

EL CASO DE UCHURACCAY Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DE LA FICCIÓN EN *RUPAY**

Pedro Carlos Espinoza Huaroto**

Universidad Nacional Federico Villarreal

pedrocespinoza@gmail.com

Fecha de recepción: agosto de 2023

Fecha de aceptación: diciembre de 2023

* Este artículo es un avance de la tesis de Posgrado que actualmente trabaja el autor para la Maestría de Literatura Infantil y Juvenil - Animación a la Lectura de la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS).

** **Pedro Carlos Espinoza Huaroto** es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Ha participado en el Congreso Internacional “Julio Ramón Ribeyro: por tiempo indefinido” (2014), XVIII y XIX Coloquio de Estudiantes de Literatura PUCP y VII Congreso Internacional de Estudiantes de Literatura (CONELIT). Actualmente, se desempeña como docente y ha terminado estudios de maestría en Literatura Infantil y Juvenil - Animación a la Lectura en la escuela de Posgrado de la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS).



Resumen: El objetivo de nuestra investigación es ayudar a construir una memoria histórica peruana a partir de la ficcionalización de los elementos de la historieta *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*, de Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar, en particular la historia en torno del caso de Uchuraccay, la cual fue adaptada en el capítulo “Uchuraccay, enero de 1983”. Esta obra requiere ser analizada desde marcos conceptuales en torno a la historia y literatura. A partir de ello, las relaciones entre conceptos como memoria histórica (Maurice Halbwachs, Tzvetan Todorov, Elizabeth Jelin), ficcionalización (Lubomír Doležel) y los elementos del lenguaje de la historieta (Juan Acevedo, Daniele Barbieri, Scott McCloud) permiten brindar una estética-literaria novedosa en torno a la temática del terrorismo en el Perú. Con base a la correlación de estos conceptos se podrá demostrar que los elementos de la historieta construyen una memoria histórica peruana en torno a los hechos ocurridos en Uchuraccay y que son parte de *Rupay*.

Palabras clave: Historieta, memoria histórica, ficcionalización, Uchuraccay.

THE UCHURACCAY CASE AND THE CONSTRUCTION OF HISTORICAL MEMORY THROUGH FICTION IN RUPAY

Abstract: The objective of our research is to help build a Peruvian historical memory based on the fictionalization of the elements of the *Rupay* comic strip, in particular the story around the Uchuraccay massacre, January 1983, which was adapted by Jesús Cossio, Luis Rossell and Alfredo Villar. This work needs to be analyzed from conceptual frameworks around history and literature. From this, the relationships between concepts such as historical memory (Maurice Halbwachs, Tzvetan Todorov, Elizabeth Jelin), fictionalization (Lubomír Doležel) and the elements of the language of the comic strip (Juan Acevedo, Daniele Barbieri, Scott McCloud) allow us to provide a novel literary aesthetic around the theme of terrorism in Peru. Based on the correlation of these concepts, it will be possible to demonstrate that the elements of the comic strip build a Peruvian historical memory around the events that occurred in Uchuraccay and that they are part of *Rupay*.

Keywords: Comic Strip, Historical Memory, Fictional.

1. Introducción

En el Perú, desde la década de los años 80, comenzó una etapa de crisis económica, social, política y cultural. Esta situación ocurrió en pleno gobierno de Fernando Belaúnde Terry, quien fue elegido democráticamente. Sin embargo, esta democracia es corrompida por el accionar del grupo terrorista denominado Sendero Luminoso. Uno de los primeros atentados fue la quema de ánforas electorales en la localidad de Chuschi. Este acontecimiento fue, en su momento, poco cubierto por la prensa peruana. Veinte años después, con el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), se intentó investigar sobre los hechos ocurridos durante los años 80 y 90. Asimismo, aquel *Informe* construyó una parte de la historia oficial en torno al terrorismo. No obstante, el terrorismo en el Perú generó un sinnúmero de representaciones culturales (cine, teatro, novela, poesía, historietas, entre otras) que buscaron ser parte de la historia oficial, ya que algunos acontecimientos, por parte del *Informe*, fueron poco transparentes. Uno de estos fue la historieta *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica* de Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar.

En el 2008 hizo su aparición la historieta *Rupay*, un trabajo en conjunto de los mencionados autores Cossio, Rossell y Villar. Se destaca por abordar los acontecimientos ocurridos en diferentes capítulos como “Chuschi, mayo de 1980”; “Tambo, octubre de 1981”; “Huamanga, marzo de 1982”; “Vilcashuamán, agosto de 1982”; “Uchuraccay, enero de 1983”; “Chungui, 1983”; “Lucanamarca, febrero de 1983”; “Huanta, 1984”; y “Putis, 1984”. Si bien la temática del terrorismo en los años 80 en el Perú fue abordada con lenguajes poéticos, narrativos, audiovisuales, entre otros; *Rupay* es una propuesta novedosa, debido a las particularidades de su lenguaje. Sin lugar a dudas, su lectura ofrece una perspectiva distinta en comparación con el *Informe* de la CVR, aunque en algunas historias se sostiene en este. También, se basa en otra documentación importante para la creación de cada viñeta, globo o texto. De esta manera, se logra un trabajo armónico y esencial en torno a este tema. Por ello, se debe prestar atención a *Rupay*, porque no solo cuestiona una historia oficial, sino también ayuda a construir gran parte de la historia sucedida en los años 80.

