

*“Volver a contar”*  
*Género y memoria en tres historietas de Maneras*  
*peruanas*

Francesca Denegri

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

---

ABSTRACT

---

This article examines three comics on the Peruvian Armed Conflict (1980-2000) that reconstruct acts of violence decades after they occurred. They draw on “accompanied memories” co-constructed by the witness and the interviewer. The narratives center on Andean Female characters, thus inviting readings through a gender lens, a perspective almost absent from the Peruvian critical literature on the genre. Given the diversity of stories, styles and visual logics, these characters and their respective processes form a markedly plural and heterogenous group linked by the consistent presence of a “memory companion”.

**Keywords:** “Accompanied memory”, Internal Armed Conflict, Gender, Graphic Novels, Trauma.

Este artículo examina tres historietas sobre el Conflicto Armado Interno (*Maneras Peruanas*, Lima, 2022) en las que se reconstruyen hechos de violencia después de décadas de ocurridos (1980-2000), desde una “memoria acompañada” elaborada conjuntamente por la/el testigo y su entrevistador/a. Los relatos son protagonizados por personajes femeninos andinos que invitan a una lectura desde la perspectiva de género casi ausente en la bibliografía crítica del historietismo peruano. Dada la diversidad de historias, estilos y lógicas visuales, los personajes y sus procesos configuran un conjunto marcadamente plural y heterogéneo que se conectan por la presencia sistemática del “acompañante de memoria”.

**Palabras clave:** “Memoria acompañada”, Conflicto Armado Interno, Género, Historieta, Trauma.

## Introducción: “Volver a contar”<sup>1</sup>

Doris y Teófilo. *Tierra y justicia*; Diana Jáuregui. *Una historia de resistencia contra el terror*; y Tania Pariona. *Activista indígena, política y feminista* son tres historietas que pertenecen a la colección *Maneras peruanas*. Estos cómics reconstruyen, en clave de ficción, testimonios de mujeres andinas recogidos inicialmente en el año 2003 y archivados en el Centro de Documentación e Investigación del LUM. Casi treinta años después, dichos testimonios fueron retomados y actualizados para la serie *Narradores de Memorias* (Lima, 2021/2022) del Lugar de la Memoria y Reconciliación (LUM). Para la colección, que consta de una selección de doce testimonios, los testificantes fueron convocados a nuevas entrevistas, las transcripciones en crudo fueron la fuente principal para la creación de la colección de historietas (Jesús Cossio, entrevista, 12-7-2024)<sup>2</sup>.

El análisis parte de la noción de “lo fluctuante y cambiante de la memoria y de su tratamiento” a lo largo del tiempo (Alary, 2022, 21) y del hecho de que los sujetos históricos representados, hoy voceras influyentes de diversas asociaciones de víctimas, han narrado previamente su historia en otras plataformas. Ello da cuenta de cómo el ejercicio de la palabra y la narración de la experiencia son elementos clave para la elaboración y superación de traumas (Cyrulnik 2019). Aun así, la alegre declaración de que “siempre es bonito volver a contar nuestra historia” del personaje homónimo de *Tania Pariona, activista indígena, política y feminista* (Santivañez/Morocho 2022, 31), no deja de constituir un desafío a las expectativas del lector o lectora de historietas que suele asociar la memoria de la violencia con el dolor antes que con la alegría, con el horror antes que con lo 'bonito'.

Doris, Diana y Tania son personajes pertenecientes a tres generaciones diferentes que “vuelven a contar” las atrocidades que cada una vivió en su momento como víctima durante el Conflicto Armado Interno (CAI, Perú 1980-2000). La ficcionalización de sus experiencias, desde un lugar de enunciación que excede la des-subjetivación de víctima atrapada en el “horror sagrado”, permite la

---

<sup>1</sup> Agradezco al proyecto Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Studies (Trans.Arch MSCA-RISE 2021-2025) por las estancias de investigación, a la Pontificia Universidad Católica del Perú por el apoyo para el desarrollo de la investigación, a Pedro Pérez del Solar por las conversaciones iluminadoras sobre el cómic en el Perú, y a Juan Acevedo, Jesús Cossio, Julio Abanto y Mario Meza Bazán por su valiosa disposición para compartir sus experiencias.

<sup>2</sup> El insumo principal de las historietas de Tania, Doris y Diana son las entrevistas con el equipo del LUM a partir de las cuales se compiló *Soras, ¡la búsqueda de justicia!* de Diana Jauregui, *Teófilo, tu irreparable ausencia* de Doris Caqui y *Cayara ¿es posible el camino a la reconciliación?* de Tania Pariona para *Narradores de Memoria* (Entrevista con Jesús Cossio, 12 de julio de 2024).

inclusión de expresiones optimistas como la de Tania<sup>3</sup>. A través de tramas que entrelazan la vida familiar de los personajes con su papel como líderes públicas, los historietistas logran romper las representaciones estereotipadas de mujeres víctimas y potenciar su dimensión política (Tabernerero 2014, Hibbett 2019). Si bien los tres personajes parten del reconocimiento del dolor por las pérdidas personales sufridas, los relatos se abren hacia una exploración de sus trayectorias públicas como activistas de memoria y portavoces defensoras de comunidades locales, regionales y, en el caso de Tania, globales (Jave et al 2022, Alayza y Silva 2023). La tentación de fetichizar heridas y convertir el sufrimiento en la esencia de las historias de violencia es así esquivada con eficacia para dar paso a la configuración de identidades femeninas híbridas y plurales, esenciales para el liderazgo de ciudadanías emergentes<sup>4</sup>.

### El género y las memorias acompañadas

Publicadas en formato de libro digital y físico, las historietas fueron encargadas por el Ministerio de Cultura Peruano a un equipo interdisciplinario de académicos y de reconocidos artistas del cómic para su Proyecto Especial Bicentenario. Este se enmarcaba en un esfuerzo por actualizar la reflexión de la violencia y ampliar su difusión a través de la diversificación de formatos de lectura y su aprovechamiento pedagógico para jóvenes y adultos. En el epílogo de los libros de la serie, se consigna como objetivo poner a disposición del público historias de vida de peruanos y peruanas ejemplares cuyas experiencias cotidianas constituyan “testimonios de lucha y forja del país”; con esta formulación, se evitaba vinculaciones explícitas al CAI y al *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003). A pesar de este intento, siete de los nueve cómics se enfocan en personajes que fueron víctimas del CAI, lo que resulta sintomático no solo del peso traumático de los años de la violencia en la memoria colectiva del Perú, sino también de la preocupante polarización que provocan los esfuerzos por mantenerla viva<sup>5</sup>. La omisión al CAI en el fraseo se entiende en el contexto de un fuerte negacionismo que, aunque desde sus inicios buscó

<sup>3</sup> El “horror sagrado”, que permea muchos testimonios del *Informe Final* de la CVR es definido por Agamben como un miedo colectivo ligado al tabú de la muerte y al poder que excede lo humano, que en la historia arcaica exigía rituales de apaciguamiento y purificación (Agamben 2018, 122).

