maestra la usa en la escuela. Para las clases de ciencias naturales” (Agüero 2017b: XVII). Se juzga la pérdida del pasado prehispánico, pues el mito de Inkarrí deja de verse como un referente que explique el Perú de hoy.

También 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. En el cuento “Álbum de figuritas”, el autor recrea una ucronía en donde el inca se rebela contra los españoles y hace arder Lima, terminando con la sucesión de muertes de su estirpe. En una visión, Manco Inca entiende que, de no cambiar el curso de la historia, su hijo Manco III (de quien no hay registro alguno de su existencia) solo sería “Un ser sin destino

[...] hijo loco en este mundo sin orden” (Agüero 2017b: XVI). Este es recordado porque su reinado es “tranquilo y sin más guerras. Lo llamaron El amado” (Agüero 2017b: XVI). Así, a través de un relato potencial, vemos en concreto la herencia violenta y la búsqueda de otros caminos que reposicionen la fuerza indígena por sobre la colonizadora.

Las figuras del pishtaco, Inkarrí y Manco Inca son expuestas de forma radicalizada por el folclore popular peruano. No obstante, Agüero no va en la misma dirección; por el contrario, busca deconstruir el archivo mitológico y humanizar a sus personajes. Los primeros son percibidos desde sus afecciones corporales, ya sean vejez y enfermedad en el caso del Pishtaco; o cansancio en Inkarrí. Por su parte, Manco Inca es construido como un visionario que tuerce el destino de su pueblo, lo que permite reescribir el mito y reorientar el material histórico para que el lector revise críticamente las disensiones de un pasado que construye por medio de la muerte.

La afectación corporal de los cuerpos, sobre todo en la reescritura mitológica del pishtaco e Inkarrí, conflictúa la noción de ideal corporal de Occidente, adaptándose a una serie de normas de supresión, regulación o control. El cuerpo funciona de manera eficaz cuando se borra o desaparece de la conciencia del sujeto, diluido por la rutina del automatismo. Este *borramiento ritualizado* del que habla Le Breton (2002), hace que los cuerpos puedan verse como espejos, familiarizados unos con otros, omitiendo toda manifestación íntima en presencia de su otredad. Sin embargo, no siempre se mantiene este equilibrio, ya que, en momentos de crisis o situaciones límite, se muestra el carácter revelador de su cuerpo. El pishtaco no puede evitar disimular su cansancio, vive escapando de la comunidad para sentirse cómodo con sus afectos: “Pero ahora ya está viejo y enfermo, le duelen las manos, le tiemblan las rodillas, se olvida de las cosas [...] quisiera hallar una cueva muy oscura y perdida y morir allí en paz” (Agüero 2017b: X). A su vez, Inkarrí, movilizado por “un sentido de destino” (Agüero 2017b: XVII) que lo embarga, y a riesgo de ser excluido, reacciona a las diversas señales del entorno, muestra a los indios campesinos

sus imposibilidades físicas, heridas o signos de una inclinación antinatural y se rinde ante ellos. Agüero nos muestra que el héroe y el villano ya se han rendido a los relatos arquetípicos contruidos sobre ellos, planteando la necesidad de superar esta forma mítica de hacer Historia en el Perú.

Así, se tensiona la memoria aprehendida en las instituciones, pues le propone al lector una nueva perspectiva que no se halla en la memoria enseñada, pues esta es una memorización forzada que se encuentra: “enrolada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común” (Ricoeur 2000: 116). A través de una narración atípica, se disputa un espacio que legitime estas historias dentro de las instituciones escolares y permita refundar esa identidad común.

Puede pensarse que los cuentos de Agüero son infantiles, pero es solo en apariencia, pues, aunque podemos ver personajes, como el patito feo, el lobo, los tres chanchitos, las cabritas, entre otros, el ambiente es totalmente disímil al que promete la literatura infantil. Si bien su estructura y su conflicto son sencillos, para los protagonistas el ambiente físico no es un entorno seguro, están constantemente amenazados por un conflicto de sobrevivencia que incluso se refuerza con las ilustraciones de Andrea Lértora.



Figura 10. (Agüero 2017b: s. p.)

