

◆ Capítulo 10

Distancias irreconciliables: la herencia del conflicto armado interno en el Perú

Margarita Saona

En el año 2013 se cumplieron diez años de la entrega del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), que había investigado la violencia desatada en el Perú durante las últimas décadas del siglo XX (CVR). El intento de crear una narrativa consensuada sobre los abusos a los derechos humanos producidos durante tres gobiernos a manos tanto del Estado como de organizaciones subversivas no tuvo una recepción unívoca, y los discursos sobre la memoria histórica y la necesidad de reparaciones solamente tuvieron eco en algunos espacios. Sin embargo, a una década de distancia, quienes habían crecido a la sombra de los actos de violencia y corrupción recogidos por la CVR eran ahora adultos jóvenes. Esos años en los que la guerra interna del Perú empezaba a verse con una cierta distancia dieron lugar al surgimiento de las voces de quienes habían sido marcados por las acciones públicas de sus padres en un momento en que la expansión mediática dominaba el país. Eses jóvenes se habían formado con las historias de las personas más importantes de sus vidas expuestas en la televisión, los periódicos y luego las redes sociales.

En este capítulo analizaré trabajos de jóvenes cuyos padres ocuparon roles conflictivos en el imaginario peruano con respecto al periodo de violencia. La problemática de narrar el pasado desde la primera persona se verá reflejada en la diversidad de los textos analizados, que incluirán la obra teatral *Proyecto 1980–2000: El tiempo que heredé*, dirigida por Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, que reunió a cinco jóvenes cuyos padres eran figuras importantes en la política en los años que precedieron al informe de la CVR; *Rendidos: Sobre el don de perdonar y Persona*, las publicaciones más importantes de Juan Carlos Agüero, hijo de militantes de Sendero Luminoso, y la novela “autoficcional” *La distancia que nos separa*, de Renato Cisneros, hijo del general Cisneros Vizquerra —ministro de Guerra durante las primeras acciones de Sendero. El alcance de mi análisis es limitado. Considero que es urgente

Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina

Hispanic Issues On Line 30 (2023)

intentar rescatar más de los discursos producidos por esa generación. Y, sin embargo, ya este reducido corpus revela quiebres insalvables en el imaginario nacional peruano.

Lejos de los testimonios producidos en los años 1970 y 1980 cuyo objetivo principal era la denuncia de violaciones a los derechos humanos, estos nuevos testimonios buscan formas de recuperar el yo y su lugar dentro de las narrativas nacionales de la memoria. A la problemática de la memoria resultante de una etapa de trauma social se añaden las dificultades implícitas en cualquier forma de representación del yo. La historia familiar en clave antagónica y la fractura de cualquier imagen coherente de nación revelan la imposibilidad de la reconciliación en esta etapa de la historia del Perú. El peso de la historia familiar fuerza a los miembros de esa generación a definirse con respecto a ella, a aclarar sus vínculos o a marcar su distancia. Si en los romances del siglo XIX Doris Sommer observó las tensiones generadas por la formación de las nuevas repúblicas nacionales latinoamericanas y en un trabajo previo describió la disolución de la imagen de nación a través de la descomposición de las familias en las novelas del siglo XX (Saona, *Novelas*), estos textos que intentan lidiar con la problemática de la filiación descubren que la nación continúa sin ofrecer afiliación ni arraigo, ni la posibilidad de una memoria colectiva en la que se pueda reconocer la ciudadanía como propia. Los hondos y mortales desencuentros que para Carlos Iván Degregori ayudaban a explicar el surgimiento de Sendero Luminoso en el Perú se siguen manifestando en las tensiones de los textos que discutiré a continuación. La búsqueda de una “verdad”, y mucho más si se trata de una verdad íntima, ligada a la necesidad de contar el propio yo, difícilmente podrá reconciliarse con la verdad ajena. Desde los textos que aparecen casi como un descargo de culpa hasta los que analizan en extremo detalle nuestras posturas éticas, las voces que aparecen en la segunda década del siglo XXI reclaman hablar por sí mismas y no la representación de un grupo. Eso no hace menos urgente escuchar lo que dicen.

Mientras que en el Perú los grupos más visibles de familiares de las víctimas de la violencia siguen siendo liderados por madres de familia, en el Cono Sur organizaciones como H.I.J.O.S. ya estaban fuertemente establecidas para esa segunda década del siglo XXI. Esas organizaciones reúnen a personas cuyo padre o madre fueron víctimas de la dictadura militar. En diversos lugares de América Latina empezaban a manifestarse cada vez más generaciones que se habían formado durante los años de la represión sufrida por sus progenitores. Sin embargo, en el Perú en el momento en que se publica el informe final de la CVR muy pocos sectores de la población estaban dispuestos a mostrar ninguna simpatía por Sendero Luminoso, en un notable contraste con la figura de “los desaparecidos” en el Cono Sur (cuya afiliación política, por

otra parte, tiende a borrarse bajo ese término, erigido para destacar las violaciones a los derechos humanos más que sus acciones políticas). Responsable por una gran parte de la violencia que había asolado a los sectores más vulnerables de la población, Sendero Luminoso carecía del capital político que tuvieron en su momento otros grupos guerrilleros latinoamericanos. El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) tampoco gozaba de prestigio. En un momento en el que la defensa de los derechos humanos se esforzaba por rescatar la memoria de las víctimas, el término “víctima” quedó reservado para quienes podían considerarse “inocentes”, y les familiares de senderistas o emerretistas quedaban automáticamente fuera de esa categoría. Se formaron organizaciones como Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADDEF), formado por seguidores de Sendero, e Hijxs de Perú, que intentan articular la memoria desde la experiencia de los familiares de miembros del MRTA. Estas organizaciones no consiguen reconocimiento del público general, pero tienen una importante presencia en ciertos círculos. Desde posiciones que intentan una reivindicación de la guerra senderista (MOVADDEF) hasta quienes legítimamente reclaman derechos humanos para todos, hay una diversidad de voces que deben ser escuchadas de manera crítica y hay varios trabajos que prestan atención a las complejas circunstancias en las que se generan estos discursos (Gamarra; Caro y Ulfe; Ramírez Zapata; Bracamonte Ruiz). La organización Hijxs de Perú tiene una página de Facebook y un canal en YouTube. Como señalé, el corpus que presentaré es limitado, pero aun así constituye un punto de partida para una reflexión sobre quién es capaz de articular memorias personales de un tiempo que la nación considera traumático, en qué términos y desde qué espacios.

La obra *Proyecto 1980–2000: El tiempo que heredé* aparece en la escena peruana como un primer encuentro con “testimonios” directos de quienes fueron niños o adolescentes durante esos años grabados en el imaginario del país como “el tiempo del miedo”. Se trata de un nuevo tipo de teatro testimonial, muy distinto del teatro político de las generaciones anteriores. Sebastián Rubio y Claudia Tangoa declaran haber encontrado un modelo en la obra de la artista argentina Lola Arias. Sebastián Rubio es también “hijo” en el sentido de haber sido marcado por figuras fundamentales del teatro peruano de izquierda: Miguel Rubio y Teresa Ralli, miembros fundadores de Teatro Yuyachkani. Resulta significativo que Rubio tome como modelo la obra de Lola Arias, que se acerca a la memoria desde un ángulo muy distinto al de Yuyachkani, grupo que eligió como nombre una palabra quechua usualmente traducida como “estoy pensando, estoy recordando”, pues si bien Arias también crea un teatro de la memoria, lo hace desde un ángulo distinto. El vínculo con el padre y la madre continúa a través de la labor teatral, pero desde una postura que parece desconfiar de posicionarse políticamente.

