

# ***EL AFECTO COMO PRODUCTOR DE SENTIDO: ARTEFACTOS CULTURALES SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA Y SOCIAL EN EL PERÚ***

Andrés Pérez Sepúlveda<sup>1</sup>

**Resumen:** La historia contemporánea de América Latina está atravesada por la noción de *afección/afecto* en la conformación de la memoria colectiva, a veces individual, del pasado nacional. Para elaborar una aproximación al caso peruano, específicamente referido a la violencia política sufrida en la guerra contra el terrorismo en las dos últimas décadas del siglo pasado, analizaremos estos acontecimientos a partir de la puesta en escena de distintas subjetividades que interpelan el concepto mismo de Estado-nación y dejan abierta una hendidura desde la cual es posible narrar lo ocurrido; es decir, desde la representación estético-literaria, audiovisual documental y ficción, además de la propia crítica cultural, como alternativas para engendrar otras significaciones. Los objetos de nuestro análisis serán los cuentos compilados en *Guerra a la luz de las velas* (ALARCÓN, 2007), el filme *La teta asustada* (LLOSA, 2009), el documental *Chungui: horror sin lágrimas...Una historia peruana* (DEGREGORI, 2010) y el texto *La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez* (VICH, 2012), todos ellos serán tratados en tanto artefactos culturales que producen significaciones alternas sobre la violencia política durante el conflicto en el Perú. Estas obras —una narrativa que conjunta historias de personajes de ficción que llevan a cabo su propia manera de percibir la guerra, otra desde lo ficcional con la vida de una joven mujer nacida dentro del contexto del terror, además del testimonio de los habitantes de Chungui, víctimas de los ejércitos confrontados en Ayacucho y, la última, sobre los retablos de Edilberto Jiménez que se perfilan como historias ilustradas de esa misma violencia— apelan a la memoria como recurso generador de potencia, específicamente aquella que intenta actuar al margen del Estado en la búsqueda por evitar el olvido selectivo y además reconfigurar la noción de comunidad.

**Palabras clave:** Perú, afección, afecto, violencia política y social, conflicto armado.

---

<sup>1</sup> Universidad de las Américas, sede Ecuador. Docente a tiempo completo de la Facultad de Formación General, enseñanza de asignaturas humanistas, Quito - Ecuador. Doctor en Historia Latinoamericana (e) en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. [sepulvedaandres@gmail.com](mailto:sepulvedaandres@gmail.com)

## O AFETO COMO PRODUTOR DE SENTIDO: ARTEFATOS CULTURAIS SOBRE A VIOLÊNCIA POLÍTICA E SOCIAL NO PERU

**Resumo:** A história contemporânea da América Latina é atravessada pela noção de *afeto/afeição* na conformação da memória coletiva, às vezes individual, do passado nacional. Para elaborar uma abordagem do caso peruano, especificamente referente à violência política sofrida na guerra contra o terrorismo nas últimas duas décadas do século passado, analisaremos esses eventos a partir da encenação de diferentes subjetividades que desafiam o próprio conceito de Estado-nação, e deixar abrir uma rachadura a partir da qual é possível narrar o que aconteceu; isto é, a partir da representação estético-literária, do audiovisual documentário e da ficção, assim como da própria crítica cultural, como alternativas para engendrar outros significados. Os objetos de nossa análise serão as histórias compiladas em *Guerra a la luz de las velas* (ALARCÓN, 2007), o filme *La teta asustada* (LLOSA, 2009), o documentário *Chungui: horror sin lágrimas ... Una historia peruana* (DEGREGORI, 2010) e o texto *La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez* (VICH, 2012), todos eles serão tratados como artefatos culturais que produzem significados alternativos sobre a violência política durante o conflito no Peru. Essas obras — uma narrativa que reúne histórias de personagens fictícios que realizam sua própria maneira de perceber a guerra, outra da ficção com a vida de uma jovem nascida dentro do contexto do terror, além do testemunho dos habitantes de Chungui, vítimas dos exércitos confrontados em Ayacucho e, por último, dos retábulos de Edilberto Jiménez, delineados como histórias ilustradas dessa mesma violência — atraem a memória como recurso gerador de poder, especificamente o que tenta atuar fora do Estado em a busca de evitar o esquecimento seletivo e também reconfigurar a noção de comunidade.

**Palavras-chave:** Peru, afecção, afeto, violência política e social, conflito armado.

## THE AFFECTION AS A SENSE PRODUCER: CULTURAL ARTIFACTS ON POLITICAL AND SOCIAL VIOLENCE IN PERU

**Abstract:** America Latina contemporary history is crossed by the concept of affection inside the conformation of collective memory, sometimes individual, about the common national past. To elaborate an approximation to the Peruvian case, specifically referred to the political violence suffered during the war against terrorism in the last two decades of the past century, we will analyse these events from the perspective of different subjectivities who defy the concept of State-nation, and leave a door open from where it is possible to detail what has occurred, meaning, from the literature-stetic representation, visual documentaries and fiction, besides the own cultural criticism, as ways to create other significations. This essay analyses the stories compiled in *Guerra a la luz de las velas* (Alarcón, 2007) the movie *La teta asustada* (Llosa, 2009), the documentary *Chungui: horror sin lágrimas...una historia peruana* (Degregori, 2010) and the text named *La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez* (VICH, 2012), all of these will be studied as cultural products which produce altern significations about political violence during the conflict in Peru. These texts — a narrative that gathers stories about fictional characters who explain their own way to perceive war, another from a fictional view of a woman born in the context of war, plus the testimony of inhabitants of Chungui, victims of the confronted armies in Ayacucho,

and the last one, about the retablos of Edilberto Jiménez, which are illustrated stories of the same violence— that use memory as a resource to generate strength, specifically the one that intends to act in the search for avoiding the selective forgetting to rebuild the notion of community.

**Keywords:** Peru, affection, political and social violence, armed conflict.

## I.

“El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente.”

Baruch de Spinoza, *Ética*, III, 18.

