



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad Letras y Ciencias Humanas

Unidad de Posgrado

**Memoria crítica y crítica de la memoria
en *Retablo* de Julián Pérez Huarancca**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Edith Eliana PÉREZ OROZCO

ASESOR

Dr. Juan Paolo GÓMEZ FERNÁNDEZ

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pérez, E. (2019). *Memoria crítica y crítica de la memoria en Retablo de Julián Pérez Huarancca*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de Metadatos complementarios

Código ORCID del autor	0000-0003-0379-0995
DNI o pasaporte del autor	40764354
Código ORCID del asesor	0000-0002-6180-6636
DNI o pasaporte del asesor	09649427
Grupo de investigación	Grupo de investigación GDESEYL
Agencia financiadora	Autofinanciado
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Perú/Lima/Lima/Cercado de Lima Coordenadas 12°02'48" latitud sur y 77°01'56" longitud oeste, 161 m de altitud sobre el nivel del mar.
Año o rango de años en que se realizó la investigación	marzo de 2017 hasta marzo de 2019
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Literaturas específicas http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER


A los ocho días del mes de noviembre de dos mil diecinueve, siendo las 10.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Santiago López Maguiña (Presidente), Dr. Juan Paolo Gómez Fernández (Asesor), Mg. Manuel Eleodoro Larrú Salazar (Informante) y Mg. Javier Julián Morales Mena (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Memoria crítica y crítica de la memoria en Retablo, de Julián Pérez Huaranca**; presentada por la señorita Edith Eliana Pérez Orozco Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

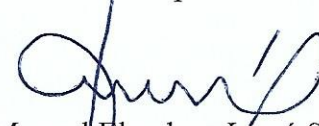
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.


EXCELENTE (20)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana a la bachiller **Edith Eliana Pérez Orozco**.

El acto académico de sustentación concluyó a las *11.45* horas.


Dr. Santiago López Maguiña
Presidente
Profesor Principal T.C.


Mg. Manuel Eleodoro Larrú Salazar
Informante
Profesor Asociado D.E.


Dr. Juan Paolo Gómez Fernández
Asesor
Profesor Contratado


Mg. Javier Julián Morales Mena
Informante
Profesor Asociado T.C.

Para Jorge Terán Morveli por su apoyo incondicional y por su confianza en mis proyectos literarios; para Illari Terán, mi pequeña e inmensa luz, por tu sonrisa pícara y tus preguntas inquietas que me hacen tan feliz. Y para ti padre, porque me dejaste el testimonio del silencio y la ausencia que me hizo comprender que la vida es un regalo del tiempo dentro de un espacio imperfecto. Para ustedes esta investigación de tesis como una muestra de mi inquietud e interés por los estudios literarios.

Se sabe que la memoria de ciertos pueblos es demasiado frágil, acaso los hayan olvidado, probablemente que sí; es que como para asegurar el olvido, quienes tienen en sus manos la forma de agrandar ese olvido no se cansan de machacar día y noche, en programas radiales, en bocetos televisivos, en los programas curriculares de enseñanza-aprendizaje, en las páginas de exquisitas obras literarias, claro está la metáfora más perfecta, en el símbolo mejor logrado, de manera que lo que ellos afirman y reafirman llega a los desahuciados sin que se diesen cuenta de nada, hasta que su memoria simplemente acepta el dicho aquel que con el tiempo todo se olvida, todo se olvida.

Julián Pérez Huarancca

Las heridas nunca estuvieron cerradas y eran bastantes más graves y dolorosas de lo que cualquiera hubiera imaginado.

Carlos Iván Degregori

¿Crees que el escritor tiene un compromiso?

¿Compromiso? El escritor que logra obras perdurables se instala en el terreno de las ideas y avanza más allá de las simples opiniones, que parafraseando nuevamente a Badiou, son las representaciones sin verdad, los desechos anárquicos de un saber circulante. No me gusta ni la palabra “compromiso” ni la palabra “placer” en el terreno del arte. Para mí leer o escribir se constituyen en goce; pero el goce no solo es placer sino también dolor. Me gustan las palabras “rigor”, “persistencia” y “responsabilidad”, con todas sus connotaciones.

Julián Pérez Huarancca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
ESTADO DE LA CUESTIÓN	
Preliminares.....	16
1.1. Estructura formal y temática.....	18
1.1.1. Miradas globales: memoria, revuelta y guerra interna.....	18
1.1.2. Género: el carácter de la femeneidad.....	23
1.1.3. El discurso de la educación.....	25
1.1.4. Intertextualidad y el sujeto subversivo.....	26
1.1.5. La narrativa de la violencia política.....	28
1.1.6. Horizonte de expectativa.....	30
1.1.7. Demonización: Hildebrando Pérez Huaranca / Grimaldo Medina Huarcaya.....	31
1.1.8. Retablo artesanía al retablo textual.....	37
1.1.9. Conflictos sociales, culturales y migración.....	37
1.1.10. Repertorio indigenista y proyecto de nación.....	40
1.1.10.1. Ideología política.....	44
1.1.10.2. Novela post-apocalíptico y memoria.....	46
1.2. Violencia política.....	47
1.2.1. Filiación política del escritor.....	50
1.2.2. Neindigenismo o Novela de la Guerra Interna.....	54
1.2.3. Literatura de la violencia política.....	58
1.3. Poética intencional en Julián Pérez.....	61
CAPÍTULO II	
ASEDIOS A LA MEMORIA	
Introducción.....	65
Comienzo del estudio sobre la memoria.....	66
2.1. Sobre Memoria.....	67
2.2. Formas de Memoria.....	70
2.3. Características de la memoria.....	71
2.4. Soporte de la memoria.....	71
2.4.1. Los lugares de la memoria.....	72
2.4.1.1. Lugar del monumento y lugar de la memoria.....	73
2.5. Clasificación de la memoria.....	74
2.5.1. La memoria individual.....	74
2.5.2. Memoria colectiva.....	75
2.5.3. Memoria histórica.....	77
2.6. Otras variantes de la memoria.....	78
2.6.1. La memoria cultural.....	78
2.6.2. La memoria mítica.....	78
2.6.3. Memoria melancólica.....	79
2.6.4. Memoria figural.....	80
2.6.5. Memoria de sensibilidad somática.....	82
2.7. Enfermedades y abusos de la memoria.....	85
2.8. Memoria, recuerdo y el olvido.....	86
2.8. Recuerdo.....	87
2.8.2. Olvido.....	88

CAPÍTULO III DEL RETABLO ARTESANÍA AL RETABLO EXTUAL

Introducción.....	90
3.1. Arte y Literatura.....	91
3.2. Representaciones visuales sobre la violencia política.....	95
3.2.1. Génesis del retablo: el sanmarkos.....	98
3.2.2. Retablo ayacuchano.....	101
3.2.2.1. Momento representativo en el retablo sobre la violencia política.....	102
3.3. Formas de transmisión de la memoria múltiple: del retablo visual al retablo textual.....	105
3.3.1. Artesano visual y artesano textual.....	105
3.3.1.1. Artesano visual.....	106
3.3.1.2. Artesano textual.....	108
3.4. Reconversión del <i>retablo artesanía</i> al <i>retablo textual</i>	110
3.4.1. Retablo visual y poesía.....	111
3.4.2. Retablo textual.....	113
3.4.3. Tipos de retablo textual.....	115
3.4.4. Niveles de representación.....	116

CAPÍTULO IV ANÁLISIS DEL TEXTO

Introducción.....	118
4.1. Estructura.....	119
4.1.1. Instancias narracionales.....	126
4.1.1.1. Capítulo 12.....	126
4.1.1.1.1. Identificación del narrador y Narratario.....	126
4.1.1.1.2. Estratificación del texto narrativo.....	127
4.1.1.2. Capítulo 32.....	129
4.1.1.2.1. Identificación del narrador y Narratario.....	129
4.1.1.2.2. Estratificación del texto narrativo.....	130
4.1.1.3. Capítulo 35.....	135
4.1.1.3.1. Identificación del narrador y Narratario.....	135
4.1.1.3.2. Estratificación del texto narrativo.....	137
4.2. Memoria histórica.....	139
4.2.1. Contexto sociocultural: Ayacucho.....	141
4.2.2. <i>Retablo</i> : una historia y múltiples memorias.....	144
4.2.2.1. Antes: El gamonalismo andino.....	147
4.2.2.1.1. Gamonal: Fausto Amorín.....	148
4.2.2.1.2. Confrontación entre comunidades.....	153
4.2.2.1.3. Alfabetización Antonio Fernández.....	155
4.2.2.1.4. Alegoría del pishtaco.....	157
4.2.2.2. Durante.....	159
4.2.2.2.1. Don Clodo.....	162
4.2.2.2.2. Grimaldo.....	164
4.2.2.2.3. De victimario a víctima.....	166
4.2.2.3. Después: Posmemoria.....	168
4.3. La memoria autobiográfica.....	170
4.3.1. Memoria autobiográfica: ¿quién soy?	173
4.3.1.1. Una propuesta.....	176

4.3.1.2. Memoria del extrañamiento.....	181
4.3.1.3. Memoria intersticial.....	188
4.3.1.3.1. Sujeto Fronterizo y sujeto mestizo.....	190
4.4. Memoria melancólica y memoria del duelo.....	190
4.4.1. Memoria melancólica.....	190
4.4.2. Memoria de duelo.....	195
4.4.3. De la memoria melancólica hacia el duelo.....	196
4.4.3.1. Transferencia de la memoria: vínculo amoroso.....	197
4.4.3.1.1. El sujeto de la resiliencia	200
4.4.3.1.2. Recuperando al desaparecido: el ritual.....	201
4.4.3.1.3. La despedida como ritual: lo mítico.....	204
4.4.3.1.4. La música.....	206
4.4.3.1.5. Fotografía.....	218
4.4.3.1.6. Escritura.....	213
4.4.3.1.6.1. Memoria y tiempo.....	213
4.4.3.1.6.2. Tiempo de la memoria.....	215
4.4.3.1.6.3. «Tiempo de hablar».....	225
4.4.3.1.6.4. Manuel Jesús: superviviente.....	222
4.4.3.1.6.5. Intelectual andino.....	224
4.4.3.1.6.6. El escritor migrante.....	225
4.4.3.1.6.6.1. La migración textual.....	226
4.4.3.1.6.6.2. Viaje.....	228
4.4.3.1.6.7. Memoria y escritura.....	231
4.4.3.1.6.7.1. Néstor.....	231
4.5. Memoria textual.....	233
4.5.1. La lectura en el espacio andino.....	234
4.5.2. Narratario/Lector.....	237
4.5.3. Memoria y Literatura peruana y universal.....	239
4.6. Memoria colectiva.....	242
4.6.1. Marcos sociales.....	245
4.6.2. Formas de resistencia transgeneracional de la memoria.....	246
4.6.2.1. Intergeneracional de la memoria.....	254
4.7. Memoria de tradición oral.....	256
4.7.1. Transmisión de la memoria.....	258
4.7.1.1. Tipos de transmisión.....	259
4.7.2. Mujer y memoria.....	260
4.7.2.1. Escolástica.....	262
4.7.2.2. Guía de los recuerdos.....	264
4.7.2.3. Escolástica y las marcas de la voz.....	266
4.7.3. Historia oral e historia de vida.....	267
4.7.3.1. Mama Auli.....	271
4.7.3.2. Clavelina Contreras.....	277
4.7.3.3. Adelaida.....	279
4.8. Reflexiones finales: <i>crítica de la memoria y memoria crítica</i>	281
CONCLUSIONES	297
BIBLIOGRAFÍA	300

INTRODUCCIÓN

El tema de la violencia política y el de la dictadura militar en Latinoamérica han sido abordados desde las diversas disciplinas humanísticas con la intención de crear conciencia, memoria y establecer una posición ética que evite los sucesos de deshumanización y fragmentación sociocultural. En los años ochenta y noventa, escritores, artistas plásticos, actores e intelectuales trabajaron en conjunto para evitar el olvido de las muertes, desapariciones, secuestros, torturas que provocaron luego desprendimientos de la realidad (locura) y dejaron sujetos melancólicos y paranoicos con dolores existenciales e intenciones suicidas. Es así que los productores textuales escribieron sobre, desde y dentro de la dictadura y la violencia política. Representaron desde la ficción literaria, los horrores, los miedos, a los sujetos sociales con sus cuerpos saturados y suturados (Moraña, 2010); crearon los episodios sórdidos e inhumanos, la lucha incansable de sus personajes por demandar respeto a sus identidades, a sus cuerpos, ideas, y posiciones políticas. Lo hicieron creando un lenguaje encriptado como lo plasmó Diamela Eltit, el lenguaje autodegenerativo y neobarroco en el caso de Pedro Lemebel, y lenguaje contradictorio elaborado por Rodrigo Fresán.

Según Jean Franco (2003), la literatura sobre la dictadura militar apela a la novela histórica que intenta desenterrar cadáveres, develar a los desaparecidos, y dejar oír los testimonios de las víctimas y los sobrevivientes (Argentina, Chile, Guatemala, El Salvador) a través de la escritura literaria: “enterrar, desenterrar a los cadáveres por el dolor y la culpa” (322). Es rotunda cuando afirma que la escritura literaria debe recuperar las voces subalternas, desprender a la historia de las fuentes documentales, y considerar de valioso el trabajo de la recuperación de la tradición oral, el testimonio y la memoria. Considera la inclusión de historias excluidas (de grupos indígenas, grupos marginales y afroamericanos) que convencen y se reinventan al lector, pues “las víctimas buscan a tientas un lenguaje” (2003: 315) para demarcar al texto como memoria. Así, se privilegia la constitución del sujeto quien resguarda las tradiciones orales contra el mundo colonial del olvido. En ese sentido, la función sociocultural del texto literario en conjunto con la memoria es captar la reflexión y análisis como densidad reflexiva y analítica. Citando a Andreas Huyssen, Jean

Franco enfatiza que “la lucha por el recuerdo es también una lucha por la historia y contra la amnesia tecnológica” (2003: 366).

Hace 39 años que la violencia política en el Perú dejó huellas, cicatrices que recuerdan y actualizan nuestra condición de nación heterogénea. En Ayacucho, se llevó a cabo genocidios, secuestros, desapariciones que fueron temas de representaciones en nuestra literatura desde 1982 hasta la actualidad. Se reconstruyeron los hechos a partir de las investigaciones, testimonios, rememoraciones, recuerdos e informes. Así se produjeron y publicaron cuentos, novelas, textos poéticos y ensayos que actualizaban los hechos de la violencia política generada por el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y las fuerzas represivas del Estado peruano. De modo que desde la producción literaria se representa, comprende, demanda y denuncia el estallido de la violencia política de los años ochenta, noventa hasta la actualidad como evento histórico que no debe repetirse ni olvidarse.

Nuestros escritores no dudaron en construir la diégesis sobre la violencia política desde un antes de los ochenta (formación de la literatura de la violencia política), durante el estallido del conflicto interno entre los militares de las Fuerzas Armadas y los militantes de Sendero Luminoso (1980-2000) y el después o postconflicto (2000-). Desde la creación literaria se advirtió la gestación del “grupo político” denominado Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (Hildebrando Pérez, *Los Ilegítimos*); el estallido del horror provocó pánico, muertes, desapariciones, migraciones forzadas y suicidios dentro de la sociedad andina ayacuchana y peruana; y, finalmente, las consecuencias traumáticas engendraron sujetos paranoicos, esquizofrénicos, ambiguos en busca de re-conciliación, olvido, perdón y resiliencia. Algunos escritores asumieron el hipotexto del informe de la CVR y se les denominó como escritores de la Post CVR (De Lima, 2006) e intentaron comprender las consecuencias de la violencia política (Gutiérrez, 2006; Terán, 2018), escritores como Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Daniel Alarcón, Jorge Eduardo Benavides, ente otros.

En los años ochenta, los escritores denominados criollos¹ se ausentaron en la elaboración del discurso sobre la violencia política² (Degregori, 2007). A partir de los noventa e inicios del siglo XXI, asumen una posición, una perspectiva exógena e insensible que manifestaba una “ceguera colectiva”, producto de escritores que no comprendían la situación de guerra. En palabras de Nieto: “la narrativa peruana enmudece frente a la violencia sin límites que desangra al país” (2007: 61).

Sin embargo, los narradores que se consideraban andinos ya desde 1986 exploraban y representaban el drama del conflicto armado interno. Escritores cercanos a los actores y víctimas de la violencia, sensibilizados por la tragedia, comprendían la situación dado que ellos vivieron dentro del conflicto. Es el caso de escritores andinos como Félix Huamán Cabrera, Luis Nieto Degregori, Julián Pérez Huaranca, Enrique Rosas Paravicino, Dante Castro, entre otros. Autores que denunciaron la brutalidad genocida de los subversivos y las fuerzas represivas contra, sobre todo, los indígenas. Así, Félix Huamán Cabrera, recordaba y confesaba en una entrevista a Javier Garvich (2005) que en los setenta se creó una literatura social llena de esperanza, sin embargo, en la década en los ochenta, se ocultaron y enmudecieron³.

Luis Nieto Degregori, en 1990, confesaba abiertamente que “el mejor servicio que le haría la policía a un escritor es acusarlo de apología del terrorismo, o de la misma manera, el mejor favor que hacía Sendero a un autor es amenazarlo de muerte” (Nieto, 2010 [1990]: 21). Según Nieto (2010) “A muy pocos, por no decir a casi nadie, le interesa la literatura que hacen los nuevos escritores peruanos. Entre esos pocos, Dante Castro y yo lo sabemos muy bien” (21). Como observamos, los escritores de la narrativa de la violencia política reflexionaban y reclamaban su lugar dentro de la narrativa peruana contemporánea. Escritores que también relacionaban sus experiencias personales con la narrativa andina y la violencia política.

¹ Según el escritor y ensayista Luis Nieto Degregori (1999, 2001), los narradores criollos se inscriben dentro de la sociedad criolla; por eso, sus producciones, textos, referentes, distribuciones y consumos se hallan dentro de la hegemonía peruana; no se interesan por representar y reconstruir el tema de las identidades. Usualmente sus producciones son conocidas como literatura *light*.

² Salvo la excepción de Fernando Ampuero quien publica el cuento titulado "El departamento" (1982). Ver: Faverón (2006).

³ En sus palabras “se meten debajo de la cama [...]. En 1989 escribo *Candela quema luceros* [...] tuve que estar incluso escondido” (34).

En ese sentido, nos interesa estudiar al narrador Julián Pérez Huarancca (1954). Escritor ayacuchano de reconocida trayectoria narrativa en nuestro país. La crítica literaria ubica sus producciones literarias dentro de la denominada narrativa andina⁴, literatura de la violencia⁵ o narrativa post CVR⁶ (Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación) entre otras categorizaciones. Escritor andino culturalmente cercano a los actores y víctimas del conflicto, sensibilizado por la tragedia, heredero de la tradición indigenista (José María Arguedas y Ciro Alegría, específicamente), que representa el drama del conflicto armado en Ayacucho, en el que los sujetos andinos se hallan entre dos fuegos desatados por grupos subversivos y las fuerzas represivas del Estado. Su prolífica producción narrativa representa el contexto ayacuchano en un antes, durante y después de la desatada violencia política. Sus textos ficcionales⁷ abarcan desde relatos como *Transeúntes* (1988), novelas como *Retablo* (2004), *Criba*⁸ (2014) y *Anamorfosis* (2017)⁹ que acechan, escudriñan y cercan el tema de la violencia política hasta llegar al reciente volumen de cuentos *Encefalograma* (2019).

Efectivamente, entre los textos publicados por Julián Pérez, *Retablo* es una de las obras monumentales de su producción, en la que nos concentramos en esta oportunidad. Entendemos que en esta novela existen correspondencias entre artesanía y la palabra; entre lo visible, lo decible y la performance del cuerpo (Ranciere, 2009; 2013). Y nos permite comprender la manera en que el arte y la literatura se correlacionan para explicar por medio de la escritura los actos estéticos configurados a partir de la experiencia de la violencia política y la enciclopedia académica y sociocultural del productor ayacuchano. En esta producción ficcional, Julián Pérez nos

⁴ Ver: Juan Alberto Osorio (2002) y Dorian Espezúa (2006).

⁵ Mark R. Cox (2003, 2004, 2008, 2009, 2019).

⁶ Faverón (2006, 2007, 2008), Paolo de Lima (2006) y Paul Asto (2018).

⁷ Relatos como los de *Transeúntes* (1988), *Tikanka* (1989), *Los dominios del fuego* (1995, Premio Concurso de Cuento Asociación Cultural Peruano Japonesa), *Papel de viento* (2000), *Piel de utopía y otros cuentos* (2011); novelas como *Fuego y ocaso* (1998), *Retablo* (2004, Premio Nacional de Novela de la Universidad Nacional Federico Villarreal), *El fantasma que te desgarras* (2008), *Resto que no cesa de insistir* (2011), *Criba* (2014, Premio Copé de Novela) y *Anamorfosis* (2017), Premio Novela Corta Julio Ramón Ribeyro conforman su vasta producción. Debemos incluir los textos de la colección Runasimi, edición bilingüe (quechua-español) publicada por la editorial San Marcos, en donde Julián Pérez y Dante Castro escriben el libro de cuento titulado *Hijos del viento. El ángel de la isla* (2010); y Julián Pérez y Washington Córdova Huamán, el volumen de cuentos *Muchacha de coposa cabellera. Historia de los amantes* (2010).

⁸ El paratexto de la novela *Criba* hace referencia a una herramienta rústica utilizada en las labores agrícolas.

⁹ Esta última ganadora del XX Premio Novela Corta Julio Ramón Ribeyro organizado por el Banco Central de Reserva del Perú. El jurado estuvo conformado por Francesca Denegri, Alonso Cueto, Abelardo Oquendo, Mirko Lauer y Marcel Velásquez.

relata el antes, el proceso y consecuencia de la violencia política en Ayacucho a partir del dispositivo y el arsenal de la memoria en sus diversas directrices.

Es importante para nosotros estudiar la situación de nuestra narrativa andina contemporánea, sobre todo, el tema de la memoria narrada desde el discurso no oficial. En tal sentido, el presente trabajo de investigación apuesta por la variable de la memoria que nos permitirá analizar e interpretar la representación de la violencia política desatada en Ayacucho en los años ochenta. En ese aspecto, proponemos el estudio de dicha variable en *Retablo* (2004) de Julián Pérez Huaranca como una implicancia también metodológica.

Comprendemos que *Retablo* (2004) es una novela que, a través de la representación del mundo andino conflictivo, configura una racionalidad andina quechua¹⁰, con la particularidad de manifestar una clara intención de ser leída a través de los testimonios, los recuerdos personales y colectivos, es decir, desde la memoria. Esta temática nos permite enfatizar este texto como un punto de quiebre respecto a otras novelas, que llena los vacíos y las carencias de sus predecesoras.

Nuestra investigación apuesta por un acercamiento desde la memoria para comprender las causas y consecuencias del conflicto armado. La variable memoria nos permitirá determinar la organización y la interpretación a nivel de historia y discurso¹¹ en *Retablo*. Además, la novela refiere las luchas y conflictos de la memoria que dan cuenta de

¹⁰ Entiendo por racionalidad andina quechua (2011) aquella que nos permite configurar un modo de ver, pensar e interpretar la realidad. En esta racionalidad, el mundo andino se ordena en función a una totalidad sin jerarquías ni instancias ni niveles; sino en correspondencia, en complementariedad, en relacionalidad y en equivalencia del hombre andino con la mujer andina, la naturaleza, los animales y el cosmos. Sus características son las siguientes: 1) es un tipo de tradición oral próximo a la leyenda o cuento; 2) se caracteriza por su anonimato; 3) la colectividad lo recibe como suyo; 4) responde a sus necesidades intelectuales y morales; 5) permite descifrar un sentido del mundo de la sociedad, de la historia; 6) utiliza simultáneamente varios códigos; 7) aspira a explicaciones que engloban la totalidad de los fenómenos; 8) dispone de una ontología y una racionalidad de tipo holista y simbólica; 9) es una manifestación cultural que expresa su modelo mental, es decir, posee sus propias condiciones lógicas; 10) son estructuras generadoras de orden y sentido que se distancian frente al absolutismo de la realidad; 11) posee una tendencia fundadora y última respecto a cualquier otro relato o explicación; 12) su realidad es vista desde una dimensión temporal o diacrónica. Ver: Pérez Orozco (70).

¹¹ Hacemos referencia a la narratología desde la aproximación de Gérard Genette.

los procesos sociales e históricos que van desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX en la ciudad y la región de Ayacucho. Así, en la novela la diégesis muestra diversas imágenes-escenas, mosaico de testimonios simultáneos y complementarios donde los narradores y protagonistas narran historias entrelazadas en un tiempo cíclico para proporcionar recuerdos sobre la violencia desatada en Ayacucho.

En ese aspecto, *Retablo* nos lleva a una serie de interrogantes sobre la estructura temática y formal de la representación: ¿De qué manera Julián Pérez, en *Retablo* nos presenta una novela distinta a sus predecesoras? ¿De qué modo se asume el hipotexto del retablo andino para reconstruirlo en una propuesta de retablo textual?, ¿de qué manera y cómo se representa la lucha de la memoria?, ¿cuáles son sus características?, ¿de qué modo se correlaciona el retablo textual y la memoria? y a partir de la relación de la variable memoria y la subvariable retablo, ¿cuál es la estrategia textual planteada por Julián Pérez?

Para resolver las interrogantes, seguimos a Nelly Richard (2002) quien apuesta por la necesidad de una *crítica de la memoria* que sospeche y vigile la comercialización sensacionalista y negligente del drama de la postdictadura; y que desbarate y critique a la mirada hegemónica; que debe iniciarse desde la práctica intelectual y desde la memoria. Para ello, propone dos categorías importantes. Nos referimos a la *memoria crítica* y *crítica de la memoria*. En sus palabras, estos “son recursos que la práctica intelectual debe movilizar para seguir desatando *guerras de interpretación* en torno a los significados y los usos del recuerdo. De no hacerlo, o bien se anestesia la sensibilidad del presente o bien se ritualiza el pasado en simples conmemoraciones oficiales” (2002: 188). En ese sentido, asumimos ambos recursos que nos permitirán indagar y guiar nuestra investigación acerca de la memoria representada en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca.

Nuestra hipótesis plantea que *Retablo* representa la memoria que se opone al desgaste, borradura del recuerdo y opacidades de la representación e indiferencia del discurso oficial o memoria institucional. Así se comprende la presencia de dos actos con la memoria: 1) en la novela se recrea la *memoria crítica* dentro del texto ficcional como vehículo de expresión o canal simbólico que denuncia y expone las luchas y los conflictos de la memoria sobre los acontecimientos de violencia social, histórica y política desatados en Ayacucho; y 2) es a la vez, una *crítica a la memoria* hegemónica y homogénea a través de la representación en el *retablo textual* que mira el pasado de la

violencia política para exponerla. Julián Pérez Huarancca recrea el *retablo artesanía* (RA) en retablo de palabras o *retablo textual* (RT), en el que destaca su posición estética, ética e ideológica. En dicho retablo textual narra y representa la concatenación polisémica y variada de la memoria múltiple (memoria social, individual, política, melancólica, del duelo, mítica, histórica, onírica, textual, somática) sobre la violencia política en Ayacucho. Para ello, recurre a su textualización ficcional y la representa a partir de los soportes de la memoria: relatos de tradición oral, testimonios, música, danzas, mitos, cantos, escritura, fotos, archivos, periódicos, entre otros. En *Retablo* (2004) se encuentra una pluralidad de imágenes, narradores y personajes que se rearticulan dentro de una relación dialógica y polifónica de sus voces dentro de un espacio multitemporal. En consecuencia, Julián Pérez en *Retablo* reconstruye desde la artesanía su propuesta de la *crítica de la memoria* (*retablo textual*); y recrea la *memoria crítica* alejada de la experiencia sensorial ordinaria, de la mirada del entretenimiento o exotismo; y se focaliza desde el sesgo para exponer y representar las memorias que hacen de *Retablo* un texto disidente y disruptivo.

Para tal objeto sostenemos una serie de objetivos: 1) determinar el lugar de enunciación de los narradores, ya que algunos de ellos se ubican en una posición marginal, límite, entre la comunidad andina y el mundo occidental, entre la tradición y el mundo moderno, lo cual no es ningún impedimento para cuestionar, criticar e interpelar al Estado-Nación por sus constantes fallas estructurales; 2) analizar e interpretar la diégesis, cuando el narrador-personaje es empujado hacia la modernidad a través de la educación y la cultura, porque sus padres consideran que será el único medio de enfrentarse al poder y frenarlo, pero al final se ha producido un conflicto interno, un conflicto identitario; 3) determinar la tipología de memoria representada dentro de la diégesis; 4) analizar los roles del narrador personaje y su desenvolvimiento dentro de la memoria individual, extrañamiento, intersticial, melancólica, de duelo, histórica, entre otras; 5) estudiar el desarrollo de las memorias (histórica, de tradición oral, colectiva, del duelo, entre otras); 6) determinar el proceso de la memoria melancólica hacia el duelo recurriendo a los soportes de la memoria; 8) comprender y proponer la memoria de tradición oral establecida en la memoria de las féminas andinas (Escolástica, Mama Auli, Adelaida).

Es un tema original, en cuanto no se ha trabajado el aspecto de la memoria en el texto *Retablo*, de Julián Pérez Huarancca, como una variable que engloba la totalidad de la novela y de todas sus producciones literarias. Además, es relevante presentar esta novela a la comunidad académica de estudios literarios, ya que no es casual la representación ficcional sobre la lucha de/por la memoria como contestataria a otros textos referidos a lo andino y a la violencia andina.

La metodología empleada para demostrar la hipótesis es transdisciplinaria en tanto apela a la narratología propuesta por Gérard Genette, Susana Reisz de Rivarola, la semiótica tensiva (Fontanille) y los estudios culturales (Homi Bhabha, Nelly Richard). El objeto de nuestro estudio presenta diversas aristas, pues al tener un referente “real” se hace necesario no dejar de lado el contexto histórico-social; no obstante, la parte medular se engarza con las propias dinámicas del texto ficcional.

Y para responder a las preguntas y alcanzar los objetivos seguimos una propuesta transdisciplinaria que incluye materiales bibliográficos procedentes de la Literatura, la Antropología, la Sociología, la Historia, la Filosofía, la Psicología y los Estudios Culturales. En la delimitación de nuestro corpus del marco teórico, consideramos para el segundo capítulo titulado “Asedios a la memoria” la propuesta de Maurice Halbwachs (2004), Paul Ricoeur (2004), Jean-Francois Lyotard (1979), Jacques Fontanille (2008), Herman Parret (2008), Néstor Braunstein (2012), Elizabeth Jelin (2001, 2003 y 2004), Liliana Regalado (2007), Gonzalo Portocarrero (2004), Martí Sánchez (2007), Schmidt-Welle (2012), entre otros. Y para el caso del tercer capítulo “Del retablo artesanía al retablo textual” empleamos la propuesta del filósofo Jacques Ranciere (2009 y 2013) y del teórico literario Derek Attridge (2011) para relacionar arte y literatura. Asimismo, para comprender la conversión de retablo artesanía hacia el retablo textual seguimos las propuestas de Gonzalo Portocarrero, (2015), Golte Adams (2012), Ranulfo Cavero y Rómulo Cavero, (2007), María Eugenia Ulfe (2012), Ernesto Toledo Brückmann (2003), Gisela Cánepa, (2012), Miguel Ángel Huamán (1994) entre otros.

En el primer capítulo revisamos y estudiamos el estado de la cuestión, ya desde los ámbitos periodístico, ensayístico, crítico literario; manifiesto este último en la presentación de trabajos de investigación, en ponencias académico-literarias a nivel local, nacional e internacional. En el segundo capítulo, planteamos el marco teórico

titulado *Asedios a la memoria*. En el tercer capítulo, continuamos con el marco teórico y estudiamos y planteamos la reconversión del *retablo artesanía* hacia *retablo textual*; y, finalmente, en el cuarto capítulo, realizamos el análisis textual que nos permitirá evidenciar el porqué hemos considerado a *Retablo* como novela que *critica la memoria* y a su vez es una *memoria crítica*, confirmando así las particularidades de *Retablo* como texto representativo en nuestra literatura que debe ser abordada desde la lectura de la variable memoria.

Agradecemos al Dr. Martí Sánchez Villagómez, quien asesoró, guió y revisó nuestra propuesta del marco teórico acerca de la memoria; a la Dra. Marie Elise Escalante Adaniya por sus comentarios y recomendaciones; al Mg. Jorge Terán Morveli por sus sugerencias y por permitirme comprender la riqueza y complejidad de la novela *Retablo* de Julián Pérez Huaranca; y a mi asesor de tesis el Dr. Juan Paolo Gómez Fernández por su apoyo constante.

PRIMER CAPÍTULO

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Preliminares

Retablo de Julián Pérez Huaranca obtiene el Premio Nacional de Novela¹² Federico Villarreal en el 2003 y se publica un año después (2004) por la Editorial de la Universidad Nacional Federico Villarreal. La novela se publica por segunda vez en la Editorial San Marcos en el 2006. La tercera edición también sale a la luz por la misma editorial, en el 2008. Y en el 2018, en el mes de setiembre, se publica una cuarta edición a cargo de la compañía editorial Random Penguin House de Lima. Así, en la página web de *Megustaleer* se anuncia que la cuarta edición de *Retablo* (2018), en la colección de Debolsillo¹³, es una obra intensa, de “penetrante retrato psíquico y ético”, que trata sobre el conflicto armado interno. La historia se narra "desde dentro", “desde sus raíces familiares”, de la “hecatombe nacional”. Ricardo González Vigil (2019) celebra la aparición de la *Retablo* en el sello Debolsillo. Afirma que es uno de los mejores libros del 2018, y es “la más intensa y perturbadora novela que se haya escrito sobre la violencia política de los años 80 y 90, obra que significó la maduración artística de Julián Pérez”.

González Vigil (2007), en efecto, refiere que *Retablo* es una excelente novela; y que *Fuego y ocaso*, novela elogiada por Washington Delgado (1998), es el antecedente¹⁴

¹² El jurado estuvo compuesto por Miguel Gutiérrez, Carlos Eduardo Zavaleta y Ricardo González Vigil.

¹³ De hecho, cita el comentario de Ricardo González Vigil realizado en el periódico *El Comercio* (2007).

¹⁴ De la misma manera, plantea Mark R. Cox (2009) que *Fuego y Ocaso* representa la complejidad del conflicto y las consecuencias existenciales y confusas de sus personajes. Se describen las acciones de destrucción y abusos de las Fuerzas Armadas y acciones crueles de los subversivos. Así el pueblo de Pumarana se halla entre estas dos acciones que causan caos. Don Faustino Melgar/Víctor Medina huye del pueblo y se inscribe en la subversión; y representa una doble identidad. Por otro lado, se critica a la prensa peruana por no confrontar y demostrar evidencias o “visión verídica” sobre los hechos de la violencia política; en todo caso, se expone la “cuestión de la confusión” en sus personajes, performances y actuaciones. Se confrontan las dicotomías de la verdad y la mentira. En suma, se cuestiona la verdad sobre las versiones de la guerra subversiva y su manipulación en los medios de comunicación.

de esta novela, ya que trata sobre un personaje en desplazamiento, en búsqueda personal de la verdad y la reconciliación.

Según Oswaldo Reynoso (Cabrera, 2014), *Retablo* es una de las novelas de la violencia de los últimos años, que se caracteriza por utilizar el lenguaje “como un instrumento de belleza” y presentar de manera profunda su estructura. Esta es una de las novelas¹⁵ que nos permite ver “el infierno de esa época y nos señala el camino a un paraíso” (15).

La crítica literaria la ha considerado de diversas maneras; ya como una novela compleja y ambiciosa (Zevallos, 2018), una novela de la narrativa de la guerra (Gutiérrez, 2006) o una novela fundacional (Medina, 2005), novela polifónica (Gutiérrez, 2007; Palacios, 2018), novela del posconflicto y post-apocalíptica (Carbajal, 2018; Palacios, 2018; Terán, 2018), novela de perspectiva histórica (Cox, 2008), novela de la postguerra (Romero, 2009), novela de la guerra interna (Larrea, 2017), novela de la narrativa andina (Medina, 2005; Nieto, 2015) o como una novela total (Arribasplata, 2007) y una novela confrontacional (Caballero, 2012).

Como vemos, a partir de la narrativa de Julián Pérez y desde las primeras ediciones, *Retablo* concita el interés de la crítica literaria periodística y académica, de escritores, poetas, editores, ensayistas e investigadores académicos. Estos últimos, han reportado y expuesto diversas interpretaciones en certámenes literarios, en publicaciones literarias y humanísticas, y en disertaciones universitarias. La novela en estudio ha sido interpretada desde la perspectiva estética con propuestas formales y temáticas que van desde la representación de la violencia política hasta el contradiscurso de la demonización, la ideología, la ética y la política.

En este capítulo presentamos el estado de la cuestión sobre *Retablo*. Consideramos el tema de la violencia política, la memoria, la migración, el mundo andino moderno, el uso del lenguaje, el erotismo andino, entre otros. Para ello, hemos organizado esta discusión en función de tres subcapítulos: 1) estructura formal y

¹⁵Según Reynoso son los siguientes: Óscar Colchado Lucio y su libro emblemático, *Rosa Cuchillo; Ese camino existe*, de Fernando Cueto; *La noche y sus aullidos*, de Sócrates Zuzunaga; y *Candela quema luceros*, de Félix Huamán Cabrera.

temática; 2) literatura de la violencia política y 3) poética intencional en Julián Pérez Huaranca.

1.1. Estructura formal y temática

En este apartado, revisamos los comentarios, entrevistas y propuestas de lectura desde la interpretación de los periodistas, escritores, poetas, críticos literarios, editores, ensayistas e investigadores acerca de la novela *Retablo* (R). Nos interesa indagar acerca de la manera cómo analizan y comprenden la estructura formal y temática de la novela. Para ello hemos organizado, en este acápite, diez subcapítulos que estudian 1) las miradas globales sobre memoria, revuelta y guerra interna, 2) el aspecto del género o el carácter de la femeneidad, 3) el discurso de la educación, 4) la intertextualidad y el sujeto subversivo, 5) la narrativa de la violencia política, 6) el horizonte de lectura, 7) demonización y retablo textual, 8) los conflictos sociales, culturales y de migración, 9) el repertorio indigenista y 10) la representación del proyecto de nación.

1.1.1. Las miradas globales: memoria, revuelta y guerra interna

En el ámbito periodístico, Javier Ágreda (2008), a través de una nota cultural en el diario *La República*, reseña la reedición de la novela por la Editorial San Marcos. El periodista, coincidiendo con el crítico Ricardo González Vigil y el escritor Miguel Gutiérrez, asume que *Retablo* es una de las novelas importantes dentro de la temática de la violencia política; y que en el aspecto de la representación abarca aproximadamente 40 años en diversos escenarios (Ayacucho, Ica, Lima), siendo el pueblo de Pumaranra, espacio ficticio, ubicado en la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho), el lugar de iniciación de toda la trama. En cuanto al eje de la historia, aduce que este se presenta a través del narrador principal Manuel Jesús quien narra una historia de “varias generaciones de pobladores de un pequeño pueblo”, a partir de lo acontecido al arriero Gregorio y a su hijo Néstor, líder comunal asesinado; a los nietos: Manuel Jesús y Grimaldo (militante este último de un movimiento subversivo). Sin embargo, menciona el periodista, que en el tercio final de las historias confluyen en un suceso: la emboscada en la que muere Grimaldo y todos los miembros de la célula subversiva de la que formaba parte.

Los aspectos particulares que destaca el periodista del texto son los siguientes: 1) su carácter testimonial; 2) “la correcta” inclusión de la violencia política a la “temática de la narrativa indigenista”; 3) el logro de los personajes en su heroísmo y su

“promiscuidad sexual”; 4) el desarrollo del lenguaje “diglósico” al relacionar el quechua con la jerga urbana y costeña; 5) la estructura en el tratamiento del tiempo (el espacio y los narradores se asemejan a las novelas de Faulkner); 6) el abordaje de episodios violentos, la sexualidad carnavalesca, el lírico intimismo, y los relatos tradicionales, 7) la dificultosa lectura debido a que las historias se ubican en 36 capítulos y sobre la base de fragmentos yuxtapuestos casi aleatoriamente.

Agreda afirma que *Retablo* representa al hombre colectivo en toda su dimensión humana: rebeldía, amor, trabajo, alegría, tristeza, odio, abuso, explotación y masacre. Se narra la historia de un pueblo rebelde que va forjando a sus héroes, esto como consecuencia de una guerra heredada de los antepasados. De ese modo, se explica el porqué las comunidades andinas presentan su carácter belicoso.

La reseña periodística de Víctor Coral (2008), para el diario *El Comercio*, señala que *Retablo* carece de episodios, pues apela a la interpolación de historias (y voces) que se entrelazan hasta anudarse por completo hacia el final. Esto evidencia la influencia de la técnica faulkneriana, la riqueza del lenguaje semejante al de *Gran Sertón: Veredas* de Joao Guimarães Rosa. Además, se narran los encuentros sexuales, los cuales son sugeridos por el uso de los epítetos. Estas dos características remiten, menciona Coral, a la caracterización de las relaciones entre jóvenes urbanos de provincia a la manera de Julio Ramón Ribeyro. El texto presenta también un carácter polisémico y simbólico que, finalmente, se convierte en una suerte de exposición de motivo o explicación histórica. Sobre lo lingüístico, menciona Coral, Julián Pérez evidencia un español híbrido para incorporar las voces quechuas. En palabras de Coral, *Retablo* evidencia:

Moderada riqueza psicológica de los personajes (algo celebrado e hipostasiado casi con los mismos términos por los comentaristas citados), y grandes momentos de belleza poética que evidencian gran conocimiento de ciertas zonas de la sierra ayacuchana [...] Sin embargo, el manejo magro de los diálogos juega en contra de esta novela innecesariamente sobrevalorada por sus críticos afines, aun cuando sus logros [...] arrojan a todas vistas un balance general ligeramente positivo (C4-3).

De la misma forma, la reseña de Juan Carlos Romero (2009) enfatiza que *Retablo* es una novela en la que se representa el conocimiento sobre violencia política; y en la que los aspectos estructurales sobresalen: la oralidad familiar de los Medina, los testimonios épicos de algunos personajes, los vocablos quechuas, la visión profunda y estremecedora en la que, según Romero, se opta por el equilibrio axiológico; una visión

donde “no se satanice ni glorifique a ninguno de los protagonistas de uno u otro bando y por ser lo más sinceramente posible”. Finalmente, menciona que *Retablo* es una novela perteneciente de la narrativa de postguerra que retrata los hechos de guerra de los 80 y que con tres ediciones a cuestas debe seguir siendo difundida.

Por otro lado, el mismo Julián Pérez, en una entrevista para el diario *La Primera* (2008), específicamente la tercera edición, aduce que *Retablo* es una novela que parte de la tradición novelística peruana, pues recorre el indigenismo (menciona a Arguedas), con la aplicación de los recursos técnicos de la novela urbana (apela a Ribeyro, Vargas Llosa y otros escritores), el manejo de la técnica expositiva y el uso de recursos múltiples como la oralidad. De igual modo, enfatiza que la novela es múltiple, que puede ser leída de diversos modos. Además, señala, se representa el erotismo andino, pero, sobre todo, se representa la historia de un individuo que ha agotado su existencia en la aldea global y busca retornar a su pueblo natal para reencontrarse con su pasado y lograr “construir el discurso de la verdad”, es decir, “testimonia[r] [la] oralidad” sobre lo ocurrido en la década de los 80. Por otra parte, cree que la función del escritor, desde su perspectiva de docente universitario, es la de responder por la inclusión de producciones textuales elaboradas en las provincias (aquellas excluidas por el canon literario).

Carlos Arturo Caballero (2012, 2017) a partir del planteamiento teórico de *Revolución* de Julia Kristeva analiza *Retablo* para estudiar de qué manera se reconstruye la memoria individual y colectiva de la violencia política a partir del narrador personaje. Para dicha reconstrucción Caballero comienza explorando cuatro historias: 1) la historia familiar de los Medina Huarcaya, 2) la crisis existencial de Manuel Jesús (personaje principal), 3) la historia sobre la violencia armada a comienzos de los ochenta en Pumaranra, 4) la línea argumental en la indagación sobre el origen de la violencia social desbordada a partir desde la ideología y política. En cuanto a la estructura plantea que se evidencia 1) la existencia del registro testimonial: a) se narra desde la introspección de la memoria personal y colectiva, b) se confronta al pasado, la historia y la memoria, c) se busca el proceso de reactivación de la memoria para explicar el presente como tragedia personal; 2) el manejo de una lógica de tiempo de la memoria: fragmentada y circular; 3) la memoria individual y colectiva se presenta como portavoz de otros; 4) el ingreso de la modernidad, por medio del saber letrado, se coloca como matriz social y

de progreso; así se incluye la modernidad en Ayacucho. Asimismo, asume que en *Retablo* se presenta cinco tipos de revuelta: del mito, del poder letrado, la familiar, la juvenil y la vivencial. Finalmente, y tal vez el aporte más importante, su análisis concluye que *Retablo* es una novela en la que se *desmitifica al sujeto subversivo* como depositario del mal puro y, en ese sentido, el texto se esfuerza por comprender y explicar el origen y causa del conflicto armado interno en el Perú.

Para el escritor cajamarquino Miguel Arribasplata (2007), *Retablo* es una novela total, lúdica, confesional y de aprendizaje. Estructura mundos encontrados y disímiles, en los que se emplea la menipea, el carnaval, la polifonía, la representación de la zoología erótica, la fabulación del panteísmo y la construcción de metáforas al estilo de Vallejo. Por el lado de la intertextualidad dialoga con la tradición de los maestros peruanos como Ciro Alegría, José María Arguedas y César Vallejo; con el poeta y escritor argentino Jorge Luis Borges; en relación con la literatura europea, con François Rabelais, Don Juan Manuel, Jorge Manrique y Milan Kundera. En cuanto a los temas, se figura el testimonio de los desplazados, los conflictos ancestrales, la búsqueda y la explicación del pasado por medio de la memoria, la exposición de la conciencia escéptica y pragmática del dolor y su desencanto.

Sus personajes son sobresalientes como Escolástica, Manuel Jesús, Grimaldo, Antonio Fernández. Así, apertura la presencia de Manuel Jesús, el protagonista, “un desplazado, más que migrante, empujado por los azares de la guerra, que con ojo avizor recrea su pasado, sus lances amorosos, las vicisitudes de las comunidades y la provincia, del contexto nacional...” (20); mientras que su hermano Grimaldo asume un compromiso revolucionario; y se presenta la figura enigmática de Antonio Fernández quien habilita el escenario de la ideología subversiva. La lectura de Arribasplata, efectivamente, nos conduce a sostener que en *Retablo* se construye la poética de la memoria que confronta el presente a partir del testimonio del desplazado.

Para Edgar Luis Larrea (2017), *Retablo* es la obra representativa del género *Novela de la Guerra Interna* y se estructura de la siguiente manera: presenta un punto de vista innovador dentro del mundo andino relacionado a la modernidad. Se emplean técnicas de narración incorporándose giros, modismos, frases, estructuras y características del quechua; propone personajes complejos y de niveles psicológicos que se conectan con la vida de Hildebrando Pérez Huaranca. Refiere, además, una

cosmología bidimensional, con microcosmos de oralidad. Es evidente, afirma, la influencia de Arguedas en la novela, ya que la creación de sus personajes sigue el punto de vista moral. Finalmente, en los universos representados se evita priorizar la violencia y la incursión en la ideología senderista como eventos dramáticos.

En el cuarto capítulo, en el análisis textual sobre la novela comenta lo siguiente:

Retablo de Julián Pérez (2004) es la historia de un hombre que de niño fue uno de los miles de desplazados fuera de Ayacucho por la guerra y de adulto vuelve al hogar para reencontrarse con su pasado y poner orden en su propia historia (20).

En este tiempo aparecen con nitidez su madre Escola, su hermana Marcela y se menciona a una ex esposa quien ha huido con la hija de ambos a Miami, Estas últimas son en gran parte responsables del confuso estado mental del protagonista quien retorna al hogar materno después de años de autoexilio en busca de su pasado, así como para intentar encontrar la tumba de su hermano asesinado (2017: 177).

Estas dos citas, muestran a un investigador excesivamente confiado en su análisis, pero desatinado y confundido en sus reflexiones, ya que Manuel Jesús abandona Ayacucho joven alrededor de los 18 años; además, la hermana se llama Marcelina; y la exesposa no huye con su hija, sino que se divorciaron y la hija decide viajar con su madre al extranjero. Luego, Manuel Jesús retorna a Ayacucho a encontrarse con su madre y hermana; y continúa con la búsqueda del cuerpo insepulto de su hermano.

De igual manera, presenta el tema de la memoria, el duelo, el olvido y la reconciliación en la novela, pero no explica si la representación es contestataria al informe de la CVR o si efectivamente sigue los lineamientos del informe para alcanzar el olvido, la reparación simbólica o material de las víctimas, pues se debe analizar pormenorizadamente la novela y comprender que el narrador-protagonista, Manuel Jesús, desde la memoria autobiográfica activa las memorias en confrontación y lucha contra el olvido del discurso hegemónico.

Siguiendo al maestro Miguel Gutiérrez (2006), *La hora azul*, de Alonso Cueto y *Retablo*, de Julián Pérez, comprendemos que son novelas opuestas: Alonso Cueto propone el tema de la reconciliación nacional a partir del presupuesto de la CVR, mientras que en la novela de Julián Pérez, el protagonista retorna a Huamanga, reconstruye la historia de la familia y la de su hermano “muerto en combate con el ejército dentro de las filas de sendero”. Así, el narrador nos presenta “Una etapa posterior” de la guerra y una visión crítica de los sucesos. Sin embargo, en la diégesis

no se propone el olvido y la reconciliación, sino la búsqueda por comprender las consecuencias generadas en los sobrevivientes, la búsqueda de la memoria del duelo; por ello, la novela presenta un final abierto.

1.1.2. Género: el carácter de la femeneidad

Por su parte, Carmen Ollé (2005, 2006) realiza la reseña de *Retablo* de la primera edición del 2004. Afirma que la estructura del texto se encuentra en base a relatos alternados e interpelaciones de dos historias entrelazadas acerca de dos profesores universitarios: la primera corresponde a la historia de Manuel Jesús que con tono confesional y nostálgico se hace premonitorio su drama personal. En esa reflexión íntima de Manuel durante su viaje de Lima hacia Ayacucho (tierra natal), evoca su infancia, se ha convertido en un hombre escéptico, sin religión, psicológicamente quebrado, con el hermano desaparecido (ni vivo ni muerto); y se menciona además que se divorció y su hija lo ha abandonado. Mientras que la segunda historia es la de Antonio Fernández, el de “la piel clara”, quien “hace prevalecer el reino de la libertad sobre el reino de la necesidad” (2006: 310).

Los personajes femeninos se presentan vigorosos: Escola, mujer sabia, de carácter, y que cree en el conocimiento occidental; y Mama Auli refiere el tono mítico, la voz de la colectividad, narra la vida épica de la familia Medina y la historia del pueblo, sus adversidades y los abusos con Néstor Medina.

Tras el enfoque erótico en relación a la mujer, también se observa el calor de los afectos al tratar a los aldeanos, forasteros y a los familiares con desinencias cariñosas, hay descentramiento cultural, enfoque caleidoscópico de acciones en distintas narrativas que evitan el carácter lineal; se proponen varios ángulos y la riqueza del lenguaje es evidente con la influencia del quechua y el “tono arcaico”. Además, el lector repara en los motivos de la depresión del narrador sobre la postguerra y entenderá los avatares de esa la lucha armada.

En la lectura del novelista Miguel Gutiérrez (2007), se produce la liberación del amor, sexo y erotismo a diferencia de los narradores andinos post-Arguedas. En *Retablo* este es un tema resaltante que enfatiza una tipología: la presencia del amor recatado y filial (los padres de Grimaldo y Manuel Jesús), el amor no correspondido (Clavelita), y

el amor erótico, celebrativo, lúdico y picaresco en la vida de los pobladores de Pumaranra.

Por su parte, Luis Medina (2005) propone que Adelaida es la representación metafórica de la cultura andina. Esta fémica refiere la relación entre la tradición y el espacio social privado, la mujer moderna que fue víctima del espacio privado invadido por las Fuerzas Armadas y Policiales y los subversivos. Vivió un romance juvenil con Manuel Jesús y años después, al retorno de este, revivirán una pasión frenética. En la novela *Retablo*, específicamente, en el capítulo 32, Manuel Jesús afirma: “Es entonces cuando siento haberla [a Adelaida] amado toda mi existencia, que es el pedazo de tierra fértil de donde nunca debí haberme ido” (312).

A partir de la propuesta de lectura de Medina, sospechamos que la presencia de las femeneidades y la relación amor/erotismo en la juventud de los hermanos Medina y sus encuentros furtivos e infidelidades explican su vinculación con el mundo andino, específicamente, con la *Pachamama* (madre tierra). Grimaldo se inserta y se compromete con el grupo subversivo para defenderla; mientras que Manuel Jesús retorna Ayacucho y se reencuentra con Liz y Adelaida quienes posibilitan su emplazamiento y la estabilidad emocional e identitaria. Las fémicas se presentan como generadoras de oportunidades y soportes de vida tanto en la esfera social, política, cultural, histórica y mítica.

Asimismo, el escritor Rafael Inocente (2010) postula que el tratamiento de la sexualidad de la mujer andina refiere una presencia importante en el transcurso de la novela y el retorno de Manuel Jesús. Así se presenta a Clavelina, Liz, mamá Auli y a las mujeres engañadas por los hacendados Amorín. Acerca de esta reflexión, Javier Garvich (2006) menciona que el tema amor/erótico se representa en los encuentros clandestinos, sexo amatorio y en referencia a las leyendas andinas de amor, de fidelidad no correspondida, de raptos galantes o de amores tardíos.

En la lectura del escritor Miguel Arribasplata (Op. Cit.), las escenas eróticas prefiguran la estirpe rabelaisiana y, por ello, las mujeres son tiernas, tenaces y afectuosas.

En resumidas cuentas, las propuestas reseñadas por el poeta, los escritores y la crítica literaria nos permite, efectivamente, ampliar y proponer la presencia de la femeneidad en *Retablo* como transmisora de la tradición oral, la conservación de la memoria y la capacidad del vínculo amoroso que logra transferir el recuerdo de la memoria melancólica hacia la memoria del duelo¹⁶.

1. 1.3. El discurso de la educación

Por su lado, Eric Carbajal (2013)¹⁷ plantea que en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca se representan temáticas como la incursión de la violencia política en el Perú de 1980, el fracaso de la Reforma Agraria (1978), la explicitación de la prolongación del poder de los hacendados (contexto que permite el principio del surgimiento del grupo maoísta de Sendero Luminoso en Ayacucho). Sin embargo, le interesa enfocarse, sobre todo, en el tema de la educación estatal “durante la época de la violencia política en el Perú” y explicar de qué manera la educación fracasa.

Para tal fin, Carbajal señala que en *Retablo* se observa 1) historias de vida en forma paralela de tres generaciones de la familia Medina, 2) Manuel Jesús Medina, sujeto fracasado, quien retorna a la ciudad de Ayacucho, lo cual implica un hacer de un viaje simbólico, 3) la implantación gradual y eventual consolidación de Sendero Luminoso en el departamento de Ayacucho, 4) Grimaldo Medina y Manuel Jesús, personajes que evidencian el fracaso de la educación, 5) la instrucción en el colegio de Ayacucho, la cual busca en sus estudiantes la utilización del castellano, ya que “la valorización y consecuente discriminación de la persona se da a través de un sistema educativo que tiene al lenguaje como instrumento principal” (2). Por tanto, educarse implica utilizar de manera adecuada el castellano.

De este último punto, Carbajal asume que la educación en *Retablo* se representa a través de cuatro maneras: a) el conflicto entre la oralidad (práctica de retroceso) y la escritura (avance y progreso), b) los hacendados se benefician y extienden el discurso de la educación para continuar con la opresión de los indígenas, c) la población indígena se educa para concientizarse y de esa manera evitar las agresiones y los maltratos de los

¹⁶ Ver: página 196.

¹⁷ En el 2013, Carbajal se encontraba estudiando en Indiana University-Bloomington y presentó una ponencia en *Mid- America Conference en Hispanic Literature, exiles, migrations, y movements*, el 20 de abril del 2013.

hacendados y d) la participación de docentes y estudiantes universitarios quienes permiten la incursión de Sendero Luminoso. Así se incita a la juventud ayacuchana a ser parte de la revolución y a la “violencia extrema”.

Eric Carbajal estudia el tópico de la educación estatal, intenta hacerlo a través de los actantes: Manuel Jesús y Grimaldo. Su intento dilucida puntos interesantes como el desarrollo de la educación en Manuel Jesús y Grimaldo y su fracaso. Este fracaso evidencia el conflicto entre la oralidad y la escritura, la frustración en su vida profesional y personal de Manuel Jesús; no logra explicar el porqué de su imposibilidad para adaptarse al mundo moderno y capitalista de Lima: reflexiona sobre la importancia de la escritura y la educación para entender su vida. Además, la escritura en castellano le imposibilita focalizarse y explicar la sensibilidad andina dado que “haber sido instruido en la escuela y la universidad lo ha alejado de su forma natural de ver y entender el mundo, de olvidar su filosofía acorde a la cosmología andina y contraria a la de lo que conocemos” (7).

1. 1.4. Intertextualidad y el sujeto subversivo

Para el mes de mayo del 2014, en la Universidad Nacional Federico Villarreal de la Facultad de Humanidades de la Especialidad en Lingüística y Literatura se presenta la tesis titulada Análisis comparativo de *Retablo* de Julián Pérez y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust de Humberto Revelli Quispe. En su propuesta, el tesista propone cinco hipótesis; en esta última hipótesis propone que:

Si llegamos a demostrar la intertextualidad de *En busca del tiempo perdido* y *Retablo* es viable que Julián Pérez trabaje libremente con ese hipotexto-Entiendo hipotexto como texto base, texto A, a diferencia del hipertexto que es el texto que trabaja con esa base, texto B-. Es decir, *EBTP* no sería un fin en sí mismo, como lo sería, por ejemplo, si *Retablo* fuese una parodia; más bien, la poética de *EBTP* estaría subordinada a la poética particular de *Retablo*, las causas de la violencia política. En ese sentido, *EBTP* no sería un fin en sí mismo, sino solo un instrumento (3).

Por su parte, en el primer capítulo, el marco teórico gira alrededor de la propuesta de Cristóbal González Álvarez sobre intertextualidad. En el segundo capítulo, el estado de la cuestión sobre *Retablo* menciona a tres de veinte críticos literarios expuestos en la bibliografía y a lo largo de la tesis, quienes han propuesto artículos, entrevistas, reseñas y ensayos. De modo que usa de pretexto la mención sólo de tres críticos para probar que ninguno advirtió la relación intertextual entre *En busca del tiempo perdido* (*EBTP* en adelante) y *Retablo* (*R* en adelante). En el tercer capítulo, cita solo la propuesta de

Gonzalo Portocarrero sobre las relaciones entre Sendero y el mundo andino (60) y lo hace para referirse a las propuestas de Carlos Iván Degregori y Alberto Flores Galindo (60). ¿Por qué parafrasea la lectura de Portocarrero sobre las propuestas de ambos investigadores? ¿Por qué no cita fuente directa de cada uno de los estudiosos sociales? En el cuarto capítulo, realiza el análisis comparativo entre *Retablo* y *EBTP*. En la página 66, el tesista explica que en *Retablo* la prolepsis aparece en las páginas 7, 11, 49, 71, 93, 118, 123, 154, 156, 186, 233, 235, 238, 290, 293, mas no detalla el análisis de la prolepsis en *EBTP*. En el quinto y sexto capítulo, propone al sujeto senderista como “humano” y que además “es probable que el sujeto senderista representado en *Retablo*, de manera tan heterodoxamente humana, sea un intertexto de la representación de los sujetos, por parte del narrador, en *EBTP*” (3). Finalmente, notamos que la investigación, aunque presenta omisiones y se halla en desorden los primeros capítulos, y se encuentren faltas de coherencia en las citas: “Las causas de la violencia de *Retablo* son influenciados por las causas de los celos de *EBTP*” (44) o el subtítulo resulta incongruente “un amor de Swann explica la visión positiva del sujeto senderista en plena guerra interna” (100), ofrece dos últimos capítulos interesantes titulados “El tiempo en la configuración de la novela” y “La representación del sujeto senderista en *Retablo* a través del intertexto de *En busca del tiempo perdido*”. En este último, se reflexiona acerca de la construcción del sujeto senderista; por un lado, como un luchador social; y, por el otro, como el mal senderista, ya que cae y es generador del mal del desastre “que acarreó la lógica del accionar senderista, para Julián Pérez, es condenable y suscita una distancia crítica, porque por más que ese mal de un proceso de verdad sigue siendo mal” (2014:108). Como vemos, son dos tipos de sujetos subversivos: el luchador social y el generador del mal.

Por otro lado, Javier Garvich (2006) dice que en la novela se construyen dos nuevos sujetos: 1) subversivo (Grimaldo y su historia del militante político) y 2) el agitador político (Antonio Fernández). Sugiere de manera rotunda que la novela “Frente a la mentira institucionalizada sobre nuestra guerra que circula impune en los medios hegemónicos, [...] nos cuenta, con una simpleza sugestiva y memoriosa, la verdad” (65).

De la misma manera, Luis Nieto Degregori, en una entrevista (Olmos, 2015) refiere la historia de la violencia y con ella la historia ayacuchana a partir de la familia

Medina Huarcaya en el pueblo de Pumarana. Un pueblo en conflictos con los hacendados, empresarios mineros, comunidades vecinas como es el caso de la comunidad de Lucanamarca. La novela explica el fenómeno de la violencia a partir de los conflictos que enfrentaron los sectores campesinos. Además, Hildebrando Pérez es representado como Grimaldo en la ficción, y se evita realizar una apología de su actuación política, y se busca incansablemente comprender “las motivaciones que lo habrían llevado a unirse a este movimiento y, finalmente, a sacrificar su vida” (410-411).

En el estudio de Arturo Caballero (2012a) la representación textual de la novela refiere el resentimiento acumulado en las tres generaciones de la familia Medina, lo que permitió a Grimaldo articular la ideología revolucionaria del marxismo-leninismo-maoísmo, el cual ofrecía a los necesitados el camino hacia la liberación y reivindicación.

En consecuencia, asumimos que en *Retablo* se representa al sujeto subversivo, pero los diferencia. El subversivo ideólogo es Antonio Fernández, quien llegó al pueblo e inició la “catástrofe” en Pumarana y la desestructuración de la familia Medina Huarcaya; luego, el subversivo ideólogo-militar como don Clodo y Grimaldo quienes defienden a su comunidad y concretizan el accionar militar; por ello, Grimaldo decide integrarse a dicho grupo y luchar; y, finalmente, el subversivo militar, Celestino Pacheco, joven que materializa las acciones de guerra.

1. 1.5. La narrativa de la violencia política

Jorge Terán (2018) nos plantea la poética narrativa de Julián Pérez que lucha por representar la narrativa de la violencia política del Conflicto Armado Interno al interior del campo literario; y así desde la ficción literaria recupera la memoria, es decir, “En un plano metonímico, remite a una poética; a una percepción acerca de lo que debe o no ser la literatura y, por extensión, a su discutible construcción en el campo literario, para el caso, peruano” (201).

Sostiene que la relación temática y estructural de su narrativa presenta 9 aspectos singulares: a) el contexto es Ayacucho, Ica y Lima; b) presenta protagonistas desarraigados, c) se focaliza los eventos de la violencia política, d) presenta la crisis del mundo andino, e) se comprende la modernidad andina problematizada y violentada, f)

se relaciona la tradición oral y la educación, g) se humaniza al subversivo, se evita demonizarlo y busca comprender al otro, h) se reflexiona sobre el acto de la escritura, la función del escritor y el campo literario, i) el evento traumático de la violencia se desborda en el cuerpo y j) sus personajes son intelectuales (periodistas, antropólogos, escritores) quienes reflexionan y escriben sobre la violencia política.

Asimismo, Terán Morveli añade que las novelas de Julián Pérez presentan un proyecto ético acerca del conflicto armado interno: busca comprender y “ensaya una visión de conjunto acerca del conflicto” (198), y expone la “experiencia de vida y de arte [de Julián Pérez que] ha asumido el reto de narrar sobre la tragedia que ha dejado una herida abierta en la conciencia, en la mente, en el cuerpo y en el corazón de los que fueran parte de esa historia difícil de asumir” (*Ibíd.*).

Y en el caso de *Retablo*, la estrategia escritural es humanizar a los integrantes de Sendero Luminoso y otorgar la voz al demonizado. Además, se busca cuestionar la versión oficial y desde la ficción recupera la memoria. Así, “Este proyecto ético-literario se incluye al interior del campo literario peruano, en el que intenta, persiste en situar esta versión acerca del conflicto en confrontación directa con otras que, se entiende, se considera carentes de ética” (*Ibíd.*).

Para el crítico literario sanmarquino, Antonio González Montes (2018), la narrativa de Julián Pérez refiere el sur del mundo andino en la década de los 80. Presenta aspectos de creación verbal, con imaginarios complejos. Por eso, sus obras son totalizadoras, que desafían la memoria, el imaginario, la ideología y la afectividad. Logran conmover al lector al utilizar la verosimilitud dentro del espacio, el escenario, situaciones y objetos. Se inmiscuye en la subjetividad y el inconsciente de sus personajes (deseos, miedos, sentimientos). Apela a la sabiduría del creador tradicional y moderno que domina la oralidad y la técnica contemporánea al emplear el sistema narrativo plural que incluye las voces alternas. Los temas tratados son la amistad, la migración forzada, la memoria contestataria, el miedo y los traumas marcados en sus personajes, quienes vieron, oyeron, olieron, vivieron y aceptaron un compromiso personal y político de manera íntegra. Estos temas son continuos dentro de la producción narrativa de Julián Pérez Huaranca.

Para Belinda Palacios (2014) *Retablo* reconstruye la violencia de la guerra interna a partir de las diversas memorias que construye el relato colectivo. Así, plantea una reflexión metaliteraria de cómo se debe escribir acerca de la violencia y su dificultad de reconstruir por medio de la palabra “reabriendo el debate sobre la elaboración de la memoria desde una perspectiva más humana que busca terminar con el odio y abrir una vía para la reconciliación nacional” (68).

1. 1.6. Horizonte de lectura

El acercamiento de la crítica literaria a *Retablo* ha generado tres aspectos en discusión: 1) la vinculan como la producción narrativa o influencia de Hildebrando Pérez Huarancca; segundo, 2) la vida biográfica y autobiográfica de Hildebrando Pérez Huarancca¹⁸ asumida en la construcción del personaje Grimaldo Medina Huarcaya; y 3) la construcción diegética en objeción y respuesta al relato “Víspera”, de Luis Nieto Degregori. En todo caso, “El desconocimiento del día de su muerte y la inexistencia de un cadáver fueron las condiciones perfectas para la creación de una leyenda compuesta por varias historias, que más que aclarar reflejaban las fantasías de sus enemigos y admiradores” (Zevallos, 2018: 15).

Ser hermano de Hildebrando Pérez Huarancca y referirse a la diégesis de la violencia política en sus novelas condicionan la recepción de *Retablo*. La figura enigmática y controversial del hermano mayor se mostraría como una sombra que asedia la narrativa de Julián Pérez. Así lo confirman las diversas reflexiones y análisis de diversos críticos. Este es el caso de Ulises Zevallos-Aguilar (2018) quien confiesa que leyó *Retablo* después de 12 años de su publicación y debido a la insistencia de “amigos especialistas” quienes lo condujeron a leer “una excelente novela sobre la

¹⁸Hildebrando Pérez Huarancca, hermano mayor de Julián Pérez, oriundo de Ayacucho. Fue catedrático universitario y escritor reconocido por la crítica literaria nacional e internacional por su libro *Los ilegítimos*. Se sabe de su preferencia política y se ha interpretado y sobreinterpretado sobre su extraña desaparición. Mark R. Cox (2012, 2019) señala que la CVR cometió limitaciones, errores, omisiones y realizó transformaciones en los testimonios que permitieron la creación de especulaciones sobre el escritor; y que “es increíble que la CVR y el gobierno hayan acusado a Hildebrando Pérez Huarancca de encabezar la masacre basados solo en el testimonio de un hombre que ni se encontraba en Lucanamarca ese día” (2012: 7). Además, su figura controversial de intelectual político-literario ha servido de inspiración en un cuento [*Visperas*] y en una novela [*Retablo*], según Mark R. Cox: “[...] desde la idea de que fue un monstruo o una víctima inocente” (2019: 43).

guerra interna del Perú (1980-1992)". Su disposición al análisis dependía de las recomendaciones de otros:

Mi lectura no fue de descubrimiento. Había escuchado mucho sobre ella en conversaciones de café y bar que giraban en torno a la leyenda que se creó sobre el escritor Hildebrando Pérez Huaranca y la línea de interpretación sugerida por el influyente escritor izquierdista Miguel Gutiérrez, en una de las primeras reseñas favorables que tuvo *Retablo* (15).

En esta cita, la lectura de *Retablo* fue impulsada por la insistencia de los amigos y de la influencia de la metacrítica a cargo Miguel Gutiérrez, "escritor izquierdista", enfatiza Zevallos, catalogando ya una filiación política tanto en *Retablo* como en su reseñador. En el año de 2009, Julián Pérez denunciaba y cuestionaba este tipo de clasificación por parte de la crítica literaria peruana, ya que lograba la descalificación de la creación literaria de cualquier escritor, como es su caso y la de Miguel Gutiérrez, solo por su posición ideológica y política; sin otorgarles el espacio estético y ético correspondiente.

Por otro lado, para el escritor Néstor Tenorio Requejo (2015) Julián Pérez alude a su hermano en sus novelas como es el caso del personaje Manuel Jesús en *Retablo*; y Gerardo en *Criba*, lo cual evidencia el "amor fraternal hacia su hermano". Así reivindica y realiza un homenaje a su hermano, explicaba Tenorio. En sus reflexiones, Julián Pérez se asemeja a Vallejo por el tema del amor filial, pues "estoy leyendo a JP uno no puede dejar de pensar en Vallejo, en su poesía tierna, de amor fraternal hacia el hermano, cuando evoca la muerte de su hermano Miguel, con quien jugaba a las escondidas, cuando tardaba en aparecer y lo hacía llorar, no tardes en salir, puede inquietarse mamá. Un desgarró que conmueve hasta las entrañas" (13). Creemos que esta propuesta sobre el amor fraternal se representó primero en la novela *Retablo*. En el siguiente acápite explicamos este punto con detalle.

1. 1.7. Demonización: Hildebrando Pérez Huaranca / Grimaldo Medina Huarcaya

La crítica literaria y los narradores andinos se han detenido en afirmar que *Retablo* no es más que la respuesta contundente de Julián Pérez Huaranca a Luis Nieto Degregori (Gutiérrez, 2007). Y que el personaje Grimaldo Medina Huarcaya no es más que la reconstrucción del personaje Grimaldo Rojas Huarcaya, del cuento "Vísperas". En todo caso, se asume que el personaje ficcional de Grimaldo Medina Huarcaya toma como referencia directa al escritor Hildebrando Pérez Huaranca.

En el 2010 [1990], el escritor Dante Castro criticaba a Luis Nieto Degregori por crear un personaje llamado Grimaldo Rojas Huarcaya que aludía, en realidad, a Hildebrando Pérez Huaranca, en su relato titulado “Vísperas”, señalando que ese tipo de construcción no es ético.

Luis Nieto Degregori (2010) [1990], afirmaba que su relato trata el tema de la actitud del escritor y el intelectual frente a Sendero Luminoso. Contundente en su respuesta a Dante Castro al sostener que rindió Homenaje a Hildebrando Pérez señaló:

No denigro a Hildebrando Pérez Huaranca, de quien me hice amigo por el año 80, cuando trabajamos juntos en la Universidad de Huamanga, aunque sí es cierto que este escritor es el prototipo de mi personaje. Me he visto muchas veces en el trance de aclarar a inexpertos lectores que el escritor crea sus personajes en base a personas de carne y hueso, generalmente de su entorno, sin que esto signifique que esté retratando a estas personas con el solo cuidado de cambiarles de nombre. Es la primera vez que tengo que aclarar esto a un escritor (21).

Sin embargo, en “Vísperas” (1989), Luis Nieto Degregori construye al personaje Grimaldo Rojas y lo representa como un escritor fracasado, un resentido “que consideraba que la crítica y el amplio público le habían escatimado injustamente reconocimiento, le habían escamoteado su aplauso. Y era esa terrible injusticia, sobre todo, por lo que había cogido el fusil” (Nieto Degregori, citado por Cox, 2000: 110). Es más, el apellido “Rojas” implicaba de antemano la vinculación del personaje al grupo subversivo y su repercusión. Entonces, el resentimiento en Grimaldo y la no comprensión de los motivos de su inserción al grupo subversivo es considerado como una característica de demonización.

En el 2013, Roxana Cáman Vigo explicaba que *Retablo* es una novela que se presenta en tono autobiográfico y representa a Grimaldo Medina Huarcaya quien no es más que la mención y la contestación al personaje Grimaldo Rojas Huarcaya, jefe de práctica de la universidad de Ayacucho y quien publicó el cuento “Los desposeídos”, construido por Luis Nieto Degregori en el cuento titulado “Vísperas”. Lo curioso, dice Cáman, este personaje asumió el prototipo de la figura controversial de Hildebrando Pérez Huaranca. Y será Julián Pérez quien rescata esa figura en su novela *Retablo* y humaniza la figura de Grimaldo apellidado ahora como Medina.

Mark Cox (2010, 2012) ya explicaba que en “Vísperas” se pintaba una imagen positiva de Grimaldo (Hildebrando Pérez) Rojas como escritor; y que en *Retablo* (2003)

Grimaldo apellida Medina Huarcaya y representa la generación, justamente, de la familia Medina, en el pueblo ayacuchano de Pumaranra. Cumplía diversos roles: estudiante, profesor universitario, mujeriego, padre y madre de sus hermanos menores y subversivo, “sigue la lucha de su padre y su abuelo contra los ricos que explotan a los pobres” (Cox, 2010: 20).

Como vemos, esta novela se lee pensando que es contestataria al cuento de “Visperas” de Luis Nieto Degregori y a la representación de Grimaldo en una perspectiva externa; por tanto, es un personaje descuidado con alto nivel de misterio. Así, Julián Pérez busca reivindicar al personaje ideado por Luis Nieto y elimina el apellido “Rojas” y emplea el nombre de guerra de Hildebrando Pérez como “Medina” para convertirlo, luego, en Grimaldo Medina Huarcaya. Mark Cox (2012) no duda al afirmar que el personaje Grimaldo Medina se halla inspirado en el difunto Hildebrando, ya que en el grupo subversivo lo llamaban “camarada Medina”.

De la misma manera, Belinda Palacios (2018) coincide en manifestar que Grimaldo Medina es un personaje ficcional ideado de la persona real de Hildebrando Pérez:

el desaparecido hermano del autor, a quien se le acusa de liderar la masacre de Lucanamarca en 1983 (CVR, t. VII, Cap, 2.6) La decisión de Grimaldo de unirse a los subversivos no es apoyada ni justificada en ningún momento en el texto ni por el narrador, ni son omitidos los actos violentos que comete Grimaldo en nombre de la revolución (31).

El análisis de Belinda Palacios apela al discurso oficial de la demonización para interpretar la presencia de los subversivos en *Retablo*, pero cambia el rumbo de su propuesta y aduce que la novela busca, en realidad, comprender el porqué de la actitud de Grimaldo/ Hildebrando.

Dentro de esta misma perspectiva, Eric Carbajal (2018) nos dice que la representación del proyecto de educación en la novela expone algunos aspectos autobiográficos de Hildebrando Pérez en Grimaldo¹⁹.

¹⁹ Así también lo afirma el escritor Rafael Inocente en sus reflexiones (Velita, 2010) y en una entrevista (2009) sobre *Retablo* y Julián Pérez. Manifiesta que Grimaldo Medina Huarcaya es el alter ego de Hildebrando Pérez Huaranca. De la misma manera lo es el personaje Antonio Fernández del agrónomo cajamarquino Antonio Díaz Martínez quien escribió *Ayacucho: hambre y esperanza* (1969). Esta afirmación también la comparte Ulises Zevallos (2018).

Los lectores de la narrativa de Julián Pérez comprendemos que una de las temáticas es configurar la ausencia o desaparición del hermano, pero que la estrategia de Julián Pérez es apelar dicha ausencia para exponer y reflexionar acerca de las causas que originaron la violencia política y, efectivamente, proponer un contradiscurso de la demonización (Zevallos, 2018) dentro y fuera²⁰ de la diégesis. Es una respuesta contundente no solo a la narrativa de la demonización, sino a la posición y análisis de los críticos literarios sobre la literatura de la violencia política. No olvidemos que, efectivamente, Julián Pérez presentó su tesis titulada *La violencia política en las premisas de la crítica literaria peruana actual*, en el 2009. Es enfático al denunciar las interpretaciones demonizadoras que los críticos literarios peruanos realizan al tratar el tema de los sujetos subversivos.

Ulises Zevallos (2018) asume que, en realidad, Luis Nieto Degregori en “Víspera” representó el discurso de la demonización con el personaje Grimaldo Rojas Huarcaya. Y dio a entender la formación del senderista desde una posición progresista. El personaje Grimaldo es calificado de resentido social, con defectos físicos y traumáticos; quien viajó a China²¹ para ser adoctrinado y entrenado para formar parte de la posición política; además se relata la fuga de la cárcel de Huamanga, que brinda la posibilidad de comprender que es partidario de la ideología subversiva o fue secuestrado. Zevallos afirma que Julián Pérez se reapropia de manera parcial del personaje Grimaldo Rojas para dismantelar el discurso de demonización²² y los discursos piadosos que se

²⁰ Por otro lado, debemos enfatizar que la demonización no solo es construida dentro de la diégesis de la novela, sino que la crítica literaria también asume una perspectiva de la demonización cuando se trata de la construcción del sujeto subversivo en *Retablo*. La propuesta de Belinda Palacios (2018) confirma dicha posición al mencionar que: “El cataclismo al que hace referencia nuestro personaje [Grimaldo] no es otro que el llamado Conflicto Armado Interno peruano (1980-2000), el cual, vale la pena recordar, fue una sangrienta guerra interna del país que enfrentó a fanáticos terroristas contra militares y fuerzas del orden; en veinte años de violencia sin precedentes en la historia de la República del Perú” (27). Sucede lo mismo con Faverón (2007, 2008) al leer *Retablo* y considerarla dentro de la filiación política de Julián Pérez como izquierdista tradicional.

²¹ Según Miguel Gutiérrez (2008), para viajar a Pekín en la época de la China Popular de Mao, se debía mantener tres tipos de relaciones: entre estados, entre partidos y entre pueblos. La segunda, mantenía un carácter clandestino o semiclandestino, “durante los cuales, tengo entendido, dirigentes y cuadros de partidos hermanos recibían formación ideológica, política y militar” (229). Esclarece que tanto la relación del estado como entre los pueblos “eran relaciones perfectamente legales, y los especialistas no eran contratados por su adhesión a las ideas marxistas o al pensamiento maoísta sino por su capacidad profesional. Conocí a diversos especialistas que no sólo eran diferentes en asuntos políticos, sino que eran anticomunistas e incluso detestaban a los chinos” (*Ibid.*).

²² Siguiendo a José Ramos López (2017) comprendemos que la percepción sobre los terroristas presentan cinco aspectos: 1) son seres exóticos cercanos a la monstruosidad que causan horror; 2) usualmente se les quita su humanidad y son basurizados, pues se asume que son seres hipócritas, fanáticos, traidores sin derechos civiles ni legales, y antipatriotas; 3) su imagen se encuentra congelada; 4) su presencia encierra un proceso de estigmatización; y 5) se le sitúa en la zona andina prevaleciendo su condición geográfica y

articulan en torno a los dirigentes y militantes de Sendero Luminoso. De ahí que se presentan dos historias: 1) la historia familiar de tres generaciones, y 2) la representación de una historia regional del pueblo de Pumaranra.

Afirma categóricamente que *Retablo* es el contradiscurso de la demonización, porque Grimaldo Medina es heredero de una línea de líderes y autoridades campesinas que defendieron Pumaranra por un siglo. Grimaldo presenta cualidades de líder: a) posee una conciencia social, b) es defensor de los derechos de la comunidad, 3) es dueño de una propiedad; 4) accedió a la educación universitaria, y 5) aceptó su compromiso militar dentro de un partido. Entonces, Grimaldo accedió a la educación de manera inicial como una exigencia familiar²³; luego, la usó para insertarse dentro del grupo subversivo. Por otro lado, en *Retablo*, Julián Pérez no refiere el escape de la cárcel ni la masacre de Lucanamarca; elimina dichos “eventos históricos sin dejar por sentado que su personaje Grimaldo no está basado completamente en la vida de su hermano” (21). En *Retablo* se busca comprender la decisión de Grimaldo y de los jóvenes en formar parte de Sendero Luminoso no como una situación de resentimiento social, resentidos por una decepción amorosa o una locura. Por tanto, *Retablo* no es la respuesta al relato “Víspera”; desmantela la narrativa hegemónica y concluye con la leyenda acerca de la vida de su hermano mayor Hildebrando Pérez²⁴.

Julián Pérez, en una entrevista realizada por Elaine Aparecida Lima (2018), para su tesis de maestría *Conflictos do pasado e tensoes do presente em Galileia e Retablo* explica que en la elaboración y creación de su novela tuvo en cuenta ciertos aspectos de la biografía y autobiografía de su hermano Hildebrando Pérez Huaranca, pero que la influencia literaria la recibió de sus padres por medio de la tradición oral y no de su hermano. En todo caso:

racial. Para el caso antropológico son cinco aspectos que implican la demonización en el sujeto subversivo; y es extensivo en la reconstrucción de la diégesis de algunas novelas y relatos, y en la perspectiva de los críticos literarios.

²³ Pumaranra es un nombre ficticio, se relata la historia de Pumaranra desde fines del siglo XIX hasta finales del siglo XX en el que surgió las luchas sociales. Se expone la representación de diversos conflictos como los étnicos y sociales (“uqis” de Lucanamarca y “pumas” de Pumaranra), el conflicto perpetuo entre los Medina y el hacendado Amorín, la representación del proceso de expansión de la hacienda de 1880 hasta 1920, la presencia de la agitación política del APRA en 1930, distorsión de la Reforma Agraria de Juan Velasco Alvarado (1968-1974) y la usurpación de tierras en los 60.

²⁴ Está de acuerdo con Mark R. Cox (2012) sobre el testimonio endeble de un “único testigo de la masacre” recogido por el informe de la CVR que involucra a Hildebrando Pérez. Asimismo, César Ángeles L. (2013) coincide con Cox al afirmar que los testimonios son frágiles; pues se acusa y criminaliza sin los soportes argumentativos que lo involucran; en todo caso “no se trata de demostrar la inocencia de Hildebrando Pérez, sino la fragilidad de los testimonios de la CVR” (Cox, 2012: 60).

10. Sabemos que seu irmão, Hildebrando Pérez, foi um literato e se envolveu na luta armada do Peru. De alguma forma a trajetória dele o influenciou? Há traços autobiográficos em *Retablo*?

Influencia visible creo que no. Más bien los dos recibimos la influencia tan abrumadora de mi madre como narradora oral, así como mi padre. Em realidade, los dos hacían un duo formidable en contar historias orales. Como también al usar el quechua o el español em sus diarias actuaciones como padres. Em *Retablo* por certo que hay trazos autobiográficos y biográficos suyos²⁵ (225-226).

Sobre esta respuesta, el poeta, escritor y ensayista cusqueño Juan Alberto Osorio (2018) [1981] confirma que, en efecto, en 1977, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga convoca a Juego Florales²⁶ y se dan a conocer tres nombres: Manuel Granados, Raúl Zárate y Julián Pérez. Luego se publican los trabajos ganadores con el título *Nueva narrativa peruana*. En el caso de los relatos de Julián Pérez “Caíste pendejo”, “Las batallas que perdió el viejo” y “Transeúntes”, dice el investigador andino, evidenciaban líneas estéticas y temáticas empleadas por su hermano mayor Hildebrando Pérez:

Debemos señalar, por otro lado, que se advierte similitud narrativa con Hildebrando Pérez, su hermano, autor de *Los ilegítimos*. Tratan los mismos temas, idénticos personajes, el microcosmos es el mismo, el espacio también, hasta con su verdor al centro de la plaza (63).

Concluyendo, sostenemos a raíz de todo lo señalado que en “Transeúntes” se emplea la estrategia del manejo de tiempo y espacio, la retrospectiva, los personajes son dos hermanos que evocan vivencias al retornar al pueblo que abandonaron “...la evocación se presenta grisácea, donde el tiempo parece consumir con voracidad los relatos, o mejor, los recuerdos” (2018: 63). Lo cual nos permite afirmar contundentemente que “Transeúntes” es el hipotexto y antecedente temático y formal de *Retablo* y no *Fuego y ocaso* como lo aseguraba el poeta de la generación de cincuenta, Washington Delgado (1998). Y que los primeros relatos de Julián Pérez mantienen intertextualidad temática y estructural con el volumen de cuentos *Los ilegítimos* de Hildebrando Pérez Huaranca.

²⁵ Sabemos que su hermano, Hildebrando Pérez, fue escritor y participó en la lucha armada del Perú. ¿De alguna forma su trayectoria lo influenció? ¿Hay rasgos autobiográficos en *Retablo*? Influencia visible creo que no. Más bien los dos recibimos la influencia tan abrumadora de mi madre como narradora oral, así como mi padre. En realidad, los dos hacían un dúo formidable en contar historias orales. Como también al usar el quechua o el español en sus diarias actuaciones como padres. En *Retablo* por cierto que hay trazos autobiográficos y biográficos suyos. (La traducción es nuestra).

²⁶ Por cierto, Julián Pérez confirmó su vocación literaria al ser premiado también en Tacna, Huaraz y Lima.

1. 1.8. Retablo artesanía al retablo textual

Según Eric Carbajal (2018), *Retablo* se construye sobre la base del retablo ayacuchano. Se representa el retrato de la familia asumiendo como hipotexto el arte popular, el cual confirma su heterogeneidad cultural en el texto. En sus palabras:

En ese sentido, el libro escrito llegaría a representar lo que su título sugiere: un retablo ayacuchano, que vendría a ser un retrato artesanal y costumbrista de la vida diaria de su comunidad, añadiendo así un nivel más de arte popular a la intensa heterogeneidad cultural que se halla en la obra (55).

Por otro lado, para Edgar Luis Larrea (2017) *Retablo* se estructura siguiendo la elaboración de un retablo ayacuchano “Todos los personajes y sus historias pueden ser apreciados por el lector a manera de los elementos de un retablo ayacuchano, es decir, prácticamente todos en el mismo lugar, pero en diferentes niveles y en diferentes situaciones, las cuales giran alrededor del personaje principal” (175).

Coincidimos con Carbajal y Larrea, *Retablo* de Julián Pérez Huarancca representa la fractura del discurso de la escritura e intenta a partir de la representación de la memoria visual cuestionar el proceso social, histórico y político desarrollado en Ayacucho. Así, se propone emplear el paradigma de lo visual en la escritura ficcional. Así, el paratexto de la novela refiere a la iconografía del retablo o arte plástico (esculpido y modelado con las manos) para ser contestatario al discurso oficial. Por tanto, Julián Pérez Huarancca nos propone la realización de un retablo textual²⁷.

1. 1.9. Conflictos sociales, culturales y migración

Para Eric Carbajal (2018) *Retablo* evidencia el fenómeno de la migración en relación al desenvolvimiento de los conflictos culturales. Asume que esta se encuentra multiplicada en los diversos registros culturales representados; por ejemplo, Manuel Jesús escribe una novela transcultural y establece un balance entre la cultura dominante y la nativa; además el lugar de enunciación se establece a partir de tres espacios: Pumaranra, Huamanga y Lima. Así la escritura refiere las diferentes facetas y registros que evidencian el fracaso del sujeto andino migrante. La intención de Manuel Jesús es comprender y reconstruir un antes y el después del “cataclismo”. En todo caso, en la novela se representan las tensiones socioculturales dentro y fuera del contexto.

²⁷ En el tercer capítulo extendemos la explicación al respecto del *retablo artesanía* hacia el *retablo textual*. Ver: Página 90.

De ese modo, Carbajal repara en dos tipos de niveles: el cultural y el textual. El primero, representa los conflictos culturales entre oralidad y escritura; y se reflexiona sobre el viaje, la migración y su retorno. Y en el segundo nivel, se expone la yuxtaposición entre los narradores en primera y tercera persona; así como la exposición de los conflictos lingüísticos entre el castellano y el quechua; y la influencia de la metaliteratura en la diégesis de la novela.

La novela explora los antecedentes del conflicto armado, discute la complejidad de la autorepresentación, el caso de Manuel Jesús con un fracaso personal existente, cuestiona el concepto de homogeneidad, y rescata su heterogeneidad (derrotas socioculturales conflictivas, reflexión sobre la posible autorepresentación); la utilización de la primera y tercera persona representan las tres generaciones de la familia Medina, además, representan los conflictos sociales, el fracaso del proyecto de educación en dos posiciones: del lado del Estado que busca establecer la identidad del ciudadano, humanizado con la intención de “ser alguien”, pero que a la vez imposibilita su adaptación al mundo moderno y capitalista de Lima; y, por el otro lado, en la posición de Sendero Luminoso, la educación debe utilizarse para luchar contra el sistema opresivo y se utiliza la ideología y el adoctrinamiento del partido para convertir a los hijos de la comunidad en guerrilleros y arrasar mediante la revolución y la violencia a la cultura dominante:

En conclusión, la representación literaria de las problemáticas sociales y culturales en la historia de la familia Medina y los pormenores de la vida de Manuel Jesús muestran una compleja sociedad allanada por diversos conflictos sociales internos a raíz de problemáticas irresueltas con respecto a la población andina en el Perú (Carbajal, 2018: 69).

Por su parte, para Luis Medina (2005) *Retablo* es una novela de compleja metáfora que expone múltiples registros del mundo andino en sus diversas facetas; refiere una compleja estructura: con tono autobiográfico y lenguaje andino peculiar. Además, se homenajea a intelectuales como a José Carlos Mariátegui, Ciro Alegría y José María Arguedas; y es, a su vez, con ellos contestataria a la imagen de Porras Barrenechea, Congrains y Mario Vargas Llosa sobre los pueblos andinos.

Asimismo, afirma que en la novela se trata sobre la historia de una familia que lucha en la secuencia de tres generaciones contra los abusos y despojos de los terratenientes. Se refiere al tema de la reforma agraria, la incursión de Sendero

Luminoso, el proyecto de educación como una opción para luchar contra la desigualdad social. Proyecto que sedujo a Grimaldo hacia las filas de la revolución de Sendero Luminoso y en el que encontró la muerte; decisión que condenó a su padre a vivir escondido, odiado, despreciado y olvidado por la comunidad hasta el día de su muerte.

El escritor Rafael Inocente (Velita, 2009; 2010) menciona que la novela presenta riqueza polifónica, niveles de representación, multiplicidad de historias con mundos degradados de víctimas y verdugos, la presencia de lirismo, con descripciones regionales, con personajes matizados, antagónicos y humanos. Se presenta el conflicto inmemorial entre comunidades: los “uqis” (blancos o mestizos blanqueados) y los “chutos” (indios o mestizos) para esclarecer y contar los orígenes ancestrales de los conflictos socioculturales iniciados en la colonia hasta llegar a la violencia política desatada en el sur del Perú en los años ochenta.

Para Javier Garvich (2006) es la mejor novela sobre el conflicto armado peruano. Representa el gamonalismo, la vida comunera, los conflictos transgeneracionales, presenta a Ayacucho post-reforma agraria con la irrupción de la guerra interna. El protagonista, Manuel Jesús, retorna a Huamanga y realiza la actualización del mito del eterno retorno nietzchiano para construir la memoria individual y colectiva. Muestra, además, una estructura con el uso del lenguaje coloquial, sintaxis de forma andina, con párrafos extensos, de excesivos puntos seguidos, diálogos, monólogos que se yuxtaponen, con el relato autobiográfico, la historia narrada en una conversación; el libro es un texto auténtico, sincero, efectivo, no emplea juegos narrativos que impresionen al lector, y evita el uso escatológico, pues “Julián Pérez cuenta su historia”.

Por su parte, Jorge Terán Morveli (2018) propone que *Retablo* es una novela compleja que articula y desenvuelve diversos temas dentro del contexto de la violencia del conflicto armado. Propone un proyecto ético en la que se enfatiza y explica que la violencia política en los Andes y en el Perú se debe a las reiteradas crisis sociales (conflicto entre comunidades, despojos de tierras y asesinatos de comuneros), lo cual provocó el desarrollo de la violencia política, acarreando la crisis personal y el difícil trabajo del duelo.

1. 1.10. Repertorio indigenista y proyecto de nación

Para Daniel Carrillo Jara (2018), *Retablo* emplea el repertorio literario de la tradición indigenista. Julián Pérez apelaría a los recursos literarios del indigenismo canónico, la interacción, la intertextualidad y la metaliteratura con la novela *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Todas las sangres* de José María Arguedas. Así Carrillo comprende que Pérez sigue a José María Arguedas en cuanto a la importancia de la educación:

Para Ciro Alegría, la escuela constituye una renovación ideológica que implica el abandono de las creencias andinas; en cambio, Arguedas propone que acceder al conocimiento occidental es también una forma de reforzar la identidad andina (Carrillo Jara: 73). Así *Retablo* parece estar más cercano a la segunda opción: no solo se plantea que la educación permite la defensa de las comunidades andinas, también constituye un elemento fundamental para que Manuel Jesús construya una historia particular vinculada a su familia y a Pumaránra (113).

Sostiene que se debe determinar, por tanto, en *Retablo* la representación de tres ejes temáticos empleados desde el indigenismo: 1) la migración; 2) el acceso a la educación y a la escritura; y 3) la imagen negadora de la ciudad.

Sobre el primer punto, asume que la migración es el eje articulador que permite reformular el tema del viaje: a) el desplazamiento de Pumaránra hacia Huamanga para estudiar; y de Huamanga hacia Lima se presenta la imagen negadora de la ciudad; y b) el retorno a las aldeas evidencia la existencia de los conflictos identitarios del personaje.

Sobre el segundo punto, refiere que la educación es una forma de reivindicar el aspecto social de la comunidad indígena. Néstor y Escolástica consideran la educación como un instrumento para el progreso de sus hijos, el capital simbólico y social; mientras que en la adquisición de la escritura prevalece el capital de la resistencia. Entonces el proyecto de la educación muestra dos caracteres fundamentales: 1) el carácter alfabetizador y 2) el proyecto de modernidad.

Finalmente, Julián Pérez, siguiendo a Alegría y Arguedas, representa una imagen negativa y violenta de la ciudad: lo urbano como elemento nocivo y corruptor para el migrante. Se realizan constantes comparaciones entre el espacio urbano (Lima) y el espacio rural (Huamanga/Pumaránra). Y se comprende la presencia de isotopías como Lima / Ayacucho, amor consumista / amor sincero, mentira / autenticidad. El aspecto amoroso se vincula al espacio geográfico: exesposa / Liz / Adelaida, en función de Lima

/ Huamanga / Pumaranra, divorcio / amor sexual / amor sincero, suicidio / recuerdo / tierra. La migración entonces fomenta la aculturación del hombre andino, la pérdida de su identidad y la aparición del sujeto bifronte, el cual se relaciona de manera íntegra a la tradición indigenista:

En la novela de Julián Pérez, no se resalta el viaje a Lima, pero sí el acceso a la educación (el viaje a Huamanga) como elemento fundamental para configurar la identidad de los protagonistas. Por esa razón, consideramos que Grimaldo Medina constituye un sujeto que continúa la tradición de los héroes propios del indigenismo (119).

Entonces, esta novela es continuadora del arsenal del indigenismo al utilizar y reformular nuevas connotaciones de la narrativa del conflicto interno. Sin embargo, aclaremos que el indigenismo trata sobre una acción directa de la comunidad, mientras que el conflicto interno es el efecto de la violencia estructural, con la formación de una ideología política ilegal (Manrique, 2002).

Por nuestra parte, *Retablo* no representa a la ciudad cerrada ni arcaica planteada por el indigenismo (Palacios 2018); al contrario, se expone la ideología y lucha para integrarse a un grupo de interés político “nacional”. Carrillo no comprende que la migración representada en la novela se presenta en cuatro ámbitos: 1) de Pumaranra hacia Huamanga: se debe a continuar con la alfabetización en Huamanga (migración interna); 2) de Huamanga hacia Lima, pues se ha iniciado el conflicto armado en Ayacucho; y la única opción de Manuel Jesús es huir (desplazamiento-migración forzada²⁸); 3) de Lima hacia Huamanga, el retorno de Manuel Jesús implica actualizar su memoria e intentar salir de la memoria melancólica y la depresión (intenta el emplazamiento); y 4) de Huamanga hacia los caseríos, Manuel Jesús continúa en la búsqueda del cuerpo de su hermano desaparecido.

Es interesante la propuesta de Carrillo Jara acerca del repertorio indigenista planteado en *Retablo*; sin embargo, omite uno de los requisitos importantes de este

²⁸Según Lourdes Hurtado (2003), la migración se presenta de dos formas: a) la migración voluntaria o motivada, que debe ser entendida como “un acto de modernidad” (174); demanda alcanzar la *utopía del progreso* y lo nuevo con la intención de orientarse hacia el futuro. Usualmente, el desplazamiento se debe a factores económicos y sociales (trabajo o estudio) que provocan la disolución de las estructuras tradicionales, el cambio cultural y el rompimiento de las generaciones; y, por otro lado, tenemos a b) la migración forzada entendida como el desplazamiento motivado por el miedo, temor e inseguridad que arriesga la vida de los residentes. En esta migración, se siente la pérdida de los derechos, libertades individuales y colectivas. Permanecer fuera de la comunidad autoriza la adquisición del capital simbólico que determine la identidad del desplazado.

movimiento, nos referimos a la denuncia y reivindicación social. En la novela se representa, efectivamente, el liderazgo y la lucha de la familia Medina Huarcaya contra las injusticias provocadas por los terratenientes y hacendados hasta desencadenarse la violencia política y le permite al lector comprender la decisión de Grimaldo al insertarse al grupo subversivo. En otras palabras, se representa, efectivamente, la presencia de tres generaciones de la familia Medina en lucha comunal contra las injusticias, la explotación de terratenientes, los hacendados, los gamonales y contra el sistema del Estado; la representación tiempo espacial va aproximadamente desde 1875 hasta 2002. Siguiendo a Luis Medina (2005), Julián Pérez no representa a las comunidades indígenas desde afuera como lo hacía Arguedas y Alegría, sino que en *Retablo* se traza el problema del hombre andino actual, desde adentro, desde su propia comunidad.