El modelo elegido por Rubio, Lola Arias, impactó la escena teatral latinoamericana con obras en las que reúne a miembros de su generación provenientes de distintos sectores políticos primero en Argentina con *Mi vida después* (2009) y luego en Chile con *El año en que nació* (2012). En las memorias que estas obras nos presentan en escena descubrimos cómo pesan sobre ellos las acciones de sus padres o madres. Ambas obras reúnen a hijos e hijas tanto de represores como de militantes de izquierda perseguidos por la dictadura. Aunque este resumen no le hace justicia a la complejidad de esas obras, considero importante incluirlo por el impacto que el trabajo de Lola Arias tiene en la escena peruana a través de la primera obra que recoge testimonios de lo que algunos estudios llaman “segunda generación”.¹ La influencia de Lola Arias llevó a Sebastián Rubio y Claudia Tangoa a proponer una experiencia similar en el Perú. El *Proyecto 1980–2000* fue una obra teatral en la que Rubio y Tangoa reunieron a jóvenes cuyos padres o madres habían formado parte de grupos implicados en la guerra interna o en escándalos de corrupción. Mientras que los participantes de *Proyecto 1980–2000* eran hijos de víctimas de la violencia o de personas estigmatizadas por ser parte del ejército o por estar implicadas en la corrupción del gobierno de Alberto Fujimori, nadie tenía como padre o madre a alguien de Sendero Luminoso. En *Proyecto 1980–2000* se aprecia el peso del estigma sobre militares o políticos envueltos en la corrupción del gobierno, pero todavía era (o es) un tabú hablar públicamente de tener vínculos con Sendero Luminoso.

El mismo año en el que se estrenó la obra de Rubio y Tangoa, Carlos Iván Degregori, uno de los investigadores más destacados del Instituto de Estudios Peruanos y miembro de la CVR, había promovido la publicación de *Memorias de un soldado desconocido* (2012), de Lurgio Gavilán, quien había militado en Sendero Luminoso como niño antes de haber sido incorporado al ejército; luego, arrepentido, había dejado el ejército por la iglesia y finalmente estudiado antropología (Gavilán). Ese texto constituía una rareza por tratarse de un testimonio de parte de alguien que, para la opinión pública, venía del lado de los perpetradores de abusos a los derechos humanos, tanto como senderista como al unirse al ejército. Pero lejos de ser un testimonio de toma de posición, las memorias de Gavilán muestran las peripecias de un joven arrastrado por las circunstancias. El título, además, no se refiere a su tiempo como senderista, sino a sus años en el ejército, y es la tierna edad a la que es reclutado por Sendero lo que, en parte, legitima su testimonio. Las voces de miembros de Sendero Luminoso o de sus descendientes no parecían tener una audiencia legítima más allá del espacio de la CVR o de archivos judiciales. Hasta que empezó a circular un texto inusual titulado *Los rendidos* (2015).

En 2013 se había constituido un grupo de estudio de jóvenes investigadores bajo el nombre Grupo Memoria. El grupo circulaba y discutía manuscritos,

convocaba a expositores, exhibía documentales y organizaba debates en torno a ellos. En octubre de ese año se presentó por primera vez en ese contexto una versión de lo que sería el libro *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*, de José Carlos Agüero. La sumilla que anunciaba el seminario planteaba lo siguiente:

¿Puede la culpa heredarse, transformada en vergüenza por el origen y los antepasados? Si no se es una víctima legítima para la sociedad y el Estado ¿se puede reclamar para [sic] algo de consuelo? Más aún, ¿puede esa persona atribuirse el derecho a perdonar a alguien? Estas son las preguntas que se plantea el texto *Los rendidos*, de José Carlos Agüero, planteando que perdonar es un don. Y que en este sentido, su facultad está restringida a ciertas personas y grupos que encajan dentro de una economía de la indulgencia. (Grupo Memoria)

Esas preguntas —junto con otras no menos acuciantes, como, por ejemplo, la legitimidad de los estudios de memoria— se convertirían en una constante en la obra de Agüero y calan más allá de lo que significa el lastre de tener como padre o como madre a quien ha tenido papeles representativos en las condiciones de violencia en el país. Agüero es hijo de dos militantes de Sendero Luminoso, ambos asesinados extrajudicialmente. La exclusión de los senderistas de la categoría de “víctima” restringía también para sus familiares los espacios en los que pudieran compartir sus experiencias. Por ello, el texto de Agüero representó lo que era para el Perú de esos años un lugar de enunciación inusual: el de descendiente de quienes son vistos como criminales por la población en general y como héroes por los miembros del grupo en que participaban. En *Los rendidos* y, más aún, en *Persona*, Agüero reflexiona, critica, repara, recuerda por medio de textos descarnados que oscilan entre el ensayo filosófico, la poesía y el diario íntimo. Los textos de Agüero exponen el peso inmenso de un pasado inmediato e ininteligible.

Si bien *Los rendidos* tiene una gran acogida y varias reimpressiones a los meses de haber sido publicado por el Instituto de Estudios Peruanos en el año 2015, otro libro inunda la escena cultural peruana ese mismo año, convirtiéndose en un *best seller* instantáneo: *La distancia que nos separa*, de Renato Cisneros. Cisneros es hijo del general Luis Cisneros Vizquerza, el Gaucho, ministro del Interior de 1976 a 1978 durante la dictadura de Morales Bermúdez y ministro de Guerra de 1980 a 1982, durante el retorno a la democracia, bajo el segundo gobierno de Fernando Belaunde. El libro, sin embargo, no

se presenta como uno de memorias o testimonio, sino que se declara, en la primera página, “una novela de autoficción” (Cisneros).

Los tres ejemplos que analizaré son marcadamente distintos: *Proyecto 1980–2000*, un texto teatral de creación colectiva con elementos testimoniales; la obra de Agüero en sus dos libros, *Los rendidos* y *Persona* (que en su singularidad trataré como ensayos), y *La distancia que nos separa*, una novela que se presenta a sus lectores como autoficción. Todos estos textos intervienen desde una perspectiva personal y claramente distinta en reconstrucciones del pasado reciente del país, pero todos coinciden en distanciarse notablemente de los modelos de “testimonio” producidos durante la segunda mitad del siglo XX.

A partir de los años 1960 aproximadamente empezaron a circular en América Latina textos urgentes que daban testimonio de situaciones de injusticia y de abuso de los derechos humanos.² Estos textos eran escritos por miembros de un grupo oprimido por razones socioeconómicas, raciales, étnicas o ideológicas, y buscaban apelar a la solidaridad del público en general y, muchas veces, a las instituciones internacionales de defensa de los derechos humanos. Se trata con frecuencia de un individuo cuya historia personal es recibida como ejemplar dado que representa las experiencias de su grupo. El testimonio tradicional suele ser la historia de un sujeto percibido como víctima y el mensaje trae implícito un pacto de veracidad en lo que debería ser una representación mimética de los hechos. La solidaridad promovida por el testimonio tradicional va, por lo general, de aquellos que no han sufrido esa injusticia en carne propia hacia quienes son vistos como víctimas. El testimonio es una de las formas en las que se narra aquello de lo cual supuestamente hemos sido testigos presenciales y es, por lo tanto, una forma de representar el yo.