La historia de América Latina tiene como principal característica la heterogeneidad de los factores sociales que la componen. La solución histórica que se pretendió dar al complicado proceso de mezclas étnicas, temporales y culturales, que suponía el encuentro de sujetos disímiles dentro del territorio, fue la consolidación del proyecto de Estado-nación. Este proyecto civilizatorio originó modernidades *sui generis*, pero también singulares "documentos de barbarie": distintas marcas, heridas, restos. Bajo estas circunstancias se han suscitado interrupciones, muchas de ellas abruptas, violentas y autoritarias, que obstaculizan el desenvolvimiento de las naciones del continente hacia derroteros más amplios, pluriculturales, independientes y democráticos.

A través de la literatura y el arte latinoamericanos se podría realizar una cartografía donde se identifican una serie de problemas en torno al pasado que tienen en común la postulación de un sujeto que da cuenta del resultado de los acontecimientos desde su propia afección. Ese ser interpelado por un no-discurso es lo que coloca a estos sujetos en una posición política que es pensada más bien desde la lógica de los afectos. Frente a la política-proyecto aparece el sujeto de la ética-política que se vincula al otro por la experiencia de un no estar cosido en la trama del discurso.

Los trabajos más resaltantes que denotan una relación inmediata con la propuesta de este artículo abordan el tema del estudio del pasado, la memoria, la herencia y el recuerdo, desde una perspectiva que resalta por la importancia que se le da al sujeto como factor que aglutina los efectos aciagos de unos acontecimientos convulsos, signados por la violencia y el trastorno de aquellos que los han padecido. Entre estos trabajos encontramos a Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo, Nelly Richard, Leonor Arfuch, Florencia Garramuño y Gina Saraceni.

Las dictaduras del Cono Sur, los procesos de inserción del trauma que causaron dentro de un espacio de simbolización, así como las diferentes estrategias que se han

implementado para historiar y testimoniar los hechos de violencia, asesinato y represión suscitados en distintos períodos de otros países del continente, es el objetivo de estas autoras que buscan crear un mapa de problemas desde el análisis de la producción artística, literaria y cinematográfica. Ese pasado constituye un fardo al cual se interpela de forma permanente para que produzca significados, aunque sea de manera contingente, y no cancele la necesidad de hallar respuestas a las interrogantes que surgen en el presente continuo latinoamericano.

El cúmulo de imágenes, percepciones, representaciones e ideas que tenemos de la historia es, sin duda, un material importante para articular nociones y características de las que disponemos para analizar el tema en cuestión. No sólo se puede hablar de una herencia en tanto patrimonio cultural, tradicional, que estamos llamados a interpretar e intervenir, sino también de una que está dada por las categorías y métodos utilizados por los estudiosos del área. Doble herencia, doble ejercicio exegético que hace funcionar, como una especie de díada, la formulación de la propuesta; como lo plantea la siguiente cita:

Es en el cruce entre recuerdo personal y colectivo, entre la dimensión privada e íntima de la memoria y dimensión pública y social donde las identidades se arman y desarman, negocian sus relatos y revelan sus fisuras para asumirse como un nosotros problemático. (SARACENI, 2008, p. 16).

Ese carácter testimonial o autobiográfico que se registra en gran parte de la ficción y el arte latinoamericanos, constituye un caudal interesante para hallar la relación que existe entre el pasado y las formas que este adquiere desde enunciaciones estéticas al dar muestra de un lenguaje afectado/afectivo. De eso se trata cuando la escritura y las formas de representación claudican ante la imposibilidad de saldar definitivamente el dolor que genera el padecimiento de los hechos pretéritos, precisamente porque el exceso de realidad no puede ser del todo nombrado: “Cuando creemos hablar de los hechos [...] en verdad estamos siempre hablando de palabras sobre los hechos. Y la palabra, más allá de su (obligada) pretensión de exactitud, está marcada por la duplicidad, la falta, el desvío, el desvarío” (ARFUCH, 2008, p. 209). Ese desplazamiento del sentido, o postergación, es lo que identifica a algunos relatos y obras contemporáneas y los remite a la revisión de un pasado nacional desbordante, desprovisto de una idea de totalidad, debido en gran parte a la imposibilidad de reponer lo perdido en el acontecimiento traumático. En todo caso, la apuesta por registrar la

fragmentación es lo que más resalta en los antecedentes explorados.<sup>2</sup>

Basado en lo descrito anteriormente, los conceptos centrales del artículo se enfocan principalmente en la noción espinosista de afecto/afección<sup>3</sup> y los artefactos culturales (literatura, cine documental y de ficción, y la crítica sociocultural al arte), en tanto agencia de nuevas significaciones histórico-políticas. Un artefacto cultural, para decirlo junto a Isava, implica la capacidad que tiene un objeto de trascender su mera utilidad porque lo que interesa de ellos son sus “innumerables presupuestos, convenciones y concepciones. Estos artefactos tienen o pueden tener, claro está, utilidad, pero esta no agota su existencia; pueden asimismo alcanzar habitualidad, pero no al punto de reducirse a una pura materialidad” (ISAVA, 2009, pp. 44-45). Con esta puesta en escena de la producción artística del continente se da vida a una manera de narrar que opera desde una zona intermedia, incluso desde otra temporalidad.<sup>4</sup>

El objetivo es comprender las significaciones que se han dado en torno a la violencia política y social en el Perú y la lucha contra el terrorismo en las dos últimas décadas del siglo pasado. Estos acontecimientos atraviesan una serie de subjetividades que interpelan el concepto mismo de Estado-nación e implican la posibilidad de narrar lo ocurrido desde la afección que generó sobre la población, desde las representaciones estético-literarias y el testimonio como alternativas de significación y al margen del discurso histórico. Los artefactos culturales de nuestro análisis serán los cuentos compilados en *Guerra a la luz de las velas* (ALARCÓN, 2006), el filme *La teta asustada* (LLOSA, 2009), el documental *Chungui: horror sin lágrimas...Una historia*

---

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo sostiene que la idea de contraponer a la historia los relatos biográficos o testimoniales forma parte de una operación que se lleva a cabo desde las academias, especialmente desde los ejes temáticos propuestos por los estudios culturales; al respecto: “La actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el ‘giro lingüístico’, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*.” (2007, pp. 21-22). Al igual que Sarlo, Sylvia Molloy establece el análisis de las producciones autobiográficas como parte de ese retorno a lo subjetivo, muy propio del siglo XIX hispanoamericano en pleno proceso de fundación y organización republicanos (1996, p. 15).