Al respecto, Julián Pérez en su planteamiento de tesis doctoral (2015a) afirma que en *El mundo es ancho y ajeno* (Ciro Alegría) y *Los ríos profundos* (José María Arguedas) desde el discurso ficcional proporcionan proyectos de nación peruana. El primero postula “una sociedad socialista como alternativa a las sociedades capitalistas y feudales” (7), en la performance ficcional y política de Benito Castro; mientras que la segunda, “se constituye una idea de nación caracterizada por la convivencia igualitaria y de relación horizontal entre los grupos hegemónicos y los emergentes, así como los grupos residuales” (6), dado por medio de la performance de Rendón Willka. Su reflexión sigue los planteamientos de Alain Badiou, J. Ranciere, S. Žižek, E. Laclau y L. Dolezel.

La tesis doctoral, nos permite comprender la sistematización y organización del mundo diegético de *Retablo*. Y comprender el porqué de representar 1) la historia de Pumararra en confrontación con la comunidad de Lucanamarca, 2) la historia de la familia Medina Huarcaya, 3) la historia personal de Manuel Jesús y 4) la historia de los previos y la activación y la consecuencia de la violencia política en los ochenta en Ayacucho. Según Pérez Huaranca, siguiendo a Jacques Lacan, “el trauma de lo real [que] retorna permanentemente y dramatiza la existencia de los peruanos”, esto se debe a “los grupos humanos [que] se disputan el poder de manera visible o implícita, dramática, trágica y hasta cómica” (4); y suelen relacionarse en condición de verticalidad y jerarquía. De ese modo “lo Real” retorna en forma “de intentos de desestabilización violentos y dramáticos como los ocurridos en la década de los 80 y en

tantos otros momentos de la historia del Perú, será solo cuestión de tiempo” (26). En otras palabras, “lo Real” se restablece y se debe a la condición de las relaciones sociales desiguales.

Así, la interacción, intertextualidad y metaliteratura de *Retablo* con *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos* plantean que la violencia política continúa sosteniendo una jerarquía sociocultural. Julián Pérez Huaranca no asume estas dos novelas solo como parte del repertorio indigenista por cuestión de migración, educación y la situación negadora de la ciudad, sino también por la reivindicación social, la resistencia del sujeto andino y como propuesta política y cultural, como lo afirmó en una entrevista (Caballero, 2012a).

Elaine Aparecida (2016; 2018) realiza un análisis comparativo entre la obra de Julián Pérez, *Retablo* (2004) y *Galileia* (2009) del escritor brasileño Ronaldo Correia de Brito. Postula que ambos coinciden al utilizar recursos de la literatura contemporánea y reconstruir los conceptos marginales de los sertanejos y los Andes peruanos de los indígenas:

parecem não somente destruir preconceitos em relação às regiões em pauta, como colocar em xeque a territorialidade, a barbárie, o destaque dado à natureza, o olhar distanciado do narrador e outros elementos caracterizadores da narrativa latino-americana inspirada na visão europeizada sobre a região²⁹ (3918).

Concibe a *Retablo* y *Galileia* como herederas de las literaturas regionalistas brasileña e indigenista peruana. Ambas novelas comparten pasados históricos con narraciones en primera persona. Utilizan dos planos narrativos: a) conflicto del pasado y el presente, y b) la dimensión narrativa que expone personajes problemáticos. Sus personajes retornan a las regiones de su nacimiento para enfrentarse al pasado, reencuentro consigo mismo, en búsqueda de su identidad. Dice la investigadora que usualmente no utilizan el recurso descriptivo ni natural, pues intentan desligarse de la tradición modernista, por un lado, el indigenista y el neoindigenista, por el otro. Evitan focalizar la mirada externa, europeizada con el distanciamiento del narrador. Se apela a la memoria, la migración y las hibridaciones culturales desarrolladas en el Nordeste de Brasil y los Andes, que son temas medulares en sus textos. Además, Correia de Brito y

²⁹ “Parece que no sólo destruyen prejuicios en relación con las regiones en cuestión, ya que ponen en juego la territorialidad, la barbarie, la prominencia dada a la naturaleza, el mirar del narrador y otros elementos que caracterizan la narrativa de América Latina inspirada en la visión europeizada sobre la región” (La traducción es nuestra).

Julián Pérez representan la ambientación de un espacio urbano, globalizado, es decir, la representación de una ciudad moderna:

As representações das regiões interioranas dos dois países em pauta, por meio de construções não documentárias, entrelaçam as condições socioeconômicas e espaciais das regiões às experiências identitárias dos narradores. Em ambos os casos, a memória, elemento de evocação psíquica, permite às personagens, no reestabelecimento do contato espacial, revisitar interpretações oficiais predominantes sobre as regiões andina e sertaneja³⁰ (3923).

Así, las dos novelas en estudio comparativo se distancian de la crítica conservadora y tratan sobre los cambios sociales en los Andes y el sertanejo, en uno y otro caso. Tanto Correia de Brito como Julián Pérez apuestan por editoriales no canónicas. Recordemos que en el caso de *Retablo* obtuvo el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal en el 2003; y al año siguiente se publicó por el fondo editorial de dicha universidad y, luego, por la Editorial San Marcos. Así se entiende que los novelistas actualizan corrientes literarias como la andina, la indigenista y la sertaneja; y rompen con los prejuicios y estereotipos conservadores de la crítica literaria.

Finalmente, la memoria restablece el contacto espacial para comprender el presente de sus personajes. Y el viaje se convierte en el descubrimiento del no lugar, la presencia del sujeto ambiguo entre la tradición y la modernidad “Assim, os romances, contrapostos às falas autorais, parecem poder ser lidos como discursos de resistência à morte das correntes literárias citadas e à visão conservadora, elitista e europeizada sobre as regiões em pauta” (3926).

1. 1.10.1. Ideología política

El análisis desde un punto ideológico político lo presentan Luis Morón Hernández, Tulio Cárdenas y Graciela Paredes (2010), profesores de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle La Cantuta (UNE), proponen el proyecto de investigación institucional titulado *Hermenéutica narratológica de la novela cantuteña canónica y la formación del maestro cantuteño en la UNE*. Estudian las propuestas narrativas de Miguel Gutiérrez, Carmen Ollé, Félix Huamán Cabrera,

³⁰ “Las representaciones de las regiones del interior de los dos países [Brasil y Perú] en cuestión, por medio de las construcciones no documentarias, se entrelazan las condiciones socioeconómicas y espaciales de las regiones a las experiencias identitarias de los narradores. En ambos casos, la memoria, la evocación psíquica, permite a los personajes, el restablecimiento del contacto espacial, la revisión de las interpretaciones oficiales predominantes sobre las regiones andina y sertaneja” (La traducción es nuestra).

Oswaldo Reynoso, Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez Navarro y Julián Pérez. Los escritores fueron profesores de la UNE.

Sobre *Retablo* refieren escuetos aspectos temáticos. Mencionan que se representa la historia de tres generaciones de la familia Medina Huarcaya, y se narra de forma discontinua, con presencia de voces y memorias, paisajes épicos en la figura de Clavelina Contreras al unirse a los comuneros contra los abusos del terrateniente y morir violentada. Se evita la estigmatización de los personajes subversivos, y se emplea el control del metalenguaje ideológico, pues se omite el término “Sendero Luminoso” y se le denomina Partido con la inicial de “P”; y se emplean frases como “rebeldes”, “subversivos”, “alzados” para desideologizar al subversivo.

El personaje principal, Manuel Jesús, retorna a Huamanga para hallar los restos de su hermano, recoge testimonios que le permitan ubicarlo y reivindicar su memoria. Es el personaje que desencadena la historia e incorpora voces, otras memorias y evita el narcisismo y el monólogo. En *Retablo* se expone la crisis existencial de Manuel Jesús: sentimiento de culpa por abandonar a sus padres, y por no evitar la muerte de su hermano sentenciado como el “sanguinario terrorista” (75).

En el caso de Grimaldo se le presenta como protector y respetuoso de sus padres, oyente atento de la tradición oral de sus progenitores, adolescente con sus conquistas y frustraciones y aquel que cometió derramamiento de sangre. Mencionan que el narrador no está exento del todo del maniqueísmo en relación a Lucanamarca, pues

(en algunas ocasiones el narrador apostrofa a sus pobladores como “raza maldita”, “raza traicionera”, lo cual incluso es antidialéctico –“Uno se divide en dos” decía el viejo Mao-Tsetung: no todos los alemanes durante la guerra fueron nazis, no todos los norteamericanos apoyaron la barbarie de Bush en relación a Irak o Afganistan), *Retablo* ofrece una visión distinta, por lo menos más matizada, sobre los sucesos atroces que ocurrieron en ese pueblo durante la guerra interna (74-75).

Los investigadores argumentan que no se debió representar y referir a la totalidad de los pobladores de Lucanamarca como “traidores” y se debió construir las singularidades. Enfatizan que el plano extraliterario de *Retablo* sirve como testimonio o documento de referencia para los historiadores acerca de lo sucedido en Lucanamarca.

1. 1.10.2. Novela post-apocalíptico y memoria

Belinda Palacios (2014, 2018) señala que *Retablo* se sitúa cronológicamente “después del conflicto”. Así se desarrolla en dos partes: a) cronológicamente antes de la guerra: la historia de la familia Medina y las rivalidades con los Amorín; y b) desde el tiempo presente calificado de post-apocalíptico, Manuel Jesús intenta reconstruir los hechos a partir de su memoria. Belinda Palacios afirma la importancia de la memoria en el texto. Para ella, el texto crea una lógica causa y efecto entre las tres diferentes líneas argumentativas.

Para esta reflexión, sigue el estudio de Lucero de Vivanco quien propone el imaginario post-apocalíptico asumiendo el después a partir del año 2000. Las características en *Retablo* presentarían tres aspectos con este imaginario: 1) Manuel Jesús recorre la historia de su pueblo, 2) reafirma la humanidad de Grimaldo en la historia y 3) existe un apocalipsis personal, el conflicto de identidad recurrente en el narrador principal. Además, la intertextualidad con el texto bíblico y la “revelación” complementan el análisis textual.

La decisión de Grimaldo de unirse a los subversivos se debe a la lucha, injusticia y ultrajes sufridos por su pueblo y que a diferencia del texto indigenista, *Retablo* no representa una comunidad ni cerrada ni arcaica, sino que busca integrarse a un movimiento nacional; por eso, la novela “nos explica que si la izquierda radical asumió el control de la universidad y logró influir con tanta fuerza en la población, fue precisamente debido a la falta de presencia del Estado en la sierra, a su política excluyente, a su decisión de ponerse siempre del lado de los poderosos” (2018: 39).

Por otro lado, también propone el tema de la “utopía” en el desarrollo de las actitudes y deseos en dos personajes: Antonio Fernández y Adelaida. En el caso de Fernández, desarrolla la materialización de sus “sueños utópicos”, el cual, para Manuel Jesús, significa la destrucción de su mundo personal, familiar y colectivo. Su posición en cuanto a este personaje es catalogarlo como “forastero”, “extranjero”, “un tal”, “ese tal”, “ese hombre”, “profeta del odio”, monstruo que desencadenó “cataclismos”, “terremotos”, el que “originó la catástrofe” y el que generó el “gran desorden”. Por otro lado, en el deseo de Adelaida, su intención es volver al pasado de la infancia; sin embargo, Manuel Jesús es consciente de la imposibilidad de dicho retorno, ya que “sabe que todo ha cambiado, que él ha cambiado y que el mundo andino de su niñez ya no

existe, pues fue destruido por la guerra” (2018: 35); sus inestabilidades personales evidencian su pérdida de identidad, según Palacios “una vez consciente de haber perdido su identidad, el narrador escoge la muerte” (op. cit.) aún por su pérdida de identidad. No obstante, veremos que Manuel Jesús busca alcanzar su duelo, parte de la memoria melancólica hacia la resiliencia. Este aspecto lo detallamos en el cuarto capítulo.

Finalmente, Palacios afirma que *Retablo* es una novela post-apocalíptica por tres razones: a) la enunciación se sitúa cronológicamente después de la guerra interna, b) se representa el apocalipsis para el narrador, se enfoca el episodio apocalíptico que separa el tiempo del antes y después, y c) se expone la reflexión metaliteraria que explica cómo se escribe sobre la violencia y la dificultad de reconstruirla a través del narrador; es decir, el libro de ficción o metaliterario por su reflexión y exposición se le utiliza como valor terapéutico que comprende el sentido de la vida de Manuel Jesús en el que, finalmente, se alude al lector para confesarle que “el libro que tiene entre sus manos” es *Retablo*.

1.2. Violencia política

En este apartado analizamos el tema de la violencia política y la estudiamos a partir de tres aspectos: a) filiación política del escritor, b) la clasificación de *Retablo* dentro del Neondigenismo o Novela de la Guerra Interna y c) literatura de la violencia política.

Según Luis Nieto Degregori (2008) la visión de la violencia política en la literatura peruana se encuentra representada en *Retablo* (2004) de Julián Pérez y *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, puesto que “ambas son novelas en las que los personajes centrales hurgan en el pasado en busca de expiar las culpas propias y ajenas, del hermano en el caso de *Retablo* y del padre en el de *La hora azul*. Y en ambas el viaje a Ayacucho para reencontrarse con el pasado es central” (15).

Sobre *Retablo* sugiere que es una novela ambiciosa por narrar a tres generaciones de la familia del personaje narrador; y que a través de estas biografías se representa la historia de un pueblo ayacuchano, Pumaránra, el cual se halla en conflictos con una familia de hacendados y empresarios mineros, los Amorín y con los pobladores vecinos de Lucanamarca. Según el personaje principal, Manuel Jesús Medina, son estos

conflictos ancestrales los que le permiten entender el porqué su hermano, Grimaldo, se enroló en Sendero Luminoso hasta convertirse en mando de una de sus columnas, y cumplir su compromiso hasta fenecer.

De la misma manera, a Miguel Gutiérrez (2007), el primer reseñador de la novela, le interesa presentar el tema de la “guerra subversiva” en *Retablo* (2004). En primer lugar, menciona que la narración es discontinua, aleatoria, a partir del narrador principal; las voces son polifónicas, parte de la memoria; el lenguaje se halla “despojada de quechuismo” aunque hay referencias toponímicas; el tono coloquial a partir de la primera persona incorpora el vocabulario rural de origen quechua; en la narración se evidencia conocimiento del entorno a lo geográfico y sociocultural de la zona ayacuchana; y el rango artístico refiere lo épico (en el sentido hegeliano menciona Gutiérrez).

Según su análisis, son cuatro historias las que permiten entender esta obra literaria: 1) la historia familiar de los Medina, 2) la historia del pueblo andino de Pumarana, 3) la crisis existencial de Manuel Jesús (narrador que pertenece a la tercera generación de los Medina), y 4) la historia sobre la guerra subversiva a comienzos de los años ochenta en Ayacucho a través del acontecer de Grimaldo Medina.

Para Gutiérrez, el forastero, Antonio Fernández, representa la presencia de Sendero Luminoso; Mama Auli, la memoria oral viva de Pumarana; Grimaldo, el rebelde entregado a la lucha armada en beneficio y protección de su familia y su pueblo.

Uno de los mayores desafíos de la novela, recalca Gutiérrez, es la plasmación de manera artística de la figura de Grimaldo Medina a través del narrador Manuel Jesús, su hermano, quien busca testimonios que permitan reivindicar la memoria de su hermano mayor.

Finalmente, menciona que aunque existen defectos formales y técnicos, *Retablo* es importante, porque presenta una visión matizada del suceso de guerra interna diferente a otras novelas sobre violencia política. En sus palabras:

En suma, Julián Pérez con *Retablo* ha escrito una buena, incluso muy buena novela -no sólo en cuanto al tema de la guerra sino de la novela peruana en general-, que despierta fundadas esperanzas en que en los próximos años emprenderá proyectos novelísticos mayores y más arriesgados (24).

En una entrevista especial a Julián Pérez para el *Diario Noticias Arequipa* realizado por Carlos Arturo Caballero (2012a), este último afirma que la novela *Retablo* es sólida por las siguientes características: posee el enfoque narrativo, son sólidas las líneas argumentales, existe una ampliación del repertorio de variables sociales, culturales, políticas e ideológicas que permiten comprender el proceso de violencia política, además de emplear el lenguaje en quechua para identificar la toponimia de la región, y, finalmente, no hay supervaloración de lo indígena andino ni extensas evocaciones de lo mágico-mítico-religioso del pensamiento andino.

Asimismo, Carlos Arturo Caballero (2012b), recalcará que *Retablo* se halla escrita bajo el registro del testimonio de Manuel Jesús Medina. Este al retornar a Pumaranra narra su historia, su memoria personal y colectiva, y es cuando rememora, intenta comprender su tragedia personal por medio de preguntas de por qué, cuándo, cómo sucedieron los hechos de violencia. Indaga sobre el origen de la violencia social ejercida en la historia de su familia (odios personales, venganzas, asesinatos, agravios y abusos reiterados y la ambición de los lucanamarquinos por la mina de sal de Pumaranra) hasta llegar a la violencia política como referente de un presente insatisfecho, incompleto y sin sentido. En este aspecto, comprendemos que se enfatiza la memoria y el testimonio como elementos que engarzan la trama en la novela.

Por otro lado, Caballero resalta la función de la educación en la familia Medina. Así remarca que uno de los personajes, Néstor, padre de Grimaldo y Manuel Jesús, es, en realidad, un líder opuesto al poder opresor que carece del conocimiento del saber letrado y anhela para sus hijos tal saber y el acceso a la educación superior. Esta aspiración la consiguen ambos hijos. Solo que Grimaldo llega al lado extremo de la educación occidental, lo absorbe y lo desaparece. Es otras palabras, Grimaldo rompe con el discurso del sistema “capitalista”, mas no lo hace con el comunista; ese extremo dogmático lo lleva a su muerte.

Luis Medina (2005) propone que *Retablo* debe ser leída desde la propuesta de la representación de tres tipos de espacios: a) el espacio social, b) el abstracto y c) los dicotomizados. El espacio social comprende a las comunidades y a los campesinos desde una posición de sus vidas privadas y familiares. En cambio, el espacio abstracto es la imposición de la soberanía nacional, la vida pública controlada por las redes de comunicación. Mientras que el Estado crea y diferencia los espacios dicotomizados al

construir a) un espacio civilizado, patriótico y b) el espacio salvaje del subversivo. De ahí que el espacio social de los indígenas al verse invadido por los espacios dicotomizados y la violenta disputa de los espacios sociales llamados “zonas liberadas” por los subversivos o “zonas de emergencia” (por las Fuerzas Armadas y Policiales) producen desplazamientos masivos hacia las ciudades capitales. Desplazamiento que implicó la huída de Manuel Jesús y el conflicto identitario. En el caso de Grimaldo, se inserta al espacio subversivo que afectó el espacio privado de la familia. Por ejemplo, Néstor Medina vivió escondido, odiado, olvidado por su comunidad y fue perseguido por las Fuerzas Armadas y Policiales hasta el día de su muerte.

1.2.1. Filiación política del escritor

Según Faverón (2007, 2008) la literatura de la violencia presenta diversos periodos formativos dentro de la tradición literaria en la que se considera la filiación política del escritor. Plantea que la filiación se inaugura con los escritores de *izquierda extrema* representadas por Hildebrando Pérez Huaranca y su relato “la oración de la tarde” (1974) y Miguel Gutiérrez con “Una vida completamente ordinaria” (1974). Ambos escriben sobre el preludio de lo que acontecería en Ayacucho. En este rubro se considera también la participación de los miembros del *Grupo Narración* como es el caso de Oswaldo Reynoso con “El mural” y Carlos Eduardo Zavaleta y su relato “El padre del tigre” (1993).

En el planteamiento *postmariateguista heterodoxo* se encuentra la figura de Dante Castro Arrasco con sus escritos como *Otorongo* (1986), *Parte de combate* (1991) y *Tierra de pistachos* (1993). Así sus producciones se afiliarían al tema de la marginación social en el mundo andino y la descripción de la guerra como causa de la violencia política. En este rubro se considera también la participación de Fernando Ampuero con su relato “El departamento” (1981) en el que se representa la situación de violencia política y la causa del terror, la paranoia que provoca sensación claustrofóbica ante la presencia de un enemigo invisible. De la misma manera aparece la figura de Antonio Gálvez Ronceros y su volumen de cuentos *Historias para reunir a los hombres* (1988).

La mirada del *izquierdismo un tanto moderado y desencantado* se le atribuye a la figura de Luis Nieto Degregori quien fue testigo del inicio de la violencia política en Huamanga y conoció a Hildebrando Pérez Huaranca. La crítica literaria (Carbajal, Palacios) asume que lo ficcionalizó en su cuento “Vísperas” como Grimaldo Rojas

Huarcaya. Faverón aduce que Nieto expone la psicología del personaje y refiere las causas que generaron dicha violencia³¹.

En el caso de Félix Huamán Cabrera, Juan Alberto Osorio y, específicamente, Julián Pérez Huaranca representarían al *izquierdismo tradicional*. Escritores que refieren el imaginario andino, asumen la construcción de un paralelismo temporal y exponen la continuación de lo colonial y lo postcolonial en textos como *Candela quemada* (1989) y *Las espigas de junio* (2002) de Félix Huamán Cabrera, *El hijo mayor* (1995) de Juan Alberto Osorio y *Retablo* (2004) de Julián Pérez. Por otro lado, este izquierdismo representaría el realismo abrupto, acosador y paranoico sobre los hechos de la violencia política con una mirada naturalista³², en sus reflexiones:

Pero quizás las recreaciones más ricas del Ande violentado sean aquellas que, desde una suerte de realismo abrupto, intuitivamente acosado y paranoico, han entregado retratos de la guerra que convierten su centro real -la tierra de nadie, las villas andinas arrasadas por soldados y terroristas- en simultáneo centro imaginario y observatorio, para narrar la historia restituyendo vicariamente la posición de las víctimas atrapadas entre la subversión y la reacción militar y policial. Estas ficciones se han apoyado en una mirada naturalista antes que en una mítica, y eso las hace acaso más desencantadas, temibles, físicamente perturbadoras (4).

Algunos escritores como Óscar Colchado representarían el *socialismo* de corte *antropológico y postindigenista*. Así la violencia política se encuentra cifrada en función del valor mítico en simultáneo con la historia de la sojuzgación y reivindicación del pueblo. Relatos como “Cordillera negra” (1981), “Hacia el Janaq Pacha” (1988) y “La casa del cerro el Pino” (2002) y, fundamentalmente, su novela *Rosa Cuchillo* (1997) se ubica entonces dentro de la visión mítica andina contrapuesta a la mirada criolla del Estado.

La propuesta postindigenista y la denuncia social a través del uso del realismo crudo se amplían dentro de la perspectiva de Julio Ortega quien representa *la narración de la batalla* contra el discurso hegemónico como es caso del informe de Uchuraccay (1983) elaborado por la comisión presidida por el escritor Mario Varga Llosa. Ortega escribe la novela *Adiós Ayacucho* (1986), condena el diagnóstico del discurso

³¹ Así se cuenta con su repertorio narrativo *Harta cerveza y harta bala* (1987) y *La joven que subió al cielo* (1988).

³² Como es el caso de Alfredo Pita, Mario Guevara Paredes, Pilar Dugui, Víctor Andrés Ponce, José de Piérola, Zein Zorrilla y Carlos Thorne.

académico y critica la incapacidad del gobierno (1980-1985) por controlar la violencia política³³.

Finalmente, se hace presente la *narrativa de las reconciliaciones* y se le asemeja con la escritura de la literatura política apocalíptica (tradición inglesa) al referirse al comienzo de una postguerra. Así se trata sobre la aparición de los fantasmas, de los desaparecidos, el colapso de la voluntad popular y la consolidación de un estado autoritario. Dentro de este corpus se encuentran *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, *Lost city radio* (2007) de Daniel Alarcón y los relatos “La noche de Morgana” (2005) y “El año que rompí conmigo” (2003) de Jorge Eduardo Benavides.

Para Faverón (2008), los escritores como Hildebrando Pérez, Miguel Gutiérrez, Óscar Colchado, Luis Nieto Degregori, entre otros, pertenecen a una filiación política de izquierda. Mientras que Julián Pérez es un izquierdista tradicional. Consideramos que la lectura y propuesta de Faverón se limita a encapsularlo como escritor ideológico y político, que no le permite acercarse a la riqueza temática y formal de su narrativa; en el caso particular en *Retablo*, demuestra un planteamiento superficial y prejuicioso que evidencia su perspectiva criolla. Enfatizamos ello, ya que en el caso de Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Daniel Alarcón y Jorge Eduardo Benavides no presentan, en su lectura, ninguna filiación política y asumen una actitud personal, que se acerca a la producción de *la narrativa de las reconciliaciones* en la que los escritores experimentan en sus escritos diversas estrategias textuales como el uso de la retrospectiva, prolepsis, humor negro, parodia y carnavalización textual. De modo que la propuesta de Faverón clasifica a los escritores por su filiación política si son andinos y desde una variable estética las obras de los escritores que provienen de la ciudad. Esto nos evidencia su representatividad de la intelectualidad hegemónica que degrada, demoniza con prejuicios las obras literarias de escritores andinos, quienes representan prácticas discursivas contrarias al sistema hegemónico.

Por eso, Julián Pérez (2009) critica la posición tanto de los escritores como de la crítica literaria peruana en su tesis de maestría *La violencia política en las premisas de la crítica literaria peruana actual*. Considera, en primer lugar, que la narrativa de la

³³ Dentro de esta construcción de la *narración de la batalla* se encontrarían escritores como Nilo Espinoza, Fernando Iwasaki y Rodolfo Hinostroza.

violencia no debe considerarse como moda, sino como el desarrollo de la narrativa. Para ello, propone dos aspectos: a) posee el referente de la violencia y b) el cuerpo discursivo múltiple desarrolla el punto de vista estético, político e ideológico. Es enfático cuando menciona que existen dos tipos de escritores vinculados a su intencionalidad: El primero es el escritor hegemónico como Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo, quienes escriben para el mercado editorial, sus obras se traducen y editan en grandes cantidades. Y el escritor emergente y residual, quien proviene de la cultura popular motivado por una cuestión personal o social, ya que “responden a diversas razones y no necesariamente a las exigencias del mercado editorial” (117).

De la misma manera, aduce, la crítica literaria peruana al estudiar la temática de la violencia política, caso representativo de Santiago López Maguiña y Víctor Vich, no escapan del acoso de dos fantasías: el fantasma de la nación cercada y el fantasma del totalitarismo, “a pesar de una persistente búsqueda de sus autores no solo por mostrar los rasgos distintivos del letrado criollo actual, sino por distanciarse de él” (127). En ese sentido, sus interpretaciones y juicios carecen de un espacio de enunciación y se develan, sobre todo, como continuadores del análisis y perspectiva de la mirada criolla [Mario Vargas Llosa], cuando establecen una distancia concreta al representar o interpretar al sujeto subversivo y considerarlo como un “atravesado de una patología que lo condena al mal puro” (128). En todo caso: “Tanto López Maguiña como Vich caen en las fantasías del criollismo no por falta de lucidez ni capacidad intelectual, sino porque sus proyectos críticos se sostienen en planteamientos que niegan o no observan adecuadamente la irrupción del acontecimiento” (*Ibíd.*). Caso contrario, con el crítico y escritor, Miguel Gutiérrez, quien desde sus obras narrativas y ensayos evidencian distanciamiento con la propuesta totalitaria, rígida, dogmática y esquemática del marxismo; mostrando una mirada marxista heterodoxa acerca de los fenómenos culturales y sociales, demostrando una actitud propia del intelectual emancipado. Así, en reflexiones de Pérez Huaranca:

Entonces, podemos afirmar que la propuesta de Gutiérrez no es populista no es rigidamente esquemática. Estas características que definen su discurso no se debe a que este, de alguna manera, se articule dentro de los presupuestos conceptuales del marxismo, sino fundamentalmente porque guarda una identificación con la singularidad secular de la situación de la sociedad peruana. De manera que no sólo es intencionalidad del crítico (significados intencionales); sino también el contexto (significados contextuales) donde se sitúa el espacio de enunciación, los que hacen posible que Gutiérrez estructura sus juicios valorativos desde una posición bastante peculiar (118-119).

En consecuencia, existen tres tipos de escritores, según Julián Pérez: **el escritor hegemónico, el emergente y el residual**; asimismo se aprecia dos tipos de intelectuales en la esfera de la crítica literaria peruana: 1) el que critica la mirada del letrado criollo, pero que al analizar al sujeto subversivo mantiene una posición similar a la mirada del criollo criticado; 2) y el crítico literario con un distanciamiento al discurso senderista, a la lectura de los fantasmas de la nación cercada, con un proyecto de intelectual emancipado.

1.2.2. Neindigenismo o Novela de la Guerra Interna

Para Antonio Zapata, Nelson Pereyra y Rolando Rojas (2010) la literatura ayacuchana, en la segunda mitad³⁴ del siglo XX y, específicamente, en 1980, los escritores como Edmundo Bendezú, Juan de la Matta Peralta Ramírez, Mauro Rondinel Ruiz, Hildebrando Pérez Huaranca, Julián Pérez Huaranca y Jorge Torres Candia representan la generación de escritores testigos quienes vivieron y vieron el accionar del PCP Sendero Luminoso en Ayacucho. Escritores que mantuvieron dramas personales y tuvieron dos opciones: huir de Ayacucho o quedarse en los claustros de la UNSCH.

Para el ensayista y poeta Marcial Molina Ritcher (2003), Julián Pérez, dentro de la narrativa ayacuchana, es uno de los tres escritores (Hildebrando Pérez Huaranca y Sócrates Zuzunaga) representativos del *Neindigenismo* ayacuchano que consolidó el empleo de técnicas literarias modernas y la descripción de la situación del indígena. Para él, se establecen las siguientes características: su narrativa trata sobre el tiempo de la modernidad, reivindica al hombre andino y la oralidad, particularidad del leguaje regional, técnicas múltiples en el narrador, tiempo y espacio, mundo mágico religioso, internalización de costumbres, creencias y tradición oral, nuevos conflictos sociales, aspectos líricos y sociales, tema indígena desde nuevas perspectivas, tema de la violencia política. De la misma manera, para Tomás Escajadillo (1994), Julián Pérez es uno de los escritores que publicaron después de 1971; y por lo que pertenece a los “últimos neindigenistas”.

Sin embargo, para Luis Medina (2005) *Retablo* es una novela fundacional que llena los vacíos y carencias de las obras que buscan narrar la violencia política.

³⁴ Específicamente, desde 1959, la reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga implica el cambio de fisonomía y conducta en los ciudadanos.

Representa el mundo andino con un interés desindigenizador. Por eso, la novela debe ubicarse dentro de la *Narrativa andina*, ya que esta muestra una heterogeneidad social, cultural y lingüística; las imágenes de la realidad histórica y cultural que se vinculan a la ficción. Además, la novela permite determinar el lugar de enunciación del discurso, por eso "..., el autor se ubica en una posición marginal, límite, entre la comunidad andina y el mundo occidental, entre la tradición y el mundo moderno. Pero esta posición no le impide cuestionar, criticar e interpretar al Estado-Nación por sus constantes faltas estructurales" (90). Por eso, también *Retablo* puede ser vinculado con la Literatura de la violencia en la que se exponen las incursiones de los subversivos. Su referente andino se ubica entre los años 80 y 90 como un discurso de la violencia política, el cual se presenta como una especie de "miniboom" sobre la época del conflicto. Este contexto permite la aparición de numerosas producciones entre novelas, cuentos y relatos sobre dicha temática.

El escritor cusqueño, Luis Nieto Degregori (Olmos, 2015) detalla las características de la narrativa andina y sugiere diez ítems: a) los escritores son intelectuales provenientes de las clases medias o medias altas provincianas; b) poseen elementos culturales de raíz indígena; c) representan universos rurales; indígenas, urbanos y mestizos; d) niegan su filiación al Indigenismo dado su descrédito al igual que del *Neoindigenismo*, porque ambas corrientes son criollas; e) asumen conciencia y logran diferenciar sus publicaciones de las de los escritores criollos; f) se hallan en una situación de subalternidad que imposibilita convertirse en narradores "hegemónicos"; g) procuran visibilizarse y reclamarse andinos; h) son herederos del indigenismo; i) son los primeros en explorar y concentrarse en el tema de la violencia política desde 1986 en cuentos y luego en novelas; j) son escritores sensibilizados por la tragedia y que culturalmente están cercanos a los actores y víctimas del conflicto. En ese aspecto, el "boom" de la narrativa andina se relaciona de manera directa con la producción sobre el tema de la violencia política. Por ende, Julián Pérez y *Retablo* pertenecen a esta narrativa.

De igual forma, para el poeta y escritor cusqueño Enrique Rosas Paravicino (2011), la narrativa andina no es más que la narrativa posarguediana³⁵. Los escritores se

³⁵ En ese aspecto, señala Enrique Rosas Paravicino es "una opción de quehacer literario que, lejos de cualquier postura reduccionista, convive con otras opciones tan igualmente válidas como la criolla, la

arriesgaron al escribir sobre la violencia política y fueron conscientes de su alcance mediático limitado. En el caso de la narrativa de Julián Pérez sus cuentos y novelas se oponen al discurso oficial del Estado. Y añade que en *Retablo*, el escritor sensibilizado relata desde la ficción el tema de la violencia armada que “afianza las bases de una literatura que aporta a la reflexión sobre los fundamentalismos políticos y sus caldos de cultivo, esto es: las desigualdades sociales, la corrupción pública, el despilfarro de los recursos nacionales, en fin, el sometimiento del país a poderosos intereses transnacionales” (170).

Pero para Edgar Luis Larrea (2017), en su tesis doctoral titulado *Del indigenismo literario a la novela de la guerra interna: Evolución y presente de la narrativa autóctona en el Perú*, *Retablo* pertenece a la **Novela de la Guerra Interna** (NGI) denominada también como novela de la violencia política. El género sucesor se encontraría con las novelas indigenistas y neoindigenistas. Se caracterizaría por presentar cambios en las técnicas narrativas, el empleo de los tiempos, profundidad en la elaboración de los personajes, referencias culturales, etnográficas y lingüísticas, la presencia de escritoras y voces femeninas en la construcción de novelas, las tramas desarrollan el antes, durante y después del conflicto en los personajes. Enfatiza que esta propuesta se plantea ante “la falta de un esquema de estudio o investigación definido”. En realidad, Larrea omite diversas investigaciones al respecto de la novela o literatura de la violencia política o narrativa del Conflicto Armado Interno; adecua y sobreinterpreta las propuestas del investigador norteamericano Mark Cox y de Miguel Ángel Huamán. Invisibiliza las investigaciones de los especialistas como Marcel Velázquez, Santiago López Maguiña, Paolo de Lima, Jorge Terán Morveli, Víctor Quiroz, Víctor Vich, Alexandra Hibbett, Juan Carlos Ubilluz, entre los principales.

Julián Pérez en un artículo titulado “La novelística peruana contemporánea” (2002), propone tres variantes de desarrollo en la novela peruana: a) novela epigonal del 50, b) la propuesta del *Grupo Narración* y c) la narrativa de referente andino o narrativa andina³⁶. Se considera dentro de la tercera variante. Explicaba que para escribir una

amazónica, la afroperuana o las elaboradas por escritores de otras comunidades como la judía, la japonesa y la china” (172).

³⁶ Pérez caracteriza de la siguiente manera a la narrativa andina: a) utiliza el referente andino, b) su trayectoria se inicia en las literaturas orales prehispánicas, c) se asume la creación verbal del Inca Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala, d) es importante el dominio experimental en la creación narrativa, e) es la continuidad del Neoindigenismo, f) los escritores de la resistencia son Félix Huamán

obra notable “no valen esquemas ni paradigmas sino la plasmación de una poética sólida y vital, sin importar el tema que trate, si se lo que se muestra como materia ficcional tenga hilos atados a la realidad o no” (5). Aunque, recientemente, se considera fuera de este grupo, pues asegura en una entrevista que “muchos de los escritores llamados «andinos» escriben para la hegemonía, desde su fantasía” (Tolentino, 2014). Por ello, se asume como narrador emergente y residual (Pérez, 2009), es decir, un escritor emancipado.

En ese aspecto, Arturo Caballero (2014) cuestionaba a la crítica literaria y los escritores peruanos quienes persiguen notoriedad comercial y muestran complicidad sobre la puesta en moda del tema de la narrativa de la violencia. Entonces, dice, se debe al interés extraliterario promovido por los medios de comunicación, el mercado editorial hegemónico alienado por el interés económico; por ello, se busca la representación tendenciosa del conflicto interno y el de la violencia política que involucra otros tipos de violencia (feminicidio, inseguridad ciudadana). La lectura de los críticos literarios y la búsqueda de la “verdad” se debe a la dependencia de la formación académica de las ciencias sociales, antropológicas, ciencias políticas y sociología que evitan comprender que “la literatura inventa realidades verosímiles, mas no verdades”. Así los escritores y los críticos presentan la intencionalidad del mercado y el exotismo al tratar el tema de la violencia política. No obstante, sostiene Caballero que *Retablo* es una de las novelas que disloca las premisas de la crítica literaria nacional y la de los escritores, ya que discute el modo de abordar la memoria de la violencia, la representación del sujeto subversivo y la reconstrucción de la memoria.

1.2.3. Literatura de la violencia política

Para ampliar la propuesta de Faveron sobre *la narrativa de las batallas* y *narrativa de las reconciliaciones*, Paolo de Lima (2006) aduce que la escritura sobre la violencia política a partir del 2000 en adelante se presentaría como “momentos distintos” en la escritura. Así se encuentra el tema del perdón y la reconciliación como fuente temática reconstruidas a partir del informe de la CVR. De Lima los califica como

Cabrera, Hildebrando Pérez Huaranca, Enrique Rosas, Óscar Colchado, Luis Nieto, Zein Zorrilla, entre otros, g) se publica en la editorial San Marcos, y h) el tema tratado como materia narrativa es la condición humana.

escritura de la Post – CVR. Como es el caso de los escritores Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo³⁷.

Según Zevallos–Aguilar (2018) en la literatura peruana de los últimos años se presentan dos tipos de narrativas hegemónicas con múltiples derivaciones que tratan el tema del conflicto armado interno: *la narrativa piadosa* y *la narrativa de la demonización*. La primera narrativa concibe al indígena como sumiso, rebelde, adoctrinado o víctima quien se encontró entre las fuerzas de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas. La segunda narrativa asume a los terroristas como un grupo de resentidos, desadaptados sociales e irracionales que cometieron actos de insania, “fanáticos y locos que responden a intereses extranjeros” (17). Esta narrativa presenta un discurso de patologización que justifica su ejecución extrajudicial y el encierro de los senderistas en las cárceles. Esa manera de catalogar no permite comprender cuál fue el origen o la causa de los actos de este grupo.

Siguiendo a la estudiosa argentina, Aymara De Llano (2013), los escritores representativos del discurso hegemónico serían Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo. Ambos escritores proponen una modalidad homogeneizadora que representa la violencia política como una multiculturalidad domesticada. Construyen el lenguaje en español sin regionalismo ni quechuiso y, por tanto, es el uso del lenguaje estandarizado, en general. Ambos idealizan a su lector modelo: el lector globalizado que evade su compromiso y la interacción con la representación de violencia, dado que se presenta como un tema de recurso global. Además, representan historias “cargadas de erotismo y drama” el cual resuelve el carácter problemático del relato. La representación de las culturas locales se reconfigura en un asunto internacional. Se enfocan en el discurso de la *reparación* y la *redención* en el que el tema de la violencia aparece en “el terreno de la fetichización, donde encajan fácilmente en las demandas del mercado transnacional” (De Llano, 2013: 6), existen ausencias de tramas narrativas, y se novelan con los estereotipos del estilo internacional. Por tanto, afirmamos que estos

³⁷ Nuestra investigación gira en torno a la memoria; y nos acercamos al tema de la violencia política para mantener una posición frente a su clasificación, ya que la crítica literaria peruana lo considera como narrativa de la violencia política, narrativa del conflicto armado interno o la literatura de la violencia política, que involucran discursos narrativos, poéticos, ensayos y teatro. Elton Honores (2017: 51) atribuye que se debe plantear como “narrativa del conflicto armado interno” en vez de la “narrativa de la violencia política”, ya que la violencia en nuestro contexto sociocultural se inaugura a la llegada de los españoles y se mantiene en continuidad de “violencia de todo tipo”. En todo caso, seguimos la propuesta de Jorge Terán Morveli (2014, 2018).

escritores son productores de la narrativa urbana de la violencia política política, es decir, Cueto y Roncagliolo se imaginan la situación de la violencia política y escriben desde la ciudad (Lima, Francia, España) sobre los Andes en tiempos de guerra y, por ello, representan el desarrollo de la narrativa piadosa y de la reconciliación.

Desde la propuesta de Jorge Terán (2014), la literatura de la violencia se aborda desde la ficción a partir de su práctica estética y ética o simplemente del carácter estético disociado del ético. Si se proponen textos con la primera práctica, se expone y representa la memoria y se ubica de manera intensa la comprensión del fenómeno sobre la violencia política, ya que “resulta de fundamental discusión en una sociedad que quiere mirar al futuro sin olvidar el pasado para aprender de este” (5).

Mientras que los textos de uso comercial³⁸ mantienen una práctica estética y no ética. Presentan novelas ligeras, con falencia en la lógica de acciones, se ofrecen personajes caricaturescos y planos, y protagonistas individualistas que incluyen elementos decorativos. Es imprescindible que el autor utilice el marketing y se publicite en función del mercado internacional.

En ese caso, se debe considerar la presencia de la literatura de la violencia política³⁹. Desde la posición del tiempo histórico presenta en su interior tres modalidades: un antes, durante y después (Ob. Cit.). El antes o la representación del mundo de la pre-violencia⁴⁰ se expone las causas como la pobreza, la marginación, el racismo, el centralismo, la injusticia, la ausencia del Estado, etc. que generaron el conflicto armado; el durante o el referente del desarrollo de la violencia política, en el que se narran los acontecimientos de los ochenta y noventa; y el después que apela a la representación del mundo de la post-violencia que dejó marcadas consecuencias en el sujeto de la memoria (histórica, colectiva, melancólica) y posmemoria.

³⁸ Incluye a Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto.

³⁹ Utilizamos el término violencia política al referirnos a la novela, seguimos el planteamiento de Nelson Manrique (2002).

⁴⁰ En el 2010, en el “Congreso sobre literatura y violencia política. Homenaje a Óscar Colchado” realizado por los alumnos de Literatura de la Facultad de Letras y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dorian Espezuía Salmón leyó una ponencia titulada *Diez apuntes sobre la Narrativa de la Violencia Política*. En el intenta clasificar las producciones literarias de la narrativa de la violencia política, intentado responder ¿qué representan? Para ello menciona cuatro tipos de obras literarias que refieren al mundo representado de la violencia política: 1) mundo de la pre-violencia, 2) la violencia misma, 3) la post-violencia y 4) la violencia estructural.

Dentro de la modalidad del después o post-violencia, es decir, desde la escritura de la Post-CVR (De Lima, 2006) establecemos cinco tipos de narrativas en su interior: 1) *narrativa de la memoria*⁴¹ en la que se coloca al narrador-personaje hurgando su recuerdos, testimoniando y escribiendo sobre las razones de su problema existencial como consecuencia de la violencia política vivida; 2) *narrativa de la batalla*⁴², en la que se discute y confronta los informes legales con soporte epistemológico-académico respaldado por el Estado; 3) *narrativa de la reconciliación*, 4) *narrativa piadosa*; ambas narrativas se reconstruyen a partir del informe final de la CVR, y este como discurso legal y hegemónico es ficcionalizado desde la literatura. En todo caso, similar a la intención del informe hegemónico se busca alcanzar el perdón, el olvido, la reconciliación y la reparación material; y, finalmente, tenemos a la 5) *novela de la demonización*, en la que se representa y considera al sujeto subversivo de “resentido”, “loco”, “fanático”, “suicida” y “bestia”.

Entonces, la *narrativa piadosa*, de la *reconciliación* y la *demonización* se escriben a partir del discurso legal del informe de la CVR; mientras que en la *narrativa de la batalla* se cuestiona y discute el informe de Uchuraccay de 1983 y el informe final de la CVR (2003). Ambos informes auspiciados y legitimados por el Estado. En esta última narrativa, sería Julio Ortega, en 1986, con su texto *Adiós Ayacucho*, quien iniciaría la controversia al primer informe; y, por su parte, según Paul Asto (2018), *Criba*⁴³ (2014) de Julián Pérez Huaranca refutaría el segundo informe.

Sin duda, *Retablo* se encuentra dentro de la modalidad de la postviolencia o después. Desde la ficción se halla dentro del rubro de la narrativa de la memoria

⁴¹Jorge Terán (2018) la dimensión ética se relaciona con la dimensión de la memoria. La narrativa de Julián Pérez presenta la configuración de la memoria en torno al conflicto y expone un proyecto en donde la lucha por la palabra se origina al “interior del campo literario peruano” (201). Se presentan dos tipos de memorias: la memoria alternativa y la memoria escritural que confronta los informes oficiales: Uchuraccay y CVR.

⁴²Julio Ortega confronta el informe de Uchuraccay de 1983, con su novela *Adios Ayacucho* (1986); de la misma manera Julián Pérez su novela *Criba* (2014) critica las omisiones, olvidos, la falta de seriedad en las investigaciones y recojo de información de la CVR (2003).

⁴³ Para Santiago López Maguiña (2015) esta novela propone un discurso político que busca reparar los daños simbólicos, confronta las visiones sobre la participación de quienes se sublevaron e iniciaron la lucha armada; de esa forma, se representa tres perspectivas: a) el punto de vista oficial, b) los que se sublevaron, y c) los deudos que buscan reivindicar el “espíritu revolucionario”, ya que “No todos los alzados en armas tuvieron una actuación autoritaria cruel y despiadada con el contrario. Hubo quienes tuvieron una práctica de guerra animada por principios de dignidad y justicia, una práctica que no se halla representada en los discursos oficiales, incluido el de la Comisión de la Verdad. En estos discursos más bien la verdad se relativiza, se distorsiona, se falsea”.

postconflicto que confronta el pasado, el presente y el futuro; además debemos recalcar y enfatizar que *Retablo* se presenta al concurso del Premio de Novela Universidad Nacional Federico Villarreal, en el 2002, anticipándose a la publicación del informe final de la CVR, en el 2003.

1.3. Poética intencional en Julián Pérez

Según Lubomir Dolezel (1997), la poética puede presentarse como un testimonio personal del escritor y exponer su intencionalidad. Nos da alcances sobre la conexión del estatuto de la ficción y la realidad. En otras palabras, la poética nos puede conducir al sentido del acto del lenguaje y al conocimiento sobre literatura, ciencias sociales y humanas; es decir, “La poética es una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento sobre la literatura y lo incorpora en un marco de conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales” (Dolezel, 1997: 15).

Julián Pérez concedió diversas entrevistas; una de ellas al diario *La Primera Digital* (2008), luego a Arturo Caballero (2012a, 2012b, 2012c); y, en el 2014, a Carlos Tolentino (2014). A partir de las inquietudes de los entrevistadores y las revelaciones y reflexiones del escritor surge “un conjunto elaborado de supuestos, conceptos y métodos que, progresivamente, construyen una consistente aproximación a la literatura (Dolezel, 1997: 22).

Sistematizamos su propuesta sobre la creación verbal literaria, la manera de construir su narrativa, la intertextualidad con diversas tradiciones canónicas europeas, latinoamericanas y peruanas, entre otros puntos:

a) Desafía a los escritores, críticos y editores. Los narradores, críticos literarios y editores asumen el discurso del conflicto armado o violencia política desde tres perspectivas: a) acceder al canon de la literatura peruana, b) responder desde la ficción la preocupación e interés del lanzamiento editorial y c) reflexionar acerca de las motivaciones históricas y estructurales de la violencia política. Específicamente, los críticos literarios en el Perú se presentan en plena formación y por ellos sus omisiones axiológicas; de la misma manera algunos escritores plantean el tema de la violencia para representar el mundo andino en los niveles culturales, sociales y económicos premodernos.

Considera que la literatura de la violencia política, siguiendo a González Vigil, presenta las siguientes características: a) sigue los fines comerciales, b) busca posicionarse dentro del canon de literatura peruana, c) presenta un afán político a favor o en contra del conflicto, y d) evita emplear esquematismo de “lo real traumático” de la violencia política.

Asimismo, Julián Pérez Huaranca cuestiona a ciertos escritores quienes intentan legitimar la autoridad y autorización para escribir sobre la violencia política aduciendo que no solo los que experimentaron “lo auténtico” y “lo verídico” del conflicto pueden escribir al respecto. Se siente inconforme y discute, pues para él el tema de la creación literaria y su realización artística se debe a una propuesta poética sólida y vital, sin importar el tema que trate.

b) Pérez Huaranca reconoce la presencia de dos tipos de intelectuales: el letrado hegemónico y el letrado de la resistencia. Se considera escritor emergente o emancipado junto a Miguel Gutiérrez, Eleodoro Vargas Vicuña y Oswaldo Reynoso; y no andino, porque “muchos de los escritores llamados «andinos» escriben para la hegemonía, desde su fantasía” (Caballero, 2012a).

c) La creación verbal o del lenguaje literario recurre al uso de la técnica de la tradición oral (epistemología andina), utiliza los recursos múltiples, puntos de vistas interrelacionados para múltiples lectores. Por otro lado, la autobiografía es un insumo complementario y no importante dentro de la construcción textual de sus novelas y cuentos, “No tanto, pero sí”, ya que se alineó en la reflexión y búsqueda de una explicación de la vida de sus personajes, performances “frente a lo que le plantea la vida peruana”. Intenta “dar una respuesta a esta necesidad existencial de su autor”.

d) Su hermano no influyó en su escritura literaria “muchas gente piensa que mi hermano me influyó de manera decisiva pero no es tan cierto o, por lo menos, no del todo. Por ejemplo, a los quince años yo no sabía si mi hermano, mayor que yo por diez años, estaba ya metido o no en la literatura” y enfatiza “Te lo repito que era mayor, y sus trabajos yo no los tomaba muy en cuenta”⁴⁴.

⁴⁴ Sin embargo, Juan Alberto Osorio (2008) [1981] demuestra lo contrario.

e) La exigencia y disciplina en las lecturas e influencia de la tradición oral se la debe a sus padres y, en especial, a su madre, ya que lo condujo a la formación de un sujeto consciente en la preparación escritural-intelectual-cultural, que le determinaron una posición decolonial (escritor de la resistencia). Entonces es consciente que la oralidad es un instrumento de lucha y sobrevivencia en el Perú que debe ser empleado al servicio de la literatura. Es un un recurso decolonial.

f) El discurso literario es 1) deleite, ejercicio lúdico, 2) estructuración de la forma y contenido y 3) la reflexión, sugerencia y propuesta para comprender la historia, subjetividad e intersubjetividad humana.

g) Lee a los clásicos y le proveen experiencias de creación artística y estética inédita, ya que son los mejores escritores (Guimarães, Joyce, Proust, Kafka y Beckett) que representan “el discurso que simboliza de la mejor forma lo real”, es decir, la perturbación, desestabilización y el dolor. Sus lecturas poéticas siguen a los clásicos como Pessoa, Rimbaud y Vallejo. Además, sus lecturas actuales siguen a *Las benévolas* de Jonathan Littell y a Mo Yan con el *Sorgo rojo*, y *La vida y la muerte me están desgastando*.

h) Lleva acabo la intertextualidad con los escritores clásicos Guy de Maupassant, Cervantes, Proust, Joyce, Kafka; con los escritores latinoamericanos como Rulfo, Guimarães Rosa, Roa Bastos, Onetti, Vallejo, Arguedas; además, le interesa aprender la técnica de la novela urbana de Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro. Organiza y establece un implícito proyecto de nación peruana en sus narraciones que dialoga y coincide con los proyectos literarios expuestos por los escritores canónicos como Ricardo Palma, César Vallejo, José María Arguedas y Ciro Alegría.

i) Su repertorio literario se conecta con las reflexiones filosóficas de Alain Badiou, Jacques Ranciere; psicoanalíticas de Jacques Lacan, Slavok Žižek; y la teoría latinoamericana representadas por Ángel Rama, Antonio Cándido, Roberto Fernández Retamar y García Canclini.

j) Acerca de su vida personal aclara que entre 1977 y 1979, estudió Ingeniería Química en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y ganó concursos de juegos florales universitarios. Estudió y trabajo en la UNE dentro del contexto de asesinatos y

desapariciones. En Lima, fue catedrático y corrector del libro *La generación del 50: un mundo dividido* del ensayista Miguel Gutiérrez: “Me propuse entrar al proyecto, por eso aparezco como corrector de estilo del único tomo publicado” (2014: 3). Mantuvo una amistad sólida con Miguel Gutiérrez, Víctor Mazzi, Carmen Ollé, Santiago López Maguiña, Guillermo Serpa, Maynor Freire y Chacho Martínez.

k) Confirma que *Retablo* es una novela sólida, con un enfoque narrativo que sigue las líneas argumentales, con un lenguaje y el repertorio de variables sociales, culturales, políticas, ideológicas y económicas que busca comprender el proceso de la violencia política. Instala la voz marginal y periférica que articula la perspectiva de la resistencia y supera la interpretación solo enfocada en la violencia política. Finalmente, retrata el mundo andino atravesado de modernidad y desenvolvimiento en el mundo actual en donde el personaje principal se encuentra “agotado en la aldea global”.

SEGUNDO CAPÍTULO

ASEDIOS A LA MEMORIA

Introducción

El acercamiento de la crítica literaria al tema de la memoria ha resultado bastante sesgado, pues los estudiosos solo se han detenido en este corpus para analizar el tema de la memoria de tradición oral e invisibilizaron las diversas y fructíferas representaciones de las diversas aristas de la memoria, tales como la memoria melancólica, la memoria mítica y/o la memoria histórica, por mencionar algunas⁴⁵.

Así, en el 2012, el crítico literario alemán, Friedhelm Schmidt-Welle admitía la importancia de recuperar la memoria a partir de la historia individual y las comunidades o entidades políticas, sobre todo, después de una dictadura (Alemania, España, Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay y Brasil). Comprendía que las culturas de la memoria se estaban estudiando desde diversas perspectivas transdisciplinarias (la medicina, la biología, la psicología, la filosofía, la historia, la neurociencia, la antropología social, la crítica literaria y los estudios literarios); sin embargo, se lamentaba que desde el ámbito literario, las investigaciones sobre las representaciones simbólicas de la memoria han sido exiguas e insuficientes. Denunciaba la apatía de los estudiosos de la literatura hacia otras disciplinas: “En ese sentido, la investigación interdisciplinaria sobre la memoria abre nuevos caminos en que varias disciplinas puedan aprovechar los resultados de las investigaciones de otras ramas en vez de descartarlas” (2012: 7).

⁴⁵ En estos últimos años, se ha renovado el interés por el tema de la memoria, sobre todo, desde el trabajo de los historiadores, antropólogos, psicoanalistas, sociólogos y, últimamente, de las investigaciones literarias.

En el caso específico de *Retablo*, se representan las luchas y los conflictos de la memoria que dan cuenta de los procesos sociales e históricos que cubren el lapso que comprende las últimas décadas del siglo XIX hasta los finales del siglo XX en el departamento de Ayacucho. Así, en *Retablo*, la diégesis muestra diversas imágenes-escenas, además de un mosaico de testimonios simultáneos y complementarios donde narradores y protagonistas narran historias entrelazadas en un tiempo cíclico para proporcionar recuerdos acerca de las causas y consecuencias de la violencia política desatada en Ayacucho.

Para dar cuenta de este objeto de estudio, planteamos el siguiente marco teórico. Para ello, hemos revisado las propuestas de Maurice Halbwachs (2004), Paul Ricoeur (2004), Jean-Francois Lyotard (1979), Jacques Fontanille (2008), Herman Parret (2008), Néstor Braunstein (2012), Elizabeth Jelin (2002, 2003, 2004, 2005), Liliana Regalado (2007), Gonzalo Portocarrero (2004) y Martí Sánchez (2007), entre otros.

2. Comienzo del estudio sobre la memoria

En el siglo pasado, se pueden establecer dos momentos fundacionales para el estudio moderno sobre la memoria en el caso del área latinoamericana. El primero de ellos, involucra una reflexión de carácter global, que se origina a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial en 1945. En dicho contexto, en la sociedad alemana, francesa, norteamericana y japonesa se reflexiona y debate acerca del tema de la memoria⁴⁶. Se recurren a diversos enfoques y disciplinas como el psicoanálisis, la crítica literaria, la antropología, la sociología, el derecho, la historia y las ciencias de la comunicación para profundizar y ubicar una respuesta rotunda sobre los hechos violentos acaecidos y las consecuencias que ocasionaron en la historia de la humanidad. Dicha propuesta nutrirá la reflexión latinoamericana que se verá complementada a partir de la revisión de la propia agenda en torno a la memoria.

⁴⁶ Según Traverso (2002), en los años sesenta, aparece la memoria del genocidio. Los sobrevivientes de los campos nazis intervienen como testigos en sesiones jurídicas interminables durante semanas enteras. Para fines de 1970, se volvió en una propuesta relevante para las diversas investigaciones sociales y educacionales. Y para 1980 y 1990, el tema de la memoria no solo inspiró trabajos de investigación, libros, testimonios, sino que permitió la producción de películas en Hollywood como, por ejemplo, *La lista de Schindler* (1993), dirigida por Steven Spielberg.

En el segundo momento fundacional, en el caso de América Latina (a partir, en principio, de los casos de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay), los intelectuales y los actores sociales inscriben el tema como tópico relevante dentro de su agenda para vislumbrar las luchas de la memoria sobre las dictaduras de los años sesenta y setenta⁴⁷. Ya por los años 1998, en el Cono Sur, la Regional Advisory Panel (RAP) del Social Science Research Council (SSRC) para América Latina, dirigido por Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori desarrolló un programa de investigación comparativo y de formación de investigadores sobre memoria colectiva y represión. Sus propuestas giraban en torno a dos aspectos: 1) comprender la temática de la memoria para la construcción de identidades colectivas y las consecuencias de las luchas sociales sobre ella, y 2) comprender el efecto de la dictadura a partir de las investigaciones de jóvenes investigadores sociales y las redes de ciencias sociales en la región sur.

2.1. Sobre Memoria

Para comprender el tema de la memoria, se ha revisado, dialogado y discutido diversas perspectivas y propuestas interdisciplinarias (historia, filosofía, semiótica, psicoanálisis y antropología). Las múltiples propuestas la exponen de diversas maneras; sin embargo, todas ellas están de acuerdo en que la memoria es un proceso narrativo que recrea y reconstruye el pasado y que requiere de diversos soportes. A continuación, revisaremos algunos planteamientos que nos permitirán analizar e interpretar el análisis textual en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca.

Es importante iniciar el estudio con el planteamiento teórico abordado por Elizabeth Jelin (2002, 2003 y 2004). Para la investigadora, la memoria es la producción de recuerdos a través de diferentes mecanismos, ya sea de manera voluntaria o involuntaria, que teje interpretaciones en las que estallan las imágenes tiempo-ahora. Asimismo, la memoria funciona como un operador que otorga sentido al pasado; incluso puede construir los sentidos de este, constituir su sentido y armar su narrativa en la cual buscamos lo que ya no somos.

Hay dos tipos de memoria, señala la socióloga argentina: las memorias habituales y las memorias narrativas o “memorables”. Esta última memoria se expresa

⁴⁷ De ahí que en el escenario contemporáneo europeo y latinoamericano se retorna al programa de memoria para reflexionar y comprender el pasado político conflictivo.

en forma narrativa, convirtiéndose en la manera mediante la cual el sujeto puede encontrar o construir los sentidos del pasado; es “una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia” (2003: 32). El acto de recordar implica 1) tener una experiencia pasada que se activa en el presente, ya sea por un deseo o un sufrimiento, unido a veces a la intención de comunicarla; 2) pueden ser acontecimientos importantes en sí mismos, como también aquellos que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar. La memoria “memorable” asume dos notas centrales: 1) el pasado cobra sentido en su enlace con el presente, en el acto de recordar/olvidar; 2) esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo; es siempre activo y construido socialmente en diálogo e interacción.

La memoria “memorable” presenta las siguientes características: a) la importancia de tener y no tener palabras para expresar lo vivido; b) construir la experiencia y la subjetividad, a partir de eventos y acontecimientos que nos “chocan”; y c) es necesario que el sujeto, para transformar la memoria en experiencia, deba encontrar las palabras, ubicarse en un marco cultural que haga posible la comunicación y la transmisión, puesto que las memorias son simultáneamente individuales y colectivas, porque “en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartidas por toda una sociedad” (2003: 30). Sin embargo, comprendemos que la primera y segunda característica apelan, a su vez, al acto de asumir la importancia de las experiencias traumáticas que producen la masividad del impacto, creando así un vacío en la capacidad de “ser hablado” o contado; se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica; faltan las palabras, faltan los recuerdos, la memoria queda desarticulada y solo aparecen huellas dolorosas, patológicas y silentes; lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido. Nosotros creemos que lo adecuado es reconocerlo como *memoria melancólica* o *herida* (Kristeva, 1991; Portocarrero, 2004).

Esta memoria melancólica o herida imposibilita la comunicación de la memoria individual al colectivo. Memoria encapsulada y enfrascada en un mundo individual anclado al pasado, la memoria “memorable” se encuentra en una situación incomunicable, fallida e incapacitada de articular el lenguaje o hallar alguna forma de expresar sus recuerdos ante los demás. En ese sentido, la memoria personal, ya desde la

experiencia directa o indirecta con los hechos, se ve incapaz de articularse con la memoria colectiva e histórica⁴⁸.

De esta forma, la memoria herida implica el no diálogo, la indiferencia, la prisión de la melancolía sumergida en el dolor, nublarse y enceguecerse; no ver a otros y no enfrentar el espanto de nuestros odios y desgarramientos (Portocarrero, 2004).

Luego en el 2004, Elizabeth Jelin comprenderá que la memoria, la conmemoración, el recuerdo y el olvido son procesos dinámicos que responden a una compleja trama social, cultural y política, en la que su importancia se hace evidente cuando se la vincula a los acontecimientos traumáticos de carácter político y en situaciones de represión y aniquilación. Es decir, memoria, rememoración, recuerdo y olvido “son procesos de significación y resignificación subjetivos donde los sujetos de la acción se mueven y orientan (o se desorientan y se pierden) entre «futuros pasados», «futuros perdidos», «pasados que no pasan»” (2004: 103).

Así, la investigadora define la memoria como un proceso subjetivo individual o perteneciente al colectivo cultural anclado en experiencias y en “marcas”⁴⁹ de tipo material y simbólico, acorde al contexto político y cultural. Por lo expuesto, existen diversas formas de expresar las memorias singulares fijadas en nuestras experiencias o huellas (materiales o simbólicas) expresadas en dibujos, retablos, testimonios, libros, canciones, monumentos, etc. Además de las huellas de la sensibilidad somática y sensorial, es decir, la memoria sensorial y corporal⁵⁰.

Por su parte, para la historiadora Liliana Regalado de Hurtado (2007), la memoria es una facultad cognoscitiva, afectiva y de socialización (política y legal); posee un componente significativo de la cultura actual que nos sirve para definir pautas culturales que nos otorgan soporte e inspiración sobre las actitudes reivindicativas (hechos del pasado) y referentes para las posiciones políticas variadas.

⁴⁸ Este punto lo desarrollamos en las siguientes páginas.

⁴⁹ La idea de “marcas” o “huellas” lo planteamos como subtema titulado *memoria figural*. Ver: página 80.

⁵⁰ Veremos la propuesta de Herman Parret (2008) y Jacques Fontanille (2008) más adelante.

Liliana Regalado caracteriza a la memoria de la siguiente manera: a) la memoria como depósito de información acumulada y recuperable que retorna en el tiempo hacia atrás; b) suele alimentarse del tiempo suspendido en el pasado para ubicarse dentro de la conciencia individual y colectiva; c) se asocia a la rememoración, el recuerdo y el olvido⁵¹; d) su función social es de orden práctico y moral; e) se convierte el tiempo de cada hombre en un presente extendido; f) posee la capacidad de potencializar y hacer revivir el pasado como presente y de conceder profundidad en el tiempo a la trayectoria vital; y g) se presenta como un “deber” u obligación de la memoria para exigir un proceder y actuar ético y político.

Para nosotros, la memoria es una facultad social, afectiva y cognoscitiva, con la capacidad de activar la sensibilidad sensorio-corporal; y de ese modo se logra la conmemoración, el recuerdo y el olvido para llevar a cabo los procesos dinámicos de significación y resignificación.

2.2. Formas de Memoria

Las formas de la memoria se presentan de dos maneras⁵²: a) la memoria “natural” que nace con el pensamiento y el habla. Se la relaciona con el “naturalismo biologista” de Jean Piaget para explicar los “patrones de reconocimiento”, que la vinculan a lo largo del tiempo a los actos de recordación de las sociedades o épocas posteriores que la antropología caracterizó como “tradicionales”, y de hechos que asocian a los contextos rituales y la oralidad de su emisión”; y b) la memoria “artificial” que remite a una idea de repositorio, finito y tangible, cuyo cultivo requiere el empleo de medios y técnicas precisas. Se la asocia a las ciencias naturales y se otorga importancia a la llamada historia oral que involucra la relación entre la oralidad y la escritura⁵³. Esta memoria se lleva a cabo en la escritura como testimonio, novela, investigación antropológica, psicológica y sociológica.

⁵¹ Este punto coincide con el de Elizabeth Jelin (2003).

⁵² Seguimos a Liliana Regalado de Hurtado (2007).

⁵³ Según, Jorge Terán (2008), la oralidad es un sistema comunicativo. Una forma particular de organizar la cultura. Se caracteriza por mantener un contacto oral, único, irreplicable. Además, pertenece a un territorio y tiempo determinado. Se asocia al retorno de la voz y la performance. También, fija concepto e historia y se actualiza y recupera la memoria por medio de la tradición oral. Así, las fórmulas narrativas y poéticas se actualizan en las narraciones orales, la interacción oral y corporal.

2.3. Características de la memoria

A partir de lo señalado en los párrafos anteriores, ubicamos seis características de la memoria: a) se caracteriza por su temporalidad, pues los fenómenos sociales se ubican ya sea en el cruce entre el pasado, presente y futuro; es decir, los “espacios de experiencia pasada” que se relacionan con los “horizontes de expectativas”⁵⁴ futuras, acorde al punto de intersección complejo en el que se produce la acción humana dentro del espacio de la cultura. Este punto evidencia la complejidad de las múltiples temporalidades que entran en juego al ubicar coyunturas y acontecimientos de activación de memorias (o de silencios) en un marco de tiempo de transformación y cambios históricos; b) las memorias colectivas se hallan englobadas en marcos sociales que funcionan como memorias múltiples, con diferentes tipos congruentes a la situación y al contexto sociocultural que se presenta; c) suele repetirse como un proceso de rito en el que se encuentra una “saturación de memoria” o efecto de congelamiento y rechazo al presente en tono autobiográfico sobre la infancia y adolescencia; d) ingresa a escenarios políticos y judiciales pretendiendo ser reconocido socialmente por los Derechos Humanos y legitimarse políticamente; e) cumple la función social que ayuda a estructurar las experiencias, generar y asegurar la continuidad y las tradiciones colectivas; f) es una construcción social narrativa que implica las propiedades de quién la narra, de la institución que le otorga poder y autoriza para pronunciar la palabra o expresión del recuerdo.

2.4. Soporte de la memoria

El soporte de la memoria utiliza mecanismos de la memoria colectiva. Este soporte transmite y usa diversos medios en función a las tradiciones orales o registros como los escritos, imágenes, cantos, símbolos, lugares, representaciones teatrales, espacios y acciones capaces de transmitir recuerdos, habilidades rituales y rememoraciones. Espacios que ayudan a ubicar las imágenes, marcas o escenarios que concedan el valor de las evocaciones (Regalado, 2007).

Así, la memoria se presenta de diversas maneras con diversos soportes. Sistematizando a Jelin (2003a) y Pouligny (2004) proponemos: 1) la escritural (libros de

⁵⁴ Reinhart Koselleck (1993) propone una estructura del tiempo en la que el pasado y el presente intervienen de forma conjunta en el “espacio de experiencia” como fenómenos acontecidos y “horizonte de expectativas” con relación al futuro.

historia, memorias, agendas, diarios, autobiografías, testimonios, periódicos), 2) los monumentos, exposiciones y lugares de la memoria (ciudades, pueblos, aldeas); 3) simbólicas⁵⁵ como dibujos, música, fotografía, poesía, retablos, escultura y pintura; 4) audiovisuales: mapa interactivo, películas, planos de sitio, mapas urbanos, maquetas electrónicas y animaciones, documentales y videos; 5) performativos como las danzas, actuaciones teatrales, expresiones musicales (orquestas); y 6) sensibilidad sensorial o corporal como un lunar, cicatriz, agitación, etc.

Según Jelin (2004), los soportes son marcas públicas y colectivas que afirman y transmiten el sentimiento de pertenencia a una comunidad, sobre la base de compartir una identidad enraizada en una “historia trágica y traumática” (105) que funciona como transmisora intergeneracional de la continuidad. Además, consideramos que las marcas personales a partir de la sensibilidad somática del cuerpo⁵⁶ (visual, gestual, auditivo, táctil y olfativo) también interactúan con lo social, lo afectivo y lo cognoscitivo.

2. 4.1. Los lugares de la memoria

Los lugares de la memoria actualizan la memoria de los objetos como indicadores y signos espaciales que relacionan el pasado con el presente. Como se observa, esta memoria no se reduce a objetos materiales, físicos, palpables o visibles como los usados por los poderes públicos, sino que propone la inclusión de objetos abstractos o inmateriales, de corte simbólico, lo que involucra una herencia de larga duración destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos. Así, el lugar de la memoria se presenta en dos realidades: la histórica y la simbólica:

Un lugar de la memoria es un conjunto conformado por una realidad histórica y otra simbólica. Según [Pierre] Nora, cuando un personaje, un lugar o un hecho es constituido como lugar de la memoria es que se está desentrañando su verdad simbólica más allá de su realidad histórica. Se trata de restituir la memoria de la que ambas realidades son portadoras y constituir un conjunto simbólico a partir de la aproximación de unidades simbólicas independientes las unas de las otras y advertir qué las reúne⁵⁷.

⁵⁵ Según Beatrice Pouligny (2004) los “símbolos nos sirven de mediadores permanentes con el mundo que nos rodea y con nosotros mismos. La simbolización es la base de la cultura humana, desde las interacciones precoces entre el niño y sus padres hasta los complejos procesos de transmisión de la memoria colectiva, sentimiento de pertenencia a una historia familiar y social” (2004: 281). Así por medio de los símbolos se reconstruyen los lazos simbólicos socioculturales.

⁵⁶ Además, Kimberly Theidon (2004) proponía que, justamente, las memorias no solo se depositan en edificios, paisajes u otros símbolos que propician los recuerdos, sino que son, también, los cuerpos “sitios históricos” y escenarios privilegiados.

⁵⁷ Pierre Nora 1998: 19, citado por Liliana Regalado (2007: 79).

Por su parte, Liliana Regalado asume tres propósitos básicos en el estudio del lugar de la memoria: a) la exploración de un sistema simbólico y de la forma de construcción de un modelo de representaciones; b) comprender la administración general del pasado en el presente mediante la disección de sus polos de fijación más significativos; y c) la elaboración de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización, es decir, la construcción de un modelo de relación entre historia y la memoria⁵⁸.

2.4.1.1. Lugar del monumento y lugar de la memoria

Hugo Achugar (2003), desde los estudios culturales, propone el debate acerca del “lugar del monumento” y “lugar de la memoria”. Asume que el *monumento* materializa⁵⁹ la memoria y genera luchas de memorias con la intención de construir la memoria particular y evitar el borramiento, la tacha, el olvido, la cancelación de otras formas de representación e impedir la invisibilización de las memorias. Sin embargo, a veces proclama la memoria única, nacional y homogeneizadora. Desde su reflexión, son tres las maneras cómo se debe comprender el monumento: a) como signo que vincula el pasado y el futuro; b) como medio de información de lo acontecido a los grupos sociales y a la nueva generación, y c) que expone de manera objetiva la memoria. Es contundente cuando afirma que los monumentos o “monumentalización de la memoria” o “memoria en piedra” se hallan como propuesta de dominación del Estado y del poder hegemónico.

Mientras que el *lugar de la memoria* responde desde diversos lugares, siendo la memoria ficcional, una de los lugares “desde donde se habla” o “lugar de enunciación” o también denominado, “enunciación de la memoria” y “tiempo de la memoria”. Se le debe considerar como el espacio neocultural o simbólico que tiene en “cuenta la enunciación -en su dimensión pragmática- y, sobre todo, el horizonte ideológico y el horizonte político o la agenda política desde donde se construye dicha enunciación” (Achugar, 2003: 211). Se debe considerar que la concepción de la memoria varía acorde a su función de poder de clase, etnia, género, entre otros. Para Achugar, los

⁵⁸ Pierre Nora 1998: 18, citado por Liliana Regalado (2007: 80).

⁵⁹ Para Portelli (2013), la memoria de monumento es la fundación de la nación impuesta y practicada por las instituciones.

sujetos de la memoria son importantes dentro del *lugar de la memoria*, ya que permiten el proceso de la construcción de la memoria viva y asumen la presencia de memorias múltiples como artefacto cultural de lucha dentro de un espacio cultural. De esa forma, evitan convertirse en simples objetos de la memoria y priorizan su presencia como sujetos.

De la misma manera, Elizabeth Jelin (2003) comprendía que la materialización de la memoria se encuentra también en los espacios físicos (edificios, plaza, monumentos)⁶⁰ con significados particulares, llenos de sentidos y sentimientos. Aduce que se convierten en “lugar de la memoria” a partir de un proceso social y político, pero el espacio podía ser identificado de manera fácil, completa y ambigua debido a su ubicación y naturaleza localizada. Es sencillo y completo cuando hay rastros, ruinas, restos, marcas personales y/o grupales de sentido privado o íntimo; y es complejo cuando el espacio público se halla reconocido por el Estado y sus autoridades quienes utilizan la estética figurativa, realista, descriptiva o literal. En todo caso, dependerá de la subjetividad de la interpretación de quien recibe el mensaje y visite el lugar.

2.5. Clasificación de la memoria

Se la clasifica en tres principalmente: individual, colectiva e histórica. Sin embargo, hay quienes advierten la presencia de otras como la memoria melancólica o “dolorosa” (Kristeva, 1991; Portocarrero, 2004), memoria semántica (Braunstein, 2012), memoria de tradición oral, memoria mítica, memoria del duelo (Freud), económica, jurídica (Halbwachs, 2004), entre otras. A continuación, exploramos las propuestas de la memoria individual, colectiva e histórica.

2.5.1. La memoria individual (vivencial o autobiográfica). Parte de la memoria colectiva, presenta al individuo como miembro de diversos grupos sociales de pertenencia y referencia en la restructuración ritual y fiestas conmemorativas. Posee la facultad de reproducir ideas o impresiones sobre el pasado proyectándola hacia el futuro. Su experiencia personal (Jelin, 2004 y 2005) se refiere a las vivencias directas,

⁶⁰ Según Jelin (2003a), los espacios suelen también ser denominado como sitios, lugares o marcas territoriales.

inmediatas, subjetivas de la realidad mediatizada por el lenguaje, el marco cultural e interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza su contexto.

La memoria individual puede seguir dos niveles o formas: la *memoria semántica* y la *memoria episódica* (Braunstein, 2012). La primera como registro de lo aprendido de la experiencia personal, y la segunda como capacidad netamente humana que conserva datos sobre incidentes vividos, que permite sean recordados y relatados con el uso del lenguaje⁶¹. Es decir, esta memoria alcanza la dimensión de relacionar a un “yo”: “Me pasó esto (x, el qué) cuando estaba en (y, el dónde) en el año tal (z, el cuándo) y tenía...años de edad (n, la relación entre la historia social y lo del individuo)” (Braunstein, 2012: 11). Es la memoria de los acontecimientos, de la continuidad sustancial del yo que asimila la memoria singular con la identidad personal: “Nadie sino yo tiene este conjunto de recuerdos. Soy este ramillete de memoria. Soy lo que recuerdo y, si olvidase ese pasado que me define y es mi propiedad inalienable, dejaría de ser yo” (*Ibíd.*).

La memoria individual o autobiográfica⁶² se presenta de tres modos: 1) memoria personal vivencial basada en las propias experiencias; 2) memoria personal de cosas no experimentadas por uno mismo; y 3) memoria social, pública o colectiva como pasado suprapersonal (referido sobre todo, a la memoria que va desde el ámbito individual hacia el grupal - social que suele ser reproducida en los medios de comunicación).

2.5.2. Memoria colectiva. Término acuñado por Maurice Halbwachs⁶³ (2004), propone tres elementos sociales que promueve la memoria: 1) la lectura (vinculada al pensamiento); 2) el entorno (personas que lo conforman y los individuos quienes recuerdan de manera literal); y 3) la ubicación dentro de un grupo social del cual se incluye como parte de la memoria colectiva.

⁶¹ Según Néstor A. Braunstein (2012), la memoria se desdobra de tres maneras: 1) memoria personal (*semántica* y *episódica*), memoria del otro (colectiva) y memoria histórica (ideológica).

⁶² John Nerone citado por Liliana Regalado de Hurtado (2007: 145).

⁶³ Maurice Halbwachs publica su libro titulado *Memoria colectiva* (1950) en Francia.

Se debe comprender que la memoria individual se inscribe y unifica en la memoria colectiva por el acto intermedio de la “memoria emblemática”.⁶⁴

De ahí que para comprender la memoria colectiva es necesario encontrar la correlación entre la memoria individual y la memoria colectiva. La primera memoria se la identifica como memoria autobiográfica dado que cada individuo experimenta su memoria de manera personal, con cierto grado de vinculación con la memoria colectiva y asociado a la memoria histórica. Y de la segunda, relaciona con los marcos⁶⁵ sociales (marco social, marco de tiempo y marco de espacio)⁶⁶ que buscan continuar con el proceso de la memoria que promueve la conciencia histórica.

Por eso, la memoria colectiva es capaz de (con) vivir en la conciencia del grupo que la reproduce. Memoria que implica la mirada desde adentro (autoconstrucción), la mirada introspectiva que el grupo hace de sí mismo, habla de las experiencias vividas por los individuos en el lugar de los recuerdos y de los olvidos.

Así, la memoria del otro o colectiva es un atributo de la familia, de un grupo social o la nación (Braunstein, 2012) que construye y reconstruye la “historia oficial” y conforma la identidad de un espacio determinado: local, regional o nacional.

Por su parte Paul Ricoeur (2004), asume que la memoria colectiva no solo concierne a la memoria individual, sino que por medio de la memoria “artificial” (escritura u oficial) se transmite a los sujetos históricos y sociales, la construcción de nuevos sujetos colectivos más o menos estables, como los movimientos sociales o “sociedad civil”⁶⁷. Por tanto, la memoria colectiva permite la construcción de la identidad narrativa de las comunidades.

⁶⁴ El antropólogo Martí Sánchez (2007), cita a Steve Stern (1998) sobre la presencia de cuatro tipos de memorias emblemáticas: “«la memoria como salvación», «memoria como ruptura lacerante no resuelta», «la memoria como una prueba de la consecuencia ética y democrática» y «la memoria como olvido o caja cerrada».

⁶⁵ Según Maurice Halbwachs (2004), el marco social se consolida a partir de diversas reflexiones personales, familiares, mientras que “el recuerdo es una imagen enredada con otras imágenes, una imagen genérica transportada al pasado” (73).

⁶⁶ Por ejemplo, la historia de una nación se enseña en la escuela, se transmite de estudiantes, amigos, familiares, sociedades y nación.

⁶⁷ Para Paul Ricoeur (2004), la memoria colectiva también puede ser considerada como patrimonio común al individuo quien hereda o transmite la memoria constituida por el recuerdo de una comunidad que tiene su propia historia, lecciones y aprendizajes.

Usualmente, los recuerdos de acontecimientos acumulados como los valores asociados a su evocación que crean imágenes del pasado estructurado y selectivo construyen símbolos impresos en la sensibilidad ligada a construcciones de escenarios sociales. Así, la memoria colectiva se le ve como instrumento que logra consolidar la expresión de una identidad social.

Asimismo, se la debe considerar de dos maneras: a) memoria colectiva académica, formulada por los historiadores, antropólogos, psicólogos; y b) la memoria colectiva oficial construida para fines políticos o construcción de proyecto de nación como historia oficial.

2.5.3. Memoria histórica. En esta la memoria es empleada de diferentes formas por el historiador. La conexión entre memoria e historia⁶⁸ logra la aparición de “la noción de “historiadores de la memoria” conocidos como cultivadores de la llamada historia oral (Regalado, 2007).

De ahí que la memoria y la historia se vinculan cuando la memoria es llevada a la escritura como testimonio o historia oral para contribuir a una historia que recrea la dimensión comunicativa y social. Por tanto, la memoria histórica o memoria viva se vincula con la experiencia del individuo o del colectivo para ser parte de la memoria del grupo, nación o humanidad. También conocida como memoria oficial o nacional que se encuentra en continuidad (conmemorativa, dirigida y autosatisfecha) para conformar el proyecto de nación.

Es importante analizar el proceso de asimilación de una realidad histórica a través del filtro de los sistemas ideológicos y la forma cómo los diversos grupos sociales captan y ordenan los acontecimientos del recuerdo de ciertas particularidades.

⁶⁸ Según Néstor A. Braunstein (2012), la historia es factual y se ocupa de los hechos pasados. El narrador historiador “hace hablar” a las fuentes y documentos a través de la ciencia. Así este saber documentado, reconstruye lo que pudo ser: “Así es; la historia no sigue a la memoria sino para *rectificarla*, aplicarle otras reglas, medirla de otra manera. Para desplazarla encauzándola hacia otras desembocaduras, pretendidamente científica” (2). Suelen usar deíxis como “me” y del “nos” por “sé” que excluyen a la colectividad. La objetividad de la historia coincide con las demandas y prejuicios de los sectores dominantes de intereses políticos. Por eso, los historiadores reprochan a la memoria su flaqueza, su transitoriedad, inestabilidad, el control y debilidad frente a las influencias “subjetivas” que se someten a las conveniencias afectivas y narcisistas: volubilidad emotiva.

De esta forma, la historia recepciona los hechos del pasado, los localiza en un tiempo y espacio, los reconstruye como contemporáneos y luego la fija en la transcripción de una memoria de dominio oficial. Es decir, la memoria se encuentra como materia que debe ser historiada, interpretada bajo criterios científicos (sustento teórico y metodológico), se la utiliza a partir de hechos subjetivos (autorreflexivo, fenómenos de conciencia adquirida) y se la elabora de manera intelectual (operación de conocimiento historiográfico) que no cubre ni agota sus textos y representaciones de memorias, sino apela al referente cronológico que identifica, selecciona hechos del pasado y construye una verdad para ser pregonada entre los vivos y ser transmitida a las generaciones siguientes.

Memoria histórica que se define utilizando la deixis “nosotros” de una identidad colectiva y cumple la función legitimadora, transmitida por la escuela, los medios de comunicación que conserva el pasado de manera ordenada.

Según Liliana Regalado (2007), debemos comprender cuatro paradigmas de la memoria histórica: a) la memoria histórica viva, la que es poseída por algunas comunidades, se desplaza a otros lugares del territorio y suele transmitirse por medio de la tradición oral o escrita; b) la memoria histórica folclorizada sin aparente contenido afectivo particularizar; c) memoria histórica que recurre a acontecimientos e intereses relevantes para la comunidad; y d) memoria histórica que resulta de una labor erudita o de animación sociocultural.

2.6. Otras variantes de la memoria

Existen diversos tipos de memorias tales como la memoria cultural, la memoria mítica, la memoria melancólica, la memoria del duelo, la memoria figural y sensible somática - sensorial. En este apartado exploramos y discutimos cada una de ellas.

2.6.1. La memoria cultural provee significados de manera concentrada y compartida por un grupo de personas que la dan por asumida. Suele ser representada en textos, monumentos, signos materiales, señales, símbolos y alegorías. Su depósito se debe a la experiencia (memorable) englobada a manera de recordatorio, lo cual implica la incorporación de prácticas repetidas legalmente (fiestas, ritos, ceremonia) que construyen y afirman la identidad.

2.6.2. La memoria mítica se recrea continuamente. Es decir, la concepción del tiempo es cíclico o atemporal; los relatos míticos son tan válidos y verdaderos para las sociedades e individuos que los manejan (Regalado, 2007) que se remiten a los rituales y repeticiones de un momento fundacional. Además, aquí los acontecimientos “nuevos” se insertan en su estructura que buscan un sentido preexistente (Jelin, 2001). Por tanto, la memoria mítica se resignifica, utiliza los modelos de ser y hacer reformulando y reactualizando sus acontecimientos dentro del imaginario colectivo.

2.6.3. Memoria melancólica⁶⁹. En 1914 [2000], Freud utilizó el término “proyección” para definir un modo de defensa inconsciente mediante el cual la persona proyecta sobre otro sujeto u objeto algunos deseos que provienen del exterior. En un principio este mecanismo fue asociado a la patología mental, en particular a la paranoia.

Pero Laplanche y Pontalis (1983) explican que la proyección se comprende como una defensa de origen muy arcaico que se ve particularmente en la paranoia y se presenta como formas de pensamiento normales: la superstición. Además, señala que se la determina de dos maneras: a) como operación de desplazamiento y localización del centro a la periferia, del sujeto al objeto desde el punto de vista de la neurofisiología y la psicología. Este sentido implica acepciones diferentes; y b) en el sentido psicoanalítico es una operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso, “objetos”, que no reconoce o que rechaza en sí mismo.

Julia Kristeva (1991) estudia la depresión y la melancolía. Para ella ambas comparten fronteras difuminadas, indeterminadas y realizan una experiencia común en cuanto a la pérdida del objeto y a su modificación de las relaciones significantes. En el intento por comprender cada una de ellas, Kristeva explicaba que la melancolía es entendida como aquella que se encuentra en la encrucijada entre lo biológico y lo simbólico. Se determina de manera enfática en el discurso y en la pérdida de la cosa. Así, la melancolía no es fácil de comprender dado que resulta frágil e insuficiente para

⁶⁹Según Liliana Regalado (2007), el “recuerdo no domesticado” no ha superado o suprimido sensaciones relacionada a la ocurrencia del suceso, por tanto, no pueden ser desactualizados y menos olvidados y viceversa. Nosotros la consideramos como memoria melancólica.

asegurar sus identificaciones simbólicas. Es decir, el yo de un individuo se desliga, se hunde en la desvalorización, no logra movilizarse y es obsesivo. La cosa erótica se convierte en el objeto del deseo cautivante y asegura una metonimia del placer.

Por otro lado, la depresión es el duelo, oculta la agresividad contra el objeto perdido; y la queja contra sí mismo a través del descontento. Por medio de la tristeza se muestra al yo primitivo, el herido incompleto, al vacío afectado por una falta fundamental de una carencia. También, es el objeto que se fija en el suicidio. Esta reunión con la tristeza devela el amor imposible con las promesas de la muerte. No se puede atribuir ningún agente exterior (sujeto- objeto). El depresivo narcisista está en duelo por la cosa (indeterminada, inseparable, inaprensible hasta en su misma determinación de cosa sexual)⁷⁰.

2.6.4. Memoria figural. Las diversas propuestas interdisciplinarias provenientes de la antropología, historia, sociología y del psicoanálisis omiten y evitan el diálogo con la semiótica. Así la propuesta de Herman Parret (2008) y Jacques Fontanille (2008) comprenden el tema de la memoria a partir del cuerpo de la presencia o el lugar de la enunciación del testigo o protagonista sobre el evento sociocultural. Ambos reconocen la presencia de la sensibilidad somática y sensorial.

Según Parret (2008) la memoria, compleja, confusa y problemática, es un proceso de percepción sensorial de fuente visual, auditivo, táctil y olfativo que persiste en conservar, imprimir la imagen mental y asegurar su confiabilidad de lo ausente anterior al recuerdo (efecto-signo, signo-acción del sello sobre la huella).

Parret reflexiona sobre la memoria a partir de su experiencia estética de las obras de artes plásticas que tienen en cuenta su componente de profundidad temporal. Así las divide en dos partes de acuerdo al espacio y al tiempo: 1) artes plásticas de espacio figurado en cuerpos visibles como la pintura (colores) y la escultura (formas), y 2) artes

⁷⁰ Maurice Halbwachs (2004) reflexiona al respecto y lo concibe en relación al tiempo: “El hecho de que el tiempo pueda permanecer en cierto modo inmóvil a lo largo de una duración bastante prolongada, es la consecuencia de que sirve de marco común al pensamiento de un grupo, que no cambia de naturaleza en sí durante este periodo, que conserva más o menos la misma estructura y centra su atención en los mismos objetos” (119).

plásticas de tiempo como la poesía (sonidos) y las representaciones dramáticas. Ambas comparten el tiempo sentimiento, el tiempo intrínseco y el tiempo de la presencia concreta.

También se relaciona la memoria figural con la cultura textual que va desde la memoria individual hacia la colectiva manifestada a través de los trazos culturales que buscan recuperar su entidad mnemónica. Es decir, el *acto signitivo* produce la evocación o rememoración que permite reconocer la lectura de trazos que recuerda el valor-signo. Para comprender esta idea de metáfora de la memoria se debe estructurar de manera mental los recuerdos como una marca para determinar los “lugares de la memoria”.

De ese modo, las metáforas de la memoria o *thesauris* como tesoro, almacén o caja fuerte se relaciona con la *tabula* o tablilla que permite dejar la huella o traza⁷¹. Es decir, el tesoro refiere a la metáfora arquitectónica; y la huella, a la metáfora sobre la escritura o huella de la tablilla. Ambas metáforas aluden a las marcas del lugar de los recuerdos tanto en espacios físicos o imágenes “grabadas” como en algún soporte visual y corporal. Para comprender la memoria figural debemos comprender qué es el archivo memoria, qué son las trazas culturales, el archivo y la figura.

2.6.4.1. El archivo memoria se presenta como una materia inerte, de un pasado sin vida y sin memoria que lleva la ralentización de un proceso que va en búsqueda de niveles, objetos y saberes. Así este archivo conserva documentos oficiales.

2.6.4.2. Por su parte el archivo-*traza* o traza archival se ubica en el nivel semo-epistemológico de lo real. Este archivo es un texto impreso destinado a ser leído, comprendido e interpretado. Lo tenemos registrado en los libros de literatura o los libros

⁷¹ Para comprender la idea de huella o traza es necesario reconocerla como una marca que implica una referencia de algo ausente, es decir, expresa la presencia de una cosa ausente. De hecho, permite la aparición de *la traza del tiempo* como signo de su causa ausente en el presente; *la traza concreta* que representa la memoria cognitiva; y *la traza de conocimientos* siempre en oposición a la *traza emocional*. Entonces la traza o huella se encuentra liberado de la historia *evenemencial* y se ubica en el espacio temporal que recorre recuerdos y anamnesis. Existen tres tipos de trazas: 1) la traza cortical o neuronal que estudia a la memoria a través de la ciencia psico-cognitiva, 2) la traza psíquica que explica las impresiones que han dejado los objetos del mundo y los acontecimientos impresionantes que traumatizaron nuestra existencia, nuestros sentidos y nuestra afectividad, y 3) la expresión de la traza cultural presente en el grafismo u otras “inscripciones” exteriorizadas en la cultura e historia de la humanidad. Por ejemplo, las vinculadas a la escritura, a las decoraciones corporales y a las vestimentas vehiculizados por el soporte exterior. Ver: Parret (2008)

científicos; se anuncian y crean un pensamiento que modifica el estado del mundo y el de los seres humanos, abierto a lo inesperado.

2.6.4.3. También la figura traza-figural o artes plásticas en la construcción del campo de la figura excluyen a las *figuras-imágenes* por la figuratividad de las artes plásticas. Para Jean-Francois Lyotard (1979), la figura es una especificidad e indecibilidad del arte que indica la “verdad del arte” y produce la figura. El filósofo francés consideraba que la traza archival y la traza figural eran responsables de la ruptura y la trasgresión en el discurso, en el saber y en lo teórico. Por ello, realiza la diferencia entre *figura-imagen*, *figura-forma* y *figura-Matriz*⁷².

2.6.5. Memoria de sensibilidad somática. Jacques Fontanille (2008), teórico de la semiótica tensiva, propone la memoria de sensibilidad somática (corporal), como aquella que se inicia con el desarrollo de las manifestaciones del actante a partir de su “fuerza”, su “aura”, su “forma” y su rol de “actor”.

Asume que la figura icónica del cuerpo del actante varía de acuerdo a la tensión entre la forma y la estructura material de su contenido. Así el actante presenta cuatro tipos diferentes del contenido: 1) el cuerpo-envoltura (movimiento de envoltura), deformación; 2) el cuerpo-carne (movilidad de carne), moción íntima; 3) el cuerpo-cavidad (movimientos del cuerpo-cavidad), agitación; y 4) el cuerpo-punto (movimiento del cuerpo-punto), desplazamiento.

Estos contenidos, justamente, evidencian la *manifestación figurativa del actante* y añade, Fontanille, los “signos de reconocimiento” del estatuto actancial de la “cosa” como índices y tipos actanciales. Estos elementos permiten que se vuelvan en figuras icónicas del cuerpo o íconos actanciales⁷³.

Para comprender la memoria de sensibilidad somática (corporal) debemos partir de la idea de figura-cuerpo que recepciona el “*marcaje*” figurativo desde el cuerpo y su

⁷² La *figura-imagen* pertenece a la exterioridad y suele ser confundido con los contornos que definen sus componentes perceptivos de lo real. Mientras que la *figura-forma* se relaciona con la imposición de la inmanencia. Y, finalmente, la *figura-matriz* se considera la invisibilización y pertenece a la tipología fantasmática que atraviesa los archivos perceptivos y oníricos. Ver: Parret (2008).

⁷³ Participan en la constitución de la memoria del discurso.

movimiento. Así, los tipos de icónicos del cuerpo, de movimiento corporal muestran cuatro formas de memoria figurativa del cuerpo como envoltura, carne, punto y cavidad.

En seguida tenemos la explicación acerca de estas cuatro presencias del cuerpo que nos permite construir la memoria corporal: 1) cuerpo-envoltura por deformación, 2) cuerpo-carne por moción íntima, 3) cuerpo-punto por desplazamiento, y 4) cuerpo-cavidad por agitación.

La primera memoria cuerpo-envoltura por deformación posee un conjunto de huellas recepcionadas por la envoltura que constituye una suerte de “texto” que nos permite descifrar, reconstruir e interpretar la memoria como transformación de la figura de la “envoltura”. Su función de superficie se inscribe directamente a la función de interfaz, de lugar de contacto y de interacción con los otros cuerpos. Este cuerpo envoltura como “inscripción” (su carácter acumulativo sometido al “bombardeo” de las interacciones) permite transformar una red de marcajes⁷⁴ sucesivos. En la que este cuerpo inscrito se debe al “*canal sensorial de recepción*” de los mensajes, que logra la “*sintaxis figurativa y sensorial*” de los discursos. Es decir, se organiza de manera sintáctica las huellas ya como gestos rápidos, lentos, perpendiculares, oblicuos, horizontales independiente de la exploración visual, olfativa y mental de nuestra interacción actual.

La segunda memoria, de cuerpo-carne por moción íntima, su traza se halla encendida y protegida en el interior del cuerpo para su conservación. Esta memoria es de tipo paradigmático, pues asocia las sensaciones vinculados a un lugar, momento, persona, situación en torno a un “marcaje” sensorio motor. Es decir, se lleva a cabo la *kinestesia*, como aquel movimiento y sensación motriz que acompaña cada sensación que nos orienta hacia el mundo o hacia alguno de sus objetos.

Su sensoria motricidad (tono muscular y carne móvil) son los “analizadores” de la atmósfera única y de los estados emocionales que emanan de la carne del mundo. Su “*ajuste hipoicónico*” adopta un cierto modo de estructura sensible de esa otra carne, y de esa manera la carne propia queda “marcada” por la interacción con su entorno. Las

⁷⁴ El “marcaje” difundido como “*sintaxis del soporte de inscripción*” que determina los caracteres de inscripción. Ver: Parret (2008).

contracciones dejan marcas en la carne, recuerdos sensoriomotores a los cuales vienen a superponerse las sensaciones actuales.

Funciona como la habilidad motriz con capacidad de integración y de ligazón⁷⁵. Esta memoria se presenta en forma de racimo de sensaciones y de sensación en sensación, es decir, una “*situación sensible*” completa. Esta memoria suele presentarse en una forma de cohesión sintagmática, gesto o movimiento en retensión y en protensión que interfiere con la carne móvil, el cuerpo-punto que soporta el desplazamiento que permite alcanzar la “*sintaxis figurativo y sensorial*” de los discursos y de los objetos semióticos⁷⁶. Por tanto, esta memoria cuenta con el “*canal sensorial de recepción*” de los mensajes, que remite a la memoria “envoltura de cosa”; la interacción con el soporte de modo de exploración se da en un discurso, sin embargo, la sintaxis es independiente del modo de exploración.

La tercera memoria, de cuerpo-punto por desplazamiento; conocido como *cuerpo-punto* o cuerpo deíctico. Esta memoria intenta ubicarse en cualquier posición, busca anclarse en diversos puntos de referencia para organizar el espacio y el tiempo. Esta memoria realiza diversas posiciones encadenadas unas en otras.

La posición última se relaciona con la primera, la precedente con la subsiguiente en relación con la posición actual. “No puede haber «memoria» del desplazamiento si el cuerpo-punto no mantiene en todo momento la posibilidad de calcular la posición precedente o la posición subsiguiente en relación con la posición actual; esa es la única manera de conservar la solidaridad de la cadena de las posiciones sucesivas, y de asegurar en cada punto la memoria de los puntos precedentes” (Fontanille: 270).

Esta memoria lleva las operaciones de prospección y de retrospección como propiedades de la deixis lingüística y de la deixis textual. Las relaciones de anterioridad y de posterioridad como “trazas” observables de un funcionamiento deíctico.

⁷⁵ Ligazón se da de manera secuencial y asegura el encadenamiento coordinado, sincrónico y continuo entre todas las sensaciones.

⁷⁶La sintaxis figurativa del objeto semiótico es el resultado de las interacciones pasadas que se han transformado en una superficie y en una envoltura de casos dentro de una “superficie de inscripción” que organiza de manera sintáctica las huellas.

La huella permite el desplazamiento del cuerpo-punto o huella deíctica; por ejemplo, reconocemos a esta memoria en las danzas, los gestos, los trabajos atléticos. Huellas que se combinan con la traza sensorio-motriz: anterioridad/posterioridad deíctica que aseguran la secuencia de las coordinaciones sucesivas que justifican la cadena deíctica.

Finalmente, **el cuerpo-cavidad por agitación**. Memoria denominada como “*teatro interior*” por contar con elementos constitutivos de las escenas en la que se despliegan: los actores, lugares y momentos. Dentro de esta memoria las “escenas” interiores muestran las “huellas” interiores que permite restituir su tono específico, por ejemplo, el recuerdo de sabores o degustación. Aquí se encuentra la “fuente” (el actuar), el “blanco” (sitio), y “control” (efecto o particularidad). La huella de esta memoria provoca la *diégesis*, la actorialización (¿quién y qué?) y la localización (¿dónde? ¿Cuándo?).