<sup>4</sup> Acerca de la fetichización de la herida, sostiene Ahmed que su transformación en un signo de identidad, central para la cultura testimonial, tiende a naturalizarla y esencializarla, en lugar de historizar al sujeto, que ‘fue herido’ en un espacio y tiempo acotado, no indefinido (Ahmed 2004). Sobre los riesgos de la esencialización del trauma en el testimonio, ver Sarlo 2005.

<sup>5</sup> Los nueve tomos del *Informe Final*, para los que se recogieron 15,220 testimonios de víctimas de violaciones de derechos humanos en el CAI, fueron publicados en un contexto político adverso en el que se alegó, y se sigue alegando 20 años después, falta de pruebas para las conclusiones.

deslegitimar a las víctimas, hoy se ha hegemonizado. Esto se traduce en múltiples intentos de represión de la memoria impulsados por las instituciones de gobierno, en el debilitamiento de las políticas de judicialización y reparación establecidas en regímenes anteriores favorables a la CVR (Jave 2019, Vélez 2024, Bolo Varela 2024) y en la promulgación de las leyes N.º 32107 (2024) y N.º 32419 (2025) relativas a la impunidad y amnistía de las Fuerzas Armadas.

Al ser trabajos encargados por el Estado a distintos equipos de artistas con la lógica de articular una pluralidad de tendencias estilísticas, las historietas ofrecen un amplio abanico de lenguajes gráfico-narrativos y de posturas autoriales que exigen estrategias de lectura particulares para cada obra. La interacción imaginativa entre dibujo, guion, color y fuente histórica propias del historietismo, y la orientación estético-política que propone transmitir cada equipo da lugar a una diversidad de tratamientos que están basadas en documentos históricos y testimonios autobiográficos de archivo. El recorte de tres protagonistas femeninas andinas me permite ensayar una lectura que aborde la perspectiva de género, casi ausente en la bibliografía crítica del cómic de violencia en el Perú<sup>6</sup>.

En las décadas del siglo XX previas a la violencia, la inclusión de personajes brillaba por su ausencia y, cuando se hacía visible, respondía, por lo general, a estereotipos como la *pin-up girl*, la ama de casa y la vieja pituca (Sagástegui 2024, 110 – 113). Tras el estallido del CAI en 1980, la necesidad de abordar situaciones inéditas propias de la guerra se tradujo en una complejización de la representación de género; las historietas publicadas durante el CAI pero antes de la entrega del *Informe Final (IF)*, incluyeron nuevos personajes femeninos, aunque todavía en un segundo plano, como el de la desplazada en *Luchín González* (Acevedo 1988) y la terrorista en *Confesiones de un senderista* (Baldoceda 1989). Su traslado a primer plano ocurrió tras la publicación del *IF* y, desde un nuevo estereotipo: el de la militante sanguinaria con mirada alucinada quien, arma en mano, da órdenes y arengas a gritos, como en *Rupay* (Rossell, Villar y Cossio 2008) y *Barbarie* (Cossio 2009)<sup>7</sup>. Un personaje novedoso, que alcanzó lectorías más amplias en esta época, fue *La Chola Power* (Espinoza 2008), construida como superheroína peruana en la línea de Marvel, y relanzada en 2016 por el guionista César Santivañez, co-creador de *Tania Pariona. Activista indígena, política y feminista*. Si bien el permanente espíritu de lucha del personaje contra la violencia la catapulta al centro de la acción narrativa y la dota de una personalidad protagónica propia que constituye un

<sup>6</sup> Estudios importantes sobre la narrativa gráfica peruana de la violencia, entre ellos Pau, 2021; Drinot 2017; Milton, 2017; Pérez del Solar, 2015; y Sotelo Melgarejo, 2013, entre otros, abordan el cómic y la memoria sobre violencia política, pero sin incluir la categoría de género.

<sup>7</sup> Para un estudio que aborda a las mujeres de SL en su complejidad, ver Kirk (1993). Para un análisis de la relación entre estrategias narrativas y proyectos políticos, ver Pérez del Solar (2015). Para un examen de los modos de producción y los circuitos de comunicación de *Barbarie* y *Confesiones*, ver Natalia Mahecha Arango (2017).

desvío respecto de los estereotipos de género anteriores, los planos enfocados en un cuerpo cuyos atuendos ponen de relieve sus generosos atributos sexuales, la atan a una mirada de objetivación masculina que tiende al reduccionismo y problematiza su representación (Tantas Razo 2015).

Las historietas que examino incorporan personajes femeninos con mayor presencia y complejidad narrativa que desplazan los estereotipos tradicionales. Asimismo, las tensiones y la densidad histórica con la que estos relatos construyen a sus personajes testificantes serán examinadas en diálogo con el entrevistador diegético que las acompaña, personaje que resulta tan inusual en el canon como conspicuo en *Maneras Peruanas*. Su rol como activista y acompañante de la memoria, a pesar de ser clave para el flujo del relato y su posterior difusión, no ha sido reconocido debidamente en la literatura crítica del testimonio peruano, por lo que con estas historietas se aborda lo que constituye una deuda pendiente<sup>8</sup>. Propongo llamar “memorias acompañadas” a esta modalidad de trabajo de memoria que predomina y atraviesa las historietas de *Doris y Teófilo*, *Tania Pariona* y *Diana Jáuregui*, y abre marcos de interpretación inéditos en el archivo testimonial peruano.

La memoria acompañada hace referencia al desarrollo de una relación particular entre entrevistador/a, o acompañante de memoria, y víctima/ testigo. Esta dinámica permite la eclosión de una rica intersubjetividad y mutuo reconocimiento en el acto mismo de recordar, lo que resulta fundamental para el cuestionamiento del archivo como pasado fijo (Ricoeur 2004). En las historietas examinadas, el/la “cuidadora” o “acompañante de memoria” es representado/a de manera explícita en su interacción con el testigo, con quien organiza, direcciona y sostiene el relato del pasado. Así, su función en la elaboración compartida de la experiencia traumática es estructural y, por ello, su presencia, altamente visible, resulta codificada en un lenguaje gráfico complejo. Recae sobre el cuidador o acompañante de memoria no solo la responsabilidad de reconocer la huella de dolor en el recuerdo del testimoniante, sino también la de legitimar los modos en que el pasado ha moldeado la identidad de su interlocutora y de la colectividad que ella representa. Esta memoria acompañada, a la que también podríamos llamar memoria cuidada, construye pues, mediante vínculos de mediación, reconocimiento y transmisión, nuevos sentidos sociales del dolor, tan necesarios para posibilitar la producción de resiliencia (Cyrulnik, 2025). Hay que añadir que, más allá de la escucha afectiva, dicho acompañamiento supone un compromiso

---

<sup>8</sup> Un personaje que prefigura al acompañante de memoria es *Luchín González*, periodista escolar que viaja a Villa El Salvador en las afueras de Lima y, en el proceso, conoce a un desplazado de la violencia de Ayacucho, quien le relata las atrocidades del CAI. Luchín pregunta, escucha, anima a su interlocutor, empatiza con él y escribe el relato “así contado por ellos mismos” convencido de que “diciendo la verdad ya estoy en algo” (Acevedo 1986, 17–18).

epistemológico que induce al entrevistador a desarrollar un trabajo previo de investigación del caso, mucho más detallado, detenido y crítico que aquel realizado por los equipos de justicia transicional. Lejos de asumir una postura neutral, el acompañante de memoria construye un saber comprometido y relacional, que se sitúa en una constante tensión entre la cercanía y la distancia necesarias para desempeñar eficazmente su trabajo (Felman y Laub, 1992).