Cuando alguien cuenta por escrito sus propias experiencias pasadas, como lectores entramos en lo que Phillipe Lejeune denominó “el pacto autobiográfico”: el contrato entre quien escribe y quien lee una autobiografía. Los escritores de autobiografías presentan los hechos como reales según su propia experiencia; los lectores asumen que quien escribe habla en primera persona de la propia vida y que no miente (Lejeune 134). Hasta los años 1980 la recepción de los testimonios políticos suponía cierta transparencia, pero las tendencias posmodernas impusieron ya en los años 1990 una mirada más escéptica con respecto a la posibilidad de representar la “verdad” que el género traía consigo (Nance 10). Entre los textos que he mencionado quizá el único que cabría dentro de lo que la crítica ha clasificado como testimonio es el de Lurgio Gavilán, que no analizaré en este trabajo. Baste decir que Gavilán narra desde su propia perspectiva su vivencia directa de la guerra y Degregori vio en la historia de Gavilán la de muchos jóvenes arrastrados a participar en la violencia, tanto por Sendero Luminoso como por el ejército. En su prólogo

al texto de Gavilán, Degregori dice “Fueron cientos los niños-soldado y miles los adolescentes o adultos muy jóvenes que fueron ganados, en muchos casos solo temporalmente, por el discurso y las acciones de SL [Sendero Luminoso]. . . . Ha pasado suficiente tiempo como para tratar de comprender más en detalle quiénes fueron, por qué hicieron lo que hicieron. . .” (Gavilán). Los textos que me ocuparán, en cambio, hablan desde el presente acerca del pasado que experimentaron como niños y jóvenes. Son textos producidos por lo que —a falta de un mejor término— se ha llamado “segunda generación”. Tal vez Mariana Eva Pérez sea quien más claramente ha expresado su desacuerdo con este término y con el marco crítico de la posmemoria creado por Marianne Hirsch para les hijes de víctimas del Holocausto. Pérez, hija de desaparecidos y autora de *Diario de una princesa montonera*, con frecuencia critica el uso del marco teórico creado por Hirsch para su propia obra y la de su generación. En un artículo en el que escribe sobre la performatividad del testimonio en *Mi vida después*, Pérez cuestiona el pretendido paralelismo entre les huérfanes de la guerra sucia argentina y la experiencia de crecer bajo el trauma de les sobrevivientes del Holocausto (Pérez 8). La orfandad, el espectro del padre o la madre desaparecida, el haber sido víctimas de secuestro y hasta tortura en carne propia hace que esas vivencias no sean vicarias. El hablar de “generación”, además, elimina las diferencias en las experiencias vividas individualmente. Si una categoría es necesaria, Pérez propone la de “former child victims” (ex niños víctimas) para designar a las personas cuyos cuerpos fueron tocados por el terror, víctimas ellos mismos de diversos abusos durante su niñez y cuya experiencia ha sido minimizada (Pérez 14). Hay una significativa diferencia también entre los textos que discutiré aquí: solamente el texto de Agüero nos interroga desde la posición de una orfandad creada por la represión del Estado. Este hecho tiene una gran relevancia para el análisis de los discursos presentados. Jordana Blejmar, Gabriel Gatti (*Identidades y “Puede hablar”*), Cecilia Sosa (“Humor” y *Queering*) y otros se han enfocado en la experiencia directa del trauma y en cómo esa condición de orfandad lleva a les creadores de la posdictadura a formas de narrar el pasado que se distancian del pacto autobiográfico porque el pasado es para ellos un lugar lleno de incertidumbres ante la desaparición de sus padres y madres. Blejmar, por ejemplo, utilizó dos conceptos esenciales para discutir la creación posterior a la dictadura militar argentina: la autoficción y la estética lúdica. Blejmar señala que, desde los montajes fotográficos hasta los blogs y los biodramas, la creación de la generación posdictadura combina la imaginación, humor y juego con una ficcionalización del pasado y del yo que con frecuencia modifica los archivos documentales (4).

Los textos que me ocupan tienen elementos que coinciden en ese tomar distancia de una noción de verdad testimonial, pero, en el contexto peruano,

la estigmatización de Sendero Luminoso, el elemento de la corrupción en el gobierno y otros factores le dan un peso particular a ese distanciamiento de “la verdad”. Esto hará que, como veremos más adelante, el uso de la “autoficción” presente un reto ético que debe ser considerado. Desde esa perspectiva, me acerco a estos textos creados por quienes vivieron el terror en el Perú desde su infancia y adolescencia y que, en su conjunto, proyectan una imagen compleja de sus vidas como individuos, y del Perú como sociedad.

Proyecto 1980–1990: El tiempo que heredé

Sebastián Rubio y Claudia Tangoa describen el impacto que tuvo en ellos la obra de Arias *El año en que nació*:

En ella, identificamos . . . una dimensión social que planteaba una reflexión y discusión política sobre la Historia de un país vista desde el presente, un país como Chile cuya época de violencia y dictadura tiene varios puntos en común con la del Perú. El encuentro con esta obra nos invitó al encuentro con nuestra Historia nacional y con nuestra historia personal. (149)

Si bien *El año en que nació* aparece como modelo, hay marcadas diferencias entre ambas obras y los títulos son ya un síntoma de esas diferencias. El subtítulo de la obra de Rubio y Tangoa destaca la herencia y en el concepto de “heredar” hay algo de pasividad, algo que le sucede al sujeto y no algo que éste hace. Una herencia puede verse como positiva o negativa, pero rara vez es neutra. Nacer, por supuesto, también es un acto de dudosa agencia, y nacer en un cierto momento histórico con seguridad nos determina. Pero la idea de la herencia proyecta una sombra aciaga sobre la obra peruana. El primer parlamento a cargo de Carolina, en cuya biografía se incluye como profesión genetista vegetal y forense, discute qué características pueden ser heredadas y cuáles no. Lo que se observa en muchos de los discursos de esta generación de peruanes es una necesidad de distancia y descargo. Ese tema, la herencia como un lastre, se hace explícito en el texto en el que Rubio y Tangoa discuten la obra: “¿Hasta qué punto hemos heredado lo que somos? ¿Cuál es la cruz que cargamos con nuestros genes? ¿Tenemos la distancia suficiente para acercarnos a nuestra propia historia?” (150). La herencia se presenta como un lastre impuesto sobre una generación que no debería tener que responsabilizarse por las acciones de sus padres, pero que ahora trata de reparar los quiebres de

la sociedad recibida de ellos. El discurso de la reconciliación aparece como un subtexto en las palabras de Rubio y Tangoa:

En un principio quisimos abordar las diferentes aristas que pudieran reconstruir esos veinte años de violencia y corrupción; sin embargo, terminamos presentando la visión de cinco ciudadanos, todos de Lima y pertenecientes a la misma clase socioeconómica. En un país tan fragmentado como el nuestro, cumplir nuestro primer deseo era acaso imposible, pero entonces, partiendo de lo logrado ¿cómo ir más allá de nuestra esfera y plantearnos un encuentro real con historias más lejanas? ¿Cómo dejar de hablar del tiempo que “heredé” y empezar a hablar del tiempo que “heredamos”? (150)