Como vemos, la propuesta de Herman Parret (2008) de memoria figural y la de Jacques Fontanille (2008) sobre memoria somática o corporal permiten comprender ampliar y comprender el tema de la memoria. Así la memoria figural se construye sobre la base del arte literario y las artes plásticas quienes permiten la representación de emociones, sentimientos, exteriorizan situaciones, testimonios de la experiencia y construyen soportes de la memoria desde el lugar del cuerpo y las sensaciones: en el teatro, danza, cantos, música, videos, telares, retablos, dibujos, tablas de Sarhua, entre otras artes.

2.7. Enfermedades y abusos de la memoria

Las enfermedades de la memoria se relacionan con el recuerdo (ausencia presentificada) y el olvido (ausencia autenticada). Ambos siguen 1) el modelo cognitivo que suprime las trazas, 2) el modelo pragmático que impide, obliga y manipula la creación, localización del recuerdo de infancia u adolescencia que provoca distorsiones como la falsa memoria, amnesias e hiperamnesia.

Según Paul Ricouer (2004), son tres los abusos, que responden a las siguientes modalidades de memoria: a) memoria “impedida”, se toma de la clínica psicoanalítica y

terapéutica; es aquel objeto que parte del enfoque patológico. Su fractura impide el trabajo de la reminiscencia, el retorno a los recuerdos y da como resultado una memoria herida y traumatizada; b) memoria “manipulada” o memoria amaestrada en beneficio de las ideologías dominantes. Se halla instrumentalizada para evitar contrariar las ideologías y la de los otros, evita conducir las confrontaciones, los rechazos y las exclusiones traumatizantes de las que se obtiene del poder. Esta memoria es frágil como la identidad del sujeto, porque es un mecanismo que somete a los sujetos; y 3) memoria “obligada” o condicionada al objeto de un impacto ético político. Su deber de esta memoria es imperativo y demanda coherencia ética-política.

2.8. Memoria, recuerdo y el olvido

Pilar Calveiro (2008) en su estudio sobre la memoria y el olvido aduce que ambas se relacionan ya de una manera contraria, de conjunción, contradicción y complementariedad. En todo caso, mantienen una relación compleja “se podría pensar que memoria y olvido entablan, asimismo, otro tipo de relaciones de condicionamiento mutuo: olvidar para recordar” (26). En ese aspecto, la memoria es generadora y multiplicadora del olvido. Ambas, incluso, pueden conllevar a la “demasiada” memoria o al “demasiado” olvido.

Memoria y olvido, siameses inseparables, se potencian o aniquilan a través de su articulación, establecen diversas y numerosas relaciones que exceden lo cuantitativo y lo complementario (Calveiro, 2008). En definitiva, son términos que se articulan y se correlacionan. La memoria a partir de su dimensión interpretativa permite ser fiel a la vivencia. La memoria ancla y sujeta el pasado y este fluye en el presente dialogando con el olvido; sin embargo, también se debe considerar al recuerdo y olvido como entes que se transforman recíprocamente. Ambos cumplen un proceso de negociación, que construyen ejes fundamentales en la construcción de las identidades moldeándolas y resignificando las experiencias y las construcciones de sentidos pasados. Por tanto, la memoria presenta dos procesos que permiten su interacción y correspondencia: 1) el recuerdo, que funciona conservando lo acontecido; y 2) el olvido, que dinamiza de manera creativa la memoria (Del Pino, 2003), suprime experiencias vividas y evita desequilibrios extremos como el abuso de la memoria, la falta de olvido y falta de la memoria.

2.8.1. Recuerdo

El recuerdo es un conjunto de fragmentos relacionados a experiencias. Es la habilidad de desenterrar y “encajar” dentro de la tarea de decodificación. Los recuerdos codificados permiten su establecimiento y permanencia de la huella mnemónica. El narrador-personaje o simplemente el narrador interpretan de acuerdo a su contexto y al estado de ánimo. El recuerdo aflora dependiendo de los estímulos apropiados: el contexto geográfico, emotivo o “puntos de anclaje”, las experiencias asociados a emociones felices o traumáticas⁷⁷.

Según Oliveiro (2000) se realizan dos búsquedas en los recuerdos: 1) la búsqueda asociativa, que es realizado de un modo automático; y, la 2) búsqueda estratégica, que es lenta, precisa, selectiva y busca alternativas:

... los recuerdos tienen una connotación individual que depende de nuestra forma de “leer” y catalogar las experiencias; y una connotación externa que depende de cómo nos piden que recordemos y del número y el tipo de datos, verdaderos o falsos, que nos proporcionan por decirlo otro modo, no es sólo que el presente se vea influido por el pasado, sino que el pasado se reconstruye en función del presente (150).

Además, su registro se desarrolla en la activación de tres puntos (Oliveiro, 2000): 1) **objeto percibido** (atención selectiva), 2) las **modalidades de la percepción** y localización (mensaje y emociones), y 3) el efecto de la percepción ejercida en nosotros a través de la interpretación racional, el análisis del mensaje y la proyección de los elementos significativos⁷⁸.

⁷⁷ “Los recuerdos asociados a traumas emocionales, conscientes o inconscientes, permanecen intactos durante años, porque desde el punto de vista evolutivo la emoción tiene una gran capacidad adaptativa, útil para la supervivencia a causa de dos características: la capacidad de movilizar los recursos del organismo para afrontar una situación potencialmente peligrosa mediante la huida o su alternativa, es decir, el bloqueo [...]. Por otra parte, el vínculo entre la emoción y la memoria es muy fuerte, como lo demuestran los «recuerdos-relámpagos» o *flashbulb memories*” (Oliveiro, 2000: 175).

⁷⁸ Así, los recuerdos de Manuel Jesús, en *Retablo*, corroboran el lento proceso de construcción de su identidad. El recuerdo permite la inserción de situaciones novedosas, presenta conocimientos previos, reestructura lo conocido y se lleva a cabo la atención y percepción dentro del contexto actual. Manuel Jesús, novelista y antropólogo, apela a sus recuerdos y prepara un nuevo libro. Intenta escribir y reorganizar sus evocaciones para materializar sus recuerdos y dar testimonio de su pasado y comprender las etapas del desarrollo de su vida. Examina, recuerda, asimila y reconstruye su identidad individual y la delinea con el “yo” de la reminiscencia y de la memoria autobiográfica y semántica.

2.8.2. Olvido

Según Paul Ricoeur (2007: 73-76) el olvido⁷⁹ es paradoja y enigma. Paradoja, pues se lleva a cabo el recuerdo del olvido; y enigma en cuanto se impide evocar y localizar el “tiempo perdido” ya sea por el desgaste de la memoria o las afecciones de esta. Depende del horizonte de su prescripción. De ahí que la memoria se presenta en un eje vertical ubicándose en sus extremos del olvido de lo profundo y de lo superficial. Se debe considerar, por tanto, seis formas de olvido dentro de estos extremos: **el olvido inexorable** que es un olvido profundo en la que desaparecen las huellas del recuerdo de manera cortical y psíquica; el **olvido de reserva** se considera la permanencia, perseverancia, se guarda algo en un lugar inaccesible; mientras que el **olvido selectivo** selecciona lo imprescindible; en **el olvido de la huida o la “ceguera”** no se quiere ver, ni tomar nota de algo, se acerca a la omisión, al “no ha querido ver”; también se encuentra *el olvido institucional* o el olvido político o jurídico (Rouso, 2007) con aspecto penal y de sanción⁸⁰; y, finalmente, el *olvido voluntario* dentro de un polo activo que conlleva hacia la fuerza del olvido en la que se asume un compromiso para hacer promesas de liberarse y atenuar la carga del pasado y asumir la pérdida y el duelo. Por tanto, se busca desligarse de un recuerdo para comprometerse y de ese modo llevar a cabo la “verdadera ética del olvido”.

Entre el olvido profundo y superficial se halla el **olvido intermedio** en el que se encuentra la repetición de ciertos actos. Alcanza la conciencia histórica y dificulta la comunicación, ya que no se puede ser hablado ni escuchado.

Marc Augé en *Las Formas del olvido* señalaba que “el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición, refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (1998: 47). Y en *Abusos de la memoria* (2000), Todorov⁸¹ esclarecía que el recuerdo es forzosamente selectivo, pues

⁷⁹ El olvido defensivo actúa de manera permanente y generalizada. Su interés es inhibir pensamientos, síntomas somáticos y angustias. Por otro lado, el olvido de la “represión” busca proteger la vida psíquica (Kristeva, 2007: 100).

⁸⁰ Se persigue dos fines: la aplicación del Derecho y la imposición de un castigo para atribuir un valor de refundación social.

⁸¹ Para Paul Connerton, citado por Rieff (2012), existen siete tipos de olvidos: 1) el borrado represivo, 2) el olvido preceptivo, 3) olvido constitutivo en la formación de una identidad nueva, 4) amnesia estructural, 5) el olvido como anulación, 6) el olvido como obsolescencia planificada y 7) el olvido como silencio humillado.

“...algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados” (96). De ahí que el acto de recordar es selectivo, pues reconstruye el relato e interpreta lo acontecido. En todo caso, “...nada debe impedir la recuperación de la memoria [...] cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (2000: 18)

TERCER CAPÍTULO

DEL RETABLO ARTESANÍA AL RETABLO TEXTUAL

Introducción

En este apartado, determinamos la relación entre arte y literatura. Nuestro marco teórico reúne textos transdisciplinarios provenientes de la historia, la antropología, la etnohistoria, la sociología, la filosofía, los estudios literarios y postcoloniales.

Dividimos en dos partes este capítulo: primero, revisamos las propuestas del filósofo Jacques Ranciere (2009, 2013) y del teórico literario Derek Attridge (2011) sobre el arte en relación con la literatura. Luego, respondemos a las siguientes interrogantes ¿cómo entender el proceso de construcción del retablo ayacuchano en la ficción?, ¿de qué manera se asume el hipotexto del retablo ayacuchano para reconstruirlo en una propuesta narrativa? para explicar la transformación del *retablo artesanía* al *retablo textual* a partir de la reconversión, *ideologema del rito* y el *dialogismo estético-epistemológico*, ya que Julián Pérez parte desde su sensibilidad epistémica andina y propone una posición ética, estética e ideológica a partir del *retablo artesanía* como paratexto y soporte de su texto ficcional.

Consideramos que en *Retablo* (2004) se encuentra la relación entre imagen y texto. La construcción textual ficcional del retablo ayacuchano como hipotexto del potencial epistémico de la memoria oral-visual del arte tradicional andino ayacuchano (Rivera Cusicanqui, 1990; Mignolo, 2002). Por eso, en este capítulo abordamos la complejidad textual producto de esta relación. Estudiamos el proceso de desdoblamiento del *retablo artesanía (RA)* hacia la construcción del *retablo textual (RT)*; explicamos de qué manera se representa, reconstruye y resemantiza el hipotexto, del potencial epistémico ayacuchano, del arte tradicional hacia la literatura andina. Para ello, estudiamos la intertextualidad y diálogo entre el retablista ayacuchano Edilberto

Jiménez y el escritor, también ayacuchano, Julián Pérez. Relacionamos a ambos intelectuales por crear coincidencias y diálogos entre el arte, la antropología y la literatura. De ese modo, se comprenderá la propuesta poética de Julián Pérez Huarancca.

3.1. Arte y Literatura

Según Ranciere (2009, 2013), los actos estéticos configurados desde la experiencia permiten la aparición de nuevos modos de sentir, que promueven formas nuevas de la subjetividad política. El régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes⁸² originan un modo de articulación entre las maneras de hacer, maneras de ser y formas de ver (visibilidad), y los modos de pensamiento.

Ranciere (2009) propone tres formas de reparto de lo sensible que estructuran el modo en que las artes pueden ser percibidas, pensadas e inscritas dentro del sentido de la comunidad. En estos repartos se considera la superficie de signos “pintados”, el desdoblamiento en el teatro y el ritmo del coro danzante (coreografía). Cada una de ellas define la manera en que las obras o *performances* “hacen política”. De ahí que evidencian la existencia de una correspondencia entre pintura y la palabra, entre lo visible y lo decible, las posiciones y los movimientos del cuerpo. Se propone, por tanto, tres regímenes de identificación del arte:

1) *El régimen ético de las imágenes* que poseen una doble integración: a) con el origen de su contenido de verdad y la de su destino; y b) el saber de qué manera las imágenes involucran el ser de los individuos y de la colectividad en función al *ethos*.

2) *El régimen poético –o representativo– de las artes* se considera el hecho del arte organizado en función a su manera de hacer, de ver y de juzgar el arte de la palabra en acto. El principio mimético no es, en su fondo, un principio normativo que diga que el arte deba hacer copias que se asemejan a sus modelos. Es un principio pragmático que se aísla en el dominio general de las artes (la manera de hacer), ya que existen ciertas artes particulares que se ejecutan como cosas específicas al saber de las

⁸² La naturaleza crea emociones en el artista y este se manifiesta de manera singular en el arte. En ese sentido, a partir del principio del arte se adapta a su vida y la expresa de acuerdo a su definición de su estilo de vida, ya que “un estilo es la expresión de la vida de un pueblo en un tiempo” (Ranciere, 2013: 170).

imitaciones⁸³. Así, este reparto muestra lo representable y lo representado en distinción de su génesis, en función de sus representados principios de adaptación, y en sus formas de expresión de los géneros, además de sus temas y la distribución de su semejanza. Sigue principios de verosimilitud, a partir de su conveniencia o correspondencia, de sus criterios de distinción y comparación entre artes, etc. De ahí que existen maneras de hacer y de apreciar las imitaciones de tipo representativo en la que la noción de representación o mimesis se organiza en función al hacer, el ver y al juzgar. Este régimen de visibilidad de las artes articula su autonomía de acuerdo a la relación de la analogía y a la jerarquía global de la situación sociopolítica.

3) El *régimen estético de las artes* se distingue en su modo de ser sensible, propio de los productos de arte, según los modos de su ser específico y de sus objetos. Las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico, de su sensibilidad desligada de sus conexiones ordinarias de potencia heterogénea. Este régimen busca estallar en pedazos la barrera mimética, ya que afirma la absoluta singularidad del arte que forma una humanidad específica, pues “los actos estéticos como configuraciones de la experiencia dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (5). Así el arte como actividad (Ranciere 2009) de disenso apertura “nuevas maneras de relacionarnos con el pasado, pues sus símbolos deshacen y, a la vez, recomponen los modos de decir, de pensar y sentir” (2009:18).

De la misma manera, Derek Attridge (2011) expresa, efectivamente, que la literatura posee una singularidad residente en cuatro aspectos: a) en su *realización*, b) en su invención o creación, c) en “lo otro” textual⁸⁴ como carácter único y distintivo de la

⁸³ Imitaciones que se sustraen a la vez a la verificación ordinaria, de los productos de las artes por su uso y la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes.

⁸⁴ *Lo otro textual* es un proceso de ajuste de las normas y costumbres de los materiales culturales. Interviene y toma el control de “fuera” o “dentro” de la configuración mental del escritor y se materializa dentro de su subjetividad. El escritor registra de manera consciente o inconsciente “tanto las posibilidades que ofrecen las formas y los materiales en su época, como sus imposibilidades, exclusiones y prohibiciones, las cuales sostienen esas formas y materiales a la vez que los limitan” (55). Según Attridge, “lo otro” deber ser comprendido como una verdad, un valor, un sentimiento, actuación e incluso “una combinación compleja de todas estas cosas”. Se introduce en el mundo a través de la experiencia del creador como un acontecimiento inventivo materializado en sus escritos, y, luego, son activados por los lectores en un tiempo y espacio cercano o pospuesto a su producción.

literatura; y d) su lectura (realizada) como acto-acontecimiento⁸⁵ dentro de un proceso esencialmente temporal. Aclara que estas singularidades propician un quinto aspecto, la aparición de la cuestión ética como responsabilidad que relaciona tanto a la invención, creación y su recepción. Sobre todo, este último como el acto de leer busca “una obra literaria de forma responsable [que] significa leerla sin utilizarla para una serie de posibles usos [...] y sin juzgar a la obra o al autor (aunque en otros contextos, puede que ese juicio sea fundamental). Significa confiar en la imprevisibilidad de la lectura, en su apertura hacia el futuro” (221). Así el autor responde con su responsabilidad desde su identidad emocional, física y sus facultades cognitivas ante la cultura que representa y la transforma dentro de una representación textual; por eso, es coherente con lo que representa en sus textos ficcionales, pues reflexiona como un sujeto social y político. Así aclara Attridge que el autor sugiere que “tengo la obligación de transformar lo que pienso y lo que soy para así tener en cuenta, de la manera más completa posible, la otredad y singularidad del otro, respetarlas, protegerlas y aprender de ellos, y además debo hacerlo sin certeza alguna respecto a las consecuencias de mi acto” (214).

De ese modo, la literatura⁸⁶ debe ser comprendida como una sensación de inmediatez e intensidad, una fuente de *evidencia* que crea “*efecto* de la realidad”. En ese aspecto, dicha “evidencia literaria es tan válida como otros modos de acceso a una cultura desaparecida o de algún modo inaccesible” (35). Y, justamente, la creación de su *efecto* nos conduce a las transformaciones sociales, a las causas políticas y éticas que originan un complejo uso del lenguaje. Por tanto, la especificidad de la literatura y de la unicidad de la obra literaria plantea la “cuestión de la *forma* o aquellos aspectos de la producción textual” que funciona “como un poderoso o inestimable instrumento de avance individual y social” (36) que otorga el lugar particular al acontecimiento en su “realización” de performance y en la dimensión de “lo ético”.

⁸⁵ Siguiendo a Dereck Attridge (2011), el acontecimiento es un proceso de iniciación, un movimiento hacia lo desconocido. El lector es quien lo experimenta y apertura nuevas posibilidades para significar y sentir la realización interpretativa de la lectura (en su modo de representación, ya en el tipo de género, el tipo de transcripción, la forma de la traducción o la forma de la re-escritura y fragmento). De ese modo, el lector es consciente sobre el acto histórico creado por el autor. Asimismo, menciona que son tres tipos de acontecimientos manifestados por el lector: acontecimiento literario, acontecimiento de reconocimiento y acontecimiento de combinación y comprensión.

⁸⁶ El arte como práctica e institución se da a partir de la conformación de la invención, la singularidad y la “otredad” textual.

Para Jacques Ranciere (2009, 2013), así como para Derek Attridge (2011), existe una correlación y correspondencia acerca de la singularidad en el arte y la literatura. Según Ranciere son tres regímenes, sin embargo, *el régimen poético –o representativo– y el régimen estético de las artes* rompen con la barrera mimética y ejecutan los principios de verosimilitud con la intención de presentarnos la singularidad en el arte. Del mismo modo, Attridge nos refiere cinco aspectos dinámicos que hacen que el texto ficcional literario sea singular: su realización, su creación, “lo otro textual”, su lectura y su cuestión ética.

Siguiendo a Derek Attridge (2011), la obra literaria innovadora atiende a un acontecimiento único (“lo otro textual”) y desafiante que provoca extrañeza y promueve una exigencia ética en el acto de la significación literaria (interpretación), en el modo de sentir y pensar del lector. Justamente *Retablo* es una de las obras literarias que provoca en el lector emparentar con la propuesta textual cortazariana y el efecto proustiano, ya que se supone que una lectura detenida, el lector tendrá la sensación, en principio de perplejidad y confusión, para posteriormente activar el mecanismo interpretativo creando una sensación compleja para comprender la diégesis. De ese modo, el creador literario parte de un vehículo de la memoria andina y configura su texto ficcional; se sirve de la inventividad⁸⁷ del retablo ayacuchano y nos representa la diégesis de la memoria andina y de la violencia política.

El título de *Retablo*, en definitiva, proviene de una artesanía que documenta la memoria andina ayacuchana, y como vehículo de la memoria⁸⁸ es un testimonio que visibiliza y neutraliza todo intento de desentenderse del pasado, pues “recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos descriptivos que interrumpen la fantasía dominante” (Vich, 2015: 235). Sus imágenes acumulan poder y quiebran el discurso oficial y lo hacen al representar el pasado que se ha convertido en espectro, un fantasma que insiste en aparecer (Žižek, 2002) a partir de la construcción de nuevos significados desde este presente. La artesanía (imagen) es llevada hacia la

⁸⁷ Según Attridge (*Ob. Cit.*), la invención es una acción intencional y consciente del escritor. Es considerada como impura, abierta a contaminación, y a colocarse como injerto, dado que se reinterpreta y recontextualiza dentro de una construcción textual.

⁸⁸ El vehículo de la memoria debe ser comprendida en función del medio en el que es fijado, ya como un objeto artístico o ideológico. Vich (*Ob. Cit.*) nos muestra casos ejemplares sobre el uso del vehículo de la memoria como la fotografía empleada por Felipe López, una muestra en juguetes propuesta por Rudolph Castro, los grabados, expuestos por Claudia Martínez y la creación de la estética de cómic desde la elaboración de Santiago Quintanilla.

escritura literaria, ya que dentro de la construcción textual se evidencia su presencia como *archivos conceptuales de la memoria andina quechua*⁸⁹ (Pérez, 2011) que reprueban la ideología proveniente del Estado peruano y la de los actos de los senderistas (en los años ochenta y noventa). A continuación, indagaremos sobre las representaciones visuales, específicamente, el retablo ayacuchano y como este se convierte en *retablo textual*.

3.2. Representaciones visuales sobre la violencia política

Las artes⁹⁰ visuales⁹¹ engloban a las artes tradicionales o plásticas (pintura, escultura, arquitectura, etc.) y a las artes aplicadas. Esta última hace referencia a la artesanía (alfarería, tallado en madera, vitral, tapicería), caracterizada por su carácter funcional, decorativo, ideológico y político. La percepción visual y sensorial de las artes visuales, en general, implica la visión del espectador quien agrupa y separa los elementos de la forma, el contraste, el color, la textura, etc. Además, interpreta los códigos visuales a partir de la proporción, equilibrio, ritmo, textura y valores tonales.

⁸⁹ Siguiendo la propuesta de Mignolo (*Ob. Cit.*) y Rivera Cusicanqui (*Ob. Cit.*), en un trabajo anterior hemos asumido los *archivos conceptuales de la memoria andina quechua* “como un depósito, almacén que reserva, registra, conserva información, proveniente tanto de soportes orales como escritos. Esta memoria representa la creencia, la ideología propia de la práctica sociocultural andina quechua y es parte de su racionalidad mítica; reproduce el pasado, refuerza la identidad, codifica una misma discursividad, asegurando la reproducción de dicho grupo sociocultural, determinados parámetros y significantes que le permiten seguir interpretando y actuando: estableciéndose históricamente el estado de memorización que va a continuar desarrollándose y recreándose más allá del texto en el que quedó fijo” (Pérez, *Ob. Cit.*: 99).

⁹⁰ Según Nelly Richard (2009), el arte debe ser comprendido como la creatividad al servicio del pueblo y la revolución. Lucha contra la forma de vida burguesa y del mercantilismo, que busca transformar lo social y “representarlo” (*hablando por, y en lugar de*). Su función es penetrar al cuerpo social, hacer que el arte sea autorreflexivo y crítico sobre su lenguaje y producción. Además, se encuentra dentro de los contextos de lucha política y social: “un arte que desafía las tramas de poder y dominancia ideológico-sociales y culturales, generando alternativas de sentido en las brechas e intervalos del sistema hegemónico”. De ahí que el arte logra que las obras transmitan nueva energía signica. Por eso, el proceso del *arte* se convierte en *crítica* que tiene *el poder en la representación* y se convierte en *crítica de las representaciones de poder*. De ese modo, el arte se relaciona con la política para comprender lo histórico-social que entra en comunicación, diálogo o conflicto. Esta correlación permite evidenciar y expresar la correspondencia entre la “forma artística” y el “contenido social” en la que la obra tematiza por medio de un registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Así se busca que lo político sea crítico para definirlo en razón de su acto y situación.

⁹¹ También se la considera como arte mecanizado por utilizar ciencia y tecnología. Walter Benjamin (1989) ya reflexionaba sobre ello, en función a la fotografía al considerarla como valor exhibitivo. De la misma manera, Umberto Eco (2010) asumía que el arte en relación a la ciencia y tecnología evidenciaba una nueva propuesta de arte; es decir, este tipo de arte es una nueva forma de comunicación visual, la cual se fue estableciendo como bien(es) o medio(s) de la cultura de masas (televisión, periódicos, radio, cine, novelas, fotografía). Este arte presentaba características tales como la difusión de productos de entretenimiento, la creación de montajes, reproducciones en serie; se ubicaba una mayor circulación extensa y de objetos convertidos en mercancía, que alentaba a una visión pasiva y acrítica sobre el presente, ya que solo busca entretener. Principalmente, favorecía proyecciones hacia modelos “oficiales” como un instrumento educativo de una sociedad de fondo paternalista, individualista y demográfica que adopta formas externas de una cultura popular.

Así, este espectador decodifica la información a partir de los efectos de la luz visible. Y coloca en práctica su conocimiento previo sobre la representación y la relaciona con su carácter emotivo.

Según Víctor Vich (2015), los objetos artísticos son dispositivos que cambian nuestros sentidos; debido a sus representaciones simbólicas que difunden y logran impactar al espectador hasta crear conciencia ciudadana y memoria política:

[Son] dispositivos culturales que sirven para transformar los sentidos comunes existentes, pues gracias a las representaciones que difunden y al impacto que causan (niveles conscientes o inconscientes), van abriendo significativos espacios de conciencia ciudadana y de memoria política. Sostengo que ellos asumen, sin temor, el horror de lo vivido y que, gracias a la densidad de sus símbolos, están abriendo diversos espacios de interpelación política en la sociedad (14).

Ante la incapacidad y la negación de lo ocurrido en los años ochenta en nuestro país, por parte del Estado y la sociedad civil, los artistas⁹² se esfuerzan por simbolizar y visibilizar en sus producciones simbólicas lo vivido o conocido alrededor del conflicto armado:

Si hoy las luchas por la memoria implican la disputa por ciertos sentidos del pasado (subrayando la precariedad del Estado, los mecanismos de exclusión que no cesan de reproducirse y las ideologías sanguinarias que se aprovechan de todo ello), se [...] intenta señalar cómo el sector cultural viene cumpliendo un rol protagónico en el intento por instalar un nuevo imaginario (*Ibíd.*:15).

Comprendemos que las representaciones icónicas⁹³ y simbólicas (*Ibíd.*) cumplen un rol protagónico dentro de la memoria, pues materializan lo ocurrido dentro del

⁹² Alcides Quispe, Ana Chipana, Nicario Jiménez y Claudio Jiménez son retablistas ayacuchanos residentes en Lima quienes han realizado prácticas artísticas sobre la violencia política. Ver: Ulfe (2011).

⁹³ Para Víctor Vich (2015), los objetos artísticos crean representaciones simbólicas, sin embargo, nosotros planteamos que deben ser comprendido también como representaciones icónicas. Para ello, seguimos al filósofo Charles Peirce, quien afirma que las producciones sígnicas se clasifican por el tipo de relación que establecen con sus referentes. Por ejemplo, la función icónica se caracteriza por su singularidad en relación isomórfica que guarda respecto de sus signos referentes, es decir, su relación con otras construcciones a las que aluden evocan una similitud aspectual que guarda con aquello que representa. Asimismo, la propuesta de Manuel Gonzáles de Ávila (2010) ayuda a ampliar la idea de Peirce, al explicar que el significado icónico es un saber de tipo cognitivo, en el que prevalece el modelo mental propiamente visual. Aquí, las imágenes como *textos visuales* evidencian grandes manifestaciones perceptivas poco codificadas por poseer unidades polisémicas que continúan con la variación de significados que dependen del contexto en el que se hallan, y que, a veces, es independiente de su entorno, y otras no suele ser arbitrario por encontrarse huellas de motivación sin semántica ni sintaxis, sin estructura abstracta relacional subyacente a su producción y recepción; sin embargo, la recepción de las imágenes varía en función de los hábitos de los grupos sociales. Por tanto, la imagen es una comunicación icónica, plural y relativamente indeterminada que multiplica las distinciones entre fenómenos de la visión: lo visible (experiencia perceptiva bruta), lo visual (lo visible hecho objeto de transición), lo figural

espacio público con el objetivo de reavivar, actualizar, desestabilizar “los sentidos comunes existentes” (*Ibíd.*: 15) e interrumpir lo cotidiano para expresar formas de *desacuerdo* con los sentidos comunes de la oficialidad (*Ibíd.*: 18). Su intención es crear conciencia, denunciar la invisibilización y negacionismo de la violencia de los sectores conservadores del país.

Además, se busca crear derroteros que habiliten un lugar simbólico en la lucha política desde el arte para generar nuevos espacios de socialización y de cuestionamiento. Un caso ejemplar, se observa en el trabajo de los artistas plásticos al adelantarse, reformular, corregir, y/o ampliar las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)⁹⁴, en el 2003, en las diversas producciones de dispositivos artísticos (retablos, esculturas, tablas de Sarhua, música, cantos, tejidos) con la intención de instalarse dentro del imaginario del país y con ello a contribuir en el debate acerca de la oficialidad. Lo interesante es, justamente, comprender su afán pedagógico y político, el cual plantea “una nueva teoría sobre el problema de la memoria” (*Ibíd.*: 16).

Según Víctor Vich (*Ob. Cit.*), los objetos artísticos proponen dos imperativos políticos:

- 1) *Ver e interrumpir* la mirada habitual para proponer la necesidad de mirar⁹⁵ (y de narrar) de otra manera. La imagen se convierte en una acción que desarrolla nuevas estrategias de intervención política.
- 2) *La comunicación termina cuando el diálogo termina*⁹⁶. Así, ante esta incomunicación se apertura, por otro lado, la aparición del *eco* como elemento o huella del diálogo que se instala en la memoria. Su función es perturbar la

(lo no representativo en la imagen), y lo figurativo o icónico en función de lo representativo o el orden del simulacro.

⁹⁴ En el caso de los textos ficcionales, los cuentos, que también se anticiparon al informe de la CVR son “Escarmiento” (1986) de Dante Castro, “Al filo del rayo” (1986) de Enrique Rosas Paravicino, “Castrando al buey” (1986) de Zein Zorrilla, “Al final de la consigna” (1988) de Jorge Valenzuela, “Los días y las horas” (1989) de Pilar Dughi, “Tikanka” (1989) de Julián Pérez, “Ñakay Pacha” (1989) de Dante Castro, “Hasta cerveza y harta bala” (1987), “La joven que subió al cielo” (1989), y “Vísperas” de Luis Nieto Degregori; y el texto poético *Antología Mayor de San Marcos* (1987) de Luis Fernando Vidal. Ver: Dante Castro (2010).

⁹⁵Vich (*Ob. Cit.*) comprende que se debe evadir la idea del simple espectáculo visual que ofrece el capitalismo tardío; dígase el entretenimiento, la manipulación sistemática: “Me gustaría pensar que el acto de mirar podría, en efecto, comenzar a abrir un nuevo escenario, siempre y cuando se entienda que, paradójicamente, el mirar nunca se basta a sí mismo” (17).

⁹⁶ El diálogo no es el lugar de la verdadera comunicación humana debido a que hay oponentes que suelen “cerrarse” en sus posiciones y no escuchan los argumentos del otro.

subjetividad y configurarse dentro de las posiciones personales. Asimismo, es considerado como relato y “resto que se va afianzando en el 'tiempo largo' de la comunidad nacional y que, por lo mismo, nunca debemos dejar de insistir en su importancia” (18-19).

Por ello, debemos comprender que las representaciones visuales, iconográficas y literarias buscan visibilizar el presente para saldar el pasado, construir sentidos de comunidad y exponer contenidos políticos en las imágenes visuales y textuales.

Una de las representaciones visuales e icónicas que logró interpretar y proporcionar imágenes sobre la historia de la violencia política es el retablo ayacuchano. Los diversos retablos muestran un contexto anterior, durante y posterior⁹⁷ sobre la violencia política desencadenada en Ayacucho. Los artistas plásticos, retablistas (Jesús Urbano Rojas y la familia Jiménez), a través de los objetos artísticos construyeron narraciones sobre la violencia, pues ellos tenían la capacidad de recordar, “hacer memoria” y “hacer hablar a las imágenes” (Uffe, 2012). Las representaciones sobre la violencia política en Ayacucho son formas de lucha contra la ausencia, el silencio, la injusticia y desigualdad sociocultural del Estado con la población ayacuchana.

Antes de continuar con la definición y los momentos representativos del retablo como artesanía, explicaremos la diferencia entre *sanmarkos* y retablo andino; luego comprenderemos de qué manera se corresponde con el *retablo textual* y su implicancia con la literatura.

3.2.1. Génesis del retablo: el *sanmarkos*

El retablo, inicialmente, fue denominado como “capillitas”, “cajas de imaginero”, “sanmarkos”, “retablo tradicional”, “retablo ayacuchano” o “retablo andino”. La función de la caja fue ritual y religiosa. Luego, en el Perú se convertiría en un medio de comunicación que expresaba la afirmación cultural ayacuchana.

El *sanmarkos* presenta antecedentes europeos de la época gótica que contenía elementos de imagería de la Iglesia Católica y se parecía a los altares de las iglesias

⁹⁷ El *Informe final* de la CVR repercutió en la interpretación sobre el contexto violento de los años 80. Los artistas y colectivos culturales representaron de manera simbólica el imaginario social.

coloniales. Considerado como altares transportable y móviles “No hay una razón clara que explique su aparición” (Golte 2012a: 17); tal vez se deba a los “cruzados”, a las peregrinaciones, a la guerra contra los musulmanes o a las actividades de intercambio⁹⁸.

Llegaron con los colonizadores europeos a América, traspasaron las fronteras urbanas y se incluyeron dentro de los sectores campesinos y ganaderos. A inicios del siglo XX, en los Andes centrales (Ayacucho), a las capillas de santeros se les denominaron “Sanmarkos”⁹⁹. Este presentaba la imagen central de santos (Santiago, San Lucas, vírgenes, San Antonio), con figuras “aladas”. Compuesta de una tabla-cajón central con dos laterales móviles que sirven de puerta¹⁰⁰. Este retablo tradicional o “sanmarkos” fue conocido por las imágenes en cajones o baúles de vírgenes. También fueron trabajados en piedra calcita y pintadas, principalmente, en el sur andino.

Además, expresa una ideología que corresponde a una sociedad ganadera y agricultora (Razzeto, 1982) relacionada a la herraanza y la protección de los ganados. Se creía que poseía poder mágico-religioso; fue usado para curar malestares, colocado como elemento sagrado que servía para llevar a cabo el ritual social de las danzas, ceremonias y fiestas (Fuentes, 2009).

El fenómeno o situación contextual que permitió la transformación del *sanmarkos* a retablo, según Razzeto (Ob. Cit.), remite a tres factores dentro de su producción artesanal: 1) la integración económica del país, 2) la difusión masiva del arte popular, y 3) la inclusión de nuevos patrones de técnicas, del anticipo y preferencia del gusto del cliente.

⁹⁸ El antecedente del *sanmarkos* remite los primeros años de la cristiandad. Según Mario Razzeto (1982), se remonta en Europa, específicamente, al tiempo de las cruzadas. Los peregrinos cargaban de manera obligatoria el *sanmarkos* o la capillita portátil. Así se los transportaba en sus diversos viajes, en los romeros del camino a Santiago y en las guerras contra los moros. En dicha capillita, se encontraba la escultura del apóstol Santiago, puesto que se le consideraba como el santo patrón y protector de las guerras, que evita el desvanecimiento de la fe cristiana. En consecuencia, en el siglo XVI, los españoles ingresaron la capillita a la colonia andina; y, de esa manera, mantuvieron el ritual religioso-militar cristiano.

⁹⁹ Cabe resaltar que dichas capillitas de santeros no solo se producen en Ayacucho, sino también se hallan en Huancavelica y Andahuaylas (Razzeto, 1982). Mientras que para Labán (2016) los retablos no solo se elaboran en el Perú, sino también en Bolivia, Italia y Norteamérica.

¹⁰⁰ Escenas en los espacios laterales con puertas plegables, imagen central y secundaria de manera subordinada, en la parte exterior son labrados o pintados la imagen de manera abstracta; mientras que el discurso religioso se halla en su interior (Golte, 2012a).

En ese aspecto, el proceso que involucra estos tres factores se inicia en 1940, en la ciudad de Ayacucho. El indigenismo¹⁰¹ redescubrió la artesanía folklórica conocida como *sanmarkos*, la cual era utilizada como “objeto de culto” u objeto movable por ganaderos, arrieros y campesinos en un contexto ritual (curar, herranza). Esta artesanía¹⁰² se producía a pedido de las familias; básicamente, su producción se destinaba a la población campesina. El intercambio del cajón se debía al trueque de especies, intercambio de animales por el retablo tradicional. Más adelante, El *sanmarkos* cambia de nombre y se le denomina como retablo a partir del encuentro de Celia Bustamante en Ayacucho (Golte, 2012b). Al reunirse con Joaquín López Antay incentivó la producción y la aparición de retablos modernos¹⁰³, los cuales se encontraban dirigidos a un público de consumo decorativo. Se apertura la producción de una mercancía exótica hecha a mano (demanda turística), con el diseño y elementos simbólicos a pedido del comprador (Ulfe, Ob. Cit.). Se usa la transacción comercial, pues se le apreciaba como objeto de colección. De esta manera, “la historia del retablo es la de un permanente cambio en su estructura y función, vale decir, la historia de una gran vitalidad que, en las últimas décadas, no ha tenido reparos en buscar nuevas formas de expresión” (Vich, Ob. Cit.: 129). En ese sentido, aparecieron dos tipos de retablos: el espontáneo y el demandado por un cliente (Toledo, 2003). El primero elaborado como retablos en los que el artista asume una posición sociopolítica e ideológica que reflexiona y critica el contexto social; y el segundo dirigido a la extravagancia y gusto del coleccionista-comprador¹⁰⁴. Justamente, sobre este segundo retablo, López Antay confesaba que este tipo de retablo evitaba su condición de documento cultural andino, ya que “no hay allí una visión mágico-religiosa. Sólo referencias exteriores del ámbito social” (Razzeto, Ob. Cit.: 25). Así comprendemos que en este último tipo de retablo, aunque se intenta mantener la propuesta del artista, se incluyen, en realidad, los gustos

¹⁰¹ Alicia y Celia Bustamante Vernal, intelectuales y artistas, difundieron y reunieron los objetos de arte popular o nativo para exponerlos al público intelectual limeño.

¹⁰² Siguiendo a Razzeto (Ob. Cit.), el artista popular andino se integra al espacio sociocultural andino.

¹⁰³ Estos incluían la firma de los retablistas en el objeto artístico.

¹⁰⁴ Cabe señalar que, siguiendo a Ulfe (2011), en 1970, se denomina al retablo como arte nacional. En 1975, el Instituto Nacional de Cultura otorga el Premio Nacional de las Artes a Joaquín López Antay. Sin embargo, esto genera el debate de considerar a los retablos como arte o artesanía. Trae el viejo planteamiento de discusión dicotómico: bellas artes o arte popular, artesanía o bellas artes: “El arte de los retablos nació en oposición a las bellas artes, en relación con una ideología (la indigenista), asociada con un contexto geográfico (los Andes) y fue transformado en una expresión nacional de arte” (Ulfe, 2011: 73). Ya, en 1992, el Estado Peruano consideró el arte popular en artesanía y de esa manera lo legitimó dentro del grupo hegemónico de las clases políticas, socioculturales de la élite peruana. Así “la categoría «popular» todavía abarcaba y multiplicaba significaciones como creatividad, originalidad e historicidad (Ulfe, 2011: 177).

personales y la demanda del cliente. Asimismo, se inserta una mayor cantidad de figuras y acompañamientos a través de tres tamaños del retablo: chico, mediano y grande. Este último llevaba meses producirlo.

3.2.2. Retablo ayacuchano

El retablo¹⁰⁵ es una tradicional forma de expresión del pueblo ayacuchano (Toledo, Ob. Cit.). Los investigadores de diversas disciplinas como la antropología, la sociología, etnohistoria e historia han establecidas una serie de definiciones. La han considerado como un dispositivo, monumento, soporte, vehículo¹⁰⁶, discurso complejo¹⁰⁷, un medio que simboliza y representa aspectos sociales, étnicos y religiosos que tratan asuntos como la ganadería, la agricultura, los rituales, las migraciones y, sobre todo, de denuncia y demanda de visibilidad acerca de la violencia política en Ayacucho en un antes (a fines de los años 70 e inicios de los 80), durante (80 y 90) y después (2000 hasta la actualidad).

Acerca de este último punto, ante el silencio del Estado, de los medios de comunicación y la sociedad civil, el retablo como arte¹⁰⁸ utiliza su lenguaje icónico y simbólico para registrar lo visual, proyectar las imágenes de la memoria individual y colectiva, ya que constata la gravedad de lo sucedido en los tiempos violentos en Ayacucho. Expone los crímenes de militares, senderistas y ronderos. Por medio de la visibilización y materialización (Vich, Ob. Cit., Ulfe, Ob. Cit.), el artesano interpreta y denuncia el horror, la muerte, el dolor y las consecuencias traumáticas sufridos por los individuos. Su objetivo es horadar el silencio del discurso oficial. En ese sentido, el retablo replica el pasado, responde lo irresuelto de la historia nacional a través del uso del lenguaje plástico para producir intensas figuraciones. Capta imágenes de la memoria individual y colectiva, de la memoria melancólica, del duelo y de la memoria mítica que buscan develar lo oculto y exhibirlo. De esta manera, el artista ayacuchano es el testigo

¹⁰⁵ También es denominado como retablo andino o retablo ayacuchano o imaginero ayacuchano.

¹⁰⁶ Melissa Golte (2012), en cambio, lo considera como un vehículo de expresión que procesa traumas, visibiliza abusos y atrocidades, enfrenta una realidad que aún resulta incómoda o inconveniente para la sociedad civil; asimismo “se esfuerza en la negación de la misma” (149). En ese sentido, es válido considerarlo como registro y documento visual sobre el tiempo de violencia en Ayacucho. Y en sugerencia de Vich, es un dispositivo de memoria (Vich, 2012).

¹⁰⁷ Ulfe (2012) sostiene que el retablo, en realidad, es un discurso complejo, que expresa y comunica un discurso que retrata la historia, la agenda política y la economía.

¹⁰⁸ Expone “la escena plástica local [...] insiste en simbolizar la violencia a fin de abrir espacio[s] que permitan observar lo sucedido con un grado mayor de conciencia crítica” (Vich, Ob. Cit.: 232).

de la implantación y del proceso de violencia política e intenta generar una posición crítica. El caso sobresaliente es el de Edilberto Jiménez¹⁰⁹ quien reproduce e interpreta imágenes que constataban la gravedad de lo sucedido en Ayacucho (Jiménez, 2009). Así, señalaba y materializaba el horror, la muerte y el dolor a partir de su testimonio como víctima, artista e intelectual¹¹⁰.

Se debe comprender que el retablo como vehículo de la memoria transmite testimonios para comprender el pasado y hacerle frente al olvido y silenciamiento de la hegemonía. Sus imágenes acumulan poder y quiebran el discurso oficial, y lo hacen al representar el pasado que se ha convertido en espectro; un fantasma que insiste en aparecer a partir de la construcción de nuevos significados desde este presente.

3.2.2.1. Momento representativo en el retablo sobre la violencia política

El retablo ayacuchano se representa en tres momentos: primero, como representación costumbrista, en situación ritual y arte decorativo; segundo, como referencia a escenas históricas y testimoniales (violencia política en un antes¹¹¹ y durante¹¹² de la violencia política), que presentan el carácter político e ideológico; y, finalmente, la tercera representación es testimonial, acerca de las consecuencias o postconflicto¹¹³ de la violencia política.

¹⁰⁹ Retablista, periodista, dibujante, antropólogo e investigador.

¹¹⁰ Estudió Antropología en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCHE); dictó conferencias en Inglaterra, Alemania y Japón. Miembro de la sede Sur-Centro de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).

¹¹¹ En el caso de la representación del antes en los textos ficcionales, se considera a *Los ilegítimos* (1980) [1974] de Hildebrando Pérez Huaranca como texto inicial que configura las causas y el origen del grupo subversivo. Le sigue el cuento “Una vida completamente ordinaria” de Miguel Gutiérrez (1974), y durante el conflicto el cuento “El departamento” de Fernando Ampuero (1982).

¹¹² Según Eugenio García Ysla (2015), las novelas publicadas durante el conflicto son las siguientes: *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega; *Un rincón para los muertos* (1987), de Samuel Cavero Galimidi, que ganó el Premio Nacional de Novela «Francisco Izquierdo Ríos»; *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera; *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio; *Fuego y ocaso* (1998) de Julián Pérez; *Lituma en los Andes* (1993) de Vargas Llosa.

¹¹³ Según Eugenio García Ysla (2015), los textos que se publicaron después del año 2000 son los siguientes: *Retablo* (2004) de Julián Pérez; *La noche y sus aullidos* (2010) de Sócrates Zuzunaga Huaita; *El cerco de Lima* (2013) de Óscar Colchado Lucio; *Criba* (2014) de Julián Pérez Huaranca; *La agonía del danzak* (2011) de Aldo Samuel Cavero Galimidi; *Gritos en silencio* (2011) de Isabel Córdova Rosas; *De amor y de guerra* (2004) de Víctor Andrés Ponce; *El rincón de los muertos* (2014) de Alfredo Pita; *Ese camino existe* (2012) de Luis Fernando Cueto Chavarría; *La barca* (2007) de E. J. Huarag; *Como los verdaderos héroes* (2008) de Percy Galindo Rojas; *Hienas en la niebla* (2010) de Juan Morillo Ganoza; *Cadena perpetua* (2011) de Harol Gastelú Palomino; *El camino de regreso* (2007) de José de Piérola; *Esa oscura y sucia guerra* (2011) de David Santamaría; *Bioy* (2012) de Diego Trelles Paz; *Kymper* (2014), de Miguel Gutiérrez; *Saber matar, saber morir* (2014) de Augusto Higa Oshiro; *Generación Cochebomba* (2013) de Martín Roldán Ruiz; *Incendiar la ciudad* (2010) de Julio Durán; *La hora azul* (2005) de

Primer momento, a inicios del siglo XX, las cajas de madera con la inserción de figurillas de yeso, representaban “motivos costumbristas”, motivos y aspectos rituales y mágicos-religiosos¹¹⁴ sobre las diversas festividades y ritos de la comunidad. Cajas conocidas como “sanmarkos”¹¹⁵ en las que se representaban los carnavales, las fiesta del agua, las danzas de tijeras, fiesta de cruces, los matrimonios, las siembras, las zafas casas, las herranzas, el señalamiento o marcación de los ganados. Es decir, se escenificaba la narración sobre la vida de los campesinos, en las fiestas y sus ritos destinados al *wamani* en Ayacucho. Este *sanmarkos* se descompone en dos niveles. En la parte superior se encontraban tres santos en gran tamaño, mientras que en el nivel inferior se escenificaban hombres y mujeres acompañados de animales, “la exposición en ambos niveles es relativamente simétrica, sin que la simetría sea impositiva” (Golten, 2012a: 22). Además, se instauraba la presencia simbólica de los patrones protectores: apus sagrados en conjunto a la comunidad, “son sobre todo urnas simbólicas dotadas de significado, de nociones de sentido, que requieren por ello interpelaciones detalladas, capaces de hurgar sus significados y deshilvanarlos” (Jiménez, 2012: 39). Coincide con el proceso de modernización incipiente, construcción de carreteras, y desaparición de arrieros. A partir de 1940, el “sanmarkos” se le denomina ya como *retablo artístico*, arte popular, *retablo comercial* o “arte turístico” para el público sofisticado que lo adquiriría como objeto de arte, ya como una colección y, por el otro, de decorado.

Segundo momento, en este representan escenas históricas y testimoniales de carácter regional y nacional (Jiménez, 2012), además en las dos últimas décadas del siglo XX, sobre el ciclo de la violencia política; es decir, se considera el antes y durante del conflicto armado. Además, continúan representándose costumbres familiares, comunales, tradicionales, históricas y biográficas.

Tercer momento, se establece el neoliberalismo en la sociedad peruana desde los 90 y coincide con el fin de la violencia política en la que aparece un escenario nacional de post-guerra y reconciliación a partir del informe de la CVR 2001-2003 (Pajuelo, 2012). En este momento se representa la inclusión de los problemas contemporáneos

Alonso Cueto; Abril rojo (2006) de Santiago Roncagliolo; *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays; *Radio Ciudad Perdida* (2007) de Daniel Alarcón.

¹¹⁴Dentro de este aspecto, Ernesto Toledo (2003) considera a la “*waka*” como un objeto sagrado.

¹¹⁵ Según Ulfe (2011) “sanmarkos” es el nombre anterior a retablo.

(las migraciones transnacionales, diálogos con diversas culturas latinoamericanas, entre otras) y se visualiza los testimonios postconflicto de las diversas comunidades de Ayacucho.

En los dos últimos momentos, se encuentran descripciones visuales que refieren el horror vivido sobre la violencia, testimonios de los territorios periféricos de Ayacucho acerca del problema social, la opresión, explotación, corrupción, los abusos y la dinámica de las costumbres ancestrales. Se representaba un universo de significados modelados y esculpidos en los retablos. En la perspectiva histórica, la imagen permite descubrir sentidos y crear impactos sensoriales, emotivos e intelectuales en los espectadores, ya que lo visual es un medio de intervención que critica la esfera política y social. Por eso, es contundente Silvia Rivera Cusicanqui (2010a) al afirmar que “el tránsito entre la imagen y la palabras es parte de un metodología y de una práctica pedagógica”, que lleva a la cultura visual¹¹⁶ a aportar comprensión social, interpretación y normativa social.

En estos dos últimos momentos, también se proyectan imágenes que desafían el régimen de visibilidad y crean la sensación en el espectador del dolor e indignación (Vich, Ob. Cit.) acerca de la violencia política. La conexión entre lo verbal y lo visual proyectaba una actitud ética en el proceso de producción, es decir, se expone lo sucedido ante los destinatarios múltiples: víctimas de la violencia, victimarios y sociedad en general. La exposición de lo visual de carácter político e ideológico opuesto a la función del entretenimiento¹¹⁷ da cuenta de los testimonios desgarrados sobre la violencia “son un ejemplo acerca de cómo el arte andino produce una respuesta sobre lo sucedido” (Vich, Ob. Cit: 129), ya que expone lo “no dicho” por los discursos oficiales.

Por lo tanto, existen dos tipos de retablos que representan estos tres momentos: a) el retablo que expone una actitud crítica política del artista sobre los sucesos de la violencia política en Ayacucho. Este retablo cumple, estrictamente, la función crítica social del testimonio. Se excluye cualquier posibilidad de negociar por este retablo; y b)

¹¹⁶ Para Silvia Rivera Cusicanqui (Ob. Cit.), la imagen permite descubrir el sentido que las palabras no designan, sino encubren y ocultan una serie de sobreentendidos que orientan las prácticas textuales. En su reflexión, fue el cronista peruano Guamán Poma de Ayala el primero en teorizar sobre lo visual o la imagen del sistema colonial en la cultura latinoamericana.

¹¹⁷ Como es el caso de la artesanía de consumo.

el retablo que sigue el diseño y modelado del gusto del coleccionista¹¹⁸, del comprador-turista o de la moda. Arte apto de ser comercializado, con la intencionalidad de ser un arte decorativo.

3.3. Formas de transmisión de la memoria múltiple: del *retablo visual* al *retablo textual*

Julián Pérez Huaranca recrea el *retablo artesanía (RA)* en retablo de palabras o *retablo textual (RT)*, en el que destaca su posición estética, ética e ideológica¹¹⁹. En dicho retablo narra y representa la concatenación polisémica y variada de la memoria múltiple (memoria social, individual, política, mítica, histórica) sobre la violencia política en Ayacucho. Recurre a su textualización ficcional y la representa a partir de su referente: canciones, relatos de tradición oral, testimonios, danzas, mitos¹²⁰. Además, en *Retablo* (2004) se encuentra una pluralidad de imágenes, narradores y personajes que rearticulan la relación dialógica y polifónica de sus voces, además de la multitemporalidad. A continuación, exploramos y proponemos la correspondencia y presencia del artesano visual (Edilberto Jiménez) y el artesano textual (Julián Pérez Huaranca).

3.3.1. Artesano visual y artesano textual

Ayacucho es el lugar de enunciación¹²¹ del retablista ayacuchano Edilberto Jiménez y del escritor Julián Pérez. Ambos son intelectuales-artesanos¹²², ya que el

¹¹⁸ A partir del informe de la CVR presentada, en el 2003, la propuesta de retablo cambia. No se sigue el modelo de cajón, sino se produce variaciones estéticas para expresar una actitud crítica, social y política o, simplemente, seguir el gusto de los coleccionistas.

¹¹⁹ La cuestión ética remite a la responsabilidad que relaciona tanto a la invención, creación y recepción. La invención y la creación, por parte del autor, responden con responsabilidad ante la cultura que representa y se transforma en ficción. Attridge, al respecto menciona: “tengo la obligación de transformar lo que pienso y lo que soy para así tener en cuenta, de la manera más completa posible, la otredad y singularidad del otro, respetarlas, protegerlas y aprender de ellos” (2001: 221). En el caso de la obra literaria innovadora, atiende un acontecimiento único y desafiante que provoca extrañeza y promueve una exigencia ética en el acto de significación literaria, en el modo de sentir y pensar del lector que promueve una interpretación ética. Por otro lado, el lector asume la responsabilidad y responde con la identidad emocional, física y las facultades cognitivas. Por eso, “leer una obra literaria de forma responsable significa leerla sin utilizarla para una serie de posibles usos [...]. Significa confiar en la imprevisibilidad de la lectura, en su apertura hacia el futuro” (Attridge, *Ob. Cit.*: 221).

¹²⁰ Como el proceso de la elaboración del *retablo artesanía* que consiste en diseñar, elaborar, esculpir, tallar, amasar, pintar y escribir con las manos la representación del antes, durante y después del conflicto armado de Ayacucho, también Julián Pérez propone de manera similar su *retablo textual* con una propuesta peculiar de dicha estructura en su novela.

¹²¹ Ayacucho, Chungui y las zonas rurales aledañas.

¹²² Artesanos, ya que ambos emplean el conocimiento, la experiencia y el trabajo «hecho a mano». Uno crea desde la artesanía; y el otro, desde lo textual (Bourdieu, 1991; Burke, 2010).

trabajo artístico que presentan posee un carácter endógeno que logra representar la sensibilidad, la experiencia, el testimonio y percepción (el inicio, el proceso y el postconflicto) de la violencia política del mundo andino ayacuchano. Según Ranciere (2013), el arte “se adapta a la vida y la expresa” (169), a partir de las diversas formas artísticas dentro de la sociedad (Ranciere, 2009). De ese modo, el retablo es una de las formas de expresar su *crítica de la memoria*. En ese aspecto, el *retablo artesanía* y *retablo textual* son formas, para estos productores, de expresar su crítica desde la memoria visual y ficcional sobre lo acontecido en Ayacucho.

Ambos intelectuales-artesanos (visual, el primero; textual, el otro) activan el *dispositivo simbólico e icónico* (escultura y escritura ficcional, respectivamente) para exponer de manera pública la memoria oculta y ensombrecida por la censura. Relacionamos a ambos intelectuales por crear coincidencias y diálogo entre el arte, la antropología y la literatura. En primer lugar, estudiaremos la propuesta del retablista visual (Edilberto Jiménez) y luego la del retablista textual (Julián Pérez).

3.3.1.1. Artesano visual

Este es el caso de Edilberto Jiménez, retablista ayacuchano, quien representa y transfiere su memoria privada al retablo y lo convierte en un documento público con la intención de concretizar la representación visual en la que propone su propia metodología¹²³, y estimula su propia creatividad como artista (Golte Adams, 2012), portador de una voz que denuncia el “estado de abandono”, la perpetuación del Estado peruano ausente e indiferente (Del Pino, 2012) en Ayacucho.

Su forma de “hacer memoria” se lo debe a don Florentino Jiménez¹²⁴, su padre, quien enseñó a sus hijos el arte de “hacer retablos” (Ulfe, 2012). Es Edilberto Jiménez

¹²³ Expresiones artísticas que recrean vidas y proponen el quehacer político por medio de las representaciones teatrales, performances, musicales, reportajes, elaboraciones de esculturas, de retablos, pinturas, tiras cómicas, etc.

¹²⁴ Florentino Jiménez, nació en el pueblo de Alcamenca (Ayacucho); creaba retablos en función a la reflexión y necesidad familiar (pobreza y sufrimiento) y a su planteamiento ético en su trabajo. Por esas características, se diferenciaba de los retablos de López Antay. Florentino enfatizó la visibilidad de la alteridad campesina y andina, pues creaba escenas de la vida campesina. En 1970, aparecen tradiciones en la producción de los retablos: a) de López Antay, b) Jesús Urbano Rojas y c) la aparición de Florentino Jiménez (Labán, 2016). Este último es un artista que busca su propia adecuación artística e ideológica: transmite pensamientos rituales y actividades de su pueblo, reflexiona de manera permanente sobre la vida, enseña y acepta formar retablistas (contrario a López Antay); organiza, diseña, elabora, produce

quien continúa con la disposición artística y propone y establece estructuras formales y temáticas del retablo ayacuchano a partir de su *episteme* andina y de la metodología antropológica aprendida en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. En Ayacucho, plasmó escenas en tres momentos: a) el momento previo a la violencia política: representación de temas “costumbristas”; b) durante la catástrofe, en la que se refirió al horror de la violencia política en Ayacucho y sus caseríos; y c), finalmente, la recreación de la postviolencia. En esta última investigó y participó en la recopilación de testimonios en Chungui y de sus caseríos para realizar trazos iniciales para el diseño y la elaboración de los “retablos testimoniales” postconflicto (Ulfe, 2011; Fuentes, 2009). Por ello, los científicos sociales consideran que sus retablos son una muestra de la etnografía antropológica en la que se concentra la representación de universos de significados (Pajuelo, 2012; Ulfe, 2012) de “hacer memoria”.

Edilberto Jiménez, artista nativo, crea sus retablos (Hosoya, 2012) primero por medio de trazos (líneas y signos) y, luego, por medio de dibujos sobre la violencia política. Representa un sentido particular, inquietante y terrorífico. Ya como protagonista, observador, testigo e informante sobre la violencia, en sus confesiones señala:

Son experiencias difíciles de recordar y conta[r]. Muchas personas tapan sus memorias y experiencias, pero esto no significa que olvidan, sino que siguen viviendo con su memoria y enganchados de eso. Si uno puede narrar las experiencias, significa que entra en el paso siguiente, a fin de liberarse de sus propias experiencias y memorias, o bien de adquirir la manera de convivir con ellos. Sin embargo, muchas siguen viviendo en condiciones de traumas (Hosoya, Ob. Cit.: 154).

En ese sentido, Edilberto Jiménez asumió la artesanía como el arte que le permite cumplir múltiples expresiones y que a través de su lenguaje visual transmite información y genera sensaciones en los espectadores. De ahí que el retablo represente escenas de “extrema violencia, tanto simbólica como física” (Golte Adams, Ob. Cit.: 146). Posee además dos condiciones: a) ser intencional, porque denuncia los horrores de la violencia; y b) ser catártico, pues libera sus propias experiencias, dolores y traumas. Por eso, su arte popular o *retablo artesanía* es un medio de expresión que representa tanto a víctimas como a victimarios con el fin de exponer una realidad incómoda o inconveniente.

retablos de manera colectiva e integra a su familia a esta tradición artística (Ulfe, 2005, 2012; Razzeto, Ob. Cit.).

De ese modo, el artista usa el *retablo artesanía* como soporte para mostrar un contexto coherente con su tiempo (Del Solar, 2012: 115). Según el testimonio de Edilberto Jiménez: “el dolor lo vivía porque me encontraba en sitios donde ocurrían los hechos, me explicaban como si estuviera sucediendo y ahí inicié a dibujar y los propios comuneros, a veces entre lágrimas, me ayudaban a mejorar lo que iba dibujando” (Jiménez, 2012: 104). Su propuesta en los retablos despliega una lucha de memoria particular mostrando huellas dolorosas de un tiempo de violencia; expone, además, imágenes y escenas que contienen una reivindicación de los valores humanos que subsisten al terror.

Es conveniente resaltar la mirada protagónica del retablista como testigo-superviviente¹²⁵ y protagonista de la memoria y relator de la performance¹²⁶ sobre lo acontecido (Cánepa, 2012), ya que recoge los testimonios y proyecta en los retablos una impregnación del artista y de ese modo evidencia que tanto su formación vital como el recojo de los testimonios le permiten esculpir (Golte, 2012b) la representación sobre la violencia en Ayacucho. “No queda duda de que Edilberto Jiménez es un artista que hace uso de una forma de exposición antigua para expresarse en y sobre una época de violencia y contradicciones”, señala Golte (2012a: 31).

3.3.1.2. Artesano textual

En el caso de Julián Pérez Huaranca es un intelectual artesano¹²⁷ textual, un intelectual clásico¹²⁸ (Sarlo, 2004), proveniente del sector medio emergente ayacuchano,

¹²⁵ Para Agamben (2000), el *superstes* o el sobreviviente o superviviente testimonia por los muertos y expresa una cierta vergüenza por estar vivo.

¹²⁶ Siguiendo a Didi-Huberman (en Vich, 2015), *performance* implica una memoria o acto de recordar que asume el papel de resistencia social y de instrumento político. Desde su posición, se busca la repolitización de la vida social que contribuye a la redefinición del rol del ciudadano: “Por eso, se ha afirmado que lo que vemos también 'nos mira' y que esta reflexividad termina por situar al sujeto ante un *atrás* y un *delante* de sí mismo”. Un *atrás* porque activa la posibilidad de redefinir el pasado a partir de nuevas representaciones históricas; y un *delante* porque contribuye a un nuevo posicionamiento ante el futuro” (98-99). Por otro lado, la *performance*, según Schechner, como categoría analítica, es un proceso de repetición/reiteración, aunque no es “original”, o “espontáneo”, posee la acción de reiterar un conjunto de “conductas” y pretensiones (citada por Bianciotti & Ortecho, 2013), que permite indagar procesos socioculturales a partir de los aspectos icónicos, corporales, performáticos (volitivos y afectivos). Existen dos tipos de *performance*: a) la social, incluye “drama social” como aquel conjunto de unidades armónicas, de conflicto o cultural; y b) los dramas estéticos (ritual, teatro, cine) que imitan el “drama social” asignándole significado con base a la reflexividad. Asimismo, son tres las formas de performance: a) la fuerza *performativa de las palabras* (realizativas), b) la *performance escenificada*, la cual usa múltiples medios de experiencia en un evento determinado; práctica interpretativa identificada desde el discurso escultural hacia el discurso escritural, y c) *performance de “valores indiciales”*, que implica la comprensión entre sujetos y grupos, la representación y legitimación en riesgo de las relaciones sociales.

¹²⁷ Se entiende artesanía como aquella producción que posee fines ideológicos, utilitarios, prácticos con carácter mágico-religioso, que cumple un rol fundamental en el marco social. Además, asume técnicas

quien representa la voz de su región en la literatura y, por tanto, pertenece a la ciudad letrada (Rama, 1984), como docente universitario, literato y humanista que problematiza, investiga e intenta comprender una experiencia (violencia política) y la articula en sus diversas creaciones y producciones dentro del artefacto verbal literario (Huamán, 2017). Julián Pérez Huaranca produce textos en los que se presenta su espíritu crítico a través del narrador implícito; se filtra y deja oír sus reflexiones psicoanalíticas (Žižek, Lacan), éticas y filosóficas (Badiou, Ranciere). Su estrategia textual es, justamente, crear una *memoria crítica* que se opone al desgaste, borrado del recuerdo y opacidades de la representación e indiferencia del Estado, de “todo lo que el recuerdo oficial o la memoria institucional tienden a suprimir” (Richard, 2002: 192). Su práctica intelectual le permite realizar dos actos con la memoria: 1) recrea la *memoria crítica* en el texto ficcional y 2), es a la vez, un *crítico de la memoria* sobre lo hegemónico y homogéneo a través de la representación en el *retablo textual* de las “guerras de interpretaciones en torno a los significados y los usos del recuerdo” que mira al pasado de la violencia política (Richard, Ob. Cit.: 188). Nelly Richard (Ob. Cit.) sostiene que el crítico intelectual no solo se compromete de manera solidaria con las luchas ciudadanas, sino que lucha y desmonta las tecnologías y los artefactos del recuerdo¹²⁹, construye el lenguaje y su representación propone dilemas de sentido, voz, narración, simbolización y figuración. Julián Pérez reconstruye desde la artesanía su propuesta de *retablo textual* y crea memoria ficcional desde su experiencia de

occidentales sin descuidar su *episteme* andina y experiencia secular. Según, Razzeto (1982), en 1992, el Estado designó el arte popular como artesanía.

¹²⁸ La ensayista argentina Beatriz Sarlo (2004) asume que el intelectual se presenta en dos formas: 1) el intelectual clásico y 2) el experto. El primero cumple con la función crítica, pues posee un espíritu libre y anticonformista, su sentido de la solidaridad va con las víctimas. Asimismo, se presenta con una actitud heroica que desafía a los poderosos. Este intelectual tradicional generaliza, transmite e impone verdades. Portador de promesas, pues su interés radica en representar la voz del pueblo y, por ello, su misión es pedagógica: “La educación de los no educados pasó a ser una misión de intelectuales que transformaron también a los Estados haciendo este programa de mejoramiento ideal de los pueblos” (173). En su mayoría son políticos (organizados en los partidos políticos) y periodistas (agente de los medios de comunicación). Suelen pertenecer a clubes, pero también son perseguidos, encarcelados, torturados, asediados, exiliados y deportados. Sin embargo, dicha actitud se va moldeando a intereses personales y privados y se vuelve desconfiado de otros como él: “Hubo líderes intelectuales que sospecharon de los intelectuales en general porque no se mostraban perfectamente dispuestos a abandonar perspectivas específicas en función de la tarea histórica que el saber y el poder del saber les había puesto entre las manos” (172).

¹²⁹ Nelly Richard (2002), al reflexionar sobre el lenguaje, el arte, la literatura y la crítica cultural en torno a la memoria crítica a los artefactos del recuerdo (documentales y testimonios), considerados artefactos del “boom” industrializado de la memoria llevados con éxito por el mercado. En sus palabras: “... el testimonio consigna el residuo de ese algo im procesable cuyo accidente subjetivo desvía el orden general de las verdades objetivas del recuerdo histórico. Pero la im procesabilidad crítica del residuo testimonial puede, en circunstancias del mercado, llegar a comercializarse con el exceso figurativo de un horror domesticado” (192).

“desconexión” (Ranciere, 2008); es decir, autor escapa de la experiencia sensorial ordinaria, de la mirada del entretenimiento o exotismo, mira desde el sesgo (Žižek, 2002) para exponer su *retablo textual* que lo hace un texto disidente y disruptivo.

Julián Pérez Huaranca, artesano textual, escritor, docente universitario e investigador, titula a su novela *Retablo*; y, a semejanza de Edilberto Jiménez, es testigo y protagonista sobre la violencia política en Ayacucho, de los años 80 y 90. Asume el *retablo artesanía o visual* y sigue un proceso de reconversión hacia un *retablo textual*.

3. 4. Reconversión del *retablo artesanía* al *retablo textual*¹³⁰

El *retablo textual* es el resultado de una interpretación, recreación de la experiencia del retablista visual, quien asume diversos *recursos de creaciones artísticas*¹³¹ o monumentos¹³² de la memoria tales como las canciones, películas, pintura, poesía, noticias, reportajes, testimonios, relatos y documentos jurídicos-académicos dentro de su representación visual. Sobre esto último, se sabe, por ejemplo, que Edilberto Jiménez incorporó el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003); además de la representación sobre la jornada que realizó a la comunidad de Chungui¹³³ para recoger testimonios inéditos acerca de la realidad sociocultural en ese caserío. Por tanto, este *retablo artesanía* expone estrategias comunicativas e incluye dentro de su representación a diversos objetos artísticos.

Existe, por lo tanto, una relación intertextual y dialógica al reunir la labor interdisciplinaria (literatura, antropología, etnografía, musicología, fotografía, cine y arte) dentro de la producción del *retablo artesanía* o visual. Así, el retablista, Edilberto Jiménez, sumando los estudios antropológicos a partir de su posición de nativo

¹³⁰ En esta sección nos enfocamos en el estudio de la relación entre el *retablo artesanía* y el *retablo textual* a nivel formal, en función a la novela *Retablo*. Las similitudes de las funciones de ambos retablos se llevan a cabo en el capítulo de análisis textual de nuestra investigación de tesis.

¹³¹ Dos ediciones de sus libros corresponden a testimonios y dibujos sobre los casos recogidos en Chungui y Lucanamarca. Es evidente su compromiso con el testimonio visual en sus retablos. Ver: Jiménez (2012).

¹³² En la reflexión de Hugo Achugar (2003), “el monumento en tanto materialización de la memoria -ya lo dijimos- es uno de los campos de batalla en que los distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias” (214). Mientras que Nelly Richard (*Ob. Cit.*), afirma que “el monumento y el documento tienen el mérito de convertir a la memoria en una referencia colectiva que hace de *cita* para el recuerdo público, tal como ocurre en los informes de tribunales o las placas conmemorativas [...] que coloca el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido” (191).

¹³³ Edilberto Jiménez detalla el proceso de la elaboración de su retablo a partir de los testimonios en Chungui. Ver: Jiménez (2009).

ayacuchano y de su destreza artística (Ulfe, 2012), representa la memoria como proceso social, político e histórico de los últimos años en Ayacucho.

3. 4.1. Retablo visual y poesía

Para comprender el *retablo textual* de Julián Pérez, es necesario explicar y comprender de qué manera el *retablo artesanía*¹³⁴ desde la representación visual se relaciona con la creación verbal del *retablo textual*.

En 1986, Edilberto Jiménez titula uno de sus retablos “*Masa*”¹³⁵. Este retablo es una muestra de dialogismo e intertextualidad entre el texto ficcional (escritura) y lo visual (imagen), pues el retablista dialoga con el poeta nacional César Vallejo. El texto literario, el poema, se interpreta en una iconografía plástica modelada resaltando singularidades y una propuesta personal. Néstor García Canclini¹³⁶ (1990) propone tal transferencia como *reconversión*, que implica la relación entre los saberes y hábitos tradicionales adaptados en la modernización. Es decir, el elemento tradicional reactiva su saber, sus creencias y resuelve comunitariamente los problemas sociales con la modernidad. De ese modo, “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad” (221). Edilberto asume un elemento occidental y moderno como la poesía y reelabora y reinterpreta desde su sensibilidad y *episteme* su propuesta artística, política e ideológica en su retablo.

La reconversión del texto literario en el texto visual de Edilberto Jiménez (y viceversa) requiere ser ampliada. Para el caso de la literatura seguimos la propuesta de Kemy Oyarzún (1993), en el uso del “*ideograma del rito*” y el “*dialogismo estético-epistemológico*”. La investigadora explica que en el “*ideograma del rito*” se usa textos de hibridación étnica que incluye la diversidad de ideogramas “símbolo” y “signo”. En tanto incluye lo “polifónico” y “poligráfico” que dan como resultado la heterogeneidad de lo ritual en la que se desequilibra lo vocal, lo gráfico y lo visual. La palabra no es el representante logocéntrico homogeneizador, sino lo son lo simbólico, lo icónico y lo

¹³⁴ Para el término artesanía. ver nota 104.

¹³⁵ Según Víctor Vich (2015), es un retablo de carácter épico que recorre la historia universal y representa una visualidad cinematográfica de un escenario de muerte y horror; se interpreta la palabra “batalla” como una alegoría de la historia de la humanidad en la que “*Todos los hombres de la tierra*’ [tienen una] condición única e indispensable para vencer a la muerte y construir una nueva sociedad” (55).

¹³⁶ Fue el primer investigador latinoamericano en proponer esta categoría.

sonoro. Mientras que el “*dialogismo estético-epistemológico*” implica el viaje de *ida* y *vuelta*, es decir, la perspectiva de *ida* consiste en la vivencia interna que va hacia la exterioridad, “el otro para mí”; mientras que la perspectiva de *vuelta* implica el regreso reflexivo de lo exterior hacia la interioridad, “el otro ilumina lo que soy yo”.

Así, Julián Pérez interpreta y recrea como hipotexto¹³⁷ el *retablo artesanía* para representar, recrear, producir y llevar a cabo la *reconversión* hacia un *retablo textual* como una obra maestra literaria peruana dentro de la narrativa andina y de la violencia política. Asume el *retablo artesanía-visual* y efectúa una *reconversión* de tipo “*ideologema del rito*”, es decir, se asume lo simbólico, lo icónico y lo sonoro “*ideologema del rito*” hacia la escritura. Así, se observa la correlación entre la representación visual y el discurso textual (y viceversa) en la cual se lleva a cabo también el “*dialogismo estético-epistemológico de ida*” (“el otro para mí”) y *vuelta* (la reflexión). Así, Edilberto Jiménez creó un retablo titulado *Masa* a partir de su reflexión del texto poético de Vallejo. En ese sentido, la escritura poética conquistó el símbolo pictórico; y luego lo pictórico a la escritura como es el caso de Julián Pérez al elegir el paratexto retablo para su novela del mismo nombre. Entiéndase paratexto como el título, el prefacio, los epígrafes, las dedicatorias, encabezamientos, reconocimientos, pies de página, ilustraciones, entre otros aspectos (Chandler, 1998).

¹³⁷ Hipotexto se comprende como aquel texto o género inicial que genera otro texto transformado, modificado, ampliado y elaborado (Chandler, 1998).

3.4.2. *Retablo textual*¹³⁸

Julián Pérez es un escritor que apela a la estructura del arte popular específicamente de la artesanía, es decir, a partir del *retablo artesanía* o *artesanía visual* nos propone la estructura del *retablo textual*, en el que se incluye el potencial epistemológico andino ayacuchano. Archivos que incluyen mitos, relatos, leyendas, cantos, tradición oral, danzas, ritos ganaderos y agrícolas y testimonios. Además, el *retablo textual* plantea la presencia de lenguajes múltiples: lo visual, lo textual, lo sonoro y lo estético, que nos permite explorar e indagar sobre la *pluralidad de memorias* representadas en *Retablo* acerca de los orígenes y la formación de la violencia política en Ayacucho (Pumaranra), y del proceso y las secuelas de esta. Asimismo, se recrea el lenguaje hablado por el mestizo, y se propone un proyecto estético, ético, político e ideológico.

En *Retablo* (2004) se puede rastrear, efectivamente, y confirmar que este *retablo textual* es un texto de carácter estético, ideológico, ético y político que representa la memoria y ubica de manera intensa la comprensión del fenómeno sobre la violencia política, ya que “resulta de fundamental discusión en una sociedad que quiere mirar al futuro sin olvidar el pasado para aprender de este” (Terán, 2014:5). Es un discurso de corte heterogéneo, siguiendo la propuesta de la crítica literaria argentina, Aymará De

¹³⁸ Miguel Ángel Huamán (1994) fue el primer crítico literario en proponer el término *retablo textual* como retablo de palabras al estudiar el texto *El pez de oro* de Gamaliel Churata. Planteó que es un retablo textual en el que se presenta un discurso pluridiscursivo, con carácter polisémico, polifónico, ritual y mágico. Un objeto artesanal de la imaginería popular que representa un altar en el que se encuentran mecanismos de articulación y lógica con que opera la escritura, lo cual permite la visibilización de la mediación del lenguaje híbrido que actúa en las oposiciones y jerarquías de términos contrapuestos en la que se aplican categorías andinas como *tinkuy* y *pachacuti*. En sus palabras: “La comparación del libro a un altar y su inmediata calificación, siguiendo la fórmula del autor, de retablo nos está precisando un nivel externo que relaciona la materialidad del objeto libro con la del retablo, [...] como la ampliación de los canales sensoriales, disponibles, en la comunicación verbal, de marcada carga interpersonal [...] que refuerza el mensaje” (52). En el libro *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*, Huamán precisa que los rasgos o principios de este retablo de palabras asumió los siguientes puntos de la artesanía: a) son pequeños altares portátiles, 2) se hallan constituidos por niveles o pisos, 3) su composición es sincrética en la que incorpora y funden símbolos culturales distintos, 4) interviene el usuario (puntos de vista en los que interviene su condición religiosa del catolicismo o la condición sociocultural del amestizamiento), y 5) su unidad articula la conjunción mágico religiosa que permite conservar su carácter ritual. Estos rasgos, permitieron comprender que el “escultor artesano” o escritor estructuró el texto en forma de retablo con un lenguaje ritual (cantos, palabras, mitos, hechos imaginarios o reales), de escritura híbrida y política, que incorpora voces de indígenas y mestizos, en la que se halla la presencia del sentido mágico-religioso, estableciendo un orden y coherencia espacial correlativo a la intersección de un tiempo no lineal. Además, se asume patrones o conceptos básicos de la sociedad popular andina, el lector modelo que coopera en la textualidad producida por el sujeto empírico de la enunciación, por el reconocimiento de reiteraciones, apoyo extraverbal e intertextualidad. La composición sincrética posee rasgos polifónicos en la enunciación, y la manera como se estructura de manera vertical y horizontal. Puntos que permitieron proponer la metodología de interpretación textual como retablo de palabras en el texto *El pez de oro*.

Llano (2013), en el que se evidencia el diálogo intra e intercultural, que hace referencia a las herencias históricas y al legado literario latinoamericano (Juan Rulfo, Alejo Carpentier, José María Arguedas, João Guimarães Rosa). Julián Pérez es un escritor disidente que contribuye en la construcción de la identidad latinoamericana a partir de la representación de creencias ancestrales de carácter mestizo, en la resignificación del tiempo cíclico andino. Ingresa a la historia no oficial de las culturas olvidadas / silenciadas y presenta, en todo caso, una presencia de la narrativa disruptiva. Hace uso del montaje de la escritura, incluye fragmentos de aparición alternada sin orden fijo y complica la estructura a través de la presencia de las voces narrativas. Evidencia la oralización de la materia narrativa y organiza la historia sociocultural sobre la violencia política.

Por otro lado, el *retablo textual* o retablo de palabras se dirige a dos tipos de lectores: 1) al lector empírico, aquel que sintió, experimentó y percibió la violencia en Ayacucho en los años 80 y 90; y b) el lector modelo crítico, aquel lector informado sobre la situación del contexto violento acaecido en Ayacucho y quien encuentra infinitas lecturas posibles (Eco, 2002) sobre esta violencia como una muestra representativa en la literatura peruana y latinoamericana. En ese sentido, el *retablo textual* es una propuesta estética, ética e ideológica y política para el lector académico¹³⁹, el lector ayacuchano, el lector migrante o transnacional. Se presentan innovaciones narrativas en las que el lector debe ser ágil para comprender el estilo complejo y heterogéneo del texto, pues tendrá que interpretar la problemática representada en el contexto textual e identificar sus singularidades de la situación del conflicto de la violencia política en el Perú, específicamente, en Ayacucho. En otras palabras, contamos con el lector que coopera e interpreta, que reconstruye la creación ficcional, que ubica a “lo otro textual” (Attridge, Ob. Cit.). De modo que la exigencia del texto literario *Retablo* requiere la presencia del lector cooperador y reflexivo que construya el sentido del texto y organice la historia sociocultural representada.

Es importante resaltar el lugar de enunciación del escritor y su interpretación sobre el conflicto. Julián Pérez titula el paratexto como *Retablo* para identificar su lugar de enunciación, su posición dentro de la identidad andina ayacuchana. Esto nos

¹³⁹ Recordemos que, en el 2003, *Retablo* gana el Premio Nacional de Novela (cuarta versión), en la Universidad Nacional Federico Villarreal. El jurado estuvo conformado por Miguel Gutiérrez, Carlos Eduardo Zavaleta y Ricardo González Vigil.

evidencia su carácter ético, pues como productor textual ayacuchano él vivió, palpó y estuvo dentro y cerca del contexto de la violencia estructural, social y política, y lo incluyó dentro de su producción literaria. En *Retablo* “trasciende el tema del exotismo” (Golte, 2012a: 23) y del entretenimiento. Estructura el proceso de reconversión, *ideologema del rito y de dialogismo estético-epistemológico* del texto visual iconográfico transpuesto a un texto ficcional que representa la diégesis sobre el mundo andino ayacuchano y la situación del conflicto de violencia política en un antes, durante y después. En ese sentido, *Retablo* como texto ficcional funciona como un discurso visual de la memoria textual sobre el contexto sociocultural ayacuchano de inicios y finales del siglo XX, narrador disidente que presenta un discurso heterogéneo con carácter ético, estético e ideológico.

3.4.3. Tipos de *retablo textual*

Proponemos la categoría de *retablo textual* en dos instancias: 1) *retablo textual ideológico* que va en función a la crítica social, con un planteamiento de carácter estético, ético, ideológico y político que estructura un discurso heterogéneo y busca a un lector modelo reflexivo que interpreta la complejidad del texto tal como solicita la producción de Julián Pérez; y el 2) *retablo textual mercancía*¹⁴⁰, que emplea el carácter estético e ideológico ausente del ético, que construye un discurso homogéneo y se presenta en prosa sencilla, atractiva, procesada y traducida por el autor. En consideración de Aymará De Llano (*Ob. Cit.*), los textos se fijan para la exclusividad de un mercado internacional, ya que “muestran factores coadyuvantes en la conformación de series diferentes cuyos marcos externos respaldan los comportamientos de la organización discursiva y sugieren la prosecución de los mismos intereses” (3). Los escritores como Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo se encontrarían dentro de esta modalidad homogeneizadora que representa la violencia política como una multiculturalidad domesticada; mientras que su lector modelo es ingenuo o globalizado en búsqueda del entretenimiento y la reflexión acrítica. Además, se enfocan dentro del discurso de la *reparación* y la *redención* en el que el tema de la violencia aparece en “el terreno de la fetichización, [encajando] fácilmente en las demandas del mercado transnacional” (De Llano, *Ob. Cit.*: 6). También, son notorias las ausencias de tramas narrativas y se asumen los estereotipos al gusto del mercado internacional. Siguiendo la

¹⁴⁰ De manera simbólica, la propuesta de *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto serían la muestra del gusto del lector coleccionista; para nosotros, parte de un retablo de mercancía

propuesta de Walter Benjamin (1989), la recepción de las obras destacan en dos posiciones: el valor cultural y el valor exhibitivo. El valor cultural es importante, ya que implica autenticidad y ritualidad, mientras que el valor exhibitivo se relaciona con el gusto del mercado.

3.4.4. Niveles de representación

En *Retablo* de Julián Pérez Huaranca, en función a lo estético, propone el empleo de la estrategia textual del *retablo artesanía* hacia el nivel formal en el *retablo textual*. Así el texto ficcional se presenta como un altar textual circular dividido en 36 capítulos, que registra un discurso pluridiscursivo de carácter polisémico y polifónico. Se estructura una composición sincrética en la que se simboliza los ritos (carnaval, cantos, tradición oral) y las creencias mágico-religiosas de la comunidad de Pumaranra. Además, se recogen testimonios de los protagonistas y de los narradores, quienes incorporan voces de los indígenas y de los mestizos. De ahí que se representa el lenguaje híbrido (castellano andino) dentro de la diégesis; estableciendo, además, un espacio y tiempo andino circular, que resalta la presencia de la episteme y símbolos culturales de la sociedad andina ayacuchana. En el texto ficcional, el discurso se estructura en forma lineal con la numeración de los capítulos que van del 1 al 36; sin embargo, al leerla la historia se encuentra de manera cíclica, fragmentada como estrategia textual del pensamiento andino ayacuchano y de la memoria andina.

Retablo es un libro con varios niveles de profundidad y de divisiones simbólicas. El lector será capaz de prescindir de una lectura superficial o del entretenimiento (Barthes, 1989) para llevar a cabo su lectura reflexiva y activa en la que comprenderá el proceso del *retablo artesanía* hacia el *retablo textual* en la construcción diegética.

Similar a los retablistas artesanos, Julián Pérez utiliza la técnica de la propuesta de una *microcosmología andina* que representa y visualiza desde el punto de vista del mundo andino, específicamente, el mestizo ayacuchano. Este criterio estético nos proporciona fecundas imágenes del hombre, la naturaleza y el cosmos andino; representan el antecedente a partir de la memoria individual e histórica, el inicio y desenvolvimiento de la violencia política en Ayacucho; es decir, el *retablo textual* nos plantea la conversión de un mundo rural y urbano en un escenario de consecuencias

traumáticas para el sujeto social textual. Asimismo, presenta *microhistorias*¹⁴¹ de diversos personajes; el caso singular es el de Manuel Jesús, quien focaliza la parte interna (memoria autobiográfica) y endógena (memoria colectiva) sobre la violencia política. Se hace referencia a su infancia, niñez, juventud; y su lucha por encontrar la “verdad” acerca de la desaparición forzada de su hermano Grimaldo. De esa manera, este narrador-personaje busca comprender el sentido de la ausencia del hermano y el estallido de la violencia política en Pumaranra. Se presenta como narrador testigo, de mirada endógena. Su soporte catártico se da a partir del retorno a la ciudad de Ayacucho, desde el “lugar de la memoria” (Achugar, 2003), y a partir del contexto ayacuchano activa diversas formas de la memoria múltiple, desde los monumentos, archivos, artes plásticas, danzas o performances, hasta la presencia de un amigo, familiar o vecino, entre otros (Jelin, 2003).

Por otro lado, se utiliza lo *multitemporal* que se relaciona al tiempo y espacio narrativo representado como aquel en el que se agrupan múltiples tiempos, en distintos contextos y puntos de vistas; se entrecruzan las memorias (individuales y colectivas) presentándose a veces en eventos simultáneos. Además, se exponen narraciones descriptivas, múltiples y polifónicas. Se incluyen diversos recursos expresivos¹⁴² en la representación de la memoria ficcional, tales como reflexiones del escritor implícito, testimonios, transcripciones de canciones, presencia de relatos míticos y leyendas que manifiestan su carácter dialógico.

En síntesis, es importante resaltar el lugar de enunciación del escritor y su interpretación sobre el conflicto armado. Julián Pérez titula el paratexto de su novela como *Retablo* para identificar su lugar de enunciación, su posición dentro de la identidad andina ayacuchana. Esto nos evidencia su carácter ético, pues como productor textual ayacuchano él vivió, palpó y estuvo dentro y cerca del contexto de la violencia estructural, social y política del conflicto armado interno de finales del siglo pasado, lo que le permitió desarrollar su prolífica producción literaria.

¹⁴¹ Nos referimos a las microhistorias de narradores como Manuel Jesús.

¹⁴² Semejante a la propuesta de Edilberto Jiménez cuyos retablos incluyen dibujos, pintura, registro testimonial, escrituras (como dedicatorias y reflexiones), transcripciones de canciones, entre otros recursos técnicos.

CUARTO CAPÍTULO

ANÁLISIS DEL TEXTO

Introducción

En este capítulo realizamos el análisis textual en el que aplicamos la variable memoria como estrategia textual que nos permite interpretar sus diversas modalidades representada en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca. Así comprendemos que la variable propone en el texto ficcional la lucha, confrontación y resistencia de la memoria andina como contestataria y crítica ante el olvido, las omisiones y vacíos del discurso oficial¹⁴³. De ese modo se propone la *memoria crítica y crítica de la memoria* (Richard, 2002), para ello, reconstruye el *retablo textual* o de palabras para exponerlo como un discurso *disruptivo* que interrumpe y propone una representación singular de la memoria andina ayacuchana en la creación verbal.

En *Retablo (R)* se reproducen imágenes de la memoria melancólica, memoria de duelo, memoria autobiográfica y colectiva, de tradición oral e histórica e intentos de la memoria perturbada¹⁴⁴ por mencionar solo algunas. Además, se intensifica las voces en protesta, busca visibilizar e interpelar las ausencias y construir un pasado desconocido, olvidado, incompleto y fracturado por el discurso oficial¹⁴⁵.

¹⁴³ Según Paul Valdez (2018) la narrativa de Julián Pérez Huaranca critica los mecanismos de interpretación de los intelectuales, de los medios de comunicación y del discurso oficial como el *Informe de Uchuraccay* (1983) y el *Informe Final de la CVR* (2003). Así, menciona que en sus textos se reescribe y reconstruye la memoria alternativa cuestionando la memoria oficial.

¹⁴⁴ Es una memoria suprimida y subterránea que reaparece en forma perturbadora. Es el descontrol de la memoria y la conciencia. Afloran imágenes que molestan y duelen; sin embargo, el sujeto es capaz de discutir y exponer los hechos de la historia encubierta, silenciada o marginada. Ver: Portelli (2013).

¹⁴⁵ Según Akos (2011) entre el periodo 1980-2000, se presentan dos historias oficiales sobre la violencia política: 1) por el gobierno de Fujimori con el discurso “mano dura” que justifica las acciones del Estado contra la subversión, además “los partidarios del régimen de Fujimori destacan que las fuerzas armadas no tuvieron otra opción que utilizar la fuerza en su lucha contra Sendero Luminoso y que juzgar a los militares solamente reabrirá problemas antiguos que dividirán innecesariamente a la sociedad peruana” (12); y 2), el informe de la CVR que busca “juzgar a los culpables para evitar la impunidad y dar justicia a las víctimas de los abusos estatales”(Op.cit.). Por otro lado, según Margarita Saona (2017) la CVR fue

Así en *Retablo* se representa la participación de la memoria en cada uno de los narradores, ya sea este narrador personaje, omnisciente y, ocasionalmente, narrador testigo. La memoria se presentará a partir de la narración y focalización de Manuel Jesús quien activa sus recuerdos de infancia, adolescencia y logra la participación de los testimonios y los recuerdos ya sea de mamá Escolástica, Marcelina, Adelaida, Liz, Fausto Amorín (padre e hijo), Néstor, entre otros. Estas voces polifónicas construyen un retablo de memoria, el fluir de las voces-conciencias, el uso de la palabra bivocal¹⁴⁶ en los diversos narradores.

Para este capítulo recurrimos a la clasificación de los narradores propuesta por Gérard Genette (1989) complementada con el estudio de Helena Beristáin (1997); y la explicación de la irrupción de las incrustaciones focalizativas,¹⁴⁷ propuesta de Susana Reisz de Rivarola (1983). De manera inicial explicamos la estructura del texto en función a los tipos de narradores y las incrustaciones focalizativas; finalmente, llevamos acabo el análisis e interpretación de la memoria en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca de la siguiente manera: 1) memoria histórica, 2) memoria autobiográfica (en la que se incluye la memoria intersticial y de extrañamiento), 4) memoria melancólica, 5) memoria del duelo, 6) memoria textual, 7) memoria colectiva, y 8) memoria de tradición oral. Recurrimos el empleo de nuestro marco teórico trabajado en el segundo y tercer capítulo.

4.1. Estructura

Retablo es un texto con una estructura externa de 36 capítulos, con una secuencia cíclica, fragmentada y yuxtapuesta similar al retorno a la memoria, también se incluye el uso de elipsis, con el orden temporal en el que se encuentra la retrospección, analepsis y prolepsis, además de la aparición de las incrustaciones focalizativas como

“conciente de que presentar los hechos constituía la creación de un discurso particular con respecto al pasado y que esto mismo es una acción, una práctica de la memoria” (30).

¹⁴⁶ Según Mijael Bajtin (1998), la palabra bivocal es el diálogo infinito, la palabra ajena que introducimos en nuestro discurso. Esta palabra es una de dos voces, dos tonos y dos acentos que nos ayudan a orientarnos a dar sentido a las visiones del mundo. Esta voz ajena que se introduce al oído del hablante o del personaje y le sugiere ideas, pensamientos y sus propias palabras para luego interpretarla en una misma palabra. Este fluir de un conjunto de voces-conciencias que genera constante sentido hasta un grado tal que parecen las voces-conciencias espontáneamente autónomas como si los personajes de las obras fueran sus propios autores.

¹⁴⁷ Según Susana Reisz de Rivarola (1983), la incrustación plantea la relación del narrador con la focalización o entre la voz y la visión.

estrategia discursiva dentro de la voz y focalización del narrador autodiegético,¹⁴⁸ que logran la representación de la memoria.

En la novela se representan tres tipos de narradores¹⁴⁹: autodiegético¹⁵⁰, homodiegético¹⁵¹ y el heterodiegético¹⁵² relacionados a la presencia de la focalización cero, externa e interna. Los narradores utilizan la memoria de tradición oral (testimonios, cuentos, canciones, historia de vida, historia oral), la memoria autobiográfica, colectiva, melancólica, del duelo entre otras, con la intención de recuperar las memorias, los recuerdos, los intereses e interpretaciones, con la intención de luchar contra el olvido, las omisiones, los vacíos del discurso oficial. En algunos capítulos, los narradores se enlazan y se representan con los estratos extradiegéticos (se ubica el narrador en forma general), con el estrato intradiegético (ubicado en el estrato extradiegético) y con el estrato metadiegético (instancia narrativa ubicada al interior del estrato intradiegético).

Las apariciones de estos tres tipos de narradores en los 36 capítulos distribuidos de la siguiente manera: 15 veces la participación del narrador autodiegético, 18 apariciones

¹⁴⁸ Esta categoría se explicará en el análisis correspondiente a la memoria del extrañamiento. Ver: página 177.

¹⁴⁹ Según Gérald Genette (1989), el narrador es un sujeto textual construido por la invención del autor. El narrador se subdivide en tres tipos: el narrador autodiegético, el narrador heterodiegético y el narrador homodiegético.

¹⁵⁰ Genette (1989) plantea que el narrador autodiegético se encuentra dentro de la diégesis o historia; se le reconoce o registra en primera persona gramatical “yo”. Además, relata sus propias experiencias como personaje central. Usualmente, opta por una focalización interna o por una focalización omnisciente. Logra imponer tipos de distancia que conlleva a importantes consecuencias semánticas y pragmáticas.

¹⁵¹ Este narrador es el de ser un simple testigo imparcial o ser el personaje secundario solidario con el central; puede adoptar una posición secundaria más o menos marcada y subordinada a la construcción del relato. Este narrador puede oscilar entre el yo-narrador y el yo-narrado; y puede referirse a la distancia que eventualmente lo separa del protagonista en el nivel temporal, ideológico, ético, afectivo, moral, etc.

¹⁵² Se expresa en tercera persona, se sitúa en un nivel extradiegético (nivel narrativo) y se caracteriza por el anonimato que casi lo rodea. A veces favorece a la confusión entre el narrador y el autor. Este narrador constituye una entidad ampliamente privilegiada en los planos cuantitativo y cualitativo, porque tiende a adoptar una actitud demiúrgica con relación a la historia que cuenta. Además, se caracteriza por narrar una historia a la que es extraño (no es un personaje) y proyecta situaciones narrativas con el manejo de códigos ideológicos. Se ubica en una posición temporal de ulterioridad con relación a la historia. A veces, manipula el tiempo del discurso a su gusto. Y puede conseguir una posición de trascendencia con relación a los hechos y a los personajes. Finalmente, es capaz de perfilar el punto de vista de un personaje incrustado en la historia y puede articular un “diálogo” que en la llamada novela polifónica puede revestirse de gran tensión y complejidad.

del narrador heterodiegético y 3 del narrador homodiegético. Estos narradores permiten comprender la representación verbal de la memoria dentro de un espacio con diferentes tiempos. Veamos el siguiente esquema:

NARRADORES		
AUTODIEGÉTICO	HETERODIEGÉTICO	HOMODIEGÉTICO
1	2	12
3	4	19
5	6	21
8	7	
10	9	
13	11	
14	15	
16	17	
18	23	
20	24	
22	26	
25	28	
27	29	
¿32?	30	
36	31	
	33	
	34	
	35	

El narrador autodiegético o narrador personaje, Manuel Jesús Medina Huarcaya, inicia con sus recuerdos y utiliza el pronombre “yo”. Es una memoria declarativa, que se enfrenta y expone en voz alta los recuerdos de su vida privada, colectiva y relata los acontecimientos como testimonio de los sucesos en Ayacucho previo a la violencia política y posterior a ella. Como sobreviviente este narrador se presenta en 15 oportunidades, en los capítulos 1, 3, 5, 8, 10, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27, 32 y 36. Según Helena Beristáin (1997), el narrador en primera persona desde el presente se ubica en una situación ambigua: 1) como personaje que participa en el hecho relatado; y 2) como ese otro personaje que cuenta la historia en la que participa y cuenta el hecho que aporta un criterio, un punto de vista que proviene del sujeto de la enunciación. Así el narrador tiene mayor intimidad con sus personajes y el personaje es capaz de invadir las reflexiones del narrador y de imponerle su lógica y discurso (y viceversa). Sin embargo, ¿qué sucede cuando el narrador autodiegético decide narrar y focalizarse a sí mismo.

En la novela en estudio, el narrador autodiegético desdobra su “yo” adulto hacia el “yo” de su infancia, desde el presente hacia el pasado (y viceversa). A este aspecto, según Susana Reisz de Rivarola (1983), siguiendo la propuesta de Mieke Bal, se le

denomina como *incrustación focalizativa* en la que se asocia la voz y la visión, cuando la fuente de discurso cede la palabra a otra fuente de discurso, y el focalizador permite la intromisión de la visión a otro focalizador, puesto que

entre el narrador y focalizador existe una relación jerárquica (independientemente del hecho de que ambas instancias puedan coincidir en una misma entidad personal) en la medida en que lo narrado -los enunciados de nivel inmediato inferior a aquel en que se ubica el acto de enunciación- comprende un objeto ya focalizado pero no viceversa, da por sentado que el cambio de voz supone cambio de focalizador mientras que puede haber cambio de focalizador sin cambio de voz (192).

Como vemos la **incrustación** se ordena de manera jerárquica. El cambio de voz indica la presencia de otro focalizador y, usualmente, se representan con la presencia de marcas como el uso del discurso directo o citado en el que se utilizan los signos gráficos (dos puntos, guiones, separación de frases, etc.) que permiten resaltar el cambio de nivel incluso hacia el discurso directo.

Asimismo, Susana Reisz de Rivarola (1983) nos dice que la forma de identificar la incrustación se da a partir de la presencia de los verbos como **recordar**, desear, oír o ver que permiten comprender la presencia de un segundo focalizador, pero no el paso de un nivel a otro. Esta incrustación se inicia ante la presencia del narrador autodiegético, cuando relata sus recuerdos sobre su infancia, adolescencia o su vida. Según la investigadora, hay más de un sujeto focalizador dentro de una misma frase del narrador autodiegético, es decir, la verdadera incrustación se da cuando el yo recuerda o reconstruye una experiencia de infancia, una vivencia rememorada que corresponde a una conciencia infantil y no a su conciencia adulta. En sus palabras:

Para que la transición esté asegurada y resulte nítida, el objeto focalizado debe estar presentado de tal forma que surja inequívocamente que es producto de una actividad modelizadora -perceptiva, interpretativa, evaluadora- diferente de la del focalizador primario (193).

Rivarola asume que la idea de *incrustación* se produce dentro de la focalización interna que permite la presencia defectiva o presupuesta de un narrador-focalizado extradiegético que cede la visión a un focalizador intradiegético:

Ello implicaría a su vez -para que haya incrustación en sentido estricto- que el personaje focalizado y erigido en focalizador secundario no sea llamado por su nombre y que sus pensamientos, sentimientos o percepciones no sean referidos sino representados o, lo que es lo mismo, presentados en una inmediatez. Toda vez que el trabajo de la conciencia reflexiva o no-reflexiva del personaje sea objeto de análisis o comentario que no

corresponden a una actitud introspectiva del propio personaje, salimos del ámbito de la focalización interna y entramos al de la “focalización cero”. Cuando los procesos interiores son referidos, descriptos sumariamente, comentados o evaluados, el personaje deja de actuar como focalizador para convertirse en mero objeto de conocimiento de una instancia superior a él que coincide con la voz que narra sus vivencias a modo de informe o diagnóstico (el tradicional “narrador omnisciente”) (198).