La sistemática presencia del acompañante en las viñetas estructura una interacción dialógica con los personajes testimoniantes en contextos cotidianos: alrededor de una mesa con café casero, una glorieta florida en la plaza o una caminata por el pueblo de infancia. Esta particularidad, además de contribuir a la des-alterización de las víctimas del CAI, da cuenta de una estructura de afectos compartida, en tanto ambos personajes (testimoniante y acompañante) son representados en un mismo plano como trabajadores de memoria que articulan la historia en modalidad colaborativa. Se despliega así un nuevo modo de construir conocimiento testimonial que contrasta con la tradición narrativa gráfica y literaria peruana, de la que *Narradores de memorias* y los cómics de violencia citados arriba son ejemplos. En el primer caso, el entrevistador es un escucha silente y ausente; en el segundo, si está presente, es desde el marco de la entrevista, es decir, para abrir el relato mediante la fórmula del qué, quién, dónde, cuándo, cómo; y para cerrarlo o aclarar dudas.

### **Doris: Maternar en el CAI**

La historieta que protagoniza Doris aborda el trauma de quien ha sobrevivido a la desaparición de su esposo y debe proteger, desde la vulnerabilidad, a sus cuatro pequeños hijos. El relato se detiene en los episodios de violencia vividos y se articula con sus memorias de infancia, juventud y activismo posconflicto. Estos largos caminos evocativos de su ejercicio de memoria sitúan a la protagonista ante el desafío de postular que volver a contar no es solo volver a sangrar sino que, el acto puede llegar a ser “interesante” (Rossell y Mendoza 2022, 29). Dicho interés deriva del proceso mismo de contar el dolor en público y desde lugares distintos, acción que va sedimentando, capa por capa, la plataforma de historización del trauma. Esto permite la transformación del “horror sagrado” en una identidad política moderna. Sugiere LaCapra que, si bien situar el trauma dentro de un proceso histórico es insuficiente para cerrar la herida, el encuadre evita que este permanezca flotando en la memoria emocional del sujeto, sin los anclajes necesarios para ser trabajado en el proceso de duelo (LaCapra 2001)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En la vida real, Doris Caqui es la única que testimonió en las Audiencias Públicas de la CVR (2003). Tania Pariona lo hizo posteriormente como líder global en foros regionales y europeos.

Teófilo Rímac Capcha, conocido sindicalista, minero, maestro y militante de izquierda desapareció la medianoche del 23 de julio de 1986, cuando un comando militar allanó la casa de la familia Capcha Caqui. La información factual de su desaparición, contenida en la cartela al inicio de la primera página, abre este relato que trastorna radicalmente la vida de Doris. A partir de esa noche agónica, tendrá que seguir adelante como madre de cuatro hijos que lucha por el derecho a la verdad y a la memoria de su esposo, lo que configura un relato de resiliencia (Burga 2022, Grillo, 2024, Cyrulnik, 2026). En letras negras sobre fondo blanco, inmediatamente debajo de la primera cartela, aparece el título del primer capítulo, “Doris y Teófilo”, que subraya el sólido vínculo amoroso entre los personajes; en la última página, los nombres son reemplazados por el mismo retrato de la carátula: una imagen en plano tres cuartos frontal, dispuesta en una viñeta que ocupa dos tercios de página y que muestra a la pareja fundida en un abrazo. La mirada perpleja pero sabedora que nos devuelve Teófilo en estos retratos completa el sentido trágico de la cartela: “Doris y Teófilo comprendieron tarde que el largo camino que los reunió con amor en un recodo, terminaría separándolos” (62).

El recuerdo que atraviesa la historia con un amplio abanico de emociones familiares, es compartido de principio a fin con el entrevistador diegético. A la cartela en la primera página, le sigue una secuencia de cuatro viñetas inaugurales que establece el sentido de este protagonismo dual: dos personajes unidos por una misma búsqueda a pesar de las diferencias circunstanciales. En la primera viñeta, el plano general permite apreciar un paisaje urbano propio de la clase emergente limeña: típicos cables de electricidad, veredas y plantas ornamentales y casas construidas en ladrillo y fierro; al fondo, se distingue la silueta de los cerros andinos. En plano medio, de espaldas, el entrevistador anuncia por celular su llegada a una señora que lo invita a subir. En la segunda, un plano general frontal muestra al personaje subiendo las escaleras con una mirada que comunica el alivio de haber encontrado la casa. En la tercera, en primer plano, se observa la mano de Doris, quien sostiene una tetera humeante desde la cual vierte agua en dos tazas con café (3); más adelante, sostendrá el plato de galletas hechas por su hija (29). El lenguaje lírico de estas manos diestras en su quehacer reparador y afectivo evoca la suave figura materna añorada por el viajero en la literatura clásica (Jung 1970, 75). Al igual que en *Las manos de mamá* (Campobello 2006), se trata de una figura benefactora que representa el principio de renovación de la vida en medio de la desintegración social provocada por la guerra. Esta dimensión hospitalaria se

---

Diana Jáuregui, en cambio, llegó tardíamente al proceso debido a que el asesinato de su padre y la atrocidad cometida por Sendero Luminoso en su pueblo no fueron abordados detenidamente en su momento por la CVR, por lo que ni ella ni la comunidad de Soras hizo trabajo de memoria en una plataforma pública. No es casual que el personaje homónimo de esta historieta sea el único que no adjetive positivamente el proceso de narrar su historia.

consolida en las viñetas tres y cuatro, donde se observa a los personajes en el espacio doméstico, cálido y pulcramente ordenado, que compartirán a lo largo de la historieta, y que contrasta con los escenarios de violencia pública del pasado evocado por Doris con intensa aflicción.

## DORIS Y TEÓFILO



Las manos de mamá (5)

El modo en que Doris rememora ese pasado revela la complejidad del compromiso político vivido desde las prácticas de cuidado atribuidas tradicionalmente a las mujeres en el ámbito familiar. Visualmente, el espacio en matices lilas que acoge al entrevistador se asocia, desde las primeras imágenes, con el de la casa materna. En la segunda página, vemos, en primer plano, a Doris sentada a la mesa con su café humeante y en el globo de diálogo una pregunta que representa su interés permanente por el bienestar del otro: “¿Fue fácil encontrar la casa?”. En segundo plano, sobre el aparador, se observa un retrato de su esposo, dispuesto cuidadosamente entre un florero con rosas y la imagen de una mamacha andina. En la siguiente viñeta, el retrato es situado en un primer plano; luego, vemos al entrevistador sentado a la mesa con su café en la mano, respondiendo a la pregunta de Doris: “fue algo complicado señora”. Debajo de esta imagen, una cartela da cuenta del tortuoso proceso judicial abierto para dar con el cuerpo de Teófilo. El retrato de Teófilo y la cartela, insertados entre la pregunta y la respuesta,



establecen una relación especular que sugiere procesos paralelos en las dificultades que enfrentan ambos personajes en sus respectivas búsquedas de la verdad y la justicia, así como en el acto recíproco de cuidado, como se verá más adelante.