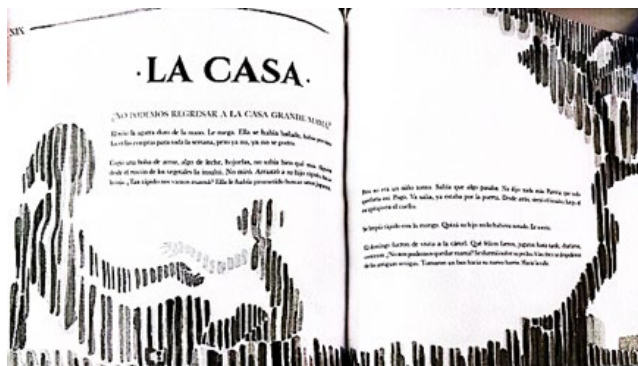


Figura 11. (Agüero 2017b: XIX)

En la figura 10, se observa la ilustración de la narración marco de este libro. Desde una estética grisácea, la ceniza de los cuerpos envuelve la narración “Todas las noches les cuenta un cuento. Sus hijos ya no están allí. Se los llevó la sanidad pública. La ceniza pesada se posa en las mesas, las tazas, las manos, los rostros. La gente ya entendió dónde están los que nunca aparecieron”⁴. La ilustración deja ver varios cuerpos desmembrados, evidentemente desarticulados, los que abarcan caóticamente todo el espacio. En la figura 11, es posible observar el carácter espectral de los cuerpos, aparentemente una madre y su hijo. Este cuento alude a la forma en que Sendero Luminoso opera a nivel familiar y lo que sucede al interior del hogar tras la persecución. Obligados a dejar la casa, el niño interroga a la madre: “¿Tan rápido nos vamos [sic] mamá?” (Agüero 2017b: XIX). El cuerpo de la madre tiene una pequeña cerradura, parece decirnos que el hogar está con ella, en ningún sitio particular.

La utilización metatextual de cuentos pertenecientes al imaginario clásico infantil nos hace cuestionarnos si acaso son los niños los receptores ideales. Salazar también se lo pregunta, cree que ello “le permite a Agüero llegar a otro tipo de lectores” (2022: 202) y, en consecuencia, circular por otras esferas de lo público. El cuento

⁴ Este primer texto carece de numeración de páginas, por lo que, tal como se propone en el análisis anterior, esta decisión puede reforzar la idea de ser una narración marco.

popular de los hermanos Grimm titulado “El lobo y las siete cabritillas” dialoga con “Las siete cabritas” de Agüero, pero la situación inicial es diferente. En el primero se describe la belleza de las cabritas, mientras que el segundo comienza con la satisfacción del lobo tras comérselas. En ambos relatos el conflicto pasa por liberar a las cabritas del vientre del lobo, pero en la versión de Agüero se hace énfasis en la incapacidad de perdonar: “No tardó en hundirse el lobo, pero tuvo tiempo para pedirles socorro. «Ayúdenme cabritas, que me ahogo». Pero ellas, desde la orilla, solo se reían y le hacían muecas. Incluso la cabrita más chiquita orinó sobre él” (Agüero 2017b: II). Resulta curiosa esta elección, ya que, en el cuento original, el conflicto termina resuelto con un enfrentamiento de la madre y el lobo que permite el acuerdo de que él no volverá más. Se pierde toda comunicación y se enseña a continuar la violencia por otra generación más.

Contrariamente, en “Los tres cerditos” de Agüero, se plantea la posibilidad de entenderse con otros. Los cerdos juegan con restos humanos que han arrancado del cuerpo de una niña para comer, lo que los lleva a preguntarse “¿No habrían los lobos empezado como ellos, siendo en el pasado chanchos asustadizos, luego chanchos carroñeros, luego...?” (Agüero 2017b: IX). Esta empatía de cerdos a lobos les muestra el camino hacia la comunicación: “Quizá ellos y el Lobo podrían entenderse. Siempre que hubiera niños cerca. O que pudieran atraerlos con juegos y regalos. Tendrían que hablar con el Lobo hoy mismo” (Agüero 2017b: IX).

De lo anterior se concluye que la intertextualidad como recurso literario en Agüero es utilizada con dos propósitos. Primero, se busca dialogar con un arco de lecturas heterogéneo a través de un aparato paratextual y metatextual que refiere la representación de la violencia según la tradición peruana, la cultura popular y la literatura universal. Y segundo, se pretende cuestionar el archivo institucional, integrando nuevas versiones que humanizan a los personajes mitológicos peruanos. Asimismo, esta deconstrucción del relato original denota la pérdida de una tradición que parece no estar vigente, por lo que, retomar las historias de estos personajes

sería una forma de realzar los orígenes indígenas que fueron olvidados y menospreciados desde la colonia. En cuanto a la inclusión de personajes infantiles, se visualiza un relato distinto ya desde el espacio físico amenazante, lo que obliga a que los arquetipos de este tipo de género pierdan la inocencia que se les suele conferir. Del mismo modo, se observa cómo Agüero desentraña la fantasía, otorgando un crudo realismo a las relaciones humanas de los relatos, pues presta especial atención a la idea de un conflicto resuelto con violencia, al perdón imposible y a la falta de empatía. En esta publicación, el autor confronta la memoria emblemática enseñada con otras memorias menores, haciéndolas circular y, como gesto de reparación, legitimarlos dentro del espacio público.