En ese aspecto, **el relato autobiográfico** parte del narrador-focalizador extra y auto diegético, elimina su saber actual y se limita a presentar su cosmovisión desde su “yo” en sus estadios anteriores de su desarrollo psíquico; es decir, el “yo adulto” focaliza la conciencia de su “yo infantil” o “adolescente”, quien también focaliza ciertos objetos de acuerdo a su momento. Es el caso del monólogo interior el cual se asocia a la focalización interna. Así, explica Susana Reisz de Rivarola (1983) al decirnos que el monólogo es un discurso presente en primera persona que refiere el “habla interior, de verbalización de percepciones, sentimientos y ráfagas de pensamientos actuales mezclados con recuerdos, fantasías pasadas o presentes, etc. con una organización sintáctica incoherente y fragmentaria que sugiere la simultaneidad y las complejas interacciones de procesos que se desarrollan en distintos estratos de la conciencia” (200). En la novela, por ejemplo, la incrustación focalizativa se da en el narrador personaje, cuando este es Manuel Jesús adulto se observa como niño: “Yo tenía, entonces, algo de diez a once años. El día era grisáceo, plúmbeo, porque el cielo se había cargado de nubes pesadas. El río, el puente, la hora de los celajes. Nos disponíamos a cruzar por el puente, por eso nos habíamos apeado él de la mula negra y yo del caballo alazán frontino” (35). Luego, este narrador autodiegético no controla sus pensamientos y se abre paso al descontrol del monólogo interior:

Nuevamente, los recuerdos logran liberarse de mi control y allá, sobre las difusas faldas de un cerro, hay una cresta blanquísima surcada por un caminillo que no se pierde en la nieve que cae de noche y de día porque son muchos los viajeros que cada fin de semana bajan al campamento, donde pernoctarán para embarcarse al día siguiente en destartalados camiones y viejas góndolas hacia la ciudad de Ayacucho. Son días de mi niñez y de mi adolescencia repletos de figuraciones y deseos de conocer mundos remotos. Por instantes aparece también una camioneta cuatro por cuatro, cargando un ataúd en apariencia de mítico emblema. Trato de alejarlos de mí por precaución médica. Desvío mi pensamiento hacia el rostro de una adolescente que tiene mis lunares en sus mejillas. Cierro los ojos, poniendo mi mente en blanco con la esperanza de dormir. Memorias y desmemorias colisionan en la inercia de cada curva, y no puedo contener la jauría de recuerdos que vuelve a acorralarme con ladridos de perros canijos (1-2).

Según Susana Reisz de Rivarola (1983) **el monólogo interior** incrusta la visión y la voz. Así se distingue sus siguientes variantes: 1) hay un narrador-focalizador primario

que lo introduce, para ceder visión y palabra interior al personaje y luego reaparece una vez concluido el monólogo; 2) el texto se abre con el monólogo en forma de “discurso inmediato”; y c) no hay instancia primaria y se cede la visión y voz del personaje quien no se ve ni se describe a sí mismo. Las dos primeras variantes son recurrentes en *Retablo*:

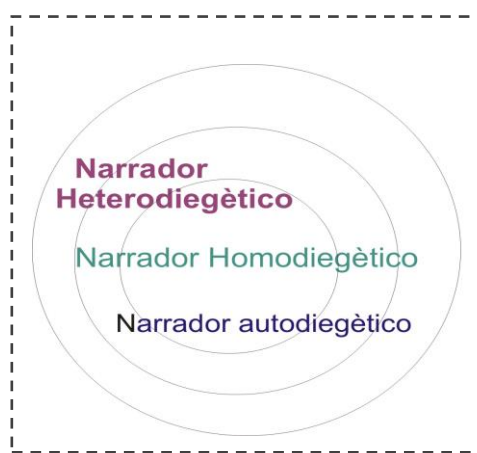
Y quien baja, ahora, por el caminillo que surca esa montaña encrestada es mi madre, en una yegua color de nieve. Los tres niños que la siguen somos sus hijos. Venimos de Pumaranra al campamento de los trabajadores que construyen la carretera de penetración hacia Paras. Los pequeños arreamos la mula de carga, respingona y pasajera, que corre el riesgo de salirse del camino y caer en los pantanos que colman ambas orillas. De ser así, todo lo que lleva no llegaría al campamento, menos a la ciudad a servir de alimento todo el tiempo que dure nuestra estancia de escolares en las vetustas aulas de la Gran Unidad Escolar Mariscal Cáceres. Para aligerar los pasos nos hemos sacado, desde hace rato, los calzados siete vidas, no fueran a quedarse atascados en la dureza de la nieve; además, porque el frío de la nieve apenas entibia el calor de la caminata. Debe estar muy cerca el amanecer pues, como si adivinara mi pugna por evitar los recuerdos, la terramoza ha encendido el televisor (2).

Por otro lado, **el narrador homodiegético** se presenta en tres oportunidades. Primero encarnado por Manuel Jesús en el capítulo 12; luego, por Escolástica, madre de Manuel Jesús en el capítulo 19; y, finalmente, el testimonio del pueblo en el capítulo 21. El primer narrador es testigo de los amores de Grimaldo y su inclusión y compromiso con el “Partido”. El segundo narrador utiliza la segunda persona “tú” para relatarnos los hechos sufridos por su esposo, padre de Manuel Jesús, en la fiesta patronal; además de relatar el funesto asesinato de Clavelina y la búsqueda incansable en Huamanga y Lima de sus hijos desaparecidos. Dentro de dichos capítulos se incrusta el narrador heterodiegético para dar cuenta de la objetividad de la situación del contexto.

Y finalmente, se presenta el **narrador heterodiegético**. Aquí el narrador es observador, imparcial, expone los testimonios de la comunidad de Pumaranra, en los que se incluyen los testimonios de los hacendados Fausto Amorín (padre e hijo), los testimonios de Grimaldo Medina, tía Auli, Adelaida, don Clodo, los ronderos de Lucanamarca, los militares, Antonio Fernández, Marcelina, Román Zamora. Este narrador se hace presente en los capítulos 2, 4, 7, 9, 11, 15, 17, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34 y 35. Este narrador cede la palabra a sus personajes y coloca abundantes diálogos. Además, se busca establecer el efecto realista, perturbador, grotesco y abrupto que expone a los personajes como héroes del fracaso: Grimaldo desapareció, Fausto Amorín (hijo) es asesinado, Escolástica busca a sus hijos desaparecidos, Mama Auli es

asesinada, Néstor murió de pena por su hijo, Manuel Jesús quedó como un sujeto frustrado, solitario y confundido. Estos aspectos develan el fracaso social e histórico en el que se expone la lectura del mundo sociocultural ayacuchano en decadencia. Los personajes se miran, relatan, escuchan y escriben desde su perspectiva la situación de la violencia política del antes, durante y después.

Comprendemos que los tres tipos de narradores representados se conectan con la memoria, la voz y la mirada, es decir, la relación entre narración y focalización. La memoria clasifica el mundo de tres modos: “yo”, “tú” y el “otro/a”; “nosotros/as”, él/ella y “ellos/as” y se asocia con la memoria autobiográfica, colectiva e histórica. En *Retablo*, estos pronombres personales nos permiten ubicar la identidad de los narradores, quienes parten de la memoria como mecanismo cultural, práctica de resistencia y lucha que fortalece y recrea sus identidades (individual y colectiva). A partir de los testimonios se trata de comprender el contexto de la violencia política y la consecuencia que generó en los sobrevivientes Marcelina, Escolástica, Néstor y Manuel Jesús. Veamos el siguiente esquema:



En *Retablo* se presentan los tres tipos de narradores entrelazados o trenzados que nos evidencia el uso del relato de acontecimientos por el narrador heterodiegético en tercera persona u omnisciente en el que se utiliza las narraciones impersonales de formas directas con el estilo directo (referido) y el monólogo citado. Asimismo, se cuenta con el relato de palabras o narrativa personal a partir del narrador personaje o autodiegético que emplea el estilo directo e indirecto, autocitado, psiconarración, el monólogo autobiográfico, monólogo autoreflexivo y monólogo interior. Y el narrador testigo u homodiegético. Los tres tipos de narradores se anudan, se fragmentan en los 36 capítulos.

4.1.1. Instancias narrativas

En este apartado analizamos y determinamos la instancia narrativa en *Retablo* (*R* a partir de aquí), dentro del plano del discurso. Para ello empleamos el esquema¹⁵³ de estructuración de la diegésis para comprender las particularidades dialógicas entre el narrador y narratario, además de la puesta en acción de las instancias narrativas como estrategia textual en *R*.

En *R* notamos que específicamente en el capítulo 12, 19 y 21 (narrador homodiegético), en el capítulo 32 (narrador autodiegético) y los capítulos 34 y 35 (narrador heterodiegético) son visibles los cambios de instancias narrativas, la presencia del narrador y narratario con sus particularidades.

A continuación analizamos el capítulo 12, 32 y 35 como una muestra de la complejidad de la novela y del uso de estrategias narratológicas empleadas por Julián Pérez Huaranca.

4.1.1.1. Capítulo 12

4.1.1.1.1. Identificación del narrador y narratario

En este capítulo, Manuel Jesús recuerda ser testigo de los amoríos de Grimaldo con Liz, Luzmila, los encuentros sexuales que mantuvo con la cabrera en Lliwa, y el trabajo de pastear los ganados en Qanos, pues “Así, cada chacra tiene para mí una tácita asociación con ciertas actividades de infancia y de joven que hasta hoy recuerdo” (123). Así recuerda Manuel Jesús sobre los amoríos de su hermano:

Hasta que punto nos habíamos convertido en confidentes más que hermanos, en esos días cuando su comportamiento fue de un completo marrajo. Muchacha que le gustaba caía en sus manos como frutos que caen de un hondazo entre los duraznales en el territorio de la infancia (113).

Grimaldo Medina Huarcaya sufrió racismo, marginación, discriminación y rechazo por parte de Liz. Sus calificaciones bajaron y su tía tuvo que castigarlo por decir mentiras a su profesor y compañeros (Sauñe y Quicaño).

¹⁵³Este esquema didáctico es propuesto por Edmundo De la Sota Díaz (2017) para los cuentos “Calixto Garmedia” y “Duelo de caballeros” de Ciro Alegría, expuesto en el Congreso Internacional Un mundo ancho y ajeno: 50 años de la desaparición de Ciro Alegría. Lima, del 5 al 7 de abril de 2017. Propuesta que la adecuamos en la lectura de *Retablo*.

Inicialmente, se presenta una secuencia donde el narrador homodiegético, Manuel Jesús, relata los amoríos de Grimaldo a un narratario no identificable:

1. narrador homodiegético con narratario no identificable

Luego, el narrador recuerda encontrarse con Liz en un carnaval en Huamanga:

Sé que ella también sintió algo por mi hermano a pesar de sus desplantes y sus desprecios, debido a que si no fuese así, ¿por qué me miró con ese aire de conocerme de años, y hasta con cariño, cuando me vio con la guitarra al pecho llegado recién de Lima como si acabara de caer del cielo? Creí que incluso suspiró hondo, y acomodó todo lo que pudo las letras del carnaval que cantaba a la ausencia de un amor que fue del pasado. Yo, en un arranque de audacia me acerqué a su lado y le dije: Hola, Liz, qué bien bailas y qué mejor cantas. No le dije más, recibí su sonrisa que acaso alguna vez fue para mi hermano como un regalo [...] Pero te juro, Mañuco Chiwaco, que de hoy en adelante me olvidaré de esa ingrata que me hizo pasar una vergüenzota cuando un día me esperó tras la esquina de la iglesia Paula entropada con sus amigas, para decirme que ella no era para mí, que me olvidara, que me buscara una cholita igual que yo (114- 115).

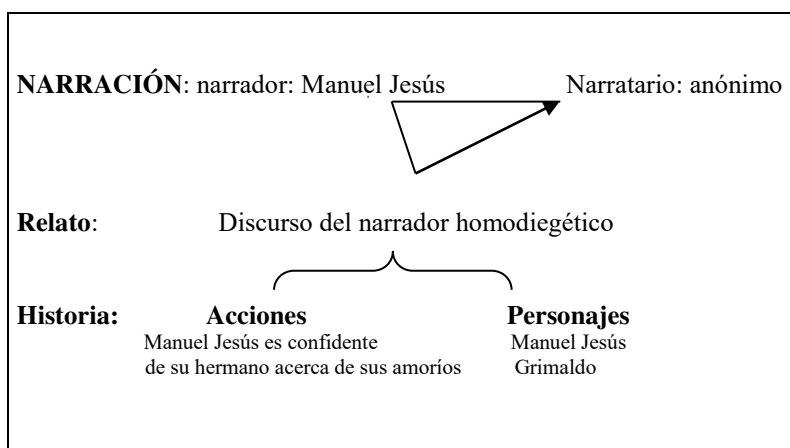
Aquí se presenta dos secuencias, el narrador homodiegético Manuel Jesús relata a un narratario anónimo sobre su encuentro con Liz años después en un carnaval; inmediatamente aparece la voz de Grimaldo quien se convierte en narrador autodiegético para contarle que Liz lo rechazó. Aquí el narratario se convierte en Manuel Jesús:

1. narrador homodiegético: Manuel Jesús con narratario no identificable
2. narrador autodiegético: Grimaldo con narratario identificable: Manuel Jesús.

4.1.1.1.2. Estratificación del texto narrativo

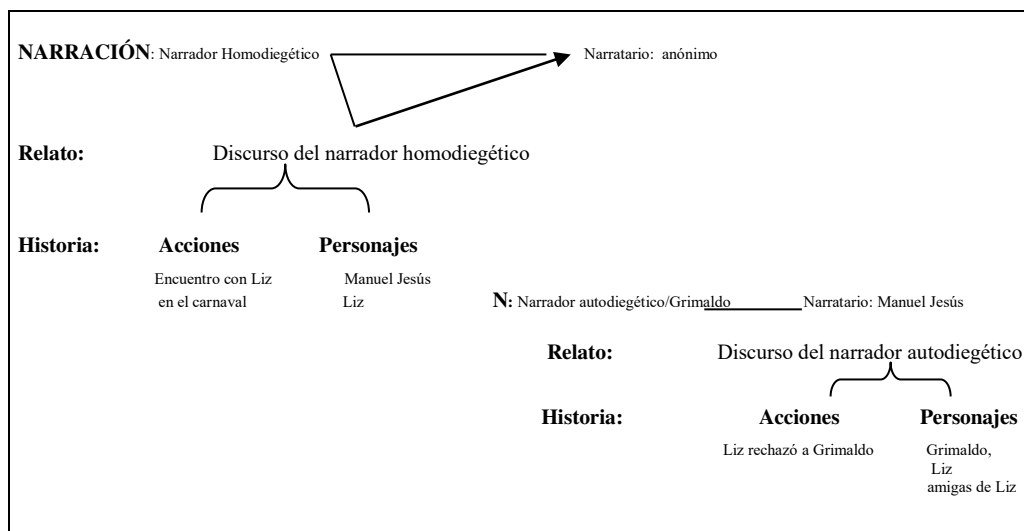
Según Genette (1989), en el nivel del estrato extradiegético, el narrador abre el relato en forma general; el estrato intradiegético se ubica dentro del estrato extradiegético; mientras que el estrato metadiegético se halla dentro de la instancia narrativa al interior del estrato intradiegético. Veámoslo en los siguientes esquemas:

Esquema 1



En este primer esquema se presenta el estrato intradiegético, Manuel Jesús es testigo y confidente de Grimaldo en asuntos amorios. Manuel Jesús relata las hazañas amorias de su hermano a un narratario anónimo. Inmediatamente, hace su aparición la voz de Grimaldo confiándole los secretos de su vida amorosa; y de la desesperación por el rechazo de Liz.

Esquema 2



En este segundo esquema se presenta el estrato metadiegético. El narrador homodiegético cede la voz a Grimaldo “Pero te juro, Mañuco Chiwaco, que de hoy en adelante me olvidaré de esa ingrata” (15). Se observa el desdoblamiento de un narrador hacia otro, dos secuencias entrelazadas por el recuerdo de Manuel Jesús.

4.1.1.2. Capítulo 32

4.1.1.2.1. Identificación del narrador y narratario

En este capítulo, Manuel Jesús decide continuar con la búsqueda de su hermano Grimaldo, el desaparecido. Lo busca por los caseríos de Santa Rosa, Pumaránra y Lliwa. Y en este último lugar se reencuentra con Adelaida su ex novia de adolescente:

¿Usted no es don Manuel Jesús Medina? -me dice-. A lo que le digo sí. Y ella me dice que su madre, Adelaida, me estuvo esperando desde días atrás, pues se había enterado que estaba yo en Pumaránra y que había venido a vender las tierras aún no vendidas de mi madre, que estaba interesada en comprarnos Lliwa. Si usted desea, la llamo ahorita. No, le dije, mejor le doy alcance allá donde está. [...] -Hola, finado, días hacen que te estuve esperando -me dice Adelaida al tiempo que me inunda con su sonrisa marchita-. Sabía que ibas a venir (306-307).

Inicialmente, se presenta una secuencia donde el narrador autodiegético, Manuel Jesús, relata su encuentro con la hija de Adelaida; y luego con Adelaida a un narratario no identificable:

1. narrador autodiegético con narratario no identificable

Inmediatamente, hace su aparición el narrador heterodiegético (al parecer es el relato de Adelaida) refiriendo acerca del desplazamiento de Grimaldo “Antonio” y los subversivos por la comunidad de Pinkus en donde adoctrinan con la ideología senderista a sus habitantes. En la página 308, Manuel Jesús dice: “La confesión de Adelaida me conforma. Estoy dispuesto a pasar la noche aquí con tal de saber algo o mucho con relación al ser que tengo perdido desde hace unos veinticinco años. Todavía es el atardecer, pero en la conversación el tiempo corre” (308). La voz del narrador omnisciente permite que hable Adelaida y la colectividad oral que representa:

Antes de que él hiciera de su vida puro andar y desandar caminos propalando esperanzas, un puro huir o ir al encuentro, cada vez, con mayor fuerza, de enemigos mortales, sabiendo que hacia los cuatro lados, en redondo, hay y habría, bala, heridos, muertos. Ahora ya es de día. Es de día y el sol brilla. Desde allí donde están la veintena de insurgentes aún se ve Pinkus, la Hoyada aquella de chacras umbrías y de un pueblito aldeanos de poquísimos habitantes, donde la noche anterior, luego de una escuela política con todos los habitantes, Antonio y sus hombres habían decidido pernoctar. Estaban cansados, confiaban en la gente como habían confiado completamente antes de que las fuerzas del ejército acantonadas en el pueblo de Totos, mediante infiltraciones inteligentes o razias sangrientas se ganaran poco a poco, de grado o fuerza, la voluntad de los pueblos de la ribera del Pampas, así como lo hicieron con excelentes resultados en la zona de La Mar, Huanta, y Cangallo, y que habían frenado y casi extinguido numerosas columnas subversivas (308-309).

En esta secuencia el narrador heterodiegético informa al narratario identificable sobre su hermano Grimaldo:

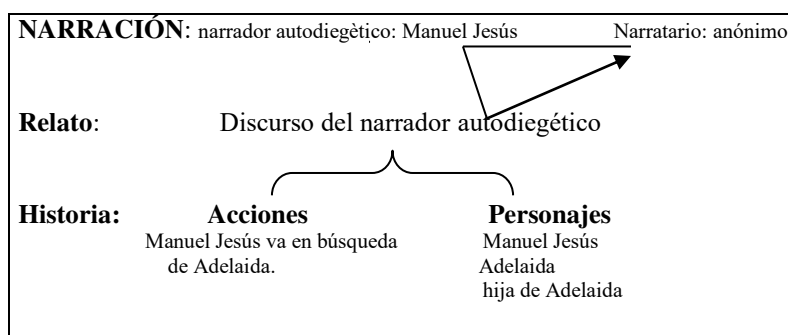
1. narrador heterodiegético (Adelaida/colectividad) al narratario identificable (Manuel Jesús)

Además, tenemos esta misma perspectiva en la página 312, cuando Manuel Jesús menciona que después del encuentro sexual “después de cada cópula bien sentida, se acuna en mis brazos [Adelaida] y me cuenta historias de la progenie irredenta”. Nos confirma que la narración heretodiegética permite hablar e ingresar a los recuerdos de Adelaida para informarle sobre Grimaldo.

4.1.1.2.2. Estratificación del texto narrativo

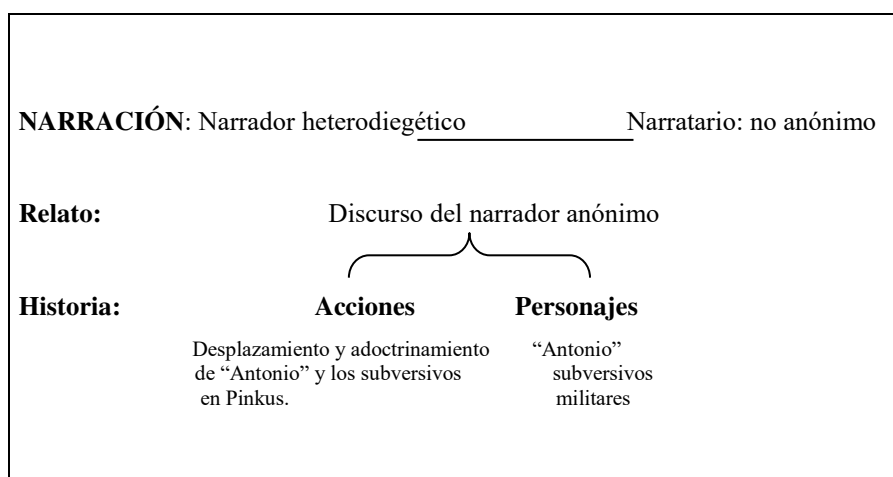
En el capítulo 32, de manera inicial observamos la presencia del nivel intradiegético, el narrador autodiegético inicia desde el relato autobiográfico e inmediatamente focaliza y narra sobre su reencuentro con Adelaida en Lliwa. Observemos el esquema:

Esquema 1



En el segundo esquema se presenta el estrato extradiegético. El narrador relata de manera general y objetiva acerca de los movimientos y el actuar de Grimaldo o “Antonio” en las comunidades, específicamente, en Pinkus. Veamos a continuación el gráfico:

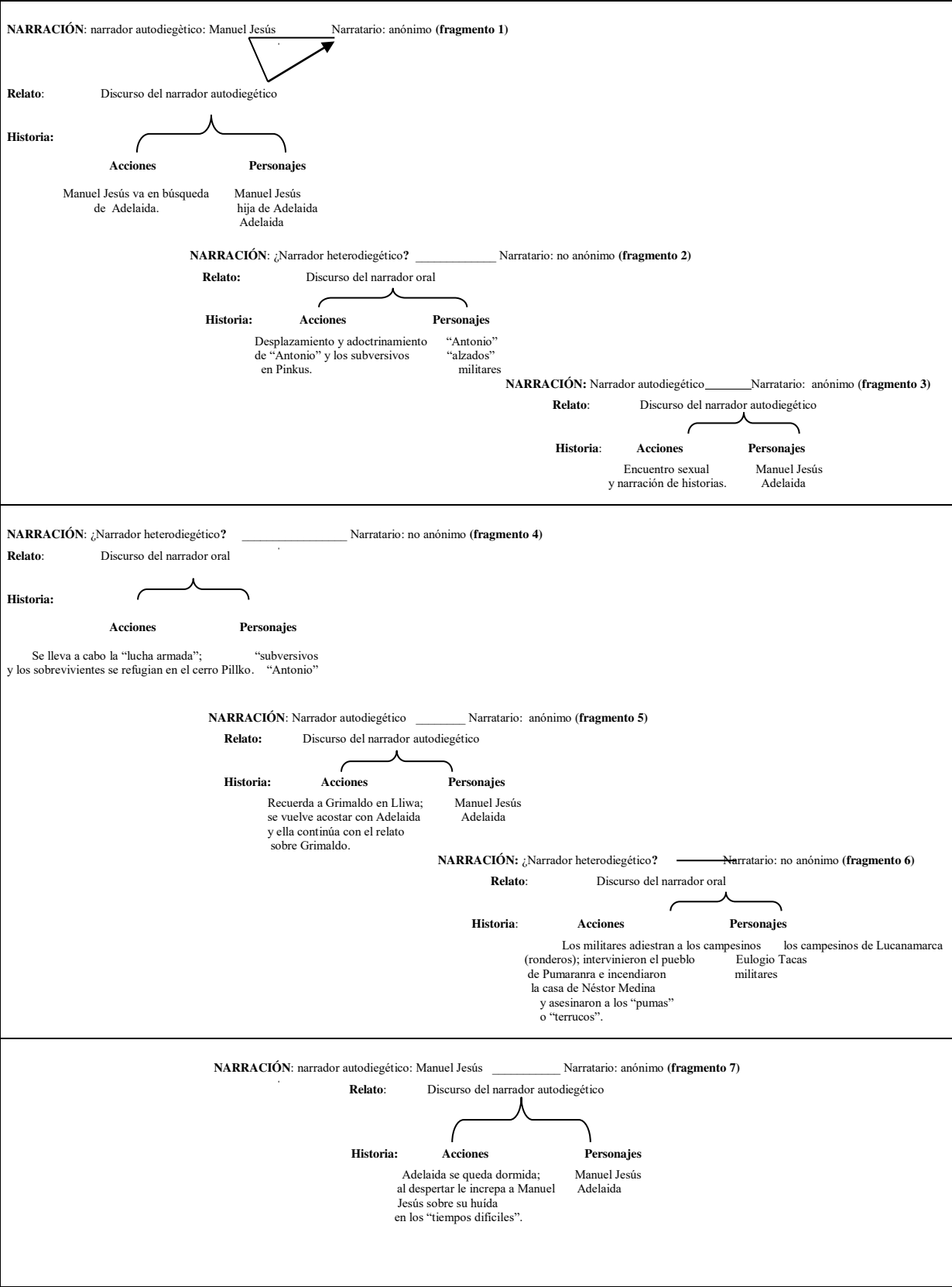
Esquema 2



En este capítulo, efectivamente, debemos enfatizar la incrustación de otras secuencias fragmentadas, tres intervenciones del ¿narrador heterodiegético? adheridas a la presencia del narrador autodiegético (en cuatro oportunidades). Entonces en este capítulo se configura la relación de los dos narradores, con el empleo de los estratos intradiegético, extradiegético y metadiegético de la siguiente manera:

- 1. Narrador autodiegético con narratario no identificable**
2. ¿Narrador heterodiegético? (Adelaida/colectividad) al narratario identificable (Manuel Jesús)
 - 1.1. Narrador autodiegético con narratario no identificable**
 - 2.1. ¿Narrador heterodiegético? (Grimaldo, “Alzados”) narratario identificable (Manuel Jesús)
 - 1.2. Narrador autodiegético con narratario no identificable**
 - 2.2. ¿Narrador heterodiegético? (militares/ Eulogio Tacas/ militares y “uqis”) al narratario identificable (Manuel Jesús)
 - 1.3. Narrador autodiegético: Manuel Jesús con narratario no identificable**

Veamos a continuación el gráfico:



Esquema 3

En este gráfico, se comprende que en el capítulo 32 las voces, las conciencias y los recuerdos interactúan dentro del espacio andino (Lliwa), en el que se relacionan el tiempo presente con el pasado; y el testimonio directo e indirecto. Adelaida “cuenta” e “informa” sobre los últimos días de Grimaldo. Ella es el sujeto activo, la portadora y voz de la memoria de la tradición oral; posee el saber verbal y la competencia del saber ancestral para relatar los hechos sufridos en el contexto de la violencia política. “Habla”, “escucha”, “registra”, “relata”, informa” y alterna su participación en la conversación con Manuel Jesús. Es el narrador oral (no es entonces ni el narrador heterodiegético ni el homodiegético), relata sobre lo que “vio” y “escuchó”; emplea la construcción de un discurso híbrido (testimonio y omnisciencia); es decir, se converge el narrador testigo y el narrador omnisciente y da como resultado la aparición del narrador oral que expone los modos de ver y sobrevivir en los tiempos de la guerra. Este narrador construye un relato de dialogismo textual y cultural (Viera, 2014).

La investigadora de tradición oral, Sara Viera (2014) afirma que el discurso híbrido es una narración oral que presenta los siguientes puntos: a) los roles se alternan, b) existe la participación del que relata, narra y escucha (ambos construyen el discurso), c) hay intercambios de relatos, conocimientos y símbolos, d) se construyen voces y memorias que incluyen componentes étnicos, sociales y temporales dependiendo del contexto sociocultural al que se pertenece, pues “cada uno conceptualiza un determinado suceso de acuerdo a la posición que ocupa dentro de la comunidad” (102). En la novela en estudio, contamos con dichas características. Manuel Jesús y Adelaida después del saludo cordial, deciden conversar, intercambian roles, pero él, en la mayoría de las veces, la escucha y se oye la construcción de las otras voces y memorias (militares, “alzados”, Grimaldo). Adelaida habla desde su individualidad colectiva. En ese aspecto, en *Retablo* dentro del género novelístico se incluye marcas de la tradición oral a través de la presencia de la narradora oral. Por ello, en el capítulo 32, luego de la voz autodiegética se incrusta otra voz que podríamos creer que se trata de un narrador heterodiegético, pero si analizamos con cuidado comprenderemos que la voz intersticial no pertenece al narrador testigo ni al omnisciente, sino al narrador oral. Por eso, en la relación de los narradores colocamos entre interrogantes al narrador heterodiegético.

En el capítulo 32, el narrador oral (Adelaida) relata los hechos, por ejemplo, en este caso, su intención es demostrar a Manuel Jesús que nunca lo olvidó; y está pendiente sobre lo acontecido a su familia y a él:

[...]Me dice que en realidad nunca se ha olvidado de mí, que cada vez que puede le lleva sus flores de begonia a la tumba de mi padre, que en cada fiesta patronal paga sus soles para que el cura le haga una misa a la “almita” de mi hermano-. Has de saber, Mañuco Chiwaco, que en ti puedo confiar, mi finadito también anduvo junto a tu hermano durante el levantamiento. Qué de cosas no pasé también yo. He regresado a recuperar las cosas de mi padre hacia pues unos cinco o siete años (308).

Adelaida desde su testimonio (sobrevivencia) posee la capacidad cuestionar la acción forzada de Manuel Jesús de migrar o “huir” hacia Lima:

-En realidad, yo pensé que te habían matado en algún recodo, Manuel Jesús. ¿De qué estás hecho para vivir siete veces?

-Es que yo me fui a Lima [...]. Aunque en Lima, igualito me mataron; porque a quien ahora tú lo tienes en tus brazos no es más que la cáscara, el forro, la forma del ser que alguna vez fue de alaymosca y de granito, Adelaida.

-Vaya, y yo que creí que habías vivido esos días como lo hicimos nosotros, hasta largarnos una vez que ya no se podía vivir (318-319).

La narración de Adelaida expone las opciones que tuvo el sujeto andino dentro de la guerra: pudo elegir quedarse en Ayacucho (sobrevivir), huir a Lima o pudo elegir ser partícipe de algún bando (senderista, militar u optar por ser rondero). Además, la narración se contextualiza acorde a la situación de cada sujeto social; por ejemplo, Adelaida, en su narración, desde la perspectiva de Grimaldo, los combatientes provenientes de Pumaranra son “alzados”, pero cuando su narración se cuenta desde la perspectiva del lucanamarquino, entonces los pumaranrinos son “subversivos”. Critica, afirma y niega el discurso demonizador sobre el senderista.

Finalmente, no olvidemos que los fragmentos en nuestro gráfico, se dan partir de la conversación entre Adelaida y Manuel Jesús. Básicamente, Adelaida intercambia experiencia, información, sentimientos, actuación, memoria, voces y su intencionalidad con Manuel Jesús es que se quede con ella en Pumaranra. Existe una confianza amorosa, social y política. Así lo confrontamos en la siguiente cita: “Mañuco Chiwaco, que en ti puedo confiar, mi finadito también anduvo junto con tu hermano durante el levantamiento. Qué de cosas no pasé también yo” (308).

Sara Viera (2014), siguiendo a Antonio Briz, nos dice que la conversación es un tipo de discurso oral y dialogal que se caracteriza por presentar cinco formas: a) es oral (utiliza el canal fónico), b) es dialogal (presenta una sucesión de intercambio), c) es inmediato dentro del espacio-temporal, en un aquí y ahora, ante ti, d) suele ser dinámico, y e) cooperativo. Estas dos últimas permiten el intercambio de roles y alternancia de turnos. Viera considera que dentro de la conversación existe también f) la interacción de múltiples voces que dialogan, g) la presencia de las múltiples memorias, h) las perspectivas que intercambian imaginarios culturales, y i) la pertenencia dentro de diversas temporalidades, j) que pueden trasladarse de un marco temporal a otro, k) se crean discursos dialogados con la inclusión de voces sociales, l) que permiten la organización del discurso mítico. Estas son características viables en el desarrollo de nuestro análisis acerca de la conversación e intercambio de información y saberes entre Adelaida y Manuel Jesús.

En definitiva, en *Retablo*, en este capítulo, el narrador oral, su competencia verbal y saber ancestral logran construir un discurso híbrido en cada fragmento incrustado inmediatamente después de la narración del narrador autodiegético; se permite la aparición del narrador oral descentrando el lugar del narrador heterodiegético y homodiegético.

4.1.1.3. Capítulo 35

4.1.1.3.1. Identificación del narrador y Narratario

El narrador heterodiegético nos relata sobre la búsqueda incansable de Mamá Escolástica de sus hijos “los desaparecidos”. El narrador la observa en Paras, Wirus, Pumaranra, Huamanga y Lima, entre otros. Por ejemplo, al llegar a Markaqasa, Escolástica activa sus recuerdos de infancia junto a su hermana Petronila y la de sus hijos. Al respecto recuerda: “Mollepukio era un nido, era, es irrecuperable todo. Son irrecuperables los rostros que ella imagina y que un día fueron aves con quienes compartió un nido pavoroso de tanta tibieza” (343). El narrador logra ingresar a sus recuerdos y se apodera de su conciencia y sentimientos “Siente en sus ojos las aguas turbias que se derraman. Piensa, recuerda” (*Ibíd.*). El narrador heterodiegético se apodera de la conciencia de Escolástica:

Era la sombra deshecha de una mujer, desordenados los cabellos, sin hambre días tras días; pero al mismo tiempo era un huracán de esperanzas, iba a saber de sus tres hijos, si sus hijos se habían remontado a estos lares, pues sólo de uno sabía que desde hacía por lo menos dos años que estaba por allí. Aunque, confuso pensamiento, frágil memoria juguete de la desmemoria, dos desaparecieron en la ciudad, habiendo salido de la casa sólo a comprar pan o a hacer alguna gestión sin trascendencia, como si la tierra se los hubiera tragado en medio de tanta soldadesca que dicen no haberlos apresado y ultimado. Recuerda, sofocadas las penas por la querencia dejada años y ahora recobrada así del insondable mar de otros sufrimientos, el primer desgajadero que le cayó en el alma y por quién pensó que la fragilidad del cuerpo no aguantaría tanta ausencia, eso de que su marido le dijo: Perdona, fui a Pumaranra sin habértelo dicho, debes saberlo: el Grimalducha está metido en esto... Pero, para sorpresa, encajó el golpe, días tras días, unos dos años, pinchadas las telas del corazón por los titulares de los periódicos (340).

De manera inicial, se presenta una secuencia donde el narrador heterodiegético relata la búsqueda incansable de una madre por sus hijos a un narratario no identificable. Inmediatamente se presenta la voz de Néstor como narrador homodiegético y confiesa a Escolástica que “el Grimalducha está metido en esto”; ahora el narratario se convierte en Escolástica; Finalmente, se presenta el periódico como narrador homodiegético identificable y el narratario es Escolástica:

1. narrador heterodiegético con narratario no identificable
2. narrador homodiegético / Néstor con narratario identificable / Escolástica
3. narrador homodiegético / el periódico y el narratario identificable / Escolástica

En el siguiente párrafo se incrusta el narrador autodiegético, Manuel Jesús, y recuerda que su padre murió del mal de Parkinson a sus ochenta y ocho años. Evoca el día y la fecha de ese trágico día:

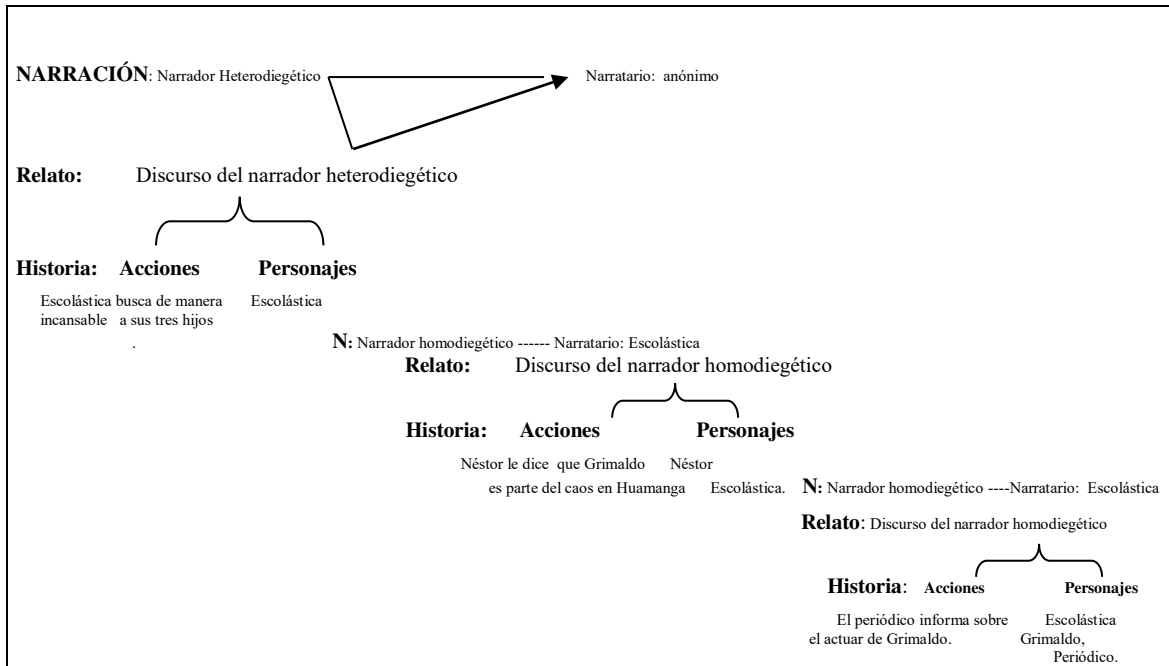
El martes dieciséis de febrero de 1999, supe que mi único y entrañable amigo, mi querido padre, de ochenta y ocho años de edad, aquejado por el mal del Parkinson, desde hacía tiempo, en su retiro de Espite-Pumaranra, había caído gravemente enfermo. Calculé mal, estúpidamente creí que la muerte no le llegaría jamás. [...] Había venido leyendo en la “combi” un libro de cuyo título ya no me acuerdo, pero que me ayudó a soportar la espada de mi tragedia, sobre todo un fragmento que decía: *Nada empieza que no tenga fin, todo lo que empieza nace de lo que se acabó... Es el único destino de los hombres, empezar y acabar, acabar y empezar*. La sorpresa del dolor me dejó anonadado, perplejo (343-344, énfasis nuestro).

En esta cita tenemos una secuencia, el narrador autodiegético, Manuel Jesús, cuenta sobre su estado anímico depresivo. De hecho, el dolor de la muerte de su padre lo deja confundido; y es ahí cuando el fragmento de un libro desconocido le ayuda a comprender el significado de la muerte y la vida. El fragmento sugiere mantener la calma y comprensión de la situación de la muerte, ya que “*Nada empieza que no tenga fin, todo lo que empieza nace de lo que se acabó...Es el único destino de los hombres, empezar y acabar, acabar y empezar*” (344). El libro cumplió con otorgarle el soporte emocional. Así observamos la presencia de dos narradores:

1. narrador autodiegético identificable con narratario no identificable
2. narrador heterodiegético con el narratario identificable: Manuel Jesús

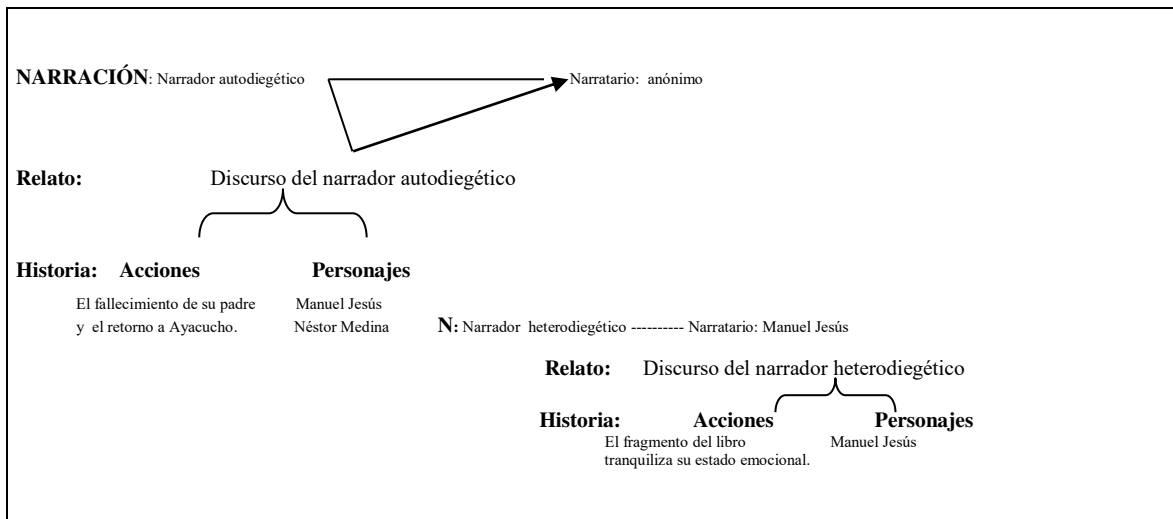
4.1.1.3.2. Estratificación del texto narrativo

En este capítulo 35, la instancia extradiegética hace referencia a la apariencia física desordenada y la tensión psicológica de la madre por la ausencia de sus tres hijos. El dolor, la angustia, la soledad y el abandono de sus hijos la asfixian. El sufrimiento de años no impide ni quiebra su esperanza, al contrario de ello, su voluntad es encontrarlos. Luego se presenta la focalización de su esposo Néstor y le confiesa que Grimaldo es parte del partido “el Grimalducha está metido en esto” (340), la instancia intradiegética no es más que la confesión de Néstor. Al mismo tiempo, nos dice Escolástica que los periódicos durante dos años le informan sobre la participación de su hijo y sus actos de violencia y caos que genera en todo Ayacucho. La instancia extradiegética retorna la mirada en Grimaldo. Veamos el esquema 1:



En el siguiente esquema se presenta la instancia intradiegética. Se presenta un narrador identificable con el narratario no identificable; luego se hace efectiva la metadiégesis, el relato trata sobre su estado anímico cuando se enteró del fallecimiento de su progenitor. El libro que lleva en el viaje le permite consolarse y ver a la muerte como parte de la vida.

Esquema 2



Observamos la presencia del narrador autodiegético identificable con narratario no identificable e inmediatamente se incrusta el narrador heterodiegético con el narratario identificable (Manuel Jesús).

La novela en estudio se presenta de esta manera fragmentada, con empleo de elipsis, interrupción de la retrospectión, analepsis y prolepsis; además de empleos de las focalizaciones, estratos textuales y las voces de los diferentes narradores (memorias múltiples), y la presencia del narrador oral que muestran la complejidad y riqueza textual.

4.2. Memoria histórica

Como vimos en el segundo capítulo, la memoria colectiva es parte de la memoria de grupo, nación o comunidad. De esa forma, la memoria colectiva se relaciona y es parte de la memoria histórica u oficial. Memoria histórica ubicada dentro de la documentación y los archivos que utiliza el lenguaje de la memoria individual y colectiva ambas a través de la declaración “hemos visto”, “escuchado”, “sabido” o “aprendido algo” (Ricouer, 2007); y permiten que la declaración de la memoria y el testimonio sean documentados a través de la escritura¹⁵⁴.

Eva M. Hodapp (2008) menciona que existen tres tipos de historia: la “real”, la oficial y la individual. En esta última, la historia “real” e historia individual buscan ser atrapadas dentro del marco histórico y ser parte de la historiografía oficial.

De ese modo, la historia oficial se establece como verdadera a partir de la “prueba documental”, de archivos que registraron, ordenaron, clasificaron, jerarquizaron y controlaron el relato social¹⁵⁵; sin embargo, esta historia organizada como un conjunto de archivos es capaz de fragmentar el testimonio, pues lo convierte en funcional y racional. Como se sabe, el testimonio es considerado como puente entre el archivo y la memoria; y es que:

¹⁵⁴ De ahí que la documentación se presenta en tres momentos: a) una memoria colectiva archivada (acopio de testimonios vividos); b) testimonios intencionales e involuntarios que conducen, finalmente, c) a una narración.

¹⁵⁵ Es una de las formas de estructuración de la memoria social.

Sólo la memoria tiene la capacidad de decir de maneras siempre nuevas, contradictorias; puede reconstruir fragmentos, pedazos dispersos, pero tiene, sobre todo, la capacidad de desintegrar la pretendida y necesaria unidad del archivo y es allí donde reside su mayor potencial de resistencia (Calveiro, 2008: 28).

De esa manera, la memoria también vive a través del testimonio y este se fractura cuando intenta ser atrapado en un archivo del discurso hegemónico, de la historia oficial y puede generar ideologías en conflictos. La memoria refiere el pasado, ofrece imágenes y expresiones únicas, relámpagos que iluminan por un instante el lugar de lo inaccesible y se resiste a ser momificado.

Así, la memoria oficial elabora una memoria histórica u ideológica (Braunstein 2012) de un acontecimiento que se da a partir de la memoria colectiva transmitida, no necesariamente a partir de un testimonio presencial, utiliza crónicas vivenciales, entrevistas familiares, registros de conversación en los colegios y las comunidades (Rief, 2012). Por tanto, la memoria histórica se reconstruye de manera problemática e incompleta, pues ya la historia en sí busca destruir, penetrar y petrificar a la memoria (Moraña, 2012).

En *Retablo* se representa Ayacucho, en los años previos, durante y después a la violencia política¹⁵⁶. Se busca comprender su causa, su proceso y las consecuencias generadas. El texto no pretende representar, extenderse ni explicar el durante de la violencia política, sino busca explorar y comprender a partir de los recuerdos y la memoria autobiográfica y la posmemoria de Manuel Jesús que activan los testimonios y las otras memorias diversas y contrapuestas. Así una vez establecido en Huamanga, Manuel Jesús recurre a sus recuerdos y los testimonios que permiten comprender el contexto de la violencia y visibilizar las omisiones y vacíos de la memoria histórica del discurso oficial.

A continuación, presentamos el contexto sociocultural de Ayacucho; luego nos orientamos en análisis de la representación sobre la memoria histórica contada por sus protagonistas desde la zona marginal en tres instancias: antes, durante y después de la violencia política representada en *Retablo*.

¹⁵⁶ El discurso oficial (los estudios sociales, la historia, las instituciones públicas y privadas, el informe de la CVR) por más intentos que hace por comprender, y su intento de evidenciar y develar los hechos del conflicto aún continúan con omisiones e invisibilizaciones que crean discursos y omiten otros discursos sobre los hechos de violencia política. Ver: Vich (2012).

4.2.1. Contexto sociocultural: Ayacucho

Para la exploración del contexto sociocultural tomamos como punto de partida lo sostenido por Flores Galindo (1977; 1987), Ernesto Toledo Brückmann (2003), Juan Zevallos (2009), Antonio Zapata, Nelson Pereyra y Rolando Rojas (2010) y Gonzalo Portocarrero (2015). A principios del siglo XX¹⁵⁷, las luchas campesinas¹⁵⁸ se manifestaban como un hecho político y social en todo el Perú. Entre 1915 y 1920, en Cusco y Puno emergen líderes indígenas y con ellos surgen nuevas medidas de luchas, litigios y revueltas. Se presenta una esperanza revolucionaria: resistencia o rebelión. Dice Luis E. Valcárcel “Para el campesino indio la relación con el estado y la sociedad se resuelve en obligaciones. El campesino carece de derechos. Sin embargo, ante la Constitución y los códigos es jurídicamente igual a sus opresores” (Portocarrero, 2015: 36). En 1930, las luchas buscaron el reconocimiento legal de los sindicatos en las haciendas; y se establecieron las confederaciones campesinas. Para 1945, en el gobierno de Bustamante y Rivero se reclamaban las tierras usurpadas; y se presentaron documentos legales de las propiedades pertenecientes desde el siglo XVII y XVIII. En 1957, se reactivan las luchas de los campesinos contra las haciendas; estas ahora se vinculan con organizaciones políticas e ideológicas. De ese modo, para 1965, se visibiliza la presencia del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Frente de Izquierda Revolucionaria (FIR), Partido Comunista, Vanguardia Revolucionaria y el Ejército de Liberación Nacional. Algunos de estos movimientos organizarían cuerpos de guerrillas en Cajamarca, Junín, Ayacucho y Cusco.

El sistema central limeño no reaccionaba ante las interrupciones producidas por los diferentes movimientos y confederaciones campesinas. Mientras tanto los hacendados vencidos no tuvieron otra alternativa que migrar a Lima y convertirse en nuevos sujetos

¹⁵⁷Para este siglo, los gamonales crearon medidas represoras para demonizar e incrementar acciones en contra de los indígenas. Empezaron a usurpar tierras comunales; si los líderes o comuneros reaccionaban y buscaban la manera de evitar dichas desposesiones, los gamonales violentaban a las mujeres y masacraban a los dirigentes. De hecho, justificaban sus actos “aduciendo que ellos, en realidad, habían aplacado una rebelión en defensa del Estado” (Zevallos, 2009: 25). Los indígenas asumían que los gamonales y las fuerzas represivas eran cómplices en la injusticia.

¹⁵⁸Según Flores Galindo (1977) las luchas campesinas se presentan en tres grandes ciclos en una continuidad histórica: a) en el siglo XVI, inicios de la invasión española (1560-1570); b) en el siglo XVIII, se originan movimientos en el sur andino (1720) y se frustra la revolución de Túpac Amaru (1780); y c) en el siglo XX, se presenta en tres fases: 1) rebeliones campesinas contra el sistema de haciendas; 2) entre 1945 y 1965, emergen las invasiones campesinas y el sindicalismo agrario, y 3) los movimientos campesinos se definen a partir de la ley de Reforma Agraria.

sociales (comerciantes, empresarios, ingenieros, congresistas). Según Flores Galindo (1987), la desaparición de los hacendados, en realidad, no generó cambios sociales ni políticos, sino que dejó la sensación del “vacío de poder” que provocó el atraso económico y político en los Andes. Para 1964, en el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, se promulgó la ley de propiedad privada de la tierra también conocida como la ley de la Reforma Agraria que beneficiaba a los campesinos. En 1968, se interrumpe el gobierno de Belaunde por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado quien aplica la Reforma. Las haciendas expropiadas estarían en las manos de los trabajadores, lo que beneficiaría a las familias campesinas y a las comunidades ayacuchanas; sin embargo, “fue un cambio de propietarios, pero no de estructuras de la propiedad. Quienes tradicionalmente habían luchado contra los hacendados -los comuneros- no fueron precisamente los más beneficiados. Se mantuvo la distribución desigual de tierras, que a pesar de los movimientos campesinos todavía existía en 1969” (1987: 332). En ese mismo año, se inicio la revuelta popular por la gratuidad de la enseñanza. Para 1974, los campesinos son influenciados por los diversos partidos marxistas, y hacen su aparición promoviendo marchas, denuncias, reclamos, paros y huelgas. Se evidencia las primeras “resonancias de Sendero Luminoso”. Durante el gobierno militar, este grupo político atraería simpatizantes y militantes que, en su mayoría, serían hijos de mistis o pertenecían a la clase media urbana: aprendieron quechua, se casaron con campesinas, se convirtieron en comuneros, viajaron y recorrieron estancias y comunidades alejadas. Estos al convertirse en dirigentes van creando conciencia en la necesidad de generar cambios sociales y políticos en los Andes. Así tienen la oportunidad de organizar el cuerpo político.

En el caso de Ayacucho¹⁵⁹, los historiadores peruanos en consenso explican que en esta ciudad a fines del siglo XX se concentraría la presencia de uno de los movimientos de izquierda (Sendero Luminoso) debido a la desproporción entre el ámbito económico y el ámbito educativo. Ante la ausencia de industrias y de comercio, y el mantenimiento de la producción de artesanías y el trueque se evidenció la carencia económica, mientras que en el ámbito educativo, específicamente, en el sector universitario se contaba con la

¹⁵⁹Ayacucho posee antecedentes históricos en la confrontación al poder central: fue el centro del poder de los Chancas y los Waris; es considerado como la tierra del desarrollo del *Taki Onkoy*. Asimismo, posee la segunda universidad más antigua de nuestro país; y es el lugar católico y fervoroso en el que se construyeron alrededor de 33 iglesias.

presencia de connotados intelectuales¹⁶⁰ de transcendencia global. Estos intelectuales ofrecerían saberes académicos y científicos, el mejor instrumento a los jóvenes universitarios provenientes de comunidades pobres; y crearían y fortificarían conciencias que establecían cambios sociales, políticas y culturales, “Sendero Luminoso sería visto como un movimiento regional y como una reacción defensiva frente a la modernidad capitalista” (Flores Galindo, 1987: 338). Estos dos ámbitos permitieron el comienzo de la violencia política conducido por el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP – SL)¹⁶¹ en Ayacucho.

Debemos remarcar que el escenario político en Ayacucho ya se había iniciado en 1924 y proyectado hasta 1975; y se presentó en tres reivindicaciones. El inicio data en 1917 y 1924, se da la revuelta contra la recaudación de impuestos del gobierno de Augusto B. Leguía; los protagonistas son mestizos, artesanos y pequeños comerciantes. Luego en 1934, se enfrentarían los sectores de élite contra el partido político del APRA; y en 1950 hasta 1959 y 1969 se dan las movilizaciones ciudadanas para la apertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Toledo, 2003). Esta universidad se convierte en “una institución de vanguardia íntimamente relacionada con la búsqueda del desarrollo del departamento de Ayacucho” (Zapata, Pereyra, Rojas, 2010: 162). El discurso de la educación es requerido por los indígenas ayacuchanos, lo necesitan como instrumento de cambio sociocultural. El hijo del indígena educado sería el “nuevo indio”.¹⁶² A fines de los 69, se reabre la universidad en Huamanga y se da inicio a la Reforma Agraria; y se da fin a la sociedad de hacendados y terratenientes (Toledo, 2003). Se debe comprender que los protagonistas de la masificación de la educación fueron los profesores quienes instruían y organizaban actividades educativas en las provincias, distritos y comunidades en

¹⁶⁰ Zapata, Pereyra y Rojas (2010), los agrupan en tres vertientes: a) los intelectuales cosmopolitas como Julio Ramón Ribeyro y Oswaldo Reynoso (novelistas); Antonio Cisneros y Marco Martos (poetas); Efraín Morote Best y Fernando Silva Santisteban (antropólogos); Lorenzo Huerta y Luis Millones (historiadores); Luis G. Lumbreras (arqueólogo), y los artistas Víctor Delfín y Camilo Blas; b) los intelectuales provincianos, en su mayoría, son los egresados de la universidad quienes establecen lazos con la población ayacuchana; y c) profesionales extranjeros con estadías temporales. Se destaca la figura de Steve Stern (historiador), David Scott Palmer (político), Tom Zuidema, John Earls y Jan Szeminski (antropólogos).

¹⁶¹ Al inicio se presentaron como un grupo de estudiantes interesados por el conocimiento de su realidad sociocultural (pobreza), luego como un grupo político dirigido por letrados andinos quienes se proclamarían como seguidores del pensamiento de José Carlos Mariátegui. Su posición autárquica y dogmática permitirían el desarrollo de la lucha armada del campo hacia la ciudad.

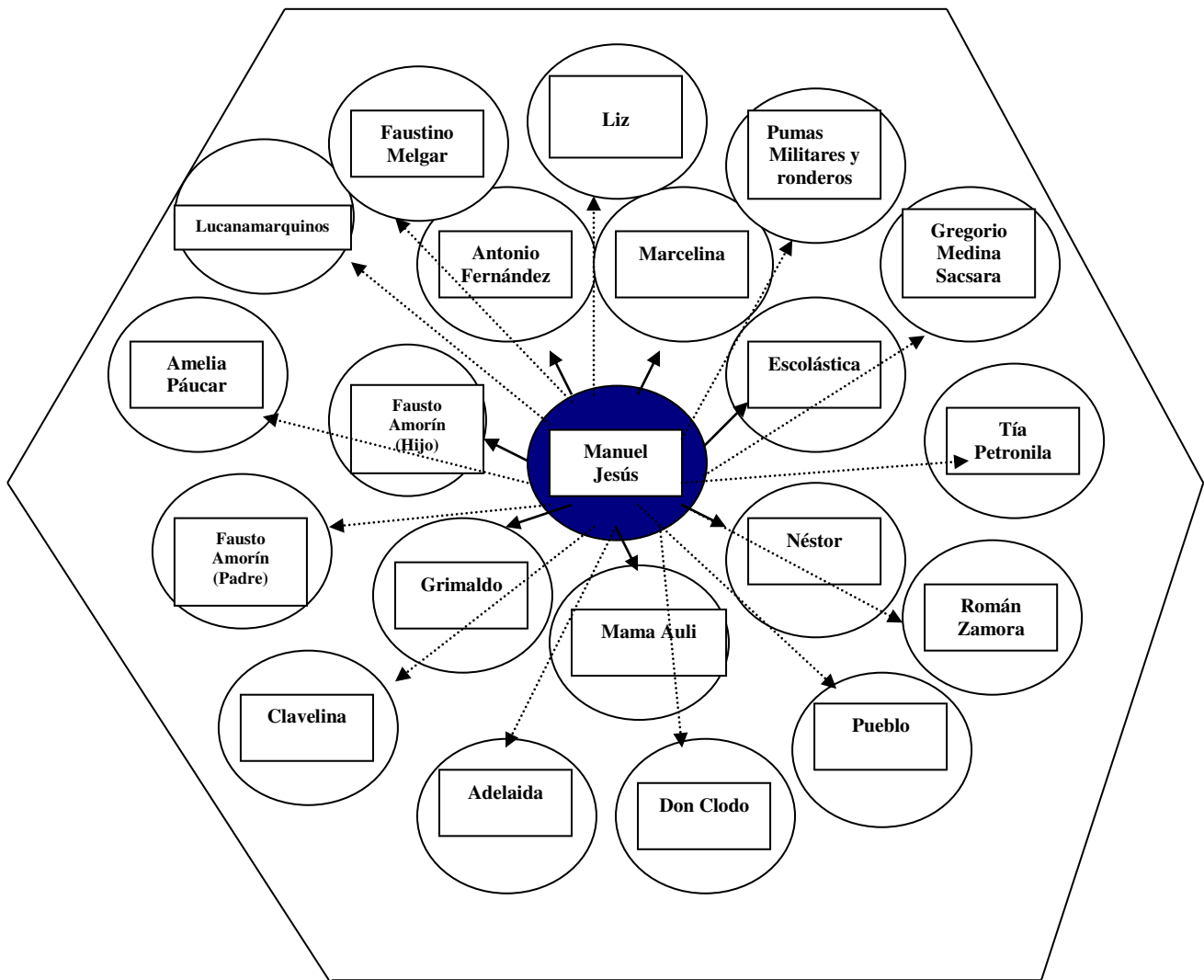
¹⁶² Esta es la propuesta de Uriel García en su texto *El nuevo indio*.

Ayacucho. En la UNSCH aparece un “nuevo” grupo político, dirigido por catedráticos y estudiantes para materializar y concretizar la ideología política del PCP – SL.

En la perspectiva de Antonio Zapata, Nelson Pereyra y Rolando Rojas (2010) son tres los hechos que definieron los hechos sociales en Ayacucho en los años ochenta: 1) la reapertura de la universidad; 2) la crisis de las haciendas y el proceso de la reforma agraria; y c) las movilizaciones sociales antes de los ochenta. Cada uno de estos eventos representados en la diégesis de la novela en estudio.

4.2.2. *Retablo*: una historia y múltiples memorias

La memoria representada en *Retablo* evidencia un mosaico de recuerdos en el que se alternan interpretaciones sobre el contexto previo, el durante y el después de la violencia política. Se actualiza el sentido del pasado a partir de los testimonios de los personajes periféricos y se presentan por medio de microrrelatos o micromemorias para comprender la representación de la violencia política y sus consecuencias. Siguiendo nuestro esquema:



En *Retablo* se representa, de manera singular, el tema de la violencia política apelando a sus tres momentos: antes, durante y después del conflicto armado. La situación de la violencia política se insiste en reescribirla a partir de la memoria individual conectada a las diversas memorias: memoria colectiva, histórica, de tradición oral, textual, entre otras. Es decir, a partir de la memoria de Manuel Jesús se activan las memorias múltiples de sus protagonistas, como el de su madre (Escolástica), su padre (Néstor), sus hermanos (Grimaldo y Marcelina), la tía abuela (Mama Auli), la tía Petronila, Adelaida, Liz, los ronderos, los militares, los jóvenes de Pumaránra, los lucanamarquinos, y el pueblo (Martín Aybar, Herculina Medina, Faustino Huarcaya, Raymundo Curitumay, Teresa Cusi y Mamerto Vega). Este último grupo emplea la deixis “dicen” para corroborar los hechos como una “verdad”. También se relata y se ofrece un lugar de la memoria a los gamonales como es el caso de Fausto Amorín (padre e hijo), además de algunos aspectos de la vida de Amelita Páucar (esposa de Fausto Amorín), la de Román Zamora (capataz) y la de Faustino Melgar. Asimismo, es

el lugar para conocer a los personajes de la ciudad letrada, a los intelectuales andinos, como es el caso del alfabetizador Antonio Fernández, don Clodo (abogado de Néstor) y Grimaldo. Cada uno de los protagonistas y personajes se inicia desde la tradición oral para narrar la memoria no documentada, sino la oralizada¹⁶³ en los testimonios de sus diversas memorias¹⁶⁴.

Por otro lado, se representan historias con sus microhistorias sobre un mismo espacio (Ayacucho) en diferentes tiempos (pasado y presente) que activan las memorias múltiples. A continuación proponemos siete (7) historias con sus representativas microhistorias:

1. Historia sobre el retorno de Manuel Jesús hacia Ayacucho

- 1.1. Microhistoria evocación sobre la muerte de su padre
- 1.2. Microhistoria sobre los amoríos de su hermana Marcelina
- 1.3. Microhistoria que trata sobre la migración y concretización de los estudios secundarios y universitarios de los hermanos Medina Huarcaya en Ayacucho
- 1.4. Microhistoria sobre los amoríos de Grimaldo y el rechazo de Liz
- 1.5. Microhistoria de las travesuras y peleas con sus hermanos

2. Historia sobre el asesinato de Gregorio Medina Sacsara

- 2.1. Microhistoria Tía Auli cuenta e informa sobre la muerte de Gregorio Medina
- 2.2. Microhistoria Tía Auli relata historias de vida del pueblo (del frustrado matrimonio de Escolástica y Néstor, la llegada de Román Zamora y el odio a Néstor).
- 2.3. Microhistoria sobre la vida de Escolástica y Petronila

3. Historia de conflicto ente comunidades: Pumaranra y Lucanamarca

- 3.1. Microhistoria de enemistad intergeneracional de Fausto Amorín (padre e hijo) con los Medina
- 3.2. Microhistoria del enfrentamiento entre Néstor y Román Zamora (padre)
- 3.3. Microhistoria Néstor huye vestido de mujer de la cárcel y se enfrenta a Fausto Amorín (padre)
- 3.4. Microhistoria acerca de la vida de Amelia Páucar y su casamiento con Fausto Amorín (hijo)
- 3.5. Microhistoria de la trágica boda de los Medina Huarcaya
- 3.6. Microhistoria sobre el asesinato de Clavelina
- 3.7. Microhistoria de la tortura y vejación a Néstor Medina y los representantes de la comunidad de San Jerónimo a cargo de Fausto Amorín (hijo)

¹⁶³ En la novela, la memoria colectiva articula la memoria histórica oficial y la no oficial contada desde la oralidad. Y en este caso recogida y reescrita por la ficción planteada por Manuel Jesús.

¹⁶⁴ En el capítulo titulado “Desde la memoria melancólica hacia la memoria del duelo”, explicaremos de qué manera Manuel Jesús se halla dentro de la memoria melancólica en búsqueda de alcanzar la memoria del duelo. Para ello, utiliza mecanismos como la escritura ficcional y antropológica para enunciar los hechos vividos por él, su familia y comunidad, pues es el “tiempo de hablar” y el “tiempo de escribir”.

- 3.8. Microhistoria de don Clodo como defensor legal de Néstor
- 3.9. Microhistoria acerca de la expropiación y transformación del cerro de sal de Urankancha en SAIS por la hacienda Pampamarca

4. Historia del problema existencial y de identidad de Manuel Jesús

- 4.1. Microhistoria sobre el divorcio de Manuel Jesús y el abandono de su hija
- 4.2. Microhistoria acerca de Mamá Escolástica relatando historias orales

5. Historia sobre los inicios de la guerra subversiva a comienzos de los años 80

- 5.1. Microhistoria acerca de la llegada de Antonio Fernández a Pumaranra
- 5.2. Microhistoria de la inserción de Grimaldo en el “Partido”
- 5.3. Microhistoria el adoctrinamiento y enseñanza de la “lucha armada” en Grimaldo y los jóvenes de Pumaranra
- 5.4. Microhistoria la muerte de Grimaldo y los “subversivos”
- 5.5. Microhistoria ataque e incendio del pueblo de Pumaranra

6. Historia de la ciudad moderna de Ayacucho, Lima e Ica en contraposición a las aldeas tradicionales (Paras, Pumaranra, Lliwa, Vilcanchos, Qoneq, Niñobamba Lunamarca).

- 6.1. Microhistoria acerca de la desaparición de Grimaldo Medina y la indagación incansable por ubicar su cuerpo.
- 6.2. Microhistoria la búsqueda de Escolástica a sus hijos “desaparecidos” en pleno conflicto armado (Marcelina y Manuel Jesús).

7. Historia encuentro pasional y sexual con Adelaida

- 7.1. Microhistoria acerca de la evocación a la infancia y adolescencia de Manuel Jesús; y acceso a la información sobre su hermano Grimaldo.

4.2.2.1. Antes: El gamonalismo andino

Según Flores Galindo (1991), el gamonalismo es un sistema de explotación tiránica de las masas campesinas ya dentro o fuera de las haciendas. Es un tipo de explotación terrateniente feudal, expresa poderes locales y autónomos. Se encuentra representado por un grupo de jefes rurales, caudillescos, que dirigen fuerzas “cuasi militares”. Se organizan sobre la base del sistema del colonato, pues representan jerarquías de funcionarios, intermediarios, agentes, etc.

¿Quiénes son los gamonales? Son propietarios que pertenecen a grupos heterogéneos de las regiones andinas. Representan la imagen de la oligarquía. Poseen poder al margen del centro del gobierno. Residen en ciudades y son importantes en sus respectivas regiones. Son propietarios ausentistas. Respetan a las autoridades y mandan tradicionalmente en los grupos indígenas. Sus haciendas presentan una escasa productividad, baja rentabilidad y, sin embargo, demandan fuerza de trabajo. A su vez,

tienen a su cargo a los hacendados menores, quienes pueden ser “mistis” o “mestizos”. Finalmente, viven dentro de un mundo indígena material y en un plano espiritual andino.

La actitud gamonalista involucra los siguientes elementos: 1) Paternalismo; 2) rivalidades personales entre gamonales; 3) exagerado fervor católico y una actitud piadosa con las instituciones; 4) apoyo al federalismo y rechazo al centralismo; y 5) la mirada al pasado inca para solucionar el presente de la cultura andina.

En *Retablo* contamos con la presencia del narrador heterodiegético, quien nos permite conocer el testimonio de los gamonales Fausto Amorín (padre e hijo). El narrador utiliza el nivel intradiegético, las narraciones de los personajes narran los hechos en los que fueron protagonistas. De ese modo se logra comprender el contexto sociocultural representado en *Retablo* sobre los gamonales.

4.2.2.1.1. Gamonal: Fausto Amorín

Fausto Amorín (padre) es gamonal de Pampamarca, con la complicidad y soporte de los comuneros lucanamarquinos deciden asesinar a Gregorio Medina. En el capítulo 11, en una conversación privada entre Fausto Amorín (padre) y su abogado, Federico Bravo Bornás, confiesa haber sido el autor intelectual del asesinato de Gregorio Medina. Premeditó un supuesto robo¹⁶⁵ para asesinar al patriarca Medina. La intención de Amorín (padre) fue eliminar al líder comunal de Pumaranra y apropiarse de los terrenos y de la voluntad de los indios, ya que “Gregorio Medina; fue el primero en los reclamos o en la defensa de los linderos de Pumaranra” (103). Luego, lo intentará con Néstor Medina, hijo de Gregorio. Para ello, inicialmente, intenta dialogar y convencerlo para ser parte de su grupo. En realidad, su intención es apropiarse de la mina de sal de Urankancha y usar a los “indios” de Pumaranra y Castrovirreyna en la extracción de esta mina. Así, el narrador heterodiegético deja que el gamonal y el abogado dialoguen y seamos partícipes de su confesión:

¹⁶⁵ Por medio del narrador heterodiegético, desde la focalización y narración de Mama Auli nos enteramos que “los bandoleros eran de Lucanamarca, aunque no podía probar por falta de testigos que lo que quisieron no sólo fue robarles los nuevos décimos que llevaban en el lomillo de las mulas, además fueron seguros de matarlos” (101).

-Pero en ese caso, Faustito, mi buen Faustito, antes de meterle golpe le hubieras propuesto desde el principio comprarle la mina como si fuese su propiedad, y no todo el pueblo.

-Salú... Hay que pensar en cuestión gente, Federico, no me importa ese pueblo de cerros pelados; lo que me importa es un poco de chutos para los cañaverales, otro poco para los socavones de Castrovirreyna. Ahora que escasean indios porque se largan diciendo «a la Lema», «a la Lema», como ovejas espantadas; en estas condiciones es la sal la atracción para los que quedan. [...]

- Si hasta le dije que una parte de esta casa le iba a dar. Vas a vivir en Huamanga, muchacho, vas a ser gente. Te haré capataz de Pampamarca o en la mina. Tu vida tendrá seguridad y futuro. Seremos amigos. Que yo urdí la estratagema de los supuestos bandoleros; que yo mandé degollar a tu padre en la subida de Tullurán es puro cuento de gente malnacida que nos quiere hacer pelear. En todo lo que te haga falta estaré contigo, muchacho. Es lo que le dije, Federico, amigo mío (58).

Néstor quedó huérfano a los 13 años (51) y el pueblo de Pumarán lo adoptó como hijo. Aprendió a escribir y defender a su pueblo de las mañas de Fausto Amorín (padre). Comprende que su padre fue asesinado; el pueblo desde la memoria colectiva evita el olvido y genera en Néstor la conciencia de cuidarse y proteger a su padre simbolizado ahora como un defensor de su pueblo, ya que según Néstor “Si yo caminé como caminé, con remordimiento o sin él, por hacer valer los derechos del pobre, lo hice porque tuve madre y padre en la gente del pueblo...” (325). El hijo protege y cuida Pumarán y evita secuestros, asesinatos e injusticias. Fausto Amorín (padre) al no convencer al hijo de Gregorio decide asesinarlo. Así le confiesa a su amigo y abogado Federico Bravo Bornás que Néstor escapó y truncó su intención:

-Bueno... Te sigo diciendo. Sólo faltaba firmar esa misma noche el contrato que tú sabes, a la mala si a buenas no aceptaba; pero como el desgraciado se puso terco, se hizo muy de noche, noche de lluvia graneada. Por eso quedamos para proseguir con todo lo actuado con el juez y los gendarmes al día siguiente... Pero, Federico, no hay gendarme que no tenga la cabeza de adorno, por las puras la tienen redonda... Salú... Por el frío atroz de la puna...
[...]

-No creo, Federico, mi buen Federico. Te digo que nuevamente lo acorralamos, al día siguiente. Al filo de un barranco donde de sólo asomarse da vueltas la cabeza, ese vértigo jodido, pero no pudimos agarrarlo... Desayunamos ya, Federico...
[...]

- ¿Y por qué no pudieron agarrarlo? No vas a decirme que se mató aventándose al barranco, mi querido...
[...]

-No seas apurado, mi querido Federico. No seas apurado. Así como tú creí que el indio era un mortal como nosotros. Pero cuando abrí los ojos veo que su caballo, que más parecía cabra, lo salvó por una saliente increíble, no sé si de milagro o porque tiene entendimiento con el cachudo Satanás (62-64).

Néstor evita su muerte. Su acto épico lo eleva a una figura mítica y de respeto. Federico Bravo confiesa que los indios o “chutos” de otras haciendas similares a Néstor son revoltosos “Por aquí o allá los chutos de mierda se ponen contestones, se levantan; carajo, ¿qué está pasando?” (67). Los indios perdieron el miedo a los hacendados; y, por ello, evitaron desalojos y muertes. Según Faustino Melgar este es el caso de Néstor, quien a los 13 años desafió a Fausto Amorín (padre) “Pasando por encima de los notables de Pumaranra, acaso cumpliendo el juramento hecho a su padre, fue Néstor, desde los trece o catorce años, quien se le puso de hombre frente a Amorín cada vez que éste retornó con su abuso de adueñarse de la mina de sal de Urankancha” (42). Luego a los 16 y 17 años de edad protegía a la comunidad de las infamias de los gamonales; y a los 18 años se enfrentó a Román Zamora:

Es que él estaba atento en otra cosa, con la mirada puesta en el codo de Cruzpata. Y por allí dobló Román Zamora montado en un caballo zaino, muy brioso. A Néstor, al mirarlo, es posible que se le pusieron los pelos de punta, como de verraco encelado y ofendido por otro verraco en su hora de apareamiento (106).

Sin embargo, Fausto Amorín (hijo) continuará en el negocio de su padre. Prosigue con el accionar e intención de su progenitor; apropiarse de la mina de Urankancha. El narrador heterodiegético, a partir del nivel extradiegético, nos narra que Amorín (padre) está viejo y su recuerdo melancólico lo deja estancado en el pasado “el hecho de no haber podido entrar en Pumaranra él en persona” (144) lo deja pensativo, pero uno de sus hijos continuará el proyecto truncado. El narrador heterodiegético ingresa a la conciencia del personaje y nos lleva al nivel intradiegético para confesar que:

Estaba seguro que cogería el sueño, la ilusión semejante a doncella esquiva. Así no fuese personalmente, qué importaba, sentía, más bien, que en Fausto, su hijo, iba él cruzando triunfante el río eterno sobre el brío de su mejor caballo de paso: Flor de Lirio. Tatarabuelo Amorín, abuelo Amorín, papá Amorín, nuestro apellido va a seguir retumbando en este mundo ingrato -dijo de pronto, cargándose de una costra de consuelo para evitar la nostalgia cruel que por instantes amenazaba con volver cargada de fuerza renovada a querer ahogarlo en su sillón de cedro labrado-. Fausto, ah Fausto, cómo pensé que eras mal hijo si tú eres quien lleva en sus venas la vieja sangre de los Amorín -dijo, casi en llanto-. En cambio, tus hermanos son ingratos. Ni la vieja casona, ni la hacienda les interesa. Son para ellos tierra que ya no sirve para sembrío, burro viejo que ya no lleva carga y no merece ya entrar al potrero (145-146).

En esta cita, se desprenden dos ideas: a) la continuidad y materialización del proyecto de Amorín (padre); y b) el cambio generacional de los hacendados en

empresarios y congresistas. Como lo confiesa el patriarca, sus hijos menores no tienen interés en mantener ni continuar con el gamonalismo¹⁶⁶.

Fausto Amorín (hijo) después de asesinar a su novia, decide continuar el proyecto de su padre. El narrador evidencia los rasgos de un descendiente de hacendado “asesino”, sin escrúpulos e intocable ante la justicia. El narrador heterodiegético, nos lleva al nivel extradiegético y nos dice que Fausto Amorín (hijo):

En la mañana de un 25 de junio de un viejo calendario, sopesó su existencia. Sintió la necesidad de echar a la espalda las irresponsabilidades del pasado. Adelante estaba el desafío, el terreno erizado donde se cosecharía la consagración de la primavera, la reivindicación ante los suyos, el renacimiento. Al parecer, había llegado a la conclusión de que tenía que cumplir el juramento incumplido de su señor padre: poseer una mina de sal y de zinc, una empresa minera...

Para asegurarse todo, con tiempo de sobra, Fausto Amorín, para caer sobre Pumaránra, había logrado el apoyo de las autoridades de Lucanamarca y los informes puntuales acerca de Pumaránra, de parte del espurio personero Román Zamora. Y unos días después, efectivamente, caería la terrible granizada sobre Pumaránra (157).

Fausto Amorín (hijo) secuestra y humilla a Néstor Medina el 30 de junio; el día de su matrimonio con Escolástica, que coincide con el festejo de la fiesta de San Pedro. Amorín (hijo) se apropia de la mina de sal y hace encerrar a Néstor entre seis a siete años. Según la memoria individual de Escolástica confiesa a sus hijos sobre el día doloroso, de la tortura y vejación que sufrió su padre, Néstor:

Fue el infierno lo que se vivió esa tarde, hijos míos de mis entrañas, manchas de sangre coagulada se veían por doquier, y nuestros ojos cada vez más cerca del peligro, manchas de sangre allí donde estaban los caídos [...]. Pero nosotras ya éramos mujeres de viento, vicuñas de puro agilitas; había dónde esconder el cuerpo si el cuerpo no caía en un quejido, amontonado entre el polvo y las rocas; y poco a poco, sabiéndolo ya, fuimos rodeando la casa de tu padre, la casa de dos pisos ante la cual casa las galgas habían pedido perdón como si supieran que allí estaba tu padre, mi Néstor, apresado, en manos de Fausto Amorín y las autoridades de Cangallo (191-192).

Y desde la memoria del narrador homodiegético o testigo, Manuel Jesús oyó a don Clodo, abogado de Néstor, exigirle que resida en la hacienda que ganaron a Fausto Amorín (hijo) por los años injustos dentro de una comisaría:

¹⁶⁶ En el capítulo 15, Fausto Amorín nos dice que sus hijos son congresistas y empresarios, excepto “¿Su hijo? Sí, su hijo; para más señas también Fausto Amorín nombre de nobleza y prestigio secular, apellido de abolengo, estirpe de rancio origen, aun cuando a la sazón, él, su hijo, viviese la vida de una manera distinta a la de sus notables antepasados” (146).

-No seas tonto, Néstor -le dijo el doctor Clodo a mi padre- no es poco los cinco años que te comiste la cárcel, además de los ultrajes que te propinó Amorín en las alturas de Urankancha. Las oportunidades son calvas por detrás, una vez que pasan no hay de donde agarrarlas (159).

En el capítulo 24, el narrador heterodiegético invade la conciencia de Fausto Amorín (hijo) y por medio de la focalización fija, nos confiesa que la hacienda se integró a la mina La Buena Nueva de Urankancha. La hacienda se convirtió en Sociedad Agraria de Interés Social Revolución Peruana de Pampamarca (SAIS). Fausto engaña a los indígenas; les hace creer que son parte del SAIS. Su afán es paternalista y cínico. Así lo refiere el narrador heterodiegético:

digo [Fausto Amorín, hijo] de la SAIS, muchachos, ustedes también pues son dueños, les dijo despidiéndolos cariñosamente, viendo partir a los sudorosos y pobrísimos socios de la Sociedad Agraria de Interés Social Revolución Peruana de Pampamarca, antes concertados y colonos de la hacienda, permitiéndoles ahora que cogiesen manzanas de la huerta de Wakuya [...] en realidad el dueño de todo pues él había aportado casi todo a la SAIS, en tanto que los pobres trabajadores nada o casi nada tenían; sí, estaba garañón el que carajeaba en otro momento a cualquierita, sólo cuando estaba garañón, decían, hasta capaz es de aflojar el ojete; y sí, Amelita, como te venía diciendo, ¿te quedarás aquí esta noche?; y ella, sobresaltada, qué le estaba insinuando, Fausto, tenían que conversar de otras cosas, en hacerle poner el apellido correcto a su niño (253).

El antes de la violencia política en Pumararra demuestra acontecimientos dirigidos y representados por Fausto Amorín (padre e hijo), además ellos guían la confrontación entre las comunidades de Lucanamarca y Pumararra. Amorín se apropia de la mina de sal de Urankancha; y en el gobierno de Velasco, convierte su mina en la Sociedad Agraria de Interés Social Revolución Peruana de Pampamarca (SAIS); luego se transformaría en Cía Minera La Buena Nueva de Urankancha. Como vemos los hacendados Fausto Amorín (padre e hijo) representan y mantienen una continuidad histórica en el desarrollo de la violencia estructural. Son propietarios de la hacienda de Pampamarca y son usurpadores de las tierras de la comunidad de Pumararra. Asumen medidas represivas contra Gregorio Medina Sacsara, Néstor Medina, su familia y su comunidad; se creen protectores de la comunidad de Lucanamarca; rechazan el poder central del Estado peruano y son católicos fervorosos, pues ambos son católicos, escuchan las misas dominicales; y en el caso, de Fausto Amorín (hijo) participa puntualmente todos los años en la festividad de la virgen Asunta en Vilcanchos.

4.2.2.1.2. Confrontación entre comunidades¹⁶⁷

En *Retablo* la confrontación entre comunidades se da entre Lucanamarca y Pumaránra¹⁶⁸. Las comunidades campesinas terminan enfrentándose y matándose “entre prójimos” (Theidon 2004; Sánchez 2007). La expansión y usurpación de tierras, la aparición de negocios y establecimientos mineros evidenciaban la continuidad de una nueva forma de colonizar la sociedad andina en beneficio de los gamonales. Néstor a los 13 años preguntaba a los comuneros:

-¿Quién quemó mi casa?

-Fausto Amorín y sus gendarmes. Los uqis de Lucanamarca. No sólo tu casa. Mira todo el pueblo. Está igual, casi. ¿No llegaste todavía al local de cabildo? Se llevaron vacas, torillo, mulas, asnos. También gente que no se humilló. [...] Por ello dejó de enunciar los trozos fundamentales de una historia que unía una generación con otra, encalabrinado en la idea de que el presente es sólo la puerta entre el pasado inabarcable y el ilimitado porvenir (53).

Según Hosoya (2003) y Del Pino (2003) el término “chuto” presenta un doble sentido: a) identifica a una persona que vive en la altura o la puna y b) lleva de manera implícita la sanción étnica y racial; y usualmente se le asignaba la denominación de ignorante: “indio”. En el caso de Pumaránra “los indios-chutos” se enfrentan a los “notables-uqis” quienes cuentan con el apoyo incondicional de la población de Lucanamarca. Esta confrontación entre comunidades develaba la persistencia de una sociedad peruana desgarrada, fracturada y rencorosa. Nos enteramos a partir del testimonio de la colectividad (el pueblo) de Paras acerca del enfrentamiento entre estas dos comunidades siendo Lucanamarca la comunidad liderada por el gamonal Fausto Amorín (padre):

Dicen que firmó lentamente, maldiciendo, como todos los hombres dignos de antaño, pensando que todo era cuestión de mala suerte, que la pobreza y la humillación de siglos ante la barbarie de gamonales y gamonalillos descendientes de encomenderos bajaban del cielo acaso en un callejón sin salida ante la insuficiencia de la fuerza del pueblo, acaso con llantos en los ojos...

¹⁶⁷ Javier Garvich (2006), señala que “Para los científicos sociales, *Retablo* interesa porque en su historia rescata una hipótesis a la que los miembros de la Comisión de la Verdad no dieron, quizá, la importancia necesaria: Que la guerra interna -en algunas zonas- terminó siendo la continuación tanto de injusticias locales como de rivalidades comunales” (64).

¹⁶⁸ Estos pueblos son ficticios, en su mayoría a excepción de Lucanamarca, y asumen el contexto de la región de Ayacucho donde existen comunidades enfrentadas evidenciando un mosaico étnico fragmentado. Su origen se debe a la implantación heterogénea en el tiempo de los incas. Según Manrique (2002), subsisten las contradicciones entre las comunidades.

Previamente recuperados de salud, ya no derrengados de dolor, ni costales de hueso y carne molidos, ni hambrientos, ni de sueño, días después, fueron remitidos todos a la cárcel de cal y canto de Huamanga, es decir, las cinco autoridades que aún estaban vivos: Néstor Medina, Jerónimo Contreras, Modesto Clímaco, Eusebio Waranqa y Celestino Pacheco, el tío (235).

Por otro lado, el gamonal controla las fuerzas represivas del Estado; existe complicidad entre estos dos grupos. De modo que el testimonio enmarca una narración dentro de un presente, 29 de junio. Así el testimonio de la colectividad (el pueblo) nos dice:

-¿Quiénes son esos caminantes, y a estas horas de la noche? Son muchos, parecen guardias civiles, guarden silencio, Shissssst [...]. Acaban de saber los diestros rastreadores de Santa Rosa: Néstor Medina y las autoridades son llevados a Urankancha para reconocer, in situ, la nueva propiedad de Fausto Amorín, que antes de la firma de Néstor Medina y de las otras autoridades de Pumaránra fuera precisamente de este pueblo (204- 205).

El narrador homodiegético (el pueblo), en el capítulo 21, utiliza un lenguaje coloquial y el uso de las onomatopeyas (shissssst). El sonido implica el silencio colectivo. En la novela se construye el lenguaje oral, lo cercano al habla del pueblo y a su función informativa, además de su valor testimonial sobre la violencia social generada por las fuerzas del orden. Inmediatamente, se presenta el narrador heterodiegético para complementar el contexto del saqueo y pillaje por parte de comunidad de Lucanamarca:

Y de Pumaránra no quedó más que aullidos lastimeros en un territorio de espanto. La mayoría de las casas se hallaban derrumbadas, las puertas sacadas de cuajo, incluso la casa enorme de Serapio Araujo, que no había escapado al pillaje y al saqueo de los lucanamarquinos, aunque esta vez no se acomidieron a incendiarlas como de costumbre lo hacían en sus incursiones en cada lío de lindero” (235).

Se comprende que la violencia se representa como un instrumento que legitima la dominación del gamonal sobre la explotación de los indígenas. Fausto Amorín (hijo) se asume como símbolo del paternalismo y patriarca que dispone de las conciencias de los lucanamarquinos en contra de los pumaránrinos. Al respecto la crítica literaria ha enfatizado que la confrontación de las comunidades, despojos de tierras y asesinatos de comuneros y las otras luchas explican el surgimiento y desarrollo de la violencia política. En el capítulo 32, tenemos una muestra:

No olviden nunca, compoblanos -segúan diciendo las autoridades de Lucanamarca-, que Néstor Medina aún sigue vivo; aunque viejo, son bien conocidos por nosotros su abuso constante y sus fechorías, sobre todo por su proceder de antaño contra nuestro pueblo. En

realidad, ese sujeto desde chico ha venido imponiendo odio hacia nuestro pueblo, como si sólo para eso hubiese nacido; por las noticias sabemos que ese canalla está caminado, a pesar de tener ya cuero de toro viejo, con los «terrucos» ... (316-317).

4.2.2.1.3. Alfabetización Antonio Fernández

La alfabetización es otro tema resaltante en la novela. Antes de iniciar la violencia política, la figura representativa recae en la del alfabetizador, Antonio Fernández, quien intenta llevar a cabo el proyecto de educación propuesto por el Estado (Velasco Alvarado). Uno de los “uqis” o hacendados, Faustino Melgar, no lo permite. Lo califica de “hombre”, foráneo; y lo detesta, ya que representa al Estado. Así que decide expulsarlo de manera oprobiosa de Pumaranra:

Ante su negativa y disposición para defenderse [Fernández] a golpes, lo sujetaron con un lazo de cuero de vaca dándole vueltas casi de pies y cabeza. A continuación lo subieron al burro y lo ataron férreamente. Enseguida encendieron el atado de coheteillos muy bien amarrado a la cola del burro, al que de inmediato liberaron de sus ataduras. [...] Al fin y al cabo, éstas eran las pruebas a las que debía de someterse si quería poner en marcha sus milenarias ilusiones por hacer prevalecer el reino de la libertad sobre el reino de la necesidad (17-18).

En el capítulo 3, el narrador omnisciente nos narra el ingreso de Antonio al pueblo. Lo describen de “avezado” y “loco” por atreverse a ingresar a un espacio donde los gamonales detestan a los foráneos y más si representa al Estado peruano. Lo expulsan. Esta escena, es muy significativa, ya que es la forma en la que Manuel Jesús conoce a Fernández¹⁶⁹; y será, luego la manera en que Fernández retornará y buscará vengarse del pueblo, principalmente, de los hacendados. Este personaje representa el resentimiento social de un sector. Después de un año, Manuel Jesús, en el capítulo 15, nos refiere que “El día menos pensado retornó el forastero. Un hombre de piel seca, cincuentón, algo removido de carácter y la mirada que parecía tener un objetivo al otro lado del horizonte” (135) y trajo “cataclismos” a Pumaranra.

Por medio del narrador autodiegético en el nivel intradiegetico, nos enteramos que Faustino Melgar reconoció y enfrentó a Antonio Fernández. Luego escuchó que realizaba actividades comunales, opinaba en los cabildos, despertaba interés

¹⁶⁹ En el capítulo 5, el recuerdo de Manuel Jesús refiere lo siguiente: “Hace tiempo que he llegado a la conclusión de que si pretendiera escribir en alegato a lo cronista indio o algún texto, antropológico o no, éste tiene que empezar retratándolo muy bien a él [Antonio Fernández]; describiendo por dentro y por fuera al sujeto real que fue en el año, el mes y el día cuando pisó por primera vez el suelo de Pumaranra” (35).

sociopolítico en la comunidad “Y allí estaba, disertando. Diversas razones y muchas posibilidades esgrimía [sic] para llevar a Pumaránra de la escasez a la abundancia, siempre que se utilizara la fuerza, su iniciativa y todo su potencial creativo” (139); y aunque cambio su apariencia física desconfió:

Pero, aun así tuve la maña adecuada para acercarme, enfrentarme y enrostrarle mis dudas y mis preocupaciones. Quiso pasar de incógnito ante mí al verme de sopetón; pero reculó en el acto para saludarme, disimularse, diciéndome ora don Faustino, ora don señor Melgar [...] exactamente un año y dos meses, cuando llegó a Pumaránra haciéndose pasar de alfabetizador, aunque a Román Zamora lo embaucó diciéndole que *era veterinario, sin necesidad de hacerlo. No eres ni veterinario, ni agrónomo, ni nada; sólo un mandadero del verraco Velasco*. Agradece; lo único que no adivino son tus verdaderas intenciones, por eso me contento con decirte que el tiempo descubre a paciencia la verdad. Sólo un ladrón o un asesino cambia su nombre como lo haces tú (139 -140, énfasis nuestro).

Melgar lo confronta en público, pero Fernández escucha y diserta sobre las condiciones de vida de la comunidad; los motiva a trascender de su condición de sometidos en la pobreza entre otras acciones. Melgar no logra desbaratar la verdadera intención del “alfabetizador”: el despertar la conciencia de los niños y jóvenes por medio del adoctrinamiento del “Partido”. En el capítulo 14, Melgar relata que se acercó un comunero y le confirmó la materialización de sus miedos. El testimonio de don Melgar es clave para comprender las intenciones y la actuación militar e ideológica de Fernández. Los hacendados lo comparan a un animal “salvaje” y aún para el narrador omnisciente es un extraño:

Sí, don Melgar, un forastero no debe comerse la cabeza de nuestros jóvenes como gatos de monte que se chupan los sesos de las aves de corral. Cuenta más claro lo que quieres contar, que nada te entiendo, dije. Sí, don Melgar... es que desde que el lamberto se reúne de domingo en domingo con los más jóvenes, hombres y mujeres, mis hijos ya no quieren ni vivir en mi casa, todos lo ven seguir sus consejos, como si de pronto hubiesen comprendido que ese hombre es su verdadero padre... (143).

El telegrafista Faustino Melgar al negar el ingreso de Antonio Fernández evitó el desarrollo de la alfabetización; y solo consiguió convencer a Fernández en retornar y radicalizar su propuesta, ya no en la alfabetización sino en materialización del proyecto de *guerra revolucionaria* que buscaba aniquilar a los hacendados, al Estado peruano y a la comunidad andina de Ayacucho. El sujeto subversivo proveniente de la ciudad ideologiza las estructuras mentales de la juventud andina letrada; su actitud “revanchista”, “vengativa”, “desenfrenada” y “destruictiva” persuade en insertarse y cumplir un compromiso con el partido. Este subversivo ciudadano es del tipo ideológico y militar.

4.2.2.1.4. Alegoría del pishtaco

En este apartado analizamos la funcionalidad del pishtaco y la del alfabetizador en Ayacucho. Para ello consultamos las propuestas de Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda (2005), al respecto. Estos puntos nos permitirán comprender en la novela el término “hombre” y “foráneo” en la figura del alfabetizador Antonio Fernández.

El pishtaco en la mentalidad andina ayacuchana ha cumplido diferentes roles sociales. Es, usualmente, descrito como aquel hombre extraño, persona misteriosa, de terrible apariencia que arrebató vidas y humanidad. Usualmente, viven en sitios donde hay hoyadas o árboles, considerado como un asesino sanguinario que corta el cuello y extrae la grasa de la víctima para llevársela a la ciudad. Algunos investigadores prefieren considerarlo como mediador entre la ciudad y la comunidad indígena. El pishtaco como producto cultural que comunica dos espacios, es puente, permite el cruce de caminos o de dimensiones.

Según Kato (2005) el pishtaco se ubica en la liminalidad, transición y la ambigüedad entre dos espacios: la ciudad y la comunidad. De ahí que su función, básicamente, la de ser mediador de lo exterior (ciudad) con el interior (pueblo) ayacuchano¹⁷⁰. El objetivo de pishtaco es extraer la grasa humana la cual es utilizada para dar “vitalidad a casi todas las cosas; tiene energía impersonal y transferible: produce el efecto de aumentar la eficacia del ítem al que se añade al sebo” (109). Este ofrece un espacio interpretativo, el cual admite explicar la transformación de la comunidad. Así desde el primer momento aparece ya sea en la medianoche, atardecer o amanecer; y presenta tres elementos característicos de su presencia: 1) es quien saca la grasa y se la lleva; 2) la grasa es transportada; 3) el dueño original de la grasa se convierte en la víctima.

El educador como el pishtaco, distribuidor de discurso del progreso, fue considerado ente proveniente del espacio exterior. El indígena al conocerlo asume que es el representante del Estado-nación, el peligro y el miedo lo acechan. Asimismo, siente desbalancearse las fuerzas entre la comunidad y la ciudad, coloca en crisis lo mágico-religioso, su representación cosmológica, dado que la violencia del mundo

¹⁷⁰ Las recopilaciones sobre este personaje han sido recogidas en el departamento de Junín y, sobre todo, en Ayacucho.

exterior lo rodea. La existencia de la ciudad, para los indígenas, hace peligrar los diversos aspectos de sus vidas, destruyéndolas y dañándolas. En palabras de Tomoeda y Millones (2005):

La educación implantada en nombre del Estado domina en la comunidad, y los profesores enviados por el Gobierno han comenzado a negar los valores tradicionales para imponer los propios. La organización tradicional de la sociedad es amenazante y respaldada por las nuevas leyes estatales, y el sistema de intercambio que antes regía en la comunidad está decayendo, debido a la penetración de la economía mercantil (123).

Ambos personajes: pishtaco y educador han evidenciado ser representantes de la hegemonía del centro del poder del Estado-nación. Los indígenas siempre los reconocerán como foráneos, raros y extraños a su espacio sociocultural. Y siempre aparecen en el atardecer, en la noche o la madrugada. En *Retablo*, ingresa el alfabetizador ciudadano al pueblo de Pumaranra; y lo hace por la noche:

Había llegado ya la noche cuando volvió el dueño de la posada. Un hombre cargado de un fuerte olor a coca, a polvo y rebaño, además de su locuacidad sorprendente en un castellano no defectuoso, pero comprensible para él que había aprendido, ante todo, el habla de esa zona.

- ¿Y qué viento lo trajo por estos lugares? ¿Cuál es su gracia? Disculpesté
- Vengo de Huamanga a orientar labores de alfabetización. Debo llegar a Pumaranra, pues es el primer pueblo a donde voy.
- Ah, ah... usted es gente de don Velasco, el presidente.
- Podría decir que sí...
- Pero señor, en Pumaranra gente es bien jodido. Con su perdón: odian don Velasco como si se las hubiese aprovechado una por una a sus buenas mujeres hasta hacerlas putas tornadizas; odian también SINAMOS a muerte. Recomiendo tengas cuidado al llegar (9).

Antonio Fernández es el nombre de este forastero. Representante de la ciudad quien es advertido y le anuncian que los pumaranrinos detestan a los extraños. No es casual que este sea el iniciador del grupo guerrillero, quien involucra y convence a la juventud de Pumaranra a integrar al grupo de Sendero Luminoso.

Recordemos que los profesores fueron protagonistas de la masificación de la educación en Ayacucho ya en el nivel primario, secundario y universitario. Educaban y concientizaban a sus estudiantes sobre la situación de la pobreza y les explicaban la manera cómo se debía revertir la situación social, política y económica. Las escuelas rurales serían los espacios para iniciar el proceso inicial de la inserción del discurso senderista.

4.2.2.2. Durante

Para el historiador peruano, Nelson Manrique (2002) la violencia política desatada en 1980 tomó la forma de una *guerra revolucionaria* con objetivos políticos definidos. El Partido Comunista de Perú - Sendero Luminoso se presentaba como un grupo que defendía a grupos marginados y olvidados por el Estado, sin embargo, demostró ser un grupo que emplea la comunicación de tipo vertical y autoritaria, que no respetaba a los organismos populares y los reemplazaba por organismos controlados por el Partido.

Manrique (2002) señala que dentro de esta década, de manera simultánea se originó cinco tipos de crisis que agravaron el problema de la violencia política: 1) la crisis de representación política permitió la legitimación de organizaciones ilegales con el supuesto de representar a los sectores sociales marginados; 2) la crisis económica comprometió la retracción del empleo formal, la disminución del gasto social por el Estado que originó el descontrol de enfermedades y epidemias; 3) la crisis y fracaso del proyecto de modernización iniciada, en 1968, por el general Juan Velasco Alvarado; 4) la crisis del Estado que originó una masiva privatización que excluía a las grandes mayorías; y 5), finalmente, la actualización de la herencia irresuelta, la fractura colonial iniciada en el evento histórico del encuentro tensional entre españoles e indígenas en 1532 hasta los años ochenta.