La naturaleza estética de la historieta, la memoria histórica y ficcionalización serán claves en nuestra investigación en tres aspectos: primero, los distintos elementos de la historieta permiten un proceso de constante evolución de acuerdo a su naturaleza estética; segundo, el concepto de memoria histórica nos ayudará a comprender la dinámica de su propia construcción por medio de sus narrativas que entrarán en pugna con el objetivo de

institucionalizarse; por último, la ficcionalización nos permite comprender la construcción de mundos ficcionales a partir de los rasgos específicos de un lenguaje narrativo. En ese sentido, el objetivo de este artículo es construir una memoria histórica peruana a partir de la ficcionalización de los elementos de la historieta *Rupay*, especialmente, centrándonos en la historia de “Uchuraccay, enero de 1983”.

2. La historieta y su naturaleza estética

La historieta o cómic es un medio o arte que puede entenderse como la conjugación de palabras e imágenes. Sin embargo, esta breve definición deja más interrogantes que exactitudes. Asimismo, se debe aclarar que la denominación *cómic* es una palabra castellanizada y de uso general; sin embargo, esto no desmerece los términos *quadrinhos*, *bandes dessinée*, *fumetti*, *tebeos* o *manga* conocidos en Portugal, Francia, Italia, España y Japón, respectivamente. En varios países de América Latina se le conoce como historieta. En ese sentido, el término cómic o historieta se refieren a lo mismo en nuestra investigación.

Dentro del contexto peruano, la historieta no ha sido de gran interés por parte de la investigación académica. Sin embargo, existe una gran tradición de historietistas y uno de los más destacados es Juan Acevedo. Su libro *Para hacer historietas*, publicado originalmente en 1978¹, nos brinda una definición de historieta y su naturaleza estética. Asimismo, el propósito de la obra de Acevedo es democratizar el lenguaje de la historieta. Por ello, sintetiza de manera clara sus particularidades. Si bien en un primer acercamiento a la definición de historieta, Acevedo menciona que se trata de una composición entre imagen dibujada y palabra escrita; poco después la define en términos más exactos: “es una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de viñetas” (p. 101). Esta definición se acerca a los estudios que vinculan el lenguaje de la historieta con otros lenguajes narrativos. En ese sentido, el lenguaje de la historieta se compone de diversos elementos que en su composición generan una secuencia narrativa. Esto evidencia la conexión con otros lenguajes narrativos como el cine, la fotografía y la literatura.

El semiólogo Daniele Barbieri en su libro *Los lenguajes del cómic* (1993) nos presenta la relación de los lenguajes por el cual está conformado el cómic. Esta relación está conformada por cuatro tipos: inclusión, generación, convergencia y adecuación. Según Barbieri, la inclusión es cuando un lenguaje está incluido en otro; por ejemplo, el lenguaje del

¹ Este libro tuvo una edición ampliada y corregida en el 2019.

cómic es parte del lenguaje general de la narrativa como el cine. El tipo de generación ocurre cuando un lenguaje es generado por otro. Por ello, el lenguaje del cómic es descendiente de otros lenguajes como la ilustración o la caricatura. La convergencia se da cuando dos lenguajes coinciden en algunos aspectos. Un ejemplo claro de este tipo es la coincidencia entre el lenguaje del cómic y la fotografía o la pintura. Por último, la adecuación acontece cuando un lenguaje se adecúa a otro. Este tipo es uno de los más interesantes y se puede decir que el lenguaje del cómic “cita” a otro lenguaje. (p. 14). Ante esto, se puede complementar y apreciar los diversos lenguajes que se conjugan en la historieta.

Tanto Acevedo y Barbieri coinciden en la relación del lenguaje de la historieta o cómic con otros lenguajes artísticos. Esto permite acercarlos a la definición de sus elementos. Para nuestra investigación los aportes de estos dos autores serán esenciales en aras de comprender la naturaleza estética de la historieta. Por ello, nos apoyaremos en las definiciones de sus elementos y sus relaciones con otros lenguajes.