Tal vez sea importante recalcar que las dos décadas que se utilizan para hablar del periodo de la violencia son las dos décadas estudiadas por la CVR, pero éstas son, hasta cierto punto, fechas arbitrarias: la primera acción reconocida como “pública” por parte de Sendero Luminoso y el fin de la presidencia de Alberto Fujimori en medio de un escándalo de corrupción. Pero es evidente que ni la violencia política empezó en 1980 ni la corrupción se acabó con el gobierno de Fujimori. La obra de Rubio y Tangoa nace en un medio en el que hay una cierta aceptación del informe de la CVR. El énfasis en la reconciliación que se irá imponiendo en algunos sectores de la sociedad peruana esconde fracturas intratables. Me parece ver en este prólogo de Rubio y Tangoa una especie de resignación a la imposibilidad de reconciliar las memorias o de presentar un proyecto de acción:

El gran reto es recurrir al pasado sin estancarse en él, ir más allá de lo anecdótico; pero para ello es necesario ubicarnos en el presente, tener una posición. En Lima, tener una posición política muy definida es sospechoso. No solo somos una generación apolítica sino una sociedad que producto de la decepción se ha vuelto apolítica. (150)

Tener como modelo *El año en que nací* y no la primera obra de Arias, *Mi vida después*, es un detalle significativo. Para Arias, la diferencia más importante entre ambas obras es que en la obra chilena se destacan perspectivas antagónicas, mientras que en *Mi vida después* hay un acuerdo en la manera de

confrontar la historia (Arias 13). Esas diferencias ideológicas que atraviesan la sociedad chilena pueden verse como similares a esos “hondos y mortales desencuentros” que separan a los peruanos. Hay un aspecto problemático en el proceso de creación de *Proyecto 1980–2000*. La obra argentina de Arias se va gestando a través de su trabajo de entrevistas con personas de su generación. La obra chilena surge de un taller que Arias organizó en Santiago luego de la escenificación de *Mi vida después* en esa ciudad, en el año 2011. En cambio, Rubio y Tangoa explican que empezaron pidiéndoles a los participantes “que no revelaran su conexión ni las de sus familias con la Historia. De esta manera buscamos evitar el prejuicio que puede arrastrar el ser ‘hijo de alguien’. Cuando llegó el momento de revelarlo, ya se había consolidado un grupo humano” (149). En la entrevista realizada por Leticia Robles Moreno, Sebastián Rubio revela que algunos de los participantes no habían entendido bien en qué consistía el proyecto al embarcarse en él. Hay en esas circunstancias un elemento éticamente complejo sobre ese proceso de hacer pública la propia historia (Robles Moreno).

En el proyecto de Rubio y Tangoa hay una voluntad de establecer un diálogo, aun si para crearlo es necesario construir un espacio artificial de encuentro. En una entrevista en el programa Doble Click ATV+, Rubio y Tangoa explican cómo trabajaron con los participantes con ejercicios teatrales básicos durante un mes y medio para crear confianza. Reconocen que, si fuera por sus historias familiares, nunca se hubieran reunido en un espacio común. Sin embargo, cuando salen las cosas que podrían enfrentarlos “ya son un grupo de amigos” (Doble Click ATV+). En su artículo sobre la obra, Laurietz Seda considera que la obra consigue —dentro de las limitaciones que los propios directores reconocen— su objetivo: “Por medio de las trans/acciones teatrales, ellos intentan reconciliarse consigo mismos y con su nación. Porque el teatro les provee ese espacio conceptual donde es posible que los fragmentos de todo se vayan uniendo para encontrar nuevos significados . . .” (Seda 79). Es innegable que en el espacio de la producción teatral este grupo de jóvenes consigue compartir su historia familiar y sus experiencias con personas con las que posiblemente se hubieran rehusado a hablar en otras circunstancias. Pero si bien la obra intenta deslindar a las personas individuales de lo que se presenta como el lastre de las acciones de sus padres, la reconciliación más notable no es con la nación, sino aquella otra que Seda menciona: una reconciliación más con ellos mismos (y en cierto caso incluso con el padre o la madre, aunque se admita que están en desacuerdo con lo que ellos hicieron). Esto marca una diferencia tajante con, por ejemplo, la agrupación argentina de *Historias Desobedientes*, donde hay un repudio de las acciones de los familiares y una causa común. La falta de una visión compartida en la sociedad peruana, claro, no es responsabilidad de este grupo de jóvenes ni de Rubio y

Tangoa, pero sí refleja la falta de una narrativa nacional sobre lo que pasó durante el conflicto armado y con los actores que contribuyeron a la corrupción y los abusos a los derechos humanos durante el gobierno de Alberto Fujimori.

En *Novelas familiares: Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea* propuse que las familias ficcionales creadas por escritores de la segunda mitad del siglo XX representaban al mismo tiempo las formas en las que la imagen de la familia estaba ligada a la de la nación y las formas en las que ambas estructuras estaban fracturadas o en camino a la entropía total (Saona, *Novelas*). Argumentaba entonces que estas ficciones constituían formas de lo que Sigmund Freud llamó “la novela familiar”: la fantasía que le niño inventa para procesar su relación con sus padres (Freud 217). En mi argumento, las novelas analizadas proyectaban en esas imágenes de familia concepciones específicas de la nación. La articulación de los recuerdos de niñez por parte del elenco de *Proyecto 1980–2000* nos presenta claramente estas novelas familiares del Perú del siglo XXI sobre esos finales del XX, cuando los actores negocian sus relaciones con sus padres, las de estos con los problemas del país, y sus deseos futuros. Las relaciones entre ellos quedan como gestos de empatía o formas del juego. Adoptan, a ratos, las historias ajenas, pero luego vuelven a las propias, incapaces de visualizar un futuro común.

Los cinco participantes son Lettor, el hijo de un militar que combatió a Sendero Luminoso; Manolo, el hijo de la secretaria de Vladimiro Montesinos, que reveló la corrupción de su jefe compartiendo videos por la prensa; Sebastián, el hijo de Alberto Kouri, congresista que aparece implicado en la corrupción a través de dichos videos; Amanda, la hija del periodista que develó el escándalo de los videos, y Carolina, la hermana de crianza de Dora Oyague, joven estudiante secuestrada y asesinada por comandos paramilitares. Entre los momentos más interesantes de la obra están aquellos en los que, por ejemplo, otros actores le leen a Amanda, la hija del periodista, las postales de su padre, quien la deja para viajar como corresponsal extranjero y para servir al partido de izquierda en el que milita, o dos de los actores cumplen roles de miembros del colegio militar en el que estudió Lettor. Hay un esfuerzo por entrar en el universo del compañero o compañera. Pero los relatos empiezan con la novela familiar del propio nacimiento y terminan imaginando un futuro, por lo general, individual.

Luego de la disquisición de Carolina sobre la herencia al principio de la obra, cada personaje narra brevemente un evento relacionado con su origen familiar. De las cinco historias tres involucran el abandono o la traición del padre o de la madre. Este elemento es significativo, pues marca de alguna manera el desarraigo de esta generación y posiblemente de la sociedad peruana en general con una desconfianza hacia la autoridad y las instituciones.