Reinhart Kosseleck (citado por Ricoeur, 2007) menciona que son cuatro las causas de conflicto e inicio de un relato en el que se ejerce la memoria: 1) la provocación deliberada de la muerte; 2) el vínculo intergeneracional que activa la transmisión de la memoria, 3) la existencia de comunidades cerradas; y 4) la incapacidad de gobernar una colectividad de manera igualitaria.

En el caso de *Retablo* se cumple con cada una de ellas, veamos:

- 1) La muerte provocada de Gregorio Medina por Fausto Amorín (padre). La muerte genera un hecho histórico para la comunidad de Pumaranra y un hecho de memoria individual (Néstor) y colectiva (familia Medina Huarcaya y Pumaranra).
- 2) El vínculo intergeneracional activa la transmisión de la memoria, los padres de Grimaldo narran relatos de tradición oral y relatos de historia de vida acerca de

los actos de violencia cometidos por los gamonales en complicidad de los indios de Lucanamarca. Estos hechos activan los recuerdos de infancia de Grimaldo y estimulan la concretización del proyecto dejado por su abuelo Gregorio Medina y estancado por su padre. De ese modo, decide insertarse a las filas del “Partido”.

- 3) La existencia de comunidades cerradas como Pumaranra, Paras, Vilcanchos y Lunamarca. El interés y la ambición de los gamonales en mantenerlos en tensión territorial. Fausto Amorín (padre e hijo) disponen de las conciencias de los lucanamarcas para asediar y acabar con los “chutos” de Pumaranra. Finalmente, Fausto Amorín (hijo) consigue apropiarse de las minas de sal de Urankancha.
- 4) La existencia de una relación jerárquica entre el que manda y quien obedece. Los hacendados o “uqis” son vecinos “notables”, representan a las instituciones ideológicas y represivas del Estado peruano; mientras que los “chutos” o indios obedecen a las represiones e injusticias a las que son sometidos.

Estas características activan la memoria de la comunidad y la de Grimaldo Medina Huarcaya. Al parecer estas causas llevarían a cabo el proceso de “reivindicación”. Según Rieff (2012) también la memoria puede activar guerras, disputas creando un clima de venganza y lucha entre comunidades y países.

El desarrollo de la violencia política, en la novela, se representa por medio del discurso de la educación y la materialización del proyecto político de la comunidad letrada andina, por medio de los operadores académicos (Antonio Fernández, don Clodo) quienes activan la memoria a beneficio del movimiento del PCP-Sendero Luminoso. Agentes que convencieron a Grimaldo (hijo de Néstor) a ser parte del cambio. La memoria del narrador omnisciente y el narrador personaje (Manuel Jesús) nos activan sus recuerdos y nos permiten comprender de qué modo la memoria histórica es contada por testigos directos e indirectos sobre este suceso y ceden la voz a los protagonistas.

En el capítulo 23, se presenta tanto el narrador personaje (autodiegético) y el narrador omnisciente (heterodiegético) quienes a partir de la retrospectiva, presentan micronarraciones sobre Grimaldo colegial preguntando a su madre sobre la matanza de junio en su pueblo: “-No llores madre, no llores. Si tanto sufres mejor no cuentes,

mamá” (232); y acerca del maltrato y la tortura hacia su padre¹⁷¹; luego, la siguiente micronarración informa sobre aquel documento hallado por los “alzados” y a partir de dicho texto se recrea el contexto nefasto de junio en Pumaranra. Grimaldo junto a otros estudiantes de la universidad de Huamanga y Antonio Fernández leen el “papel del oprobio” (234) y comprenden que Néstor Medina fue obligado a firmar un acta y ceder Urankancha como parte de la hacienda Pampamarca de los Fausto Amorín. El documento es un testimonio sobre el contexto oprobioso de los hacendados contra los “chutos”. Así nos explica el narrador:

*Como lo atestiguan y aceptan de buena voluntad sus propias autoridades a los términos de ley, por lo que dejaban sin efecto la ilegítima posesión de tierras pertenecientes a la hacienda Pampamarca y que para constancia firmaban ante el juez de tierras de la provincia. En ese papel abominable, claro que a punta de martirio, puso su firma trabajosamente aprendida Néstor Medina. **Dicen** que firmó lentamente, maldiciendo, como todos los hombres dignos de antaño, pensando que todo era cuestión de la mala suerte. Que la pobreza y la humillación de siglos ante la barbarie de gamonales y gamonalillos descendientes de encomenderos bajaban del cielo, acaso en un callejón sin salida ante la insuficiencia de las fuerzas del pueblo, acaso con llanto en los ojos... (235, énfasis nuestro).*

Néstor Medina fue uno de los hombres con dignidad que se opuso hasta el final en suscribir y legalizar el documento a favor del “uqi” Fausto Amorín hasta que lo torturaron. Asimismo, estos jóvenes asumen que el gamonal representa la descendencia de los encomenderos, por tanto, la impunidad y las injusticias se da a través de las generaciones, va en siglos “acaso en un callejón sin salida”. Comprenden que la doblegación y sometimiento se da como consecuencia de un contexto sociocultural jerarquizado y estructurado desde la violencia en todas sus modalidades (violencia social, comunal, sexual, política, psicológica, epistémica).

Según Efraín Kristal (2004), la narrativa peruana ha representado el tema de la violencia política destacando tres momentos históricos: a) la violencia referida como un instrumento de explotación contra de los pueblos indígenas; b) como herramienta que legitima la defensa contra los abusos de la sociedad dominante; y c) violencia

¹⁷¹ Según Martí Sánchez (2007), la tortura no implica la muerte biológica, sino la muerte social del individuo. Este acto refiere una “identidad deteriorada”, es decir, un hecho que perjudica el “yo” individual del “yo” colectivo. En el capítulo 23, el narrador omnisciente relata lo siguiente: “En medio de ese frío, los guardias civiles se encargaron de azotarlo con zurriago que sirve para amansar chúcaro, hasta dejarlo tirado en el suelo, desmayado y sin aliento, con surcos rojos y morados en sus espaldas. Que no lo mataron a él y a las demás autoridades no fue por compasión, sino porque simplemente les eran útiles vivos” (233).

como síntomas de una crisis social. Creemos que en el caso de *Retablo* refiere cada uno de estos momentos históricos; y que se debe incluir el tema de la violencia política como generadora de conflictos existenciales, sociales, culturales e identitarios sufridos por los sobrevivientes a dicha violencia; sujetos que luchan contra la memoria melancólica y perturbadora e intentan alcanzar la memoria del duelo.

A continuación, analizamos y explicamos el contexto del durante de la violencia política en los personajes don Clodo y Grimaldo Medina; y cómo se lleva a cabo la conversión de víctima a victimario.

4.2.2.2.1. Don Clodo

Don Clodo es abogado de Néstor Medina y profesor de Grimaldo Medina en la universidad. En el capítulo 28, el narrador heterodiegético nos relata la conversación entre Néstor Medina y don Clodo Morales, quien busca reivindicar al indio. En una micronarración sintética acerca de su vida universitaria y política, nos refiere que a sus 16 años fue aprista y participó en la toma de la ciudad de Ayacucho en 1936; y fue protagonista y sobreviviente de los “sangrientos enfrentamientos armados con el ejército de Sánchez Cerro” (280). Luego comprendió que la pobreza del mundo se debe a “los hombres lobo” como los de ese partido y decidió dejar de ser aprista “cimarrón”. Su oficio de abogado le permitió defender a Néstor y demostrar su inocencia. Logra reivindicar el honor de su patrocinado; sin embargo, su oficio le permite comprender que debe concientizarlo, “adoctrinar” a los jóvenes huamanguinos en la participación de la organización de un nuevo grupo político. Su función no es solo la de ser un intelectual, sino guía de la juventud pumaranrina para defenderse y evitar injusticias. Digamos que siente una convicción política y social representativa de la ideología del socialismo extremo:

Así, en tales conversaciones, él le decía del universo lleno de ríos turbios y de caminos perdidos en atolladeros que era su vida, y el abogado le refería de abrojos en los enormes poblados de cemento y ladrillo. Un día le dijo que a los dieciséis años estuvo entre los apristas que habían tomado por asalto la ciudad de Ayacucho, el veintiséis de noviembre de 1936; desde entonces -le dijo- creo en un número cabalístico [...] Yo proseguí mis estudios, gracias a mi finado padre que era talabartero de alto pensamiento pero de bajo destino. Me hice abogado en la vieja casona de San Marcos en Lima, y dejé de ser aprista cimarrón; entendí allí por qué las pobrezas del mundo, por qué hombres lobo, por qué lágrimas ardientes en mejillas andinas o barriales (279-280).

Néstor Medina, ahora, alistándose para hacerle una nueva visita a don Clodo, ignoraba por completo de los afanes actuales del abogado. Nada sabía de su voz que enrumbaba las larguísimas reuniones que hacía en el local del Frente de Defensa, ante jóvenes de los barrios de Huamanga y algunos estudiantes de la Universidad de San Cristóbal buscando -según decía- que crear más organismos que hiciesen respetar los derechos de la gente pobre de la ciudad como también del campo (281).

Don Clodo busca persuadir a Néstor utilizando diversos argumentos; convencerlo de ser parte de su proyecto: a) inicia con la narración de su vida personal; y de cómo descubrió la injusticia y la manipulación de los partidos políticos; b) asimismo, apela a los escritores u “hombres tan entendidos en cosa de letras” (280) como Enrique Congrains y José María Arguedas; quienes desde la escritura denunciaban la situación de injusticia y sometimiento; y c) es consciente de que los documentos legales y archivos no llevan a acceder a la justicia y, por ello, cree que el sentido de justicia se da a partir del discurso político materializado en la *guerra revolucionaria*.

Don Clodo recluta a los dirigentes de la comunidad, a los hijos de la clase media, a los artesanos, estudiantes, profesores de colegios, universitarios y algunos funcionarios. Notamos que son reclutados los jóvenes intelectuales¹⁷² andinos venidos de los sectores medios emergentes; y se inician dentro del partido político ilegal y se presentan con tres rasgos característicos: 1) poseen carácter ideológico, 2) organizan la democracia organizada y 3) expanden una “supuesta” solidaridad nacional.

Para Aníbal Quijano (2009), sociólogo y teórico político, la modernidad es un fenómeno o proceso que se caracteriza por el desarrollo de la racionalidad científico/tecnológica. De modo que el socialismo como el liberalismo son dos ejes fundacionales del nuevo patrón del poder occidental sin precedente históricos “que ocultaban o disfrazaban bajo esos nombres, liberalismo o socialismo, su real carácter, inevitablemente adverso a su discurso formal” (33). En el caso de América Latina, el capitalismo y el socialismo, sobre todo, se presentaban como una experiencia adversa a su discurso formal “Pero, de nuevo también, el liberalismo no encontraba, no podía encontrar, en la mayoría de los países, una ciudadanía ejercida por las mayorías sociales. Ni el socialismo, una sociedad industrializada y con un proletariado industrial organizado y con capacidad de hegemonía para ocupar el control del estado” (57).

¹⁷² Según Ángel Rama (1984), los letrados, desde fines del siglo XIX, ya manifestaban una disidencia dentro de la ciudad letrada, pues configuraban un pensamiento crítico al sistema político.

Por tanto, don Clodo dejó de ser aprista y se convirtió en socialista “extremo”; no comprendió que ambos discursos pertenecían a la ideología occidental que buscaban, en realidad, aniquilar al indígena y a la nación. Finalmente, su accionar lleva al intelectual político hacia la muerte como sacrificio para el partido ilegal. Este sujeto subversivo es del tipo ideológico y militar andino.

4.2.2.2.2. Grimaldo

En el capítulo 34, el narrador heterodiegético, nos narra que Grimaldo al parecer fue asesinado¹⁷³; y llevó el sobrenombre de “Antonio”, en homenaje al alfabetizador Antonio Fernández, el forastero:

A eso del mediodía, los ocho rebeldes todavía tienen el tiempo suficiente como para librar, en el escondite último, tragos de felicidad; habían cumplido con dar el golpe mortal a las fuerzas enemigas de la zona, por partida doble. Una primera felicidad era que habían sembrado y visto crecer numeroso árboles de rebelión por doquier, trabajo hecho desde la nada, de modo que en los pueblos numerosos quedaban semillas enterradas que fructificarían indefectiblemente en esos años; la segunda felicidad para ellos, gozada en un copa de cañazo antes del final que lo ven venir, era haber derrumbado por completo los tentáculos del poder local llamado Amorín, distribuido las umbrías tierras, aunque por el momento aún no las ocupaban libremente, de Pampamarca y Vilcanchos a los humildes “chutos” organizados. En otras palabras -es lo que dice Antonio-, en el único lugar que desde niño designé para mi sepultura o mi salvación última, y que lo quiero como quiero al Partido, hemos arrancado lauros hasta a la muerte, muchacho [...]. Esto duele como me doliera la herida la vez que un burro chúcaro me tumbó por el puente de Pumararra (334-335).

El narrador heterodiegético representa la muerte de Grimaldo de manera épica y lo presenta como honorable. Dentro de sus intenciones se concretizaron: a) la gestación y nacimiento de conciencias en los jóvenes de su generación en lucha contra el Estado; b) la destrucción del hacendado (Fausto Amorín); y c) cumplimiento del proyecto de Antonio Fernández. El narrador enfatiza que dichos objetivos logran alcanzar la plenitud o “felicidad” en Grimaldo.

Por otro lado, la novela expone los pensamientos, reflexiones y recuerdos de Grimaldo. Con este narrador se intenta comprender las causas que originaron la decisión de Grimaldo de pertenecer al grupo senderista. *Retablo* busca humanizar y desmontar la demonización del grupo subversivo ya propuesto por la narrativa sobre la violencia política. Se intenta revelar las causas de la decisión que permitieron que Grimaldo y los otros jóvenes se inserten dentro del “Partido”.

¹⁷³ Manuel Jesús no encuentra el el cadáver de su hermano Grimaldo. Está desaparecido.

Así el narrador logra ingresar a los recuerdos de Grimaldo, él se encuentra en presencia de su madre y tía Auli relatando las humillaciones sufridas por su padre, luego recuerda que su nacimiento fue ajeno a su padre por encontrarse cumpliendo condena en la prisión; recuerda la casa de piedra en la que vivieron sus hermanos, las ventas de sus animales ante las carencias económicas; las humillaciones soportadas por su madre por su condición racial y social; la discriminación, burla y rechazo de Liz o la pelea con los “niños ricos o blanquiñosos” por el cometa encontrado en un barranco. La memoria autobiográfica y familiar convence su disposición de insertarse al “Partido”:

Ay, qué difícil es romper con el pasado -dice-, en la duermevela que lo acosa, interponiéndose bruscamente entre él y sus añorados recuerdos, como el oprobio multiplicándose, de pequeño a grande, explosionando en múltiples ultrajes como aquel pequeñísimo, inocuo posiblemente para gente “sensata” y “democrática”, de aquella mañana, donde ve a su madre ser llamada india grasienta, cochina, porque ella no llamó atención conveniente a su hijo, el indio-chuto de su hijo que fastidiaba a su niña [...]; ese otro día en que su madre se rompió la cabeza al no poder repartir bien dos panes a sus tres hijos. Ah, recuerdos, color de ropas antiguas, en ráfagas, menudos y grandes, simples rasguños o heridas sangrantes, humillaciones dolorosas, más si fueron morales ante el poder del dinero que por encima de todo mueve el mundo... Y de pronto la mañana, una vez más (327).

El narrador omnisciente nos devela a un Grimaldo adolescente asediado por la injusticia, los ultrajes, el racismo, la discriminación y la pobreza. En la novela Grimaldo crea conciencia sobre las diferencias sociales y raciales en su memoria individual. Así, en el testimonio de Manuel Jesús, en el capítulo 12, nos explica que Liz rechazó su propuesta de amor por tener un color de piel diferente al de ella: “Nunca me olvidé el día cuando anoté con lapicero rojo el nombre de la chica que le paró los machos al no aceptar sus propuestas por su color de trigo, creyéndose ella que por tener una piel más clara no era para un «cholo» como mi hermano” (11), dice el narrador.

Al respecto, Ulises Zevallos-Aguilar (2018) sugiere que estos actos no deben ser entendidos como causas de un resentimiento social, puesto que, años después, Liz confesará a Manuel Jesús su deseo por su hermano. Además, se insiste en la prosperidad económica de los Medina debido a su ética del trabajo. Grimaldo accedió socialmente a una formación universitaria, por su talento y habilidad, pero decide enrolarse a Sendero Luminoso “por la asunción de principios socialistas y no por resentimiento o locura” (22). En ese sentido, *Retablo* evita la demonización del grupo subversivo y explica y comprende qué los llevó a esa decisión. Así lo confirmamos, en el capítulo 32 los “uqis”

de Lucanamarca refieren que cuando ingresaron a Pumaránra y ubicaron la casa de Néstor Medina la saquearon y la dinamitaron:

y una vez en tal lugar, al no encontrar nada más que una casa amplia, si bien de piedra y barro con techo de paja, pero que evidenciaba una soledad sospechosa, soltaron al preso y de inmediato la asaltaron y se llevaron todo lo que a su paso encontraron: mazorcas, granos, cámaras, algunos vestidos en buen estado, y al tiempo de prenderle fuego aprovechando la paja del techo la dinamitaron, para que no quede mala intención en el pecho del tal Medina, (317).

4.2.2.2.3. De victimario a víctima

Los testimonios deben considerar las voces o confesiones tanto de las víctimas, como de los héroes y el victimario (Amorín padre e hijo), con el objetivo de comprender el pasado (Sánchez, 2011). Como lo sugiere Todorov (2009), ya que si se siguen solo dos roles: el del bienhechor (heroico acto) y la víctima (requiere reparación y justicia); se le niega la capacidad de humanidad y se silencia el testimonio del criminal, pues “la memoria, cuando de acontecimientos traumáticos se trata, abre surcos de dolor en el pasado” (Sánchez, 2011: 3) y requiere de los testimonios de todos los involucrados en el contexto sociocultural determinado. De ese modo, la memoria se esfuerza por encontrar el sentido y significación de los hechos del pasado.

Dentro de la zona gris (Agamben, 2000), dentro de la indeterminación, el victimario se convierte en víctima y viceversa, los roles cambian. El victimado se convierte en victimario que busca oprimir y ser verdugo del victimario. En todo caso, “Víctima y verdugo son igualmente innobles, la lección de los campos es la fraternidad de la abyección” (16).

Comprender la zona gris es una estructura compleja y contradictoria. La doble relación entre el “yo” víctima y el victimario se encuentran activas y problemáticas. “Yo” víctima, soy “cosificado”, me “degradan” de manera intencional y cometen un acto indigno contra mí. Yo juzgo lo ignomioso (Memel-Foté, 2007), soy la víctima que siente indignación, odio, cólera y rechazo. El otro, es el victimario, quien cuenta con el incremento de su tener, hacer y ser e infringe la costumbre, la moral y la ley. Este deshonor y avergüenza a alguien. Este mismo acto lo lleva a avergonzarse y a sentir desprecio de sí mismo, por tanto, sufre en silencio y huye.

En *Retablo*, el victimario Fausto Amorín se convierte en víctima. Los papeles se invirtieron. Se provoca la muerte del linaje Amorín en manos de los hijos de los “chutos” convertidos en “rebeldes sanguinarios”:

Y si los vieron, nadie preguntó quiénes eran aquellos fulanos de apariencia pacífica que de llegada, oportunamente recibidos por cuatro sujetos de la ciudad misma (quien adivinaría sus intenciones), se pusieron a averiguar la hora de inicio de la misa en la iglesia Señor de Luren, adonde asistía, infaltablemente sobre todo los domingos en la noche, un tal Fausto de las Heras. Esa noche, a las siete y cinco minutos en punto, tres de los sanguinarios subversivos, camuflados por la noche, dispararon a mansalva al cuerpo de dos hombres que protegían a don Fausto de las Heras, cada vez que iba a misa los días domingo en la noche. En tanto, la pareja que en la tarde llegó a Ica desde Pumaranra, vació toda la cacerina de sus fusiles y luego procedió a dinamitar el cuerpo sangrante de Don Fausto. No respetaron ni siquiera el ritual católico que a esas horas ya se había iniciado en el templo del Señor de Luren. El atrio de la iglesia fue el escenario del crimen (337).

Fausto Amorín (hijo), muere asesinado en la puerta de una iglesia. Esta imagen no es casual si consideramos que, efectivamente, el gamonal evidencia una actitud católica desde que se muda a Ica hasta el día de su muerte. Además, a lo largo de la novela corroboramos el rechazo al centralismo, y exalta su actitud paternalista para con los indios (236). Grimaldo y su séquito son los victimarios y Fausto Amorín (hijo) el victimado. Se invirtieron los papeles. Ambas actitudes en su momento evidencian la situación de violencia y manejo del poder. Grimaldo y su grupo eliminaron a Fausto Amorín; y con él a los hacendados. La novela lo representa de la siguiente manera:

Es el 80, y han pasado cerca de veinte años desde que Fausto Amorín tomó por asalto las alturas de Urankancha. [...] han pasado esos veinte años, y Pumaranra cedió definitivamente independencia política a Urankancha, lugar de salinas rojas antaño, donde los «pumas» y muchos pueblos de la zona saciaban su necesidad por tener un poco de sal, tanto para su propio sustento como también para el gusto de sus animales [...]. Veinte años, un poco más o un poco menos, y los aciagos días de entonces parecen renovarse con bríos renacidos en Pumaranra. Hombres y mujeres que vivieron los días en los cuales entraron Fausto Amorín y su tropa, habían olvidado poco a poco los ultrajes de aquellos días; nuevas generaciones maduraron indefectiblemente (299).

Los foráneos esta vez defendieron sus propuestas rabiosamente, amenazaron abiertamente a las familias notables, dijeron que había llegado el día esperado para los pobres, que los defensores de los ricos y los propios ricos se estuviesen despidiendo de los placeres de la vida por cuanto había llegado la revolución (300).

Pasaron veinte años, el narrador los llama foráneos, hijos de los pumaranrinos, quienes buscan venganza. La generación armada justifica su proceder político: a) los gamonales se apropiaron de la mina de sal (Urankancha); b) existió abuso e ilegalidad

en el arresto de Néstor Medina, ya que se le obligó a firmar el documento; que generó como c) consecuencia, la pobreza y hambre de los caseríos de Pumaranra, Paras y de otras comunidades; c) se buscó redimir la dignidad de Néstor Medina; así como d) conceder la última voluntad del abuelo Gregorio Medina Sacsara.

4.2.2.3. Después: Posmemoria

Manuel Jesús es el personaje sobreviviente a la violencia política. Es el sujeto que sobrevivió y recurre a su posmemoria para actualizar las otras memorias (histórica, individual, colectiva, melancólica, etc.).

Es el sujeto de la postviolencia convertido en un sujeto fronterizo¹⁷⁴, inestable, ambiguo, fracturado, descentrado e híbrido. Se presenta como un migrante que habla desde dos o más *locus* y produce discursos. Vive en un estado de *unhomeliness* (Bhabha, 1994), y no pertenece a un «pueblo» particular o a un lugar definido. Un sujeto en desplazamiento y fractura en busca de la ansiada memoria del duelo:

El terremoto que casi pulverizara los cimientos de mi antiguo hogar no sería para mí algo importante, sino fuera el motor que me permite reparar en los recovecos del itinerario seguido por mi progenie en el retazo de esta vieja ciudad, en que le tocó acampar aquí [Huamanga] y en Pumaranra en su breve paso por la tierra. De modo que echar mano a la memoria para reconstruir el pasado fue la primera contienda dispuesta por mí a mi llegada a esta ciudad (257- 258).

Según Pereda (2012), la posmemoria es la reiteración de los recuerdos, se mantiene las experiencias de dolor y del daño. El sujeto de la posmemoria va en contra de quien busca la desmemoria. Por eso, es considerado como aquel de gran valor moral y político: “Una vez que me sentí curado de todos los males adquiridos en la aldea global, luego de haberme zambullido las veces que quise en las aguas del milenario río Pampas, el sentirme renacido, enrumbé hacia el vado de Pumpuqia, en Santa Rosa. Legué a Lliwa” (306).

Manuel Jesús es un sujeto que habla desde la posmemoria; activa su testimonio implícito y explícito, expone el marco de su memoria: “es así”, “estuve allí”, “doy mi palabra”, “tiene que confiar en mí” (Ricoeur, 2007). Para comprender su situación de sujeto de la postviolencia, recoge también otros testimonios de lo vivido; y construye la

¹⁷⁴ Ver: página 188 ampliamos esta propuesta.

confrontación con los intentos de su desmemoria. Se halla obligado a desplazarse¹⁷⁵ de Lima hacia Huamanga. Los recuerdos los persiguen, la memoria lo perturba. Así busca entre sus recuerdos comprender la fractura de su familia, de su vida personal y la desaparición de su hermano. Recurre a su memoria y la transmite por medio de la tradición oral compartida con su madre¹⁷⁶, su hermana y Adelaida, quien le declara que también fue testigo presencial sobre los hechos de violencia ocurridos en Pumaranra “-Vaya, y yo que creí que habías vivido esos días como lo hicimos nosotros, hasta largarnos una vez que ya no se podía vivir” (319).

Manuel Jesús, antropólogo y escritor, busca cotejar su vivencia con otros testimonios. Escucha los testimonios del sangriento tiempo del horror en Ayacucho, los internaliza y otorga sentido a la narrativa de los sobrevivientes, es decir, escucha el testimonio dialógico¹⁷⁷ que implica ser testigo de los testigos, quienes sufrieron sintieron dolor, horror y asco por el contexto violento. El *testigo dialógico* hace suya los hechos vividos por los otros, posee la capacidad de reclamar, denunciar y demandar reparación legal, social, cultural, educativa, económica (Saona, 2017: 13) para las víctimas, para que puedan ser reconocidos como sujetos de la ciudadanía con derechos inalienables.

El narrador personaje confiesa al lector que busca compartir su memoria no solo con la tradición oral, sino también por medio de la escritura¹⁷⁸ antropológica y literaria “Una vez en esta ciudad, se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro antropológico, así como intentar la continuación de la escritura novelística que soñé siempre concluir” (175). El narrador autodiegético apela a la escritura de su memoria y, efectivamente, el libro que está escribiendo es *Retablo*:

¹⁷⁵ Por su parte, Julio Noriega (2012) señala que existen tres etapas en el viaje de un migrante: 1) el despojo o despedida del pueblo andino, con interminables jornadas de camino hacia la ciudad; 2) el desarraigo; y 3) se le considera como forastero al retornar a su pueblo natal.

¹⁷⁶ Ver: página 262 en la que dedicamos un estudio pormenorizado sobre Escolástica y su rol central en la diégesis de la novela.

¹⁷⁷ Esta es una propuesta de Dori Laub trabajada y ampliada por Elizabeth Jelin. Según Jelin “el paso del tiempo permite que quienes no sufrieron directamente los eventos traumáticos pueden también ser testigos, y que esto implica la capacidad social de escuchar y de darle significado a la narrativa de los sobrevivientes” (citado por Margarita Saona, 2017: 12).

¹⁷⁸ Ver: página 215 en la que explicamos el tiempo de la memoria en los testimonios antropológicos y ficcionales.

-seguía diciéndoles aquella quien no tuvo su primera noche de matrimonio, su primer día de mujer casada, ahora, a los años, convertida en madre de quien glosa estas líneas en sus días iniciales, a sus hijos maltones que con los ojos fijos en ella les oía el pasado como si lo estuviesen palpando-, sabiendo ya así lo duro que habría de ser el hecho de enfrentarse al lamberto Amorín... (187).

Manuel Jesús sabe que el contexto del antes, durante y después de la violencia política le permite reunificar la memoria individual, colectiva e histórica a partir de sus experiencias vividas y las de otros. La memoria se activa cuando la colectividad ha sido sojuzgada, condenada por el pasado “la memoria histórica es modelada por las experiencias vividas de las distintas generaciones, así como por la idea que éstos se forman de la marcha de la historia” (Gaillard, 2007: 38).

4.3. La memoria autobiográfica

La memoria autobiográfica se construye en el tiempo y se rastrea en los orígenes de cada experiencia y cada recuerdo (Oliveiro, 2000). Pertenece a la categoría de memoria declarativa, ya que utiliza la información explícita de “declararse”. Refiere al modo de conocer y de definir los aspectos de la realidad que nos rodean. Depende de nuestra forma activa de explorar el mundo y el modo de imaginarla. Además, es el lugar del saber describir los significados basados en códigos y aprendizajes. Esta memoria es el lugar de los depósitos de imágenes, sensaciones y recuerdos.

La memoria autobiográfica retrocede y recupera el recuerdo. No es lineal, sino retrospectiva; y depende de las características de la personalidad del sujeto quien recuerda, y de sus experiencias e intereses individuales. Su punto de vista, reestructura el significado de cada recuerdo. De ese modo, la memoria autobiográfica representa y reorganiza los “fragmentos” que relatan de manera retrospectiva las historias de su pasado. Esta memoria se activa a partir de los monumentos¹⁷⁹, soportes y lugares de la memoria.

La memoria autobiográfica se le reconoce a partir del pronombre en primera persona, en la evocación “yo recuerdo” y “mi recuerdo”. Recuerdo sobre mi vida, mi familia, mi cultura, mi lengua y mi comunidad. En esta memoria se intersectan: el

¹⁷⁹ Para Jelín (2005) y Schmidt-Wellek (2012) el monumento es un vehículo y una variante evocativa que activa la memoria para recordar fechas, aniversarios y conmemoraciones. Además, crea significados en dos instancias: 1) a nivel regional o local; y 2) en lo personal o privado como recordar las desapariciones, fechas de cumpleaños, entre otros.

presente (hoy de la enunciación) y el pasado (ayer de la enunciación). Es a partir de este presente que se activa el contexto del pasado. Esta memoria se conecta con la memoria colectiva, histórica, mítica, melancólica, textual, social y lingüística.

Según Conway y Rubin (citado por Oliveiro, 2000) son tres los tipos de “estructuras” autobiográficas: 1) aquellas que se miden en años o décadas; 2) acontecimientos de carácter general en días, semanas o meses; y 3) de episodios concretos, recuerdos personales, hechos específicos de corta duración.

En todo caso, esta memoria trata sobre las fases de la vida que tienen que ver con las épocas, los periodos y las actividades fundamentales de nuestras vidas. Aquí, se presentan dos sistemas de la memoria: la cronológica (años transcurridos) y la memoria connotativa vinculada a los hechos con las personas (la amistad, las actividades familiares, etc.).

En *Retablo*, las “estructuras” autobiográficas en correspondencia con las fases de la vida colocan a Manuel Jesús en el lugar de enunciación apropiado, desde Ayacucho; y se lleva a cabo el desdoblamiento de su memoria individual o autobiográfica hacia la memoria episódica - autobiográfica¹⁸⁰.

En el segundo capítulo explicamos la existencia de tres modos de clasificar la memoria autobiográfica: 1) memoria personal vivencial basada en las propias experiencias; 2) memoria personal de cosas no experimentadas por uno mismo¹⁸¹; y 3) memoria social, pública o colectiva como pasado suprapersonal.

El primer modo, parte desde mi punto de vista, “soy protagonista”, “soy testigo” y recorro al pronombre “yo”. La memoria autobiográfica vivencial y personal-directa parte desde mi experiencia; y desarrolla la narración autobiográfica como “un acontecimiento autorreflexivo fundacional” (Tubino, 2003: 92). El sujeto relata y el otro escucha de manera presencial o potencial. El otro puede ser interlocutor táctico, pero también puede ser un interlocutor ficcional. Se narra el propio pasado, se hace memoria

¹⁸⁰ Memoria episódica-autobiográfica depende de la intersección de conjunto del tiempo subjetivo, la conciencia auto-noética (trata sobre la recuperación de hechos pasados en situación particular) y el yo (Schmidt-Wellek, 2012).

¹⁸¹ Comprendamos en función al testimonio dialógico. Ver: la nota 183.

y no es una simple representación objetiva de hechos, sino que se rememora el pasado y el acto intersubjetivo. Narro mi vida, construyo mi pasado y respondo a las ipseidades (quién soy) para construir un lugar en el mundo y conferir sentido a las vivencias personales y colectivas. Así Manuel Jesús recuerda su infancia junto a su padre:

Yo tenía, entonces, algo de diez a once años. El día era grisáceo, plúmbeo, porque el cielo se había cargado de nubes pesadas. El río, el puente, la hora de los celajes. Nos disponíamos a cruzar por el puente, por eso nos habíamos apeado él de la mula negra y yo del caballo alazán frontino. Mi padre, cuándo no, comedido, dijo que cediéramos el paso al señor con aires de forastero que por el lado de Paras también estaba por entrar en el puente colgante (35).

Mientras que en el segundo modo, debemos considerar nuestra memoria autobiográfica personal e indirecta (no experimentada) en la que escuchamos las experiencias ajenas y las construimos en función a nuestra identidad. El otro de la narración origina experiencias en mí, se incluye en la construcción de mi identidad. Por ejemplo, Manuel Jesús refiere que la casa donde se encuentra hospedado antes fue “Parte de esta enorme quinta huamanguina, donde habitamos aún hoy, se la «quitamos» a los Amorín” (159). Recalca que la presencia de ese sujeto es parte de su vida “De una forma o de otra, de este modo o del otro, así o asá. Por eso será que no puedo evitar su recuerdo; es que mi propia vida tiene que ver con ellos, así como dice el refranero: con quien mucho evitas cohabitas” (158). Confirma que sabe sobre él por lo que su madre, su tía Petronila y tía Auli le contaron, pues no lo conoció “En realidad, yo no conocí directamente a los Amorín, pero sí por la secuela de sus obras, por la fuerza que ellos tenían en quitarnos la sal de las familias pumaranrinas [...]” (158).

Y, finalmente, nuestra memoria autobiográfica cumple con la función de la memoria social, pública o colectiva como pasado suprapersonal, Según Fidel Tubino (2003):

«El otro» frente al que narramos la historia de nuestra vida es una pluralidad de interlocutores. Son otros interpretados desde nuestras subjetividades, otros significativos, otros contruidos narrativamente por nosotros. Son los personajes de nuestra autobiografía. Adquieren importancia por la ubicación que encuentran en el relato identitario y por el tipo de relato en el que se encuentran insertos. Entre el nivel íntimo y el nivel histórico hay niveles intermedios: las historias familiares, las historias profesionales, las noticias, los sucesos, la política, el deporte [...] Siempre narramos desde una tradición a la que pertenecemos y que nos proporciona una comprensión tácita de lo que deseamos saber, preguntas, interrogantes, problemas (90).

Así, Manuel Jesús recuerda la llegada de un hombre que desataría la violencia política:

Me acuerdo del carro 350 en que llegó Antonio Fernández a Tuco, entonces el final de la carretera de penetración hacia al lado de Pumararra, el pueblito andino de donde es mi madre. No logro imaginar el rostro que entonces tuvo ese hombre que habría de traer cataclismos a Pumararra. Hace tiempo que he llegado a la conclusión de que si pretendiera escribir un alegato a lo cronista indio o algún texto, antropológico o no, éste tiene que empezar retratándolo muy bien a él; describiendo por dentro y por fuera al sujeto real que fue en el año, el mes y el día cuando pisó por primera vez el suelo de Pumararra (35).

El narrador personaje describe la llegada del alfabetizador a Pumararra, y no olvida el año, mes y día de su arribo al pueblo; recuerda su nombre y apellido. Además, es testigo de sus desavenencias y de cómo trajo “cataclismos a Pumararra”.

4.3.1. Memoria autobiográfica: ¿quién soy?

Según Tubino (2003), la identidad es un concepto multívoco, en el que se pregunta quién soy (ídem¹⁸²) y se responde quién soy (ipse). El ipse refiere el retorno de la subjetividad sobre sí mismo. Es autoreflexivo, lingüísticamente narra un relato, y cuenta la historia de su vida. En esta identidad, “el quién de la acción”, da a conocer su autorrelato, verbaliza y construye el “quién soy” a partir de mi ethos, de mis adquisiciones primarias, las renovaciones de una vida, pues “la coherencia de una vida no es una adquisición definitiva, es revisable” (Tubino, 2003: 89). Así se construye de manera lingüística e inteligible el flujo de nuestras vivencias acorde a otras construcciones narrativas, ya que somos coautores artífices de nuestros relatos.

Manuel Jesús es el narrador autodiegético en la novela. A partir de su memoria autobiográfica se despliegan otras voces y memorias múltiples. Se presenta el mosaico de testimonios y los retablos textuales de las memorias.

¹⁸² La pregunta inicial es quién soy (ídem). Idem es la identidad, categoría comparativa, es decir, algo comparado con otra cosa. Así la identidad ídem o mismidad nombra lo invariable y subsiste en el tiempo. En todo caso, “la mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones” (87) que permanece y se identifica igual en el tiempo, unifica la diversidad y la continuidad ininterrumpida dentro del tiempo. Esta es una disposición anímica y afectiva como la fuerza, la costumbre, el carácter permanente que no altera los modos de ser. Permanecen a lo largo de las vidas que nutren nuestras actitudes, comportamientos frente a los demás, con nuestros valores, normas, modelos, etc. También la pregunta responde a considerar la identidad numérica, que constituye dos cosas diferentes es “una sola y misma cosa” y significa unicidad. Asimismo, involucra la identidad cualitativa que implica la semejanza extrema de la manera de ser, asumir el carácter del ethos en relación o interacción con los otros. Ver: Tubino (2003).

Son dos las maneras de activación del portal de la memoria autobiográfica de Manuel Jesús; y de ese modo puede desplazarse hacia sus recuerdos: Primero, retorna hacia Huamanga e ingresa a los caseríos (Qoneq, Niñobamba, Qaluma, Lliwa, Paras y Pumaranra). Huamanga, de manera inicial, activa el “espacio transferencial”, el espacio de la memoria¹⁸³ (Saona, 2017) y activa los otros espacios; y segundo, el encuentro con su madre y hermana permiten el desdoblamiento de su memoria autobiográfica y la estimulación de las “estructuras” autobiográficas.

El primer aspecto es contado desde Huamanga (contexto); y sus familiares son quienes actualizan la existencia de Manuel Jesús y le permiten comprender su condición de sujeto frustrado, fragmentado, lleno de fracasos en su vida (huyó de Ayacucho, desapareció su hermano, se divorció y su hija lo abandonó). Su retorno a Ayacucho en el tiempo presente (hoy) activa el portal del tiempo pasado (ayer). El narrador utiliza el pronombre personal de la primera persona “yo evoco”, “mis recuerdos” sobre mi infancia, mis hermanos, mi padre, mi hermana, mi vida sentimental, mi familia y comunidad.

El narrador autodiegético o narrador personaje activa la memoria autobiográfica y remite a la temporalidad del antes, durante y después de la violencia política. A partir de la memoria autobiográfica se activan las siguientes memorias:

1. memoria sensorial, gestual, auditiva, táctil.
2. memoria semántica y episódica: datos, fechas, nombre de lugar, personajes
3. memoria colectiva: familiar y comunal
4. memoria somática. A partir de su participación y experiencia corporal en tres aspectos: a) el desplazamiento hacia Ayacucho y sus caseríos; b) el vínculo amoroso y los encuentros sexuales de Manuel Jesús con Liz y Adelaida; y c) finalmente, el uso de la voz y el manejo corporal al relatar hechos orales, ya que pueden transmitir dolor, emoción y frustración.

¹⁸³ Margarita Saona (2017), siguiendo los postulados de Landsberg, aduce que se puede teorizar acerca de la experiencia del “espacio transferencial” que puede ser utilizado de manera metafórica para referirse a espacios de memorias creados por museos, monumentos y otros artefactos culturales.

5. memoria textual. Manuel Jesús asume la producción escritural (tiempo de hablar y de escuchar) del pasado. Reconstruye y reivindica la memoria individual o autobiográfica, histórica y colectiva dentro de sus textos ficcionales y antropológicos. Desde la producción textual, se asume la memoria textual, se la reconstruye de manera reflexiva, analítica y crítica; y se acusa a los discursos oficiales (Historia y medios de comunicación) y a los discursos académicos de ocultar la “verdad”. Se emplea la memoria crítica.
6. memoria histórica permite que los hacendados Fausto Amorín (padre e hijo), Faustino Melgar, Román Zamora puedan “hablar”.
7. memoria melancólica como consecuencia de la violencia política con la opción de acceder a la memoria del duelo.
8. memoria de tradición oral y la mítica. Se hace presente a través de los relatos de amores frustrados, raptos y muertes; y de interacción-confrontación como lo que sufrió Miguel al enfrentarse al toro negro que se convirtió en perro, y, luego en jarjacha.

La memoria autobiográfica permite el desdoblamiento del “yo” enunciador sobre su “yo” de la enunciación; es decir, el desplazamiento del narrador personaje como observador de su vida y de otras narraciones. La situación emotiva permite al observador mirarse como actor en el pasado; narrarse y encontrarse.

Desde el presente, acorde al contexto y soporte de la memoria, Manuel Jesús se convierte en observador que mira, analiza, reflexiona; y es crítico con el actor de su pasado, es decir, consigo mismo, en su actuar como niño: “Como saber cuánto cambia una persona con la edad. Mi madre ya no me habla de las cosas del pasado como lo hacía antes. Parece que se cuidara para no rememorar sucesos que de sólo mencionarlos dolerían más que ayer” (212).

El observador Manuel Jesús lleva a cabo la activación de las *interferencias retroactivas*¹⁸⁴; desde su presente activa las experiencias pasadas, recuerdos sobre su

¹⁸⁴ Para Oliveiro (2000) las *interferencias retroactivas* implican la aparición y exaltación de los recuerdos antiguos y su consolidación en el presente. Este acto evita y anula la consolidación de formas recientes de las experiencias.

infancia, juventud, su huída hacia Lima y la muerte de su padre. Evita la consolidación de nuevas formas de experiencias. En *Retablo* es notable la retrospectiva de experiencias ocurridas; a estos recuerdos los denominamos como *interferencias retroactivas textuales*¹⁸⁵ que nos permiten comprenderlas como una de las características de la novela de la “narrativa de la memoria postconflicto”¹⁸⁶.

Por eso, consideramos que *Retablo* es un texto complejo, pues se lleva a cabo el desenvolvimiento del narrador heterodiegético en simultáneo con el narrador homodiegético y el narrador autodiegético con la incrustación focalizativa de su “yo” de la infancia en su “yo” adulto.

4.3.1.1. Una propuesta

Al analizar e interpretar *Retablo* comprendemos que Julián Pérez Huaranca plantea el tema de la memoria con sus diversas lecturas (autobiográfica, colectiva, histórica, melancólica, duelo, entre otras), además coloca a su narrador-personaje representando el desplazamiento territorial y virtual hacia la memoria. El sujeto que narra es el personaje principal; y a su vez es observador de sí mismo en su pasado. Es decir, territorialmente retorna a Ayacucho, es el año 2002¹⁸⁷; y sus recuerdos melancólicos y perturbadores fluyen desde el trayecto de Lima hacia la ciudad andina “cierro los ojos, poniendo mi mente en blanco con la esperanza de dormir. Memorias y desmemorias colisionan en la inercia de cada curva, y no puedo contener la jauría de recuerdos que vuelven a acorralarme con ladridos de perros canijos” (2).

¹⁸⁵ Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2018), retroactivo es un adjetivo que significa “que obra o tiene fuerza sobre lo pasado”.

¹⁸⁶ Siguiendo las propuestas de Favaron (2008, 2007) y Paolo de Lima (2006) consideramos que la narrativa de Julián Pérez como *Criba* (2014) o *Anamorfosis* (2017) debe ser catalogada dentro de la narrativa del post Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) o post CVR; sin embargo, *Retablo* se presentó al concurso de novela de la Universidad Nacional Federico Villarreal en el 2002; ganó el premio en el 2003 y se publicó en el 2004. La novela no toma como punto de partida el hipotexto del informe de la CVR caso contrario a las novelas publicadas después de la entrega. Nos referimos a textos como *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo, *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto y *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays. Textos que reflexionan acerca de las secuelas de la violencia política y refieren el “después” del conflicto en el que se representa a Sendero Luminoso como una fuerza derrotada. Exponen el problema del proceso de recuperación postconflicto, el desconocimiento de lo que aconteció en la sierra y el intento de representar la memoria del conflicto (Akos, 2011: 13).

¹⁸⁷ Ver: página 215.

En los capítulos 1, 3, 5, 8, 10, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27, 32 y 35 se narra y se observa a Juan Manuel como niño, adolescente y estudiante universitario. Cada recuerdo fragmenta y se intercepta con los episodios infantiles y juveniles. En los recuerdos fragmentados irrumpe el monólogo interior, el monólogo autobiográfico, el autocitado que se activan acorde al lugar o los soportes de la memoria. El narrador autodiegético se mira desde la focalización interna, se observa y se mira como actor de su pasado. En ese sentido, se comprenderá que desde el lugar de enunciación (Huamanga), se lleva a cabo la activación de su memoria autobiográfica; no solo se desplaza de manera espacial o territorial desde la ciudad criolla (Lima) para dirigirse hacia la ciudad andina (Ayacucho), sino que se desplaza de manera virtual desde los recuerdos, “la remembranza” (Mazzoti, 2009) o lo que denominamos como *memoria intersticial*, pues Manuel Jesús entra y sale de sus recuerdos; rompe con las fronteras del tiempo presente y pasado. Se observa y se mira en el año de 1969, 1978, 1999. Asimismo, el desdoblamiento del narrador autodiegético como observador y actor nos permite comprender el desarrollo de la *memoria del extrañamiento*. Estas dos memorias se interceptan en desdoblamiento, en la quiebra con las fronteras de tiempo desde un mismo espacio (Ayacucho). Por ello, se desarrolla la *memoria intersticial* y del *extrañamiento*.

Para proponer la *memoria del extrañamiento* seguimos la propuesta de Oliveria (2000), García Canclini (2001), Shklovsky (1987); y para la *memoria intersticial* contamos con las reflexiones de Iuri Lotman (1996), Raman Selden (1987), Tzvetan Todorov (1976) y Víctor Erlich (1974).

4.3.1.2. Memoria del extrañamiento

Comprendemos que el término “extrañamiento”, siguiendo la propuesta del formalista ruso, Shklovsky¹⁸⁸, trata sobre la percepción de los objetos como si fuera la primera vez que lo tenemos frente a nosotros, pues “La inocente visión [...] según la cual la naturaleza conserva [...] no corresponde al estado normal de la conciencia humana y es tarea especial del arte devolvernos la imagen de las cosas que se han convertido en objetos habituales en nuestra conciencia cotidiana” (Selden, 1987: 17).

¹⁸⁸ Shklovsky aduce que la percepción al no ser conservada debidamente se le niega la posibilidad de mantener su imagen, por ello, se convierte en un hecho habitual o rutinario “automatizado”.

El extrañamiento comunica la sensación de las cosas en el modo en que se perciben (experiencia); y no en el modo en que se conocen de manera indirecta. Arranca el objeto de su contexto habitual con la finalidad obligada de conseguir “una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto [que] restaura la agudeza de nuestra percepción, dando «densidad» al mundo que nos rodea” (Erlich, 1974: 253). Se incrementa la dificultad; y la extensión de la percepción se prolonga y es un fin en sí mismo (Selden, 1987: 17-18). Así, se lleva a cabo el desplazamiento, la desviación de la norma habitual y se busca restaurar nuestra percepción sobre la densidad del mundo que nos rodea.

Entonces, *el extrañamiento* se entiende como la transferencia del objeto a la esfera de la nueva percepción. El desplazamiento semántico que suscita respuesta intersubjetiva acerca del redescubrimiento del mundo. Su función liberadora, resucita los mecanismos de la percepción de la realidad que elimina los hábitos y la rutina que perturban nuestra visión del entorno (Todorov, 1976).

Aymará De Llano (2006) considera tres formas de exteriorizar el yo: a) yo/hombre, que simboliza la problemática social; b) yo/narrador, que recurre a la problemática de la comunicación, y c) el yo/escritor, trata sobre la problemática de la creación¹⁸⁹. En *Retablo* ubicamos el yo/escritor en dos puntos: 1) Julián Pérez, escritor de carne y hueso, que aporta sus reflexiones en voz alta sobre la violencia política, crítica el discurso oficial y académico que demoniza a los líderes y militantes de Sendero Luminoso como resentidos sociales. Asume la representación de la memoria como un discurso que “resitúa” al pasado a partir de la actualización del recuerdo. En ese sentido, la ficcionalización de la memoria permite analizar la dimensión temporal en la que está construida y devela la lucha de la memoria por evitar el silenciamiento y el olvido¹⁹⁰; y 2) como el yo/escritor, el personaje literario, Manuel Jesús, quien se encuentra dentro de la diégesis ficcional. Así consideramos que el yo/escritor

¹⁸⁹ Nos interesa, sobre todo, aplicar las dos últimas formas: el yo/escritor y el yo/narrador.

¹⁹⁰ Es escritor, desde su experiencia, del contexto de la violencia política en Ayacucho, produce textos ficcionales que representan las consecuencias de la violencia política; utiliza la perspectiva de la crítica de la memoria o contramemoria al discurso del Estado. Julián Pérez nació y vivió hasta los ochenta en Ayacucho, fue testigo de la explosión y expansión de la violencia política; que le dejó la desaparición de su hermano Hildebrando Pérez Huaranca; y escribió textos ficcionales que recurren a su memoria autobiográfica experimentada.

intratextual es tanto productor textual y cultural. En todo caso, el yo/escritor es antropólogo y escritor:

Hace tiempo que he llegado a la conclusión de que si pretendiera escribir un alegato a lo *cronista* indio o algún texto, *antropológico* o no, éste tiene que empezar retratándolo muy bien a él; describiendo por dentro y por fuera al sujeto real que fue en el año, el mes y el día cuando pisó por primera vez el suelo de Pumarana (35, énfasis nuestro).

El yo/escritor construye otros narradores y personajes quienes deciden autorizar sus testimonios y de esa forma develan diversas percepciones y perspectivas sobre la violencia política. De este modo, las acciones se “extrañan”; y se usa la retrospectiva y prospección en los acontecimientos, que logra el incremento de la complejidad de la novela y afecta la percepción del lector a partir de la presentación verbal.

Por otro lado, Manuel Jesús como yo/narrador usualmente apela a su historia personal y autobiográfica que explica y describe los hechos del pasado. Construye un discurso de memoria etno-antropológico y ficcional. Manuel Jesús se ubica como bisagra, el que se conecta, con las otras voces y registros de la memoria. Por eso, el extrañamiento se debe considerar como:

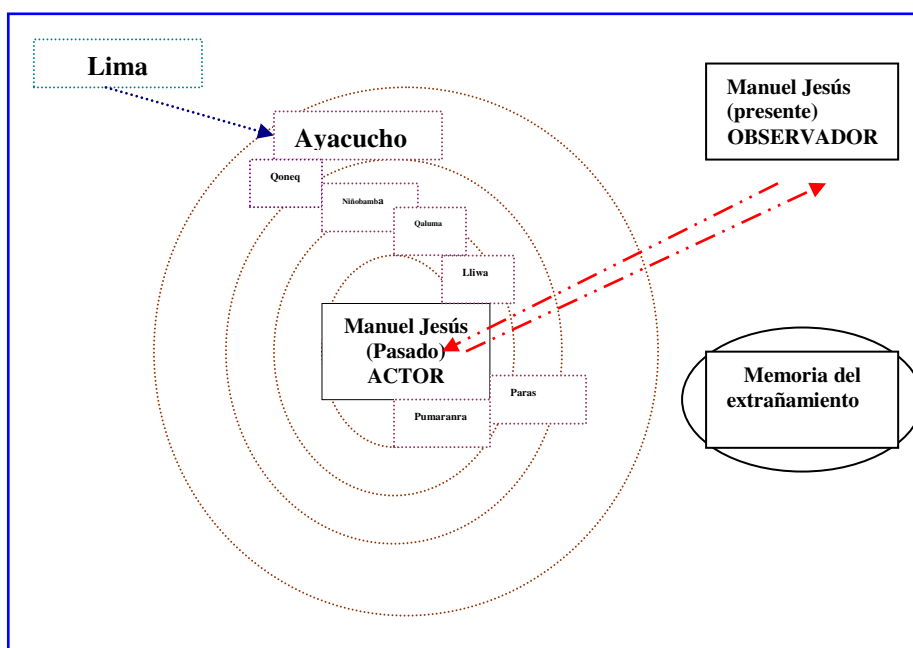
[...] la percepción artística es aquella por la cual «sentimos la forma». Esta recuperación estética de la realidad se ha de conseguir a través de la perceptibilidad de la misma mediante dos procedimientos de la construcción verbal: el *extrañamiento* (por medio del cual el lenguaje poético consigue dar una imagen nueva de las cosas, distinta de la imagen perturbada de los automatismos rutinarios) y la *complicación* o estilización de la forma. (Estébanez Calderón, 2001: 437).

De ese modo, el extrañamiento representado en *Retablo* modifica nuestra respuesta ante el mundo. Somete a nuestras percepciones habituales a cambios que afectan la presentación de nuestra percepción.

En *Retablo*, el extrañamiento implica desplazamiento y movimiento desde un presente hacia un pasado. El narrador se aproxima y se distancia del pasado. Se distancia al ubicarse como narrador observador desde el presente hacia su pasado; y se aproxima a su actor dentro del contexto del pasado y se percibe la historia, la identidad vivida de acuerdo a su percepción diferente al modo de ver de manera habitual:

Son días de mi niñez y de mi adolescencia repletos de figuraciones y deseos de conocer mundos remotos. Por instantes aparece también una camioneta cuatro por cuatro, cargando un ataúd en apariencia de mítico emblema. Trato de alejarlos de mí por precaución médica. Desvío mi pensamiento hacia el rostro de una adolescente que tiene mis lunares en sus mejillas. Cierro los ojos poniendo mi mente en blanco con la esperanza de dormir. Memoria y desmemorias colisionan en la inercia de cada curva. [...] Y quién baja, ahora, por el caminillo que surca esa montaña encrestada es mi madre, en una yegua color de nieve. Los tres niños que la siguen somos sus hijos. Venimos de Pumarana al campamento de los trabajadores que construyen la carretera de penetración hacia Paras (1-2).

En el caso, del narrador-personaje se presentan dos aspectos de la memoria autobiográfica en desdoblamiento; mientras que el actante, Manuel Jesús, cumple diversos roles como hermano, padre, hijo, profesor, amigo, primo, pero su rol principal es ser testigo sobre el inicio y proceso de la violencia política en Ayacucho que arrasó y fragmentó a su familia y a su vida personal; el narrador autodiegético se desdobra como observador y actor de la memoria. Veamos el siguiente gráfico:



Veamos, Manuel Jesús, desde el punto de vista del observador situado en el presente realiza un distanciamiento, se desplaza hacia el punto de vista del actor-joven en el pasado; y se aproxima a los hechos míticos, históricos y socioculturales. El desdoblamiento depende de qué tipo de soporte permitió la activación de la memoria. Contextualiza el recuerdo y el tiempo y crea una situación emotiva de sus recuerdos e

incorpora experiencias. La transposición del presente hacia el pasado permite que el narrador personaje reconstruya sus recuerdos de infancia, los eventos significativos de su adolescencia y vida universitaria. Así en el capítulo 27 menciona lo siguiente: “Ahora cierro los ojos y me instalo en ese preciso instante de hace veinte a treinta años, y quiero arrancarme el alma, como esa noche, por evitar que mi hermano, mi par, se me perdiera” (273). Evoca de una manera cálida su vida personal e impersonal. El observador posee el poder de recrear y observar imágenes sobre su pasado como actor:

De modo que al acampar en la choza que veo y el corral en ruinas que también palpo, usamos las caronas de las dos acémilas para dormir y pasar unas horas, hasta las cuatro de la madrugada del día siguiente, hora fijada -por supuesto- en el despertador natural que es el canto de los pucu-pucus [...]. Mi hermano que se había quedado dormido tanto como yo, después de haberme contado hora tras hora de sus amoríos (272-273).

En la novela, el narrador autodiegético recuerda el contexto de su pasado, realiza la *memoria del extrañamiento*. El desdoblamiento logra identificar los hechos específicos. Realiza un viaje al pasado, el desplazamiento a la migración territorial y de la *re-membranza* (Mazzoti, 2009) que busca reconstituir su memoria fragmentada vinculada al presente y pasado, es decir, la relación entre tiempo y espacio: “Este lugar me recuerda por igual mi infancia y la vez esa que, tras la muerte de mi padre, trepé por aquí en una camioneta 4x4 llevando un ataúd junto a Machi y a Ricardo, en medio de una copiosa nevada” (261). Remueve situaciones lejanas, halla episodios concretos que lo llevan a un viaje interior que lo atrapa y le permiten describir sus recuerdos con detalles excepcionales: “Esta no es la carretera llena de baches infernales por donde fui a la capital, dejando atrás la ciudad de las treinta y tres iglesias, con la promesa incumplida de volver pronto. [...] Nuevamente, los recuerdos logran liberarse de mi control y allá, sobre las difusas faldas de un cerro...” (1). Así se narra acontecimientos de la vida proyectada en el tiempo. Se crea a partir de las sensaciones, imágenes mentales, emociones y valoraciones (Oliveiro, 2000).

4.3.1.3. Memoria intersticial

El narrador es migrante territorial y virtual. Es un sujeto fracturado y fragmentado como consecuencia de la violencia política. Retorna a Ayacucho, es el año 2002, y actualiza sus recuerdos. El espacio activa su memoria autobiográfica episódica. Desde su lugar de la enunciación, Ayacucho, se reconstruyen los tiempos: pasado y

presente. La memoria intersticial se desplaza y emplaza. En *Retablo* rompe el espacio, quiebra la frontera del tiempo para dirigirse del presente hacia el pasado (y viceversa).

Para explicar que es la *memoria intersticial*, seguimos la propuesta de frontera, de Iuri Lotman (1996) quien asume que lo intersticial “es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así, pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semióticos y alosemiótico” (1996: 26). Lo interesante de la propuesta de Lotman es que dentro del espacio de la semiosfera¹⁹¹ se encuentran fronteras internas que permiten transmitir información a través de fronteras de “la oposición *centro/periferia* sustituida por la oposición *ayer/hoy*” (28). Hay una relación entre “«estructuras y subestructuras», «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», [que] determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información” (31). Información que en *Retablo* se da sobre la oposición ayer/hoy.

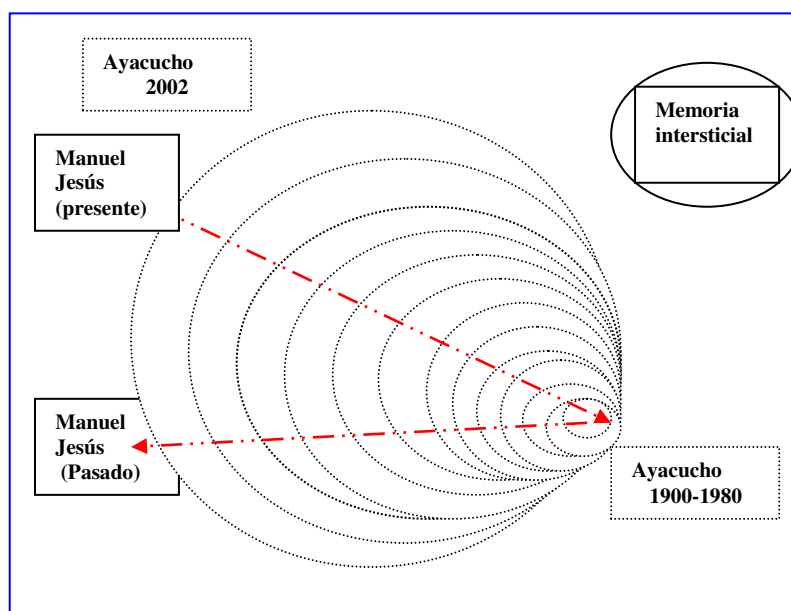
Dentro de la semiosfera, sugiere Lotman, se encuentra la *irregularidad semiótica* como ley de organización; en sus palabras:

El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. Si una de las estructuras nucleares no sólo ocupa la posición dominante, sino que también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente, segrega un sistema de metalenguaje con ayuda de lo cual se describe no sólo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste. La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera (29-30).

El desenvolvimiento del narrador autodiegético se da como observador y actor, (memoria del extrañamiento) y de la transposición desde el presente hacia el pasado (memoria intersticial). El movimiento y dinamismo del viaje mental rompe con la frontera del tiempo y el espacio. El narrador se superpone, entra y sale desde el presente hacia el pasado (viceversa) y se desplaza hacia el espacio de Ayacucho de los ochenta y

¹⁹¹ Según Lotman (1996) la semiosfera “es el espacio semiótico del cual es imposible la existencia misma de la semiosis, presenta el carácter cerrado [...] [y] se manifiesta en [...] esta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que estos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar lo hechos no semióticos” (24). Además, “todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera” (26).

el actual. La representación de un espacio sintópico (Huamanga), con tiempo diatópico (presente y pasado).



Desde la semiosfera, la frontera interna es el presente (centro) se intersecta y desplaza hacia el pasado (periferia); y se filtra, se adapta, interpreta y traduce el pasado y retorna hacia el presente. La oposición de las fronteras internas de ayer/hoy es constante a lo largo de la novela a partir de las *interferencias retroactivas textuales*.

La recuperación de la memoria implica ubicarse dentro de un presente para retornar al recuerdo del pasado. Se crea un estado híbrido, pues al desplazarse desde un presente hacia el pasado se construyen imágenes, palabras y relatos a partir de experiencias que prefiguran la identidad narrativizada¹⁹². El narrador del presente no es el mismo del pasado, ya no es el mismo de su tradición, pues se cruzan las fronteras del tiempo y se produce una fisura, una tensión y nos presenta una memoria híbrida¹⁹³ en un sujeto fracturado cuando nos confiesa que es “un varón sin edad y sin tiempo” (38). Veamos algunos ejemplos del narrador autodiegético, al respecto:

Yo que creí haber dejado para siempre la gran urbe con sólo aspirar el aire incontaminado de este lugar, siento que la piel que ya no me sirve y que se conformó

¹⁹² Rememoración que implica el retorno de la conciencia, el despertar de un acontecimiento, de la marca temporal. Ver: García Ysla (2015).

¹⁹³ Seguimos la propuesta de Néstor García Canclini expuesta en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2001).

casi desde el mismo instante cuando entré al mundo ambiguo de falacias y quimeras sigue viva (34).

Dentro del espacio híbrido o Huamanga se encuentra el narrador protagonista y explica que “Es el cielo ayacuchano de amanecer de finales de diciembre e inicios de enero; todo aparece como si acabaran de lavarlo, por el aguacero de la noche anterior y el sol de la mañana” (34). Al retornar a su memoria, lo hace por encontrarse dentro del lugar de la memoria¹⁹⁴ que, justamente, permite relacionar el pasado y el presente; reconstruye¹⁹⁵ y restituye la memoria. No olvidemos que al ingresar a Huamanga también se desplaza hacia los caseríos o pueblos internos (Chunchu, Mollepukio, Oqotuna, Chukara, Quinta, Lliwa, San Juan de Paras, Totos, Vilcanchos, Tuco, Qocha, Anos, Qellqay, Pinkus, Qanos, Pumaranra). Así, Manuel Jesús llegó a Pumaranra y se siente contento, pues “Por fin, he llegado al territorio que llevaba en mi mundo interior de acá para allá durante más de treinta años, aunque me sienta ajeno a la bulliciosa y dicharachera gente” (262). Además, desplazarse de la ciudad a las comunidades se hace en forma alternada o sinuosos lo que le permite que la retrospectiva también lo sea. Cada curva territorial es un recuerdo recobrado:

Pero cada codo, cada curva, cada quebrada se quedan atrás con una velocidad que me impide fijar el lugar donde alguna vez degusté las carnes de Adelaida, en viajes donde los viajeros jóvenes gustábamos ir en grupo, de modo que en estas partes solitarias, si alguien iba con su prometida podía pasar ratos felices (261).

Según Koselleck (1993) la interacción del tiempo y el espacio en la memoria permite considerar el “espacio de experiencia” en el que el pasado y el presente intervienen de forma conjunta en la estructura del tiempo y crean un “horizonte de expectativas” para el futuro (citado por Liliana Regalado, 2007).

Por su parte, para Paul Ricoeur¹⁹⁶ se debe considerar la reapertura de la memoria a partir de la vivencia del presente para proyectar la expectativa hacia el futuro, pues la memoria relata de manera reiterativa una misma historia, se construye sucesivas reconstrucciones del pasado, su reinvención constante se encuentra *marcada* y *lastimada* por el acontecimiento. El testigo vio, escuchó o experimentó de manera

¹⁹⁴ El lugar de la memoria es el portador de la memoria. Se puede considerar monumentos, acontecimientos memorables, objetos (in)materiales, o palpables y visibles. También suele ser una noción abstracta simbólica como, por ejemplo, el retablo.

¹⁹⁵ Los objetos solo son indicadores y signos de pista.

¹⁹⁶ Citado por Calveiro 2008 a partir del texto *La marca del pasado* (1999).

directa con el acontecimiento. Manuel Jesús activa sus recuerdos a partir del lugar en el que se encuentra. En este caso, las chacras le recuerdan su infancia “Así, cada chacra tiene para mí una tácita asociación con ciertas actividades de infancia y de joven que hasta hoy recuerdo” (123). Por ejemplo, Qanos le recuerda la infancia junto a su hermano Grimaldo; Lliwa es la chacra donde “debutó” con Adelaida; y Chuncho, el lugar donde llevó la práctica de la lectura “allí leía a más no poder todos los libros que mi madre y mi padre nos compraban a recomendación del padre Enciso” (124). De ese modo, los lugares de la memoria activan la memoria individual y transfieren a la memoria de la familia, a la sociedad, a la colectividad. Su experiencia evidencia una presencia, huella u marca que actualiza el significado de esa experiencia y la memoria lo atrapa para ir más allá de esta (Calvario, 2008).

Así, el tiempo y el espacio se interceptan, se presentan como un continuo inseparable y copresente dentro de la ciclicidad del tiempo designado por la lengua quechua. El hombre se desplaza dentro del espacio y tiempo andino (Hurtado de Mendoza, 2001). El narrador personaje produce memoria intersticial de enunciados temporales y espaciales; y al hacerlo registra su lengua y el contexto sociocultural. Lo intersticial o la frontera se manifiesta a lo largo de la novela; por ejemplo, cuando refiere el personaje al encontrarse entre el sueño y la realidad, entre falacias y verdades dice: “ [...], siento que la piel que ya no me sirve y que se conformó casi desde el mismo instante cuando entré al mundo ambiguo de falacias y quimeras sigue aún viva” (34); o al narrar el sueño y la pesadilla de su padre: “Era partícipe de sus sueños y pesadillas, de sus amores y desencantos, de sus gustos y placeres, de sus preferencias e inhibiciones, de sus defectos y virtudes, en fin de todo cuanto podía recordar su prodigiosa memoria que se hallaba en su punto más alto cada que renovaba el brío de su relato con un copioso sorbo de vino” (41); o al mencionar que se encuentra en Ayacucho el último día del año e inicio del otro: “Es el cielo ayacuchano de amanecer de finales de diciembre e inicios de enero”(34). El sujeto fronterizo se encuentra en situaciones ambiguas, ubicándose en medio del tiempo y el espacio, del sueño y la realidad o la pesadilla.

El narrador autodiegético, Manuel Jesús Medina, recuerda, actualiza una serie de hechos pasados que involucran a su abuelo, a su padre, a su hermano, además de otros miembros de su familia y de su propia infancia y adolescencia. Este reencuentro con el

pasado, principalmente, le permite comprender el conflicto interno acaecido en Ayacucho y, sobre todo, intentar entender cuáles fueron las circunstancias que provocaron la muerte y desaparición de su hermano Grimaldo. Este mirar al pasado, afecta su sensibilidad; de tal modo que es recurrente a sentirse frustrado, confundido, adolorido, dudoso de su identidad y de su existencia; “vuelvo a palpar la nada” (127), señala.

Esta memoria autobiográfica intersticial no sólo va actualizando acontecimientos pasados (históricos), sino, como se desprende de las diversas pasiones que se van activando en Manuel Jesús, resulta una memoria dolorosa, que no permite desenvolverse al narrador en sus diversos roles actanciales, tanto en su vida diaria, ya sea como profesor, padre de familia, escritor, hijo, hermano y amigo. Así, la memoria se presenta asociada a diversas pasiones: depresión, duelo y, sobre todo, melancolía. “Bajé rápido al primer piso por la escalera automática, urdiendo ya la construcción de nuevos senderos o pensando volver a repasar caminos abandonados a medio andar; caminos que, en muchos casos, se orientaban hacia la ciudad de retablos, iglesia, amores y desamores” (132).

En un artículo titulado “El recuerdo, la repetición y la elaboración” (1914), Sigmund Freud menciona que la evocación de los recuerdos consiste en transportarse al pasado, claro está, sin confundirse con el presente. La intención de traslado es, justamente, comunicar los procesos psíquicos, traducir al consciente los procesos de la inconsciencia. Cuando el paciente refiere dicho material “olvidado” intenta recordar las acciones en las que no ha vuelto a pensar; usualmente, los recuerdos aparecen por medio de impresiones, escenas y sucesos que conllevan a la “retención” de los mismos; no solo conserva una parte de nuestra infancia, sino también tiene una importancia esencial en nosotros. Muchas veces, este olvido restringido da pie a los recuerdos encubridores¹⁹⁷.

Para conseguir que el olvido logre convertirse en recuerdo se sigue un proceso de cinco pasos: 1) olvido, 2) repetición, 3) transferencia, 4) resistencia, y, finalmente, 5) se llega al recuerdo.

¹⁹⁷ Es válido estudiar la relación que existe como las fantasías, las asociaciones, los sentimientos, etc. Claro está, para comprender mejor la relación entre el olvido y el recuerdo.

El olvido se limita a destruir conexiones, suprimir relaciones causales y aislar recuerdos enlazados entre sí, mientras que la retención es un paso previo para llegar a la consciencia.

Por lo general, resulta imposible estimular el recuerdo de sucesos especiales o importantes correspondientes a épocas relacionadas a la infancia vivida; estos intentan ser interpretados, comprendidos por el sujeto, pero resultan, normalmente, incomprendidos. La repetición es una compulsión que nos permite recordar. Pero los pasos previos para llegar al recuerdo se generan en la transferencia y resistencia. Se repite lo incorporado en el ser, se parte de las fuentes de lo reprimido: sus inhibiciones, sus tendencias inutilizables y sus rasgos de carácter patológico; se repite lo que duele y se deprime; hay represión. “De los tres hermanos en el hogar inicial, yo tenía –aún tengo– el defecto de apegarme a las cosas y a las personas que alguna vez me circundaron” (129), afirma Manuel Jesús. Finalmente llega a los recuerdos. En la siguiente cita se aprecia este proceso:

Se sabe que la memoria de ciertos pueblos es demasiado frágil, acaso los hayan olvidado, probablemente que sí; es que como para asegurar el olvido, quienes tienen en sus manos la forma de agrandar ese olvido no se cansan de machacar día y noche, en programas radiales, en bocetos televisivos, en los programas curriculares de enseñanza-aprendizaje, en las páginas de exquisitas obras literarias, claro está la metáfora más perfecta, en el símbolo mejor logrado, de manera que lo que ellos afirman y reafirman llega a los desahuciados sin que se diesen cuenta de nada, hasta que su memoria simplemente acepta el dicho aquel que con el tiempo todo se olvida, todo se olvida (158).

Manuel Jesús critica a las instituciones y sus mecanismos empleados para borrar la memoria. A continuación explicamos la estrategia utilizada por Manuel Jesús y cómo se convierte en sujeto fronterizo para evitar el olvido.

4.3.1.3.1. Sujeto Fronterizo y sujeto mestizo

El sujeto fronterizo (Anzaldúa, 1987 citado por Basabé) es un sujeto que asume una enunciación híbrida, fracturado, se presenta en situaciones dialógicas, suele entrelazar una cosmología territorial y hegemónica. Dicha enunciación se representa usualmente desde la perspectiva subalterna con el único objetivo de ser contestataria e intentar un proceso de descolonización. Para Mignolo (2008), el sujeto fronterizo es de vital importancia, pues se considera que el pensamiento que lo habita posee potencial epistemológico, capaz de incentivar el lugar de convivencia, coextendida a lo

intercultural y con la posibilidad de superar la situación de diferencia colonial por medio de esta interculturalidad, con el objeto de confrontarse con la modernidad.

Sin embargo, este sujeto también es inestable y se puede configurar como un migrante. De tal manera que desafía una posibilidad de coherencia identitaria. En *Retablo*, el narrador autodiegético, Manuel Jesús, se representa de manera plural y desarticulada. Como sujeto de la enunciación (hijo, hermano y estudiante de San Cristóbal) ya “indígena”, proveniente de la altura de Pumaranra (Ayacucho), se representa con dialogía y polifonía su vida:

Fue una verdadera novedad que uno de Pumaranra, alguien que nació en cuna pobre, nada menos que [Grimaldo] el hijo de Néstor Medina sea casi catedrático de la primerísima casa de estudios de Huamanga, lo cual agradó y cebó el orgullo de mi padre y también de mi madre (21).

De la misma manera, la retrospectiva incluye los sucesos de violencia política sufridos por su hermana Machi. Se construye un discurso intencionado y selectivo sobre el pasado que explica su presente caótico y desestabilizador:

No sé que más puedo decir de mi hermana. En Lima, tras el cataclismo, mientras aguantó los embates de la pobreza arrimada a la hermana de su compañero, que jamás pasó de ser simplemente su casi cuñada, una huanuqueña llegada temprano a la capital, alrededor de los años 50, niña aún, junto a sus emigrantes padres campesinos, a quien le apeataba todo lo que viniese de la sierra y quien prácticamente lo tenía de hijo al compañero de mi hermana... (20).

El pasado se configura como íntimo y reciente, un punto en que lo privado y lo público se convierten, cada uno, en parte de lo otro (Bhabha, 1994: 9). De ahí que también reinventa el pasado, crea y ensaya una nueva realidad. El narrador retorna al pasado con la intención de evidenciar la actitud del habitante de la frontera desde una historia pública, la violencia de los 80, y la migración de los 50. Sin embargo, tiene, también, una historia privada, personal, familiar, de experiencias íntimas, de miedos, y luchas internas; por ejemplo, cuando narra sobre su hermana Olinda. Ante ese continuo fluir de grandes hechos históricos y pequeños acontecimientos personales de esa pluralidad de visiones cabe suponer una historia polifónica, múltiple, plural:

Mi madre, y mi hermana. Ah, las dos mujeres que poblaban mis sueños y mis recuerdos en el territorio del desarraigo. En verdad, mi hogar contaría con tres mujeres si la muerte no la hubiese dejado a mi madre con tan sólo un retazo de pañal de gasa en la punta de

sus dedos, al llevarse al abismo sin fondo a Olinda, quien seguía a mi hermano Grimaldo por derecho de nacimiento (20).

El sujeto fronterizo habla desde dos o más *locus* y produce discursos “descentrados, proliferantes y desparramados” (Cornejo Polar, 1994: 208-212). Viven en un estado de *unhomeliness* constante (Bhabha, 1994: 6-9), y no «pertenece» a un «pueblo» particular o a un lugar definido. Manuel Jesús primero se halla en Pumaranra, luego en Ayacucho, finalmente en Lima.

En el caso del sujeto mestizo, existen también sujetos que tratan de “articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria” (Cornejo Polar, 1994: 208). Estos son denominados como sujetos mestizos (Anzaldúa *Ob. Cit.*). Así, el sujeto mestizo, como su hermana Marcelina o Machi, es quien autoelabora su propio *locus* desde el que, mediante la imbricación y la convivencia “pacífica”, enuncia la posibilidad de unir todo lo que está separado, de ser “una gente”. En cierta forma, sí pertenece a un pueblo y a un lugar particular. Indefectiblemente, es una *atravesada* y su lugar es la frontera, un lugar que no es confortable, pero determinante para ser consciente de quién es y hacia dónde va. Marcelina deja de ser sujeto migrante (al estar en Lima con su enamorado) y ha asumido este proceso de reconocimiento de su lugar originario (Ayacucho) para establecerse: “Pero Marcelina se salvó del tifo y de otros males hasta llegar a ser hoy la maestra que volvió de la costa, como quien dice a curarse de los males de amor y de los fracasos, a sus fuentes, Huamanga y su vieja madre, y que logró afincarse en ellas y renacer” (20).

En este apartado podemos notar que a través del narrador autodiegético, Manuel Jesús, el retorno al pasado se constituye en punto referencial y vital para comprender su situación actual. Como sujeto de la entidad dual o sujeto fronterizo con diversas pluralidades, narra historias personales y las hace públicas; es un sujeto conflictivo el cual es una característica del sujeto fronterizo. Además, por él advertimos que su hermana Marcelina alcanza a constituirse como sujeto mestizo, ya que logra entender el proceso de la educación, la migración y logra, finalmente, superar el problema de la desaparición del hermano (acaecida en el marco del conflicto armado de los 80), lo que define al sujeto mestizo.

4.4. Memoria melancólica y memoria del duelo

En este apartado analizamos y explicamos cómo se representa la memoria melancólica y la memoria del duelo en *Retablo*; e interpretamos el proceso de la memoria melancólica hacia el duelo. Para ello, nos acercamos a los soportes de la memoria como el vínculo amoroso, el ritual con el desaparecido, la música, la fotografía y la escritura. Seguimos los planteamientos de Elizabeth Jelin (2001; 2003; 2004), Sonia Sontag (2006), Roland Barthes (1989), Julia Kristeva (1988; 1991), Walter Benjamin (1989), Gisela Cánepa, (2001; 2012), Golte (2012a), Raúl Romero (2004), Julio Noriega (2012) y Idelber Avelar (2000).

4.4.1. Memoria melancólica¹⁹⁸

Para Julia Kristeva (1991) la melancolía es una experiencia sobre la pérdida del objeto que modifica sus relaciones significantes. Se encuentra entre lo biológico y lo simbólico dentro del discurso. Esta memoria presenta un yo de un individuo que se desliga, se hunde en la desvalorización, no logra movilizarse y es obsesivo consigo mismo.

Manuel Jesús Medina Huarcaya es el hermano menor de Grimaldo. En su retorno a Ayacucho actualiza sus recuerdos: la infancia compartida con sus hermanos, la vida escolar, los amores no correspondidos, la carrera universitaria y, de hecho, ser testigo de la gestación y nacimiento de la violencia política en Pumaranra, Paras y Lucanamarca.

Entre Grimaldo y Manuel Jesús existen lazos afectivos de cercanía y proximidad¹⁹⁹. Manuel Jesús lo llama “mi par”; “Grimacha”, diminutivo que acierta en demostrar su afecto, su confianza y respeto. Su cercanía se hace efectiva cuando Grimaldo se convierte en su parangón. Su complementariedad en la manera de su ser, hacer, pensar, amar y actuar. Manuel Jesús va formando su identidad de acuerdo a la figura de su hermano: el intelectual orgánico. Sin embargo, Grimaldo decide continuar

¹⁹⁸ La melancolía también es objeto de estudio de la patología humoral. Es la encarga de atender cualquier desequilibrio entre los humores (la sangre, la bilis amarilla, bilis negra y la flema). El exceso de la bilis negra produce dos situaciones: parálisis absoluta o delirio incontrolable (Santoveña, 2008).

¹⁹⁹ Hurtado de Mendoza (2001) menciona que la deixis afectiva se presenta a partir del centro déictico o el lugar del enunciación relacionado al tiempo de enunciación, espacio discursivo, la situación social y la afectividad respecto del enunciador y enunciadados.

con el proyecto de su abuelo de una manera singular. En el capítulo 33, Grimaldo exige a su padre recuerde y cumpla la promesa hecha a su abuelo: “Recuerda la última mirada que te dio [el abuelo Gregorio] en la subida de Tullurán; recuerda que ante los «uquis», que tanto odiabas y que ahora nuevamente han mancillado tu honor, él dijo que si uno de ustedes dos escapaba con vida, Pumaranra no se humillaría ante nadie... y tú te humillaste...” (324). Por este y otros eventos, se incluye como parte del “Partido”; mientras que Manuel Jesús determina huir hacia Lima: “Ráfagas de sentencias me anegaron, múltiples proyectos incumplidos me abordaron” (347). Grimaldo es el núcleo, quien organiza y sostiene el proyecto familiar conformado por Néstor (padre), Mama Escola (madre), Marcelina (hermana) y Manuel Jesús, pero también es la matriz quien los fragmenta y los fractura.

Según Ulises Zevallos-Aguilar (2018) la actitud de Grimaldo “representa las vidas de muchos jóvenes ayacuchanos de origen campesino que lograron una educación superior en la universidad y quisieron cambiar el país” (21). Así *Retablo* refiere el contradiscurso de la demonización y la piedad de la narrativa hegemónica que trata sobre los hechos del conflicto armado interno de los años 80.

Por otro lado, debemos comprender que se evidencia la ausencia de la complementariedad entre los hermanos Grimaldo y Manuel Jesús Medina Huarcaya. Para William Hurtado de Mendoza (2001), la complementariedad se entiende como la coexistencia de un complemento “con aquel que completa al elemento aislado. Las partes solo son necesarias si se completan con otras para formar una unidad total” (65)

La memoria melancólica de Manuel Jesús se debe a la ausencia de su hermano; el sujeto desaparecido. La pérdida de su hermano, lo dejó como un ser débil, fracasado, fragmentado, indeciso, temeroso; y sin intención alguna de permitir la coexistencia y correlación con un complemento. Esta ausencia se desarrolla a lo largo de su vida personal y matrimonial. En este último, no permite la cercanía de su esposa, su complemento femenino, su *yanantin*²⁰⁰, al contrario la rechaza y se divorcian. Su hija decide por su madre:

²⁰⁰ Según Pérez Orozco (2011), *yanantin* implica la relación de la mujer con el varón. Se dan el reconocimiento afectivo y posibilitan la comunicación intercultural. Ambos se complementan y se asocian como una entidad superior e integral. Cumplen con los tres principios de la relacionalidad:

... [Mi madre] me exige contarle el porqué del rompimiento de mi matrimonio, por qué perdí a mi mujer y, sobre todo, a mi hija. No sé si quedará conforme con lo que le voy a decir, seguramente me ha de reprochar haberla dejado marcharse casi sin pelea... (132).

La ausencia del hermano anula su capacidad de correlacionarse con su complementariedad; se convierte en un ser incompleto: “¿Cuándo mi hermano se alejó de mí? Esta sí que es una pregunta que subyace en mi mundo interior perturbándome constantemente” (33). Su pérdida o desaparición perturba al narrador personaje, no lo deja vivir. El recuerdo lo amenaza de manera descontrolada cuando este retorna hacia Huamanga. Manuel Jesús activa la memoria perturbadora que en palabras de Portelli (2003) es una memoria suprimida y subterránea que reaparece en forma perturbadora y tortura su conciencia “Algo que falta aquí, algo que me hace falta desde hace tiempo se constituye en una interrogación que me perturba, que me tortura: ¿y los ausentes? ¿Y el ausente fundamental, el esencial?” (39).

Además, el proyecto de la educación y el acceso al saber letrado se presentan como elementos reguladores en la vida familiar de los Medina Huarcaya²⁰¹ y su comunidad. Así, Grimaldo se incluirá dentro del discurso de corte occidental (socialismo extremo) que, finalmente, lo absorberá. Esta es una de las explicaciones que nos permite entender el porqué Manuel Jesús siente una memoria melancólica; su hermano decidió abandonar a la familia y se desvinculó²⁰² del proyecto de sus padres. Por eso, Néstor se recrimina y explica que su hijo no comprendió el camino forjado con sacrificios:

Recuerda, con la insistencia de quien renueva el dolor en la llaga tocándola para no olvidar ni un instante la fuerza del golpe recibido, cómo él, su hijo, poco a poco fue haciéndose hombre de sentimiento y de entendimiento, cosa que él mismo buscó siempre, pues, al margen de su obcecada oposición era consciente que toda buena

correspondencia (relación mutua), complementariedad (inclusión de los opuestos), y reciprocidad (constante compensación). En el mundo andino, las parejas (mujer y varón) se juntan para conformar la unidad familiar. La muerte o el alejamiento de uno de ellos implica convertirse en *Wakcha* lo cual los condena a la pobreza social.

²⁰¹ Escolástica confiesa a sus hijos que: “Debían seguir yendo cueste lo que costare, al fin y al cabo, la única herencia que les dejaremos estará cimentada en sus seseras y eso ni ladrón ni mandón podrá arrebatarles, salvo por propia voluntad si son descastados” (30).

²⁰² Grimaldo evita que su hermano, Manuel Jesús, sea parte del grupo político en formación: “Luego del partido, se reunieron en un caserón unos cuantos de los jugadores del equipo de Pumaránra, y entre ellos fue mi hermano, habiéndome dicho antes, como nunca, que me fuera solo a nuestra casa en Santa Rosa. Fue la primera vez que él me dejaba así a un lado, creo yo que incluso con una mueca de disgusto [...] No sé a cuenta de qué anticipo, ese día me llené de la sensación de que mi hermano iniciaba su alejamiento de mí” (134-135).

enseñanza en estos tiempos, si el que recibe las enseñanzas es alguien bien aprovechado, no acabaría en otro camino que aquel que había tomado Grimaldo (321).

La segunda explicación de su melancolía es la desaparición de Grimacha: ni vivo ni muerto, sino desaparecido, con el cuerpo insepulto:

He venido, después de tanto tiempo, elegido por el espíritu de los ausentes, sediento, tornasolado. Esperanzas, mitos, cosmogonías de la progenie irredenta me ha redimido a cambio de convertirme en buril de su memoria. Quiero darle nombre al río eterno orillado de retamas y matas de tunales que no deja de transcurrir en mis paisajes interiores (5).

Y la tercera explicación está, justamente, relacionada al desplazamiento forzado hacia la migración. Manuel Jesús y Marcelina “Machi” huyen y dejan al hermano y a sus padres en Huamanga. Los apellidos “Medina Huarcaya” implicaban dolor y aseguran sus desapariciones. Se desplazan y sus identidades se fragmentan. El narrador autodiegético, Manuel Jesús, refiere su desplazamiento:

Ni siquiera la mediación casi brutal de mi padre pudo impedir que ella se fugara de la casa, sólo un año y medio después, diciendo que se iba así por miedo a la guerra desatada a comienzos del 80, para no ser despellejada por llevar el apellido paterno y materno de Grimaldo (25).

El narrador personaje da su testimonio personal para explicar su huida:

-Es que yo me fui a Lima una vez que recibí mi título de maestro, en 1978, apenas empezaron a quemar las cosas. Aunque en Lima, igualito me mataron; porque a quien ahora tú lo tienes en tus brazos no es más que la cáscara, el forro, la forma del ser que alguna vez fue de alaymosca y de granito, Adelaida (318).

Por esas tres explicaciones, Grimaldo se constituye como objeto perdido, objeto del trauma, incluso antes de su supuesta muerte o pérdida irrecuperable. Así Manuel Jesús se encuentra dentro de la depresión y la melancolía: “La desesperación me inundó, maldije el hecho de haber nacido” (344).

La visión afligida por la desaparición de su hermano, la ausencia convoca a los espectros (fantasmas); comprende que el sujeto es mortalidad y caducidad “[...] El retorno de los muertos es signo de la perturbación del rito simbólico, del proceso de simbolización; los muertos retornan para cobrar alguna deuda simbólica” (Žižek, 2000:

48), la *memoria melancólica*²⁰³ lo persigue como un fantasma. Así nos hace saber el narrador protagonista:

Mi madre me deja recostado, habiéndome recomendado descansar todo lo que pueda. Pero si bien es cierto que mi cuerpo pide paz y sosiego mi mente, en cambio, empieza a agistarse pretendiendo actualizar lo que fue de vida y relaciones humanas en esta vieja vivienda, muchos años atrás. Algo que falta aquí, algo que me hace falta desde hace tiempo se constituye en una interrogación que me perturba, que me tortura: ¿y los ausentes? ¿Y el ausente fundamental, el esencial? (39).

Según Portelli (2003), la memoria perturbadora es el descontrol de la memoria y la conciencia. La memoria negada, la no autorizada e impensable para las familias sobre el discurso público. Manuel Jesús se siente asediado por los fantasmas de su padre y hermano “De una forma o de otra, de este modo o del otro, así o asá. Por eso será que no puedo evitar su recuerdo; es que mi propia vida tiene que ver con ellos” (158). Afloran imágenes involuntarias que molestan y duelen; sin embargo, el protagonista es capaz de discutir y exponer los hechos de la historia encubierta, silenciada o marginada. Recurre a su memoria personal y a partir de la tradición oral busca confrontarla y alcanzar la memoria de duelo²⁰⁴. Busca crear actos de contramemoria y, para ello, utiliza también la escritura, porque es tiempo de narrar y es el tiempo de escribir:

él [Néstor], risueño, mirándome de reojo empezaba a recordar a su padre, mi abuelo paterno, en toda su dimensión y terminaba llamándome “padre”, porque, decía, así como yo lo cuidaba que no vaya a caerse de la mula, del mismo modo lo hacía mi abuelo [...] Sí, con respecto a mi padre, por la inusitada alegría con que asumía las situaciones más inocuas de la vida, creí que el transcurso del tiempo no tendría efectos corrosivos como para todo ser vivo. Tanta era mi confianza en ello que jamás reparé que él dejaría de existir algún día. *De lo cual me peso, así como me peso haberle sobrevivido a mi par, a mi hermano Grimaldo* (40, énfasis nuestro).

Como vemos, su padre es un extraordinario narrador, sobre todo, al relatar acerca de los eventos históricos de asesinatos e injusticias a su padre, Gregorio Medina Sacsara, o historia de vida:

Claro que ya era casi nonagenario [Néstor - su padre] y, como si fuese poco su sufrimiento por la desaparición de Grimaldo, cargaba desde hacía unos cuatro años el mal

²⁰³ La memoria se la clasifica en tres principalmente: memoria individual, colectiva e histórica. Sin embargo, hay quienes advierten la presencia de otras memorias como memoria melancólica o “dolorosa” (Kristeva, 1988, 1989; Portocarrero, 2004), memoria semántica (Braunstein, 2012), memoria de tradición oral (Espino, 2010), memoria mítica (Regalado, 2007), memoria del duelo (Freud), económica, jurídica (Halbwachs, 2004), entre otras.

²⁰⁴ Busca el testimonio de Adelaida sobre su hermano Grimaldo. Ver: página 279.

en su último grado [...]. La desesperación me inundó, maldije el hecho de haber nacido (344).

Manuel Jesús se siente culpable de la desaparición de su hermano y de la muerte de su padre. Su depresión le hace confesar que “maldije el hecho de haber nacido” (344); mientras que su padre, Néstor padeció de la memoria melancólica hasta los últimos días de su vejez, se sintió culpable por dejar que su hijo (Grimaldo) se llene de aversión y sienta ansias de venganza por lo que vivió su padre (don Gregorio Medina Sacsara): “Tembló como si tuviera terciana cuando imaginó la última acción de su hijo, cuando partió de vacaciones hacia su pueblo semanas atrás” (303). Néstor jamás estuvo de acuerdo con la participación de su hijo en el grupo de los alzados, se sintió culpable por presentarlo a don Clodo Morales, su abogado, por lo que creyó que su hijo asumió su educación de manera inadecuada.

4.4.2. Memoria de duelo

Manuel Jesús va en búsqueda del duelo. Inicia el proceso de melancolía²⁰⁵ hacia el duelo. Según Ulfe (20: 241), el duelo es un sentimiento y una reacción que ante la pérdida de un ser querido o la pérdida de algún ideal y la pérdida de una libertad, se intenta liberar de la culpa de lo sucedido.

De igual modo, para Víctor Vich (2015) el duelo puede construir “una narrativa de lo sucedido a partir de la coyuntura en la que me encuentro. Lidiar con el pasado significa figurarlo y construirle un pasado, pero solo puedo hacerlo con los elementos de los que dispongo” (248). El duelo intenta y busca primero liberar algo de la culpa por lo sucedido antes de llegar a la reconciliación. Por eso, Nugent (2003) afirma que el duelo es la figura que desafía el compromiso político; y es el intento de restaurar la unidad perdida, sin dejar los episodios abiertos. En todo caso, “es un intento extremo de lograr el reconocimiento de una atrocidad que reclama una sanción como paso previo a cualquier reconciliación” (17) o a cualquier duelo.

²⁰⁵ Memoria melancólica. En 1914, Freud utilizó el término “proyección” para definir un modo de defensa inconsciente mediante el cual la persona proyecta sobre otro sujeto o objeto algunos deseos que provienen del exterior. En un principio este mecanismo fue asociado a la patología mental, en particular a la paranoia. Pero, Laplanche y Pontalis (1983) explican que la proyección se comprende como una defensa de origen muy arcaico que se ve particularmente en la paranoia y se presenta como formas de pensamiento normales: la superstición.

La memoria de duelo nos asegura la posibilidad de comunicar la memoria individual al colectivo. Esta memoria desencapsula y desenfrasca el mundo individual anclado en el pasado y, por tanto, la memoria melancólica se encuentra en una situación comunicable, capacitada de articular el lenguaje o algunas formas de expresar sus recuerdos ante los demás. En ese sentido, la memoria individual ya desde la experiencia directa o indirecta, con lo hechos se ve articulada con la memoria colectiva. La memoria melancólica va rumbo al duelo.

De tal forma que la memoria del duelo implica el diálogo, la superación de la melancolía sumergida, inicialmente, en el dolor-nublado, enceguecido que no ve a otros y no enfrenta el espanto de nuestros odios y desgarramientos (Portocarrero, 2004).

En *Retablo* Manuel Jesús de retorno hacia Huamanga inicia el proceso de melancolía hacia el duelo. Oculta la agresividad contra el objeto perdido. La queja, el reproche contra sí mismo, no es más que el descontento de su huida hacia Lima. Por medio de la depresión y su crisis existencial muestra al yo primitivo, herido e incompleto, un ser vacío y carente afectado por la ausencia de Grimaldo, “de lo cual me peso, así como me peso haberle sobrevivido a mi par, a mi hermano Grimaldo” (40). El depresivo²⁰⁶ busca el duelo en diversos soportes de la memoria, incluso en su misma determinación relacionada al vínculo amoroso.

4.4.3. De la memoria melancólica hacia el duelo

Mabel Moraña (2012) reflexiona sobre la función de la memoria y explica que su naturaleza es vulnerable, sujeta a manipulaciones y de apropiaciones múltiples. Es afectiva, mágica, volátil que busca asirse en lo concreto, en los objetos, lugares, gestos, imágenes, monumentos, rituales “cuyo valor simbólico da un anclaje «material» a los recuerdos y ayuda a preservarlos” (191). Por eso, se comprende que la memoria puede relacionar lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, lo material y la espiritualidad, las experiencias y las representaciones. En ese sentido, en *Retablo* el proceso de la memoria melancólica se dirige hacia la memoria del duelo y se adjudica el valor simbólico en

²⁰⁶ Maurice Halbwachs (2004) reflexiona al respecto y lo concibe en relación al tiempo: “El hecho de que el tiempo pueda permanecer en cierto modo inmóvil a lo largo de una duración bastante prolongada, es la consecuencia de que sirve de marco común al pensamiento de un grupo, que no cambia de naturaleza en sí durante este periodo, que conserva más o menos la misma estructura y centra su atención en los mismos objetos” (119).

cinco formas: 1) el vínculo amoroso, 2) el ritual con el desaparecido, 3) la música, 4) la fotografía y 5) la escritura.

4.4.3.1. Transferencia de la memoria: vínculo amoroso

La memoria individual utiliza el sentido o vínculo amoroso para transferir el recuerdo de la memoria melancólica que amenaza con encerrarlo dentro de la hipermnesia²⁰⁷. El vínculo amoroso permite que el “yo” logre comunicarse con el “tú”. El tiempo de la memoria y el tiempo de escucha se relacionan de manera dialéctica, además de contar con la memoria somática²⁰⁸ y la sensibilidad del testigo. El testigo dice “yo” he sido herido (a), traicionado(a), violado(a), y te lo cuento a “ti”, “tú”, tu atención-confianza-amor permite que vuelva a vivir esta herida-traición-violación de una forma distinta. Así Manuel Jesús activa su sensibilidad y, luego, la transmite en lo oral, lo gestual, lo corporal y de esa manera aborda la memoria y la expresa como testimonio personal (Rabinovich, 2008) a Adelaida quien representa la metáfora de la cultura andina:

Adelaida me ha devuelto a la vida, si es que se puede llamar vida a la posibilidad de sobrellevar a la atroz soledad que me ha pretendido ahogar estos días que he vuelto a Pumaránra. No sólo su cuerpo aún vigente, sino el hecho de haberse convertido en memoria viviente de Pumaránra [...]. De tanto rodar por el mundo, siento haberme convertido en una suerte de burro cimarrón que huye de la manada [...]. Estoy convencido hoy más que ayer que soy un impenitente desarraigado que no puede hallar paz y consuelo si no es con su fin corporal. Al contarme pasajes enteros de la existencia última o penúltima de Grimaldo, Adelaida me ha llevado a los meandros de la vida donde se aglutinan perturbadoras preguntas seguramente milenarias, seguramente esenciales. ¿De dónde proviene la idea de que morir en batalla es alcanzar la gloria? ¿De la pretensión de afirmar la dignidad frente a la ignominia? Mis dioses tutelares callan, la incógnita me tortura. Viejos libros de guerreros escandinavos o nórdicos, de luchadores orientales o mesoamericanos hablan, en metáforas himnicas, de que la muerte en combate es un universal humano. Acaso sea así, y si es así mi búsqueda resulta una aventura inútil, una consolación sadomasoquista” (338).

²⁰⁷ Es un trastorno de la memoria caracterizada por exaltar particularidades de la vida, en la memoria. Del lado, psiquiátrico evidencia una notable capacidad de recordar material ordinariamente no disponible en el proceso de memorización normal. Ver: el diccionario académico de Medicina <http://dic.idiomamedico.net/hipermnesia>. Para David Rieff (2012), la *hipermnesia* es una rara enfermedad definida dentro de la “memoria autobiográfica inusual” que se caracteriza de la siguiente manera: 1) cuando el individuo pasa “un periodo largo pensando en su pasado personal”; y 2) el individuo presenta una capacidad extraordinaria para recordar hechos específicos de su pasado personal.

²⁰⁸ En el segundo capítulo, en la página 82 explicamos la memoria somática sobre la base de cuatro presencias del cuerpo que nos permiten construir la memoria corporal: a) cuerpo-envoltura por deformación, b) cuerpo-carne por moción íntima, c) cuerpo-punto por desplazamiento, y d) cuerpo-cavidad por agitación.

Se activa la memoria somática, se desencadena a partir de la participación y experiencia de los cuerpos. Se acerca y se distancia de las palabras del narrador; el cuerpo puede relatar y transmitir afecto, dolor y emociones (Sarlo, 1987). Así cada nuevo lazo amoroso permite la transferencia del doloroso recuerdo en un sentido distinto y soportable, logra establecer una forma de *perdón*²⁰⁹, reactiva la memoria traumática o de la melancolía en nuevo contexto amoroso, que facilita la posibilidad de *renovación* (comenzar y empezar de nuevo). Según Julia Kristeva (2007) “La interpretación amorosa y verdadera es la condición que me permite renovar mi vida psíquica” (102).