Con base en la definición de historieta propuesta por Acevedo (2019), se debe entender los términos viñeta, secuencia y montaje. Estas últimas están relacionadas a la construcción de la historieta; mientras que la primera está vinculada a la significación. Por un lado, la viñeta es “la representación, mediante la imagen, de un espacio y de un tiempo de la acción narrada. Podemos decir que la viñeta es la unidad mínima de significación de la historieta” (p. 99) y la secuencia se produce “cuando dos o más viñetas se articulan para significar una acción” (p. 100). Estos dos elementos se vinculan para la construcción de las acciones narrativas. Sin embargo, el paso de una viñeta a otra corresponde a un efecto y participación del lector. Esto se debe a dos elementos denominados calle y clausura.

Según McCloud, en su libro *Entender el cómic. El arte invisible* (2014), la calle es aquel “espacio entre las viñetas” (p. 66) y la clausura es “el fenómeno de ver las partes, pero percibir el todo” (p. 63). En ese sentido, el autor sintetiza que “las viñetas de los tebeos fraccionan no solo el tiempo, sino también el espacio y ofrecen un ritmo mellado y sincopado de movimientos discontinuos pero la clausura nos permite conectar esos momentos y construir mentalmente una realidad continua y unificada” (p. 67). De esta manera, se evidencia que la construcción de una historieta no solo depende de las acciones narradas en las secuencias; sino, también de la participación del lector.

Con respecto a los elementos de la viñeta, Acevedo menciona que son el encuadre, el ángulo de visión, los textos, las metáforas visualizadas y las figuras cinéticas, y la composición (p. 107). En primer lugar, el encuadre se da cuando “la viñeta recorta el espacio

real, encuadrándolo a lo largo y a lo ancho” (p. 107). Existen dos tipos de encuadre: los planos (espacio que representa) y los formatos (espacio que ocupa en el papel). Los planos se dividen en plano general, plano entero, plano americano, plano medio, primer plano y plano de detalle; mientras que los formatos pueden ser rectangulares, cuadrados o circulares, etc. Estos deben estar señalados por una línea demarcatoria que intenta especificar el tiempo y espacio representado. En consecuencia, permite la elaboración de una viñeta - flash (viñeta impacto) que “es aquella de pequeñas dimensiones que sirve para aclarar un momento significativo de la acción y que suele insertarse al interior de una viñeta mayor” (p. 121). Por otro lado, Barbieri considera que los encuadres son elementos del lenguaje de la fotografía, el cine y la televisión (1993, p. 136).

En segundo lugar, el ángulo de visión es “el punto desde el cual se observa la acción” (Acevedo, 2019, p. 127). Este se divide en tres tipos: ángulo de visión medio (la acción se observa a la altura de los ojos), ángulo de visión en picado (acción que se observa de arriba hacia abajo) y ángulo de visión en contrapicado (acción que se observa de abajo hacia arriba). De esta manera, la importancia del ángulo de visión será esencial dentro de la secuencia narrativa de la historieta y, en algunos casos, ha sido utilizada de manera experimental.

En tercer lugar, los textos se clasifican en tres partes: los globos, la cartela y la onomatopeya. Con respecto a los globos se refiere a “una convención propia de la historieta que sirve para integrar en la viñeta el discurso o pensamiento de los personajes” (Acevedo, 2019, p. 136). Este está compuesto de dos elementos: el continente (cuerpo y rabillo) y el contenido (lenguaje, escrito o imagen). El primero tiene el cuerpo que puede ser delineado con líneas quebradas, pequeñas líneas interrumpidas o líneas temblorosas. Estas responden a ciertas representaciones de la pronunciación de los personajes. Además, el rabillo nos indica quién expresa el contenido y puede manifestarse de cuando no se muestra al final, se vincula con otro globo (rabillo - puente), varios rabillos (varios emisores) y pequeños círculos. El segundo se refiere al tipo de letra utilizado dentro del cuerpo de los globos. Uno de los más utilizados es la “letra de imprenta” y pueden representarse con mayor tamaño, tamaño más pequeño, ritmo visual y “letra de mano”. Estas pueden representar distintas manifestaciones de los personajes de acuerdo a la acción narrada. Asimismo, se debe indicar que la ubicación del globo dentro de la viñeta responde a un ritmo de lectura y a la composición de la viñeta. Estos serán posibles por la línea de indicatividad que consiste en el orden de la lectura (de izquierda a derecha). Sin embargo, en otras culturas el orden de lectura puede ser distinto.

Por ejemplo, los árabes y japoneses realizan su lectura de derecha a izquierda. Por otro lado, la cartela “es una convención propia de la historieta que sirve para incluir en la viñeta el discurso del narrador o voz de afuera” (p. 166) y la onomatopeya es “la imitación del sonido de una cosa a través de un vocablo” (p. 174).