<sup>3</sup> Las interpretaciones que da Gilles Deleuze sobre la filosofía y la ética espinosista sirvieron de gran ayuda en el proceso de lectura de los textos originales del neerlandés (2009, pp. 62-65).

<sup>4</sup> La referencia a otro tiempo narrativo parte de las interpretaciones sobre lo disyuntivo de la nación que plantea Bhabha, este apunta sus reflexiones en torno a la necesidad de crear dinámicas más autónomas del fenómeno cultural, entre ellas la literatura: “Necesitamos otro tiempo de *escritura*, que pueda inscribir las intersecciones ambivalentes y quiasmáticas del tiempo y el espacio que constituyen la problemática experiencia ‘moderna’ de la nación occidental.” (2010, p. 388).

peruana (DEGREGORI, 2010) y el texto *La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez* (VICH, 2012).

## II.

Los relatos de Alarcón fueron publicados inicialmente en inglés bajo el título *War by Candlelight: Stories* en el 2006 y el mismo año fueron traducidos por Jorge Cornejo y publicados bajo el sello editorial Alfaguara, parte del Grupo Santillana. La obra está integrada por once cuentos que proponen la idea de sujetos vinculados al Perú desde una perspectiva globalizada, en donde la fragmentación de lo nacional opera de forma continua y, al mismo tiempo, genera nuevos significados en torno a la identidad. Esta última es interpelada a partir de las experiencias variopintas de los protagonistas de las historias, imágenes de sujetos que aparentan no estar conectados en un mismo plano pero tienen como eje articulador al Perú. Las peripecias de la migración a los Estados Unidos, las heridas emocionales en una relación bicultural en Nueva York, el bautizo de fuego de un terrorista de Sendero Luminoso, la desolación de un periodista que renuncia a su profesión para convertirse en un payaso, un campesino que pierde a su esposa en medio de una catástrofe natural en Los Andes, las rivalidades entre bandas juveniles de las barriadas limeñas, el rechazo insistente hacia una propuesta matrimonial, entre otras historias que conjunta este libro.

Otros títulos de la literatura peruana contemporánea, entre los que encontramos *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays, apuestan a historias de ficción sobre la violencia política en la guerra contra el terrorismo dentro de una lógica de mercado editorial que utiliza el tema como una suerte de espectáculo, cuando no en un melodrama que explora el sentimiento de culpa. Por el contrario, en esta compilación de cuentos de Alarcón se explora una manera más humana y menos sujeta a las formalidades convencionales de narrar la historia contemporánea del Perú. Sus historias se desarrollan desde la habitualidad de sus personajes, en el día a día de la rutina ociosa que describe la intimidad de sujetos comunes pero atravesados, como en una geometría, por una lógica que los ata de forma invisible a la comunidad del Estado nacional. Sus propias vidas son aproximaciones intimistas al cuestionamiento de la nación como factor de cohesión e identidad homogéneas; pero hay algo que las une: la necesidad de

persistir aun en medio de la pobreza, la desolación, la tristeza, el odio, la pérdida de un ser querido. Es decir, Alarcón apuesta a la vida común como ejemplificación profana de lo político y descarta la pretensión de insertarla en el terreno de lo ideológico porque esto le restaría potencia.

En el cuento que le da nombre al libro, Alarcón describe los acontecimientos que llevaron a Fernando a involucrarse en la lucha armada. Miembro de Sendero Luminoso y activista político desde que era estudiante universitario, el protagonista del relato se ve envuelto en una espiral de violencia que no tenía prevista, a pesar de las circunstancias desea continuar con sus propósitos comunes y corrientes de formalizar su relación con Maruja e incluso tener un hijo:

Aquella noche, como todas, él y Maruja se sentaron a la luz de las velas, atentos a la radio. Pero él ya había tenido suficiente: el noticiero era deprimente de principio a fin, y no valía la pena escucharlo completo. Apagó el aparato. Luego dijo:

—Tengamos un bebé.

Se sentaron uno junto al otro y le dieron vueltas al tema, él diciendo que sí, ella que no.

Él ya había escuchado los argumentos de ella, por supuesto. Eran también los de él. Sospechaba que eran ciertos, pero a medida que ella los articulaba, todos sonaban terriblemente pesimistas. ¿No habrían creído siempre en un futuro? ¿Cómo es que habían llegado tan pronto a esta situación? ¿Se sentían ya tan derrotados? (ALARCÓN, 2006, p. 169)

En la narración hay un gesto que no justifica la violencia descarnada de un grupo de peruanos extremistas, más bien penetra en la profundidad de los vínculos humanos y en la manera como estos se manifiestan aun en medio de la esterilidad del odio y la guerra civil. El autor es un observador silencioso que no interviene la historia para emitir un juicio o sentencia en torno a sus personajes. Sabe que no tiene sentido hacerlo porque su propuesta apela a la descripción de un Perú profundo que no se queda en la epidermis de lo nacional y busca mostrar desde ángulos distintos la geometría de una comunidad que busca reinventarse, a pesar de las fisuras y del propio orden del discurso:

Todo le salía del corazón, pero él lo expresaba con las manos, los brazos, con todo su cuerpo. Por qué le negaban la educación a la gente; por qué sus padres trabajaban la tierra que nunca poseerían; por qué sus madres tenían que limpiar casas ajenas; por qué sus tíos no dejaban de trabajar hasta quedarse ciegos. Por qué los derrotados buscaban la felicidad en la bebida; por qué la riqueza traía depravación. Por qué la historia era cruel y maniática; por qué debía haber derramamientos de sangre. (ALARCÓN, 2006, p. 202)

Todas estas interrogantes pasan por la cabeza de un Fernando que agoniza en

algún lugar de la selva amazónica.