El caso de Carolina es especial: su hermana Dora fue abandonada por su madre biológica y la madre de Carolina se hace cargo de ella. Conoce al padre

de Carolina después y cuando Carolina nace su familia ya estaba constituida con esta hermana mayor que precede a la unión de sus padres. Pero luego esta hermana que le da raíces a su familia es destruida por las fuerzas paramilitares del gobierno. Años más tarde Carolina discutirá con su padre, porque ella no está dispuesta a abandonar la lucha por la justicia. Hay en ese solo gesto una fe en que la justicia es posible.

La distancia que nos separa

Renato Cisneros publicó *La distancia que nos separa* bajo un rubro inusual en la literatura peruana. En la primera página del libro se anuncia: “Este libro es una novela de autoficción. No es propósito del autor que los hechos aquí narrados, así como los personajes descritos a continuación, sean juzgados fuera de la literatura” (Cisneros). Digo que el rubro es inusual porque la mezcla de elementos ficcionales y de referencias autobiográficas no es nueva en nuestra literatura (Reisz). Pero esos otros textos no se presentan bajo una categoría. Cisneros, en cambio, tiene la necesidad de incluir este descargo de culpa en la primera página después del título. Estas palabras constituyen una advertencia que parece querer proteger a los personajes de nuestro juicio moral. Es inevitable asumir que el personaje que esta advertencia escuda con más urgencia es el padre del autor del libro, el general Luis Cisneros Vizquerra, quien fue ministro del Interior entre 1976 y 1978 y luego ministro de Guerra entre 1981 y 1983. Cisneros Vizquerra era conocido por su “mano dura”, se le acusa de haber accedido a la participación del ejército en la lucha antiterrorista y hacía público su apoyo a los militares argentinos durante la guerra de las Malvinas. Si bien no se le han imputado crímenes o se lo ha relacionado directamente con abusos a los derechos humanos, el ingreso de las Fuerzas Armadas en la lucha contra Sendero Luminoso exacerbó la violencia y destrucción de lo que resultó en la guerra interna. Las declaraciones públicas de Cisneros Vizquerra que más dañaron la reputación del general eran una advertencia sobre lo que ocurriría si entraba el ejército a combatir a Sendero: matarían a terroristas y no terroristas por igual (González 50). Desgraciadamente, esas palabras fueron proféticas, aunque es claro que no se trataba de una directiva. Renato Cisneros ya había intentado limpiar la memoria de su padre en otros textos y la novela, supuestamente, no trata sobre la actuación de su padre durante los años de guerra interna, sino más bien de la relación entre padre e hijo.

Blejmar acuñó el término “el giro autoficcional” para hablar de los textos, fotografías, teatro y películas creadas por la generación “posdictadura”, les hijos que experimentaron ese tiempo traumático no de manera vicaria sino en carne propia, ante la desaparición de sus padres a manos de la dictadura o, a

veces, siendo víctimas ellos mismos de secuestro o tortura (36). Para Blejmar se da un agotamiento del lenguaje del testimonio que pasa de la necesidad de documentar fielmente lo ocurrido en los años 1970 a un periodo de ficcionalización y alegoría en los 1980 y 1990 a, más recientemente, la actitud iconoclasta con respecto a la memoria y al pasado en estos “testimonios” que incorporan el juego, la parodia, el humor, la distancia y que declaran que es imposible aprehender el pasado y el trauma mientras que, simultáneamente, vuelven una y otra vez a recrear los eventos que marcaron su historia personal dentro de la violencia social de la dictadura. Mientras que los mecanismos que Blejmar señala en la producción argentina posdictadura se aprecian por ejemplo en partes de *Proyecto 1980–2000* y, de forma mucho más compleja, en *Persona*, el texto que se nos presenta como autoficcional es, paradójicamente, el que tiene un carácter más “realista”. Si bien el texto de Cisneros va a insistir una y otra vez que la ficción interviene, porque es imposible confiar en la memoria o acceder al pasado, esta desconfianza se presenta mediante una serie de mecanismos literarios manejados con destreza.

Serge Doubrovsky, quien es reconocido como el autor que le da nombre a esta encarnación de la mezcla entre biografía y ficción que es la autoficción, sostenía que sus textos tenían que abandonar la pretensión de un estilo elegante y utilizar una escritura consonante, jugando con el lenguaje para permanecer cerca del subconsciente (Doubrovsky 164). El elemento experimental y lúdico prevalece en los textos autofccionales estudiados por Blejmar y más adelante veremos que se manifiestan también en *Persona* desde un humor negro característico de la generación posdictadura argentina. Pero la novela de Cisneros continúa las tradiciones novelísticas del siglo XX, con su giro posmoderno que por momentos hace explícita la duda sobre las posibilidades de la representación. La estructura de *La distancia que nos separa* alterna entre el presente del protagonista, Renato Cisneros, y el pasado familiar en el que indaga recurriendo a entrevistas, documentos, sus propios recuerdos y los de sus familiares. Se insiste en resaltar la falibilidad de la memoria y el hecho de que su novela familiar ha sido producida por secretos e inventos que generan una semblanza de “normalidad”. La autoficción de Doubrovsky se nos ofrece en el marco psicoanalítico (la obra recrea el proceso de análisis del personaje) tratando de acceder al subconsciente. Cisneros también pone a la terapia psicoanalítica como generadora de su novela, pero aquí se trata de un misterio que resolver más que de un terreno insondable. La historia del padre es vista como una clave en el misterio de los males que aquejan al yo. El terapeuta le dice al Renato de la novela: “. . . el sujeto . . . se estructura a sí mismo a partir de la identificación y la transferencia con la figura paterna. Es el padre el que determina su identidad” (Cisneros 19).

En la reseña que publiqué en 2015 me referí a la destreza narrativa del texto: Cisneros incorpora, por ejemplo, risueñas historias genealógicas que

nos recuerdan a Gabriel García Márquez, tramas político-periodísticas como algunos textos de Mario Vargas Llosa, el desdoblamiento de la vida vivida frente a la vida imaginada de Jorge Luis Borges. También podemos pensar en una influencia de Javier Cercas con su acercamiento a la historia desde lo personal y desde la ficción. Algunas de sus frases son ecos directos de los grandes maestros. Por ejemplo, en la historia genealógica de su familia, señala que los hijos de su tatarabuela, al enterarse de que eran hijos bastardos del cura del pueblo, se negaron a usar el apellido de un padre inventado por ella: “El día que los hijos se dieron cuenta de que el tal Roberto nunca había existido y de que el cura Gregorio era su padre biológico quisieron romper con su pasado, con su origen bastardo y adoptaron el apellido materno como único” (Cisneros 13). Mientras que Cisneros relata una historia familiar digna de *Cien años de soledad*, vemos en el gesto de alinearse al apellido materno un eco de “El Sur” de Borges en el que Juan Dahlmann elige uno de sus linajes para sentirse más parte de la nación.