Según Manuel Jesús, el amor le permite compartir su depresión y la memoria melancólica. Es el tiempo de narrar, de encontrar tranquilidad, lo hace a partir de su reencuentro con su novia de infancia y revive una pasión desbordada:

Hablando de amores, no comparto la idea esa que asegura que sólo una vez se ama, como sólo se vive una sola vez. Y la consideración la sustento con lo que me está sucediendo estos días de mi estadía en Huamanga, a donde he venido buscando la paz que me hace falta para vencer el estrés y la depresión que me han llevado casi hasta el descalabro físico total en la ciudad de Lima (175).

Es un don Juan: se enamora y se enamoran de él. Así la madre lo recrimina por divorciarse como consecuencia de una infidelidad “-Ah, bandido, has estado una vez más con la baja de la Charra, por eso es que has roto tu matrimonio, maldito. Y eso es lo que no te perdono: lo que Dios unió el hombre no debía separar” (74). Nuevamente recurre a su pasado e intenta saldar su memoria melancólica. Manuel Jesús confiesa que se casó, porque vio en su esposa la figura de su primer amor (la “Charra”); y que años después la volvió a tratar en Ica. Ahora se divorcia por esa causa del pasado: “...casi con las mismas retorné a Lima, porque tenía pendiente unas querellas por infidelidad y bigamia (347)”.

Las características de este tipo de transmisión de la memoria o vínculo amoroso son los siguientes: 1) considera la presencia de la figura de un eterno enamorado, un “don Juan”, 2) se busca per(donar) y perdonarse de su trauma inolvidable; 3) busca analizar y resolver sus conflictos; 4) sale de su condición de víctima; 5) su perspectiva es distinta; 5) y tiene opción de renovación o de comenzar de nuevo (Kristeva, 2007).

²⁰⁹ “El perdón no es sinónimo de tachadura: significa un corte en la cadena de causas y efectos, una suspensión del tiempo a partir de la cual es posible corregir una historia nueva” (Kristeva, 2007: 102).

Al compás imperceptible de los recuerdos comenzamos con la faena de esta noche. La conozco a Adelaida, sin ser golosa es de esas mujeres que gozan a plenitud del hombre con quien fortuitamente o de costumbre gustan gozar [...]. Es entonces cuando siento haberla amado toda mi existencia, que es el pedazo de tierra fértil de donde nunca debí haberme ido (312).

Según Idelber Avelar (2000), la diferencia entre el duelo y la melancolía considera un proceso de conflicto. Por un lado, la melancolía es la identificación con el objeto perdido que puede incluso llegar a convertirse en parte de la pérdida: “un extremo en el cual el mismo es envuelto y convertido en parte de la pérdida” (19). Y el duelo implica el proceso de superación de la pérdida y la separación entre el yo y el objeto perdido.

Para entender el proceso del duelo, Avelar apunta la presencia de dos términos²¹⁰: la introyección y la incorporación. La introyección considera al objeto perdido dialécticamente absorbido y expulsado e internalizado dentro de un objeto sustitutorio. Así el objeto perdido no forma parte esencial del sujeto y es reemplazado. El de la incorporación “el objeto traumático se halla incrustado dentro del yo como un cuerpo forastero «invisible pero omnipresente», innombrable excepto a través de sinónimos parciales [...] erigiría una tumba intrasíquica en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo” (Avelar, 2000: 20). Así, Manuel Jesús asume la identidad de su hermano Grimaldo:

De modo que un poco más tarde, luego de besarla hasta llenarle con toda mi lengua su boca golosa, quise bajarle los pantalones, por lo que ella se vio obligada a guiarme a su dormitorio, y sobre su cama que olía a recuerdos, a pasado, a días de mi infancia, como si tomara la revancha, la cabalgué, la amé como la hubiese amado mi par, la acaricié, la hice gemir de placer como a una chicuela de unos quince o dieciséis años, comprobando en los hechos que ella nada tenía de ser mitológico, de cielo inalcanzable como sí lo fue para mi par [...]; y yo feliz como en mis tiempos mozos, con la idea de estar pagando una vieja deuda al coronar la pasión trunca de mi días infantiles, como también la pasión tornasolada de la juventud de mi hermano” (180-181).

Manuel Jesús actualiza su memoria melancólica dirigiéndose al duelo a partir del vínculo amoroso. No abandona el fantasma de su hermano y tiene un encuentro sexual con Liz Lara-Arriarán (ex novia de Grimaldo). Manuel Jesús asume la identidad de su hermano y se coloca en el lugar de Grimaldo; el objeto perdido se ha interiorizado. Se ha llevado a cabo la incorporación.

²¹⁰ Las ideas las atribuye a Abraham y Torok.

Así, en el capítulo 36, nos da cuenta que sigue el proceso de la memoria melancólica hacia el duelo:

Pero diga lo que diga, haga lo que haga Adelaida, ésta es la última noche que me hallo pegado a su cuerpo de tierra fértil, el calor que emana de su ser como una piedra de fogón. Mi conciencia, mi piedad, mis esperanzas han desaparecido hace tiempo. Mañana, a la hora que escuche cantar a los gallos y a los *pucu-pucus*, levantaré vuelo no sé a dónde, acaso a dar un rodeo por un camino que me devuelva aquí nuevamente, así sea después de muerto (349).

Se apertura la posibilidad de un nuevo destino. En ese momento, ya se ha iniciado la introyección. Este es un proceso de reconocimiento de su angustia y de los recuerdos “Mi conciencia, mi piedad, mis esperanzas han desaparecido hace tiempo” que va rumbo a la resiliencia “levantaré vuelo no sé a dónde, acaso a dar un rodeo por un camino que me devuelva aquí nuevamente, así sea después de muerto”. Esta elipsis determina que la diégesis de la novela no ha concluido, es decir, es una novela abierta; y deja al lector la sensación de incertidumbre, pues la decisión del protagonista principal da pistas de su intención de alcanzar la memoria del duelo. Por eso no es casual fijarnos en los personajes como mamá Escolástica y Marcelina quienes lograron transitar de la memoria melancólica hacia la memoria del duelo. Ambas son sujetos de la resiliencia.

4.4.3.1.1. El sujeto de la resiliencia

Este sujeto de la resiliencia mantiene un factor protector de la persona, posee la capacidad de resistir, tolerar la presión y los obstáculos. Enfrenta las adversidades y mantiene un proceso dinámico y activo. Interactúa de manera individual, familiar, comunitaria y cultural. Son tres sus componentes: a) enfrenta adversidades, en la que supera el trauma o riesgo de amenaza, b) se adapta de manera positiva y c) asume el proceso en forma dinámica entre mecanismos emocionales, cognitivos y socioculturales.

Manuel Jesús se halla en proceso de alcanzar el duelo; mientras que, su madre, Escolástica y Marcelina superaron y controlaron la ira, el rencor, el dolor y el resentimiento. Ambas son sujetos de la resiliencia, controlan sus sentimientos indispensables para alcanzar el curso normal de sus vidas: mitigan el dolor, dejan el pasado y las desgracias vividas. Existe un silencio y olvido voluntario que no interfiere con su presente ni futuro. Esta identidad colectiva es representativa al reconocer la

importancia de seguir sus vidas y buscar reconocer la activación de la memoria del duelo:

Es costumbre nuestra desde hace tiempo conversar ciertos tópicos del hogar cabizbajos y en voz tenue. A pesar de que la guerra de la década del 80 ha terminado hace buenos años, esa costumbre sigue acompañándonos. Será porque de ese modo han sobrevivido tanto mi madre como mi hermana, en cierta forma también yo. Sin embargo, me pongo en razón y hago que los tres hablemos de uno de los que faltan en casa: Grimaldo. Las motivos para hablar en voz alta, y de una vez por todas, del posible lugar donde se encuentran sus restos mortales. Les exijo que en voz alta preparemos el viaje de alguno de nosotros a Pumaranra, a buscar y hallar la osamenta de mi par, para darle una sepultura con forma de hito, con forma de apacheta (133).

Dialogan sobre el hijo y hermano ausente. Ambos sujetos recuerdan a Grimaldo cuando es «el tiempo de hablar» sobre él; luego continúan con sus vidas. Ambos son sujetos resilientes. Manuel Jesús va por ese camino; en búsqueda de diferenciar la memoria melancólica del duelo.

4.4.3.1.2. Recuperando al desaparecido: el ritual

En la novela, Manuel Jesús primero busca al muerto, el cuerpo de Grimaldo: “El día se aproxima. Será la última noche que pase aquí, debido a que por este lado, por más que me arañé, por más que me retuerza, por más que me estruje el alma, no he de encontrar la osamenta del muerto que busco” (270). El muerto tiene nombre, estatus e identidad; y su entierro implica un ritual funerario (Manrique, 2003). La memoria le confiere una suerte de otra vida a los muertos, pues se niega a borrarlos, aunque, inicialmente, fueron eliminados del mundo de los vivos (Rieff, 2012).

Manuel Jesús, la madre y la hermana no tienen el cuerpo y menos el cadáver²¹¹ de Grimaldo:

Lo difícil es lo segundo. Como tengo dicho, en los casi tres días de discusiones en voz baja, llegamos a un acuerdo con mi madre y hermana: repatriar el cuerpo de mi hermano para darle sepultura donde fuese posible construirle una apacheta, echarle así sea flores de hierba silvestre a su tumba (259).

Y en el caso de un desaparecido, la situación es otra. Para el sistema de poder, el desaparecido es un excremento, elemento tóxico que hay que evacuar del organismo social, ya que es una necesidad de mantener el orden y la purificación del propio

²¹¹ El cadáver no tiene nombre y su cuerpo es arrojado a una fosa. Es la desaparición física sin restos mortales (Manrique, 2003).

sistema (Castillo, 2001). Por eso, explica el historiador peruano Alberto Flores Galindo (1987) que, en 1983, el Estado peruano y las fuerzas represivas efectuaron dos prácticas patentadas: las fosas clandestinas («botaderos» de cadáveres) y las desapariciones, que “significa[ba] admitir dentro de una familia el virus del senderismo: estar apestados” (354).

El desaparecido, el ausente, es la figura cultural por excelencia en tiempos trágicos; y es el registro sensible de una época. Según Buntinx (2004) es un “cuerpo que no está, el cuerpo que quitaron” (303). Su desaparición devela lo ausente, lo reprimido, lo censurado y lo negado de su identidad. El desaparecido se halla ni vivo ni muerto:

[...] con mi padre habíamos caminado juntos hasta sin vernos, por un destino común, por un camino que él forjó a base de mil sacrificios para que lo continuaran sus hijos. Como lo hiciera hasta con creces, se me ocurre pensar hoy que aún estoy en su búsqueda, Grimaldo (347).

El recuerdo del desaparecido se transforma en un contenido onírico repetitivo. Se establece una “comunidad del lenguaje” a partir de la memoria melancólica o el “regreso onírico” o memoria onírica²¹² con la intención de ubicar el cuerpo a partir de las referencias e informaciones de los vecinos (mapas, identificación de los lugares de la muerte o lugares de excavaciones). Así se busca al desaparecido desde la reconstrucción de los recuerdos diurnos y experiencias oníricas (Ceconi, 2013; Del Pino & Yezer, 2013). Dice el narrador personaje:

Son aves gregarias los pucu-pucus, que tienen la rareza de ordenar su canto secuencialmente, de modo que cuando uno deja de cantar en tono bajo le sigue otro pero en tono grave, taladrante, frenético, que perturba el sueño. Acabo de comprobarlo. No sé a qué distancia, no sé si en la altura o habiéndose posado en un promontorio, pero ya me despertaron los pucu-pucus de Qocha y se callaron tan luego: son las cuatro de la mañana en mi viejo reloj compañero de aventuras. Volverán a cantar a las cinco; y luego, a las seis [...]. El día se aproxima. *Será la última noche que pase aquí, debido a que por este lado, por más que me arañe, por más que me retuerza, por más que me estruje el alma, no he de encontrar la osamenta del muerto que busco.* Son dos noches y tres días que he arraigado en esta noche perdida a la mitad de un enorme cerro (270-271, énfasis nuestro).

²¹² La memoria onírica es un acto y práctica que resignifica el pasado del conflicto armado a partir del contexto de los sueños y de la memoria diurna. Esta memoria se orienta a alcanzar el espacio moral (Ceconi, 2013). Sus narraciones son de carácter ficcional e histórico influidas por las estructuras sociales y culturales que parten de la experiencia de la posviolencia, la memoria y la narración. Se cuenta con narraciones del sujeto con insomnio, del “enfermo” que tiene pesadillas, ya que “para algunas personas, los sueños son una manera de comunicarse con sus muertos, de estar cerca de ellos y de sentir su protección. En los sueños recrean y transforman la realidad que vivieron” (Informe final, Tercera parte, cap 1: 48).

Según Halbwachs (2004), la desaparición o muerte fisiológica no implica la detención de los recuerdos, sino la ampliación y la completud del cuadro de su vida, que aclara partes de su existencia que resultaban difusas; la imagen del desaparecido no se inmoviliza: “A medida que retrocede en el tiempo, cambia, porque algunos rasgos se difuminan y otros vuelven a salir, según la perspectiva desde la que lo miremos, es decir, según las nuevas condiciones en que nos encontremos cuando nos fijemos en él” (2004: 74). Manuel Jesús considera que su hermano se halla con vida en sus recuerdos:

Me es difícil aceptar que él pertenece ya al pasado, a la voraz mandíbula del pasado. Estoy convencido que los muertos si viven, en el caso que pueda utilizarse esta palabra para quienes fueron una sola vez, viven en la memoria de los vivos [...]. Es verdad: la otra vida de los muertos es la memoria de los vivos (272).

Manuel Jesús reiteradamente va en búsqueda²¹³ del cuerpo de su hermano. Viaja, y recorre los supuestos lugares de su posible defunción; sin embargo, la imposibilidad de ver el cuerpo es un primer obstáculo para el proceso del duelo. Durante el recorrido por los caseríos cercanos a Pumaránra, pues su intención es encontrar el cuerpo de su hermano. Este es un primer paso para la elaboración del duelo. Se halla en Tucos y nos dice:

El día se aproxima. Será la última noche que pase aquí, debido a que por este lado, por más que me arañe, por más que me retuerza, por más que me estruje el alma, no he de encontrar la osamenta del *muerto que busco*. Son dos noches y tres días que he arraigado en esta choza perdida a la mitad de un enorme cerro (270-271).

La falta de entierro es un segundo obstáculo, el alma de su hermano impide distanciarse del mundo de los vivos y lo condena a penar eternamente. Se codifican imágenes oníricas ambiguas. Ocurre su aparición dentro de un espacio de ambigüedad entre el presente y el pasado:

Yo dije: he venido aquí a forjar la memoria de la progenie irredenta a la cual pertenezco. Pero, además, a cumplir la promesa que le hice a las dos ausentes: labrar un hito, una apacheta en la cabecera de cada una de sus tumbas. Por eso, hace más de tres días, luego de discusiones y acuerdos entre los tres que aún quedamos con vida, fui elegido a ir a Pumaránra [...]. De modo que echar mano a la memoria para reconstruir el pasado fue la primera contienda dispuesta por mí a mi llegada a esta ciudad. Luego vendría la búsqueda de los que ya no están entre nosotros [...]. De modo que hoy, siendo la tres de la mañana,

²¹³ En el capítulo 32, Manuel Jesús recuerda que Adelaida le pide que se quede con ella: “-Espérate, hombre –me dice– te irás una vez que hayas comido un poquito de mazamorra de cabuya. Pensé que te íbas a quedar como te quedaste una y mil veces antes” (307). En esta cita, corrobora que Manuel Jesús estuvo en otras oportunidades indagando por su hermano Grimaldo.

estoy alistando mi equipaje, ligero equipaje, para dirigirme a los puntos posibles donde se hallan los restos de mi par (258-259).

Para Agamben (2000) si el testigo se halla muerto, no podrá narrar todo lo sucedido, hay algo que no sabremos y quedará una dimensión del horror que resulta imposible comunicar. Manuel Jesús intenta hablar en nombre del desaparecido, no renuncia y denuncia lo sucedido, hace preguntas y sale a refutar. Intenta comprender la situación de su hermano y lo contempla como una memoria del exiliado por su ideología y doctrina:

Hablando de Grimaldo, todo el tiempo de la existencia final de mi par nos ha deparado a la familia, su familia, desazones y dolor, dolor y dolor *por su extinción, por su pérdida, por su desaparición*, como si se tratara de un ser de cuento o de mitología que se hubiese alzado en cuerpo y alma al cielo de los cielos [...]. Otras veces reflexiono en lo que hizo de su vida mi par, y no le concedo razón alguna; pero hay instantes en que le doy toda la razón del mundo (260, énfasis nuestro).

Su hermano Grimaldo fue un intelectual incomprendido y obligado a esconderse en lugares inhóspitos debido a su elección voluntaria de incluirse dentro del proyecto de un grupo político ilegal. Para Manuel Jesús, su hermano representó la voz y conciencia de su comunidad. Su decisión fue íntegra, pues renunció a su vida familiar, su estabilidad laboral y académica. Ello implicó su desaparición.

4.4.3.1.3. La despedida como ritual: lo mítico

Por medio del narrador-personaje, se busca recuperar la memoria del hermano ausente, proyectarlo y retornarlo con la intención de generar conciencia sobre su ausencia. Se busca hablar con y desde él. La despedida como ritual permite elaborar una representación de un recuerdo que busca establecer el orden y alcanzar la memoria del duelo.

Manuel Jesús recoge los testimonios sobre su hermano²¹⁴ y busca reivindicar su memoria. Lo hace hasta llegar a mitificarlo:

(...) Aunque otro le habría dicho que aquí fue donde Grimaldo se habría salvado de la muerte tras haberse convertido en una de las rocas que sostiene el monolito. *Como para creer esto último, al pie de la enorme piedra apacheta hay una roca de regular tamaño que simula un rostro humano, hasta se me ocurre que la imagen pétreo aguarda cierta relación con el rostro juvenil que correspondió a mi hermano.* Aún cuando estoy dispuesto a escarbar los puntos más o menos aparentes, la fina nevada que empieza a caer me impide profanar una de las probables tumbas de mi par. Ya he escarado tantas hoyadas, quebradas, cresterías, despeñaderos, ríos y montes, hasta he

²¹⁴ De manera inicial los testimonios de familiares, amigos, informantes y de Adelaida.

partido por la mitad rocas de alaymoscas, pero no hallé nada, salvo innumerables hoyos y lugares también removidos, escarbados con afán y esperanza por otras manos seguramente similares a las mías. De modo que esta vez me conformo con suponer que esta piedra enorme, la apacheta, a cuya cima también lanzo una piedra menuda para que su regreso a tierra me asegure que mi vida aún será duradera, es el hito con que pretendo marcar la vida de Grimaldo Medina, mi par (275, énfasis nuestro).

Manuel Jesús se encuentra en el lugar de la memoria, Toldorumi. Busca cotejar la información recogida por su madre. Nos confiesa que no es el único lugar y ubicó otros dentro de las quebradas, ríos, despeñaderos, arroyos y montes. Lugares que también fueron removidos “salvo innumerables hoyos y lugares también removidos, escarbados con afán y esperanza por otras manos seguramente similares a las mías” (275). Eso quiere decir, que hay “desaparecidos” en plural, en la misma condición de Grimaldo. La opción de Manuel Jesús es reconocerlo como el lugar del ritual y realiza su despedida: reconoce la apacheta como lugar de la presencia de su hermano, lugar de la memoria o el lugar del entierro²¹⁵: “lanzo una piedra menuda para que su regreso a tierra me asegure que mi vida aún será duradera, es el hito con que pretendo marcar la vida de Grimaldo Medina, mi par” (275). El hermano presenta un aspecto de figura mítica “al pie de la enorme piedra apacheta hay una roca regular tamaño que simula un rostro humano” (275). Manuel Jesús elimina las fronteras de lo natural y sobrenatural y comprende que el mundo andino es híbrido y las fronteras de la realidad y la ficción se tornan porosas e indefinidas (Dolozel, 1997). Coexisten las ausencias físicas con las presencias físicas. Su hermano se convirtió en una piedra. El desaparecido Grimaldo adquiere el lugar de la memoria de dimensión mítica. Quedó petrificado: “Como para creer esto último, al pie de la enorme piedra apacheta hay una roca de regular tamaño que simula un rostro humano, hasta se me ocurre que la imagen pétreo aguarda cierta relación con el rostro juvenil que correspondió a mi hermano” (275).

De ese modo, se busca establecer el contacto con la identidad de su hermano y pactar con Grimaldo y aceptar su presencia representada en la roca, en la apacheta. Manuel Jesús recupera su vida, su presente y consigue romper las fronteras fantasmagóricas de la muerte.

4.4.3.1.4. La música

Huamanga posee un patrón oral-musical del canto y la música como forma de transmisión del pensamiento. La tradición oral y sonora ciertamente ha jugado un papel

²¹⁵ Es una de las formas de alcanzar el duelo.

central en la estructuración del mundo social, de la diferencia y del poder. Lo es más cuando se ha llevado a la reconversión del canto-música (performance) a una representación audiovisual y en el textual ficcional. En *Retablo*, la música como expresión sonora “adquiere valor testimonial y evidencial” (Cánepa, 2012: 113). Se representa la dimensión temporal: el pasado, el presente y lo actual. El pasado lleno de desgracias y sufrimientos; el presente con desolación, con recuerdos melancólicos y con la intención de comprender y superar la situación de violencia (Golte, 2012a).

Manuel Jesús de retorno a Huamanga, dentro del ómnibus interprovincial escucha un huayno e inmediatamente le recuerda su situación de huida hacia Lima en tiempo de la violencia: “Oigo canciones de la tierra, con las mismas letras que conozco de tiempo remoto: *Desde la lejanía te contemplo/ la neblina no me deja verte/ vuelvo la mirada y quedas atrás/ como queda el muerto luego del funeral*. Una nueva canción en una nueva voz” (3). En el presente se actualiza el pasado, las letras de la canción le recuerdan su situación de migrante forzado o “muerto luego del funeral de su padre”. Su huida es comparada a la situación difusa de la canción “la neblina no me deja verte”.

Por otro lado, la fiesta refuerza los lazos de la comunidad y reafirma las instituciones dentro del pueblo (Romero, 2004). Manuel Jesús ya en Huamanga decide integrarse al carnaval. Actualiza su memoria colectiva y se integra a la comparsa de sus amigos del barrio y, efectivamente, los aspectos ideológicos de la fiesta permiten que se lleve a cabo: a) la bienvenida a la vida mundana y cotidiana “-No faltaba más, hermanito. Tenemos que alistarte un disfraz para que nos acompañes, ¿aún sigues tocando la guitarra como Dios manda? ¡Laurucha, Diosdado, Rita, fíjense, aquí viene un resucitado! ¡Es Manuel Jesús!” (75); b) la función de comunidad en la que los conflictos y diferencias desaparecen de manera temporal: “Cada vez que oigo estas canciones tan festivas siento que mi existencia se llena de alegría [...]. Me desdoblaré, haré de mi soledad una entidad dual, para ver si así termino por lapidar mis angustias que desde que oí las primeras tonadas de los carnavales se me han ido como por arte de magia” (74); y c) se recupera la vida, la alegría, la compañía, la amistad; dejando el estado de la muerte, la depresión y la soledad.

Manuel Jesús se incorpora en el grupo de amigos con quienes logran recuperar su ánimo por la vida: “Vuelvo a oír otra tonada de carnaval y la siento en mí, vívida y

vivificadora que aquel temor inicial termina por disiparse completamente” (76); y se aleja de la memoria perturbada y va en búsqueda de la memoria de duelo “canta, ahora, unas letras como si fuesen hechas para mí: *Fantasma soy de los días perdidos/ /Soy el que vuelve desde el olvido/ tan solo a comprobar si aún guardas memoria de amores idos*” (77). Las letras de la canción rescatan al desaparecido de su hermano, quien se convirtió en fantasma, y lo rescatan a él de su situación melancólica.

Según Gisela Cánepa (2001), la fiesta es una celebración multifacético en la cual la gente expresa y expone sus ideas de manera creativa, crítica e inclusive humorística con el mundo exterior. Por tanto, el canto, la fiesta y la música refuerzan, reconstituyen, reorganizan, reordenan las relaciones y redes sociales. Se inscriben dentro de la memoria colectiva y cumplen funciones sociales, ceremoniales y rituales comunitarias vinculadas al contexto social e histórico (Noriega, 2012). Así Manuel Jesús, canta, baila, toca una guitarra y forma parte del carnaval huamanguino:

y sin más preámbulos ya me hallo formando parte del grupo. Alguien se ha dignado conseguirme un poncho de color blanco, otro ha traído una guitarra de hermoso trino, así como un sombrero de paja a lo cajamarquino. Mediando copas de licor y cerveza, el ánimo de mis mejores tiempos se ha instalado de nuevo en mí, al tiempo que en las voces de huamanguinas y huamanguinos oigo letras y música de canciones de vida, humor e ironía, de pasiones, de amor, de recuerdos (75-76).

Cada vez que oigo estas canciones tan festivas que mi existencia se llena de alegría [...] Me desdoblare, haré de mi soledad entidad dual, para ver si así termino por lapidar mis angustias que desde que oí las primeras tonadas de los carnavales se me han ido como por arte de magia. En una de las comparsas que se alistan en la placita del barrio de Santa Ana, disponiéndose a recorrer al son de carnavales por todas las calles principales de Huamanga, creo reconocer a cierta gente de mi tiempo, quienes al fijarse en mí creen también reconocer a alguien que ha vuelto luego de tanto tiempo extraviado porque, al fin y al cabo, aún sigue con vida (74-75).

Por su parte, el baile pertenece al contexto de la performance. Para los andinos migrantes, como Manuel Jesús, no pierde su sentido ritual, se alista en la plaza del barrio de Santa Ana y participa en las comparsas que hacen sus recorridos por todos los barrios. Es la semana de carnavales, y “los carnavales en Huamanga se gozan como debe de ser” (77). Así Manuel Jesús inaugura la dinámica de desplazamiento andino migrante que entra y sale de la metrópolis y lleva a cabo la comunicación e intercambio dinámico de la práctica cultural (Romero, 2004) de grupos migrantes:

Pero qué decir de mi paseo de hace unas semanas entre las comparsas carnavalescas por todo Huamanga, que, en verdad, fue el hecho importante, el acontecimiento mayor desde mi retorno que está por devolverme completamente a la trascendencia de existir materialmente” (176).

En *Retablo* la fiesta, el canto, la música y la danza amplían significativamente la representación como soporte ritual-ceremonial, simbólico e ideológico de la memoria del duelo producido por los huamanguinos para fortalecer los vínculos de reciprocidad, socio-político, ceremonial de parentesco, de lo sagrado, de lo familiar, de lo festivo, lo agrario, del funeral y de lo comunitario. Estas manifestaciones representadas permiten acercarse a la proyección de la sensibilidad del mundo andino en la memoria.

4.4.3.1.5. Fotografía

Los diversos sistemas de significantes no solo se ubican en el lenguaje lingüístico resguardado por la gramática, sino también provienen de la imagen, fotografía, pintura y el cine que construyen diversos códigos y proporcionan diversos sentidos interpretativos y elaboran códigos limitados a partir de los colores y formas. A continuación, exploramos el tema de la fotografía, sus tipos y características representados en *Retablo* que ayudan a comprender la representación de la lucha de la memoria.

La fotografía²¹⁶ es un instrumento, artefacto y documento social que reproduce y preserva “un pasado en extinción” (Sontag, 2006: 86). Hace inventarios sobre la mortalidad, crea fantasías y encapsula información.

Nos muestra historias, la actividad social y las participaciones instantáneas de un ayer mudo que habla y “transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos” (Sontag, 2006: 106).

En *Retablo*, en el capítulo 22, a partir de la narración autodiegética de Manuel Jesús, nos da a conocer la existencia de fotografías que su madre guardó dentro de un baúl encapsulado de recuerdos:

²¹⁶ Es una herramienta indispensable de la cultura de masas que capta “las heridas del tiempo”.

El baúl en que guarda sus cosas es una pieza antigua, hecha de una madera nada exótica, adornada con pieza de metal de baja ley; pero sí, un baúl fuerte, sólido, pesado y, sobre todo, seguro. De él va sacando, ahora, documentos diversos, antiguos y amarillentos, muchos de ellos son escritura descolorida y rasgados por el tiempo, así como fotografías añosas en blanco y negro (213).

La fotografía permite su lectura a partir de tres polos: 1) en su organización interna cerrada combina elementos en oposiciones correlativas: las figuras humanas/los objetos, las formas/las perspectivas, etc. hasta llegar a conformar el código figurativo; 2) se remite a “lo real”; y 3) el discurso en el que se enuncian e interpretan el código figurativo y lo real se da a partir del observador. En la novela, Escolástica y Manuel Jesús analizan, interpretan y dan lectura de las imágenes proyectadas en las fotografías. La madre muestra cuatro tipos de fotografías: 1) la foto de sus tres menores hijos (Grimaldo, Manuel Jesús y Marcelina) en Huamanga, 2) la foto de la pareja matrimonial Escolástica y Néstor, 3) la fotografía de Escolástica llevando de la mano a Grimaldo (niño), y 4) el retrato de Manuel Jesús cuando ingresó al colegio Mariscal Cáceres.

Comprendemos, que la fotografía de forma similar a la pintura se convierte en cruce de significantes en el que sus unidades sintácticas y semánticas remiten a otros textos diferentes que forman el espacio cultural de la lectura. Así a las fotografías se las comprende como el “devenir-texto”, el “simulacro-entre-el-mundo-y-el-lenguaje”.

Este “simulacro” se deriva de dos consecuencias del lenguaje pictórico: Primero, el código pictórico se relaciona con el lenguaje verbal codificado por la gramática que, luego será superado y disuelto; segundo, el código se convierte en estructura que evita la representación de la realidad²¹⁷ y la coloca dentro del proceso signifiante (la historia de una cultura) como reproductora de la realidad (Kristeva, 1988).

El relato en la fotografía requiere de la interpretación del observador; le permite explicar la realidad captada; narrar las historias detenidas en el tiempo. La imagen fotográfica aislada en un enunciado se ordena en función de otras, para conformar una narración (Kristeva, 1988: 288). En *Retablo*, mamá Escolástica analiza y evoca los recuerdos de la primera fotografía que visibiliza las presencias de sus tres menores hijos

²¹⁷ Los surrealistas comprendían que la empresa fotográfica creaba un duplicado del mundo, la realidad de segundo plano: dramática y estrecha (Sontag, 2006).

en la ciudad de Huamanga, recuerda que estuvieron allí para cumplir con el proyecto del progreso: la educación:

De pronto deja de mostrarme los títulos de propiedad, documentos de compraventas de chacras y bienes inmuebles que ya ni posee, y me alcanza una foto, llenando su rostro de una nostálgica sonrisa. Allí observo a un niño y a una niña a cada lado de un jovencito aún tierno. La imagen atrapada que veo en la foto me orienta a lo que fue de nosotros, los tres hermanos, en la época de cuando llegamos yo y mi hermana, pues Grimaldo había venido por primera vez hacia esta ciudad por lo menos seis años atrás. Al tiempo que me muestra las fotos, mi madre me va detallando los pormenores ocurridos en ese mismo contexto temporal y espacial donde quedaron atrapadas las imágenes, echando mano a su prodigiosa memoria (*Ibíd.*).

Las fotografías narran y nos presentan su identidad y las de sus hermanos: Marcelina y Grimaldo. La presentación de su niñez e infancia vinculada al proyecto de la educación, pues el registro fotográfico habla, retrata la llegada de los hermanos a la ciudad de Huamanga para continuar con sus estudios primarios y secundarios. Se desplazan de un espacio rural, Pumaranra, hacia el espacio urbano. Así se esclarecen las dicotomías de ciudad/pueblo, modernidad/tradición y escuela/comunidad, letrado/analfabeto. Se sirve de un código figurativo que representa el viejo tema de la dicotomía civilización y barbarie en la conformación del proyecto de progreso y educación.

Según Roland Barthes (1986), la fotografía presenta una lectura de código de connotación, la lectura llega a ser histórica, que depende del “saber” del lector, ya que “es inteligible para el que aprende sus signos” (24), puesto que lee desde su situación cultural. Los mecanismos de dicha lectura se verbalizan en el instante de su percepción, es de inmediato y “es cosa sabida que toda lengua toma partido acerca de las cosas, connota lo real, aunque solo sea en la medida en que lo recorta; las connotaciones de la fotografía, por tanto, coincidirían *grosso modo* con los grandes planos de connotación del lenguaje” (24-25). De este modo, Escolástica, narradora oral “echando mano a su prodigiosa memoria” (213), lee y contextualiza las imágenes. Se apoya en la fotografía y utiliza la tradición oral para detallar los sucesos de aquel día en la vida de sus hijos: “Al tiempo que me muestra las fotos, mi madre me va detallando los pormenores ocurridos en ese mismo contexto temporal y espacial donde quedaron atrapadas las imágenes, echando mano a su prodigiosa memoria” (213).

Sontag (2006), plantea la presencia de tres principios en las fotografías: 1) la asignada a lo pintoresco (pobreza y la abyección social) que lleva a la curiosidad, distancia y profesionalismo; 2) la representación del rico dentro de una clase social; y 3) lo bello. En *Retablo* se representa y expone, sobre todo, 1) lo pintoresco que se aprecia en la descripción de los escolares, del niño (Grimaldo), los jóvenes padres y Manuel Jesús en el colegio:

Me alcanza otra foto donde está otra pareja: el hombre todavía joven, de unos cuarenta a cuarenta y cinco años, y la mujer, mucho más joven que él, de unos veinte a veinticinco años o algo más, con breves aretes y una manta pequeña asida a la altura de su pecho con un prendedor bastante visible. Son mis padres, más o menos en la misma época del tiempo atrapado en la imagen anterior. Fija su mirada, una vez más, en la foto donde está lleno al lado de quién fuera mi padre. Se queda quieta habiendo fijado sus ojos y no sé de qué idea y recuerdos se llena que lanza un suspiro hondo, muy hondo (*Ibíd.*).

La fotografía representa un tiempo y lugar indestructible, instante captado o momento único, la aparición irrepitable²¹⁸, en búsqueda de la plenitud. Suele exponer su encanto o su potencial turbador melancólico; expone, además, la vulnerabilidad de la vida. Se relaciona con el futuro anterior, instala la sensibilidad de ser llorados; coloca en diálogo y posibilita la redención de los vivos y los muertos para pagar así la deuda con el pasado (Sontag, 2006). La temporalidad de la fotografía presenta una nueva categoría del espacio-tiempo: “local inmediato y temporal anterior”, “conjunción ilógica del aquí y del antaño”. La realidad reproducida muestra una realidad anterior, haciendo de él un documento de la “realidad de la que nos hallamos fuera del alcance” (Barthes, 1986). Así a lo largo de este acápite, se intenta conectar la vida privada y familiar:

En esta foto está el hombre que hay en mí en sus primeros años, luego de haber ingresado al colegio Mariscal Cáceres. Recuerdo bien, es el año 61, sí, ese año cuando cursé el primero de secundaria, pues estoy uniformado de beige, con cristina y monograma, además de un galón con una sola raya azul que indicaba precisamente mi año de estudios. Me veo radiante de felicidad, lo que se debió a que había pasado el primer bimestre sin un curso desaprobado. Ahora, adopta la apariencia de quien se va colmando de una felicidad de éxtasis, gradualmente, cada vez que comparto conmigo una nueva fotografía que va sacando de un conjunto de fotos envuelto con suave membrana de plástico. Y su felicidad la hace olvidar su reparo, su reticencia, sus inhibiciones, que empieza a contarme los relatos que sólo ella me los puede contar así como los cuenta (214).

²¹⁸ Según Walter Benjamin (1989), la fotografía pierde el aura incluso en la reproducción y “La singularidad y la duración están tan estrechamente imbricadas en ésta como la fugacidad y la posible repetición lo están en aquella. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepitable” (75).

Las fotografías toman trozos de la vida de Manuel Jesús. Su mensaje de un tiempo pasado despierta la inquietud por saber sobre el grupo familiar, de su origen geográfico y el tiempo al que pertenecen los Medina Huarcaya. La reproducción de su juventud: admirada y elogiada. Imagen que muestra su juventud en un lugar determinado, “*allí*” en Huamanga; dentro de un contexto específico de su vida en el colegio Mariscal Cáceres. De modo irrefutable, sus recuerdos lo desplazan hacia su pasado escolar para recordar lo feliz que se sintió: un instante del presente en un pasado de vida.

Según Sontag (2006), la imagen de la fotografía participa al lector de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa; es decir, refiere el “*memento mori*”, que nos afirma la extenuación e inocencia de nuestras vidas encaminadas a la persecución insistente de la destrucción (vida-muerte):

En otra fotografía está, todavía tierna, llevando de la mano a un niño sonriente abrigado con un poncho. Ah, mi hijo -dice como comentario acerca de esta última foto- mi hijo, mi hijo. Se refiere a mi hermano mayor, a mi par, a Grimaldo, quien está en la fotografía de la mano de mi madre. Así me dieran la posibilidad de una nueva vida a cambio de olvidar a mi hijo, no lo haría -es lo que vuelve a hablar ella, al tiempo de guardar la foto y se dispone a sacar otra- (213-214).

Grimaldo es un desaparecido. El ausente retorna como un fantasma en la sensibilidad de la madre. En la fotografía se representa la imagen de un niño inocente, alejado de la violencia y maldad del mundo. Ella lo reconoce: “mi hijo, mi hijo”. La madre no duda en afirmar su lealtad a su hijo: “Así me dieran la posibilidad de una nueva vida a cambio de olvidar a mi hijo, no lo haría” (213-214). La memoria simbólica resguarda los recuerdos de su hijo desaparecido: las fotografías.

Por otro lado, en el capítulo 24, también se menciona el rescate de una fotografía en plena catástrofe de los ochenta. Escolástica oculta una fotografía en un libro:

[...], sacó una foto de él del escondite de las páginas de un libro milagrosamente salvado de las batidas casa por casa -ella que pudo mantener todo el hogar a lo largo de dos largos años a puro pulso- y le dijo que iría a Pumaránra, le dijo [Néstor], luego de besarla en la foto, que los iría a buscar a él y a sus hijos ausentes, a todo lo que cueste; y a eso es lo que estaba yendo ahorita (341-342).

No es casual relacionar la memoria escritural con la memoria simbólica; ambos son soportes de la memoria que configuran la lucha por mantener vivos los recuerdos de

la familia y la promesa de juntar lo fragmentado. Imagen y texto reúnen la memoria individual y colectiva.

Como vimos en *Retablo* se hallan presente diversos soportes para llevar a cabo el proceso de la memoria melancólica hacia el duelo: sensibilidad sensorial o el vínculo amoroso, el acto ritual, la música y la fotografía. A este proceso es necesario incluir la escritura. Este último soporte de la memoria utiliza mecanismos de la memoria colectiva en función al marco de tiempo. En la novela se desarrolla “el tiempo de ser escuchado”, “el tiempo de la memoria” y “el tiempo de la escritura”. En el siguiente acápite titulado escritura ampliamos y explicamos el soporte de la escritura.

4.4.3.1.6. Escritura

En este apartado estudiamos la escritura en función del tiempo y la memoria, “el tiempo de la memoria”, “el tiempo de hablar” y “el tiempo de la escritura”, la presencia de Manuel Jesús como superviviente, intelectual y escritor migrante; finalmente, de qué manera se representa la memoria y escritura en Néstor Medina.

4.4.3.1.6.1. Memoria y tiempo

La memoria se relaciona con el marco de tiempo. El tiempo se conserva como una huella, una fecha de un hecho, examina detalles de todas las partes dentro de un contexto. Enmarca el tiempo colectivo o social que incluye a todas las duraciones individuales y las asocia con el marco espacial. Así “el tiempo, concebido como algo que se extiende a todos los seres, no es más que una creación artificial, obtenida mediante la suma, combinación y multiplicación de datos tomados de las duraciones individuales y sólo de ellas” (Halbwachs, 2004: 94).

Por tanto, el tiempo universal son todos los hechos de los grupos e individuos en un tiempo homogéneo; el tiempo histórico que abarca la vida de los pueblos, del pasado histórico de acuerdo a un cuadro sincrónico que se aproxima a todos los acontecimientos.

En el tiempo, en un tiempo que es el de un grupo determinado, donde tratar de encontrar en lugar de recomponer el recuerdo, y precisamente en el tiempo, es donde se apoya. El tiempo puede desempeñar este papel, y puede hacerlo sólo en la medida en que nos lo

representamos como un entorno continuo que no ha cambiado y que permanece hoy igual que ayer, de tal modo que podemos encontrar el ayer en el hoy (Halbwachs, 2004: 119).

Según Chandler (1998), la correlación del tiempo y el espacio dentro de un contexto se da a partir de los sintagmas que se contraen y representan de una forma. Así los signos interactivos se combinan de manera ordenada. Chandler propone de manera inicial cuatro tipos de representación del tiempo y espacio: a) en un mismo tiempo (sincrónico), en tiempos diferentes (diacrónicos), en un mismo espacio (sintópico) y espacios diferentes (diatópicos). Luego, las agrupa de la siguiente manera: sincrónico/sintópico (un lugar, un tiempo); diacrónica/sintópico (tiempos diferentes dentro de un espacio); sincrónico/diatópico (un mismo tiempo en espacios diferentes), diacrónicos/diatópico (diferentes tiempos, en diferentes espacios).

En *Retablo* se lleva a cabo la construcción del sintagma diacrónico/sintópico, es decir, Ayacucho (**sintópico**) en diversos tiempos (**diacrónico**): antes, durante y después de la violencia política. La novela inicia con el viaje de retorno de Manuel Jesús hacia Huamanga, aproximadamente es el año 2002, inicios del mes de enero “Será tal vez porque llevo el deseo de cumplir mis cincuenta años en apenas dos días” (2). La retrospección de su memoria autobiográfica, fija en tiempo cíclico, gira hacia el pasado, hacia las memorias del **extrañamiento** e **intersticial** para ubicar los orígenes de su memoria individual/colectiva, desde la muerte del abuelo Gregorio Medina Sacsara: “Tenía [Néstor] solo trece años y cargaba tres días de pesares” (51). Y de manera cronológica, se comprende que la representación del tiempo a lo largo de la novela establece un lapso de tiempo que comprende el periodo desde 1875 hasta 2002²¹⁹.

En el capítulo 35, nos permite, efectivamente, afirmar que Manuel Jesús se halla en Ayacucho del 2002; y que retornó después de tres (3) años: “El martes dieciséis de febrero de 1999, supe que mi único y entrañable amigo, mi querido padre, de ochenta y ocho años de edad [...] había caído enfermo. Calculé mal, estúpidamente creí que la muerte no le llegaría jamás. El día miércoles diecisiete le sobrevino un infarto, a las diez de la noche, y se acabaron todas mis penurias y sus pesadillas” (343-344). Para ese año de luto, tenía 47 años “[...], y dejé escapar el llanto en mí para esa ocasión durante cuarenta y siete años [...]. Ráfagas de sentencias me anegaron, múltiples proyectos

²¹⁹ Es el tiempo representado que dialoga con las representaciones contextuales de los textos ficcionales de *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos*. Más adelante se explicará y detallará esto.

incumplidos me abordaron” (347). Acaba de cumplir 50 años: “Desde entonces pasaron ya algo así como tres años, de modo que se notan visibles hierbas rastreras y flores silvestres sobre la tumba de quien fuera mi padre” (347).

4.4.3.1.6.2. Tiempo de la memoria

“El tiempo de la memoria” es la decisión y la voluntad del testigo de hablar y ser escuchado. Busca decir lo vivido (testimonio) y espera el momento de ser atendido. En ese sentido, es “el tiempo de la memoria” (“alguien cuenta su testimonio”) y “el tiempo de ser escuchado”²²⁰, “el otro quiere escuchar”, está dispuesto a prestar atención, inquirir y escudriñar. Ambos tiempos se relacionan de manera dialéctica. Aunque el testigo considera que los verdaderos testigos están muertos y es un testigo parcial, sobreviviente; y que por casualidad relata una parte de la experiencia, su testimonio busca comunicar y decir su “verdad”. Reclama compartir su memoria individual. Su narración construye un discurso de modo cíclico que conecta a otras voces y registros de la memoria.

Manuel Jesús es el sobreviviente, desde el lugar de enunciación, decide hablar y escribir o crear libros sobre su experiencia y dejar testimonio sobre el hecho individual, histórico y mítico en discursos antropológicos y ficcionales. Él es testigo y ha sufrido en carne propia la violencia. Es posible el distanciamiento de lo sucedido-vivido a lo sucedido-contado, debido a su migración forzada hacia Lima. Por eso, recurre a los testimonios de otros (su madre, hermana, familiares, amigos, vecinos, conocidos) y recoge sus testimonios; y recurre a su escritura de la tradición oral en coautoría yo-nosotros-ellos. Los testimonios como los de Marcelina, Adelaida²²¹, Ricardo y la colectividad de Pumaranra, quienes han vivido la experiencia que puede parecer inimaginable. Sus explicaciones pueden desvirtuar y desbaratar los acontecimientos y la interpretación de la memoria histórica oficial. De ahí que, efectivamente, Manuel Jesús

²²⁰ Se escribe el testimonio y son actualizados, leídos o escuchados después de veinte años y treinta años: “Ahora cierro los ojos y me instalo en ese preciso instante de hace veinte a treinta años...” (*Retablo*, 2004: 273).

²²¹ En la siguiente cita, Adelaida narra los últimos días de Grimaldo. De esta manera, la parte no conocida por Manuel Jesús la completa Adelaida: “Ésta había sido la primera vez que gente de las tierraS de Chuschi los trataba así a él, Antonio, y a sus huestes; sobre todo a él, que había vivido desde tiempos atrás en Oqopeqa [...]. Antes de que él hiciera de su vida un puro andar y desandar caminos propalando esperanzas, un puro huir o ir al encuentro, cada vez con mayor fuerza, de enemigos mortales, sabiendo que hacia los cuatro lados, en redondo, hay y habría, bala, heridos, muertos. Ahora ya es de día. Es de día y el sol brilla...” (308).

busca la manera de reescribir el contexto de la violencia política, lo vivido por él y los otros, su intención es netamente etnográfica. Siente responsabilidad en su declaración y en los testimonios recogidos para estructurar los contextos socioculturales significativos e interpretativos, con la intención de rescatar la identidad y la lucha de la memoria, pues el discurso “de una forma o de otra, de este modo o del otro, así o asá. Por eso será que no puedo evitar su recuerdo; es que mi propia vida tiene que ver con ellos...” (158).

Manuel Jesús es un migrante que huyó de Huamanga (pasado-violencia política) hacia la ciudad de Lima (presente-modernización). Intelectual letrado y bilingüe que nos confiesa que escribe sobre su mundo interior y que, efectivamente, lucha por materializar su memoria, busca depositarla en textos antropológicos y ficcionales; es “el tiempo de la escritura”. Y es consciente de la problemática de escribir sobre su “verdad” y sensibilidad:

¿Pero habrá escritura alguna que revele tal cual fue un retazo de existencia, sobre todo si ésta ha sido una bola de fuego, una pasión desmesurada, una eclosión de perturbaciones? La palabra, ya se sabe, sólo es un balbuceo de lo real, su trazo, su viñeta; en el mejor de los casos, una red gastada para atrapar lo que fuga, lo que pasa sin cesar, lo que sólo una vez oye el sermón de Heráclito (38).

Su memoria personal se desplaza en la búsqueda de un reclamo de sentido y de contenido de la memoria y la “verdad”. Por eso, la representación verbal de los espacios y tiempos cíclicos, con imágenes circulares acceden a la memoria autobiográfica, intersticial, melancólica, histórica, colectiva, principalmente.

Así el narrador autodiegético, Manuel Jesús, se hace responsable de lo que representa, trata de revelar una verdad desconocida, busca una manera de generar representación. Siguiendo la reflexión de Vich “sus impactantes imágenes utilizan diversos recursos para narrar una situación de horror que, por definición, es siempre inenarrable” (2015: 35). Contra la imposibilidad de la escritura, se arriesga y continúa con el uso de esta escritura:

Entonces, al no hallar nada para evitarlo, reparo, una vez más, en el poder de la palabra: con ella acorazado puedo *pelear contra el tiempo, construir la imagen de mi madre y su contexto, fijar en el papel lo que viví y sentí y creí y sufrí o gocé para dejar testimonio* de que la casualidad que soy tuvo su estancia en la Tierra, su peso fugaz hecho por el mundo... (38, énfasis nuestro).

Considera el tiempo de ser escuchado; es el tiempo de la memoria, por tanto, el tiempo de la escritura. Su lector ideal es la nueva generación: los jóvenes. En ese sentido, según Semprún (2007), la escritura se establece de dos maneras: a) como escritura del testimonio que refiera de manera directa y brutal los hechos sufridos. Trata los problemas vividos, busca transmitir su propia memoria y los repite. Además, se sistematiza y muestra los hechos de forma pedagógica; y 2) como la escritura de ficción que transmite su experiencia utilizando los recursos y estrategias literarias. En esta última, el escritor lleva a cabo la acción estética siendo una vía importante contra el olvido. Utiliza metáforas, figuras retóricas, plasma la vocalización y musicalización del lenguaje, los personajes son moldeables. Estos aspectos, construyen un discurso actualizado, vivo y renovador²²² (Kristeva, 20007: 106). Dentro de la ficción, se hallan diálogos o intertextualidad (memoria textual) con escritores, poetas y pensadores que le permiten reflexionar sobre su vida y su contexto sociocultural.

Manuel Jesús realiza, de manera inicial, el acto de la escritura de dos tipos de textos: antropológico (testimonio) y ficcional (literario):

Una vez en esta ciudad, se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro antropológico, así como intentar la continuación de la escritura novelística que soñé siempre concluir, y si fuera así, habré logrado sobrevivir. Pequeños son los detalles que han ido devolviéndome poco a poco la energía vital que me permite pensar en que se puede vivir dos veces (175).

El narrador protagonista confiesa que va “retomar” la producción de su tercer libro antropológico y la continuación de su “escritura novelística” que evidencia su iniciativa de alcanzar la memoria del duelo; y de llevar a cabo el proyecto de su padre Néstor: el proyecto de educación. Reescribe el discurso de un modo distinto al representado por el discurso oficial. Se siente responsable del testimonio y crea contextos de interpretación que rescaten su identidad y memoria. Escribe su testimonio en forma de autobiografía. Según Philippe Lejeune (1994), la autobiografía es una narración que cuenta la vida del autor quien es a su vez narrador y personaje. Manuel Jesús antropólogo narra sobre su identidad y su vida dentro de una autobiografía clásica en primera persona: “yo”. La escritura de estos dos textos nos hace comprender la posibilidad de la presencia de un tercer texto, una novela autobiográfica. Cuando el narrador protagonista reflexiona

²²² Sin embargo, “...todos saben que hay un margen de lo inexpresable, que no puede ser franqueado más que por la repetición...” (Semprún, 2007: 208).

acerca de las estrategias utilizadas en la creación de la voz y la persona en una historia, menciona:

Alguien, no sé si un sabio o un falsario, dice que el escritor no debería escribir su propia historia si no quiere irse de frente al fracaso. Pero alguien otro, no me acuerdo exactamente quién, pero creo un señor de novelista, afirma que así se escribiese en primer, segunda o tercera persona la novela siempre es un monólogo. Siguiendo a este último, me aferro a la primera persona aún a riesgo de no construir una historia de interés (130).

Manuel Jesús, novelista y antropólogo, escribe su testimonio y lo reescribe en lo ficcional. Busca las dos alternativas para comunicar su memoria. En cuanto a lo ficcional, su reflexión estética del novelista es comprender la necesidad e interés de relatar en primera persona, una especie de autobiografía que relate sobre su vida y la historia de su personalidad dentro del contexto de los hechos de violencia de los ochenta. Recurre a la estrategia en el uso sistemático de la identidad de los narradores: omnisciente, testigo o personaje; plantea el uso de la persona gramatical “yo”, “tú” o “él”; está reflexionando sobre la construcción del texto ya como relato testimonial o relatos con diálogos ficcionales; está elaborando el planteamiento de la plasmación de personajes reales o ficcionales; además de la utilización de la perspectiva del narrador o del personaje. En consecuencia, Manuel Jesús está escribiendo su testimonio dentro de un texto antropológico y en un texto literario.

Martín Lienhard (2000) desconfía del discurso testimonial²²³, porque asume que el testimonio mediatizado por el editor nunca restituye, en rigor, el discurso propio, “auténtico” más o menos espontáneo de un sujeto subalterno. Se da la imposibilidad de transcribir la *performance* oral, su nivel político, el contexto también son algunas complicaciones para confiar en el testimonio del subalterno:

En el juego intrincado entre los protagonistas básicos de la “operación testimonial” resulta, en efecto, difícil saber quién manipula o “engaña” a quién: ¿el informante que inventa, ocultando otras zonas de su experiencia, un *discurso “subalterno” destinado a los sectores hegemónicos*, o el editor-recopilador que busca hacerle decir lo que más se aviene con sus intereses particulares o

²²³ Martín Lienhard (2000) desconfía del discurso testimonial por varias razones: 1) tanto el editor como el compilador eligen el formato, 2) se proponen las voces a ser publicadas, 3) se sigue los lineamientos de los proyectos editoriales acorde al interés del lector hegemónico, 4) garantiza la intromisión de la esfera letrada en las cosmovisiones, 5) la voz es recreada por el editor-autor-compilador, 6) el discurso se halla forzado y tergiversado, 7) los propósitos del informante sirven al sector hegemónico, 8) se evidencia la dificultad del traslado de la oralidad hacia la escritura, 9) el dilema de la traducción de los códigos gestuales, rítmicos y melódicos, y 10) el problema sobre el carácter lingüístico, narrativo y sintáctico que prevalece dentro de la oralidad.

de grupo? En estas condiciones, el acercamiento analítico más productivo a los “testimonios” es sin duda el que los toma como lo que realmente son: protocolos de una sorda lucha por el poder discursivo (792, énfasis nuestro).

La cuestión de la “autenticidad” es dudosa. Ambos agentes (informante y editor) buscan intereses afines dentro de la ciudad letrada. Sobre todo, el editor al no haberlos vivido en carne propia, no está en condiciones de asegurar la veracidad de los sucesos que el informante le narró como “auténticos”.

Según Lienhard, las fases del testimonio en el discurso son los siguientes: 1) la producción del testimonio depende del control del informante; y 2) sigue el montaje de texto a cargo del editor en la publicación, la difusión y la interpretación del texto. De ahí que el editor es el mediador entre el informante y la ciudad letrada, pues controla la producción, la difusión y la interpretación de los testimonios. De ese modo, los textos²²⁴ plantean el complejo problema del funcionamiento del “poder discursivo” en las sociedades modernas, pues el mensaje del testimonio es adaptado acorde a la expectativa de su interlocutor, se presenta como género de la narrativa latinoamericana, y la narrativa transcultural que se encuentran en el “límite entre “testimonio” y la “narrativa de ficción” [que] no son fijos ni siempre evidentes” (792).

Para ser convincente debe proporcionar información etnográfica, sociográfica y sociolingüística. Además, debe volver “tangible” el discurso popular, pues de no hacerlo corre el riesgo de ser etiquetada solo de calidad estética alejada de la fidelidad. Finalmente, se observa la ausencia de la presencia corpórea de la colectividad oral y su lenguaje. En ese sentido, Lienhard prefiere considerar como una alternativa sugerente el del testimonio ficcional creado en los textos literarios.

Lienhard (2000) propone que el testimonio es mejor si es recreado por la ficción. Es decir, los testimonios contados desde la “ficción” o la escritura “documental” si son

²²⁴ El corpus que presenta son autobiografías y testimonios como los siguientes: *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet; *Rigoberto Menchú* de Domitila Menchú; *Jesusa Palancares* recreada por Elizabeth Burgos (1983); *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*, recogido por Moema Viezzer (1977); *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1963); *Quarto de despejo* de Carolina María de Jesús (1960) difundida por Audálio Dantas. Textos testimoniales que plantearon el problema del funcionamiento del “poder discursivo” en las sociedades modernas.

auténticos presentan el recurso de la “dialogicidad”²²⁵, en la que se halla “un sinnúmero de voces”. Los agentes son escritores, escritores-antropólogos y antropólogos quienes recrean y representan un escenario con su propia verdad que autoriza el diálogo entre las voces y los discursos de los personajes que permiten intercalar diarios, recordatorios al lector sobre el texto ficcional. Consiente el sentido crítico del lector quien busca “un testimonio muy real de la relación entre un intelectual y sus “informantes populares” (793); por tanto, se representa una obra dialógica del discurso popular, pues la propuesta del corpus revaloriza el escenario virtual donde se lleva a cabo el diálogo múltiple y totalizador de las voces populares en la literatura de tipo “documental”.

En el caso de *Retablo*, Manuel Jesús es un intelectual migrante: escritor y antropólogo. Escribe textos antropológicos y ficcionales para dejar constancia de sus testimonios etnográficos y testimonios autobiográficos, que son reelaborados en los testimonios ficcionales. Es “el tiempo de hablar”, “el tiempo de escribir” y es escritor, editor, compilador e informante que no requiere ningún mediador, transcriptor u editor; propone su voz, su episteme andina, su cosmovisión, su testimonio y lo va publicando. Confiesa que va por su tercer libro antropológico en proceso “Una vez en esta ciudad, se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro antropológico, así como intentar la continuación de “la escritura novelística” (175). Entonces, escribe el testimonio antropológico y el testimonio ficcional, las dos opciones como una forma de consolidar y alcanzar la memoria de duelo. En ese sentido, comprendemos que recurre a elaborar un texto híbrido, un tercer texto: una novela antropológica. Así sus discursos se adecuan al perfil del intelectual andino o sujeto fronterizo. Se entiende, por ende, que sus textos son híbridos por utilizar un lenguaje desde la oralidad hacia la escritura para informar y denunciar las injusticias del sector hegemónico.

Finalmente, recurre a la memoria de tradición oral, emplea el uso de los códigos gestuales, rítmicos y melódicos y lo recrea en los textos académicos. De ahí que utiliza el género de la autobiografía, la novela y la síntesis de ambas como estructuras narrativas para proponer el testimonio y adscribirlo de manera etnográfica o topográfica, ya que busca relacionar al narrador y el narratario, para, finalmente, proponer el carácter

²²⁵ Implica la propuesta de M. Bajtin (1998) quien propone el diálogo de las voces, los lenguajes, los discursos y las ideologías.

lingüístico, sintáctico, sociocultural y narrativo que prevalece dentro de la oralidad en la escritura:

No fue sólo una vez que pasé efectivamente por aquí, sino muchísimas veces, como vengo diciendo, acompañado de Grimaldo, de mi madre, de Machi o, a veces, oyendo los relatos de mi padre cada vez que veníamos de Huamanga o íbamos para allá, él tomando sus buenas copas de vino tinto como de costumbre (271).

Así, *Retablo* asocia el sentimiento íntimo del narrador autodiegético, con el testimonio desgarrador de enajenación, opresión y marginación social. Julián Pérez logra que su texto sea verosímil en cuestión de la recreación de la memoria y sus variantes desde la ficción.

4.4.3.1.6.3. «Tiempo de hablar» o «tiempo de escribir»

Retablo presenta simultaneidad de memorias alrededor de la historia de tres generaciones de la familia Medina: Gregorio Medina Sacsara (abuelo), Néstor Medina (padre) y Grimaldo Medina Huarcaya (hermano desaparecido). Este último intenta llevar la reivindicación de la memoria oprimida de su familia y comunidad. Su desaparición temprana es una muestra del intento de restituir la actuación del abuelo y el padre contra los gamonales: Fausto Amorín (padre e hijo), Serapio Araujo, Faustino Melgar y Román Zamora. La posición radical de Grimaldo, al asumir el discurso opuesto al Estado-nación, finalmente, lo destruye y aniquila la memoria transgeneracional e intergeneracional de la familia Medina Huarcaya. Sin embargo, Manuel Jesús presenta un segundo proyecto alternativo al de su abuelo, padre y hermano: el proyecto del intelectual orgánico. Es profesor universitario, escritor y antropólogo interesado en plasmar su testimonio por medio de la escritura y reivindicar las memorias, los testimonios de los excluidos, de su familia y comunidad. En este caso empleará la memoria autobiográfica, la memoria colectiva, histórica y la memoria del exiliado²²⁶ (su hermano) dentro de la memoria ficcional y antropológica. Así tenemos habilitado el marco de tiempo para la memoria: “el tiempo de hablar” y “el tiempo de ser escuchado” y por qué no del “tiempo de la escritura”:

²²⁶ Son intelectuales obligados a convertirse en refugiados, pues fundaron grupos políticos, culturales y literarios. En su mayoría son escritores, artistas, investigadores y profesores quienes se integraron al país y se esforzaron por conservar su voz y denunciar los atropellos contra la ciudadanía. Es importante considerar la memoria del exiliado dado que conserva la memoria individual y plural que cuenta con sus experiencias políticas y culturales.

Una vez en esta ciudad, se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro antropológico, así como intentar la continuación de la escritura novelística que soñé siempre concluir, y si fuera así, habré logrado sobrevivir. Pequeños son los detalles que han ido devolviéndome poco a poco la energía vital que me permite pensar en que se puede vivir dos veces (175).

La escritura es una segunda oportunidad y la continuidad de su vida que busca alcanzar la memoria del duelo, por ello, Manuel Jesús confiesa que la escritura, sobre todo, los detalles “han ido devolviéndome poco a poco la energía vital que me permite pensar en que se puede vivir dos veces” (175). La escritura le otorga la oportunidad de renacimiento y continuidad en su existencia.

4.4.3.1.6.4. Manuel Jesús: superviviente

Según Giorgio Agamben (2000) existen tres tipos de testigos: a) *testis* o tercero²²⁷, b) *superstes*, y c) el musulman o el testigo integral que no vive para verbalizar su experiencia, su cuerpo lo hará por él y se convertirá en cadáver ambulante que “ha tocado fondo”. Un cuerpo sin rostro, en ruina y sin voz. Su condición deshumanizada y sin voluntad hace que su cuerpo sea la evidencia de los horrores sufridos.

El *superstes* o el sobreviviente o superviviente testimonia por los muertos y expresa una cierta vergüenza por estar vivo. No obstante, el dolor ético que siente implica que el otro se halla dentro de mí, en mi “propia piel”. El dolor se expresa en forma acusativo y de manera impersonal: “‘me duele’, ‘eso duele y no es una acción mía’, es padecimiento [...] la capacidad de sentir el dolor ajeno de ser afectado con la nitidez que el portador de dicho dolor ignora” (Rabinovich, 2008:60-91).

Manuel Jesús es el superviviente que ofrece su testimonio a nivel moral, y evidencia que su presencia es una prueba; por eso, acepta ser convocado, busca y decide narrar los hechos para transmitir los recuerdos de la conciencia pasada a las generaciones siguientes: “Me acuerdo del carro 350 en que llegó Antonio Fernández a Tuco, entonces el final de la carretera de penetración hacia el lado de Pumarana, el pueblito andino de donde es mi madre. No logro imaginar el rostro que entonces tuvo

²²⁷ Es el tercero dentro de un proceso o litigio entre dos contendientes.

ese hombre que habría de traer cataclismos a Pumaranra” (35). Desde su posición, reconstruye la memoria a partir de sus sentidos, los datos sensoriales (oí, vi, sentí, probé, olí, tengo marcas en la piel); desde su posición emotiva y cognitiva ofrece el testimonio sobre él: “Mi huraña sobrina ha salido a la calle no bien la llamó una amiguita de ojos de guinda madura, quien me trajo *el rostro de la adolescente que tiene mis lunares en sus mejillas. Dejó a libre albedrío el desliz de la memoria y del pensamiento*” (34-35, énfasis nuestro). Las marcas en la memoria de la sensibilidad somática conservan la imagen mental y corporal que asegura confiabilidad de lo ausente anterior al recuerdo. Esta marca en la piel de la sobrina abre la marca del dolor y el recuerdo en Manuel Jesús. La reconstrucción de la memoria se vincula a su reacción individual desde sus distintos “puntos de anclajes” acorde a su tono de voz, los movimientos del rostro y exposición de su emoción. Además, es una memoria compartida con otros sobrevivientes y testigos sobre el contexto de la violencia; aunque cada superviviente posee su recuerdo de manera singular sobre el mismo contexto.

Según Silvana Rabinovich (2008), siguiendo a Freud, señala que *heimlich* se define como lo familiar, mientras que “*umheimlich*” hace referencia a lo extraño, lo no familiar, lo siniestro. Sucede que para que un testigo hable sobre el otro, el extraño, lo no familiar del *umheimlich*, este debe ser transformado en *heimlich*. Así se produce el movimiento de extrañamiento duplicado, es decir, que lo no familiar se vuelve conocido y de esa manera lo extraño se retorna en familiar: “Lo secreto e incierto aparece como lo familiar y a la vez como lo ominoso, una cotidianidad que vuelve invisible su extrañeza (52). Manuel Jesús decide escribir sobre la muerte de su hermano Grimaldo. Lo difuso y extraño de la actitud y decisión de Grimaldo de pertenecer a los alzados, se convierte en familiar. En el capítulo 33, el narrador heterodiegético se aproxima a la sensibilidad de Grimaldo; representa su situación de nostalgia, del abandono y olvido de sus hermanos:

¿Cómo se olvidó de mí quien decía siempre que soy su par? ¿Cómo no te acuerdas tú, Manuel Jesús, que te tenía como a mi verdadero hijo cuando eras niño? Y tú, Machi, ¿Cómo pudiste dejar a tus amigos, después de compartir tantas noches de sobresalto? Ellos lo dejaron a él solo con su montaña a cuestras. Sufrió hasta sentir un amargor abultado en su garganta, de pronto sintió el ardor de sus lágrimas bajar por sus mejillas, y desaguó toda la carga de sufrimientos. Luego se apaciguó, reflexionó sobre todo lo que su mente podía abarcar, y una vez más, dejando pasar de largo la sensación leve que en su ser recorrió, eso de dejar todo lo que ocupaba su existencia actual e irse junto a sus padres, se reafirmó en su decisión. Además, no tendría ya paz al vivir a merced del tiro entre dos fuegos. Recordó, como si quisiera remover la intensidad del dolor, la última

conversación con su padre, habiéndose encontrado de pura casualidad en las alturas de Markaqasa (322-323).

Se representa a Grimaldo como un sujeto con sensibilidad y reprocha a sus hermanos el olvido, de las penurias sufridas por sus padres y abuelo. Además, el narrador expone que Grimaldo está pensando en irse con la familia, pero su convicción ética y política no lo deja. Es un personaje que sufre y que con “intensidad del dolor” decide continuar con el proyecto del grupo. Manuel Jesús explora y se imagina la actitud de su hermano y lo plantea como un ser lleno de convicciones, íntegro y decidido. Su imagen no es la de un “resentido” o “loco”, sino de un sujeto que es “sensiblemente” humano. En todo caso, Manuel Jesús cree que así debió ser la imagen y el pensamiento político de su hermano mayor.

Por ende, Manuel Jesús posee la vocación de la memoria “no puede no recordar” (Agamben, 2000: 26). Su intención es testimoniar a favor de la verdad y la justicia e intenta hablar por delegación del testimonio ausente, el de su hermano e intenta hablar por los otros.

4.4.3.1.6.5. Intelectual andino

Manuel Jesús es un migrante²²⁸, letrado y bilingüe. Su condición de migrante permite no solo desplazarse de un espacio territorial hacia otro, sino que también lleva a cabo la migración melancólica la cual implica su desplazamiento hacia un espacio virtual en el que retrata la *remembranza* (Mazzoti, 2009) para reconstruir su pasado. Realiza el viaje virtual hacia los recuerdos o *remembranza* para acercarse al flujo continuo de las percepciones y los recuerdos personales. Así, reúne la dimensión individual del presente con el pasado y coloca el puente entre el ayer y el hoy:

De modo que al acampar en la choza que veo y el corral en ruinas que también palpo, usamos las caronas de las dos acémilas para dormir y pasar unas horas, hasta las cuatro de la madrugada del día siguiente, hora fijada -por supuesto- en el despertador natural que es el canto de los pucu-pucus [...]. Mi hermano que se había quedado dormido tanto como yo, después de haberme contado hora tras hora de sus amoríos... (272-273).

²²⁸ Y en cuanto a la migración social, Julio Noriega (2012) nos refiere la presencia de tres tipos de migrantes sociales: a) el *comprometido* de raíces culturales indígenas y de su territorio natal, b) el *desvinculado* que intenta adaptarse al urbano occidentalizado, y 3) el *indeciso* de ambivalencia medular en su psique y su comportamiento.

Su desplazamiento es de dos tipos: migración territorial y migración melancólica. Así se considera ciertas pautas en su retorno hacia Huamanga: a) el nacimiento de un nuevo “tiempo ahora”, que busca conciliar las dimensiones de su vida y memoria, b) ampliar el proceso emocional y simbólico para acercarse al pasado sobre la violencia política y encararla, con la intención de superarla y alcanzar la memoria del duelo; c) esta actitud permite mantener un silencio intencional (silencio estratégico) para superar los conflictos del pasado y lograr que la memoria del dolor deje de ser transmitida de una generación a otra. Entonces, vemos que su retorno hacia Huamanga permite la activación o viaje hacia la remembranza de Huamanga de los ochenta. Ambas migraciones buscan atenuar el dolor de la experiencia traumática, ubicar su identidad, reconocer su experiencia y dar sentido a su presente sin olvidar su pasado.

Manuel Jesús, intelectual andino, lee su pasado a partir de la memoria y el retorno hacia Huamanga. Desde el presente, se recurre a la regresión, desplazamiento hacia atrás, repetición y retorno al pasado que dependen de la actitud del personaje quien elabora un proyecto de modernidad indígena que está aflorando desde el presente, desde su fragmentación. Es decir, la retroalimentación de la memoria no es más que la búsqueda de una memoria de duelo; para ello, escribe textos ficcionales, no ficcionales y textos híbridos. Textos que representan la salida del hoyo, del horror de su memoria melancólica para conseguir una memoria que preserve “la experiencia de la contemporaneidad [que] nos compromete en el presente [...] y a su vez continúen en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado [...]. El presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes” (Rivera Cusicanqui, 2006: 4).

4.4.3.1.6.6. El escritor migrante

Según Mazzoti (2002a; 2009b) existen dos elementos que se deben considerar dentro de la migración textual: el poeta migrante y el viaje. El escritor o el poeta migrante se caracteriza por provenir de la provincia, es educado y posibilita su ascenso social entre los intelectuales provincianos. Aporta un nuevo lenguaje de migración en la escritura. Así, por medio de esta se permite el tránsito social y del imaginario a la contracción de las “poéticas del flujo” o “flujos verbales” e identitarios. Y en relación al

viaje se comprende como “correlato objetivo” que implica un tránsito no solo de lo territorial, sino también de la subjetividad, el resquebrajamiento múltiple y desencantado sin visos de utopía; el cual no siempre implica triunfo sobre la estólida modernidad periférica.

Una de las cualidades del viaje es generar la “soledad cósmica”²²⁹, por ejemplo, cuando se asume una partida definitiva del ser amado que incluye distancias geográficas y temporales en el ahora y el antes, el aquí y el allí se expanden en rutas divergentes que puede causar trauma del desplazamiento y una serie de referencias. En este aspecto Manuel Jesús, se siente culpable de huir de Ayacucho, se siente solo y culpable por abandonar a su hermano. Sabe que está desaparecido, lo recuerda y evita su olvido:

me doy cuenta que quien me hace falta esta mañana que va para calurosa no es la que posee las llaves de mi corazón, ni la niña patilarga, morocha, con lunares semejantes a los míos en su tierno rostro, sino mi hermano Grimaldo. Y con él, inevitablemente, vuelven los días de invierno en Pumaranra [...]. Fue el mayor de los tres; yo, en cambio, era el menor, el último. Acaso por eso también él me trataba más que a un hermano normal, como a un verdadero hijo (88).

4.4.3.1.6.6.1. La migración textual

Según Mazzotti (2002a), la migración implica el traslado geográfico, temporal y lingüístico; “es el único medio capaz de asegurar la supervivencia cultural y contraconquista” (47). Este desplazamiento que va del este al oeste formando una nueva agencia migrante para el establecimiento de la ciudad produce el movimiento vertical y horizontal que origina un tercer movimiento llamado oblicuo²³⁰.

Explica que la objetividad del migrante es no adaptarse al nuevo espacio (lugar de atracción), ni rechazar su origen (lugar de expulsión), ya que se mueve en ambos mundos sin fusionarse²³¹. Por eso, la falta de integración de las dos culturas permite la

²²⁹ Término acuñado por Arguedas en 1961, en uno de sus artículos titulados “La soledad cósmica en la poesía quechua” para referirse a la categoría de viaje (Mazzotti, 2002a: 50).

²³⁰ Por su parte, el movimiento vertical y horizontal generan el movimiento de descenso que reactualiza la “materia de vida”. Su doble finalidad se orienta en: a) ser *destrutivo*, ejecutado por los agentes occidentales y b) ser *constructivo* o redentor-migrante andino. Ambos movimientos originan el movimiento oblicuo de este a oeste.

²³¹ Según Ulfe (2011) migrar es un proceso complejo que produce y reproduce tensiones y conflictos en el ámbito personal (80). Por su parte, Ul Hannerz considera que, efectivamente, en el retorno de la migración, el sujeto cosmopolita “todo el tiempo sabe dónde está la salida [...] la modernidad de ninguna manera es vista como una amenaza a la distintiva identidad regional, sino más bien como una seguridad de que la región será capaz de sentirse con iguales derechos en el contexto de las tendencias nacionales e internacionales” (citado por Romero, 2004: 204).

aparición de una “doble conciencia” en la que “la plenitud desgarrada excede ampliamente el descentramiento del sujeto occidental en la crisis posmoderna, y que a la vez anuncia la posibilidad de una convivencia respetuosa del contraste” (48).

De ese modo, la migración puede ser entendida como el descentramiento ontológico y epistemológico. Migración que asume una de las formas de extrañamientos y descentramiento del sujeto con correlato social e histórico. Se considera el hecho físico, traslado corporal y bienes personales con la fisura central en la psique del sujeto, ya que el retorno enajena prácticas y gestos que no reconoce:

El migrante a secas que forja un universo de referencia en que el allí y el pasado no son necesariamente mejores que el aquí y el presente, sin que estos lleguen tampoco a convertirse en el entorno más deseable. La condición del migrante como particular de la condición desterritorializada de la migrancia suele contar con riesgos de distanciamiento hacia todo espacio que la cobija en el antes y en el ahora (Mazzotti, 2002a: 30).

Mazzotti (2002a) considera que el tema de la migración no solo se desarrolla de forma territorial, sino también imaginaria. Y que el intelectual migrante recurre a dicho tema con la intención de representarlo en diversos discursos. Para el caso del discurso literario se le comprende como *flujo*, concepto que funciona como metáfora de traslados, migraciones y migrancias ocurridas. Así lo explica:

Una poética del flujo será por ello entendida como la potenciación de los cambios del lenguaje a partir de las migraciones y migrancias reales o imaginarias, pero que finalmente se concretan en la escritura de determinados autores y, por lo tanto, mantienen en tanto forma una relativa autonomía frente al contexto (30).

Esta cita nos permite concebir que la migración sea real o imaginaria se plasma y representa a través de la escritura literaria, para ello, asume una tipología de migración que Mazzotti la denomina la poética del flujo. Aduce que la migración representada en el texto literario se manifiesta de diversas formas hasta convertirse en un corpus de una *poética del flujo* caracterizada por comprender la representación de la migración mítica, histórica, social, lingüística²³² y de la *remembranza*. Esta última, se presenta como la migración melancólica²³³ en la que el sujeto migrante y su espacio

²³² La migración lingüística implica la migración del quechua al español o texto bilingüe. Se considera el paso de la oralidad a la escritura. Aquí se encuentra el sujeto atípico con voces legítimas dirigidas al lector letrado y utópico que desconoce la lengua quechua.

²³³ Este último planteamiento nos permite determinar y proponer la memoria del extrañamiento.

virtual retrata la *remembranza* que implica la reconstitución de los miembros de un cuerpo fragmentado.

En ese sentido, Manuel Jesús busca recomponer su episteme y su vida para alcanzar el duelo que va en proceso:

El terremoto que casi pulverizara los cimientos de mi antiguo hogar no sería para mí algo importante, si no fuera el motor que me permite reparar en los recovecos del itinerario seguido por mi progenie en el retazo de tiempo, comparado con los siglos que acompañan la edad de esta vieja ciudad, en que le tocó [a Grimaldo] acampar aquí y en Pumaránra en su breve paso por la tierra. De modo que echar mano a la memoria para reconstruir el pasado fue la primera contienda dispuesta por mí a mi llegada a esta ciudad. Luego vendría la búsqueda de los que ya no están entre nosotros. Lo de mi padre, aun cuando su muerte ocurrió en medio de la guerra fue sin el apuro como pudiera pensarse (258-259).

Efectivamente, Manuel Jesús y Grimaldo migraron a Ayacucho para continuar con sus estudios secundarios. Su traslado no solo es geográfico, sino lingüístico, social e histórico. De hecho, hay una grieta en la memoria autobiográfica de Manuel Jesús cuando recuerda que Ayacucho y Pumaránra son ciudades que metafóricamente le recuerdan el «terremoto» y la «guerra»; ciudades que implican los lugares de la desaparición de su hermano mayor, Grimaldo, y la muerte de su padre. La memoria se vincula con la migración de la *remembranza* o migración melancólica que serán representadas en la escritura literaria. Es decir, Manuel Jesús, el escritor-antropólogo, representa sus diversas migraciones empíricas en migraciones textuales o poéticas del flujo (Mazzoti, 2002).

4.4.3.1.6.6.2. Viaje

Recordemos que el abandono de su hija y de su exesposa lo llevan activar nuevamente su crisis de identidad y existencial llena de tristeza, depresión y duda acerca de su vida; esto permite que realice el desplazamiento de Lima hacia Huamanga; y que, efectivamente, se conecte con el viaje hacia su pasado. Es decir, el desplazamiento territorial y virtual permite activar la memoria de Manuel Jesús, la de su familia y la de su comunidad:

Y la consideración la sustento con lo que me está sucediendo estos días de mi estadía en Huamanga, *adonde he venido buscando la paz que me falta, para vencer el estrés y la depresión que me han llevado casi hasta el descalabro físico total en la ciudad de Lima, sobre todo a raíz del viaje de mi ex esposa a la ciudad de Miami, llevándose a mi única hija, la gacela de aún catorce años, a quien la tuvimos luego de una serie de postergaciones para no tener hijos. Esa caída fue, en realidad, el empujón final que me*

trajo hasta aquí, la cuatricentenaria ciudad querida por encomenderos españoles de la colonia, así como por los republicanos españoles de la post colonia [...]. Pequeños son los detalles que han ido devolviéndome poco a poco la energía vital que me permite pensar en que se puede vivir dos veces (175, énfasis nuestro).

Manuel Jesús confiesa que su retorno es para reencontrarse consigo mismo, ya que el abandono de su esposa e hija lo dejaron estresado y deprimido. A partir de este retorno, actualiza su memoria y aflora los recuerdos reprimidos; y a partir de la presencia de los monumentos de la memoria, los lugares, los objetos, etc. Se activan las diversas memorias.

Por otro lado, Manuel Jesús, narrador autodiegético, es antropólogo, docente universitario y escritor activará su memoria autobiográfica; y se desplaza hacia su pasado infantil y juvenil. Intentará comprender y responder el porqué de su identidad fragmentada, la ausencia de su familia y el fracaso como sujeto letrado andino.

En el capítulo 1, se manifiesta el transcurso de su viaje de Lima hacia Ayacucho. El viaje y las curvas y sinuosidades son metáforas que en realidad refieren la conexión del presente con el pasado el cual permita recordar y evocar su presencia nuevamente en Ayacucho. Este viaje circular lo lleva a incluirse en el tiempo cíclico de la *remembranza*:

El bus baja por una pendiente, en curvas cada vez más amplias. Me doy cuenta: estamos ya por dar la vuelta más extensa antes de mirar abajo, como una laguna desencantada, la ciudad de Huamanga. Los viajeros se desperezan, estiran piernas y brazos, bostezan o sonríen. Va a acabar la curva, y, efectivamente, empieza el fluir incesante de destellos vespertinos en el horizonte que se aclara de a pocos (3).

Una de las características de las experiencias traumáticas en la memoria es la masividad del impacto que provocan, creando un hueco en la capacidad de “ser hablado” o contado (Jelin, 2003). Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, psicológicas y silenciosas. Lo traumático altera la temporalidad, sin embargo, Néstor y Manuel Jesús transmiten lo vivido, pueden hablar y contar con detalles y comunicar lo vivido, articular y reconstruir los acontecimientos del pasado, logra proyectarlos y percibirlos nuevamente. La memoria es atormentadora, punzante e intensa. Manuel Jesús se halla en conflicto

interno, utiliza sustantivos o enunciados como “recuerdo”; “memoria desordenada”, “mi mente no aparta la injusticia”, “nuevamente, los recuerdos logran liberarse de mi control”, “mi mente no se aparta...”. En el caso de Néstor, el recuerdo le hace sentir dolor existencial y llora:

A poco ya estaba en tierras diariamente trajinadas por sus pies, tal vez por ello sintió reavivarse la herida que llevaba consigo y que le quitaba las ganas de vivir. Sin embargo, no quiso mostrarse con llanto en los ojos, quebradizo el ánimo (51).

Según Jelin (2003), la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir o ser narrados, es decir, la experiencia individual construye, necesariamente, una comunidad para que el acto narrativo sea compartido tanto en “el tiempo de hablar” y “el tiempo de escuchar”. Inicialmente podríamos creer que Manuel Jesús habla para sí, su monólogo. Sin embargo, está creando una novela; y le habla al narratario o lector de esta manera:

Nadie me creerá, ni el esforzado y cómplice lector de estas líneas, menos los paisanos de Huamanga, de que he llegado a esta vieja ciudad de numerosas iglesias tan sólo porque quiero curarme del estrés, de la diabetes, de la tristeza y, sobre todo, porque quiero levantarme todavía a la vida... (258).

Tanto Néstor como Manuel Jesús exploran la memoria andina quechua de su contexto, ubican marcas en la memoria en forma temporalizada²³⁴ (fechas, aniversarios, performances) y espacializada o los lugares de la memoria que permiten activar la memoria. Para Néstor es imprescindible conmemorar la muerte de su padre Gregorio, por ello, en compañía de su hijo Grimaldo visitan el cementerio y lo lloran al leer el epitafio del abuelo asesinado. Así el retorno hacia Ayacucho produce la materialización, la actualización y la activación de la memoria de Manuel Jesús y de las otras memorias:

GREGORIO MEDINA SACSARA
(1899 – 1950)
Recuerdo de su hijo Néstor Medina.
Tullurán, a doce días de 1965 (48).

El viaje de Manuel Jesús activa el *vehículo de la memoria* (Jelin, 2003: 42); y este le permitirá actualizar e interpretar sus recuerdos. De modo que le sirve de fuente

²³⁴ Según Margarita Saona (2017), siguiendo a Rebecca Saunders y Kamran Aghaie, clasifica las iniciativas de la memoria en temporalizadas y espacializadas.

testimonial y temática para la producción de sus libros de ficción, de antropología y de testimonio ficcional:

Una vez en esta ciudad, se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro, así como intentar la continuación de la escritura novelística que soñé siempre concluir, y si fuera así, habré logrado sobrevivir (175).

Néstor como arriero y defensor de su comunidad realizaba viajes. Y como narrador autodiegético, con nivel diegético, su focalización interna nos explica que tenía entre 10 a 11 años cuando su padre fue asesinado en el transcurso de un viaje. Su focalización nos anticipa acontecimientos (prolepsis) de quien trajo problemas y la desaparición de su hijo. Así también se presenta a Antonio Fernández, forastero, sujeto viajero, quién trajo desolación y desaparición de su hijo Grimaldo: “De saber que años después sembraría cataclismos” (86).

4.4.3.1.6.7. Memoria y escritura

4.4.3.1.6.7.1. Néstor

La memoria se representa de diversas maneras ya en las palabras o imágenes, la inscripción en el cuerpo, la mente, los sueños (Calveiro, 2008). También lo hace por medio del ejercicio de la escritura que demanda preservar la huella de la experiencia colectiva (Rabinovich, 2008). De esa forma, la escritura se relaciona con lo ético, lo estético, lo político y lo ideológico, pues su intención es proyectarse hacia un futuro que evite silenciamientos y olvidos. Según Ana María Martínez (2008), hay “tantos modos de memoria que sería imposible recordarlos todo; quizás por ello debió inventarse la escritura, a la que también de llama «dibujo», «trazo», artefacto de conservación y dispendio «hecho con las manos o con ayuda del instrumento»” (14-15). Por tanto, la memoria se conserva también en la escritura. Según Agudelo (2011) “El trazo es incisión y diseño sobre la superficie, pero también el signo que guarda la memoria ausente” (87).

En el capítulo 11, el narrador heterodiegético, deja que Mama Auli converse con su sobrino Grimaldo sobre la historia de vida de su padre (Néstor Medina) y relate cómo su padre aprendió a escribir. Su focalización intradiegética nos crea la siguiente imagen:

-Tú padre sólo acabó el primer año de Primaria en Paras [...]. Quería despejar el camino del saber sacudiendo el polvo del olvido, sea a todo lo que cueste. Había cabos sueltos en su memoria de donde agarrarse y salir de la oscuridad retinta de no conocer los secretos de la palabra escrita. Recordó con facilidad las formas y los sonidos de la a hasta la z, de cómo se amarra cada una de las cinco vocales de la colita de las consonantes para formar una palabra. Incluso intentó escribir su nombre pero no pudo lograrlo de momento. [...]. Luego de esas andanzas él dijo terminante: Tener abiertos los ojos, entender lo que el cerebro humano teje para mal o para bien sólo es posible sabiendo leer. Creía descubrir una verdad que ya lo sabíamos generación tras generación, y que si pocos eran los que conocíamos la correcta lectura entre los más pobres de Pumaranra... (100-101).

Néstor neófito asume conciencia sobre el poder de la escritura y la lectura. El reconocimiento de las formas y los sonidos de la lengua del poder. Reconoce la importancia de aprender la tecnología de la palabra y la escritura: “Recordó con facilidad las formas y los sonidos de la a hasta la z, de cómo se amarra cada una de las cinco vocales de la colita de las consonantes para formar una palabra” (101). En él se construye la conciencia para evitar asesinatos, usurpaciones de tierras y maltratos de su comunidad de Paras y Pumaranra. Digamos que ingresa en él una conciencia decolonial “Creía descubrir una verdad que ya lo sabíamos generación tras generación, y que si pocos eran los que conocíamos la correcta lectura entre los más pobres de Pumaranra...” (101). La asociación de la educación en Ayacucho fue representada con la alfabetización y el empleo del castellano, la luz como la metáfora de la posibilidad de “ver” y “tener ojos abiertos”. Néstor desde niño logra comprender que la injusticia en su comunidad se debe al hecho de no saber leer ni escribir; la carencia de la tecnología escritural permite que en su comunidad existan injusticias que benefician a los gamonales y terratenientes, sobre todo, a Fausto Amorín. Literalmente, respecto al punto en desarrollo, se menciona:

Y el pequeño Néstor se daba cuenta que allí ganaba quien mentía mejor [...]. Luego de esas andanzas él dijo terminante: Tener abiertos los ojos, entender lo que el cerebro humano teje para mal o para bien sólo es posible sabiendo leer. Creía descubrir una verdad que ya lo sabíamos generación tras generación, y que si pocos eran los que conocíamos la correcta lectura entre los más pobres de Pumaranra no era porque no lo queríamos sino porque los mandones grandes o los pequeños cachca-huesos o lameculos, que es lo mismo, nos negaba el saber, de diferentes modos (101-102).

Desde el narrador heterodiegético podemos entender la necesidad de incluir la escritura como acto prioritario. Los semas recurrentes en el texto incluyen la oralidad y escritura, escritor y lector, justicia e injusticia, ignorancia y educación. A través de la

anécdota de Néstor podemos reconocer la importancia del “poder leer” y, sobre todo, de “saber leer”.

Por otro lado, *Retablo* se vincula con la memoria de tradición oral de dos tipos: historia oral e 2) historia de vida. Esta última, nos relata Néstor, nos dilucida que inicia con un proyecto de modernidad indígena que busca aflorar desde la escritura y la lectura la aparición de una comunidad comprometida con preservar su episteme, sus estructuras políticas, culturales, sociales y económicas:

-El hecho de andar siempre con ideas nuevas y puestas en su lugar a pesar de su mocedad, sólo unos dieciséis o diecisiete años, hacía que lo miráramos [a Néstor] como a un mayor, y en los cabildos era de tenerlo en cuenta su decir. Hablaba despacio, dándole razón suficiente a cada palabra para que llegue a lo hondo de los entendimientos. Y lo querían mucho, no sólo sus familiares que éramos contaditos sino todo Pumaranra” (102-103).

El narrador heterodiegético utiliza el relato de acontecimiento, el estilo directo (referido) para acercarnos al testimonio de Mama Auli. “Gregorio Medina, él fue el primero en los reclamos o defendiendo los linderos de Pumaranra” (103).

Se adopta la escritura de la oralidad indígena, la percepción y organización del mundo andino quechua y se lo establece al representar el castellano andino dentro de la diégesis. Néstor no ignora la producción cultural e intelectual de las comunidades, las reconoce y valora convirtiéndola en objeto descrito y representado. Por tanto, se asume a la escritura del castellano andino en *Retablo* como un proceso de descolonización de la memoria y del lenguaje (Mignolo, 1992) que recurre a la experiencia y el testimonio de Manuel Jesús y de su comunidad.

4.5. Memoria textual

En este subcapítulo, nos detenemos y analizamos la memoria textual en la representación de la lectura en el espacio andino, la presencia del narratario y la reflexión de la memoria en la literatura peruana y universal, y en la escritura.

En *Retablo* la memoria textual reconstruye, reinventa y reivindica la memoria dentro de lo textual de un pasado ya escrito por la historia oficial. Así se va

estructurando la memoria textual²³⁵ de carácter reflexivo, analítico y crítico. Correlaciona la tradición oral, las anécdotas, la intertextualidad literaria, las secuencias de rebeliones, las resistencias y la memoria colectiva. Según Nelly Richard, “la memoria debe transformarse en un complejo productivo (nudo) que reúna los vestigios del significado histórico y las narraciones en el presente” (Citado por Franco, 2003: 320). Asimismo, se debe reintegrar los fragmentos del pasado y convertirlos en estructuras interpretativas, donde el pasado dice lo que no se sabía y fue silenciado. Así desde la memoria textual y ficcional se rescata y devela las omisiones y vacíos. Hay que reconocer que en el caso de Julián Pérez, *Retablo* apela a la escritura ficcional para representar la memoria ayacuchana y construir las experiencias fragmentadas sobre la violencia política.

En la novela en estudio, la memoria textual se expone en dos ámbitos: 1) los hermanos Grimaldo, Manuel Jesús y Marcelina llevan el proceso de la lectura dentro del espacio andino y 2) se devela la presencia del narratario a nivel de la metalepsis.

4.5.1. La lectura en el espacio andino

Analizando la puesta en escena de las lecturas: religiosas, literarias y antropológicas dentro de la biblioteca familiar de los Medina podremos acercarnos a la funcionalidad de los textos inscritos, ya que la inclusión de textos literarios, antropológicos, históricos no es casual y evidencia la tradición letrada en diálogo con la racionalidad andina quechua.

Según Julio Ortega (1997) la lectura es un mecanismo de discurso dialógico. Para él se distinguen dos modelos de lectura analítica. El modelo genealógico y el modelo procesal. El primero reconstruye los orígenes de un discurso o de un texto, se explica y se remonta en el esclarecimiento de sus fuentes, sigue una mecánica melancólica por que “su simetría demanda llenar los vacíos, o sea, dar todas las respuestas posible. Y cuando eso ocurre, ya no hay preguntas, sólo autoridad, esto es, soledad” (119). De esa manera, este tipo de lectura es canónica y sancionadora. Sobre el segundo modelo, refiere que la lectura es una mira hacia delante, busca concretar un signo novedoso que confronte lo canónico y lo relativo. Esta lectura, aprovecha su capacidad de radicalismo y apertura la posibilidad de modificar y combinar la lectura.

²³⁵ Es la propuesta de la crítica literaria argentina Beatriz Sarlo (1987).

De este último punto, Ortega señala que se puede leer la identidad en su historia: el caso de la narrativa latinoamericana, la lectura en la inclusión de lo novedoso configura cuatro maneras de escritura: 1) la que reelabora la memoria nacional, 2) ensaya la desocialización (replanteamiento de la familia, la función de los márgenes, reescribir los contratos sociales, por medio de la libido y el cuerpo, hacer de la identidad una comunidad de lectura, 3) reconstruye al sujeto biográfico y 4) la escritura de una hibridez sin centro en la que se explora el deseo, la mezcla del relato y la fábula y prescinde de la lógica a nombre de las diferencias.

En el análisis ubicaremos las dos propuestas de lectura: el modelo genealógico y el modelo procesal. El inventario de autores que orientan al interior del discurso literario de *Retablo* cumple fines socioeconómicos, políticos, familiares y comunales.

El *modelo genealógico* o el canónico que no permite refutación ni ingreso de reflexión se halla en la presencia de textos religiosos que sancionan y crean una conciencia moral. La introducción de textos religiosos en Pumaranra y, sobre todo, en Ayacucho posee una tradición de presencia colonial. Los libros utilizados en la comunidad para su lectura son el catecismo, la Biblia y los sermones religiosos, los cuales manifiestan el peso del catolicismo y la tradición hispánica en Ayacucho, pues la presencia de monjes dominicos, jesuitas y franciscanos, monjas clarisas y carmelitas en las misas refuerzan su función canónica y sancionadora. El hecho peculiar refiere, por ejemplo, a la lectura de textos religiosos en la iglesia de Huamanga cuando se produce el sermón del padre Ayala, del presbítero Osejo. Así, lo menciona el narrador protagonista, Manuel Jesús “Los sermones disueltos en el alma [indígena] hasta hacer de los huamanguinos seres extremadamente cumplidores de aquella sentencia bíblica: Si te dan una bofetada en una mejilla muéstrales la otra” (57). Además de ser lecturas canónicas han logrado que la familia Medina aprenda a leer, hablar en castellano y aprenda a escribir.

Mientras que *el modelo procesal* representado en la lectura de textos literarios y antropológicos permite contemplar el rol fundamental de ingresar cambios a los textos y proponer lo novedoso y seguir uno de los tipos de escritura, la híbrida.

Los textos literarios representados en la novela aluden a la lectura de ciertos escritores modernos y contemporáneos que descubren la intensidad y significación de la

sociedad andina quechua ayacuchana como consumidora de textos. Por ejemplo, la biblioteca familiar de los Medina²³⁶ contiene textos de escritores rusos, franceses, españoles, *La guerra y la paz* de León Tolstoi, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, *El sueño de la mansión roja* de Isolda Dosamantes, *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, *Las mil y una noches* (anónimo), *Mi tío Julio* de Balzac, además de novelas peruanas como *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. Según Manuel Jesús:

En Chunchum luego de extender el agua de riego en todos los pampones de alfalfar en brote, me tiraba de panza a la sombra de los enormes Picus, enormes y coposos árboles que daban amplias sombras redondas. Allí leí, pasmando de curiosidad, *El mundo es ancho y ajeno*, *Los ríos profundos*, y un hermoso libro de cuentos de un escritor realista francés donde la descripción del paisaje campestre correspondía prácticamente a los paisajes de Pumaranra, jamás olvido de ese libro el cuento que titula: *Mi tío Julio* (124).

Estas lecturas comparten dialogismo e intertextualidad. En todas estas presentan un sujeto marginal, la injusticia y la violencia generada por el Estado. La injusticia es un tópico que interesa a Grimaldo y a Manuel Jesús. Los hermanos inciden en que este tema identifique su intención de formar su carácter crítico y reflexivo.

Los textos antropológicos leídos agencian ideologías políticas y económicas; textos como *El origen de la familia* de F. Engels, *Tres fuentes y tres partes integrantes del marxismo* de V. L. Lenin, *El manifiesto del partido comunista* de Marx y Engels. Como se verá más adelante, Grimaldo utilizará la lectura para construir un proyecto político y social; construir una sociedad andina quechua que afronte asuntos ideológicos y morales provenientes del Estado.

Por último, es importante evidenciar que a través de la lectura genealógica o canónica (la Biblia, el sermón) aprenden a hablar, leer y escribir en castellano y por medio de la lectura procesal, la lectura literaria o ficcional permitan el acceso a los textos antropológicos permita reconocer la necesidad de cambiar la estructura sociocultural e ideológica en la mentalidad de Grimaldo. Después del conocimiento del castellano, por medio de los textos religiosos, la lectura de la ficción literaria autoriza

²³⁶ Para Néstor la lectura permite: 1) aprender vocabulario, 2) construir “bellas palabras”, 3) hablar con prioridad, y, sobre todo, 4) aprender a persuadir.

afiliarse a la lectura de textos antropológicos, justamente, para formar su propio episteme andino moderno. Por eso, la funcionalidad de la lectura, pues los hermanos Medina Huarcaya aprenden de la exigencia inculcada por sus padres: Escola y Néstor; y el cura “el buen padre Enciso”, quien les regalaba textos literarios.

4.5.2. Narratario/Lector

Lo metaficcional implica la referencia de otras ficciones. Se reflexiona sobre su condición de tales, es decir, la creación de una ficción sobre la ficción. Es considerado como un medio de intertextualidad que lleva a la reflexividad, con la intención de romper con el arte del encantamiento y colocarlo en la condición de constructo textual. En todo caso, se autodefine como simulacro (Cabrejos, 2015). En *Retablo*, Manuel Jesús dialoga con su lector:

Nadie me creerá, ni el esforzado y cómplice lector de estas líneas [...]. Ya dije: he venido aquí a forjar la memoria de la progenie irredenta a la cual pertenezco. Pero, además, a cumplir la promesa que le hice a los dos ausentes (258).

Vemos que el narrador autodiegético dialoga con el lector, es más le confiesa que está escribiendo el libro (175). En esta cita, se emplean las características de la metaficción: 1) ficción como juego: el sujeto que existe en el mundo “real” (textual) va más allá la escritura, es decir, el narrador remarca la presencia de su narratario y lo envuelve dentro de la ficción. 2) Construcción en abismo: la novela alude a escritores, filósofos, sus obras, la literatura dentro de la literatura. Manifiesta con su palabra lo que “otros autores” dicen sobre la escritura literaria. 3) La pesencia de múltiples voces narradas y citadas: el narrador comenta, conduce otras voces, cuenta, escucha y recuerda historias. Es más está escribiendo el texto. 4) Tematiza al lector: se le representa como lectores de la novela, de este texto llamado “Retablo”. 5) El narrador personaje habla al lector, se acerca a su encuentro y su intención, porque es, justamente, “el tiempo de hablar” y “el tiempo de escuchar”. Se ganó la confianza y, por ello, le asigna el recurso de la segunda persona y dialoga con el “cómplice lector de estas líneas” (258). 6) Realiza la correlación del universo diegético y del universo metadiegético en el interior de la ficción. Asimismo, coexisten planos de ficción donde el personaje salta de un plano al otro. 7) Se da el uso de referencias autotextuales como artificio que relata una historia y se desarrolla a través de capítulos, cita personajes

célebres, emula libros, atribuye autoralmente a los personajes, idealiza a la mujer como guía de la memoria y emula eventos épicos:

y cuando el sabor de la hoja madre la sentí también en mi boca -Seguía diciéndoles aquella quien no tuvo su primera noche de matrimonio, su primer día de mujer casada, ahora, a los años, *convertida en madre de quien glosa estas líneas en sus días iniciales* [...] a sus hijos maltones que con los ojos fijos en ella les oía el pasado como si lo estuviesen palpando (187, énfasis nuestro).