Los relatos de Alarcón suscriben una idea que desarrolla tenazmente a través de sus personajes: todos forman parte de una comunidad nacional. Sabemos que el discurso del Estado-nación construye representaciones que generan efectos de identidad, ese no es el caso de *Guerra a la luz de las velas*. Este texto contrapone esa percepción y no incurre en el hábito de dictaminar orígenes, causas y consecuencias de la violencia política en el Perú, esas aseveraciones las deja a discreción del lector.

### III.

Durante el conflicto en Perú las poblaciones del sur andino y el sur central se vieron afectadas por las incursiones de los subversivos de Sendero Luminoso y los intentos de las Fuerzas Armadas por detenerlos, muchos campesinos quechua hablantes quedaban atrapados entre dos fuegos. La situación se tornó aún más compleja cuando estos cuerpos de seguridad no precisaban con claridad quién era el enemigo y, sobre todo, el desconcierto de no poder contar en ese momento con suficiente información para llevar a cabo una respuesta contrasubversiva que no pusiera en riesgo a la población civil y el Estado de derecho. En el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) se establece que la falta de integración al Estado de las zonas rurales del país permitió la incursión de grupos insurreccionales en la provincia de Ayacucho, esta última constituía un eslabón débil por donde pudieron colarse los extremistas a través de un sistema sigiloso que consistía en el reclutamiento de intelectuales de las universidades que sirvieron como plataforma de ideologización y adoctrinamiento en escuelas de comunidades campesinas:

El conflicto se inició en Ayacucho, zona de escasa densidad de organizaciones y movilizaciones campesinas en los años previos a 1980, donde el Estado, cuya presencia era de por sí tremendamente tenue en las zonas rurales, tenía la guardia especialmente baja. De esta forma, los pequeños puestos policiales rurales en el norte de Ayacucho, absolutamente faltos de preparación, fueron rápidamente obligados a replegarse. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003, t. VIII, p. 29).

El reclutamiento de las bases campesinas, por parte de Sendero Luminoso, se hizo a través de un discurso con componentes morales y reivindicativos que supieron utilizar muy bien a su favor, sobre todo aquellos que tenían relación con demandas

sociales insatisfechas, incluyendo rencillas inter e intra comunales que usaron para iniciar lo que llamaban una “guerra popular”. Otro aspecto significativo fue la violencia, esta tenía un sustrato que de cierta forma autorizaba a los distintos actores a responder con saña. El sustrato racial y de deshumanización del sujeto rural, indígena, campesino y quechua hablante, jugó a favor de la masacre contra la población civil. Sin embargo, en el proceso Sendero Luminoso se ganó la inquina y desafección del campesinado por la sevicia con la que asesinó a líderes y autoridades, desarraigó a las comunidades obligándolas a salir de sus territorios, desestructuro familias sin discriminar entre mujeres, niños y ancianos, entre otros. Es decir, los que debían ser sus principales actores y componentes terminaron por organizarse en autodefensas, conocidos como “ronderos”, para combatirlos y sumarse a favor de las fuerzas del Estado.

La impunidad con la que también actuaron los encargados de recomponer el orden contribuyó a exacerbar y recrudecer el conflicto. Las violaciones a mujeres se hicieron usuales durante las redadas en los poblados, así como el asesinato, la tortura y las violaciones contra civiles:

Las violaciones sexuales y otros tipos de abuso sexual fueron parte de una práctica en la cual las mujeres son utilizadas como medio de obtener información, autoinculpación o simplemente como una demostración del poder masculino frente a las mujeres campesinas, pero también frente a los otros varones a quienes se buscaba combatir. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003, t. VIII, p. 45).

Las mujeres que fueron víctimas del conflicto tuvieron que soportar humillaciones, vejámenes y discriminaciones no sólo por su condición de género sino también por el estrato socioeconómico al cual pertenecían, el componente étnico y lingüístico, y su debilidad simbólica ante la agresión masculina.<sup>5</sup>

El filme *La teta asustada* (2009) de la cineasta Claudia Llosa representa justamente las secuelas que esta violencia dejó sobre los cuerpos de las mujeres sobrevivientes al conflicto y que además fueron víctimas de violación. La historia transcurre en una comunidad empobrecida de los alrededores de Lima, donde una joven

---

<sup>5</sup> Rita Segato, investigadora y crítico cultural, considera que el cuerpo femenino, en una estructura de dominación machista, forma parte de una apropiación similar al control y explotación de un territorio. Por esta razón las violaciones y feminicidios tienen un componente o base social que opera a favor de estos crímenes, porque constituye una semántica cotidiana que alimenta las fantasías de depredación y su consecuente misoginia: “El agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse.” (2008, p. 84).

llamada Fausta vive con su madre y sus familiares, parte de los movimientos migratorios internos ocurridos a raíz del conflicto. La primera escena es fundamental, Fausta se encuentra con su madre y esta le canta en quechua sus memorias en torno a la forma como asesinaron a su esposo, Josefo, y después la violaron; los agresores no repararon siquiera en que estaba embarazada. El miedo e impotencia sufrida le es transmitido a su hija como parte de un trauma de la guerra, de esta manera ella vive con el temor de que le suceda lo mismo. El argumento está inspirado en una investigación de la antropóloga Kimberlin Theidor en la que analiza las consecuencias de la violencia sufrida por las mujeres entre los años 1980 y 1992, en la región sur andina:

*La Teta Asustada* habla sobre una generación de mujeres que nació con el miedo de ser violadas. Lo que Claudia Llosa hace es recrear una violencia sexual en tiempos de paz, es poner en diálogo los abusos cometidos en el ejercicio de la guerra. La película conecta con el sufrimiento de mujeres y hombres que vivieron el conflicto violento de la época de Sendero Luminoso. Y habla de los rezagos de esa guerra. También habla de lo importante de asumir la herida. La guerra como enfermedad y lo difícil que es entrar a un pasado. Es un grito contra la impunidad, pero también es un grito a la identidad de los pueblos indios del Perú que se les ha negado por centurias de años el reconocimiento a su existencia vital. (NAVIA, ACCORSI, 2015, p. 136).