Al hablar de la dificultad de escribir sobre su padre, Cisneros nos presenta esta declaración:

Es una novela acerca de él o de alguien muy parecido a él, escrita por mí o por alguien muy parecido a mí. Una novela no biográfica. No histórica. No documental. Una novela consciente de que la realidad ocurre una sola vez y que cualquier reproducción que se haga de ella está condenada a la adulteración, a la distorsión, al simulacro. (Cisneros 14)

Sin embargo, esas advertencias sirven solamente para prevenir al lector de asumir las consecuencias en la realidad de aquello que se relata. En la ficción borgeana la realidad se revela como insondable. El texto de Cisneros nos dice que lo es, pero luego confía en que hay secretos que revelar: “no escribiré una novela sobre la vida de mi padre, sino más bien sobre la muerte de mi padre: sobre lo que esa muerte desencadenó y puso en evidencia” (15).

El gran riesgo que toma Cisneros de hacer revelaciones de la vida íntima de su padre como persona pública queda anulado por el marco en el que encierra las revelaciones: esto es ficción y no se debe juzgar a personas de la vida real por lo que aquí se cuenta. Blejmar señala que algunos críticos de la autoficción acusan al género de ser narraciones “antiautobiográficas” con propósitos sospechosos (Blejmar 29). Gerard Génette, por ejemplo, sostiene que este género excusa a sus autores de asumir responsabilidades morales o legales con respecto al impacto de sus textos (Génette 77). Algo así parece producirse con los descargos que presenta *La distancia que nos separa*.

Uno de los aspectos más saltantes en la novela familiar de Cisneros es la prevalencia del engaño y la ilegitimidad: desde el cura que engendró a los hijos de Nicolasa Cisneros, cada generación parece redescubrir maneras de engañar a su familia. El propio Renato es hijo de “un segundo compromiso” que, descubre, no fue legalizado, ya que la primera esposa de su padre se negó a dar el divorcio. Pero el narrador protagonista de esta novela encuentra maneras de explicar y legitimar a su padre y a sus antepasados. Por ejemplo, de una discusión con su hermana de padre, hija del matrimonio de Cisneros Vizquerra con Lucila Mendiola, el narrador piensa:

Sí . . . quizás esos obituarios debieron ser más específicos y legalistas y razonables y consignar la verdad: que Lucila Mendiola era la viuda oficial del general Cisneros y que Cecilia Zaldívar era solamente la mujer que él amó hasta la muerte, la mujer a la que confío sus últimas palabras, la mujer que le cerró los ojos. (142)

Así, Cisneros afirma “la verdad” en la que el amor vale más que las leyes y que confirma a su propia madre como la mujer de su padre más allá de cualquier estatus legal.

Una gran parte del libro presenta la figura política del general Cisneros y la aprensión de Renato frente a las declaraciones de su padre y al apoyo del general a Videla, Pinochet y Galtieri. Hacia el final de la novela el protagonista va a buscar a uno de los compañeros de su padre y le pregunta directamente “¿Y sabes si él eliminó o mandó eliminar a alguien?” (257). Este da una respuesta elusiva y finalmente, ante la insistencia de Renato, afirma: “Mira, hijo, si lo hizo, lo hizo tan bien que nadie se enteró” (257). El Renato de la novela encontrará alivio al ver que el informe final de la CVR de alguna manera exculpaba a Cisneros, mostrando que había intentado advertir sobre las posibles consecuencias de llevar al ejército a luchar contra Sendero Luminoso en Ayacucho. Pero el joven Cisneros reconoce que el alivio es apenas temporal: sigue encontrando fotos de su padre con Kissinger, Pinochet o Videla, o artículos en los que apoya a la dictadura argentina o alaba a Manuel Odría, quien ocupó la presidencia en el Perú por medio de un golpe de Estado en el año 1948. Pero a pesar del desasosiego del hijo, hay un acercamiento al padre en su muerte:

Del mismo modo en que hay incomodidad y dolor en el relato de los hijos de los perseguidos, los deportados, los desaparecidos, cuyas historias

sintetizan la frustración e indefensión de millones y activan una rebeldía colectiva ante la impunidad, también hay incomodidad y dolor en el relato del hijo de un militar represor que hizo aseveraciones telúricas . . . los villanos también están hechos de heridas. (354)

No puedo conciliar el desgarramiento de quienes perdieron a su padre o su madre en la infancia porque fueron secuestrados, o a causa de la violencia, con el término “incomodidad”. El paralelo que Cisneros establece en este párrafo es significativo. Quiere equiparar las dificultades de crecer a la sombra de su padre con la de los hijos de víctimas de la violencia. A diferencia de las “Historias desobedientes” de quienes repudian a sus padres por su participación en la dictadura argentina, Cisneros busca mostrarnos el lado humano de “El Gaucho Cisneros” y al hacerlo revela la cercanía con su padre: “Si tus muertos te eligen, si te siguen, es porque buscan que les pongas voz, que rellenes los espacios vacíos, las grietas, que acopies, administres y compartas sus mentiras y verdades, que, en el fondo, no son tan distintas de las tuyas” (355).

Hay múltiples momentos en la novela en los que el protagonista descubre aspectos de la vida de su padre que le revelan que son mucho más parecidos de lo que se podría pensar, a pesar de sus peleas y de sus diferencias políticas. La muerte del padre consigue una suerte de reencuentro, pero ese acercamiento del hijo a la figura del padre dista mucho de lo que se podría concebir como una reconciliación nacional. El término “reconciliación” que se impone como condición para investigar la verdad en el panorama peruano en el que surge la CVR requiere, tal vez, perdonar lo imperdonable.

Agüero y las persistentes preguntas sobre la violencia peruana

José Carlos Agüero impactó a los lectores no solo por haber sido la primera persona que escribió públicamente acerca de lo que significó crecer en una familia de militantes de Sendero Luminoso, sino por la manera en la que expone los aspectos más complejos de las secuelas de la violencia y la problemática de una memoria y de políticas de reparación elaboradas sobre el esquema de víctimas y perpetradores. Como ya ha señalado Lucero de Vivanco, Agüero escribe desde un lugar de enunciación peculiar en el que se unen su experiencia personal, su formación como historiador y su trabajo en derechos humanos (De Vivanco 270). Agüero ha publicado tres poemarios. Dos de ellos tuvieron escasa circulación, pero *Enemigo* (2016), publicado un año después de *Los rendidos*, podría bien ser parte de un proyecto de escritura que cuestiona la memoria y el legado de la violencia y que rescata la necesidad de posicionarse éticamente frente al dolor propio y el ajeno.

La escritura de Agüero desafía las clasificaciones y él es muy consciente de ello. Las primeras líneas de *Los rendidos* lo anuncian así: “La naturaleza de este documento es algo indefinida. Por su forma agrupa relatos cortos, a media carrera entre reflexiones y apuntes biográficos de una época de violencia. Llamémoslos textos de no-ficción, sencillos, para no enrarecer más el entreverado campo de la memoria” (Agüero 13). Pero Agüero fracasa: los textos no son sencillos. No pueden serlo. E inevitablemente nos lleva a adentrarnos en el laberinto de la memoria y a cuestionar, a cada paso, si realmente existe un camino correcto. Un par de años más tarde, con *Persona* (2017) la densidad textual se hace incluso mayor, aunque esta vez nos muestre el humor negro y el espíritu lúdico que Blejmar observa en las obras de posdictadura argentinas. La complejidad de *Persona* lleva, por ejemplo, a Ethel Barja a estudiar este texto como poesía transmedial, (Barja, 2019) ya que el libro incluye prosa, verso, dibujos, historieta, fotografías intervenidas, mapas, etc. Lo más distintivo en la obra de Agüero es su poder de interpelación sobre los lectores, pues plantea una gran paradoja: ¿cómo hablar de la memoria, de la memoria de los excluidos, y evitar que lo dicho forme parte de las transacciones espurias de los discursos académicos o de activismos militantes?