Notamos que el narrador (escritor, Manuel Jesús) reflexiona sobre su propia escritura y sobre sí mismo; hurga en sus recuerdos: en su niñez, su juventud y su madurez. A este tipo de narraciones se le ha denominado como la “literatura del yo” recurso utilizado en la autoficción; es decir, el autor presenta un relato aparentemente autobiográfico, pero con un personaje narrador que en realidad es su doble ficcional. José Carlos Cabrejo señala que actualmente, la autoficción se fusiona con la autobiografía y la novela con el ensayo. De ese modo “El “Yo” de la obra se identifica con su autor, a pesar de que se mezclan hechos que en efecto le pueden haber ocurrido al escritor [...] estamos “en la era del pacto autobiográfico, en una época en la que predomina la novela del yo” (Cabrejo, 2015: 45- 46). Este es uno de los recursos que aplica Pérez Huarancca en la diégesis de la novela para enganchar a sus lectores: un escritor migrante y bilingüe que escribe sobre su familia y los tiempos de la violencia política.

Julián Pérez al emplear la metaficción expone su estrategia literaria de activar la empatía en sus lectores. Se busca “revivir los hechos” históricos, sociales y culturales expuestos en el texto ficcional. Comprendemos que la empatía identifica sentimientos, perspectivas, experiencias y emociones de otros en conexión conmigo. Así en *Retablo* sus lectores conectan su experiencia con la representación de la memoria dolorosa de los personajes y los narradores que comparten reacciones y actitudes.

La empatía se presenta en dos formas (Saona, 2017): la cognitiva, en la que el lector conoce los hechos a través de los archivos, documentos y evidencias académicas; y la emocional, que nos permite sentir dolor ajeno; visualizamos y proyectamos en nuestra mente la representación diegética de la novela con nuestra memoria autobiográfica. Según Margarita Saona (2017) “La idea de la empatía es crucial para la acción política y social” (46). A partir de la lectura como lectores podemos enganchar,

ingresar, activar y conectar nuestra empatía con el narrador personaje. No es casual que *Retablo* presente 15 capítulos en los que se conecta el narrador autodiegético con el lector. El uso del pronombre en primera persona “yo” permite al lector ingresar al pensamiento, sentimiento, comportamiento, creencias y sensaciones del personaje principal, Manuel Jesús; lo comprendemos y sentimos indignación y evitamos con él, el olvido en mí: “yo” interior. Esta estrategia escritural despierta en el lector su actitud, reacción y dolor. El uso del “yo” activa la conciencia y las emociones del lector. Este narrador busca conmover y recordar al lector que el tiempo del presente ficcional es muy similar a su tiempo real. La empatía busca colocar al lector en el mismo lugar que el narrador.

4.5.3. Memoria y Literatura peruana y universal

Según José Ricardo Chaves (2008), fueron los románticos quienes comprendían que la memoria se almacenaba en imágenes, en símbolos, dentro del sueño, en la escritura de la poesía, el mito y el inconsciente. Fueron ellos quienes recuperaron y resemantizaron la memoria en función al pensamiento de la analogía, lo cual implicaba la “proporción y relación entre elementos a veces inconmesurables e inconciliables” (93). Para tal hecho, aceptaron el pensamiento científico de la tradición filosófica renacentista en sus variantes cristianas, neoplatónicas y hermenéuticas. La acoplaron con la dimensión poética y religiosa. Su interés por la analogía permitió concebir la idea de tiempo e historia. Ambas nociones fundamentales en la noción de *memoria*, la cual se encontraba en la figura del “pueblo” y la “nación”. De esa forma, dicha noción se extendió a la comprensión de la variedad de esta como memoria individual, colectiva, histórica, metafísica y memoria melancólica. Esta última mostraba una actitud depresiva y nostálgica; su mirada se anclaba en el pasado, en las ruinas, en lo ido que develaba una estatización.

Según Ester Cohen (2008), la memoria resignifica las palabras. Las coloca en acción y en práctica para recrear las narraciones encargadas de otorgar la voz a los testigos. En ese sentido, la memoria es resistencia y lucha contra el olvido y la indiferencia. Busca desarticular la pasividad del discurso hegemónico. La memoria resiste y habla desde los recuerdos, desde sus intersticios culturales y desde sus ruinas. La memoria “no es un ideal sino algo material, es decir, una suerte de resistencia, una negativa al olvido, al disimulo, a la buena consciencia que supone que ya hemos

desterrado la barbarie” (7). Cohen, siguiendo a Jacques Derrida, afirma que la memoria produce acontecimientos, nuevas formas de acción, de organización, de vigilancia, de conservación y desapropiación.

La representación de la literatura universal y peruana en *Retablo*, nos permite comprender su presencia en dos posiciones: 1) el universo filosófico y antropológico para reflexionar sobre la condición de la humanidad subyugada. Se menciona los *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, *Tres fuentes tres partes integrantes del marxismo* de V. L. Lenin, *El manifiesto del partido comunista* de Marx y Engels; y 2) el diálogo con los escritores mundiales de la literatura universal (Balzac, Cervantes Saavedra, Guy de Maupassant, François Rabelais, O. Pianitzki, Cao Xueqin), los cuentos tradicionales del Medio Oriente y la literatura peruana (indigenista, neoindigenista y urbana). Así en *Retablo* se refiere que “en la década de 1980 tener aquí un libro con un autor de apellido extranjero o extranjerizante, o incluso peruano, llegó a ser delito” (125). Estas textualidades literarias referidas operan como evidencia para reivindicar el mundo andino. En esta última, dialoga y se estructura la ficción literaria o metaliteratura dentro del mundo representado de *Retablo* en función de *El mundo es ancho y ajeno* (Ciro Alegría) y *Los ríos profundos*²³⁷ (José María Arguedas), es decir, la presencia de la metaficción en el capítulo 28, el testimonio de don Clodo (abogado de Néstor) en relación a la literatura indigenista y urbana:

En Lima conocí gente diversa, egoístas y altruistas; hombres tan entendidos en cosas de letras como don José María Arguedas, quien en sus libros, ya has leído algunos, habla de nosotros la gente del Ande; otro, como ese muchacho llamado Enrique Congrai o algo así, que habla de paisanos que como toros peludos de puna bajados al valle viven enflaquecidos, suspirando por su tierra, en los arenales de las afueras de Lima en tanta pobreza como nosotros. Cotejé allá (280).

Asimismo, en el capítulo 31, Celestino Pacheco (sobrino) insinúa a Grimaldo la necesidad de reivindicar la vida de los andinos: “revolución y reacción” (296), de ser actores para frenar los sufrimientos de su pueblo. Así menciona a don Néstor Medina

²³⁷ La reflexión de estas dos obras es importante para Julián Pérez. En su planteamiento de tesis doctoral (2015) afirma que en las novelas *El mundo es ancho y ajeno* y *Los ríos profundos* se propone el proyecto de nación peruana. El primero postula “una sociedad socialista como alternativa a las sociedades capitalistas y feudales” (7), en la performance ficcional y política de Benito Castro; mientras que en la segunda, “se constituye una idea de nación caracterizada por la convivencia igualitaria y de relación horizontal entre los grupos hegemónicos y los emergentes, así como los grupos residuales” (6), en la performance de Rendón Willka.

como un personaje histórico y mítico que reivindicó y defendió a su comunidad, desde los protagonistas de la literatura indigenista se menciona a Rosendo Maqui, Uchcu Pedro y Benito Castro como líderes de la lucha campesina:

Una vez ese día, Grimaldo, ese tiempo, no habrá posibilidades ya para el fracaso, ya no se reiterará el llanto de un tal Néstor Medina, de un tal Rosendo Maqui; se rendirá homenaje a los caídos, a la sangre de Uchcu Pedro, a Benito Castro, etcétera, etcétera (296).

La metaficción en *Retablo* refiere a la escritura ficcional de forma sistemática y autoconsciente; se presta atención a su estatus de la crisis social y política en Pumaranra y Ayacucho. Esta estrategia textual nos permite explorar la construcción de la novela; es decir, el hipotexto de *Retablo* se halla circunscrito en función a los textos escritos por José María Arguedas²³⁸, Ciro Alegría, Enrique Congrains Martín, principalmente, para proponer un proyecto de nación desde la memoria textual ficcional.

Para Homi K. Bhabha (2010), la idea de nación como idea histórica surge del pensamiento político y el lenguaje literario. De ahí que los discursos nacionalistas producen la idea de nación como una narrativa ambivalente, es decir, el proyecto de nación y narración. Estudiar la nación por medio de su narrativa literaria implica modificar su objeto conceptual, atender sus lenguajes y su retórica.

La idea de nación ambivalente a través de su narrativa textual cuestiona la totalización de la cultura nacional y cuida “la amplia diversidad a través de la cual construimos el campo de significados y símbolos que se vinculan con la vida nacional” (2010: 13-14). Emergen figuras relegadas, voces excluidas de migrantes y excluidos que irrumpen en la escritura, con sus capacidades opositoras que inscriben nuevos significados al proceso de cambio histórico e ideológico: “Los pueblos de la periferia regresan a reescribir la historia y la ficción de la metrópoli” (2010: 18), desde sus márgenes, de sus fronteras e intermedios del espacio-nación. Según Bhabha (2010):

Pues la nación, como una forma de *elaboración* cultural (en el sentido que Gramsci le da a este término), es un medio de narración ambivalente que mantiene a la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para «subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar (14).

²³⁸ De hecho, el narrador personaje, Manuel Jesús, nos presenta su relato autobiográfico similar al personaje Ernesto de *Los Ríos Profundos*. En *Retablo*, Grimaldo estudia en el colegio Gran Unidad Escolar Mariscal Cáceres y sus dos amigos son Sauñe y Quicaño.

De esta forma, *Retablo* conduce a comprender la construcción o el manejo de un proyecto de nación relacionado a la construcción de su textualidad literaria. No es casual entonces corroborar que al final de la lucha encarnizada entre los militares y los “yanaumas” (senderistas) se diseminan los personajes, es decir, se enfoca en los finales trágicos, las pérdidas dolorosas, la muerte de un personaje ya joven y bicultural como es el caso de Grimaldo, hijo de Néstor Medina:

En otras palabras -es lo que dice Antonio-, en el único lugar que desde niño designé para mi sepultura o mi salvación última, y que lo quiero como quiero al partido, hemos arrancado lauros hasta la muerte, muchachos [...]. Se levanta y ve entrar por las dos únicas vías de acceso a Markaqasa a compactos grupos de soldados y opta por disparar sus últimas balas, al tiempo que siente que sus compañeros, en medio de la destrucción, ya no le contestan. En lo último de lo último, oye decir al envejecido y ya inexistente Antonio Fernández, en cuyo homenaje optó por nombrarse Antonio como nombre de batalla, antes de cerrar los ojos luego de una herida de bala en la cabeza: Esto duele como me doliera la herida la vez que un burro chúcaro me tumbó por el puente de Pumarana (334-335).

4.6. Memoria colectiva

La memoria colectiva es la conciencia y experiencia del grupo que implica la mirada introspectiva y los recuerdos desde adentro; conforma la identidad de un país, región o comunidad. Esta memoria hace partícipe a la memoria individual y sobrevive a la censura del poder, al silencio y al negacionismo de la hegemonía. Resiste y subsiste a las representaciones y transmisiones de la historia oficial. Esta memoria nos dice quiénes somos y nos otorga identidad. Permite al actor ser sujeto de su colectividad para proteger su porvenir. Además, debemos recordar que la variedad de memorias individuales dentro de la memoria colectiva se halla en convivencia y en continua confrontación.

Para Umberto Eco (2007), la memoria colectiva subsiste a la censura del poder y a los silencios de los historiadores. Usa el olvido metafórico, y realiza actos de desconfianza por medio de los murmullos, sátiras y cotilleos. No suprime los recuerdos, sino que los conservan dentro del cuerpo social “la memoria del pasado la que nos dice por qué nosotros somos los que somos y nos confiere nuestra identidad” (2007: 185).

Alain Touraine (2007) desconfía de la construcción histórica, ya que representa la tradición de la modernidad o a la nación por medio de la sistematización,

funcionamiento de gestión y de interpretación forzada y artificial del pasado que se aleja de la memoria como materia prima. Considera que es importante el esfuerzo de la memoria individual y colectiva en mantener la afirmación de sus identidades. Justamente, porque buscan la experiencia de vida personal y colectiva. Ambas memorias liberan a los dominados respecto de la historia escrita; pues permiten construir un discurso sobre ellos y sobre la dominación. Resisten a las representaciones reconocidas y transmitidas por la historia oficial. Además, es doblemente ideológico: por un lado, al evidenciar las políticas de identidad desligadas de situaciones y de actores sociales de la oficialidad; y, por el otro, el actor se convierte en sujeto con capacidad permanente de recordar, de interpretar, aportar y dar respuesta singular sobre su porvenir.

Por tanto, comprendemos que la memoria colectiva utiliza soportes de la memoria y mecanismos ya procedentes de las tradiciones orales capaces de transmitir recuerdos, habilidades, rituales y rememoraciones; y de otras modalidades²³⁹. Según Jacobo Alva (2003), la memoria de tradición oral transmite saberes, experiencias, testimonios que recrean y reordenan el mundo y emergen desde el espacio cotidiano que comunica visiones, aprehende el mundo social e histórico. Coloca énfasis al afirmar que los lugares y los espacios ayudan a ubicar las imágenes, marcas o escenarios que conceden el valor de las evocaciones (Regalado, 2007).

En *Retablo* Manuel Jesús lucha por materializar su memoria, busca maneras de trasmitirla y ser “depositada”, es decir, expuesta. Así la representación inicial de la memoria individual expone y se enlaza con la memoria colectiva. Activa la memoria con la ideación (Durkeimm, 2012) que permite realizar un proceso de selección, reconstrucción y transfiguración y evite su mecanización²⁴⁰. De ahí que la memoria colectiva parte de un esquema de acciones individuales, luego los enlaza entre los recuerdos de una forma en que los contenidos de la memoria colectiva sean propiedad de los diversos participantes dentro de los marcos sociales como los reclamos ancestrales por las tierras, las luchas y conflictos entre comunidades; compartir relatos de tradición oral (historias de vida e historia oral) en función al contexto en el que se encuentran los protagonistas. A continuación se explicará con detalles estos aspectos.

²³⁹ Ver el segundo capítulo en el que tratamos sobre los soportes de la memoria.

²⁴⁰ Manuel Jesús es antropólogo y escritor. De hecho, está retomando la escritura de sus investigaciones.

En el capítulo 17 y 19, por ejemplo, se representan el testimonio, la memoria colectiva del pueblo. Somos partícipes del testimonio del pueblo, la conversación entre los habitantes, voces polifónicas que testimonian²⁴¹ la llegada de Fausto Amorín (hijo) con las fuerzas represivas del Estado a Pumaranra; y de cómo se llevó a cabo el enfrentamiento entre la comunidad, el gamonal y el grupo represivo; asimismo, del ensañamiento y tortura de Néstor Medina y de las autoridades de la comunidad; además de la violación y muerte de Clavelina Contreras:

El mejor remedio para curar las heridas es el tiempo, dicen, los más viejos; otros recomiendan el orín de uno mismo, caliente, con el humillo que se desprende por las mañanas; pero ¿no sería más recomendable preguntarle a Espite o Pumaranra qué es bueno para remediar heridas del alma? (200).

Dentro de la conversación utilizan la deixis “dicen” como una voz de la colectividad y relatan sucesos de violencia, rebelión y muerte como es el caso de Clavelina:

-Clavelina ha muerto, ha muerto, yo me enteré en el peñón de Ñawinpuquio, harán unas dos horas. Me asusté porque era su voz cantando a todo tono en los precipicios de ese lugar. No me van a decir que Clavelina está cantando bien viva en el enorme precipicio, en medio de montales encantados (201).

-*Dicen* que todas las noches, lo presos gritonean como chivato en sacrificio, como puerco al que se le saca las verijas, como novillo con fierro de marca candente al rojo vivo en su lomo; *dicen* que de la casa de don Néstor salen voces que jamás de los jamases se ha oído... *dicen* que, en verdad son quejas de almas penantes buscando a grito pelado el perdón de los cielos (203, énfasis nuestro).

Son sujetos del testimonio, testigos presenciales quienes vieron y oyeron; y se hallan ligados a su pasado, pues ejecutaron y participaron de manera directa “- ¿Quiénes son esos caminantes, y a estas horas de la noche? Son muchos, parecen guardias civiles, guarde silencio shissst” (204). Además, son conscientes de ciertos hechos y actos dentro de un tiempo anterior. Estuvieron dentro de un tiempo y espacio, testigos de la evidencia y certeza de lo que dicen, el pasado experimentado y comparten sus experiencias al oyente. Interactúan y proporcionan información de su experiencia directa e indirecta a través del testimonio de evidencialidad que proporciona “una información que está más allá del propio mensaje y que tiene que ver con lo que el

²⁴¹ Antes de estos acontecimientos, la comunidad no logra visualizar e interpretar las señales simbólicas que explicarían la desestructuración de Pumaranra “Aquel día de los gavilanes y del incidente de las gallinas negras, antes del acontecimiento enorme, en el altar mayor preparado en el patio de la casa grande de Néstor [...]” (184).

hablante cree respecto de la información que posee y proporciona” (Hurtado de Mendoza, 2001: 134-135).

Por eso, el testigo es un aparecido, un espectro de la memoria que remite a algo inmemorial (Žižek, 2000). La memoria se encuentra viva en su ser y como dispositivo lo utilizará para evitar el olvido y la indiferencia. Desde su memoria patentizan la resistencia y fuerza que actualizan la memoria de la masa silenciada. Su memoria producirá ruptura en el tiempo continuo del presente. Según Paul Ricoeur (2008) son tres los testigos: a) testigo irremplazable, quien da información de primera mano y asegura su presencia, ya que “yo estuve allí”; b) el testigo que comparte su recuerdo, con la intención de que confíen en su argumento de verdad; y c) el testigo que apela a otro testigo “si no me crees, pregúntale a otro”, quien asegure y garantice la fiabilidad de su testimonio. El testimonio, entonces, aunque se contraponen entre sí, ofrecen diversas perspectivas, evidencia diversas experiencias, va en contra de las explicaciones simples y obligan a incorporar la complejidad (Martínez, 2008).

4.6.1. Marcos sociales

Los marcos sociales²⁴² funcionan dentro de los grupos sociales que activan la memoria colectiva. Son seis los marcos representativos: 1) la familia²⁴³ que involucra la rememoración de la genealogía familiar con el linaje o parentesco; 2) el religioso, el cual se organiza en función de los recuerdos de los fieles; 3) la clase social, como soporte de la memoria social; 4) el lenguaje que dispone del marco elemental y estable que implica el manejo del código dentro de la “sociedad, ficticia o real: es la función colectiva por excelencia del pensamiento.” (Halbwachs, 2004: 89); 5) el espacio que activa el pensamiento del grupo; y es la imagen dentro de su conciencia. De ese modo, “dura materialmente fuera de sí mismo; y porque puede volver a verla en cualquier momento” (Halbwachs, 2004b: 141); y, finalmente, 6) el tiempo que de manera similar al lenguaje es heterogéneo y se la correlaciona con los marcos consolidados y estables

²⁴² Ver: La propuesta de Halbwachs (2004).

²⁴³ Según Rousso (2007), la memoria se consigue a partir de la experiencia directa, vivida. Es fruto de la transmisión familiar, social y política.

que nos permiten ubicar nuestros recuerdos. En consecuencia, los marcos temporales y espaciales se forjan a partir de la experiencia²⁴⁴.

En la novela, se establecen cuatro marcos sociales: 1) la familia que lleva a cabo la transmisión de la memoria de dos maneras: la transgeneracional e intergeneracional; 2) además el lenguaje se establece a partir del uso de la memoria de tradición oral y la escritura; mientras que 3) el tiempo; 4) el espacio activan y establecen los recuerdos a partir del lugar de la enunciación del protagonista, es decir, desde el retorno de Manuel Jesús hacia Ayacucho; y puede hablar, denunciar y recordar, pues es “el tiempo de hablar” y “el tiempo de escuchar”; de esa forma, activa las memorias y sus testimonios.

4.6.2. Formas de resistencia transgeneracional de la memoria

En el diccionario de la Real Academia Española (2018) el término transgeneracional se halla ausente, sin embargo, si se encuentra la palabra generacional²⁴⁵ que indica “adj. perteneciente o relativo a una generación de coetáneos”. Afirmamos que lo transgeneracional relaciona la conexión de las generaciones a través de elementos materiales e inmateriales, con nuestros antepasados cercanos o remotos de los cuales desciende nuestra familia. También se le denomina como genealogía. Sin embargo, los psicólogos y la neurociencia relacionan este término con la psicogenealogía²⁴⁶, lo más cercano a la transgeneración. Asumen que se debe partir desde la exploración del árbol genealógico, es decir, analizar el apellido de tu padre y madre (que refieren al de tus abuelos), ya que puedes llevar el nombre de tu abuelo, el de tu hermano fallecido o, tal vez, dedicarte a la profesión de tu abuelo. Así, la transmisión del testimonio transgeneracional relata los hechos importantes de nuestras vidas.

²⁴⁴ Rousso (Op. Cit.) es contundente cuando afirma que “la memoria no es del todo pasado, la porción de él que sigue viviendo en nosotros se nutre siempre de las representaciones y preocupaciones del presente” (87).

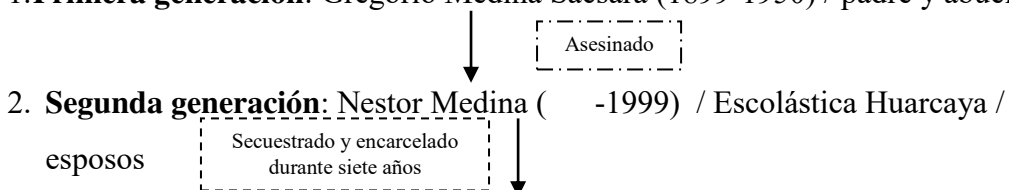
²⁴⁵ Para Luis Tejada Ripalda (2010), el tema de las generaciones es nuevo y “poco debatido” en los estudios de las ciencias sociales. Esto se debe a los estudios exigüos, incompletos y poco difundidos. Considera que al tratar este tema, usualmente, se presenta o “reaparece casi siempre en momentos de grandes crisis sociales o políticas, y particularmente cuando ellas van acompañadas de crisis de valores y de los sistemas de representación” (191-192). Entonces el estudio y la articulación de este tema se debe a la activación de las crisis: social, política, ética y textual.

²⁴⁶ Se explora las vivencias presentes en el árbol genealógico con la intención de sanar el inconsciente de sus pacientes.

Lo transgeneracional está vivo, es dinámico, se recrea constantemente; y se halla presente dentro de nuestras vidas y memorias. Así, lo transgeneracional, en la novela, se representa como resistencia de la memoria de tradición oral que permite narrar la experiencia de una generación que comunica a otras generaciones. Esta memoria transgeneracional está, también, conectada con otros soportes de la memoria como viene a ser el caso de un libro (etnográfico, antropológico o testimonio ficcional), las fotografías, la música, el vínculo amoroso y el ritual funerario. Usualmente, la nueva generación es capaz de escuchar, preguntar, ser impertinente y curioso “algo de lo cual no eran capaces los que habían vencido a aquellos hechos de manera directa, sea en la cólera de la resistencia o en la vergonzosa pasividad” (Semprún, 2007: 208). Así, en la novela Manuel Jesús afirma que “asistí a la construcción del árbol genealógico por el lado de mi padre” (41).

En *Retablo*, lo transgeneracional²⁴⁷ se remarca con la presencia del apellido Medina Huarcaya en la comunidad de Pumaranra; se presentan cuatro generaciones:

1. **Primera generación:** Gregorio Medina Sacsara (1899-1950) / padre y abuelo



3. **Tercera generación:** 3.1. Grimaldo Medina Huarcaya (hijo mayor)

Desaparecido

3.2. Manuel Jesús Medina Huarcaya (hijo menor)

3.3. Marcelina Medina Huarcaya (hija menor)

²⁴⁷ En el capítulo 15, lo transgeneracional también refiere a los Amorín en seis generaciones: primera generación: tatarabuelo Amorín; segunda generación: bisabuelo Amorín; tercera generación: abuelo Amorín; cuarta generación: Fausto Amorín (padre); quinta generación: Fausto Amorín (hijo) y hermanos; y sexta generación: dos hijos de Fausto Amorín (hijo) sin nombres. Al parecer Fausto Amorín (hijo) sigue la continuidad y personifica el rol de hacendado como su padre y sus antepasados, mientras que sus hermanos se dedican al parlamento y a la empresa industrial. Así refiere Fausto Amorín (padre) “Tatarabuelo Amorín, abuelo Amorín, papá Amorín, nuestro apellido va a seguir retumbando en este mundo ingrato [...]. Fausto, ah Fausto, cómo pensé que era mal hijo si tú eres quien lleva en sus venas la vieja sangre de los Amorín -dijo, casi en llanto-. En cambio, tus hermanos son ingratos” (145-146). Y cuando enfatiza el origen nobiliario de su apellido y el de sus ancestros “¿Su hijo? Sí, su hijo; para más señas también Fausto Amorín nombre de nobleza y prestigio secular, apellido de abolengo, estirpe de rancio origen, aun cuando a la sazón, él, su hijo, viviese la vida de una manera distinta a la de sus notables antepasados” (146).

4. Cuarta generación: Perséfone Medina (hija de Manuel Jesús)

4.1. Hija de Marcelina (sin nombre ni apellido)

Manuel Jesús es consciente de la conservación del apellido Medina en su hermana, su sobrina e hija, además del apellido de su madre Huarcaya: “Los que quedan de la progenie Medina-Huarcaya: tres mujeres pertenecientes a tres generaciones diferentes y un varón sin edad y sin tiempo” (38). Sin embargo, debemos comprender que el nombre de “Perséfone”, hija de Manuel Jesús, de por sí implica el alejamiento del mundo andino y el acercamiento a la tradición occidental, sobre todo, si remarcamos que abandona a su padre por irse con su madre a la ciudad de Miami “llevándose a mi única hija, la gacela de aún catorce años “(175). De la misma forma, no sé sabe ni el nombre ni el apellido paterno de la sobrina. Estos hechos evidencian la cancelación de la lucha por la memoria y del apellido “Medina” en las siguientes generaciones.

Para el caso de Manuel Jesús, el apellido Medina, sin duda, es una huella o marca que designa la actuación de su abuelo, padre y hermano. Sobre todo, la de Grimaldo quien decidió continuar con el proyecto de comunidad iniciado por su abuelo,²⁴⁸ Gregorio Medina Sacsara, asesinado²⁴⁹ por Fausto Amorín, padre (48). Según el narrador heterodiegético: “Grimaldo tenía los sueños de su abuelo...” (83); este hijo mayor asumirá el proyecto no solo comunal, ni regional, sino del país. Esta proyección no es inmediata, pues antes busca comprender los motivos del asesinato de su abuelo; y el silenciamiento y desarticulación forzada de su padre dentro de la comunidad:

Previamente recuperados de salud, ya no derregados de dolor, ni costales de huesos y carne molidos, ni hambrientos, ni de sueño, días después, fueron remitidos todos a la cárcel de cal y canto de Huamanga, es decir las cinco autoridades que aún estaban vivos:

²⁴⁸ Luego, Néstor Medina desde su infancia y juventud decide continuar con el proyecto de su padre asesinado; protege a su comunidad de Pumaranra; sin embargo, lo encarcelan, lo torturan y lo obligan a firmar un documento en beneficio de Fausto Amorín (hijo).

²⁴⁹ Mama Auli le cuenta a Grimaldo que su abuelo defendió a Pumaranra: “tu abuelito que fue ese santo-hombre llamado Gregorio Medina; él fue el primero en los reclamos o defendiendo los linderos de Pumaranra” (103). Además, Faustino Melgar, el telegrafista de Pumaranra, confiesa que Gregorio proviene de una generación de indígenas que reclaman; y, debido a eso, lo asesinaron: “El que se atrevió contra los lambertos Amorín y fue ahorcado por los lucanamarcas en la subida de Tullurán. Sólo porque encabezó los reclamos de Pumaranra, más que los Araujo, más que los Melgar cómo no, conforme es a Dios lo que es de Dios” (140).

Néstor Medina, Jerónimo Contreras, Modesto Clímaco, Eusebio Waranqa y Celestino Pacheco, el tío (235).

Escucha las historia de vida²⁵⁰ en dos instituciones: 1) la familiar por medio del testimonio de su padre, su madre, su tía abuela y tía Petronila; y 2) testimonios académicos y jurídicos en don Clodo Morales (abogado), Antonio Fernández (alfabetizador) y Celestino Pacheco, sobrino.

Grimaldo decide confrontar todos los testimonios y conversaciones para seguir con el proyecto inconcluso de su abuelo, y sin esperarlo comprende que el proyecto de cambio y renovación es una preocupación de su generación, los jóvenes de Pumaranra, Paras y Huamanga, quienes también perdieron a sus padres, hermanos y familiares. Ellos de forma similar a su intención, buscan implantar el cambio sociocultural y económico no solo para la comunidad, sino para la región y la nación:

De esa manera, poco a poco, amedrentando a los opositores, agrupando a los asequibles, exponiendo adoctrinamiento y manejo de armas, conformando odio grande en el pecho de los jóvenes y de los pobres, algunos forasteros y más jóvenes «pumas», pareños, vilcanchinos, incluso urankanchinos, disimulados con pasamontañas y rostros cubiertos por medias de nailon fueron conformando multitud que tenía como primer fin, según los decires, destruir el campamento minero de un tal Fausto Amorí, el mil veces odiado Amorín (302).

Se contempla la posibilidad de proseguir el proyecto familiar. Y en la universidad entabla una amistad con don Clodo, abogado de su padre y profesor de Materialismo Histórico y Dialéctica, a quien le reafirma los sucesos que sufrió su padre “En medio de todo eso se conformó Grimaldo Medina, quien llegado el momento conoció mediante la presentación de su propio padre el envejecido doctor Clodo, su defensor en tiempos idos” (287). Luego, el mayor de los Medina, Grimaldo, conversa con Antonio Fernández, infiltrado en la comunidad con otro nombre (forastero que fue expulsado por los gamonales en el proceso de alfabetización, en Pumaranra); y, finalmente, al escuchar a Celestino Pacheco, sobrino, Grimaldo se convence y decide continuar con el proyecto de su abuelo:

Sabiendo vivir así dentro de la monstruosidad de degradación moral que es la “modernidad”, dejando de ser ingenuo para ser “avisado”, para ser “criollazo”, para ser el ajeno a todo el mundo, pero sólo a medias, pues había freno para eso en las pobrezas múltiples que ocasionaban las crisis económicas, freno también lo era la formación certera

²⁵⁰ Ver: página 267.

que recibían de profesores universitarios que propugnaban cambios profundos para la realidad atroz (287).

En *Retablo* se comprende que los intereses de “la generación armada” naturalizan la violencia y desbordan lo inimaginable y sin límites (Chávez, 2012: 141). Es decir, esta generación implica la participación de jóvenes en el proceso de violencia política que se desató debido a las condiciones de “*estado de abandono*” (Del Pino, 2012); y de ausencia de parte del Estado peruano, lo cual generó condiciones para la apertura de la violencia política.

En su mayoría, los jóvenes de Pumaranra son universitarios, estudiantes, catedráticos e hijos de campesinos quienes buscaban a través de la educación concretizar los objetivos del poder en sus localidades y ascender socialmente. Dado que el Estado truncaba su integración dentro de la sociedad moderna. Así la educación se convirtió en el principal elemento de adoctrinamiento y difusión del pensamiento senderista, en la juventud mestiza y rural, en Pumaranra y Huamanga:

En algunas casuchas de barrio, en Leonpampa, en Carmen Alto, en San Juan Bautista, en Capillapata, en Belén o en Pucacruz, hay pequeños grupos humanos en semiclandestinas reuniones acaloradas, previas movilizaciones y mincas de trabajo comunal propuesto a desarrollarse para hoy domingo a las tres de la tarde por el Frente de Defensa del Pueblo, llamado por pudientes y felones “frente de ofensa al pueblo”. [...] –Estamos cerca de las vacaciones de medio año, además no hay clases en la U. Por la huelga de los no-docentes. Yo, dice Paulino, propongo que bajemos a las bases de toda la ribera del Pampas, y de la mano con el P. hagamos reordenamientos políticos con la gente de esas zonas, como prueba de nuestra adhesión a la causa popular (292).

Como se analiza, el mito de la educación se convertirá en un arma ideológica en los jóvenes de origen campesino quienes provenían de sectores populares e indígenas sometidos a injusticias y maltratos. Situación que influyó en la radicalización de los jóvenes como Grimaldo, Celestino Pacheco (sobrino), “Pablo” y “Dioselina” y catedráticos universitarios como es el caso de don Clodo testigo de la existente injusticia, pobreza y marginación.

La representación nos evidencia la situación que apertura para los hijos de los comuneros educados dentro de un espacio en el que se incluía a maestros y estudiantes arrastrados, persuadidos al discurso de los senderistas quienes les proponían cambios y

acciones políticas contra el Estado y una sociedad que jamás los integró a la modernidad.

Los senderistas se valieron de distintas estratagemas para participar en las reuniones sociales, incluso realizaban campeonatos deportivos, después de los cuales divulgaban los planteamientos de la lucha armada que estaba por venir; hablaban de la exclusión social, de la marginación que experimentaban los jóvenes provincianos (Ulfe, 201: 103-104). El narrador heterodiegético, nos relata:

Bendición que contará, homenaje que tendrá el precio de la vida, Grimaldo; hoy mismo, hay compañeros que recorren todos los pueblos andinos; cuántas veces habrás oído que unos transeúntes llegaron a tu pueblo, que fue mío en otro tiempo-antes que me afincara en Oqopeqa, me adentrara en el camino... Recuerda también aquellos días de paz donde no había necesidad de adoptar otro nombre que el propio para asistir a las reuniones, ahora que ya no se llama, por lo menos en la ribera del Pampas, Grimaldo sino Antonio, en homenaje a Antonio Fernández, su otrora amigo de partidos de fútbol a pesar de su edad, su mentor, a quien Faustino Melgar, uno de los notables de Pumaranra, pretendiera botarlo luego que llegara la primera vez haciéndose pasar como alfabetizador, montando en un burro chúcaro que casi lo mata de una coceada (296-297).

Los jóvenes cambian sus nombres por alias: Grimaldo por “Antonio” y Celestino Pacheco por “Benito”. La memoria colectiva convenció a Grimaldo de su participación e inclusión en el nuevo partido político. Así nos enteramos de su conciencia, cuando el narrador heterodiegético focaliza la discusión entre Grimaldo y su padre²⁵¹, sobre su inmolación y sacrificio al “Partido”; y de continuar con el proyecto truncado de su abuelo. Un proyecto político auspiciado por la razón científica del conocimiento. Así el narrador heterodiegético nos explica:

-Por qué hablas así, don Néstor Medina, más respeto. ¿Acaso antes tú no me llamabas diciéndome «papá», «papá»? Más respeto con su padre -bromeó Grimaldo.

-Ah, razón tienen los que dicen que ustedes tienen en el pecho piedra; todavía con bromas, au malacasta...

-te recuerdo, don Néstor, que soy «tu padre» para decirte, para recordarte una vez más aquella sentencia, aquella obligación que te dejó mi abuelo, y porque tú no la quieres cumplir yo lo estoy haciendo. Recuerda que ante los “uquis”, que tanto odiabas y que ahora nuevamente han mancillado tu honor, él dijo que si uno de ustedes dos escapaba con vida, Pumaranra no se humillaría ante nadie... y tú te humillaste...

Néstor Medina se sintió destapado; en exposición de la vergüenza íntima tambaleó, pero se sobrepuso al pensar en su mujer, quien a consecuencia de la ausencia del hijo,

²⁵¹ De hecho, Néstor tiene “más de cincuenta años, [y] fue la primera vez que mencionó la muerte como la solución final para todo” (320).

del primero del que abrió sus caminos de mujer primeriza hacia los caminos de madre, estaba al borde de la locura.

-Me estás sacando en cara cobardía injusta, Grimaldo -contestó don Néstor-. Recuerda que yo fui siempre solo, no tuve madre como tu mamita, por eso hice los mandados de tu abuelo. Si quieres que te diga que con suficiencia plasmé angustias y sufrimientos en defensa de Pumaranra, lo hice, pero fíjate, Grimaldollay, fíjate, hijo, ahora estos malacastas “pumas” se ponen del lado de los cachacos y han saqueado todo lo que nos quedaba en animalitos y cositas de cosecha. Como vas a defender, luchar dices tú, a esos pobres diablos que te están buscando para ultimarte, hijo. Estas cometiendo una locura. Si yo caminé como caminé, con reconocimiento o sin él, por hacer valer los derechos del pobre, lo hice porque tuve madre y padre en la gente del pueblo... Tú tienes tu familia, incluso tienes alguien quien te puede dar hijos, Grimaldo...

- No te llamo cobarde, viejo, no. *Pero es claro que dejaste de lado las enseñanzas que nos diste, directa o indirectamente... Que pasó con tus pasiones de antaño, viejo...* Haz entender a mi madre, tú eres más fuerte, tú conoces que tales actitudes de la gente de pueblo, de los más atrasados, eso de robarnos las cosas, es cosa común en tiempos como éste, entenderán; si no lo hacen tendrán que ser barridos junto a los “perros moros” de Belaúnde... Dile a mi mamita que no me olvido de ella, habrá tiempo, estos días, para encontrarla [...].

-No se puede, no se puede, papá, perdóname pero deja que siga mi camino; denme por muerto si así lo quieren cosa que sería mejor, que mi verdadera muerte no les caiga mal... (324-325, énfasis nuestro).

En esta cita, comprendemos que Grimaldo discute con su padre y asume la identidad de su abuelo (Gregorio Medina), es decir, Grimaldo desea y es su intención autorepresentarse y configurarse como el padre de Néstor Medina, se apropia de la imagen del abuelo, Gregorio Medina, el gran Otro; busca continuar con la actitud rebelde, confrontacional y no ceder incluso ante la muerte. Así, Grimaldo confronta a su padre, Néstor: “-Te recuerdo, don Néstor, que soy «tu padre» para decirte, para recordarte una vez más aquella sentencia, aquella obligación que te dejó mi abuelo, y porque tú no la quieres cumplir yo lo estoy haciendo” (324). La ausencia del abuelo permite que el nieto logre personificarse, se autorepresente como “soy tu padre”. Grimaldo (nieto) cubre el lugar del abuelo y recupera la figura paterna y fundacional.

Según Sonia Montecino (2010), la ausencia del padre en Latinoamérica, el hueco simbólico *pater* será sustituido con una figura masculina poderosa y violenta. Así la figura será la de un militar, caudillo o guerrillero. El hijo cubre el lugar del padre, realiza la recuperación fundacional (el español), legitima lo masculino a través del machismo y se identifica con el conquistador. De esa forma, impone su poder, voluntad sin límites y exalta el machismo. De ese modo, la repetición traumática es una muestra del desvalimiento identitario en el imaginario mestizo de América Latina que ha logrado

la ilegitimidad en la formación de nuestra sociedad que ha implicado el correlato sexual, cultural y social.

En *Retablo*, la ausencia del padre, mejor dicho del abuelo Gregorio Medina, busca ser recuperado por Grimaldo Medina, nieto, y lo hace asumiendo la figura violenta de un “alzado”, “subversivo” o “puma”. El nieto intenta llenar el vacío y opta por el espacio de la violencia. Se reconoce dentro del imaginario de la violencia y se encarna en un sujeto que sigue los lineamientos del sistema del Partido Comunista de corte ideológico occidental. Grimaldo asume una conciencia de continuidad de la lucha comunal iniciada por su abuelo hacia una lucha revolucionaria en el país.

Por otro lado, Grimaldo interpela a su padre. Según Louis Althusser el término interpelación se debe entender como parte del proceso de subjetivación que controla las contradicciones que podrían encontrarse en todo proceso educativo o de concientización (religioso y político). Con la interpelación se hace el llamado impersonal del gran otro social, se busca controlar los modos de pensar y argumentar (De Lima, 2013: 57). Así a través de la interpelación, el discurso fundamentalista configuraba a los sujetos dentro del marco ideal de nación. Grimaldo intenta convencer a Néstor, pero fracasa. Su padre le aclara que su lucha se debió a intereses colectivos, y no políticos, pues “Si yo caminé como caminé, con reconocimiento o sin él, por hacer valer los derechos del pobre, lo hice porque tuve madre y padre en la gente del pueblo... Tú tienes tu familia” (234-325). Néstor ya no se consideraba *wakcha*²⁵². Por su parte, Grimaldo no solo asume la transfiguración del abuelo, sino que asume la muerte, la inmolación como un sacrificio a la comunidad: “denme por muerto si así lo quieren cosa que sería mejor, que mi verdadera muerte no les caiga mal...” (325). El proyecto familiar y comunal se amplió a la conformación de un proyecto político que intenta resolver la crisis y la ausencia política dejada por el Estado peruano. La memoria transgeneracional se aplica a) con el apellido Medina, b) la continuidad al proyecto truncado del abuelo Gregorio Medina Sacsara; y c) la recuperación la dignidad y la reivindicación a su padre, Néstor Medina.

²⁵² Según Jhon Valle (2012), *wakcha* o *wakcho* es una categoría andina que refiere múltiples significados. Por un lado, el runa es considerado como huérfano de padre y madre; por otro, es aquel que no posee bienes, ni identidad, ni conocimientos (*sami*) heredado por los ancestros. Es un ser incompleto.

4.6.2.1. Intergeneracional de la memoria

Según Paul Ricoeur (2007: 82-83) la memoria puede ser transmitida de manera intergeneracional²⁵³. Esta debe ser entendida como aquella memoria en la que se presentan los conflictos intergeneracionales; es decir, los problemas de la memoria se entrecruzan con los problemas de la colisión de intereses en las relaciones de las generaciones familiares. Para ello se asume a) la relación horizontal que se da entre el marido y su esposa; b) el vínculo de los padres a hijos quienes conforman una relación paterno-filial; y c) el lazo entre hermanos y hermanas. Estas tres transmisiones, enfatiza Ricoeur (2008), también pueden causar conflictos. Esto se debe a la colisión de intereses singulares que causan pugnas entre generaciones. Por su parte, Rieff (2012) señala que la memoria, en realidad, también puede construir alboroto, producir enfado y resentimiento en las generaciones socioculturales. Es inicuo y produce desprecios, revanchismos que trascienden lo político y puede llegar a crear conflictos bélicos.

En *Retablo*, lo intergeneracional se trasmite de las tres maneras: 1) Entre la esposa y el marido, una relación horizontal. La memoria melancólica es compartida entre Néstor y Escola. Néstor perdió a su padre; su esposa cree que si Néstor confiesa a sus hijos los detalles del asesinato de su abuelo y la humillación que vivió la revelación podría desencadenarse en violencia. Así, el narrador nos lo hace saber, cuando ingresa a la conciencia de Néstor:

A veces lloraba, como si la lejanía de esos hechos duros y el crecimiento de sus hijos que tanto le alegraba generaran en su fuero interior sentimientos mezclados. Pero, por eso mismo, su esposa, al saber por la infidencia generacionalmente indirecta de sus propios hijos, le increpaba, le reiteraba una vez más el acuerdo expreso y tácito de no volver a contar la atrocidad de los días del pasado, porque eso era como mostrar de propósito trapos rojos al torillo para que se haga toro matrero y bravo de corrida (265).

Por eso, Escolástica le prohíbe contar los acontecimientos del pasado; comprendió, luego que sus hijos en cualquier situación de violencia podrían despertar sus ansias de combatir la injusticia, pues se halla un contrato transgeneracional presente

²⁵³ Se debe considerar diversas formas de conservar la memoria; una de ellas es la memoria corporal en la que se realiza la descripción de múltiples oficios manuales, de oficios “tradicionales”. Se practica y transmite de generación en generación. Además, se verifica en el seno de la familia y se aplica la repetición de técnicas corporales específicas (kawada, 2007). La memoria personal hace un esfuerzo en el uso del arte por evitar olvidos. Así se lleva a cabo la elaboración de objetos de la memoria música, cantos, bailes, artesanías.

en sus vidas; apellidarse Medina y ser víctimas de las consecuencias de la violencia social ejercida por los gamonales. De ese modo se encuentra la promesa de Néstor a Escolástica:

..., no sin antes jurar y rejarar ante Escola no volver a sus andares de levantisco, a hacer retornar a los niños, conforme la maduración del tiempo de estudio, para que se eduquen en colegio de ciudad, sea como fuere, así tuvieran que venderse a Lucifer (282).

Así lo sentían; por eso, sobre todo Escola, lloraba, se deshacía en lágrimas cada vez que había movimiento de gente en revuelta, tanto en la ciudad como también reclamos en Pumaranra, pues los hijos de Néstor, y ella bien lo presentían desde la raíz de sus abuelos un viejo contrato, una vieja palabra fiada a favor de los más humildes de Pumaranra o de otros lares que constituían los más lejanos confines (285).

Por su parte Néstor, en el capítulo 6, el narrador heterodiegético focaliza su decisión, evitará contar las historias de vida familiar con el fin de impedir el nacimiento de una conciencia violenta: “Por ello dejó de enunciar los trozos fundamentales de una historia que unía una generación con otra, encalabrado en la idea de que aquel presente es sólo la puerta ubicada entre el pasado inabarcable y el ilimitado porvenir” (53).

2) Los padres comparten la memoria familiar a sus hijos. Escolástica de manera inicial cree que es tiempo de hablar y contar a Grimaldo sobre los conflictos y enfrentamientos sufridos, sobre todo, para evitarlas. De esta forma, Escolástica dice:

-Tal vez sería mejor que lo sepas... tienes que saberlo Grimaldo, para que mañana más tarde tendrás presente que es mejor no tener líos con quienes tienen riqueza. Tu padre, el personero, fue golpeado sin compasión, porque era el único que sabía rubricar una forma, de lo cual se informó el buitre de Pampamarca por boca de Román Zamora, quien se había hecho humo el mismo día de los sucesos de junio. ¿Bien entiendes ahora las razones de tu padre que no quiere verte andar en amoríos con esa rana llamada Hilacha, Grimaldo? [...] (233).

Néstor Medina, migrante y arriero, se dedica al negocio de las ventas de los ganados, al desplazarse con sus hijos hacia Ica, Huamanga, entre otros lugares les narra la historia de vida de su abuelo y la de él. El narrador heterodiegético, nos explica que las narraciones se contaban cuando se hallaba embriagado y no controlaba su conciencia, fluía y daba a conocer detalles de la violencia ejercida a su abuelo y en él cuando fue niño. Relata a sus hijos sobre la represión cometida por el gamonal Fausto Amorín (hijo) a su padre:

[...] mirándome de reojo empezaba a recordar a su padre, mi abuelo paterno, en toda su dimensión y terminaba llamándome «padre», porque decía, así como yo lo cuidaba que no vaya a caerse de la mula, del mismo modo lo hacía mi abuelo, en unas noches infinitas, en unas noches eternizadas en los arenales de Ica, cuando hacían viajes de arrieraje en sus años iniciales. Curiosamente, esa anécdota era una de las que más gustaba y se deleitaba en contarla, sin importarle que se repetía una y otra vez no sólo para mí sino también para mi hermano; aunque no era tanto una reiteración de lo mismo, ya que lo hacía con una versión cambiada en cada viaje que me tocaba hacer junto con él [señala, Manuel Jesús] (39-40).

3) La memoria transmitida entre hermanos. Grimaldo le cuenta historias orales (leyendas del pueblo) e historias de vida a sus hermanos menores (Manuel Jesús y Marcelina) sobre el abuelo y su padre, Néstor; además del matrimonio frustrado de sus padres. Le narraba sobre la manera peculiar en el que se conformó la familia Medina Huarcaya y cómo sufrieron las vejaciones ejercidas por Fausto Amorín (padre e hijo):

A lo que Grimaldo me tranquilizaba contándome cuentos, cantando huaynos, haciéndome saber todo lo que sabía de nuestro hogar, de cómo se habían conocido nuestros padres y nuestra madre, el porqué de la diferencia de edad muy marcada entre nuestros progenitores, y me hacía confidente de sus amoríos profusos y tempranos (90).

Como vemos, se transmite la memoria como testimonio desde lo transgeneracional e intergeneracional. Esta última se considera en relación horizontal entre Escolástica y Néstor (viceversa), de Escola y Néstor hacia sus hijos y entre los hermanos (Grimaldo, Marcelina y Manuel Jesús).

4.7. Memoria de tradición oral

La presencia de la tradición oral o memoria de tradición oral andina es importante a lo largo de la novela *Retablo*. Esta memoria es iniciada por Néstor Medina²⁵⁴, continuada por Escolástica, Mama Auli, Grimaldo y Manuel Jesús reconstruye las escenas más desgarradoras sobre su familia y comunidad. Esta memoria es un tema recurrente en *Retablo*. A continuación explicaremos de qué manera se trabaja esta memoria en la novela en estudio.

²⁵⁴ “Se convertía en un excelente contador de hechos pretéritos, aunque no era tanto una reiteración de lo mismo” (40).

La tradición oral es un pensamiento totalizador relacionado a la memoria colectiva²⁵⁵. Reproduce el pasado y expone su propia racionalidad. Refuerza, reafirma y asegura la identidad y la reproducción de la oralidad. Se representan universos simbólicos codificados en la discursividad, con diversos lenguajes y performances.

Así la tradición oral y la memoria colectiva mantienen una relación dialéctica que comprende la historia oral y la historia de vida. Los sujetos actualizan el recuerdo a través de relatos fantásticos, míticos, afectivos e historias de vida. Además de los cantos, danzas, rituales del sistema de vida comunal, ente otros²⁵⁶. Se suelen transmitir de generación en generación, los relatos presentan la forma de ver, percibir y conducirse en el mundo de la comunidad y la pertenencia de la identidad.

Según Jorge Terán (2008), la tradición oral debe considerar la materia básica, el núcleo que hace posible la transmisión. Se refiere a la oralidad como un sistema comunicativo y una forma particular de organizar la cultura. Y esta se caracteriza por mantener el contacto oral, único e irreplicable. Pertenece a un territorio y tiempo determinado. Asociado al retorno de la voz y la performance en el que se fija la *episteme* y la historia de una cultura. Por tanto, la oralidad se actualiza y recupera la memoria por medio de la materialización o concretización de la tradición oral.

De ese modo, la tradición oral recupera y mantiene la memoria individual y colectiva; expone el aprendizaje de las tradiciones, sus normas sociales y asegura la reproducción del pensamiento social e imaginario colectivo por medio de la transmisión de mitos, cantos, leyendas, relatos, adivinanzas, etc. Debemos considerarla como vehículo que refuerza la identidad, pues se halla ligada a factores intencionales, afectivos y socioculturales. Por tanto, la tradición oral se actualiza en las narraciones orales por medio de la interacción oral y corporal.

Según Gonzalo Espino Relucé (2010), los conceptos básicos y elementales de la tradición oral son los siguientes: 1) el tiempo de la narración se resemantiza. 2) Las

²⁵⁵ Según, Espino (2010) la tradición oral relata tensiones de violencia registradas desde la invasión española y que aún mantiene el significado originario y su aura sublevante.

²⁵⁶ Existe una gama de discursos sobre la tradición oral; no se reduce a factores tradicionales como mitos, cuentos, cantos, adivinanzas, sino también se presentan como relatos, proverbios, dichos, sentencias, formas ceremoniales, grupos de parentesco, reuniones comunales y la inclusión de narraciones de los sueños y asuntos medicinales. Discursos que asumen la colectividad y el actuar de lo cotidiano. Además, se presentan con las formas de historia oral e historia de vida.

marcas de la voz se transmite de padres a hijos, lo que podría generar una continuidad o podría estancarse. 3) La forma oral representa una comunidad cultural: pertenencia e identidad que corresponden a las fuerzas íntimas de la colectividad. 4) Su condición popular hace que la literatura oral convoque a los integrantes de la comunidad. 5) Es un evento único e irrepetible entre el hablante y el oyente. 6) Toda interpretación de la forma oral será única por medio de la voz.

Además, Gonzalo Espino (2010) propone la existencia de cinco marcas de voz: 1) la relación de quién narra o dice la historia y quién (es) escuchan o siguen la historia. Para eso, es necesario comprender la existencia de un contrato tácito sobre el desarrollo del acto de narrar; que puede conmover, emocionar, entretener o lograr afectar a su público. A veces, el público es restringido y se narran los hechos solo a los pertenecientes al “runakuna”. Además, 2) se desarrolla con normalidad la relación dialógica entre los hablantes y los oyentes; existe un acuerdo tácito sobre el manejo del tiempo, ya que es importante considerar las diferencias de los contextos y comprender de qué se trata y desde dónde se narra. Por eso, esta marca permite reconocer y diferenciar el manejo del tiempo dentro de la narración. Asimismo, 3) el espacio determina la dimensión de producción; y se selecciona el uso de materiales tecnológicos para su registro (grabación, letras, video, etc). Del mismo modo, 4) se utiliza la performance del cuerpo y la voz, ya que se transmite de voz a voz, de cuerpo a cuerpo, de una identidad a otra que logra comunicarse de generación en generación; es decir, se lleva a cabo la interacción comunicativa cara a cara²⁵⁷. 5) La narración oral genera el placer de narrar; el espacio es propicio para transmitir, recrear y producir narraciones que “vuelve con el recuerdo fecundo que aproxima a los propios” (Espino, 2010: 39).

4.7. 1. Transmisión de la memoria:

La transmisión de la memoria obedece a tres reglas. Uno, utiliza los recuerdos para adaptarse a modalidades acorde a la intencionalidad e iniciativa personal, organizada o institucionalizada. Dos, según sea la transmisión podría presentarse de

²⁵⁷ Para iniciar nuestro planteamiento seguiremos a John B. Thompson (1998) quien propone tres tipos de interacción en la comunicación: 1) cara a cara, 2) mediática, y 3) casi-interacción mediática. La interacción de cara a cara, los personajes comparten un mismo sistema de referencia, tiempo espacial y se encuentran frente a frente determinando una relación dialógica. En las conversaciones y diálogos afloran las sensibilidades, la memoria, el olvido y los arrepentimientos.

manera espontánea, automática, uniforme y ser homogénea. Y tres, la transmisión se reconstruye a partir de la memoria individual, colectiva e histórica.

4.7.1.1. Tipos de transmisión

Son dos tipos de transmisión:

1) Las instituciones de la memoria garantizan la conservación y la transmisión de la memoria. Establecen hechos que enriquecen la memoria colectiva a través de la investigación,²⁵⁸ la educación, los medios de comunicación, los archivos y las bibliotecas. Estos dos últimos son los lugares de la memoria, depósitos legales que aspiran a conservar la memoria y a acrecentar la información (Sansón, 2007). Por un lado, la biblioteca²⁵⁹ es un edificio que colecciona diversas informaciones sobre diversas épocas para la memoria de los lectores. Por el otro, los archivos son productos o medios relacionados a la vida jurídica. Se utilizan, además de los archivos escritos, los archivos “orales” (testimonios judiciales) para llenar de manera ostensible los vacíos dejados por los archivos escritos y cumplir, de ese modo, con la evidencia o la prueba que reestablezcan el derecho de la persona natural o jurídica, pública o privada.

2) La tradición oral²⁶⁰ se produce de manera espontánea por medio de la memoria individual o privada, se activa y halla constituida por los recuerdos a) personales; b) familiares, de carácter anecdótico, con evocaciones de vivencias intensas, de encuentros decisivos, con episodios que dejan un recuerdo perdurable; y, finalmente, c) se trata sobre el acontecimiento de la historia común, y de haber sido testigo directo de los hechos de lo “vivido y sufrido”. A partir de estos tres niveles se llevan a cabo los recuerdos de los acontecimientos como testimonio personal. Así la memoria a partir de la tradición oral integra a los sujetos sociales. También se incluye testimonios

²⁵⁸ Tanto la investigación como la educación se hallan desfasados y simplificados por la memoria institucional. Aunque se hallan hechos incompletos, se favorece a los vencedores, olvida retazos de la historia, ignora ciertos grupos (pobres, mujeres y niños).

²⁵⁹ Dentro de este punto, se incluye la función de la biblioteca, la cual se presenta en tres fases: almacenamiento, memorización clasificada y la remembranza. En otras palabras, adquiere, clasifica y consulta.

²⁶⁰ Aunque según René Remond (2007) presenta dos debilidades: 1) es fragmentaria y se lleva a cabo por la selección previa a partir de la subjetividad y su selección es aleatoria, sin contar con la exigencia del conocimiento histórico. Por eso “resulta que esta forma de transmisión no es lo suficientemente segura como para que se le pueda confiar la comunicación de la memoria del pasado de una generación a otra” (71); y 2) el silencio de los testigos muchas veces dificulta la comunicación de la experiencia creando un obstáculo de la incomunicabilidad. Sin embargo, sugiere que el silencio también comunica y denuncia hechos.

indirectos, de historia de vidas de sujetos de la comunidad, de narraciones de seres fabulosos, míticos propuesta como historia oral (Rivera Cusicanqui, 1987). Por tanto, se evidencia la tradición oral como historia de vida e historia oral.

En *Retablo* la memoria de tradición oral se asocia a las marcas de voz y se hace efectiva en las voces de los personajes femeninos sin desmerecer, claro está, en los discursos de Néstor Medina y Grimaldo Medina. A continuación nos detenemos analizar e interpretar el desarrollo de la memoria de tradición oral dentro de la configuración de la femeneidad andina (Escolástica, Mama Auli, tía Petronila, Clavelina Contreras, Adelaida) y su importancia como matriz generadora de resistencia, confrontación y negociación de la identidad andina en función de la memoria.

4.7.2. Mujer y memoria

En la novela, la mujer es imprescindible para comprender la multiplicidad de memorias representadas (autobiográfica, histórica, melancólica, del duelo, entre otras). Su presencia reconfigura y reconstruye las memorias a través de 1) su presencia como guía y soporte de la memoria del personaje principal (Manuel Jesús); también como 2) la fabuladora y narradora de tradición oral (historias de vida e historia oral); y como 3) productora de testimonios contados y cantados. En ella, se articula la memoria autobiográfica o individual y la memoria colectiva. Tenemos a los personajes representativos como Escolástica, Mama Auli, Adelaida, tía Petronila y Clavelina Contreras. Hay una fusión entre la memoria íntima y el registro testimonial, la asociación de las narraciones testimoniales y las históricas en la voz de los personajes. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (2006) es la mujer que como madre e hija quien logra comunicarse y ser extraordinaria narradora²⁶¹ dentro del espacio privado (familia) y del espacio público (comunidad). Creadora de lenguajes y de símbolos capaz de seducir al “otro” y establecer pactos de reciprocidad y convivencia. En

²⁶¹ Según Julián Pérez Huaranca fueron sus padres quienes influenciaron en la narración de tradición oral, pero fue su madre el prototipo para el personaje de Escolástica; es más “Recuerdo que cuando mis hermanos y yo éramos niños, en las noches, antes de dormir, oír de sus labios los innumerables relatos populares era nuestro placer favorito [...]. A mí me gustaba conversar con mi mamá, incluso varias de las historias que incluyo en *Retablo* me las contó ella. Yo diría que *Retablo* es casi su voz y eso se complementa con algo de la de mi padre, que tenía una ironía extraordinaria” (Tolentino, 2014: 2).

Retablo, su narración y testimonio se da a través de los narradores heterodiegéticos y homodiegéticos quienes ceden la palabra a sus protagonistas dentro de la diégesis.

Kemy Oyarzún (1998) plantea el criterio de etnografía pluralista, es decir, la subjetividad de la mujer en diálogo con otras identidades y colectividades. Se presenta el sujeto femenino móvil, plural y fluido. Al saber del autor del texto (Julián Pérez) debemos reconocer su manera magistral de plantearnos esta novela heterogénea como una producción genérico-sexual con criterio histórico-mítico. Las protagonistas son mujeres andinas, sujetos marginales que representan la matriz del texto. Es imposible su “silencio”, el orden simbólico es la voz de la protagonista. Así lo permite el narrador heterodiegético, el lenguaje en la construcción de la voz femenina. Según Oyarzún este aspecto produce la *ginocrítica heterogénea*, que consiste en el descentramiento de los protagonistas femeninos a nivel micro y macro físico en una novela.

Así, en *Retablo*, la mujer ayacuchana se presenta como esposa-madre, hermana, tía, amiga y amante que ilumina el sendero oscuro de la muerte, de la confusión y de la incertidumbre. Esta figura representativa intenta recrear los valores de la mujer heroína, luchadora, mujer *Pachamama* (Pajuelo, 2012) como la personificación de los sentimientos familiares, comunales y personales. Así, Julián Pérez incorpora las voces y conciencias femeninas en las reflexiones del componente femenino en un antes, durante y después del tiempo de la violencia política.

Retablo nos presenta la situación de crisis del proyecto de modernización en los Andes y desencionaliza las prácticas de los gamonales Fausto Amorín (padre e hijo). Manuel Jesús es el protagonista; y a partir de su narración y focalización “mira” y activa la participación de complementariedad de las féminas para dejarlas reclamar, gritar, testimoniar, denunciar, exponer sus vidas privadas y vidas comunales. De ese modo, la construcción de *ginocrítica heterogénea* lleva a cabo la reapropiación de la subjetividad femenina, expone la voz y episteme de la mujer andina ayacuchana. Julián Pérez nos habilita el dialogismo genérico-sexual (participación en asuntos comunitarios o sociales); y hay un referente femenino involucrado dentro de la situación de la representación de la memoria textual.

En *Retablo*, la experiencia de la mujer en la diégesis habilita la polifonía simbólica e imaginaria de nuestra sociedad. Representa la práctica epistemológica, contestataria y legítima la crítica de la memoria andina. Así Escolástica nos permite profundizar en su rol actancial como generadora y depositaria de la memoria de tradición oral. En el siguiente subcapítulo determinamos el rol de Escolástica como guía de los recuerdos o memoria autobiográfica de Manuel Jesús, generadora de marcas de voz y depositaria de la historia oral e historia de vida.

4.7.2.1. Escolástica

Escolástica Huarcaya es la madre del protagonista principal de la novela. Su nombre proviene del clasicismo griego (Escolástica). Julián Pérez dialoga con la poética griega y medieval. Con el término “Escolástico”²⁶² se le designaba al maestro que enseñaba el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía) o las artes liberales con la intención de construir un espíritu libre. Según Bobes Naves (1998) constituía el saber, el dominio de las palabras y las cosas en el que se difundía el pensamiento aristotélico.

Escolástica es consciente de la necesidad de conservar la tradición oral, pero también es prudente al remarcar la importancia de la educación de sus hijos. Su nombre permite relacionar la memoria de tradición oral con el proyecto de educación. Así, ella y Néstor inician el desarrollo del proyecto de educación en sus hijos: “...cuenta el hogar en la adquisición de una rara riqueza: que sus hijos conozcan el abecedario, de anverso y reverso. Que conozcan, mediante la escritura descifrada la historia, la geografía de la alegría y la filosofía de la felicidad” (30).

Para ella (y Néstor Medina) la única manera de cambiar la situación de la crisis social, política y económica de su familia y de su comunidad es enviar a sus hijos a educarse en la escuela. Lugar encargado de proyectos de transformación cultural, social, política. Además, la educación es un proyecto orgánico, una herramienta imprescindible que ayudará a resolver conflictos no solo de sus hijos, sino también los de Pumaránra.

²⁶² En Bobes Naves (1998), la escolástica se presenta en cuatro tiempos: 1) La preescolástica o renacimiento carolingio (siglo VIII-IX); 2) La primera Escolástica, 3) la alta Escolástica o edad de oro de la Escolástica (siglo IX-XII), y 4) la Escolástica tardía (siglo XV-XVI).

Así lo menciona Manuel Jesús: “No sé cuál habría sido la formación que tuvieron mi madre y tía; no sé de dónde les habría nacido esa preocupación visceral por ver a sus hijos con una preparación cultural de solvencia” (194). Se establecieron en Huamanga y otros espacios andinos con la intención de orientarse hacia los cambios de la modernización, claro está, para alcanzar la modernidad andina. Por ejemplo, en el capítulo 19, el narrador homodiegético o narrador testigo nos relata que Mama Escolástica “madre de dos varones y dos mujeres o algo así” (188), dejó de comer para alimentar a sus hijos; y que en las noches les narraba cuentos fantásticos para conducir el comportamiento correcto de sus hijos dentro de su comunidad.

Para los pobladores andinos la escuela es vista como herramienta imprescindible para lanzarse “a la conquista del futuro y progreso” (Ames, 2012: 137) sin olvidar sus orígenes andinos. Así lo refiere el narrador heterodiegético:

Después vendría la separación. Sabía él lo duro y penoso que sería para Grimaldo; pero no podía hacer otra cosa, sino dar cumplimiento al acuerdo establecido allá lejos, en Pumararra con una señora aldeana de alto pensamiento pero de bajo destino, su esposa. Sí, sólo cumplir el compromiso así Grimaldo se apresta a enfrentarse solo a la ciudad ahora ya distinta, enorme, que para el muchacho montuno de pelos alborotados se le figuraba un gran animal de sueños de pesadilla presto a clavarle las zarpas (54).

Néstor, su marido, que en alguna oportunidad tenía la imagen de un pretendiente ya pasado de años para cosas de querer, se apresta ahora a invertir todo lo que puede generar la fuerza de sus brazos y la venta de los poquísimos animales con que cuenta el hogar, en la adquisición de una rara riqueza: que sus hijos conozcan el abecedario, de anverso y de reverso. Que conozcan, mediante la escritura descifrada la historia, la geografía de la alegría y la filosofía de la felicidad. Mucho tiempo hace que han discutido y vuelto a discutir convenientemente, decidieron cumplir el proyecto cueste lo que costare. Pero ya sabe: la educación no es una dádiva. Sudores cuesta, afanes exige, pobreza acarrea; sin embargo, ellos asumieron el reto (30).

La madre es consciente de que la educación es lo único que no podrá ser arrebatado por los gamonales: “Debían seguir yendo cueste lo que costare: al fin y al cabo, la única herencia que les dejaremos estará cimentada en sus seseras y eso ni ladrón ni mandón podrá arrebatarnos, salvo por propia voluntad si son descastados” (30). El sacrificio de los padres consiste en trabajar la chacra, enviar dinero a sus hijos hacia la gran ciudad y esforzarse por cumplir con el proyecto familiar. Este sacrificio nos permite entender que Grimaldo, Manuel Jesús y Marcelina se inclinaron por estudiar la carrera magisterial. No es casual que decidan por la carrera de Educación, ya que comprenden que la realidad sufrida por la familia Medina Huarcaya es similar a la vida

de los comuneros de Pumaranra. En todo caso, ellos piensan que la educación es un instrumento de poder que beneficiará al colectivo. Sin embargo, en la novela, se anuncia que la educación puede ser un instrumento de poder fácilmente manipulable, que cuenta con intereses particulares, y puede ser controlada por grupos de individuos con intenciones ideológicas y políticas que los conducen (Manuel Jesús, Grimaldo, Marcelina) hacia su pérdida de identidad, desaparición o su muerte:

... me he preguntado qué hubiesen sido de nosotros [Manuel Jesús, Grimaldo, Marcelina] si mi madre y mi padre nos hubiesen simplemente abandonado sin educación ni nada, tan sólo encaminándonos a ser buenos campesinos. Eso probablemente no hubiese significado que nuestro hogar perdiese a mi padre, debido a una muerte natural a sus ochenta y tanto años de vida, nada sustancial hubiese variado en cada uno de los hijos, pero tal vez hubiese sido otra la existencia de mi hermano, de mi par (195).

Grimaldo abandonó a la familia, desarticuló a la familia Medina Huarcaya, decidió seguir el proyecto propuesto por los “alzados” (senderistas). Manuel Jesús cree que si no hubiesen seguido con el proyecto de sus padres tal vez Grimaldo estaría vivo; mientras tanto él vive dentro de una crisis existencial; pide a su madre relate los cuentos como cuando era niño, pues es la única forma de luchar contra los olvidos de su identidad:

Pero yo quisiera oírla hablando sin fatiga relatos orales o relatos orales de cuento vernacular, ahora como ayer. Quisiera que vuelva a contarme, en las noches de luna si fuera posible, la batalla épica en que unas mujeres andinas hicieron frente a un pelotón de soldados del tiempo y del poder, mujeres de arrabal, de viento y de escarcha, de lunares y mejillas acostumbradas al rodar de lágrimas [...]. Esta noche que vi en el cielo la luna más brillante de mi existencia, le dije a mi madre que me volviera a contra los viejos cuentos orales con que nos hacía pasar tranquilos incluso los días más aciagos, cuando demoraba en retornar mi padre de sus viajes de arriero eventual... (212).

4.7.2.2. Guía de los recuerdos

Manuel Jesús dentro de su intento por salir de la memoria melancólica y alcanzar la memoria del duelo invoca a su madre y hermana como acompañantes hacia su pasado de infancia: “Mi madre y mi hermana. Ah, las dos mujeres que poblaban mis sueños y mis recuerdos en el territorio del desarraigo” (20). Para ello, dentro de su retorno hacia Ayacucho, en su mente, las invoca como agentes y guías para el viaje o desplazamiento hacia la memoria autobiográfica y se desliza de un tiempo a otro activando la memoria intersticial:

He venido, después de tanto tiempo, elegido por el espíritu de los ausentes, sediento, tornasolado. Esperanzas, mitos, cosmogonías de la progenie irredenta me han redimido a cambio de convertirme en buril de memoria [...]. Por suerte tengo a mi madre y a mi hermana que me han de guiar de aquí a la quebrada andina de mi niñez, al crepúsculo serrano de bueyes, becerros, alfalfares y, sobre todo, a comprender el cataclismo que me arrancó de mi comarca (5).

En ese aspecto, *Retablo* representa la imagen de la fémica andina quien orienta y conduce a Manuel Jesús hacia sus recuerdos; y evita el descontrol de su memoria perturbadora. En ese sentido, Julián Pérez Huarancca emplea la figura de la mujer como modelo de conducta representativa de concepción moral y enciclopedista. Pérez Huarancca dialoga con los poetas del siglo XII, pues concebían a la mujer como un ser lleno de perfecciones y moralmente superior al hombre, aquella que reflejaba la suma de la belleza de Dios que se materializaba en su belleza, su saber y su poder. Así se logró divinizarla, enaltecerla, su amor se forjaba como un fenómeno volitivo y libre²⁶³; por ello, la consideraban como figura guía de carácter enciclopedista y moralizante. Por ejemplo, Dante Alighieri consideraba a la mujer ideal como un ser inalcanzable, a quien se la veneraba y se llevaba el culto mariano. En su “teología poética” Dante presentaba a Beatriz en *La divina comedia* como guía, orientadora hacia el paraíso hacia el bien; similar a ello en *Retablo*, Escolástica y Marcelina guían a Manuel Jesús, escritor y antropólogo, en el desplazamiento tempo-espacial desde el presente hacia el pasado, es decir, del presente Ayacucho 2002 hacia Ayacucho de los ochenta:

A los pocos minutos de tomar la pócima siento el cuerpo dispuesto para el sueño. Me viene un relajamiento placentero que busco afanosamente mi cama. Mi madre me deja recostado, habiéndome recomendado descansar todo lo que pueda. Pero si bien es cierto que mi cuerpo pide paz y sosiego, mi mente, en cambio, empieza a agitarse pretendiendo actualizar lo que fue de vida y relaciones humanas en esta vieja vivienda, muchos años atrás (39).

La memoria perturbadora de Manuel Jesús es controlada; siempre y cuando sean las fémicas quienes resguardan y guían sus recuerdos; pero la “vieja vivienda” o el lugar

²⁶³ Según Aurelio González (1991), en el siglo XII, los poetas consideraban a la mujer como guía de conducta y guía en el saber. Se la vinculaba con el amor cortés, pues esta se presentaba como una corriente dinámica y compleja con las siguientes características: a) exacerbación del estado, b) extremo de la contención o abstinencia, c) exitosamente literaria, y 4) realiza el acto carnal. Desde la perspectiva de la política sexual, Kate Millett (1995) señalaba que el amor cortés europeo significó la primera transgresión al sistema patriarcal al establecer la inversión de jerarquías; es decir, el enamorado se convertía en el sirviente de la dama, recibía un sincero homenaje y reconocimiento de su poder. En todo caso, se realizaba “un realismo político extraordinario” (567).

de la memoria activan los recuerdos; y Manuel Jesús siente y lucha contra la memoria melancólica que lo perturba.

4.7.2.3. Escolástica y las marcas de la voz

Escolástica simultáneamente lleva a cabo la presencia de las marcas de la tradición oral: narra historias a sus hijos y la escuchan, existe una relación dialógica entre los hablantes y oyentes, el espacio determinado desde dónde se narra es Pumaránra (Ayacucho); y en la dimensión de producción se utiliza la oralidad que es transmitida de manera hablada y el uso de la performance corporal: cuerpo y voz.

La madre de los Medina desarrolla la memoria colectiva a través de la tradición oral. Como narradora proporciona información de dos tipos: historia de vida (sobre Néstor, Fausto Amorín, Clavelina Contreras) e historia oral de hechos míticos, leyendas e historia de seres fantásticos. Ambos mecanismos sistematizan la manera de concebir el mundo de la comunidad y de su aspecto sociocultural de Pumaránra.

Así, las tradiciones orales son transmitidas en forma de a) relatos en veladas familiares (Escolástica), b) relatos en veladas infantiles (Escolástica), c) conversaciones familiares (Escolástica), d) confidencias entre madre e hijos (Escolástica, Grimaldo, Manuel Jesús y Marcelina), entre sobrinos y tías (Mama Auli, la tía Petronila y Ricardo), entre amantes (Adelaida), y e) en los cantos (Clavelina). Los temas recurrentes se acercan a los testimonios de vida de Escolástica y de Néstor Medina, la muerte del abuelo Gregorio Medina y la desaparición de Grimaldo. Así se fragmenta el carácter unilateral de la memoria histórica oficial y se usan las tradiciones orales: historia de vida e historias orales (leyendas, mitos, cantos, adivinanzas) para denunciar las injusticias. Sin duda los testimonios familiares “son el testimonio desde donde se condensa y reordena la épica popular. La gesta contada y vivida adquiere verosimilitud en la memoria del pueblo gracias al narrador o cuentero que tenemos siempre en familia” (Espino, 2003: 63). Saberes que facilitan el dominio y continuidad de vida familiar y comunal, y el entendimiento del contexto sociocultural. A continuación analizamos e interpretamos el desarrollo de la historia de vida e historia oral en la memoria de Escolástica.

4.7.3. Historia oral e historia de vida

La historia de vida se organiza a partir del recuerdo de las secuencias fijas de una experiencia temporal lineal y cíclica. El recuerdo de la individualidad de Escolástica narrando los hechos sucedidos a Néstor²⁶⁴ el día de su boda, la matanza de pumaraninos en plena Fiesta de San Pedro, la violación y asesinato de Clavelina Contreras (186). La tía Petronila narra a Manuel Jesús la historia de vida de su hermana (Escolástica), las carencias económicas que sufrían, y, cómo Escolástica y Néstor superaron los problemas socioeconómicos para lograr que sus hijos cuenten con una educación que los proteja de las sufrir humillaciones e injusticias. Manuel Jesús reflexiona al respecto del sacrificio y carencias de sus padres y especula si fue la mejor opción, ya que su hermano desapareció y su padre jamás dejó de sentirse culpable por eso:

Ellos dos, mis padres, eran capaces de venderse, como nos lo decía una y otra vez mi tía Petronila, al peor postor con tal de que a nosotros nunca no faltara lo que se requería para educarnos en la mismísima ciudad de Huamanga [...], me he preguntado qué hubiese sido de nosotros si mi madre y mi padre nos hubiesen simplemente abandonado sin educación ni nada, tan sólo encaminándonos a ser buenos campesinos. Eso probablemente no hubiese significado que nuestro hogar perdiese a mi padre, debido a una muerte natural a sus ochenta y tantos años de vida, nada sustancial hubiese variado en cada uno de los hijos, pero tal vez hubiese sido otra la existencia de mi hermano, de mi par (195).

De hecho, Manuel Jesús narra la **historia de vida** de su padre, recurre a testimonios de su madre; a los de su padre, a los de su hermano Grimaldo, tía Petronila y de la tía Auli. Veamos un ejemplo, el narrador heterodiegético en el capítulo 29 relata que Escolástica confesaba a sus hijos que sintió pavor cuando llegó por primera vez a la ciudad de Huamanga; y que por eso, ella comprendía la sensación de miedo que sentían sus hijos:

lo que más les gustaba era que ella les contase los esfuerzos del pasado, de sus llantos en ese terreno en que ahora, por fin, tenía siquiera una vivienda pobre, pero dejaba en blanco todo lo que los pequeños querían saber, con reiteración, respecto de cómo había encontrado la ciudad de Huamanga cuando llegó la primera vez (283).

²⁶⁴ Néstor, por su parte, narraba hechos sobre la muerte de su padre Gregorio y cómo él huyó y prometió a su padre no humillarse de salir con vida: “Él dijo que si uno de ustedes dos escapaba con vida, Pumaranra no se humillaría ante nadie” (324).

Escolástica es testigo y cuenta con información “vivida”; es parte de su experiencia directa de las historias de vida. Puede dar su testimonio utilizando evidencias de información: “vi”, “estuve ahí”. Gracias a su información se recogen testimonios de aspectos intencionales y éticos de la familia Medina Huarcaya:

Fue el infierno lo que se vivió esa tarde, hijos míos de mis entrañas, manchas de sangre coagulada se veían por doquier, y nuestros ojos cada vez más cerca del peligro, manchas de sangre allí donde estaban los caídos [...], mi Néstor, apresado, en manos de Fausto Amorín y las autoridades de Cangallo (192).

Según Manuel Jesús, Mama Escola se convierte en “la memoria lacerada de Pumaranra, sin ser pumaranrina de nacimiento pero pumaranrina al fin” (140). Asume una posición crítica hacia la historia oficial. Veamos, por ejemplo, que Escolástica continúa con la narración sobre la funesta noche del 30 de junio. Confiesa a Grimaldo sobre el maltrato e injusticia cometidos por Fausto Amorín (hijo) a su padre:

-Tal vez sería mejor que lo sepas... tienes que saberlo Grimaldo, para que mañana más tarde tendrás presente que es mejor no tener líos con quienes tienen riqueza. Tu padre, el personero, fue golpeado sin compasión, porque era el único que sabía rubricar una firma [...] En medio de ese frío, los guardias civiles se encargaron de azotarlo con zurriago que sirve para amansar chúcaro, hasta dejarlo tirado en el suelo, desmayado y sin aliento, con surcos rojos y morados en sus espaldas. Que no lo mataron a él y a las demás autoridades no fue por compasión, sino porque simplemente les eran útiles vivos (233).

Escolástica transmitía la **historia de vida** como relatos en las veladas familiares, infantiles, y veladas nocturnas²⁶⁵; además hacía confidencias familiares, y algunas veces evitaba contarlas para evitar sufrimientos a sus hijos e impedir despertar ansias de justicia para con su padre Néstor y su abuelo (Gregorio Sacsara):

Así lo sentían; por eso, sobre todo Escola, lloraba, se deshacía en lágrima cada vez que había movimiento de gente en revuelta, tanto en la ciudad como también reclamos en Pumaranra, pues los hijos de Néstor, y ella lo presentía, acaso tenían desde la raíz de sus abuelos un viejo contrato, una vieja palabra fiada a favor de los más humildes de Pumaranra o de otros lares que constituían lo más lejanos confines (285).

Sin embargo, en el capítulo 29, el narrador heterodiegético insiste en exponer las preocupaciones y el temor de Escolástica, ya que las narraciones pueden activar las conciencias de sus hijos en búsqueda de venganza:

²⁶⁵ “Había interminables relatos en las noches, hasta avanzadas horas” (223).

sentía que las cosas ocurridas con Néstor tiempo atrás por andar encabezando gentíos, y referidas con énfasis en las noches después de la cena, en vez de servir de escarmiento más bien servía de acicate para el empeño de sus hijos en unirse y más a las aspiraciones de Pumarana (285).

Por otro lado, la **historia oral** pertenece a la memoria colectiva y es plural. El intérprete se adapta a la personalidad colectiva de la deixis “nosotros” como relator y protagonista de la historia. Se recogen tópicos y episodios públicos compartidos con la comunidad. Se resemantiza la oralidad, debido a los continuos olvidos y recreaciones. Se expone el tiempo cíclico en el que se mantienen los imaginarios sociales. Así la colectividad selecciona sus experiencias socioculturales.

En *Retablo*, la **historia oral** se presenta como un “mecanismo interpretativo” acorde a su presente contextual. **Escolástica** narra eventos míticos y fantásticos. Contribuye y refuerza la conciencia ética de sus hijos e involucra la formación de la *episteme* andina²⁶⁶. Sus narraciones se inscriben y se instalan dentro de la representación y creencia de los personajes míticos andinos como condenados, amarus, cóndores, vacas sentimentales y árboles sensitivos, entre otros.

Es interesante comprender la presencia de los siguientes textos de tradición oral, de manera singular la historia oral: 1. del burrito moro que defendió a su ama y murió ante las maldades del diablo; 2. cóndores que raptan doncellas andinas, y 3. los muchachos desobedientes convertidos en estrellas (en siete cabrillas del cielo):

...cuentos de aparecidos, del burrito moro que defendiendo a su ama murió ante las maldades del diablo, de cóndores que raptaban a las doncellas andinas, de muchachos desobedientes convertidos en las siete cabrillas del cielo; sin pretenderlo, llenaba la mente de sus hijos con las hilachas ardientes de los días del pasado oprobiosos, con el honor milenario ultrajado por rostros barbados, corazones de piedra y almas de lobos, que mancillaban aldeas andinas donde sí, efectivamente, hay vacas sentimentales, hay árboles sensitivos, metiendo en el torrente de sus venas -sin desearlo y para propios pesares de años después- odios, rencores imborrables, venganzas perentorias aplazadas para con los poderosos de allí, del más allá y de mucho más allá de los confines de la tierra (189).

En el capítulo 22, el narrador autodiegético, Manuel Jesús, nos hace partícipes de la narración completa del “burrito moro” y de los “tamboreros”. La madre ya de edad le

²⁶⁶Los hermanos Medina Huarcaya conservan y generan la memoria de tradición oral en dos aspectos: Grimaldo apertura una conciencia liberadora política, mientras que Manuel Jesús crea una conciencia humanística, pues es antropólogo y escritor: “No siento nostalgia sino felicidad y entiendo que fue mi padre quien, muy temprano, se encargó de perfilar en mí el gusto de conocer otras vidas, como en las novelas, con la diferencia de hacerlo a través del lenguaje oral” (41).

relata nuevamente las historias, así refiere Manuel Jesús que: “Y su felicidad la hace olvidar su reparo, su reticencia, sus inhibiciones, que empieza a contarme los relatos que sólo ella me los puede contar así como los cuenta” (214). Escolástica madre longeva mantiene una memoria viva de la tradición oral, específicamente, la historia oral. Relata sobre el “burrito moro” y la niña huérfana de madre, amada por su padre quien le regala “un burro moro que hablaba y que se alimentaba sólo de bizcochos de trigo sin jamás salir del corral. Alimentar al animal y requerirlo para conversaciones muy curiosas era su jolgorio” (214). Es así que la niña maduró y se casó con un forastero que tenía “lengua y promesas de aprista badulaque, meado de azufre” (215). El burrito le confesó que se había casado con el “descendiente directo de Lucifer. ¿No te diste cuenta? ¿La riqueza te ha dejado sin un poco de seso para pensarlo?” (216). Con ayuda del burrito escapa. Lucifer la persigue; ella utiliza tres elementos mágicos para evitar que la alcance: sal, peine y jabón. Luego se va a vivir a un pueblo, conoció a dos muchachos y con uno de ellos se casó. Él se fue a la guerra, pero se enteró que “ella se había casado con el mismísimo Satanás, y que el burro que lo acompañaba era su amante” (221). Huye con su hijo, pero se aparece el diablo y los persigue. Cansados el burro le pide que duerma “Y de verdad, no bien se colocó bien, un sueño de muerte la agarró allí. No se sabe cuánto tiempo pasaría hasta que la muchacha, que ya no era la muchacha sino ama y señora de tierras enormes y de siervos y mandaderos, despertó sobresaltada” (224).

El segundo cuento trata sobre “los tamboreros”. Escolástica antes de iniciar con la narración asevera: “Ustedes [Manuel Jesús, y Ricardo] no creen en los dichos de los antiguos, no creen que las cosas que les decimos son vividas, que han sido comprobadas en la existencia de las cosas” (224). La tradición oral es presentada como un testimonio de “verdad”. Inmediatamente, nos hace partícipe de la narración de los tamboreros de Totos quienes se dirigen hacia las fiesta de San Pedro, venían de noche, pero embriagados “casi chispos”, llegaron al puente de Espite y se pusieron a “chacchar coca y animarse con otras bocanadas de cañazo” (225); y no se dieron cuenta que era medianoche; vieron “acercárseles a la vista un alma con la intención de cruzar el puente” (*Ibíd.*); cuando los tamboreros golpearon su tambores “hechos de piel de zorrino niño” (*Ibíd.*); y el alma se lanzó al río. Los músicos se rieron, pero al cruzar la siguiente quebrada de Tucumán; y vieron acercarse un bulto blanco “diciéndoles qué les hice yo, qué les hice yo, muy frío los agarró con una fuerza descomunal y uno tras otro a los cinco jodidos tamboreros los fue lanzando al barranco de Tucumán” (226).

En el capítulo 22, estos dos cuentos se encuentran detallados. El narrador autodiegético nos hace partícipes de los relatos de su madre. De hecho se puede comprender cómo es que, efectivamente, influyó en Manuel Jesús cada uno de estos relatos. Se activa la capacidad de leer desde las historias orales, las historias de la vida de Grimaldo, la suya y la de su madre, es decir, Manuel Jesús lee los sucesos de su vida a partir de los cuentos relatados por su madre. Así logró interpretar lo que le sucedería a su hermano mayor:

Ni siquiera el lerdo, que allí seguía mordisqueando el pajonal impidió que yo pensara en los aparecidos que mi madre nos contaba todas las tardes de vacaciones en Pumaranra. No sé si fue premonición, pero esa vez imaginé que mi hermano se extraviaría en la noche lóbrega de Qocha, que un monstruo se lo comía. Ahora cierro los ojos y me instalo en ese preciso instante de hace veinte a treinta años, y quiero arrancarme el alma, como esa noche, por evitar que mi hermano, mi par, se me perdiera (273).

O cuando se enamoró por primera vez y comparó a su doncella con la bella mujer que se casó con el diablo:

Acababa la semana de fiesta yo me quedé turbado por siempre, no podía quitar de mi mente su figura, su mirada cargada de melancolía y de propuestas. Se me ocurría compararla con la muchacha bella que se casó con el diablo, en uno de los cuentos con que mi madre nos hizo pasar la niñez (71).

Así Escolástica narra historias a sus hijos para comprender y valorar la temporalidad actual. La historia oral descubre, expone las percepciones profundas y exalta la renovación de la identidad de sus hijos para legitimar la lucha de la memoria desde los márgenes y responder ¿qué pasó?, ¿quién lo hizo?, ¿quién tiene o tuvo la razón? (Rivera Cusicanqui, 1987).

De ese modo los hijos, Grimaldo y Manuel Jesús, correlacionaban la realidad con los elementos míticos y fantásticos del mundo andino. Esa es la manera de ver y mirar el mundo andino.

4.7.3.1. Mama Auli

Tía Auli es la narradora extraordinaria de la comunidad de Pumaranra; relata la historia de vida de Néstor, su sobrino. Hechos relacionados a su infancia, la muerte de

su padre, Gregorio Medina; relata las infamias perpetradas por Fausto Amorín (padre e hijo) y el nacimiento de Román Zamora (Judas).

Mama Auli es la tía abuela, de 70 años de edad, “mujer ciega por la catarata” (99), quien hablaba el castellano “sorprendentemente bien hablado” (*Ibíd.*); y narra increíbles narraciones sobre historias de vida de la comunidad y relatos míticos:

El jovencito no la quería allí por lo provechoso de su trabajo; la trajo casi cargada, unos quinientos metros de bajada, trasponiendo una infinidad de andenes, para que le revele historias de arrieros, de aparecidos, de la vida pueblerina; pero, sobre todo, para que le hablara del pasado inquietante de su hogar (*Ibíd.*).

Suele conversar y narrar historias a sus sobrinos, pero de manera particular a Grimaldo. Usualmente, las conversaciones giran en función de la figura de Néstor Medina. Grimaldo solía visitarla y ayudarla en sus faenas de la chacra; así le “revelaba” historias de arrieros, aparecidos, de la vida pueblerina; pero, sobre todo, para que le hablara del pasado inquietante de su hogar” (*Ibíd.*). Se apoyaba en sus gestos, ademanes, muecas, gritos, “casi sesenta años, con su bastón al lado y un perro bravo” (*Ibíd.*). Mama Auli es la intérprete e informante; cumple las dos actividades. Sus cualidades de ser mujer adulta y ciega hacen de ella la matriz²⁶⁷ de la memoria; “es la memoria viva de Pumaránra” (140). Grimaldo y Manuel Jesús comprenden que es la tía lejana por el tronco familiar de su padre; que vive en la comunidad de Chukara. Y en el testimonio sobre Faustino Melgar, Auli es la anciana “mujer visible desde ese tiempo, y es respetada a pesar de su pobreza y de sus carencias, y los únicos que lo saben son los que viven en este pueblo” (141). El narrador autodiegético, Manuel Jesús nos confiesa que la “tía Auli nos contaba cada que venía a nuestra casa desde uno de los barrios de Pumaránra” (70).

²⁶⁷ Sara Viera (2013, 2014) enfatiza que los jóvenes también poseen la capacidad y habilidad de contar historias; no obstante, se supedita a la autoridad de la madre quien debe dar su consentimiento. Para la autora esto implica que al margen de la edad (pues suelen ser los mayores o “viejos” los informantes recurrentes), también un joven puede poseer el arte de narrar “Independientemente de la edad si se puede encontrar entre los niños, jóvenes y adultos un buen conocedor de la cosmovisión, memoria y tradición oral en una ciudad” (64). Es así que en los diversos capítulos, Manuel Jesús apela a los relatos de su hermano Grimaldo, su padre y su primo Ricardo. En el capítulo 22, Ricardo en una reunión con su tía Escolástica y Manuel Jesús le cuenta su encuentro con un bulto negro que se convirtió en toro negro, luego en perro y, finalmente, en una llama: “Al día siguiente, cuando le conté a la Mama Auli, curándome ella las heridas de mi cuerpo con agua bendita, me dijo que todo eso no era sino obra del peso de mi propia conciencia” (231).

En la tradición oral se considera a diversos agentes que transmiten la oralidad llamados cuenteros, cantores, narradores, hablantes, contadores, etc. De ahí la importancia de sus testimonios para confrontar las ausencias de discursos o documentos de la historia oficial. Según Gonzalo Espino (2010):

En esa memoria hablada se reconoce toda una colectividad que se diferencia de otras. En ésta reposa su historia no escrita, sus saberes inmemoriales y sus afectos interminables. Esta literatura de tradición oral, para sus productores, tanto el que narra como el que escucha, es una realidad o una forma de realidad que la razón instrumental ha descalificado (54).

Mama Auli, intérprete e informante, cumple con transmitir la memoria viva a sus nietos. Narra, conserva, construye y resemantiza las tradiciones o experiencias de su familia y de su comunidad. A partir de sus recuerdos asume factores de conciencia e identidad. Así Ricardo recuerda que Mama Auli recomendaba que si tuviera la oportunidad de encontrarse con los aparecidos debía evitar “hacerles nada a tales aparecidos en noches altas y de luna porque eso sería mortal, pues los aparecidos son tan vengativos como los riachuelos a quienes se les quita la riqueza” (229).

La calidad de sus narraciones la representan como la portadora de la memoria de tradición oral; y como longeva fija en sus recuerdos con episodios repetitivos que transmite la memoria genealógica²⁶⁸. Además, como mujer ha demostrado su competencia en recordar y poseer competencia cultural en los actos de narrar, ya que utiliza estrategias que confrontan y persuaden a sus oyentes.

Mama Auli reconstruye el mundo, lo presenta de acuerdo a su intencionalidad y funciones que responde a una sociedad y cultura determinada; y mantiene la identidad de su grupo social. Este es el caso, del sector indígena y mestizo²⁶⁹ que son poseedores

²⁶⁸ Mientras que los jóvenes y adultos refieren episodios narrativos.

²⁶⁹ En *Retablo*, se observa que la familia Medina proviene del sector indígena; luego Grimaldo accede la alfabetización en la escuela; finalmente, Grimaldo, Marcelina y Manuel Jesús se van a estudiar a la ciudad de Huamanga y se convierten en mestizos indígenas. Comprendo que el mestizo es una categoría que permanece en contacto e intercambio cultural en el mundo quechua. Remite a un tercer producto, ubicado en el “borde” (De Llano, 2006), en la frontera del espacio occidental y quechua, en la indeterminación espacial de un “no lugar” sin carga antropológica que lo lleva a ser considerado transculturado, aculturado, ser otro o simplemente resistirse a ser el otro. Usualmente, convive en los Andes, con los indígenas y mistis; y lleva a cabo los procesos de continuidad, la apropiación de elementos que pertenecen al otro; y lograr el sincretismo y la transculturación (lingüística y simbólica) para negociar su identidad. Existen dos tipos de mestizos. Los mestizos indígenas quienes se encuentran cercanos al espacio quechua y forman parte de la cultura indígena; y los mestizos no indígenas o mistis, quienes se hallan alejado de la indianidad y pueden reformular una nueva identidad que no olvida la tradición

de una memoria colectiva particular para cada caso, que se define de acuerdo al contenido de los significantes desde su propio modo de ver el mundo (Terán, 2008).

Mama Auli en una conversación privada con Grimaldo le relata hechos desconocidos de su comunidad y no contadas por sus padres. Según Paul Ricoeur (2007), el testimonio se halla cerca a la memoria de la vida social y cotidiana que desencadena la categoría de la conversación (preguntar y contar dentro de una confianza). Así, se “desprende de la huella vivida un vestigio de ese rastro, y ese vestigio es la declaración de que aquello existió” (26):

De pronto se callaba. Y él insistía, dejaba de despancar las mazorcas, se le acercaba, la acariciaba y le insistía nuevamente. Y ella: ¿Nadie pasará cerca? Haz de saber, jovenllay: las piedras oyen, luego hablan. Nadie pasa, nadie, Mama Auli. Mi papá no quiere contarme más que pequeñeces, hágalo usted, mamita. Y ella, lo quería tanto como lo hubiese querido al hijo que nunca tuvo, haciéndoles juramentar que por nada le diría a su madre que ella le había contado cosas del pasado, seguía enunciando sucesos dolorosos, salpicándolos de humor para no sembrar semillas de rencor en el corazón del muchacho, apoyándose en gestos, ademanes, muecas, gritos, mientras sus manos encorvadas, casi marchitas, luchaban trabajosamente por no declinar ante el peso de la inoperancia completa (98-99).

La tía abuela, narraba la historia de vida de Néstor, niño huérfano y analfabeto; le confiesa a Grimaldo: “Tu abuelo, que en la gloria del señor se halla, ya viudo, apenas tres años sin el calor de una señora hacendosa y humilde que era tu abuelita, por no abandonar en sus andares de arriero prefirió sacarlo [a Néstor] de la escuela” (100). O cuando Néstor decide defender a su comunidad de los hacendados “-El hecho de andar siempre con ideas nuevas y puestas en su lugar a pesar de su mocedad, sólo unos dieciséis o diecisiete años, hasta que lo miráramos como a un mayor, y en los cabildos era de tenerlo en cuenta en su decir” (102-103). Mama Auli le confiesa que su padre a los dieciocho años fue un personaje importante en la comunidad, pues se enfrentó a las artimañas políticas de Fausto Amorín, padre:

-Bueno, bueno. Posible es que tu padre haya tenido sus dieciochoavos cuando se puso por primera vez frente a Judas, como le gustaba decir. En Pumaránra sabíamos que por aquella fecha habría de llegar Fausto Amorín con sus tropas de gendarmes, y cierto que estábamos con los ánimos caldeados (105).

quechua, su condición social, practican tradiciones culturales indígenas, pero pueden relacionarse con otras culturas de espacios urbanos, que lo conllevan a la fosilización de lo quechua (Terán, 2008).

Grimaldo desconocía la identidad de don Néstor. La verdadera identidad de su padre: de joven arisco y luchador; y el de su casa, un padre sereno y racional. Según la reflexión de Grimaldo su padre mantenía dos identidades opuestas:

Si bien su padre era comedido en los viajes, sobre todo cuando se animaba de vino a pico de botella, nunca le había puntualizado sus confrontaciones con los diablos Amorín. En la voz trajinada de Mama Auli la imagen paterna se le configuraba dual, difusa entidad escindida: una, la imagen actual, serena, calculadora, y la otra, pasada, audaz ante los ultrajes, huidiza y difícil de visualizarla como una silueta en la oscuridad (104).

En efecto, Grimaldo asumirá la identidad de su padre-joven justiciero, que reclama y confronta los abusos de los gamonales. Esta será la imagen que asumirá al formar parte del grupo de los “pumas” o “alzados y rebeldes” como lo denominará más adelante don Néstor. Sin embargo, Néstor comenta en voz alta la decisión equivocada de su hijo al elegir el sendero difuso y reprueba la decisión: “Y una vez más, desaprobó rotundamente la decisión de su hijo mayor” (321).

Según Fidel Tubino (2003) la identidad y la memoria conforman una identidad con proyecto. Por un lado, la identidad tiene sentido a partir de la identidad individual o colectiva que se estructura sobre la base de la retención del pasado y su proyección para el futuro. Por otro, la memoria permite recordar lo vivido, estructurar una narrativa temporal y seleccionar lo vivido con proyecciones al futuro.

De ahí que, la identidad es un producto colectivo que viene de los otros y de nosotros, es decir, la “síntesis de elementos reales y elaboraciones imaginarias” en la que la producción es compleja. Los contactos se reifican y presentan consistencia propia. Se comprenden dentro de una realidad situacional y ética, pues “son períodos de reconstrucción narrativa del pasado y de construcción de proyectos a futuro, de renovación de la memoria y de afianzamiento de nuevas bases para refundar la convivencia social” (Tubino, 2003: 85). De ese modo, se comprende que:

Las identidades [...] son realidades situacionales. En el interior de una subjetividad individual o colectiva habitan múltiples identidades que afloran o se ocultan en función del lugar donde nos encontramos, la situación vivida, la función social que estamos desempeñando y el interlocutor frente al que nos encontramos. Somos una multiplicidad de imágenes unidas por un relato. La narratividad es lo que le da unidad a la historia de una vida, a las historias de una colectividad (Tubino, 2003: 86).