Siendo Doris Caqui una reconocida vocera de movimientos ciudadanos por la memoria, que ha contado en múltiples ocasiones la historia de Teófilo, el simple “Hábleme de él”, pronunciado por el acompañante de memoria que pulsa el botón de la grabadora, da pie al segundo capítulo, “Un líder nato”, en el que relata, entre risas compartidas con su entrevistador, la infancia traviesa de su esposo desaparecido, el encuentro con él en la universidad y su vida familiar. Asimismo, ante el simple “Cuénteme de usted”, en una viñeta en plano frontal, Doris, sentada frente a una mesa con galletas y café, la mano en el mentón, responde con una leve sonrisa. Su actitud da cuenta del ejercicio de memoria que dará paso al tercer capítulo, en el que detalla su infancia y adolescencia. Este, a su vez, conduce a un cierre elíptico, denominado “El dolor y la Injusticia”, que aborda la desaparición de Teofilo y la lucha de Doris por encontrar su cuerpo y proteger a sus hijos.

La representación de la experiencia de maternar en este contexto de extrema violencia se inaugura con una viñeta en tres cuartos de página. En esta, se muestra a una patrulla armada, de rostros deformados y dientes bestiales, que irrumpe de noche en la vivienda familiar, ante la mirada de los cuatro pequeños hijos que aparecen encogidos debajo de la ventana (56). La secuencia continúa con una página dividida en seis viñetas de colores terrosos, que muestran la larga peregrinación de Doris buscando a su esposo, sola o con el fiscal, en calles tenebrosas, la comisaria, al borde de una fosa común y en la base militar (57). Dos páginas de conversación, en un presente diegético marcado por la tristeza y la rabia compartidas con su acompañante de memoria, hacen contrapunto con la soledad de las viñetas anteriores (58, 59). La intimidad del recuerdo se hace patente a través de la enunciación del trauma: “Lo metieron a un costal y lo patearon, jugaron fútbol con él, le rompieron la mandíbula” recuerda Doris, deshecha por la pena, mientras su acompañante la escucha acongojado y la sostiene con la mirada atravesada de compasión (59).

El relato salta nuevamente al pasado y sitúa la escena en la base militar. Allí aparece una figura gorilesca, de expresión lasciva y con rasgos característicos del manga, que atrapa el brazo encogido de Doris (60). En esta secuencia, los tonos marrones de las escenas del pasado violento, que sugieren su vulnerabilidad, contrastan con los tonos suaves lilas del presente, asociados a una introspección calmada. Este tránsito ha sido posible gracias a un proceso de trabajo de memoria acompañada, que se despliega en torno a una mesa con café y panes compartidos.

Tras este episodio, se narra el acoso a ella y sus hijos, desarrollado a lo largo de dos páginas mediante viñetas largas y cartelas que recogen el relato de Doris.

La secuencia mantiene el mismo patrón cromático: marrones para el pasado y lilas para el presente. En la primera, la vemos sentada en su pequeña y pulcra cama, con sus hijos apretados contra su cuerpo formando un montoncito humano, mientras mira con angustia expectante hacia la ventana; en letras flotantes entre las viñetas, su voz da cuenta de cómo durante dos años durmieron “sentados en la cama, vestidos con zapatos puestos” (62). La siguiente imagen nos la muestra en la calle con sus hijos acurrucados siempre contra su cuerpo, bajo el ataque de los soldados que le lanzan botellas y la amenazan a gritos con descuartizarla y sus “partes colgarlas por todo Pasco” (62).



En la base militar (60)

En una viñeta a media página, ubicada al centro de la página, se retoma nuevamente la imagen de la vulnerabilidad extrema del montoncito humano, ahora situado en una banca de la plaza de armas de Lima, hasta donde se han desplazado para buscar justicia. Aparecen allí abrazados en su soledad, expuestos a la intemperie, frente a la fachada gigantesca de Palacio de Gobierno, que se alza fría y aplastante detrás de ellos. El diminuto grupo humano, rodeado de rejas que desborda el marco de la viñeta, evoca la situación de despojo y fragilidad extrema. Esta imagen puede leerse como una expresión que condensa el concepto de nuda vida de Agamben (2018), en tanto, Doris y sus hijos remiten en este punto a la vida humana despojada de derechos y reconocimiento social, separada de la vida política y reducida, bajo el poder moderno, a la pura existencia. En la cartela, su voz que roza la condición de *homo sacer*, da cuenta de una nueva vuelta de tuerca que profundiza su condición de estigmatizada bajo la lógica del terruqueo. “Todos

se alejaban, decían que Teófilo era terrorista. Yo no tenía documentos” (63)<sup>10</sup>. Así, el desplazamiento a una ciudad donde no tenían donde dormir, la persecución policial y el estigma del terruqueo, articulado a la carencia de documentos, sugiere la situación de precariedad extrema, de nuda vida, de Doris y sus hijos.



Amenazas y viaje a Lima (63)

En las últimas viñetas, el personaje transita del desamparo a la indignación, declarando con determinación que no descansará hasta encontrar los restos de su esposo y darles cristiana sepultura (63). La construcción de la resiliencia en este episodio, entendida como una narrativa que transita desde la vulnerabilidad a la activación de su agencia política personal, reproduce la estructura narrativa de la historieta en su conjunto. Lo que le da sentido al duro proceso de reconstrucción de vida del personaje, frente al torrente de violencias que la golpearon a lo largo

<sup>10</sup> El coloquialismo peruano “terrúqueo” opera como un dispositivo común de desprestigio. Se usa para cancelar a una persona o grupo acusándolo de terrorista sin pruebas reales. En el marco de la disputa polarizada de la memoria, su uso se ha intensificado con la reciente hegemonía de la derecha populista (Bolo Varela 2024).

de esos años, es precisamente la memoria viva que se reconstruye siempre en compañía, no el olvido del dolor (Cyrulnik 2019).

Esta historieta de “memorias acompañadas” sugiere que estamos frente a un género idóneo para transmutar al entrevistador/periodista/testimonialista en testigo y cómplice a través de recursos iconográficos que plasman sus cuidados y afectos en el relato compartido por el protagonista homodiegético. De este modo, se invita al lector a reflexionar en el sentido de la relación afectiva sobre la memoria tal como se va gestando entre estos dos personajes en el proceso del relato.

### **Super Tania: el empoderamiento femenino contracultural**

La configuración de Doris como personaje de la historieta examinada previamente contrasta marcadamente con la protagonista homónima de *Tania Pariona, activista indígena, política y feminista*. Mientras Doris se caracteriza por vivir y elaborar su dolor como una marca indeleble del pasado que logra transformar, a pesar de todo, en un proyecto de vida colectivo, la “resiliencia” que muestra Tania parece, por momentos, orillar el olvido del trauma. Si bien la eclosión del liderazgo de las mujeres ayacuchanas en los procesos de desplazamiento durante y después del CAI, así como sus aspiraciones políticas constituyen hoy un patrón reconocido (Cabana, Rodríguez y Ubilluz 2018; Alayza y Silva 2023), la construcción de Tania como personaje que encarnaría este proceso de cambio social y político resulta problemática por su tratamiento superheroico. La decisión de ubicar la entrevista en la plaza del pueblo, por definición el corazón de la *polis* o comunidad política, y no en la privacidad del hogar como en la historieta examinada en el apartado anterior, inaugura la representación del personaje en clave de una sólida identidad pública. Además, la ausencia de un espacio doméstico que acoja la expresión de emociones en el relato de la memoria personal constituye un vacío narrativo significativo que, a la vez, sugiere la relación particular que el guion propone establecer entre el personaje y el poder. Esta lectura se refuerza por la elección de una paleta de amarillos brillantes, que en la simbología de lo heroico suele representar la luz hecha materia y la gloria incorruptible de los dioses (Heller 2004).