Una parte importante de esta paradoja es que el éxito de las publicaciones de Agüero son para él un fracaso. En una extraordinaria entrevista con Lucero de Vivanco, Agüero declara: “Hay algo allí que está mal hecho, que hace que pueda ser consumible por la cultura establecida tan rápido. No me di cuenta, no sé que es, pero está mal” (de Vivanco 276). Más adelante, en la misma entrevista, Agüero habla sobre la importancia de evitar que la gente se apropie de nuestras vidas y que nos traduzcan

. . . Entiendo las teorías, pero vamos a hacérsela difícil al traductor, al intermediario cultural, hay que intentar que la apropiación no sea total, hay que intentar suspender también la apropiación a pesar de que sea con buena intención, porque en la apropiación hay violencia. Aun en la apropiación virtuosa de quien defiende los derechos humanos, hay violencia. (de Vivanco 276)

La problemática de esa apropiación aparece, creo, desde el título mismo de ese primer libro que reflexiona en primera persona: *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*. Mientras por momentos se nos narra la excruciante experiencia de un niño que tiene que guardar los secretos de sus padres y de un adolescente que recibe de manera brutal las noticias de la masacre en la que muere su padre y de la ejecución extrajudicial de su madre, se nos presenta

también la controversial posición del Registro Único de Víctimas que explícitamente establece que “No se consideran víctimas, para los efectos específicos de su inclusión en el Registro Único de Víctimas de la Violencia [RUV], a los miembros de las organizaciones subversivas”. La exclusión resultante pesa sobre Agüero y es una de las constantes interpelaciones que encontramos en sus textos: si alguien comete crímenes, ¿deja por eso de ser persona? ¿Deja de tener derechos? ¿Es aceptable que esa persona, potencialmente criminal, o comprobadamente criminal, sea violada, torturada, asesinada? ¿Y acaso cuando eso sucede, no sería esa persona víctima de la violación, la tortura o el asesinato? Como lectores no podemos dejar de preguntarnos quiénes son los rendidos y quién tiene el don de perdonar.

Hacia el principio de *Los rendidos* Agüero recuerda de muy joven haber pedido perdón en nombre de su padre en dos ocasiones, para luego sentir que el gesto era inútil sino incluso inoportuno (59–60). Se promete no volver a pedir perdón, pero finaliza ese segmento diciendo: “Ahora estoy rompiendo esta promesa. Pero este perdón es un derecho. No una humillación” (60). El perdón se puede otorgar, y recibir perdón es un don. Sin embargo, darlo también es un don para quien lo da. Y en este libro, más que reclamar el perdón para las acciones de sus padres o para “una culpa que se hereda” (61), Agüero reclama para sí el derecho de perdonar a otros, a quienes traicionaron a sus padres, a quienes los maltrataron, a quienes los asesinaron. Para ello, su condición de víctima, de huérfano víctima de la violencia, debería ser reconocida: “Ser una víctima por primera vez, para poder tener la oportunidad de perdonar, y luego rendirme. Dejar de serlo para entregarme completamente a la censura, la mirada y la compasión de los demás” (120). En su entrevista, de Vivanco le pregunta a Agüero si el haber pedido perdón “te ha abierto algún tipo de puerta hacia el pasado, el presente, el futuro” (de Vivanco 277). Es la única pregunta que Agüero parece reacio a responder, parece guardar silencio, lo que vemos representado por puntos suspensivos donde debería estar su respuesta en la entrevista publicada. Luego responde desde la distancia de una observación casi teórica sobre el perdón: “Las discusiones del perdón son infinitas. Estamos aquí porque el tema nos ha interesado culturalmente desde hace décadas . . .” (277). Como señalé, en mi opinión el libro demanda un pedido de perdón para poder él tener el don de perdonar a quienes tanto daño le han hecho a él, a sus seres queridos y a otros. El terreno que Agüero navega al tocar estos temas está lleno de callejones sin salida, de espacios desiertos y de espejismos. Esa lucha por rehuir la apropiación de su discurso es infructuosa, como probablemente lo muestra el hecho de ser analizado por mí en este artículo o la categorización de *Persona* como un libro de poesía. Pero en la entrevista con de Vivanco muestra una cierta aceptación de este hecho cuando ella señala estar abusando de su paciencia y el responde: “¡Abusen,

abusen! ¡Es imposible evitar la apropiación!” (de Vivanco 282), y luego habla de la necesidad de seguir pensando y elaborando sobre estos temas, aunque se corra el riesgo de caer en aquello que puede ser consumido o convertido en una certeza transferible (283–284).

El tono lúdico de esa respuesta a de Vivanco aparece en *Persona* combinado con el humor negro. *Persona* recoge, como lo señalé más arriba, textos diversos: recuerdos, mapas, reflexiones sobre la violencia y la creación de productos culturales consumidos por los “estudios de memoria”, dibujos descarnados que responden a la pregunta “¿Dónde están?”, tantas veces formulada con respecto a los desaparecidos de América Latina, con la silueta de un perro, enfrentándonos a la idea de cadáveres devorados por los perros callejeros que pueblan las ciudades del Perú. La mediación de la experiencia del dolor se cuestiona tanto en textos filosóficos como en imágenes. La tragedia de hablar desde el lugar de la víctima se manifiesta de manera brutal en la historieta final del libro. Dos garabatos que son alguna versión de figuras humanas trazadas con líneas formando lo que parece ser cabeza, ojos, boca y alguna extremidad, pero retorcidas y quebradas, hablan:

- Una vez di mi testimonio.
- ¿No sabías que no puede hablar el subalterno?
- Una profesora recién me lo explicó.
- ¿Dónde?
- En un libro sobre mi testimonio . . . (Sección “Residuos”)

El “chiste” de la circularidad de esta paradoja —te explico que no puedes hablar en el libro que yo publico con lo que tú me has dicho— desafía los intentos bienintencionados de representar el dolor ajeno o de hablar en nombre de las víctimas. Gabriel Gatti escribe sobre *Los rendidos* en su artículo “¿Puede hablar la víctima?” e interviene en la pregunta ya clásica planteada inicialmente por Gayatri Spivak sobre si se puede tener agencia siendo subalterno (Gatti, “Puede hablar”). Gatti discute el problema de la figura de “víctima” que encierra al sujeto en una posición pasiva y silente. Si puede hablar la víctima, ¿puede hacerlo sin que su palabra se convierta en una forma de terapia, que fija la condición de trauma, o en una forma de testimonio, que sea “audible” y reconocible como acción ciudadana? (183). Gatti utiliza la noción de “comunidades de dolor” de Veena Das para sugerir que la “segunda generación” busca formas nuevas de crear un lenguaje sobre el dolor en el que conviven la ficción, el silencio, la conexión entre cuerpos quebrados, con esos otros lenguajes de la terapia, el testimonio o la resiliencia, pero sin

entregarse a ellos (Gatti 184). Para Gatti, la obra de Agüero ejemplifica una nueva forma de tomar la palabra, asumiendo una plena agencia sin dejar de ser víctima. Esas nuevas formas de la palabra insisten en *Persona*. Y, aunque, en la entrevista con de Vivanco Agüero dice por toda explicación para el título que simplemente se lo robó a Ingmar Bergman porque le gustaba, ese título apela a una pregunta fundamental: ¿qué nos hace personas? ¿Cómo es posible despojar a alguien de aquello que le hace ser un ser humano? ¿Qué ocurre con los restos de las víctimas? ¿Cómo seguir viviendo, seguir hablando, seguir pensando desde las ruinas? Agüero ensaya una y otra vez formulaciones de estas preguntas interpelándonos más que ofreciendo verdades fácilmente incorporables a los discursos sobre memoria y derechos humanos.