Al morir la madre, Fausta decide llevar su cuerpo y enterrarlo en el pueblo de donde vienen, pero para ello debe superar los obstáculos que le impiden relacionarse con el entorno y trabajar. La agorafobia de la joven se convierte en una característica de los nacidos bajo el signo del terror, al igual que la desconfianza y rechazo rotundo a los hombres, cosa que no ocurre con los sujetos homosexuales que aparecen en varias escenas. Por esto la mujer vive con una papa que inserta en su vagina, parte de una medida disuasiva usada para no ser violada.

Las circunstancias la llevan a aceptar un empleo en calidad de doméstica en la casa de Aída, una mujer blanca, o *misti*, dedicada a dar recitales de piano para la elite limeña; acá se reproduce la verticalidad de la relación patronal en una sociedad andina llena de prejuicios. La encargada de girar instrucciones a Fausta sobre la manera como debe orientarse en el trato con la patrona es una mujer afroperuana, previo protocolo de inspección profiláctica en donde le inspecciona los dientes, las manos y el cabello. La dueña de la casa es atraída por el canto en quechua de la joven y le propone un intercambio de las cuentas de un collar de perlas con la condición de que le siga cantando: “Tú me cantas, yo te regalo una pepita”. Aída termina apropiándose de las

melodías y las utiliza en un concierto como parte de su repertorio en un una suerte de saqueo de los bienes simbólicos de Fausta. Luego, la despide sin pagarle y esto obliga a la joven, en un gesto desesperado, a entrar a hurtadillas en la casa de la patrona para robar las perlas.

Fausta vive en un entorno que le recuerda de forma reiterativa su condición de género, es cortejada por un sujeto procaz que intenta seducirla a través de un lenguaje soez, acosada por el tío que a veces actúa como un depredador, sometida a una relación de subalternidad como empleada doméstica y al margen de los deseos de sus familiares que buscan emular los valores de la clase alta, caracterizado por la versión que hacen de las celebraciones nupciales en las barriadas y la improvisación de una piscina en el patio trasero de la casa, todo parte de las promesas del mercado en un Perú postconflicto<sup>6</sup>. A pesar de este escenario hostil, la mujer se enamora del jardinero, otra representación intencionada, de la casa para la cual trabaja. El hombre le ayuda en su desfallecimiento y la lleva al hospital para que se recupere y le extraigan el tubérculo que le ha acarreado una infección en el cuerpo: “¡Que me la quiten. Que me la quiten de adentro, que me la quiten de adentro!”, dice en un grito ahogado. Tras su recuperación, la escena final es simbólica: el jardinero le deja a los pies del portón de su casa una maceta con una planta de papa en flor; la vida, a pesar de todo, continúa.

#### IV.

Mientras en Lima la situación en torno a la guerra contra el terrorismo aún no se hacía sentir, en el interior del país estaba recrudecida y cientos de personas habían sido víctimas de la violencia, ya sea por los subversivos o por las fuerzas del orden. Parte importante de los episodios más violentos ocurrieron en la provincia de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y Cusco, sobre todo en las regiones más apartadas de las

---

<sup>6</sup> Jean Franco elabora una excelente reseña sobre este filme, incluso desarrolla algunos análisis para comprender la manera como la directora Llosa representó la violación a lo largo de la trama; es decir, el significado de las violaciones en el contexto de la guerra contra el terrorismo, afirma: "Para los pueblos andinos el honor es una cuestión de integridad familiar y comunal. En las comunidades indígenas el honor no es un valor individual sino comunal, de tal manera que las violaciones ponían en peligro el entramado del vínculo social. Lo anterior resulta útil para explicar por qué las mujeres rechazaban a los hijos de las violaciones y por qué éstos eran estigmatizados. Las mujeres indígenas que resultaban embarazadas a causa de las violaciones intentaban abortar, mientras que otras 'dejaban' morir a los bebés no deseados, a veces abandonándolos en una colina." (2016, p.131).

ciudades, la de los indígenas campesinos, habitantes de la sierra que se encontraban a merced del conflicto. Parte de los testimonios recaudados por la CVR dan cuenta de unos niveles indecibles de violencia con resultados traumáticos. Poblados enteros arrasados y muchos de sus habitantes asesinados, torturados y violados, cuando no sometidos a un régimen de movilización que terminó por desarraigarlos de sus lugares de origen, despojados por completo de sus pertenencias, vulnerados en los principios más elementales de vida y convivencia.

El trabajo de Edilberto Jiménez, antropólogo y artista de origen ayacuchano, se centra en los testimonios de sobrevivientes de la región mejor conocida como Oreja de perro, recogidos a partir de sus incursiones desde 1996. Este hizo una investigación de campo en donde logró recabar información que luego fue utilizada para la redacción de la CVR, el resultado parcial fue publicado bajo el título *Chungui: violencia y trazos de memoria* (2010) y el documental realizado por Felipe Degregori, *Chungui: horror sin lágrimas...Una historia peruana* (2010) es el soporte audiovisual de dicho trabajo. Durante la investigación, Jiménez utilizó el dibujo *in situ* para recrear los testimonios de los sobrevivientes mientras le iban narrando, lo hace a sabiendas que esta técnica de recolección de datos es una manera de registrar las vivencias de un pueblo inspirada en el estilo de Felipe Guamán Poma de Ayala en *La nueva coronica y buen gobierno*, especie de carta dirigida al Rey de España en 1615. Lo cierto es que los dibujos se inscriben en una tradición oral propia de los pueblos andinos.