El brillo que emana del personaje y que baña el escenario en el que se mueve, excluye el uso de las sombras clásicas a las que suele recurrir el cómic para dar cuenta del trauma; las dos referencias a matanzas (Cayara y Bagua) se hacen por medio de fotografías de prensa enmarcadas en viñetas que quedan desconectadas del personaje (11, 35). Dichas estrategias visuales contribuyen a la construcción de un personaje con poca densidad emocional, lo que resulta paradójico si se considera que la memoria de la violencia opera como un proceso que encapsula la emoción y moldea la identidad (Assmann 2008). En este marco,

el lenguaje corporal de Tania, a quien vemos en el centro de las viñetas, erguida, ágil y mirando sonriente hacia arriba, transmite una confianza que refuerza su dominio del escenario. Es rara la viñeta en la que aparezca encorvada, mirando hacia abajo o con algún signo de vulnerabilidad —incluso en la única en la que se le ve llorando, con lágrimas doradas, lo hace mirando hacia arriba (14). Todas estas imágenes transmiten empoderamiento y fuerza, aunque a costa de oscurecer la particularidad del liderazgo femenino andino, centrado en las relaciones interpersonales, la dirigencia colaborativa, que incluye el trabajo doméstico, y la emocionalidad compartida (Silva Santisteban 2017, 83-84).

Si bien resulta legítimo orientar la representación del personaje hacia su meteórico ascenso en cargos de representación con creciente responsabilidad pública, la opción de retratarla con una expresión de satisfacción permanente y posturas icónicas de Marvel refuerza su lectura de un pasado traumático que ha dejado de ser relevante. Su historia comienza en los talleres de Chirapaq y en la Coordinadora de Juventudes de Ayacucho<sup>11</sup>. Luego, se narran sus años de estudiante de Trabajo Social en Ayacucho y su viaje al Encuentro Continental de Mujeres Indígenas en Lima. En este último, la vemos tomar el podio “para hablar por quienes no podían, por las familias desplazadas y de víctimas de la violencia”, lo que provoca entusiasmados aplausos entre el público (32).



Encuentro Continental (32)

La imagen, que inaugura el éxito público del personaje, se consolida en la viñeta siguiente en la que aparece, siempre sonriente, comentando que “siempre es bonito volver a contar nuestra historia”. Luego la vemos caminando erguida, con hombros abiertos que transmiten seguridad, hacia un horizonte que la aleja

<sup>11</sup> Chirapaq o Centro de Culturas Indígenas, muy activo en las comunidades desplazadas en Ayacucho, además de promover el fortalecimiento de las identidades y derechos indígenas mediante talleres de arte, jornadas de saberes ancestrales y enseñanza del quechua, mantiene registros históricos de los desplazados.



del entrevistador, mientras ratifica que “solo así podemos darnos cuenta de hasta dónde hemos llegado y por qué” (33).

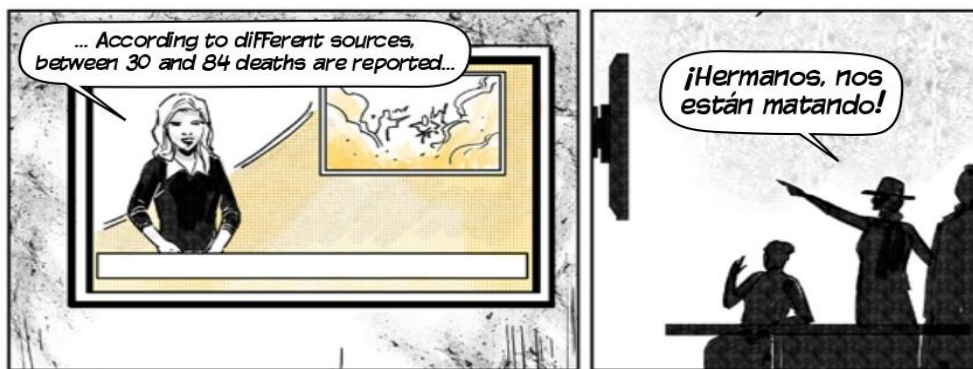


“Es bonito volver a contar”

En la siguiente página, en la misma postura y con la misma mirada, la vemos responder —mientras se yergue sonriente con expresión de determinación— a la pregunta del entrevistador sobre el Encuentro Continental, al que atribuye haberle abierto “las puertas del mundo”. El motivo de las puertas que se abren funciona como un hilo conductor de la historieta. De hecho, esta se inaugura con un retablo andino que abre sus puertas para exponer la escena de violencia armada (5), y continúa con la llegada de la CVR en la que Tania participa (23). En la siguiente viñeta, el personaje señala que su lucha “siempre en contra de la barbarie y a favor de la dignidad” se globalizó (32), lo que confiere a su trayectoria vital un sentido profético. El ángulo de visión aéreo, que organiza el espacio en círculos concéntricos, potencia la proyección de su figura. De ese modo, la imagen de aquellas puertas que desde su infancia y juventud se le abrieron, adquiere pleno significado en su vida de adulta; primero como maestranda en la PUCP (44); luego, en cursos en el Alto Comisionado de las Naciones Unidas en Ginebra y en el Foro Permanente de Nueva York (p.35) y, finalmente, como parlamentaria electa en 2019 (47).

Como las heroínas contraculturales peruanas, particularmente la Chola Power, Tania es consciente de tener una clara misión: la de combatir la barbarie de la sociedad peruana contemporánea atravesada por la colonialidad del poder (Quijano 2000). En *La Chola Power* (Espinoza Díaz 2009) y *La nueva Chola Power* (Espinoza y Santiváñez 2016), la figura de la chola, racializada y marginada es resignificada como un personaje heroico que cuestiona las jerarquías sociales tradicionales de las que ella es víctima. En la construcción de Tania como personaje que desafía estereotipos de género y raza para convertirse en fuente contestaria de poder y agencia social, los autores recurren a códigos de resignificación similares.

El recurso de resemantización iconográfica del Túpac Amaru II en la versión *pop achorada* de Jesús Ruiz Durand en clave femenina y en tintas negras es un ejemplo (Oberlin Molina 2022). Así, con trenza y el clásico sombrero de ala ancha, aparece la silueta de Tania acompañada del grito “¡Hermanos, nos están matando!”, antes de pasar a denunciar — ante el Comité para la Eliminación del Racismo y Discriminación de Naciones Unidas en Nueva York — al gobierno de Alan García por la dura represión de las poblaciones de la Amazonía durante el denominado “Baguazo” (34-35).