5. CONCLUSIONES

A través de *Persona* y *Cuentos heridos*, José Carlos Agüero redefine el archivo de memoria en el Perú convirtiéndolo en memoria corporizada, lo que, sumado a su complejo lugar de enunciación, expresa una subjetividad particular que lo habita y se deja percibir en su obra. El autor tensiona el archivo oficial de la CVR por medio de una serie de documentos personales que incluyen fotografía, mapas, testimonios orales e intervenciones poéticas en los que el cuerpo ausente restablece su existencia. Esto se vuelve gesto reparador para las víctimas ilegítimas del relato institucional, como son los hijos de senderistas o los asesinados extrajudicialmente en la cárcel El Frontón.

En la obra de Agüero hay un tránsito de la memoria personal a la memoria colectiva. En *Persona* se privilegia el archivo íntimo familiar, mientras que en *Cuentos heridos* se aborda el archivo intertextual en diálogo con la tradición literaria peruana y universal, con lo cual replantea los fundamentos simbólicos de la nación y la necesidad de revisar la memoria enseñada. La reescritura en Agüero refleja una intertextualidad crítica, que desactiva las dicotomías simplistas y devuelve humanidad a “héroes” y “villanos”.

Esta poética de la víctima es también poética del resto y de la ausencia. El tratamiento del cuerpo instala una estética de lo mínimo para evidenciar la imposible representación de estas vivencias. La aparición de ese vacío no solo alude al deudo, también evidencia la ruina que deja la violencia. Estos textos, leídos en clave poética, proponen una memoria en disputa que lucha por legitimar la voz ausente de todo el que fue (o es) atravesado por el horror. Así, el archivo de Agüero se convierte en cuerpo y el cuerpo en archivo de memoria, relevando la ausencia como signo elocuente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÜERO, José Carlos

2017a *Persona*. Lima: Tenzople.

AGÜERO, José Carlos

2017b *Cuentos heridos*. Con ilustraciones de Andrea Lértora. Lima: Lumen.

ARTIGAS, María Emilia

2020 "Espacio y violencia en *Persona* de José Carlos Agüero". *Zama*, 12, 89-100.

BAJTÍN, Mijaíl

1986 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. [Título original: *Problemy poetiki Dostoievskogo*, 1979, Moscú: Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo].

BARJA, Ethel

2019 "Persona de José Carlos Agüero: (Des)figuraciones de la escritura transmedial y el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)". *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, 48, 2, 315-329.

BARON, Jaimie

2014 *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres y Nueva York: Routledge.

BARRIOS, Cleopatra

2013 "Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías". *Discursos Fotográficos*, 9, 15, 13-35.

BEVERLEY, John

2004 *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

COMISIÓN DE ENTREGA DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2004 *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación - Perú*. Lima: CVR.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

2003 *Informe Final*. Lima: CVR.

GENETTE, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIRALDO-LOPERA, Martha

2017 “Archivos, derechos humanos y memoria colectiva. Una revisión de la literatura académica internacional”. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 40,2, 25-144.

GRUPO REPÚBLICA PUBLICACIONES

2018 *Leyendas tenebrosas del Perú: Las historias de los seres más espeluznantes de la tradición oral peruana*. Grupo República Publicaciones.

HALBWACHS, Maurice

2004 *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

INSTITUTO DE DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS PUCP

2003 *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos PUCP.

JELIN, Elizabeth

2001 “Exclusión, memorias y luchas políticas”. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Comp. Daniel Mato. Buenos Aires: Clacso, 91-110.

LE BRETON, David

2002 *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.

RICOEUR, Paul

2000 *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.

SALAZAR, Claudia

2022 “Constelación Agüero: construcciones de la autoría y la auto-teoría en la obra de José Carlos Agüero”. *Visitas al Patio*, 16, 1, 196-219.

TAYLOR, Diana

2015 *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

TODOROV, Tzvetan

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

VILLENA, Nataly

2017 “Un análisis de «Cuentos heridos»”. <elcomercio.pe/eldominical/cuentos-heridos-nuevo-libro-jose-carlos-agueero-noticia-462581-noticia/?ref=ecr>. Consultado: 15 de julio de 2023.

Recepción: 27/08/2025

Aceptación: 16/05/2026