La oralidad es una forma de narrar los sucesos de los habitantes de Chungui y con la ayuda de los dibujos del antropólogo estos van reconstruyendo pormenorizadamente la violencia padecida, así como la ultimación de mujeres y niños por parte del Ejército peruano. En efecto, más de 250 personas fueron asesinadas en este poblado, el lugar era conocido como el "Cementerio de los terrucos". Toda la investigación y recopilación de testimonios del antropólogo Jiménez contribuyó a la identificación de las fosas comunes y el trabajo de exhumación de restos de la comitiva de investigación forense de la CVR:

Los niños estaban desnutridos y lloraban de hambre por lo que los mandos de la masa y de la Fuerza Local decidieron que fueran ejecutados. En varios de los campamentos de «Oreja de Perro» obligaban a las madres a matar a sus propios niños, algunas los ahogaban en su pecho, pero cuando la madre no quería acatar la orden del mando político del campamento, este agarraba los niños pequeños de los pies y les golpeaba la cabeza contra una piedra. Otros los juntaban y les amarraban una soga alrededor del cuello y los ahorcaban.

El argumento para asesinar a estos niños era que los llantos los delataban frente a las patrullas de militares. (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003, t. V, p. 106).

Fueron tres los actores de la violencia en esta región de los andes peruanos: Sendero Luminoso, Ejército peruano y las Autodefensas campesinas. Los habitantes de esta región no eran proclives a contar lo ocurrido, pero Jiménez los convenció de hacerlo, se ganó la confianza de las personas y estos empezaron a describir lo sucedido:

En cada lugar, dice, donde llegaba los comuneros me contaban lo que fueron los años de barbarie. Me narraban cosas horribles, difíciles de creer. Yo grababa esos testimonios y también abría mi cuaderno y anotaba. Pero después empecé a hacer dibujos y los comuneros me decían: “así como estás dibujando, así ocurrió”. (DEGREGORI, 2010).

La política de exterminio aplicada contra población civil implicaba no sólo la tortura y el asesinato delante de todo los habitantes, como muerte ejemplar, sino también la violación a mujeres -este *modus operandi* era frecuente entre miembros del Ejército peruano, los testimonios evidencian que muchas de las estrategias tenían como objetivo final la degradación de la mujer, humillación y posterior asesinato. Este es un testimonio, traducido del quechua, de una anciana sobreviviente, utilizado en el documental:

Nos fuimos hacia el monte, en las cuevas, junto a los árboles, donde nadie camina. Vivíamos en las cuevas, donde había lombrices y gusanos. En los huecos. Todas las casas fueron quemadas, llegaron en helicópteros. Comenzaron a arder las casas y con el humo no pudimos ver cómo se quemaban las casas. (DEGREGORI, 2010).

Este fue otro testimonio de una de las sobrevivientes entrevistadas, quien también sufrió la violencia de los *Sinchis*, como acostumbraban llamar los campesinos indígenas quechua hablantes a los miembros del Ejército peruano, dice:

A mi hijo Emerson Ramírez también lo agarraron. Le encontraron sus documentos y unos papeles. No sé qué habría escrito ahí, porque le metieron el papel en la boca y luego con un cuchillo le sacaron los ojos y la lengua y también le cortaron la nariz y le dijeron: come, come esto, “terruco de mierda”. Gritaba “Au, au”, decía, todavía hablaba, sangraba mucho, lo vimos así. Su sangre... le salía cuando yo lo estaba mirando, lo desnudaron y quemaron su ropa. Nosotros mirábamos todo eso, lo desnudaron delante de nosotros y después le cortaron el pene. Él bramaba de dolor. Nosotros seguíamos mirando. Nosotros decíamos: “ya no más”. Y cuando estaba temblando le cortaron la oreja que envolvieron en un papel. Luego le

cortaron la mano, pero no se le hicieron comer... no sé si se la llevó. “Lame”, le decían; de aquí salió su mano y le hacían comer: “come esto”. Ya todo era sangre nomás, ya ni gritaba. Me dijeron: “vieja, acércate al lado de tu hijo”. Ahí anohecimos. Entonces me llevó primero a mí y me dijo te voy a matar, entonces a ese lado cuando me llevó me violó. Trae agua en tu porongo y lávate la vagina con jabón. Así me dijo. Fueron cuatro militares con sus armas amenazándome. “Con esto te vamos a matar, te voy a disparar”, me decían. Yo no me dejaba, entonces me violaron. Entonces no me dejaba y me violó. Y cuando me violó, casi muero. Después mi hijo seguía amarrado, ahí estaba también una señora embarazada, estaba con un niño más o menos de este tamaño. La señora había criado a este niño, porque a su madre la mataron en el pueblo de Tontora. A la señora el niño le decía: “tía no me sueltes”. “Papá militar también eres padre, por favor no nos hagas, si quieres mátanos de una vez”, le decía la señora al militar. Cuando esto pasaba mi falda se rompió y ellos me dijeron: “¡anda quéjate!”. A la señora se la llevaron en plena oscuridad, con la luz de la luna, fueron cuatro y se la llevaron, luego fue uno más y ya eran cinco. Después la señora volvió sangrando y me dijo: “tía, me han violado. Estoy chorreando sangre”. (DEGREGORI, 2010).

Las violaciones a las mujeres, así como el asesinato de niños, se hicieron comunes en el período más violento del conflicto civil, estas prácticas también se llevaron a cabo contra población indígena en la lucha contrainsurgente en Guatemala. En el caso del Perú y el conflicto contra Sendero Luminoso, las violaciones a mujeres y el asesinato de niños constituían una especie de crimen corporativo:

El hombre implacable y omnipotente necesita víctimas subyugadas. En las guerras genocidas de Guatemala y Perú las violaciones, casi siempre llevadas a cabo contra mujeres, eran un arma crucial y simbólica; no sólo eran actos sexuales que cometían guerreros sobreestimados, sino también una declaración de superioridad y una forma de tortura que solía terminar con la muerte. Las violaciones multitudinarias consolidaban a los violadores como un grupo que mezclaba su simiente en un cuerpo femenino abyecto. Se encajaban estacas en las vaginas de los cadáveres violados, con lo que se simbolizaba el deseo de evitar la reproducción de una población mediante la esterilización absoluta. Las violaciones solían estar acompañadas de la matanza de niños y, ya que debía erradicarse la progenie, de la extracción del feto del cuerpo de la madre." (FRANCO, 2016, pp. 32-33).