Tania frente al “Baguazo” (36)

Como la Chola Power, Tania confronta, en solitario, las estructuras de poder racial y patriarcal dominantes, condensadas ahora en el significante “barbarie”. El estilo de dibujo, inspirado en el dinamismo y el heroísmo de Marvel y combinado con la intensidad angular del manga, se radicaliza a medida que avanza la trama. De forma paralela, el personaje adquiere una iluminación estelar que emana de su cuerpo, y configura un aura de presencia (47) abrumadora que puede llegar a ser intimidante (Stephen 2011).



Aura de presencia (47)

La última secuencia de su escalada política, que comienza con su candidatura al Congreso en representación del colectivo indígena, ilustra con precisión esta estética de aura, tan recurrente en el manga. A la viñeta en la que una estrella de impacto acompaña el puñetazo sobre la mesa, le sigue otra en la que el personaje aparece en ángulo contrapicado, con el mentón elevado y rodeado de onomatopeyas de aplausos que consolidan su trayectoria de éxito sin fisuras. La sensación de escalada infinita del personaje en el arco argumental de la historieta contrasta profundamente con el relato que examinaremos en el siguiente apartado.

### **Diana: el denso presente de Soras**

*Diana Jáuregui, una historia de resistencia contra el terror* se centra en las vivencias de la protagonista epónima quien de niña vivió la violencia política en Soras, su pueblo natal. Para ella, en marcado contraste con Tania, el trauma no solo es el punto de partida y llegada de su relato, sino que lo atraviesa entero. A diferencia de Doris, Diana no reconstruye los hechos desde la voz de la adulta que es ahora, sino desde la mirada de la niña que fue a los nueve años, cuando Sendero Luminoso ejecutó a su padre en una incursión amedrentadora en su pueblo. Abundan en su recuerdo detalles de los juegos con sus hermanos en el río, del trabajo en el campo junto a los animales y de las lecturas nocturnas al lado de su papá, maestro de profesión. Todos estos recuerdos remiten al antes y después del partaguas que significó el CAI.

Las técnicas visuales empleadas dramatizan con maestría la disonancia entre la edad cronológica de la testimoniante y la memoria emotiva que quedó fijada en las circunstancias que rodearon la muerte de su padre. En este recuento ficcionalizado, el inicio de la destrucción del paraíso de la infancia emerge desde la tierra bajo dos presagios: el remolino de viento que se lleva el sombrero del padre (10, 21) y el canto de malagüero de la lechuza (22, 44). En estas imágenes, propias del pensamiento mágico, el equipo creador se detiene y dedica una página entera a cada acontecimiento, a la vez que reitera la figura de la lechuza como *leitmotiv* en otras escenas. El terror y la mirada mágica de la Diana niña en contrapunto con la introspección de la Diana adulta se refuerzan en los continuos *flashbacks* que contrastan temporalidades atravesadas por una potente carga emocional.





Lechuza de malagüero (44)

Los azules que predominan en las ilustraciones se asocian con la tristeza, la soledad y la melancolía como experiencia de vida cotidiana. Esta gama cromática, que contrasta claramente con los amarillos brillantes de la historieta anterior, sumerge al lector en el estado de ánimo contemplativo y doloroso de Diana. Al evocar la frialdad del hielo, las imágenes fijan el miedo y la confusión como afectos persistentes asociados al recuerdo. De este modo, a pesar de las cuatro décadas transcurridas desde el asesinato del padre en manos de Sendero Luminoso, el tiempo del trauma irrumpe en el presente de la subjetividad del personaje (Caruth 1996)<sup>12</sup>. Con esta estrategia narrativa, el relato retrospectivo logra que el lector recree la vivencia del trauma como una experiencia sensible en el presente.

La historia comienza con la llegada del personaje adulto a su pueblo, enclavado en la cordillera, acompañada de su entrevistadora o cuidadora de memoria. En la primera viñeta (5), se observa el bus ascendiendo, diminuto, por la gigantesca cordillera. En un globo, se lee que, durante la época de la violencia, el viaje se hacía en un mínimo de tres días. En la viñeta siguiente, Diana añade que “eso si el bus no se malograba en el camino y los pasajeros se quedaban botados durante semanas” (6). La acotación alude al secuestro del Expreso Cabanino a Soras y al asesinato, durante el trayecto, de más de cien personas, cuyos cuerpos la niña, espantada, vio tendidos sin vida en la plaza (59).

<sup>12</sup> Señala Cristina Zavala, dibujante de la historieta: “traté de hacer los personajes como en un libro más infantil porque es el punto de vista de una niña contándote lo que pasó, cómo mataron a su papá, cómo mataron a las autoridades de su pueblo [...] era como si lo contara ella de chiquita, lo sentí muy fuerte”: <https://www.youtube.com/watch?v=C2NtM4Xrtvw>.



Expreso Cabanino (59)

Vale la pena señalar que, en la página inaugural del relato, las viajeras subrayan con satisfacción el relativo breve tiempo de doce horas que esta vez les ha tomado el trayecto. El antes y el ahora, captados de este modo en simultáneo y desde el inicio, pone en valor el trabajo de los acompañantes de memoria que, desde el 2001 tras la creación de la CVR hasta la actualidad, se desplazan, como en la imagen, con sus equipos en busca de la verdad histórica, en duras condiciones de trabajo<sup>13</sup>.

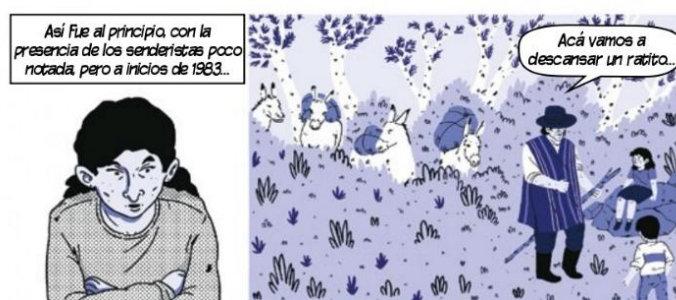


Llegada a Soras (6)

<sup>13</sup> Cossio es un reconocido artista de la memoria con una larga trayectoria vinculada al activismo, desde su trabajo en la Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas y la Comisión Multisectorial de Alto Nivel, ambos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos hasta su proyecto "Retratos de Memoria". A partir de testimonios orales ofrecidos por los familiares de desaparecidos en el CAI que no tienen fotos de sus seres queridos, dibuja sus retratos que sirven de soporte físico en los procesos judiciales (Entrevista con Jesús Cossio, 12 de julio de 2024).

La particularidad del escenario en esta historieta es su carácter itinerante; tras compartir un café en el tambo, los personajes se desplazan por las calles, el campo y la plaza, guiados por los recuerdos de Diana. Este recorrido hace que la violencia no se presente como un hecho distante, sino como una experiencia que se reactiva en el presente, lo que permite que la acompañante de memoria, y el lector a través de ella, experimenten la violencia vivida por Diana con la inmediatez y vulnerabilidad evocados por el paisaje *in situ*.