Conclusiones

Los textos producidos por hijos de actores políticos de la guerra interna en el Perú tratan de buscar lugares para hablar de su herencia y estos lugares nos ofrecen perspectivas distintas, a veces contradictorias, a veces tan diversas que no parecen haberse forjado en espacios contiguos. Estos textos, la obra de teatro producida por Rubio y Tangoa, la novela de autoficción de Cisneros y la compleja producción de Agüero, son apenas una muestra de cómo elaboran los adultos de hoy la herencia ominosa de la violencia en la que, de una u otra manera, participaron sus padres.

Hay en el Perú demasiadas voces que todavía no oímos, muchos más huérfanos y, posiblemente, una generación entera producto de violaciones sexuales llevadas a cabo durante la guerra interna. Hará falta la creación de espacios para que estas distintas comunidades de dolor tengan las condiciones necesarias para crear su lenguaje.

Notas

1. Soy consciente de que tanto este término como el de “posmemoria” han sido rechazados por integrantes de los grupos que estos términos intentan designar. Parte del conflicto de quienes crecieron bajo la violencia política, la dictadura y la represión es reclamar su propia experiencia como propia.
2. La literatura sobre el género testimonial es compleja y extensa. Los testimonios más difundidos son, probablemente, *Si me permiten hablar* (Barrios de Chungara, 1977) y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Menchú, 1983). John Beverley empezó a escribir sobre el testimonio a principios de los años 1990 y desarrolló

una crítica compleja sobre el género a lo largo de una década. Kimberly A. Nance recoge y analiza el desarrollo del testimonio y su crítica en *Can Literature Promote Justice? Un importante resumen del campo fue publicado por Kathryn Blackmer Reyes y Julia E. Curry Rodríguez en su artículo “Testimonio: Origins, Terms, and Resources”*.

Obras citadas

- Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
- _____. *Enemigo*. Lima: Intermezzo Tropical, 2016.
- _____. *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica Perú, 2017.
- Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.
- Barja, Ethel. “Persona de José Carlos Agüero: (Des)figuraciones de la escritura transmedial y el conflicto armado interno en el Perú (1980–2000)”. *Chasqui* 48.2 (2019): 315–329.
- Barrios de Chungara, Domitila. *Si me permiten hablar*. Ed. Moema Viezzer. México: Siglo XXI, 1977.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Blackmer Reyes, Kathryn y Julia E Curry Rodríguez. “Testimonio: Origins, Terms, and Resources”. *Equity & Excellence in Education* 45.3 (2012): 525–538.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave Macmillan, 2016.
- Bracamonte Ruiz, Carlos. *Memorias sobre la guerra interna en el Perú: Los jóvenes del Movadef y el colectivo Hijos de Perú*. Tesis de Maestría en Estudios Hispánicos. Universidad de Montreal, 2018.
- Caro Cárdenas, Ricardo y María Eugenia Ulfe. “Resituando el trabajo sobre MOVADEF”. *Revista Quehacer* 187 (julio-septiembre 2012): 54–59.
- Cisneros, Renato. *La distancia que nos separa*. Lima: Planeta, 2015.
- Colectivo Historias Desobedientes. *Historias de hijos, hijas y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea: 2018.
- CVR. *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima: CVR, 2003.
- Das, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- De Vivanco, Lucero. “Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú”. *Revista Chilena de Literatura* 97 (abril 2018): 127–152.
- _____. “Interrumpir las ‘certezas’ de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 12 (abril-septiembre 2019): 269–284.
- Degregori, Carlos Iván. “Los hondos y mortales desencuentros”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

- Doble Click ATV+. *Entrevista a Sebastián Rubio y Claudia Tangoa*. 11 de junio de 2013.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. París: Galilée, 1977.
- Freud, Sigmund. “La novela familiar de los neuróticos”. *Obras completas*, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976. 213–220.
- Gamarra, Jeffrey. “Movadef: radicalismo político y relaciones intergeneracionales”. *Revista Argumentos* 6.5 (noviembre 2012).
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: EDUNTREF, Prometeo Libros, 2008.
- _____. “¿Puede hablar la víctima?: Sobre dos textos para escapar de los encierros humanitarismo”. *Nuevo Texto Crítico* 29.52 (2016): 181–190.
- Gavilán, Lurgio. *Memorias de un soldado desconocido*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Génette, Gerard. *Fiction and Diction*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- González, Raúl. “Ayacucho: la espera del gaucho. Entrevista a Luis Cisneros Vizqueira”. *Quehacer* 20 (1983): 46–58.
- Grupo Memoria. “Recordaris: Mañana 3ra sesión Grupo Memoria_José Carlos Agüero Solórzano _LOS RENDIDOS. Sobre el don de perdonar”. Jueves 24 de octubre. E-mail 23 de octubre de 2013.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul, 1994.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*. Ed. Elizabeth Burgos. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Nance, Kimberly. *Can Literature Promote Justice? Trauma Narrative and Social Actions in Latin American Testimonio*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- Pérez, Mariana Eva. “Their Lives After: Theater as Testimony and the So-called ‘Second Generation’ in Post-dictatorship Argentina”. *Journal of Romance Studies* 13.3 (invierno 2013): 6–16.
- Ramírez Zapata, Iván. “¿De qué hablamos en San Marcos cuando nos referimos al MOVADEF?”. *Revista Ideele* 227 (febrero 2013).
- Reisz, Susana. “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis* 40 (2016): 73–98.
- Robles Moreno, Leticia. Entrevista a Sebastián Rubio. *Crítica latinoamericana*, 2013.
- Rubio, Sebastián y Claudia Tangoa. “Proyecto 1980–2000: El tiempo que heredé”. *Gestos* 29.58 (noviembre 2014): 145–174.
- Seda, Laurietz. “Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé”. *Gestos* 57 (abril 2014): 65–80.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____. “La distancia que nos separa: La novela familiar de Renato Cisneros”. *Lamula.pe*. Web. 19 de agosto de 2015.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

- Sosa, Cecilia. "Humor and the Descendants of the Disappeared: Countersigning Bloodline in Post-dictatorial Argentina". *Journal of Romance Studies*, 13.3 (diciembre 2013): 75–87.
- _____. *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship*. Rochester: Tamesis, 2014.
- Spivak, Gayatri Chakravorti. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. 271–313.

Saona, Margarita. "Distancias irreconciliables: la herencia del conflicto armado interno en el Perú." *Generación Hijos: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*. Eds. Carolina Añón Suárez y Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 30 (2023): 179–201.