Luego de registrar los testimonios, el antropólogo y retablista ayacuchano regresa a su taller, este se encuentra en las afueras de Lima, en un poblado llamado San Juan de Lurigancho. Usa sus dotes de artesano de la tradición retablista, heredado de su padre, para representar el horror de la violencia que los habitantes de Chungui le habían contado y así conformar dispositivos de memoria. Sus dibujos, “trazos de memoria” como él mismo les llamaba, fueron la base para las historias de dichos retablos. Asimismo, el documental de Degregori es un gesto por dejar testimonio del trabajo

elaborado por Edilberto Jiménez, una especie de cadena de registros en donde la oralidad constituye la forma por antonomasia para narrar estos hechos tan ignominiosos para la historia contemporánea del Perú.

## V.

En el ensayo de crítica cultural titulado “Una mirada fija en aquello que no se puede narrar: los retablos de Edilberto Jiménez”<sup>7</sup> (2015), Víctor Vich expone sus propias observaciones sobre la colección de retablos del polifacético artista ayacuchano. Originalmente, los retablos son piezas de devoción cristiana medievales, parten de una tradición que hace de estos objetos altares itinerantes. Por su carácter movable o transportable, los retablos constituyen piezas de devociones tradicionales que, en el caso de la región de Ayacucho, se utilizan para las festividades de la ganadería que se celebran en el mes de agosto, mejor conocidas como “herranzas”. Pero la disposición de los retablos de Jiménez transgrede esta lógica folclórica al usar esta estructura de producción y resignificarla en una que da cuenta de los sucesos de violencia política que padeció la población campesina indígena.

Jiménez, aparte de artista, es un antropólogo que vincula su conocimiento y compromiso con la historia de su localidad para desarrollar investigaciones que ayuden a esclarecer las torturas, desapariciones y muertes extrajudiciales de los poblados rurales de Ayacucho, durante las jornadas de violencia política de las dos últimas décadas del siglo pasado. También destaca por la colaboración en la CVR, dicha instancia elaboró un informe que se dio a conocer en el año 2003 donde están compilados más de diecisiete mil testimonios de sobrevivientes y familiares de víctimas de la lucha contra el terrorismo que vinculaban tanto a Sendero Luminoso como a las Fuerzas Armadas peruanas. Aunque los eventos que retrata Jiménez en sus retablos no forman parte del informe de la CVR, estos confirman las experiencias horribles que padecieron los campesinos en algunas localidades rurales ayacuchanas.

El análisis de los retablos de Jiménez ya se ha llevado a cabo desde distintas

---

<sup>7</sup> En realidad este texto es una ampliación que se encuentra en el libro *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) de una versión original y más breve de otra que bajo el mismo título está en *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* (2012), editado por Jürgen Golte y Ramón Pajuelo, ambos miembros e investigadores del Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

perspectivas y no es nuestra intención ahondar en la descripción y simbolización de los mismos. De hecho, el ensayo de Vich realiza un análisis sobre una serie de retablos que se encuentran en la colección permanente del Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Pero, lo que queremos es proponer a la crítica como un artefacto cultural capaz de generar significados sobre las obras de arte que buscan politizar el espectro social y profundizar en la conciencia de los ciudadanos. En este sentido, el crítico pasa a conformar un rol activo junto a la muestra u objeto artístico con el propósito de traducir lo que su mirada percibe, más no fungir de intérprete unívoco, en torno a las estéticas que simbolizan y representan cuestionamientos al orden establecido. De alguna manera, los retablos de Jiménez cobran un impulso otro que potencia la obra en sí y la encausa por otros derroteros. Ante el silencio atronador de los personajes protagonistas de los retablos, Vich construye lo que ha denominado una “poética del duelo” que, junto a otras muestras que él mismo selecciona de distintos artistas que exponen en formatos heterogéneos sus propias significaciones de la violencia política, busca hacer eco de lo que la historia oficial y el olvido selectivo han querido negar o poner a un lado:

Sostengo que los retablos de Edilberto Jiménez son un acontecimiento para la mirada porque se sitúan entre lo que está prohibido de revelarse y lo que sigue siendo urgente de ser mostrado. Estos retablos, en efecto, son un tipo de discurso que no estaba programado ni en la estética clásica del arte tradicional ni en los cerrojos que hoy controlan la historia oficial. Sus impactantes imágenes utilizan diversos recursos para narrar una situación de horror que, por definición, es siempre inenarrable. (VICH, 2015, p. 35).

Para Vich, las narraciones de los retablos constituyen soportes visuales de los testimonios de las víctimas de la violencia política. Estas piezas escenifican lo que no puede quedar sujeto a la escritura, aquello de horror que escapa a la letra y busca atraer y perturbar la mirada del espectador desprevenido que, de pronto, se ve asaltado por la crudeza de las violaciones, las torturas, los asesinatos extrajudiciales, el dolor de las víctimas y sobrevivientes del conflicto, los muertos de las fosas comunes, los chantajes y amenazas del Ejército, pero también de los combatientes de Sendero Luminoso y de las Autodefensas campesinas, todo ello el resultado de un paroxismo, de una acción hiperbólica y sangrienta que no reparó en semblantes normativos. Ante estas imágenes de lo inefable, la crítica cultural del autor propone una reflexión ética que vincule al sujeto que observa con una comunidad nacional que aún no repara sus deudas y vive ignorando la fisura de lo ocurrido hasta hace poco.