En este contexto, es notable el lenguaje corporal sombrío del personaje que sugiere una tristeza contenida: hombros caídos, manos cerradas, brazos cruzados y cabeza inclinada hacia abajo. Del mismo modo, el acto de volver a contar no admite calificativos como “interesante” o “bonito”, en contraste con lo que ocurre con Doris y Tania. No resulta extraña esta oscura melancolía, exacerbada por la soledad del personaje en medio de un pueblo que, “al haber sido abandonado por las autoridades”, parece haber pasado la página. Prueba de ello es la desaparición de un jardín de la memoria creado, en 2016, amorosamente por ella y por otros soreños como un espacio destinado a preservar la memoria de la matanza perpetrada por SL (61)<sup>14</sup>.



Memoria y lenguaje corporal sombrío (27)

La historieta cierra con una viñeta a doble página de la plaza del pueblo donde los pobladores, dibujados en tintas azules y negras, conversan e interactúan en una escena de aparente cotidianidad. Sin embargo, entre ellos se desplazan también las figuras blancas translúcidas de los muertos o desaparecidos, como sucede también en una viñeta del bus Cabanino. Este contraste cromático, se configura como una estrategia visual de memoria, que sugiere que los espectros ocupan un espacio liminal entre la ausencia y la persistencia. Eso implica que el

<sup>14</sup> En contraste con Doris y Tania, cuyas pérdidas fueron producto de la violencia de Estado, Diana defiende la actuación de la Fuerza Armada. A los militares, quienes merecieron un rechazo amplio y creciente en muchas comunidades andinas, se refiere como “gente sensible y preparada” (58), cuyas acciones “mitigaban nuestro sufrimiento” (59). Los dibujos con rostros bondadosos refrendan su palabra.

blanco translúcido no remite al vacío ni la clausura, sino a la deuda histórica de las generaciones que vivieron directamente la violencia y de aquellas que no la vivieron y que Hirsch llama la posmemoria (Hirsch, 2012).



La plaza y sus espectros (64, 65)

La presencia espectral de los muertos, entendida como memoria traumática no resuelta en la que pasado y presente coexisten más allá de la narración lineal, sugiere, asimismo, una comunidad de “compostaje” como metáfora de las relaciones, historias, especies, hechos y tiempos distintos que coexisten en la memoria del trauma (Haraway 2016, 4). Como señala Haraway, el compostaje es aceptar que el futuro se construye con lo roto, lo vulnerable y lo interdependiente; que el muerto no se separa de la comunidad; que su vida y sus acciones se mezclan con la tierra y los ecosistemas, formando nuevas posibilidades para los vivos que optan por “quedarse con el problema” sin buscar finales heroicos ni soluciones que excluyan la alteridad.

## Conclusión

Las historietas analizadas funcionan como testimonios estéticos y políticos ficcionalizados que, al dramatizar a los personajes que narran la violencia décadas después de haberla vivido, permiten una mirada retrospectiva y comparativa para evaluar procesos de resiliencias. De las tres historietas examinadas, el personaje de Diana recibe un tratamiento gráfico y narrativo más fragmentario y menos lineal,



adecuado a la condición de melancolía propia de quien no ha podido hacer un duelo apropiado por la ausencia de apoyo institucional. Considerando que la matanza de la comunidad de Soras que inspira esta historieta no tuvo la atención debida por parte de la CVR, y que sus pobladores no tuvieron acceso a una plataforma apropiada para “contar” el trauma colectivo, mucho menos para “volver a contar”, esta historieta funciona como advertencia de las consecuencias del olvido. La resiliencia, escribe Boris Cyrulnik (2025), no es una capacidad individual de resistencia, sino un proceso de reconocimiento sistémico, colectivo y político, que depende de la interacción entre los individuos y de su entorno social, regional y nacional. Dichas condiciones, a más de cuarenta años de ocurridos los hechos, todavía no se han dado en Soras.

Si bien el olvido fue simbólicamente compensado cuarenta años después con esta historieta y con la publicación de *Los Jáuregui de Soras* (Jáuregui 2024), la laguna temporal en el reconocimiento histórico de la matanza remite a una memoria traumática no resuelta en la que la violencia, con sus muertos, siguen apareciendo en la plaza al lado de los vivos. Esta contrasta vivamente con la memoria reconciliada de Tania para quien el acto de recordar resulta “bonito” y constructivo. En el caso del personaje de Doris, la desaparición de su esposo ha sido plenamente reconocida y documentada y ella ha vuelto a contar su historia muchas veces, lo que le ha permitido transformar el dolor en identidad política, aun si la búsqueda todavía improductiva de su cuerpo le impide cerrar el círculo. Pero en relación con Diana, el olvido de Soras y su insuficiente y tardío reconocimiento histórico resulta en una memoria emocional flotante que, sin anclajes, impide el trabajo de duelo y tiñe el paisaje humano de un sombrío blues acaso congelado en el pasado.

El trabajo del entrevistador como activista comprometido y cuidador o acompañante de la memoria, a pesar de ser clave para el flujo del relato y su posterior difusión, no ha sido reconocido debidamente en la literatura crítica del testimonio peruano. En las historietas examinadas, su presencia sistemática en viñetas que escenifican su difícil llegada a la casa de la testificante en Lima, o su largo viaje por la cordillera, y su papel de atento escucha de principio a fin, que no cede a la espectacularización del sufrimiento, va más allá de la del mero entrevistador. Su legitimidad como acompañante ético y cuidador de la memoria proviene no solamente de su relación de sólida empatía y conexión afectiva con la testigo, sino también de un riguroso trabajo de investigación que contextualiza y sostiene la memoria narrada. Al incorporar sistemáticamente a los acompañantes de memoria en un tejido de interacciones dialógicas visuales y verbales con los personajes testimoniantes, estas historietas logran abordar una deuda pendiente en la representación de los trabajadores de la memoria histórica usualmente

invisibilizados. Su presencia en la construcción de relatos evocadores del trauma de la violencia política no podrá en adelante ser soslayado.