Así, Grimaldo escucha atento del relato sobre otros; es una operación y acto estructurante que le permite ordenar una narrativa de vida en función al flujo de vivencias compartidas.

Mama Auli influye activamente en la construcción de la identidad de Grimaldo. La abuela es un polo que activa y condiciona la posibilidad de la construcción intersubjetiva y constitutiva en la identidad de su sobrino. No es casual comprender que Mama Auli es narradora de “historias de arrieros, de aparecidos” o historias orales; y de historias de vida de la comunidad y, sobre todo, de Néstor Medina. De ese modo, Mama Auli suele contar historias de vida “Y seguía exponiendo historias, no por debilidad de carácter ni por ganarse un favor mal habido sino, tal vez, por naturaleza de vieja” (107).

Así la tía también relata la historia de vida de Román Zamora desde su nacimiento hasta convertirse en un hombre de confianza de Fausto Amorín (hijo). Asimismo, relata la amistad que sostuvieron Román Zamora y Néstor; luego serían enemigos acérrimos: “Y peleaban en cada recodo donde se encontraban, golpe por golpe, como carneros, como zorros alunados, como potros garañones, como pumas en mal tiempo quitándose una presa” (11). Grimaldo al escuchar el relato sobre la pelea entre Néstor y Román Zamora asume los hechos como si sintiera cada golpe en su cuerpo. Mama Auli es una extraordinaria intérprete:

La anciana frena la secuencia de su relato. Ve con sorpresa el rostro compungido del muchacho que la mira como si cargase el peso de un bulto de cosas punzantes, como si él soportase en lo inmediato la concordancia de dos fuerzas opuestas, el poder destructivo de puños y puntapiés, la habilidad y la iniciativa feroz por infringir el golpe certero que proporcione inmisericorde la más dolorosa llaga o abra el más profuso vertedero de sangre en el cuerpo del contrincante. No responde, piensa, siente, soporta una sensación astringente en las entrañas que de pronto le ha de provocar vómitos. Si quieres, jovenllay, no te digo nada más, ¿te sientes mal? No, siga Mama Auli, siga, ruega otra vez (111).

Mama Auli posee la habilidad de relatar los hechos de vida y a la vez logra envolver a sus oyentes. Evidencia un conjunto de marcas que toma en cuenta el contexto de su producción, la dialogicidad de los participantes, el tiempo de la narración que posibilitan los actos de narrar que comparten el mismo sistema de comunicación y

permiten la continuidad del ciclo oral. La tía conserva la memoria familiar y de la comunidad de Pumaranra.

En el capítulo 27, Manuel Jesús nos relata que su tía fue asesinada en la catástrofe de los ochenta. Evitó informar sobre el paradero de Néstor y de su hijo Grimaldo:

Sólo me falta llegar a las pampas de Qellqay, que según habría dicho Mama Auli, la viejita tía que muriera en una de las incursiones armadas de los soldados en Pumaranra, descalabrada y deslenguada a mansalva por no descubrir el lugar donde se escondía Néstor su sobrino, así como su hijo, sería el último punto donde se le vio con vida a Grimaldo, junto a una enorme cantidad de compinches, antes de proceder con la destrucción de la mina La Buena Nueva de Urankancha y el aniquilamiento de Fausto Amorín (276).

Mama Auli desde su narración se convirtió en personaje y convirtió en personajes a otros. Uno y otros coexisten influenciándose, se configuran unos con otros. Así la identidad y la memoria se fusionan: “El acto de narrar lo vivido es el acto reflexivo que permite construir o rectificar las identidades” (Tubino, 2003: 95).

La tía Auli lleva a cabo el acto de narrar, apela a su memoria de tradición oral y la cohesiona con los relatos colectivos, en donde los personajes se encuentran entrecruzados y configurados acorde al contexto y al pedido del oyente. Mama Auli relata acerca de seres que se relacionen con otros y son incorporados en su interioridad convirtiéndolos en “otros significativos”; personajes que son interpretados desde su intersubjetividad y desde su autoimagen personal y social, pues “la alteridad es la esencia de la identidad” y la memoria (Tubino, 2003: 86).

4.7.3.2. Clavelina Contreras

Clavelita Contreras es intérprete musical. Fue la mujer que rechazó las peticiones amorosas de Néstor Medina. En el capítulo 22, la narradora homodiegética, Escolástica, nos relata su capacidad en el canto en bodas, fiestas patronales y siembras:

*Follajes de maizal
De Pakuri-pampa
Lágrimas de alegría
les regó.
Esperen que sea yo
Quién recoja de sus frutos el primero (185).*

En la boda de Escolástica y Néstor, Clavelina vocalizó la canción principal y en cada verso regañaba de manera indirecta a Néstor y le comunicaba que fue impaciente e insensible con ella:

Clavelina, vistosa en sus mejores atavíos, cantó la primera y única canción de numerosas estrofas, esa piedra dura para las muelas del olvido, mirándolo de reojo como si le reprochara el hecho de haberse precipitado.

...cantó la primera y única canción de numerosas estrofas, esa piedra dura para las muelas del olvido, mirándolo de reojo como si le reprochara el hecho de haberse precipitado.

Paciencia te dije

Flor de espinas

Soy aquella

Cuyo nombre es paciencia

Y su cabellera el arco iris...

Y Néstor no hizo más que bajar la mirada al suelo, entendiendo tarde lo que debía haber entendido a tiempo (184).

Clavelina no solo es cantautora, sino una mujer aguerrida que se enfrenta a los gamonales y a las fuerzas represivas. Su actitud crea confianza, decisión y fortaleza en las mujeres del pueblo para impedir el arresto injustificado de Néstor. Su actuar provoca en las mujeres una toma de conciencia sobre la lucha contra los actos ilegales e injustos de los sujetos represores del Estado:

Pero las pumaraninas iban con alguien que siendo mujer tendría pues algo de valor, no entre las piernas sino en su decisión. Era una muchacha menuda, que a mí me miraba como si me reprochara, en sesgo; la buenamoza, la de los ojos negros como la noche, negros y grandes como las lagunas de Yanaweqe. No sólo iba a reclamar a su padre, como sí alguna de nosotras sólo por liberar a nuestras parejas, hijos, padres, no. Ella no era de esas meonas y meones que se mueven con los demás por parecer la mejor o porque alguien de los suyos está en riesgo de ser encerrado en la oscuridad de la prisión, no: ella iba por todos, a la cabeza, guapeando, dándole fuerza a las demás tan sólo con las palabras pronunciadas de filo (188).

Clavelina es el personaje femenino que se encuentra en el plano de la acción y la transformación de su comunidad. Escolástica, desde sus recuerdos reconstruye los eventos históricos sobre la intérprete. Desde su perspectiva femenina asume una crítica al discurso y la memoria oficial. Ella aún es testigo y testimonio vivo de la historia no contada sobre Clavelina. Muestra una actitud crítica desde el lugar de enunciación provinciana. Así la narradora homodiegética o Escolástica enaltece la figura de Clavelina Contreras:

Quisiera que vuelva a contarme, en las noches de luna si fuera posible, la batalla épica en que unas mujeres andinas hicieron frente a un pelotón de soldados del tiempo y del poder, mujeres de arrabal, de viento y de escarcha, de lunares y mejillas acostumbradas al rodar de lágrimas (212).

En la rememoración del narrador autodiegético, Manuel Jesús configura a las mujeres andinas por medio de Clavelina Contreras, a la que presenta como una mujer andina líder, confrontacional y luchadora. Incluso su nombre “Clavelina” nos presenta a una mujer vinculada a la naturaleza andina (belleza y fragancia) que activa la vía sensorial y nos lleva a la calma, pero su apellido “Contreras” de por sí la relaciona como una mujer enérgica y combativa capaz de sacrificar su tranquilidad, su vida por Néstor y su comunidad.

4.7.3.3. Adelaida

Adelaida desde de la tradición oral cuenta los últimos días de la existencia de Grimaldo: “Al contarme pasajes enteros de la existencia última o penúltima de Grimaldo, Adelaida me ha devuelto a los meandros de la vida donde se aglutinan perturbadoras preguntas seguramente milenarias, seguramente esenciales” (338). O cuando refiere que “Estoy dispuesto a pasar la noche aquí con tal de saber algo o mucho con relación al ser que tengo perdido desde hace unos veinticinco años. Todavía es el atardecer pero en la conversación el tiempo corre” (308), señala Manuel Jesús.

Adela apela al recuerdo de juventud para consolar y permitir a Manuel Jesús se active el vínculo amoroso para alcanzar la memoria del duelo. En la juventud de Manuel Jesús, Adelaida es quien lo inició en el acto sexual: “Adelaida olía a azafrán, a dalia en flor, a alisos, a flores de alfalfar. Allí me expliqué el porqué del gusto exacerbado al placer del cuerpo que tenía mi hermano” (120). La confianza y el amor de juventud, logra establecer un contacto y la confianza entre Adelaida y Manuel Jesús. Por eso, Manuel Jesús la busca:

Legué a Lliwa, la hermosa chacra de alfalfar donde alguna vez acumulé las caricias de Adelaida, a levantar mis pasos marchitos y, desde luego, llevando la esperanza de encontrarme con ella, con quien me abrió las puertas del amor en mis quince o dieciséis años, para decirle que aún tengo presente la noche que me desvirgara con poses de animal en celo (30).

Adelaida es la pieza que prepara y reorienta el actuar de Manuel Jesús. Es creadora de lenguajes, pues relata los últimos días épicos de Grimaldo; seductora de la conciencia de Manuel Jesús, establece pactos de reciprocidad y de convivencia.

Siguiendo a Silvia Rivera Cusicanqui comprendemos que Adelaida “permite complementar la patria-territorio con un tejido cultural dinámico que despliega y se reproduce hasta abarcar los sectores fronterizos y mezclados” (2006: 12). Desde su práctica femenina y epistémica teje el proceso de intercambio de afectos, saberes y de ética con Manuel Jesús que le permitan construir sus convicciones ancestrales. Además, es el testigo dialógico, es decir, no fue testigo directo, pero fue partícipe de los relatos sobre Grimaldo y los subversivos.

Según, Raymundo Mier (2008) el testimonio refiere una memoria habitada por el “deseo de certeza” y el “deseo de historia”; el deseo y el arraigo de la palabra en la experiencia afectiva de un sujeto sometido a los acontecimientos. Esto implica un doble impulso en la novela: la búsqueda de identidad (de quién narra y el sentido del acontecimiento) y la cancelación del terror. Así Adelaida intenta convencer al narrador personaje de quedarse y hacer una vida juntos. Va en búsqueda de la estabilización de la identidad de Manuel Jesús. Para ello, recurre a los cuentos “vernaculares”, de amor, de “pasiones imposibles”, historias de amantes e intenta convencerlo:

Pero ni ella ni nadie podrán ya domar al animal mostrenco que hay en mí. Transitando días de desarraigo, una y muchas veces, he perdido la identidad, a no ser que la identidad sea un péndulo, una fugaz instancia como la existencia misma. Pero Adelaida tiene piel de utopía, no se da por vencida. Ahora se acomode a ablandarme contándome cuentos o historias de amores imposibles. Su voz de suave viento horada la noche. Parece venir de lejanías insondables, en giros y arabescos del habla quechua, que a ratos me lleva a la indecisión (348).

Finalmente, la configuración de la femeneidad andina es un tema resaltante en la novela²⁷⁰. Las mujeres son valientes, responentas, de cuerpos provocativos, respetadas. La configuración de la mujer andina a través de su afecto, sensualidad y sexualidad evidencia ser la matriz en la que gira la trama de todo el texto. Los sujetos no son pasivos, ni exóticos, sino son sujetos que replican, riñen, se enfrentan al sistema (Mama Auli, Clavelina, Escolástica); mujeres que dentro del vínculo amoroso (Liz, Adelaida) buscan orientar, encauzar a Manuel Jesús hacia la memoria de duelo; féminas (Marcelina y Escolástica) quienes guían a Manuel Jesús por el sendero de su memoria

²⁷⁰ Es curioso que en *Retablo* ser *wakcha* no implica la pobreza y la carencia social; por ejemplo: Mama Auli no tiene hijos ni esposo; Néstor, huérfano de madre y padre, es adoptado por el pueblo de Pumaranra; Petronila y Escolástica, huérfanas de madre hayan logrado conformar sus familias. Estos *wakchas* son respetados, queridos, estimados; y llegan a poseer rango social que les permite reciprocitar con los “chutos” o indígenas de su comunidad. No se desligan de su ayllu y menos de su familia.

autobiográfica e intersticial y le aperturan una oportunidad de definir y estabilizar su identidad. Como vemos en el análisis de la memoria de transmisión oral, Escolástica y Mama Auli, Clavelina Contreras, Adelaida y el pueblo dan testimonio de lo ocurrido con Néstor, la muerte de Gregorio y la funesta noche de junio que acabó con la población de Pumarana. Sus testimonios²⁷¹ se muestran como una categoría de la conversación que presenta dos maneras de ser comprendidos: a) desde una relación de exterioridad, el testigo narra hechos para alguien que escucha el relato (Grimaldo, Manuel Jesús y Marcelina); y b) desde la relación de interioridad, se lleva a cabo la determinación de la acción misma del sujeto en contar con los hechos como una prueba de convicción y evidencia.

Así, la configuración de su memoria oral es prolífica. A través de la palabra oral 1) se reconstruye el árbol genealógico de la familia Medina Huarcaya, 2) se narra anécdotas sobre su abuelos, padres, tíos y tías, 3) se puede identificar a sus personajes con sus nombres y apellidos, 4) se refieren los vínculos amorosos entre Adelaida y Manuel Jesús; Liz y Grimaldo, 5) se alaba la belleza, inteligencia, sensualidad y sexualidad de las mujeres Pumaranas, 6) se cuentan los ritos, las costumbres de las comunidades, 7) se conduce el ethos de los hijos de la familia Medina Huarcaya, además 8) del padecimiento de justicia y el sufrimiento de la “gente humilde”. En cada relato se puede observar el uso de semas complementarios no opuestos ni contrarios. Sino en correlación de los semas como sueños y pesadillas, gusto y placer, defectos y virtudes, fuego y frío. Así comprendemos la relación entre mujer y memoria de tradición oral y la manera en que se representa en la novela.

4.8. Reflexiones finales: crítica de la memoria y memoria crítica

En los capítulos anteriores se explicó y se propuso la transformación del *retablo artesanía* al *retablo textual* a partir de la reconversión, *ideograma del rito* y el *dialogismo estético-epistemológico*; asimismo, se estudiaron los aspectos, las características y los tipos de memoria; finalmente, propusimos nuestro análisis textual aplicando la variable memoria en la novela en estudio: *Retablo*, de Julián Pérez

²⁷¹ Según Martí Sánchez (2011), el testimonio se presenta con diversas propuestas: como término jurídico (prueba jurídica); como término literario (género), en función espiritual (religioso) o en sentido socio-histórico (declaración pública).

Huarancca. En este apartado, realizamos nuestras reflexiones finales de nuestra investigación al confirmar la presencia de la representación de dos actos de la memoria: *crítica de la memoria* y *memoria crítica*.

1. La ***crítica de la memoria*** evita, vigila y suspende el abuso, la exageración y el exotismo de la memoria por parte de la hegemonía. Esta *crítica de la memoria* en la novela en estudio se configura a partir de la recreación del *retablo artesanía* en retablo de palabras o *retablo textual* en el que se engloba la posición estética, ideológica y ética de Julián Pérez Huarancca. Sobre la primera posición planteamos el uso de la *écfrasis literaria* y su configuración como una estrategia estética del *retablo textual*, el cual nos ayuda a comprender la relación del *retablo artesanía* como hipotexto para el *retablo textual*. Para ello, se ha considerado los estudios de Garza (2008), Riffaterre (2000), Agudelo (2011) y Giraldo (2015). Luego, analizamos y empleamos la propuesta de mimesis de Hommi Bhabha (1994) para comprender el proyecto ideológico. Finalmente, se explica la posición ética y, para ello, seguimos a Dereck Attridge (2011).

La *écfrasis* literaria es conocida como la técnica descriptiva que mantiene en su interior las creaciones artísticas de las artes visuales como la arquitectura, la pintura, la orfebrería y la artesanía para luego ser recontextualizada, reinterpretada y reconstruida en una obra de creación verbal. Así las palabras e imágenes se potencian en una representación textual. Las imágenes exponen sus manifestaciones icónicas hacia la manifestación simbólica (escritura). De ese modo, se evidencia la simultaneidad entre imágenes y palabras (viceversa)²⁷² para ser denominada como *écfrasis* literaria.

Asimismo, la *écfrasis* o técnica descriptiva asume pintar con las palabras escenas de narración, presenta viveza descriptiva, sus personajes no escapan del punto de vista pictórico; se detallan, describen al lector las imágenes en la escritura (Garza, 2008).

Los estudiosos aducen que es importante el detalle pictórico en la *écfrasis*, pues las palabras, las frases y los párrafos de la prosa demuestran la vivacidad visual que engloba la visión, el trabajo artesanal del escritor en todo su texto.

²⁷² Correspondencia o relación, lo cierto es que la *écfrasis* remite la correlación entre imagen y texto.

Según Krieger, la *écfrasis* busca producir un cuadro verbal lo más “realista” posible del objeto representado, lo que la retórica clásica denominaba “*enargeia*” o “capacidad de las palabras de describir un objeto con la viveza suficiente como para recrearlo ante nuestros ojos” (citado por Garza, 2008: 228). De ahí que se comprende que el texto poético hace referencia a una obra de arte visual ya sea real o imaginaria, que produce una confrontación entre la imagen y la palabra dentro de una experiencia sensorial, la cual lleva a la transformación de una forma de arte visual hacia el arte de creación verbal.

Por otro lado, el escritor parte del repertorio de técnicas de representación: imágenes textualizadas que compiten con las formas de arte visual e incrementan el espacio de la representación. En ese contacto directo con la *écfrasis* se constituye una parte integral en la obra literaria, pues su intención es conversar con el lector. Según Garza (2008), por ello, se utilizan escenas propias de la artesanía “pintar con las palabras” para narrar sucesos que se vuelven vívidamente perceptibles.

De modo que en un primer momento, la *écfrasis* fue considerada como un artefacto mimético de función especular que permite comprender la representación de las obras de arte en la creación verbal, ya que se comprendía que poseía la capacidad de “hacer ver” y “recrear” las imágenes para llevarlas a la representación textual. En ese aspecto, la imagen se sometía dentro del signo verbal. Así, la definición presentaba cuatro opciones alternas como: a) representación verbal de una representación visual; 2) representación verbal de un objeto artístico; 3) representación verbal de cualquier objeto y fenómeno; y 4) representación verbal vivida a través del lenguaje verbal de un objeto.

Sin embargo, Riffaterre (2000) considera que la *écfrasis*, en realidad, es la exposición de la imagen en la escritura. La imagen que posee como base su ideología, su tesis y su cadena argumental para el discurso literario. Imágenes que carecen de un tiempo intrínseco, y retoman el tiempo de la experiencia perceptiva e intelectual del espectador, que busca instalar la transcripción del efecto de presencia con la intención de persuadirlo. Así se convierte en el referente visual, en algo distinto en cada realización literaria, que mantiene la base ideológica en la novela. Por ello, Riffaterre concluye que la *écfrasis* se presenta de dos maneras: la literaria y la crítica.

La *écfrasis literaria* es explicativa y analítica en la obra de arte. Es un mecanismo mediador en el proceso estético ocurrido en la escritura. Dicho proceso se da entre la percepción y descripción; entre el espectador y el artista. Este último realiza una reproducción de lo visible “hace mimesis de otra mimesis y produce un efecto de presencias” (Giraldo, 2015: 203). Es decir, se reproduce con palabras una imagen artística. Se traslada el mundo visible del arte al mundo de lo legible; se reproduce un cuadro artístico en la ficción y nos proyecta una idea previa. Luego, se proyecta el diseño y se representan los lugares comunes o juicios de valor ya existentes en el artista. Así se logra la relación contextual de las obras de arte y la literatura para que de esa manera participen “del decorado” y cumplan con la función simbólica, emotiva en los actos y emociones de los personajes. En concordancia con Riffaterre, Agudelo (2011), propone diez rasgos atribuidos a la *écfrasis literaria*: 1) debe poseer la poética de la objetividad en el desdoblamiento del sujeto enunciador y la voz narrativa o poética, 2) se presentan gamas descriptivas, 3) se emplea el símil, 4) la utilización de deícticos, menciones de referencias a la mirada y verbos de visión, 5) se hacen reproducciones homónimas, 6) la narrativización de la escena y su liberación de la escena es pictórica, 7) se crea el efecto de visualización en el lector, 8) se propone claridad y viveza, 9) se incrementa el grado de figuración poemática, y 10) hay una selección verbal y capacidad imaginativa.

En lo concerniente a la *écfrasis crítica* se asume la creación de la obra a partir de la reflexión y valoración crítica del propio autor, sin fijarse en la intertextualidad icónica, ya que busca la fundamentación en el análisis formal de la obra, en función de la formulación de juicios dentro de la identificación de valores estéticos y cualidades artísticas.

Finalmente, podemos comprender la existencia de tres tipos de *écfrasis* dependiendo de la representación textual: a) *écfrasis mimética* en la reproducción; b) *écfrasis recreativa* propiamente literaria; y c) *écfrasis interpretativa-crítica*, donde el autor-observador-descriptor y lector sitúan su reflexión-crítica.

Julián Pérez opta por el uso de la *écfrasis literaria* y *écfrasis interpretativa-crítica*²⁷³. Utiliza esta herramienta retórica o técnica descriptiva que nos permite entender la significación del texto ficcional. Comprendemos que *Retablo* presenta diez características de la *écfrasis*: 1) expone un nivel de correspondencia artística, el cual implica el diálogo entre la forma plástica de una imagen (retablo artesanía) y la escritura (creación verbal); 2) la intertextualidad literaria y visual, se presenta con doble carácter: a) alude de manera directa al objeto visual vinculado a los elementos de la descripción, y b) se vincula con el discurso de la tradición del arte popular; 3) es transtextual, pues el escritor recrea, resemantiza el retablo artesanía en la creación verbal; 4) propone una estrategia textual similar a la estructura del retablo artesanía; 5) busca crear un efecto de presencias en la narración; 6) se expone la organización verbal de las imágenes y se convierten en réplicas alternas; 7) crea imágenes textuales del testimonio y utiliza referencias de mirada y de voz, “el que ve”, “se coloca entre los ojos”, y “el que habla” y “escucha”; 8) expone las imágenes del retablo visual y libera escenas pictóricas en forma de narraciones descriptivas acerca del paisaje y de los fenómenos naturales de los Andes; 9) crea un efecto de visualización reflexiva y crítica para el espectador-lector; 10) se lleva a cabo el desdoblamiento de los narradores: autódiegético, homodiegético, heterodiegético y el narrador oral; además de considerarse las presencias de personajes diversos.

En cuanto a la posición ideológica, en *Retablo* se apela al mimetismo (Bhabha, 2002) y al mantenimiento del aura (Benjamín, 1989) sobre el Campo de referencia (Harshaw, 1997) para cuestionar y criticar el discurso oficial hegemónico (Rowe y Schelling, 1993).

Para relacionar lo extratextual con la literatura apelamos a la teoría de Benjamín Harshaw (1997) acerca de la ficcionalidad y los campos de referencia. Harshaw establece el fundamento de la definición de Marco de Referencia (MR) y Campo de Referencia (CR), propone las pautas de la teoría de la dinámica del texto literario en sus relaciones entre el referente y referido; donde el problema de la ficción y de los “mundos fictivos” solo es comprensible desde la problematización del lenguaje en la literatura. MR se entiende como cualquier continuo semántico de dos o más referentes

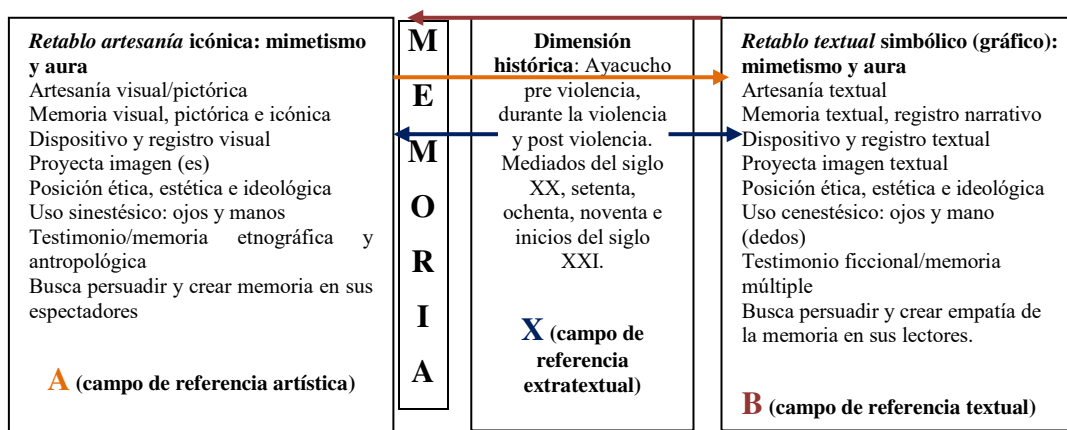
²⁷³ Tanto la *écfrasis literaria* como la *interpretativa-crítica* dependerán de la intención del productor textual en la creación de sus textos, pero es el lector crítico quien define qué tipo de *écfrasis* se elaboró.

sobre los cuales podamos hablar. Asimismo, el CR es un universo amplio que integra muchos MR, que se entrecruzan y se interrelacionan de diversas maneras.

Sobre estos conceptos, el estudioso propone las nociones de Campo de Referencia Interno (CRI) y Campo de Referencia Externo (CRE), que son dos niveles de referencia relacionados dialógicamente, se actualizan en el texto literario y pertenecen a dos planos paralelos. El CRI es la red de referentes interrelacionados que constituyen el mundo representado, el mundo textual, de organización semántica (personajes, diálogos acontecimientos, situaciones, ideas, etc.) formado por el lenguaje que constituye el CRI y se refiere a él al mismo tiempo. De ese modo, un texto literario se comprende como un texto verbal que proyecta al menos un CRI, con el que se relacionan los significados del texto. Algunos de sus referentes resultan exclusivos del texto, ya que no pretenden una existencia externa basada en hechos reales. Sin embargo, otros referentes logran relacionarse con los campos externos al CRI que permiten formar redes no semánticas que actúan sobre las redes semánticas que establecen el CRI; debido a que gran parte de la carga semántica de un texto se relaciona con un CRE, con el mundo extratextual. Por eso, las obras de ficción mantienen una constante relación con el mundo real. Por su parte, el CRE es aquel campo de referencia exterior a un texto determinado; es decir, el mundo real ubicado en el tiempo y el espacio, la historia, alguna teoría filosófica, ideologías, conceptos acerca de la naturaleza humana, otros textos, etc., que existen en el mundo real o fáctico. De ese modo, el texto literario puede referirse directamente a estos campos o tan solo evocarlos.

Entonces se lleva a cabo el uso de los CRE en un CRI de un texto concreto, el que determina hasta qué punto este se sirve de aquellos para su propia comprensión, o hace solo uso de los referentes reales como trasfondo o ambiente. Así, un CRI se construye como un plano paralelo al mundo real. Por una parte, la construcción del CRI está *configurada* en relación a los CRE, es decir, se hace necesario el conocimiento del mundo para construir el sentido de una obra de ficción. Por otra parte, se encuentra la relación de *representación* que va del CRI a los CRE, que implican las conductas, escenas, significados típicos o atípicos externos que se proyectan sobre la historia, sociedad, humanidad o cualquier CR de común conocimiento.

A continuación presentamos un gráfico para explicar en qué consiste esta estrategia ideológica en *Retablo*:



X Campo de referencia extratextual (dimensión histórica) → representada e interpretada en **A** campo de referencia artística: *retablo artesanía* (objeto artístico)

X Campo de referencia extratextual (dimensión histórica) y **A** campo de referencia artística: *retablo artesanía* (objeto artístico) → representada en **B** campo de referencia textual: *retablo textual*

En esta estructura doble se evidencia la construcción del sentido que va de X hacia A y luego de X hacia A hasta llegar a B representado en *Retablo textual*. Este esquema nos permite apreciar la relación dialéctica entre el aspecto textual y extratextual a nivel de referencias que explica cómo se construye el mundo representado sobre la base del lenguaje y sus relaciones semánticas y no semánticas.

En el gráfico A, el *retablo artesanía* (campo de referencia interna) apela al referente de la violencia social y política de inicios de los sesenta, setenta, ochenta, noventa e inicios del siglo XX (campo de referencia externo). Se propone un proyecto estético, ideológico y ético. Es así que las creaciones artísticas asumen una posición desde el arte e interpretan, simbolizan y representan la violencia de una manera peculiar, ya que el “arte ha venido definiéndose como una interpretación destinada a alterar el sentido de lo cotidiano” (Vich, 2015: 265). El *retablo artesanía* apela al testimonio de la memoria individual, memoria colectiva, entre otras; y se materializa a través del dispositivo visual y pictórico (trazos, colores, textos, textura) para exponer imágenes visibles. De ese modo se presenta la propuesta del acto de la *performance* del objeto visual sobre la violencia política.

Asimismo, el *retablo artesanía* se debe al retablista quien determina, fija y ejecuta la obra hecha a mano. La mano guía, hace y determina las escenas al interior de la caja,

“el trabajo de las manos expresa las intenciones del retablista en cuanto a qué representar, cómo hacerlo, qué colores utilizar y qué expresiones dar a sus rostros” (Ulfe, 2011: 176). Se realiza un oficio manual “tradicional” que se practica y transmite de generación en generación. El retablista se esfuerza por elaborar objetos de la memoria para evitar los olvidos. Retablos “hecho a mano” que conservan su aura. En palabras de Walter Benjamin (1989). El aura es irrepetible y mantiene su originalidad y autenticación que transmite su singularidad, duración material y testificación histórica. Conserva su función ritual y representa el valor cultural de la obra de arte en categoría de percepción espacial y temporal.

Siguiendo a Willian Rowe y Vivian Schelling (1993), comprendemos que el retablo presenta el código visual de significados registrados en una serie de acciones (ritual, teatro, música y la narración) y lugares. Asimismo, se representa a partir de una multitud de “grafías”, o “escrituras” disponibles de ser “leídas”, en la que el archivo cultural nativo es guardado (52-53).

En el gráfico B, el *retablo textual* no solo representa lo extratextual de la dimensión histórica sobre la violencia social o política, sino que realiza una representación dialógica, crítica y recreativa del *retablo artesanía*²⁷⁴ (campo de referencia externo) hasta convertirse en *retablo textual* (campo de referencia interno) en la que se narra y representa la concatenación polisémica y variada muestra de la lucha de la memoria múltiple y es, por ello, considerada como *crítica de la memoria* sobre la violencia social y política en Ayacucho. Recurre a la estrategia del *retablo artesanía*; apela a la textualización de la memoria a partir de las canciones, relatos orales, memorias, testimonios y rituales sobre el antes, durante y después del contexto de la violencia política. Y en el contenido, se representan una pluralidad de imágenes, narradores y personajes que rearticulan la relación dialógica y polifónica de sus voces. Refiere el testimonio ficcional y la escritura ficcional conserva su aura, su aquí y su ahora al representar Ayacucho. Es un texto original, irrepetible y singular que aborda el tema de la memoria y violencia política de manera peculiar, diferente a sus antecesoras.

²⁷⁴ El proceso de la elaboración del *retablo artesanía* consiste en diseñar, elaborar, esculpir, tallar, amasar, pintar y escribir sobre el antes, durante y después del conflicto armado en Ayacucho. Asimismo, Julián Pérez lo realiza, pero en este caso para un *retablo textual*.

Julián Pérez Huaranca no solo propone un propósito estético a partir de la *écfrasis literaria e interpretativa-crítica* o la aplicación de una estrategia textual del *retablo artesanía* en el *retablo textual*, sino también expone un propósito ideológico. Para ello, el escritor andino emplea y aplica un “doble” mimetismo en la diégesis del texto literario con la intención de visibilizar y exponer la *crítica de la memoria* sobre la violencia, en general.

Para Homi Bhabha (2002) el mimetismo es una estrategia destinada a desafiar y esquivar de manera eficaz un conjunto de lógicas establecidas por el poder. Asimismo, es “el signo de una doble articulación, que se «apropia» del otro cuando éste visualiza el poder” (112). Así la articulación o ambivalencia apertura un modo de representación a través de la escritura que busca marginalizar y burlarse de la monumentalidad de la historia y el poder del discurso oficial. Se insiste en la repetición y desplazamiento del sujeto colonial. La intención de dicha articulación es “el deseo de emerger como «genuino» a través del mimetismo (a través de un proceso de escritura y repetición)” (114).

Asimismo, la categoría del mimetismo, según Bhabha, también se asocia a la *metonimia de la presencia* o estrategia errática (impredecible) y excéntrica de la autoridad. El sujeto colonial “reformado” o mimetizado representa la identidad *escindida* de forma anómala que produce un “retorno de lo reprimido”, y esto es una forma de fijar su diferencia colonial y ser “un objeto parcial que reevalúa radicalmente los conocimientos normativos de la prioridad de raza, escritura, el fetiche que imita las formas de autoridad hasta el punto en el que los desautoriza” (117). Así el discurso articula una otredad *interdictoria*, la “otra escena” que presenta dos actitudes hacia la realidad externa: la realidad renegada que es reemplazada por el “producto del deseo que repite, rearticula la «realidad» como mimetismo” (*Ibidem*); y produce en su lugar una forma de autoridad y creencia múltiple del discurso civil.

Así comprendemos que el mimetismo busca perturbar el poder desde el acto mismo de la repetición, con el fin de desestabilizar su autoridad a la que supuestamente se sigue. Se trata, pues de una acción ambivalente en la que el acto de repetir termina siendo paradójicamente una resistencia más que una reproducción del poder. Esta estrategia busca reproducir saberes del “otro” o también llamado sujeto colonial que

desde su presencia “parcial” (“incompleta” y “virtual”) impide la inclusión de un discurso oficial ya de una manera cultural o académica.

Retablo de Julián Pérez Huarancca emplea este mimetismo que perturba el discurso de la oficialidad (monolineal y monoreferencial); ubica sus fallas, fracturas y desbordes para permitir el retorno y la reescritura de la memoria como resistencia y rescate de la reproducción de los saberes del “otro”; así logra remarcar la presencia de la identidad del sujeto marginal frente al discurso de la academia y la cultura hegemónica.

Como determinamos, Pérez Huarancca dialoga con el *retablo artesanía* para elaborar y proponer la estrategia textual de su *retablo textual*, coincide con el retablista artesano, Edilberto Jiménez, en la construcción como resistencia de la *episteme*²⁷⁵ del mundo andino de Ayacucho. En el caso de Julián Pérez, su *retablo textual* es una novela ambiciosa, compleja y total, pues representa el contexto previo, durante y después del conflicto armado en Ayacucho, representa el contexto de la primera y segunda mitad del siglo XX; y cuestiona, denuncia las omisiones de la memoria hegemónica. Su producción textual es singular, porque deja hablar, testimoniar, escuchar y representar la voz de los olvidados, se habla sobre y desde Ayacucho.

Finalmente, en la última posición, la cuestión ética es una responsabilidad que relaciona tanto a la invención, creación y recepción textual. Según Attridge (2011), la invención y la creación, por parte del autor, responde con responsabilidad ante la cultura que representa y transforma en la ficción, “tengo la obligación de transformar lo que pienso y lo que soy para así tener en cuenta, de la manera más completa posible, la otredad y singularidad del otro, respetarlas, protegerlas y aprender de ellas, y además debo hacerlo sin certeza alguna respecto a las consecuencias de mi acto” (214). Por el lado del lector, la responsabilidad responde con la identidad emocional, física y las facultades cognitivas. Por eso,

leer una obra literaria de forma responsable significa leerla sin utilizarla para una serie de posibles usos –como evidencia literaria, lección moral, camino hacia la verdad,

²⁷⁵ En el pensamiento andino quechua, el pasado, el presente y el futuro coinciden; y se relacionan dentro de la concepción cíclica de la temporalidad y espacialidad andina. El soporte de la *episteme* andina se concibe sobre la base de un todo e integrado, relacionado y complementado.

inspiración política o motivación personal- y sin juzgar a la obra o al autor (aunque en otros contextos, puede que ese juicio sea fundamental). Significa confiar en la imprevisibilidad de la lectura, en su apertura hacia el futuro (Attridge, 2011: 221).

En *Retablo*, como lectores, comprendemos que se configura y activan las múltiples memorias y testimonios dentro de la diégesis. Se intercambia imaginarios y genera diálogo con las diversas voces como estrategia textual. La labor ética de Julián Pérez es, justamente, ser coherente con su ser, hacer y actuar. Es de Ayacucho, vivió allí y escribe sobre ese espacio lleno de historias y testimonios, del lugar del desarrollo de la violencia política.

Entonces, *Retablo* escrito por un ayacuchano que vivió la encrucijada de la violencia política, percibió y estuvo dentro del horror y terror, puede dar testimonio del Ayacucho de años previos y prefiere hacerlo desde el discurso ficcional²⁷⁶, y en sus diversas presentaciones académicas (entrevistas, tesis, ponencias, conversación personal). La violencia política lo marcó de por vida y, por ello, sigue escribiendo textos ficcionales sobre la violencia política y ensayos que reflexionan y critican las consecuencias y los atropellos de la violencia ejercida por el Estado. Jorge Semprún (2007) y Martin Lienhard (2000) señalan que la presencia de la literatura o testimonio ficcional permite contar y visibilizar los hechos, proponer modos de narrar la historia con el objeto de destacar contradicciones y las consecuencias de toda violencia ejercida dentro de un lugar. Julián Pérez escribe sobre y desde Ayacucho para contarnos su experiencia y recurre a la escritura literaria como soporte de la memoria singular (Attridge, 2011). A partir de la escritura literaria, se intenta desenterrar los recuerdos, recuperar las voces; apela a las fuentes de la oralidad y a los documentos de los grupos marginales, que nos permitan conocer los testimonios de los sobrevivientes. Se considera la tradición oral y sus recuerdos personales. Por tanto, la tradición oral, la inclusión de historias excluidas buscan convencer, reinventar y privilegiar la constitución del sujeto letrado quien resguarda las tradiciones contra el mundo del olvido, el entretenimiento y el exotismo. En ese sentido, la función sociocultural de *Retablo* es analizar con densidad reflexiva y crítica a la memoria oficial; y representarnos la *crítica de la memoria*. De ahí que su creación verbal dialoga con los mecanismos de la memoria (fotografía, tradición oral, periódicos, libros, entre otros)

²⁷⁶ Escribió novelas y cuentos sobre dicho tema.

como es el caso, por ejemplo, del retablo ayacuchano; y se asume la *écfrasis* para convertirlo en *retablo textual* que conserva su *episteme* andina.

Por otro lado, no olvidemos que *Retablo* se presentó en el año de 2002 para el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal; gana el premio en el 2003; y se publica el 2004 en el fondo editorial de la misma universidad. A fines de año del 2018, Julián Pérez Huaranca en una conversación personal nos contó que *Retablo* fue pensada, elaborada desde 1986; y, en el 2002, lo presentó al concurso. Esta confidencia esclarece que es un documento trabajado por más de una década en la construcción de la diégesis en la que se fijó la invención, originalidad, verosimilitud y una exigencia en la lectura responsable de parte del lector. Lo interesante es que *Retablo* se piensa tres años después del primer informe de Uchuraccay (1983), elaborado por la comisión presidida por el escritor Mario Vargas Llosa; y que paradójicamente coincide con el tiempo cronológico en su elaboración y presentación del Informe Final de la CVR publicado el 28 de agosto del 2003²⁷⁷. *Retablo* contesta y replica al primer informe oficial; y de manera simultánea con la CVR, se anticipa, y ofrece su versión de los hechos de inicios del siglo XX y lo acaecido en 1980 hasta el 2002 en Ayacucho. El texto ficcional se adelanta y se anticipa a los registros de la memoria producida por los científicos sociales, académicos y políticos en el 2003.

Finalmente, Julián Pérez, escritor bilingüe y bicultural, intelectual orgánico, es una figura representativa de la comunidad ayacuchana. Es un intelectual andino con competencia literaria, se autorrepresenta y representa los sucesos de la violencia social, cultural y política; para ello, refiere el mundo andino y sus diversas perspectivas sobre dicha violencia²⁷⁸ a partir de la representación de sus narradores-personajes. Su intención desindigenizadora evita la mirada exógena y exótica en la representación, evita construir *retablos textuales mercancías* que cautivan, entretienen y agradan al lector consumidor. Al contrario de ello, escribe y publica *Retablo* para exigir a su lector comprenda que la novela no solo debe ser leída en clave a la temática de la violencia política, sin antes considerar su correspondencia con la memoria que considera la

²⁷⁷ Creada en el 2001, se presenta en nueve tomos; y la referencia de los testimonios datan desde 1980 hasta el año 2000.

²⁷⁸ Según Mark R. Cox para 2008, Julián Pérez Huaranca había escrito alrededor de doce cuentos y tres novelas sobre la violencia política. En la actualidad, ha publicado las novelas *Resto que no cesa de insistir* (2011), *Criba* (2014) y *Anamorfosis* (2017) dando continuidad con el ciclo de representación ficcional sobre la violencia política.

participación de las voces marginadas, que dejan oír sus quejas, exponen su dolor, preocupación y sus miedos. El texto ofrece la representación de un testimonio ficcional escrito sobre el contexto ayacuchano, desde una posición endógena sobre la historia de la violencia. Así, el texto se muestra como un discurso complicado, complejo, dinámico y con el final abierto, que demanda reflexión y empatía. En todo caso, el lector comprenderá que analizar *Retablo* es abordarlo como un texto complejo que demanda saberes interdisciplinarios; y busca ser leído en clave estético-ideológico-ético-político. De acuerdo con Derek Attridge comprendemos que la obra literaria innovadora atiende a un acontecimiento único y desafiante que provoca extrañeza y promueve una interpretación y exigencia ética en el acto de significación literaria, en el modo de sentir y pensar del lector. Planteamiento de obra literaria que implica a *Retablo*.

2. *Retablo* propone la representación de la **memoria crítica** que (re)construye y representa las memorias múltiples para exponer las luchas de la memoria desde un antes, durante y después de la violencia política desatada en Ayacucho; que busca evitar el olvido, el silenciamiento y la indiferencia del pasado escrito por el discurso oficial. Recurre a las múltiples memorias (autobiográfica, intersticial, extrañamiento, colectiva, histórica, melancólica, duelo, textual, de tradición oral) para reconstruir y comprender el porqué de la imagen fragmentada de la familia Medina Huarcaya que busca conectarse con la memoria de duelo y trata de superar el dolor causado por la violencia política en Ayacucho; además con ello, confirma la persistencia de la fractura y fracaso de la nación peruana. Por tanto, la *memoria crítica* en la representación de la novela expone y lucha contra el olvido de la memoria hegemónica y la confronta con la memoria periférica.

Como vimos, en el cuarto capítulo, sobre la base de la memoria individual (autobiográfica, extrañamiento e intersticial) de Manuel Jesús, narrador personaje, se activan las diversas memorias de los diferentes personajes. Entonces a partir de la memoria individual se conectan con las otras memorias (colectiva, histórica, melancólica, duelo, de tradición oral). Esto nos permite comprender que puede ser catalogada como polisistema²⁷⁹ de la memoria. Entendemos que esta es un “un sistema

²⁷⁹ Esta teoría, polisistema, fue propuesto por Even-Zohar a inicios de la década de 1970.

de sistemas que se interseccionan y que funcionan como una estructura abierta, múltiple, dinámica y heterogénea, dentro de él -el polisistema- se producen movimientos entre los distintos estratos que lo forman, entre el centro y la periferia” (Martínez Fernández, 200: 71). Así el sistema (memoria individual) permite la activación de los sistemas (memorias heterogéneas) que evidencia la estructura compleja, en forma de recuerdos, en el que se alternan interpretaciones simultáneas sobre el contexto del antes, el durante y el después de la violencia política. De ahí, el estudio, análisis e interpretación de la tipología de memoria en nuestra investigación. La memoria representada en *Retablo* evidencia un mosaico de la lucha de la memoria contra la violencia de todo ámbito y el olvido.

Por eso, *Retablo* es una novela que excava y desentierra el contexto sociocultural, específicamente, de los años 60, 70, 80, 90 y 2000. Manuel Jesús recoge los testimonios etnográficos y comprende el porqué de la muerte de su abuelo, la tortura y humillación de su padre, las causas históricas, sociales y políticas del conflicto entre Lucanamarca y Pumaránra, así como la expropiación y transformación del cerro de sal de Urankancha en SAIS, la intromisión de Antonio Fernández, la gestación de la violencia política y la inserción de Grimaldo a Sendero Luminoso y su posterior desaparición.

Los testimonios representados (Adelaida, Escolástica, Liz, amigos y el pueblo) evidencian flujos de conciencia ininterrumpida. Los discursos emergen y se estructuran de manera cíclica, con secuencias de espacio y de tiempo fragmentado. La noción de subjetividad: condensada, repetitiva, escénica, con secuencias temporales acorde a las formas de organización sociocultural en el mundo andino. Mosaicos de testimonios, puntos de vista que se complementan de manera simultánea y multitemporal.

En ese aspecto, *Retablo* desentierra la memoria y la identidad ayacuchana. A partir de su narrador-personaje, Manuel Jesús, busca recuperar y rescatar el contexto previo y el durante de la violencia política. Reencuentra lo que fue conservado en el contexto (Ayacucho), desde su memoria autobiográfica activa la memoria colectiva y memoria histórica, la memoria de tradición oral. *Retablo es un huaco-memoria* y se huaquea la memoria. Siguiendo el planteamiento de Espezúa Salmón (2003), huaquear es una categoría y procedimiento que rescata la memoria y el discurso de la identidad. Es una forma de indagar y reencontrar lo conservado en un contexto determinado que permite

“hacer memoria”, restablecer el saber y la cosmovisión de las culturas periféricas, pues “rescata o desentierra las huellas, los vestigios, las ruinas, los huacos y crear contexto de interpretación donde adquieren sentido” (Espezúa, 2003: 120). En ese sentido, se articulan las memorias heterogéneas (re)construyendo un pasado y develando identidades tradicionales y locales “la memoria como huaco conserva lo relevante, un acontecimiento importante” (120). Así, se evidencia la lucha por representar la *memoria crítica* que dan cuenta de los procesos sociales e históricos.

Así, Manuel Jesús a partir de su retorno hacia Ayacucho va evocando sus recuerdos, desentierra su memoria autobiográfica (extrañamiento e intersticial) y activa las múltiples memorias. El contacto con su tierra “-como elemento vivo y no inerte- funciona como una gran memoria en la que están guardadas y enterradas las huellas para recuperar nuestra identidad y nuestro pasado” (Espezúa, 2003: 119). De esa manera el protagonista de *Retablo* puede reivindicar la memoria, a los saberes de sus ancestros (Mamá Auli, Escolástica, Adelaida, Néstor, Grimaldo), valora la cosmovisión andina y rescata la *episteme* andina.

Manuel Jesús, para comprender la situación de fracaso existencial e identitaria de su vida actual, recurre a la memoria intergeneracional y transgeneracional; a partir de los testimonios sobre el asesinato del abuelo Gregorio Medina por orden de Amorín (padre), el secuestro y humillación de su padre Néstor Medina por parte de Amorín (hijo) y la desaparición de su hermano mayor, Grimaldo Medina Huarcaya, busca en los testimonios de su madre, de su hermana Marcelina, de Liz, Ricardo, Adelaida, Mama Auli y el testimonio del pueblo activar las memorias y, sobre todo, en la colectiva, pues “La comunidad es un efecto de la memoria compartida que tiene efectos «terapéuticos»: es un emplasto que se aplica y da sentido a lo irrepresentable e inenarrable del pasado traumático. Su esencia se encuentra en un pronombre, «nosotros», que presupone el otro «ellos». La memoria colectiva une segregando” (Braunstein, 2012: 31). En todo caso, como sugiere Benjamin (citado por Ennis, 2001), la memoria es acercarse al pasado escondido que pueda llegar a la “excavación”:

Quien procure aproximarse al propio pasado sepultado, debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, le está vedado intimidarse ante el retorno, una y otra vez, sobre una y la misma circunstancia –debe esparcirla como se hace con la tierra, removerla como se remueve la tierra. Puesto que las “circunstancias” no son más que estratos, que sólo tras la más cuidadosa indagación arrojan aquello que hace que la excavación valga la pena. Y eso son las imágenes que, arrancadas de

todos sus contextos previos, se yerguen en los sobrios gabinetes de nuestro entendimiento postrero –como *torsi* en la galería del coleccionista (22).

Retablo es un libro que representa un universo de la memoria andina con sus particularidades de la memoria: autobiográfica o individual, colectiva, melancólica, de duelo, textual, histórica, de tradición oral. Evidencia las huellas del tiempo de la violencia estructural y fractura de la identidad ayacuchana ante la presencia de la modernidad y la desproporción del ámbito educativo y económico; asimismo, representa imágenes y escenas sociales, políticas e históricas, escenas del narrador-personaje, el rol de la mujer, reflexiones, situaciones y diálogos con escenas de múltiples experiencias personales, su forma dialogante con los otros narradores, puntos de vistas que se complementan y van en simultáneos. Se representan historias múltiples con sus respectivas microhistorias sobre un mismo espacio (Ayacucho) en diferentes tiempos (pasado y presente). De esta forma se enlazan los fragmentos de los recuerdos de la historia de vida (memoria individual), con los recuerdos de otros (memoria colectiva), se reescribe y reinterpreta la historia (memoria histórica), y se relatan los acontecimientos sufridos antes, durante y después de la violencia política en Ayacucho.

El narrador, Manuel Jesús, intenta rememorar el pasado para comprender y explicar el fracaso de su presente. Para ello, en la novela *Retablo* se narran y representan las memorias. A partir de las luchas de ellas por evitar el olvido, se expone y confirma la continuidad de la fractura y fracaso de la nación peruana. Así el retablo textual es el lugar de la resistencia que reivindica las “memorias otras”, las memorias silenciadas por el discurso oficial. Por tanto, en *Retablo* se representa la *memoria crítica*.

CONCLUSIONES

UNO. En *Retablo* se reconstruyen y se representan diversas propuestas temáticas y formales. Correlaciona la tradición oral con las anécdotas, las secuencias de luchas (campesinas, luchas armadas, las luchas existenciales y de identidad), las resistencias sociales y culturales, la determinación de “tiempo de hablar”; se relatan los testimonios, se evidencian las perspectivas e interacción de múltiples voces y memorias que se entrecruzan dentro del marco espacio-temporal en el presente sobre el pasado ocurrido en Ayacucho. Estas se integran en forma de fragmentos a lo largo de los 36 capítulos. El desarrollo no es lineal sino aleatorio, pues se alternan tiempos y espacios en el mundo representando muy semejante a la concepción del tiempo y espacio del mundo andino quechua. Esta se presenta como circular, fragmentada, retrospectiva, con el uso de la elipsis y presenta un final abierto.

DOS. Desde la representación de *la memoria* se denuncian, demandan, rescatan, reescriben, develan las omisiones y los vacíos del discurso oficial. En este texto, Julián Pérez apela a la escritura ficcional para representar la memoria y construir sus experiencias sobre la violencia estructural, la política y las confronta. Representa la constante confrontación entre el pasado y el presente, se reescribe la historia oficial y representa una narración de la historia periférica, de carácter oral y popular.

TRES. En *Retablo* (2004) se lleva a cabo el proceso de reconversión, “*ideologema del rito*” y del “*dialogismo estético-epistemológico*” del texto visual iconográfico (*retablo artesanía*) hacia un texto ficcional (*retablo textual*), que se aprecia en su diégesis sobre el mundo andino ayacuchano y la situación previa al desarrollo y, sobre todo, la denominada posviolencia política. En ese sentido, el *retablo artesanía* es una estrategia textual e hipotexto que parte del archivo conceptual de la memoria mestiza hacia la construcción de un texto ficcional o *retablo textual*, en el que se representa la *crítica de la memoria*. Julián Pérez es, en tal medida, un narrador disidente que presenta un discurso heterogéneo con carácter ético, estético e ideológico, que dialoga con la tradición del retablista ayacuchano Edilberto Jiménez.

CUATRO. La *crítica de la memoria* vigila y suspende el abuso, la exageración y el exotismo de la memoria por parte de la hegemonía. Julián Pérez Huaranca recrea el *retablo artesanía (RA)* en retablo de palabras o *retablo textual (RT)*, en el que destaca su posición estética, ética e ideológica. Y la *memoria crítica* que (re)construye y representa las memorias múltiples (autobiográfica, intersticial, extrañamiento, colectiva, histórica, melancólica, duelo, textual, de tradición oral) para exponer las luchas de la memoria desde un antes, durante y después de la violencia política desatada en Ayacucho. Recurre a las memorias para reconstruir y comprender el porqué de la imagen fragmentada de la familia Medina Huarcaya que busca conectarse con la memoria de duelo y busca superar el dolor causado por la violencia política en dicho espacio. Por tanto, la *memoria crítica* en la representación de la novela expone y lucha contra el olvido de la memoria hegemónica y la confronta con la memoria periférica.

CINCO. La reconversión del *retablo artesanía* (retablo ayacuchano) en *retablo textual* nos presenta la *crítica de la memoria* en tres posiciones: la estética, la ideológica y la ética representada en la novela. Para ello, recurre a la *écfrasis literaria* y *écfrasis crítica* que establece la posición estética; la representación del mimetismo en su forma de doble articulación que desestabiliza y critica las omisiones, el descuido, el olvido de la memoria hegemónica sobre la violencia política evidenciando una posición ideológica; y, finalmente, la intencionalidad del escritor es fijar y determinar desde una mirada endógena los hechos de violencia generados en Ayacucho, nos narra las historias desde una perspectiva marginal; y sabe desde dónde escribe y para quién (es) evidenciando una posición ética.

SEIS. En *Retablo*, la *memoria crítica* se inicia con Manuel Jesús, el narrador autodiegético, quien evoca sus recuerdos y activa la memoria individual, la memoria autobiográfica, del extrañamiento e intersticial. La memoria del extrañamiento apela a la observación-focalización, el desdoblamiento del narrador personaje adulto (Manuel Jesús) como observador de sí mismo como personaje infante (Manuel Jesús) en el pasado. Mientras que la memoria intersticial rompe con la frontera del tiempo espacial y actualiza el contexto del pasado en el presente. Se activa la memoria por medio del contacto con el lugar de la memoria y el tiempo: “yo adulto relato”, “hoy” (2002), “desde aquí” (Ayacucho) sobre “mi yo niño, adolescente y universitario”, de los años 1960, 1970 y 1980.

SIETE. La *memoria crítica* se activa con el actuar de Manuel Jesús adulto, profesor universitario, divorciado, con un hermano desaparecido, recuerda y se mira como Manuel Jesús niño, adolescente y universitario que forzado por la situación política huyó de Ayacucho. La activación de su memoria individual, en memoria del extrañamiento e intersticial se debe a la interacción de su sensibilidad con diversos mecanismos de la memoria (libros, fotografías, cantos, danzas, libros, música, ritos) y el vínculo amoroso. Efectivamente, el yo observador (adulto) se transforma en yo/narrador y yo/ escritor que apela a su historia personal/autobiográfica que explica y describe los hechos del origen de su familia Medina Huarcaya y las desapariciones violentas de su abuelo, padre y hermano. Busca construir un discurso desde la memoria etnográfica, antropológica y ficcional. El yo/escritor y antropólogo emplea su biculturalidad y bilingüismo para transmitir su memoria, su testimonio y los de los otros; y sigue un proceso de transformación que va desde la memoria melancólica hacia una memoria de duelo. Además, representa las luchas de la memoria, organiza múltiples experiencias desde diversos testimonios (mamá Escolástica, mamá Auli, Néstor, Grimaldo, Marcelina, Adelaida, Liz, ronderos, militares, el pueblo) que aborda el conflicto entre comunidades y los registros cronológicos acerca del desarrollo de la violencia política.

OCHO. La *memoria crítica* representa a la femeneidad andina o los personajes femeninos como seres vigorosos, fuertes, solidarios: Escola, mujer sabia, de carácter, que aprecia el conocimiento occidental; Mama Auli refiere el tono mítico, la voz de la colectividad y narra la vida épica de la familia Medina, la historia del pueblo en la lucha contra los excesos y abusos de los Amorín; Adelaida intenta que Manuel Jesús logre encontrarse consigo mismo (identidad) y se quede en Ayacucho. Las féminas se presentan como generadoras de oportunidades y soportes de vida en la esfera social, política, cultural, histórica y mítica.

NUEVE. La *crítica de la memoria* y la *memoria crítica* en *Retablo* de Julián Pérez Huaranca representa la fractura del discurso de la escritura e intenta partir de la representación de la memoria visual (retablo artesanía) para cuestionar el proceso social, político e histórico desarrollado en Ayacucho. Así, propone el paradigma de lo visual hacia lo escritural para ser contestataria y criticar la memoria vacía, llena de omisiones por parte del discurso oficial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. DE JULIÁN PÉREZ HUARANCCA

1.1. Obra literaria, investigaciones

- Pérez Huarancca, Julián (2017). *Anamorfosis*. Lima: BCRP.
- _____. (2015a). *El acto ético y sus implicancias en la propuesta de nación peruana en El mundo es ancho y ajeno y Todas las sangres*. Tesis de Doctorado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____. (2015b). “La constitución del sujeto político y el acto en las performances de Benito Castro y Rendón Willka”. En: *Desde el Sur Revista de Ciencias Humanas y sociales de la universidad Científica del Sur*, 7, pp.11-28.
- _____. (2014). *Criba*. Lima: PETROPERÚ.
- _____. (2009). *La violencia política en las premisas de la crítica literaria actual*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____. (2004). *Retablo*. Lima, Editorial Universitaria Universidad Nacional Federico Villarreal.
- _____. (2002). “La novelística peruana contemporánea”. *Ciudad Letrada*, 10, 6.
- _____. (1998). *Fuego y Ocaso*. Lima: Editorial San Marcos.

II. SOBRE JULIÁN PÉREZ HUARANCCA

2.1. Artículos periodísticos

- Coral, Víctor (2008). “Ficción y revisión”. En: *El Comercio*. Lima, 28 de septiembre, C4-3.
- González Vigil, Ricardo (2014). “La verdad impura”. En: *El Comercio*. Lima, 21 de julio, C5.

2.2. Artículos en revistas y libros

- Aparecida Lima, Elaine (2016). “Mercado editorial e crítica literaria: os casos de Galileia e Retablo”. En: XV Encuentro ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) Experiências literárias textualidades contemporâneas (pp. 3917- 3928).
- Arribasplata, Miguel (2007). “Todos los mundos de *Retablo*”. En: *Revista de Literatura Arteidea*, 11, p. 20.
- Asto Valdez, Paul (2018). “Criba y la novela post CVR, o hacia una nueva vertiente en la novela sobre el conflicto armado interno”. En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima, Distopia Editores, pp.143-167.
- Caballero, Carlos (2017). “La novela de la violencia política en el Perú desde la noción de “revuelta”. El caso de *Retablo* (2004)”. En: C. A. Caballero Medina. *Contra teorías. Estudios de crítica literaria. Arequipa*, pp. 355-379.
- Cabrera Junco, Jaime (2014). “Oswaldo Reynoso. En la creación es un acto donde ejerzo mi absoluta libertad y goce estético sexual”. En: *BuenSalvaje*, 5, pp. 14-15.

- Carbajal, Erick (2018). "Historia y heterogeneidad sociocultural en *Retablo Julián Pérez*". En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp.51-71.
- _____ (2012). "Educación, lenguaje y violencia simbólica en Retablo de Julián Pérez". Ponencia leída en Mid- America Conference en Hispanic Literature, exiles, migrations, y movements realizado del 12 al 14 de octubre.
- Carrillo Jara, Daniel (2018). "El repertorio indigenista de *Retablo de Julián Pérez*". En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp.107-123.
- Castro, Dante (2010). "¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?". En: M. R. Cox (Comp.), *Sasachakuy Tiempo. Memoria y pervivencia ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Editorial Pasacalle, pp.25-30.
- _____ (2010) [1990]. "Los Andes en llamas". En: M. R. Cox (Comp.), *Sasachakuy Tiempo. Memoria y pervivencia ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Editorial Pasacalle, pp. 11-18.
- _____ (2008). "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68, pp. 227-268.
- _____ (2003). "Narrativa andina y la violencia política de los años ochenta y noventa". En: *Ángeles y demonios*, n.º cero, diciembre, pp. 84-85.
- Garvich, Javier. (2005). "Félix Huamán Cabrera. Un narrador fuera de serie". En: *Revista Peruana de Literatura*, 4, pp. 34-35.
- _____ (2006). *Retablo*. En: *Revista Peruana de Literatura*, 7, pp.64-65.
- González Montes, Antonio (2018). "Una criba a Criba". En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp.189-193.
- Gutiérrez, Miguel (2007). "La narrativa de la guerra 1980-2006". En *Libros y Artes*, 20/21, pp.18- 21.
- Medina Huamaní, Luis (2005). Violencia política y representación de espacios en *Retablo de Julián Pérez*. En: *El azar inmóvil*, 1, pp. 84-97.
- Nieto Degregori, Luis (2007). "Entre el fuego y la calandria visión del Perú desde la narrativa andina". *Crónicas urbanas*, 12, pp.55- 66.
- _____ (2001). "El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última". En: Jornada Andinas de Literatura Latinoamericana 1999. T. II. Cusco: Cronolibros, pp.105-108.
- _____ (1999). "Me friegan los cóndores". *Sieteculebras*, 13, pp. 24-27.
- Ollé, Carmen (2006). "Julián Pérez. Retablo". Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal Editorial Universitaria. *San Marcos*, 24, pp. 375-378.
- _____ (2005). "*Retablo o la mirada calidoscópica*". *Identidades Reflexión, Arte y Cultura Peruana*, 5, p. 14.
- Osorio, Juan (2002). "La narrativa andina". *Sieteculebras*, 16, pp. 6-10.
- Palacios, Belinda (2018). "*Retablo*, o el Apocalipsis según Julián Pérez Huarancca. En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp. 27-49.
- Pérez Orozco, E. (2018). "Del retablo artesanía al retablo textual en *Retablo* (2004) de Julián Pérez Huarancca". En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp. 73-105.
- Tenorio Requejo, Néstor (2015). Asedios a la novela "Criba" de Julián Pérez: reparación diáfana de la memoria. Texto inédito.

- Terán Morveli, Jorge (2017). “La narrativa de la violencia en el Perú. Una primera tipología”. *Entre caníbales Revista de Literatura Peruana*, 5, pp.75-98.
- _____ (2018). *Memoria y literatura en la novelística de Julián Pérez. A propósito de Anamorfosis*. En: Edith Pérez & Jorge Terán (editores). Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca. Lima: Distopía Editores, pp. 195-222.
- _____ (2017). La narrativa de la violencia en el Perú: una primera tipología. *Revista Académica UNASAM*, 6-7, pp. 319-3476.
- Zevallos-Aguilar, Ulises (2018). “Contra discursos de demonización y piedad en *Retablo* de Julián Pérez”. En: E. Pérez & J. Terán (editores). *Cuadernos Urgentes Julián Pérez Huarancca*. Lima: Distopia Editores, pp. 15-23.

2.3. Artículos en revistas cibernéticas o web

- Ágreda, Javier (2008). “Jaque perpetuo *Retablo* de Julián Pérez”. *La República*, 31 de agosto. Recuperado de <https://larepublica.pe/tendencias/370198-jaque-perpetuo-retablo-de-julian-perez>
- _____ (2008). “Retablo Narrativa novela reedición”. Recuperado de <http://agreda.blogspot.com/2008/09/retablo.html>
- Ángeles, César (2013). “Cabezas clavadas de poder: El caso del escritor Hildebrando Pérez Huarancca y la memoria política en el Perú”. *Proyecto Patrimonio*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/cask280413.html>.
- Caballero, Carlos (2014). “Crítica, escritores y violencia política: divergencias en torno a la narrativa de los años de terror”. *Revista Buen Salvaje*. Recuperado de <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/03/20/critica-escritores-y-violencia-politica-2/>.
- _____ (2012). “La novela de la violencia política en el Perú desde la noción de «revuelta». El caso de *Retablo* (2004)”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*. Del 7 al 9 de mayo de 2012. La Plata. Disponible en www.memoria.fahce.unip.edu.ar/trab_eventocs/ev.1625/ev.1625.pdf
- _____ (2012a). “Entrevista a Julián Pérez de *Retablo* (2004)”. *Diario Noticias Arequipa*. Entrevista realizada el 21 de febrero del 2012. Recuperado de <http://blog.pucp.edu.pe/item/153384/entrevista-a-julian-perez-autor-de-retablo-2004>
- _____ (2012b). “*Retablo* y las coordenadas de la violencia”, *Pacarina del Sur* [En línea], año 3, núm. 11, abril-junio, 2012. ISSN: 2007-2309. 20 de mayo de 2012. Recuperado de www.pacarinadelsur.com/home/senas-y-resenas/448-retablo-y-las-coordenadas-de-la-violencia
- _____ (2012c). “Entrevista a Julián Pérez, autor de *Retablo* (2004). *Nafragio digital, cine cultura y cultura*. Lima. Entrevista realizada el 7 de febrero del 2012. Recuperado de [Internet:http://blog.pucp.edu.pe/blog/nafrago/2012/02/](http://blog.pucp.edu.pe/blog/nafrago/2012/02/)
- De Lima, Paolo (2006). “Inocencia y contudencia”. En: *Zona de noticias*. Revisado el 20 de mayo de 2018.
- Diario El Correo (2009). “Retablo de violencia”. Recuperado de <https://diariocorreo.pe/opinion/retablo-de-violencias-331876/Retablo-de-violencias>
- Faveron, Gustavo (2008). “Más allá de andinos y criollos. Una propuesta para mover el centro del debate”. En: *Puente Aéreo*. Revisado el 20 de junio de 2018.

- Recuperado de <http://puenteaereo1.blogspot.com/2008/04/ms.all-de-andinos-y-criollos.html>
- _____ (2007). “La otra guerra del fin del mundo. La narrativa peruana y los años de la violencia política”. En: *Puente Aéreo*. Revisado el 20 de junio de 2018. Recuperado de <http://puenteaereo1.blogspot.pe/2007/05/violencia-quimera.html>
- González Vigil, Ricardo (2019). Los mejores libros del 2018. Recuperado de <https://rgonzalezvigil.lamula.pe/2019/01/04/los-mejores-libros-del-ano/rgonzalezvigil/>
- _____ (2018). *Retablo de Julián Pérez Debolsillo, septiembre 2018*. Recuperado de <https://www.megustaleer.com.pe/libros/retablo/MPE-000200>
- _____ (2007). “Nace un novelista”. *El Comercio* Lima 17 de diciembre. Recuperado de <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001701/Nace-un-novelist>
- La Primera Digital (2008). “Retablo de Julián Pérez”. Entrevista realizada 13 de agosto. Recuperado de <https://www.diariolaprimeraperu.com/online/cultura/retablo-julian-perez-21464/>
- López Maguiña, Santiago (2015). “Memoria, verdad y funerales en una novela sobre el conflicto armado de los años 80: *Criba* de Julián Pérez”. 27 de agosto de 2014. Recuperado de <http://slopezma.blogspot.com/2014/08/memoria-verdad-y-funerales-en-una.html>
- Nieto Degregori, Luis (2010). “Literatura en el Perú: deslinde, relaciones y debates. Entrevista concedida a Ana Cecilia Olmos”, pp. 394-417. Recuperado de <file:///D:/Users/ILLARI~1/AppData/Local/Temp/Dialnet-LiteraturaEnElPeru-5253554.pdf>
- _____ (2008). “Los escritores andinos, la violencia y invisibilidad”. En: *Revista Argumentos*, 4. Disponible en Intenet: http://web.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_cont=1037 ISSN 2076-7722
- Olmos, Ana; Celada, María y Gasparini, Pablo (2015). Literatura en el Perú: Deslindes, relaciones y debates Entrevista a Luis Carlos Nieto Degregori. *Caracol 9. Revista del Programa de Posgraduado en lengua española y literatura española e Hispano-Americana*, pp. 394-417. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/8162>
- Ómnibus (2006). “Editorial San Marcos presenta su colección Diamantes y pedernales”. *Ómnibus*, 1, p.11. Recuperado de <http://www.omni-bus.com/n11/sanmarcos.html>
- Ruiz Ortega, Gabriel (2010). “Rafael Inocente sobre la novela *Retablo*, de Julián Pérez”. 2010. Recuperado de <http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com/2010/07/rafael-inocente-sobre-la-novela-retablo.htm>
- Toledo, Fernando (2006). “La historia está llena de violencia. Entrevista a Miguel Gutiérrez”. *Casa de citas Revista de Literatura*, 3. Recuperado de <https://lasorderasecontagia.wordpress.com/2013/06/07/la-historia-esta-llena-de-violencia-entrevista-a-miguel-gutierrez-20-01-06/>
- Tolentino, Carlos (2014). “El goce no solo es placer sino también dolor. Una charla con Julián Pérez Huaranca”. *Revista Buen Salvaje*, pp. 14-15. Recuperado de <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/03/18/el-goce-no-solo-es-placer-sino-tambien-dolor/>
- Velita, Niko (2009). “Entrevista a Rafael Inocente”. 17 de diciembre de 2009. Recuperado de <https://luizcore.wordpress.com/2009/12/17/entrevista-a-rafael-inocente/>
- Inocente, Rafael (2010). “El Retablo de Julián”. 2 de julio. Recuperado de <http://rodolfoyarra.blogspot.com/2010/07/el-retablo-de-julian-env.html>

2.4. Libros

- Cox, Mark. (2019). *Prosa pituca peruana y la guerra de los años 80 y 90*. Ayacucho: Editorial Amarti.
- _____ (2010). *Sasachakuy tiempo memoria y pervivencia*. Lima: Editorial Pasacalle.
- _____ (2012). *La verdad y la memoria. Controversia en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*. Lima: Editorial Pasacalle.
- _____ (2009). “La verdad elusiva en *Fuego y ocaso* de Julián Pérez”. En: *El azar inmóvil*, 1, pp. 65-72.
- _____ (2004). “Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política”. En: Mark Cox. *Pachaticray (el mundo al revés)*. Lima: Editorial San Marcos, pp.67-77.
- _____ (2004). *Pachaticray (El mundo al revés)*. Lima: Editorial San Marcos.
- Delgado, Wáshington (1998). “Comentario en contratapa”. En: Julián Pérez Huarancca. *Fuego y Ocaso*. Lima: Editorial San Marcos.
- Faverón, Gustavo (Ed.) (2006). *Toda la sangre antología de cuentos peruanos sobre violencia política*. Lima: Matalamanga.
- De Lima, Paolo (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980 - 1992). A study of poets and civil war in Peru*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Gutiérrez, Miguel (2008). *La generación del 50: un mundo dividió*. Lima: Arteidea.
- _____ (2007). *El pacto con el diablo. Ensayos de 1966-2007*. Lima: Editorial San Marcos.
- Molina Ritcher, Marcial (2003). *La fiesta de la lira. Temas de literatura*. Lima: Editorial San Marcos.
- Osorio, Juan (2018). *Literatura en Ayacucho*. Ayacucho: Editorial Amarti.
- Rosas Paravicino, Enrique (2011). *Elogio de la escritura radical*. Cusco: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- Zapata, Antonio; Pereyra Nelson y Rojas, Rolando (2010). *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: IEP, UNICEF, DED, Servicio Alemán de Cooperación Social- Técnica.

2.5. Homenajes

Homenaje a Julián Pérez publicado 6 diciembre 2017. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=cvbumxs_eau

Entrega de los premios COPÉ 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qfdbqjb0fs8>

PETROPERÚ presentó en Feria Internacional del libro su novela ganadora del premio COPÉ 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ry8wfz4fl4u>

2.6. Grabación de audio-video

Parte del ciclo, "conversaciones que le cambiarán la vida". Con Miguel Gutiérrez, Lurgio Gavilán, Julián Pérez Huarancca, Santiago Gamboa narrar la violencia - FILBO 2012. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hvbbcrjpyhq>

1er Festival de la palabra CCPUCP - "Narrar la violencia" del 3 al 7 de junio de 2014. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kqbakx0lkme>

Presentación de "Resto que no cesa de insistir" de Julián Pérez. FIL 16ª FERIA Internacional del libro de Lima 2011 por Atalaya Editores, 31 de julio. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yh4op2yzsoq>

Escritor Julián Pérez presentó su novela "Resto que no cesa de insistir", 31 de julio. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sxsslukbf9o>

Entrevista a Julián Pérez, Resto que no cesa de insistir. 25 de julio de 2011. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=todozoxgfag>

2.7. Tesis

Aparecida Lima, Elaine (2018). Conflictos dos pasado e tensoes do presente em *Galileia e Retablo* Universidad Federal de Integracao Latino-Americana. Mestre em Literatura Comparada. Brasil: Foz do Iguacu.

Akos Morris, Christopher (2011). La novela y la memoria del conflicto armado de Sendero Luminoso en el Perú. University of Vermont.

Camán Vigo, Rosa (2013). *Del estereotipo a la humanización del subversivo como personaje en la novela El camino de regreso (2007)*. Tesis para optar el Grado de Magíster en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

García Ysla, Eugenio Mario (2015). La memoria, el testimonio y el hombre capaz como claves en la novela La noche y sus aullidos de Sócrates Zuzunaga Huaita. Tesis Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Labán Salguero, Magali Patricia (2015). Tradición y recreación en el retablo ayacuchano de la familia Jiménez (1980-2000). Tesis para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Larrea, Edgar (2017). Del indigenismo literario a la novela de la guerra interna: Evolución y presente de la narrativa autóctona en el Perú. Fort the Degree of Doctor of Philosophy in Spanish. Estados Unidos: University of South Carolina Scholar Commons

Morón Hernández, Luis; Cárdenas Ríos, Tulio; Paredes Blancas, Graciela (2010). Hermenéutica narratológica de la novela cantuteña canónica y la formación del maestro cantuteño en la UNE. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle La Cantuta.

Palacios, Belinda (2014). El imaginario apocalíptico en las representaciones literarias del conflicto armado interno peruano (1980-2000). Tesina de Máster, en la Facultad de Letras, Unidad de Español inédita. Suiza: Universidad de Ginebra.

Revelli Quispe, Humberto (2014). Análisis comparativo de Retablo de Julián Pérez y en Busca del tiempo perdido de Marcel Proust. Tesis para optar el Título de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Viera Mendoza, Sara (2014). Memoria, dilogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco. Tesis para optar el Grado de Magíster en Literatura, con mención en Estudios Culturales. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

3. COMPLEMENTARIA

- Achugar, Hugo (2003). “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”. En: Elizabeth Jelin y Victoria Langland (Comp.). *Monumentos, memoriales, marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI Editores, pp. 191-214.
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (HomosacerIII)*. Valencia: Pre-textos.
- Agudelo, Pedro Antonio (2011). “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraasis. De la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura*, 60, 75-92.
- Alva Mendo, Jacobo (2003). “El testimonio oral en los andes centrales. Travesías y rumor”. En: Gonzalo Espino (Comp.). *Tradición oral, culturas peruana -Una invitación al debate-*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp.63-90.
- Attridge, Derek (2011). *La singularidad de la Literatura*. Madrid: Abada.
- Augé, Marc (1998). *Las Formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Bhabha, Homi (2010). “Introducción: Narrar la nación”. En: Homi Bhabha (compilador). *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores & FLACSO, pp.11-19.
- _____ (2010). “Diseminación. Tiempo, narrativa y márgenes de la nación moderna”. En: Homi Bhabha (compilador). *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp.385-423). Buenos Aires: Siglo XXI Editores & FLACSO.
- _____ (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.
- _____ (1990). *Narrating the Nation*. En Homi Bhabha (ed.). *Nation and Narration* (pp.1-7). Londres: Routledge.
- Bajtín, Mijaíl (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Basabe, Enrique (1998) “Una migración aparente: el sujeto y el género en “Atravesando fronteras/ crossing borders” de Gloria Anzaldúa”. En: *Anclaje*, 2, pp.29-43. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v02a03basabe.pdf>
- Bastide, Roger (1987). “Memoria colectiva y sociología del bricolaje”. En: Gilberto Jiménez. *La teoría y el análisis de la cultura*. Mexico: Sep-Comecso, pp. 19-76.
- Barthes, Roland. (1989). *El placer del texto / lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Beristain, Helena (1997). *Análisis estructural del relato literario*. México: Editorial Limusa.
- Bianciotti, María & Ortecho, Mariana (2013). “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo”. *Tabla Rasa*, 19, 19-137.
- Bourdieu, Pierre (1991). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, Carmen; Baamonde, Gloria; Cueto, Magdalena; Frechilla, Emilio, Marful, Inés (1998). *Historia de la teoría literaria II. Trasmisores. Edad Media. Poética clasicista*: Madrid: Gredos.

- Buntinx, Gustavo (2004). "Identidades póstumas: el momento chamánico en Loquén 10 años de Gonzalo Díaz". En: Raynald Belay (Et. Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.301-316.
- Burke, Peter. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Braunstein, Néstor (2012). *La memoria del uno y la memoria del otro*. México: Siglo XX Editores.
- Cabrejo, José (2015). *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Cabrera, Marta (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2, 9-20.
- Cánepa, Gisela. (2012). "Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura". En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.113-114.
- Calveiro, Pilar (2008). "La memoria como resistencia: memorias y archivos". En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen. *De memoria y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.25-45.
- Castillo Durante, Daniel (2001). "Los oscuros senderos de los vertederos latinoamericanos. Por una estética de la basura en la literatura de Arguedas, Paz y Sábato". En: *Perú en su cultura*. Ottawa: University Ottawa y PromPerú, pp.13-36.
- Cavero, Ranulfo y Cavero, Rómulo (2007). *Retablo de memorias: indígenas e indigenismo en Ayacucho*. Lima: S/E.
- Cecconi, Arianna (2013). "Cuando Las almas cuentan la guerra: sueño, apariciones y visitas de los desaparecidos en la región de Ayacucho". En: Ponciano Del Pino y Caroline Yezer. *Las formas del recuerdo: etnografía de la violencia política en el Perú*. Lima: IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, pp.153-192.
- Centro Elim. Psicogenealogía. Recuperado de <https://www.centroelim.org/psicogenealog%C3%ADa/>
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial horizonte.
- Chaves, José (2008). "Analogía y memoria". En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen. *De memoria y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 89-103.
- Chandler, Daniel (1998). *Semiótica para principiantes*. Quito: Abya-Yala.
- De la Sota Díaz, Edmundo (2017). "La artesanía dietética en «Calixto Garmedia» y «duelo de caballeros»". En: Gladys Flores Heredia (Editora). *Un mundo ancho pero ajeno: 50 años de la desaparición de Ciro Alegría*. Actas del Congreso Internacional. Lima, del 5 al 7 de abril de 2017. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, Academia Peruana de la Lengua, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 239-249.
- De Lima, Paolo (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Del solar, María (2012). "Una mirada breve al arte de Edilberto Jiménez Quispe". En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 115-118.

- Del Pino, Ponciano (2013). “«En nombre del gobierno»: Políticas locales, memoria y violencia en el Perú del siglo XX”. En: Ponciano Del Pino y Caroline Yezer. *Las formas del recuerdo: etnografía de la violencia política en el Perú*. Lima: IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, pp.27-70.
- _____ (2012). “«Picaflorcito»: poética y representación del estado de abandono”. En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 143-145.
- _____ (2003). “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes”. En: Carlos Iván Degregori (Ed.). *Jamás tan cerca arremetió lo lejano memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.49-93.
- De llano, Aymara. (2013). “Senderos iluminados. Mito y violencia en la novela peruana contemporánea”. *Revista Pilquen*, 16, 1-10.
- _____ (2006). “Memoria, lucha y agonía: la escritura del yo”. En: Sergio R. Franco (Ed.). *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Pittsburg instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 143-166.
- Dèotte, Jean-Louis (2004). “Las paradojas del acontecimiento de una desaparición”. En: Raynald Belay (Et.Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 323-336.
- Dolezel, Lubomír (1999) *Estudios de la poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- _____ (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Diccionario académico de Medicina. Recuperado de <http://dic.idiomamedico.net/hipermnesia>
- Durkheim Émile 2012**
- Eco, Umberto (2010). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Debolsillo.
- _____ (2007). “¿Sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado? Preámbulo”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.183-186.
- _____ (2002). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ennis, Juan (2011). Medios de la memoria y legibilidad de la historia. *Olivar*, 16,19-50.
- Espezúa, Dorian (2010). “Diez apuntes sobre la Narrativa de la Violencia Política. Congreso sobre literatura y violencia política. Homenaje a Óscar Colchado”. Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del 25 al 30 de octubre de 2010. Texto inédito.
- _____ (2006). “Zein Zorrilla. La novela andina: tres manifiestos”. *San Marcos*, 25, pp. 404-409.
- _____ (2003). “Huaquear y bambear”. En: Marita Hamann (Et. Al.). *Batallas por La memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 108-129.
- Escajadillo, Tomás (1994). *La novela indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.
- Espino Relucé, Gonzalo (2003). “Garúa y polvadera (polvareda), memoria de la tradición oral-Un intento de prólogo a las actas del Seminario Tradición Oral-”. En: Gonzalo Espino (Comp.). *Tradición oral, culturas peruana - Una invitación al debate-*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 15-24.

- _____ (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina Editores.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2001). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Erlich, Victor (1974). *El formalismo ruso*. Madrid: Seix Barral.
- Fontanille, Jacques (2008). *Soma y sema figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la universidad de Lima. 1era edición.
- Flores Galindo, Alberto & Burga, Manuel (1991). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay.
- Flores Galindo, Alberto (1987). *Buscando un inca: Identidad y utopía e los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- _____ [1977?]. Movimientos campesinos en el Perú: Balance y esquema. *Cuaderno Rural*, 18; Taller de Investigación Rural, Programa de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima, s.f.. Esta Edición: Marxists Internet Archive, agosto de 2012. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/floresgalindo/1977/movcam.htm>
- Franco, Jean (2003). “La memoria obstinada: historia mancillada”. Decadencia y caída de la ciudad letrada”. En: Jean Franco. *La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate, pp. 305-336.
- _____ (1981). “Narrador. Autor superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”. *Revista Iberoamericana*, 114-115, pp.129-148.
- Freud, Sigmund. (2000) [1914]. *El recuerdo, la repetición y la elaboración*. En Sigmund Freud. Tomo XII Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuentes, María del Carmen (2009). La navidad en el arte popular tradicional de Ayacucho. *Estudios Andino*, 38, pp. 316-328.
- Gaillard, Jean-Michel (2007). “La etapa Ferry: la escuela de la República entre mitología y realidad”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.31-35.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Garza, Efraín (2008). Écfrasis: “El «pintar con palabras» de Bécquer”. En: Juan-Navarro Santiago & Joan Torres-Pou. *Memoria histórica, género e interdiscipliniedad. Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp.227-236.
- Genette, Gerald (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Giraldo, Efrén (2015). “Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”. *Co-herencia*, 12, 22, 201-226. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/774/77438952009.pdf>
- González, Antonio (1991). “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés”. En: Concepción Company. *Amor y Cultura en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.29-42.
- Golte, Jürgen. (2012a). “Los retablos de Edilberto Jiménez en el contexto de la imaginería huamanguina”. En: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.17-33.
- _____ (2012b). “Culturas de la memoria en Edilberto Jiménez Quispe”. En: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.), *Universos de memoria. Aproximaciones a los*

- retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.119-122.
- _____ (2003). “La memoria post-colonial: tiempo, espacio y discursos sobre los sucesos de Uchuraccay”. Documentos de trabajo N° 134. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Golte Adams, Melissa (2012). “Arte y memoria: Danzig Baldaev y Edilberto Jiménez”. En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.146-151.
- González De Ávila, Manuel (2010). *Cultura y razón: Antropología de la literatura y de la imagen*. México: Anthropos & Universidad Nacional Autónoma de México.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Hernández Aguilar, Zoila (2012). *Tiempo de violencia. Resiliencia en el mundo andino. Violencia política a mujeres hacia mujeres de Huancavelica 1980-2000*. Lima: Instituto Ecológico para el Desarrollo.
- Harshaw, Benjamín (1997). “Ficcionalidad y campos de referencia”. En: Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teoría de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp.123-157.
- Hodapp, Eva (2008). “De la historia oficial a la memoria de los ausentes en Estaba la pájara pintada sentada en el verde limón, de Alba Lucía Ángel”. En: Juan-Navarro Santiago & Joan Torres-Pou (Ed.). *Memoria Histórica, género e interdisciplinariedad, Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 65- 73.
- Honores, Elton. (2017). *La división del laberinto: Estudio sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Lima: Polisemia.
- Hosoya, Hiromi (2012). “Entre el documento de violencia y la creatividad artística: desde retablos a dibujos de Edilberto Jiménez”. En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.152-155.
- Huamán, Miguel Ángel (2017). *Hacia la universidad de la investigación: Una perspectiva interdisciplinaria en las humanidades*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____ (1994). *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte.
- Hurtado de Mendoza Santander, William (2001). *Pragmática de la cultura y la lengua quechua*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Hurtado, Lourdes (2003). “¿Y después del municipio...qué? Las regidoras de Huanta. Un estudio de caso sobre las mujeres en los gobiernos locales”. En: Ludwing Huber (Editor). *Ayacucho. Centralismo y descentralización*. Lima: IEP, pp. 154-212.
- Jelin, Elizabeth (2005). “Exclusión, memorias y luchas políticas”. En: Daniel Mato (Comp.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: FLACSO, pp. 219-239.
- _____ (2004). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las Ciencia Sociales. *Estudios Sociales*, 27, pp. 91-113.

- _____ (2003a). “Memorias y luchas políticas”. En: Carlos Iván Degregori [et al.]. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.27-48.
- _____ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003b). “Introducción: las marcas territoriales como nexos entre el pasado y presente”. En: Elizabeth Jelin y Victoria Langland (Comp.). *Monumentos, memoriales, marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI Editores, pp.1-18.
- Jiménez Quispe, Edilberto (2012). “Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori”. En: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp.101-109.
- _____ (2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos & COMISEDH.
- kato, T. (2005). “El pishtaco como intermediario entre la comunidad y la ciudad en el mundo andino”. En: Hiroyasu Tomoeda y Luis Millones. *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp.99-126.
- Kawada, Junzo (2007). “La memoria corporal: El patrimonio inmaterial”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.115-122.
- Kimberly, Theidon (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kristal, Efraín (2004). “La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”. En: Raynald Belay (Et. Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 337-343.
- Kristeva, Julia (2007). “Memoria y salud mental”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.100-110.
- _____ (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1988). *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística* Madrid: Editorial Fundamentos.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1983). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labora.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lienhard, Martin (2000). “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”. *Revista Iberoamericana*, 193(LXVI), pp. 785-798.
- Lotman, Yuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis Cátedra.
- Lyotard, Jean-François (1979). *Discurso y figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez de la Escalera, Ana (2008). “Walter Benjamín: escritura y memoria”. En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen. *De memoria y escritura* México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-23.

- Martínez Fernández, José (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Manrique, Nelson (2003). “memorias y violencia. La nación y el silencio”. En: Marita Hamann (Et. Al.). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 421-433.
- _____ (2002). *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Markowitsch, Hans (2012). “Tras la huella de la memoria. La neurofisiología de la memoria autobiográfica”. En: Friedhelm Schmidt- Welle. *Las culturas de la memoria*. México: Siglo XXI Editores. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=nuMBAAAQBAJ&pg=PT243&lpq=PT243&dq=Friedhelm+Schmidt+Welle,+Las+culturas+de+la+memoria+pdf&source=bl&ots=QeCY7TY90s&sig=0hRF7QiCSs34J9nh3uUpIeCdCHo&hl=es419&sa=X&ved=2ahUKEwjn7bGo0t7fAhWK1FkKHb4hBmYQ6AEwDXoECAIQAQ#v=onepage&q=Friedhelm%20Schmidt%20Welle%20%20Las%20culturas%20de%20la%20memoria%20pdf&f=false>
- Mazzotti, José Antonio (2002 a). *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Congreso del Perú.
- _____ (2002b). “El flujo con marca étnica”. En: *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Meme-Foté, Harris (2007). “Le memoria vergonzosa de la trata de negros y la esclavitud”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.147-155.
- Mier, Raymundo (2008). *La novela histórica: la visibilidad del olvido*. En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen, *Memoria y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-122.
- Mignolo, Walter (2008). “La opción de-colonial: desprendimientos y apertura. Un manifiesto y un caso”. *Tabula Rasa*, 8, pp.243-281. Recuperado de http://www.revistatabularasa.org/numero_ocho/mignolo1.pdf
- _____ (2002). “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: Algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui”. En: Matos (comp.). *Estudios y otras prácticas interculturales latinoamericano en cultura y poder*. Venezuela: FLACSO, pp.201-211.
- _____ (1992). “La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, le libro y la historia”. En: Iris Zavala (coordinador). *Discurso sobre la “Invención” de América*. Atlanta: Ediciones Rodopi.
- Millones, Luis y Tomoeda, Hiroyasu (2005). *Pasiones y desencuentros en la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Montecino, Sonia (2010). *Madres y huachoa. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Moraña, Mabel (2012). “El Ojo que llora: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de Hoy”. *Revista de estudios Latinoamericanos*, 54, pp.182-216. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000100008&lang=pt
- _____ (2010). “Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel”. En: Mabel Moraña. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 203-219.
- Noriega, Julio (2012). *Caminan los Apus: Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Editores.

- Nugent, Guillermo (2003). “¿Cómo pensar en público? Un debate pragmatista con el tutelaje castrense y clerical”. En: Santiago López Maguiña [et al.]. *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 121-141.
- Oliverio, Alberto. (2000). *La memoria: El arte de recordar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortega, Julio (1997). *El principio radical de lo nuevo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oyarzún, Kemy (1993). “Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, pp. 37-50.
- Pajuelo, Ramón (2012). “Una etnografía visual de la violencia peruana: horror y esperanza en los retablos de la colección Edilberto Jiménez”. En: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (eds.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 34-44.
- Parret, Herman (2008). *Epifanías de la presencia Ensayos semio-estéticos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Peirce, Charles (1998). *The essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol 2. (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press.
- Pereda, Carlos (2012). *Sobre el posible continuo personal- social de la memoria*. En Friedhelm Schmidt- Welle, *Las culturas de la memoria*. México: Siglo XXI Editores. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=nuM-BAAAQBAJ&lpg=PT243&ots=QeCT1WVd5n&dq=schmidt%20welle%20culturas%20de%20la%20memoria%20pdf&hl=es&pg=PT226#v=onepage&q=schmidt%20welle%20culturas%20de%20la%20memoria%20pdf&f=false>
- Pérez Orozco, Edith (2011). *Racionalidades en conflicto: Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima: Pakarina.
- Perrot, Michelle (2007). “Las mujeres y los silencios de la historia”. En: Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar? Argentina: Gránica, pp. 55-61.
- Portocarrero, Gonzalo (2015). *La urgencia por decir «nosotros»: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Pontificia Católica del Perú.
- _____ (2015). “La profecía como germen del nacionalismo andino. Tempestad en los Andes de Luis Valcárcel”. En: Gonzalo Portocarrero. *La urgencia por decir: «nosotros». Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Pontificia Católica del Perú, pp.223-250.
- _____ (2004). “Perú, el país de las memorias heridas: entre el (auto) desprecio y la amargura”. En: Raynald Belay (Et. Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.35-49.
- Poulligny, Béatrice (2004). “¿Cómo facilitar la expresión de las memorias de la violencia?” En: Raynald Belay (Et. Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 275-284.
- Portelli, Alessandro (2013). “Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora”. *Sociohistórica*, 32, pp.1-10.
- Quijano, Anibal (2009). “Las paradojas de la colonialidad/modernidad/eurocentrada”. *Hueso Húmero*, 53, pp. 30-59.

- Ranciere, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- _____ (2008). “No existe lo híbrido, sólo la ambivalencia. Entrevista con Sadeep Dasgupta”. *Revista Fractal*, 12-13, pp. 91-104.
- Rabinovich, Silvana (2008). “La transmisión de lo indecible”. En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen. *De memoria y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-63.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- _____ (1984b). “Los contestatarios del poder”. *Novísimos narradores Hispanoamericanos*, 1964/1984, pp. 9-49.
- Ramos López, José (2017). «Sin terrucos no hay soldados». Percepción de los jóvenes acuartelados sobre Sendero Luminoso en la sociedad de posguerra”. En: VV.AA. *Memorias del presente. Ensayos sobre juventud, violencia y el horizonte democrático*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, pp-20-39.
- Razzeto, Mario (1982). *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.
- Real Academia Española (2018). *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Regalado de Hurtado, Liliana (2009). “La tarea de la memoria para la historia del Perú. Una reflexión a partir de la historia de nuestro tiempo”. En: Claudia Rosas Lauro (Editora). *El odio y el perdón en el Perú Siglos XVI al XXI*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.57-70.
- _____ (2007). *Clio y Mnemósine estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rémond, René (2007). “La transmisión de la memoria. En: *Academia Universal de las culturas*”. *¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.69-72.
- Reis, Carlos y Lopes Ana Cristina (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Reisz de Rivarola, Susana (1983). “Voces y conciencias en el relato literario-ficcional”. *Lexis*, 7, 2, pp. 187-218.
- Richard, Nelly (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. En *E-misérica*, 6.2, Revisado 15 agosto de 2017. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- _____ (2002). “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de Literatura*, 8,15, pp. 187-193.
- Ricoeur, Paul (2008). *Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Buenos Aires: Editorial Promete libro.
- _____ (2007a). “Definición de la memoria desde el punto de vista filosófico”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.24-28.
- _____ (2007b). “El olvido en el horizonte de la prescripción”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica, pp.73-76.
- _____ (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Riffaterre, Michael (2000). "La ilusión de ecfrosis". En: Monegal, Antonio [et ál.]. *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, pp.161-183.
- Rieff, D. (2012). *Contra la memoria*. Barcelona: Editorial Debate.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010a). Sociología de la imagen. Revisado 10 agosto de 2017. Recuperado de <http://chixinakax.wordpress.com/2010/07/23/sociologia-de-la-imagen/>
- _____ (2010b). "Experiencias de montaje creativa: de la historia oral a la imagen en movimiento". En: *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial piedra rota & La mirada salvaje, pp. 225-233.
- _____ (2006). "Chhixinakas utxiwa. Una reflexión sobre práctica y discursos descolonizadores". En: Mario Yapu. *Modernidad y pensamiento descolonizados*. Memoria del Seminario Internacional. Bolivia: U-IEB/IFEA, pp.3- 16.
- Rivera Cusicanqui, Silvia & Barragán, Rossana (eds.) (1997). *Debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: SEPHIS-Aruwiyiri.
- _____ (1990). "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". *Temas Sociales* 11, pp. 49-75.
- Romero, Raúl (2004). *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rowe, William & Schelling Vivian (1993) [1991]. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Rouso, Henry (2007). "El estatuto del olvido". En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar? Argentina*: Gránica, pp.87-90.
- Saona, Margarita (2017). *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. Lima: IEP.
- Sánchez, Martí (2012). "Historia, memoria y ritual en la reelaboración del pasado Interpretaciones de la violencia en una comunidad campesina de Ayacucho (1980-2000)". Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALA 2012. Santiago de Chile, 5 al 10 de noviembre.
- _____ (2011). "Del testimonio y sus implicaciones". *Periferia*.15, pp.1-19.
- _____ (2007). *Pensar los senderos olvidados de historia y memoria: La violencia política en las comunidades de Chuschi y Quispillacta, 1980-1991*. Lima: Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales. & Asociación Servicios Educativos Rurales.
- Sánchez-Parga, José (1989). *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social*. Quito: Centro Andino de Acción Popular.
- Sansón, Jacqueline (2007). "La biblioteca, memoria del porvenir". En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar? Argentina*: Gránica, pp.61-65.
- Santoveña, Marianela (2008). "Extrañar la escritura: la melancolía en Walter Benjamín". En: Ana María Martínez de la Escalera & Esther Cohen. *De memoria y escritura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 75-87.
- Sarlo, Beatriz (2004). *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral.

- _____ (1987). “olítica, ideología y figuración literaria. Ficción y política”. En: Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello, Martha Morillo-Frosch y Beatriz Sarlo. *La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, pp.30-59.
- Selden, Raman (1987). “El formalismo ruso”. En: Raman Selden. *Teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, pp.13-32.
- Semprún, Jorge (2015). *La escritura o la vida*. Barcelona: Austral.
- _____ (2007). “¿Un pasado sin futuro?” En: Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar? Argentina: Gránica, pp.195-199.
- Sobrevilla, David (2004). “Intelectuales en el Perú: literatura, sociedad y política”. *Patio de letras*, 1, pp. 33-44.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Schmidt-Wellek, Friedhelm (2012). *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI Editores.
- Tejada Riopalda, Luis (2010). “El tema de las generaciones. Memorizar, medir, explicarse el tiempo y la evolución social”. *Revista Típshe*, 10, 8, pp. 191-230.
- Terán Morveli, Jorge (2014). Literatura y mercado en el Perú: discutir el plan lector. *Revista de Literatura infantil y juvenil Fabulador*, 3, pp. 2-5.
- _____ (2008). *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura*. Lima: Andesbooks.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2009). *La memoria ¿un remedio contra el mal?* Barcelona: Editorial Arcadia.
- Todorov, Tzvetan (Ed.). (1976). *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Toledo Brückmann, Ernesto (2003). *Retablos de Ayacucho: testimonio de violencia*. Lima: Editorial San Marcos.
- Touraine, Alain (2007). “Memoria, historia, futuro”. En: *Academia Universal de las culturas, ¿Por qué recordar?* Argentina: Gránica. en Barret-Ducrocq, pp.199-205.
- Tubino, Fidel (2003). “La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades”. En: Marita Hamann [Et. Al.]. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp.77-105.
- Thompson, John (1998). *La media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Traverso, Enzo (2002). “La memoria de Auschwitz y del comunismo. El «uso público de la historia»”. *Revista Mensual Política y Cultura*, 166, pp. 1-14.
- Ulfe, María Eugenia (2012). “«Hacer retablos» es «hacer memoria»”. En: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (Ed.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, pp.125-128.

- _____ (2011). *Cajones de la memoria: La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (2005). Al maestro Florentino Jiménez Toma. *La República*. Lima, 6 de febrero, p. 22.
- Valdez, Patricia (2004). “Iniciativas de memoria: formas de representación y conmemoración en Argentina”. En: Raynald Belay (Et. Al.). *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 323-336.
- Valle, John (2012). *El wakcha en el relato andino de tradición oral*. Lima: PETROPERÚ.
- Vich, Víctor (2015). *Poéticas del duelo: Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2012). “La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez”. En: Jurgen Golte y Ramón Pajuelo (eds.). *Universos de memoria. Aproximaciones a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 129-131.
- Viera, Sara (2013). *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Zapata, Antonio; Pereyra, Nelsón y Rojas, Rolnado (2010). *Historia y cultura de Ayacucho*. Lima: IEP.
- Zevallos-Aguilar, Ulises (2009). “Antirracismo, racialismo y representación de la gestión indígena en *Tempestad en los Andes*”. En: Ulises Juan Zevallos Aguilar. *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Ediciones del Vicerrectorado Académico, pp.21-64.
- Žižek, Slavoj (2005). *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (2002). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.