El arte de Edilberto Jiménez, así como la crítica de Víctor Vich proponen un discurso al alimón en donde lo siniestro del diálogo apela a la conciencia de una sociedad civil empeñada en ocultar lo sucedido y negar, incluso satanizar, el Informe de la CVR para, de esta manera, evadirse en una la lógica de entretenimiento y mercado. Este dueto no sutura la herida, la muestra para que a través de ella se logre internalizar el efecto de una estructura social que se plantea desde la exclusión y la desigualdad a pesar del saldo deudor de 70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados y 40 mil niños huérfanos (VICH, 2015, p. 261) que dos décadas de violencia dejaron como resultado. Los retablos y la crítica no son representaciones de la violencia política sino un escopo que interpela al espectador con el objetivo de subvertir y hacer mella en la apacibilidad impuesta por el olvido oficial.

En el exceso de la imagen de los retablos está el mensaje, estos son planos secuencia que no petrifican o congelan sucesos sino que resisten la mirada que hace de estos objetos piezas de arte o de comercialización para el turista, tampoco son advocaciones religiosas. El compromiso de Jiménez es invertir la función tradicional de los retablos ayacuchanos para crear devociones en torno a la memoria y restituir en la muerte y sufrimiento de las víctimas de la violencia política a la vida misma como lo verdaderamente sagrado. Para decirlo junto al autor:

Estos retablos se adentran en el rol que cumplieron los actores durante la violencia política y registra sin miedo las situaciones más extremas a las que se llegó en el Perú. Sus imágenes no solamente bordean “lo real” de lo sucedido, sino que no tienen miedo de ingresar a las zonas más oscuras para interpelar a los peruanos mostrando el lado oculto de la historia. (VICH, 2015, p. 60).

La crítica, entonces, opera en tanto agencia de lo político y acompaña a la obra de arte en la labor de conformar una nueva ética de la comunidad nacional.

## VI.

Hemos visto a través de cuatro ejemplos la manera como se puede utilizar el concepto de artefacto cultural, aunado a la noción espinosista de afecto/afección. Aunque nuestro interés no ha sido ensayar desde la saturación de lo teórico, sino desde la misma lógica interna que plantean los objetos seleccionados. Es decir, hemos intentado hacer de la literatura, el cine de ficción y documental, así como la crítica

cultural, artefactos que pierden su utilidad estética, académica y/o de consumo para entrar en una significación alterna que funcionan en tanto dispositivos de memoria y reconfiguración de la comunidad nacional.

La afección es puesta en escena en todos estos artefactos culturales sin que prive el intento por capturar sus sentidos y etiquetarla como parte de una producción que usa la literatura y el cine para recrear, o como parte de una agenda de Derechos Humanos, Amnistía Internacional y la Organización de las Naciones Unidas; por el contrario, es justo en la irreductibilidad del acontecimiento violento en estas producciones donde opera la diferencia en tanto potencia, potencia de vida para crear más allá de las lógicas de la representación y de la identidad nacionales: la creación en tanto afirmación de la vida y no una instrumentalización del afecto.

Podríamos pensar, si no reparamos en los detalles, que en la actualidad existe un interés excesivo por la memoria de los hechos violentos del mundo contemporáneo, sobre todo en aquellos casos en donde la herida sigue abierta y sin interés alguno de los Estados y sus instituciones por reparar el daño y empezar un proceso de justicia transicional. Ante lo arriba descrito, entonces, planteamos la pregunta: ¿el uso actual de la memoria, que denuncia y testimonia estas afecciones de violencia, es excesivo?:

Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana: sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros: abuelos, padres, maestros y amigos mayores. La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo [...] Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. (SONTAG, 2013, pp.97-98).

Por eso, es en el arte, la literatura y producciones cinematográficas que se encargan de la diferencia, en donde gustamos de posar la mirada y desarrollar pensamiento crítico, con el objetivo de dar mayor cabida a la reflexión; estos son artefactos culturales que muestran procesos que nunca tienen un final resuelto, acorde a las posiciones cómodas propias del tiempo presente.

## **Bibliografía**

- ALARCÓN, D. Guerra a la luz de las velas. 1ª ed. Lima: Alfaguara, 2006. 265 p.
- ARFUCH, L. Crítica cultural entre política y poética. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 221 p.
- BHABHA, H. (Comp.). Nación y narración. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010. 448 p.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe final. Lima: CVR, 2003. IX tomos.
- DEGREGORI, F. Chungui: horror sin lágrimas...Una historia peruana. Perú: Buena letra Producciones, 2010. 1h 3 min.
- DELEUZE, G. Spinoza: Filosofía práctica. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2009. 158 p.
- FRANCO, J. Una modernidad cruel. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. 392 p.
- GOLTE, J.; PAJUELO, R. (Eds.). Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política. 1ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012. 161 p.
- HUYSEN, A. Modernismo después de la posmodernidad. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 2010. 231 p.
- ISAVA, L. M. Breve introducción a los artefactos culturales. Estudios, Revista de investigaciones literarias y culturales, Caracas, vol. 12, nº 34, pp. 439-452, julio-diciembre. 2009.
- JIMÉNEZ, E. Chungui: violencia y trazos de memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010. 418 p.
- LLOSA, C. La teta asustada. Perú-España: Vela Producciones, Wanda Visión S.A., Oberón Cinematográfica S.A, CONACINE de Perú, 2009. 1h 34 min.
- MOLLOY, S. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. 1ª ed. 1ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 304 p.
- NAVIA, C.; ACCORSI, S. Género, discurso, textos y representaciones. 1ª ed. Cali: Universidad del Valle, 2015. 182 p.
- RANCIÈRE, J. El reparto de lo sensible. 1ª ed. Santiago: LOM Ediciones, 2009. 62 p.
- RICHARD, N. Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico. 1ª ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2007. 216 p.

SARACENI, G. Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008. 240 p.

SARACENI, G. La soberanía del defecto. 1ª ed. Caracas: Editorial Equinoccio, 2012. 197 p.

SARLO, B. Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. 168 p.

SEGATO, R. L. La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. Debate Feminista, México, vol. 37, pp. 78-102, abril. 2008.

SONTAG, S. Ante el dolor de los demás. 2ª ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2013. 109 p.

VICH, V. Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú. 1ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015. 314 p.