### Bibliografía

- Abanto, Julio. 2024. Entrevista con la autora de este artículo. 3 de julio, Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM).
- Acevedo, Juan. 1988. *Luchín González*. Lima: Tarea.
- Agamben, Giorgio. 2018. *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahmed, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: EUP.
- Alary, Viviane. 2022. "Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico". *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, 2.<sup>a</sup> época, 4: 17–34. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_neuroptica/neuroptica.2022410011](https://doi.org/10.26754/ojs_neuroptica/neuroptica.2022410011)
- Alayza Mujica, María Rosa y Gianfranco Silva Caillaux. 2023. "Un parteaguas en la agencia: el legado de la CVR en la asociatividad y el liderazgo político de las víctimas civiles ayacuchanas (2003-2023)". En *Legados de un pasado irresuelto. El Informe Final de la CVR y la crisis de la democracia veinte años después*, coordinado por Salomón Lerner Febres y Elizabeth Salmón, 171–202. Lima: IDEHPUCP.
- Assmann, Yann. 2008. *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmod.
- Baldoceda, Luis. 1989. *Confidencias de un senderista*. Lima: Comisión Cultural de la Base Naval.
- Bolo Varela, Oswaldo. 2024. "Terruqueo y negacionismo histórico: el singular, radical y modélico revisionismo de la ultraderecha peruana". *Letras* 95(141): 279–303. <https://doi.org/10.30920/letras.95.141.17>
- Burga, Manuel. 2022. *Teófilo, tu irreparable ausencia*. Colección *Narradores de Memoria*, 7. Lima: Ministerio de Cultura y Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.
- Cabana Sosa, Maura, Maritza Rodríguez Lizana y Ruth Ubilluz García. 2018. "Procesos de empoderamiento de las mujeres líderes de asociaciones de desplazados de Ayacucho". Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú. Alicia (RPUC\_187512e6633fb35f6386bd396e1bd1c8).
- Campobello, Nellie. 2006. *Las manos de mamá; tres poemas; mis libros*. México: Factoría Ficción.
- Caqui Calixto, Doris. 2022. *Teófilo, tu irreparable ausencia*. Colección *Narradores de Memoria*, 7. Lima: Ministerio de Cultura y Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). 2003. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Tomo I. Primera parte: el proceso, los hechos, las víctimas*. Lima: Perú.
- Cossio, Jesús. 2024. Entrevista personal con la autora. 12 de julio, Lima.
- Jesús y Cristina Zavala. 2022. *Diana Jáuregui. Una historia de resistencia contra el terror*. Colección *Maneras Peruanas*, 6. Lima: Ministerio de Cultura. Proyecto Especial Bicentenario de la independencia del Perú.
- Cyrułnik, Boris. 2019. *Autobiografía de un espantapájaro. Testimonios de resiliencia: el retorno a la vida*. Barcelona: Gedisa.
- — —. 2025. *Las dos caras de la resiliencia. Contra la recuperación de un concepto*. Barcelona: Editorial Herder.
- Drinot, Paulo. 2017. "Ciber-Cuy. Remembering and Forgetting the Peruvian Left". En *Comics & Memory in Latin America*, editado por Jorge Catalá, Paulo Drinot y James Scorer, 138–165. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Espinoza, Martín. 2008. *La Chola Power*. Lima: MEDcomics (Grupo Med Cómics).
- Felman, Shoshana y Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Heller, Eva. 2004. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentidos y la razón*. Traducido por Joaquín Chamorro Mieke. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hibbett, Alexandra. 2019. "La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana". En *Pasados contemporáneos: acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero Vivanco y María Teresa Johansson, 149–165. Madrid: Iberoamericana Verveurt.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jáuregui Jáuregui, Diana. 2002. *Soras, la búsqueda de justicia*. Colección *Narradores de Memoria*, 5. Lima: Ministerio de Cultura, y Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.
- — —. 2024. *Los Jáuregui de Soras (1920-2023). Más allá del terror, la adversidad y más cerca de la nación*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- Jave, Iris. 2019. "Memorias negadas: el proceso político de la justicia transicional en Perú". En *Pasados contemporáneos: acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero



- Vivanco y María Teresa Johansson, 95–110. Madrid: Iberoamericana Verveurt.
- Jave, Iris, Tesania Velázquez, Juliana González y Mirian Rivera-Holguín. 2022. “Construir ciudadanía desde la heterogeneidad: estrategias de participación de mujeres en procesos de Justicia Transicional”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 51(2): 335–357. <https://doi.org/10.4000/1219j>
- Jung, Carl. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kirk, Robin. 1993. *Grabado en Piedra. Las mujeres de Sendero Luminoso*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Milton, Cynthia. 2017. “Death in the Andes: Comics as a Means to Broach Stories of Political Violence in Peru”. En *Comics & Memory in Latin America*, editado por Jorge Catalá, Paulo Drinot y James Scorer, 166–196. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Mahecha Arango, Natalia. 2017. “Un conflicto entre viñetas: historietas de la violencia política en el Perú (1989-2010)”. En *Imaginando América Latina. Historia y cultura visual, siglos XIX–XXI*, editado por Sven Schuster y Óscar Hernández, 373–410. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario. <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>
- Oberlin Molina, Matías. 2022. “De Marilyn Monroe a Tupac Amaru: El pop achorado y los afiches de la reforma agraria peruana (1968-1973) como vanguardia artística”. *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea* 9(16): 83–101. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/37867>
- Pariona Tarqui, Tania. 2022. *Cayara, ¿Es posible el camino a la reconciliación?* Colección Narradores de Memoria, 10. Lima: Ministerio de Cultura, y Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.
- Pau, Stefano. 2021. *Historieta y memoria del conflicto armado interno en Perú*. Lima: Antares.
- Pérez del Solar, Pedro. 2015. “Historietas sobre la violencia política en el Perú (1980–2000)”. *Tebeósfera* 2.<sup>a</sup> época, 13. [https://www.tebeosfera.com/documentos/historietas\\_sobre\\_la\\_violencia\\_politica\\_en\\_el\\_peru\\_1980-2000.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/historietas_sobre_la_violencia_politica_en_el_peru_1980-2000.html)
- Quijano, Anibal. 2000. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, compilado por Edgardo Lander, 201–246. Buenos Aires: CLACSO.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Rossell, Lucho y Rafael Mendoza. 2022. *Doris y Teófilo. Tierra y justicia*. Colección *Maneras Peruanas*, 7. Lima: Ministerio de Cultura. Proyecto Especial Bicentenario de la Independencia del Perú.
- Sagástegui, Carla. 2024. "Género, raza e identidad en los personajes del cómic peruano". *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 24(86): 103–124. <https://doi.org/10.18441/ibam.24.2024.86.103-124>
- Santivañez, César y Luis Morocho. 2022. *Tania Pariona, activista indígena, política y feminista*. Colección *Maneras Peruanas*, 5. Lima: Ministerio de Cultura. Proyecto Especial Bicentenario de la independencia del Perú.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Silva Santisteban, Rocío. 2017. *Mujeres y conflictos ecoterritoriales: impactos, estrategias, resistencias*. Lima: Demus.
- Sotelo Melgarejo, Marco Antonio. 2013. *Redescubriendo la historieta. Comunicación y Sociedad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Tabernero, Laura. 2014. «"Nosotros, las víctimas": violencia, justicia transicional y subjetividades políticas en el contexto peruano de recuperación posconflicto». *Papeles de Identidad. Contar la investigación de Frontera* (1): 1–32. <https://doi.org/10.1387/pceic.12431>
- Tantas Razo, Diana. 2015. "Análisis de los estereotipos femeninos en la historieta La Chola Power del 2014". Tesis de Licenciatura, Universidad César Vallejo. Alicia (UCVV\_24e172e82918724e81056b461ab7a191).
- Vélez, Marco Antonio. 2024. "El tortuoso ascenso del negacionismo a 20 años de la Comisión de la Verdad y Reconciliación." *Revista Memoria* (42). <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/el-tortuoso-ascenso-del-negacionismo-a-20-anos-de-la-comision-de-la-verdad-y-reconciliacion/>

**Francesca Denegri** es Profesora Principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú y autora de *El abanico y la cigarrera* (1996, 2019), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (2016) y *Soy señora. Testimonio de Irene Jara* (2000 y 2020) entre otros. Ha publicado diversos libros y artículos en sus campos de especialización: la literatura peruana del siglo XIX y testimonio y violencia.

**Contacto:** adenegri@pucp.pe

**Recibido:** 23/03/26  
**Aceptado:** 02/06/2026

Copyright © 2026 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.