En cuarto lugar, las metáforas visualizadas son “una convención gráfica que expresa el estado psíquico de los personajes mediante imágenes de carácter metafórico” (Acevedo, 2019, p. 217). Estas proceden del lenguaje oral, escrito y musical. Por ejemplo, la visualización de una bombilla equivale a una buena idea o inspiración; los signos de interrogación y exclamación son parte del lenguaje escrito que se pueden visualizar en la historieta; las notas musicales son signos que forman parte del lenguaje musical. De esta manera, la representación metafórica responde no solo a un lenguaje oral, pues puede representarse en otros tipos de lenguaje.

En quinto lugar, las figuras cinéticas son “una convención gráfica que expresa la ilusión del movimiento o la trayectoria de los móviles. Las figuras cinéticas son algo así como «huellas de movimiento»” (Acevedo, 2019, p. 225). Existen dos tipos de figuras cinéticas: abstractas y naturalistas. Las abstractas representan el camino que ha recorrido un cuerpo en movimiento; mientras que las naturalistas describen los momentos significativos de un cuerpo en movimiento. Sin lugar a dudas, estos elementos son parte del lenguaje de la pintura o la fotografía.

Por último, la composición consiste en “la organización gráfica de los elementos que conforman la viñeta, así como sobre la organización gráfica del conjunto de viñetas” (p. 229). Esta composición responde a dos aspectos importantes. El primero corresponde a la acción de las líneas y las figuras de geometría plana en el espacio. Esto responde a la percepción de las relaciones que se establece en la composición y el ritmo que tendrá la historieta. El segundo se centra en la acción del espacio. Este consiste en que cada elemento tiene relación con un espacio determinado dentro de la viñeta. Ambos aspectos intentan mezclarse para lograr una adecuada percepción de la historieta.

Cabe ahora hablar del montaje, entendido como “la operación mediante el cual se define de qué manera se van a articular los espacios y tiempos significativos, para dar una narración y un ritmo determinados a la historieta” (Acevedo, 2019, p. 251). En ese sentido, el montaje es la parte final de la construcción de una historieta; la secuencia es la vinculación entre dos o más viñetas para representar una acción narrada y; la viñeta es una de las piezas importantes de significación. Asimismo, el montaje cuenta con recursos

y estructuras para conectar o relacionar dos o más viñetas. Los recursos utilizados en la construcción de la historieta vienen a ser las fusiones (la relación entre dos viñetas mediante el cambio progresivo del tono de la imagen), espacios contiguos (cuando dos viñetas crean una ilusión de continuidad espacio - temporal en la acción), las cartelas (cuando el texto de la misma aclara o explica el contenido de la viñeta para facilitar la continuidad) y los enlaces superpuestos (cuando los globos, letras, etc. sirven de vínculo o puente entre dos o más viñetas). Con respecto a las estructuras, estas se clasifican en tres: espaciales, temporales y psicológicas. Las espaciales están concentradas en la acción donde un espacio puede ser ampliado o reducido; mientras que las temporales se refieren a los desplazamientos y el tiempo que nos llevan recorrer un espacio y acción determinada. Por último, las psicológicas son reconocibles cuando alteran la continuidad lineal del tiempo. Estas pueden entenderse en dos tipos: “evocación del pasado (o *flash-back*) y anticipación del futuro (o *flash-forwards*). Podemos seguir la narración desde dentro de un personaje o desde fuera de él” (p. 267). De esta forma, se logra vincular las viñetas de una manera coherente para la acción narrada.

Dentro del lenguaje de la historieta se ha logrado definir tanto los elementos de las viñetas como los recursos y estructuras de montaje. Sin embargo, existe un elemento esencial que forma parte central de la secuencia narrativa: el personaje. Según Acevedo (2019), los personajes han sido elaborados con base a estereotipos. Estos refuerzan la propuesta de imitar patrones y obstaculizan la libertad creadora de los historietistas. En consecuencia, el autor no prefiere clasificar en tipos de personajes; por el contrario, se centrará en la clase de estos. De esta manera, Acevedo menciona a los “personajes *psicológicos*, aquellos que se asemejan a los hombres reales, con la riqueza y complejidad que ello supone ... y los personajes *arquetípicos*, que dan lugar a otro tipo de historieta” (p. 85). Esta clasificación permite una mayor libertad en torno a las implicancias que generan en la construcción de un personaje, debido a que no estará limitado a las formas estereotipadas. No obstante, la elección del personaje deberá tener coherencia con los diálogos y acciones que se le adjudicará.

Apoyados en los conceptos mencionados anteriormente, la historieta *Rupay* vincula diversos elementos de su propia naturaleza estética para abordar algunos temas del terrorismo en el Perú entre 1980 a 1985. Ello será demostrado al señalar que las viñetas son una prioridad dentro de los acontecimientos narrados; las cartelas serán de gran utilidad para precisar la información narrada; las onomatopeyas servirán para representar los sonidos en diversos hechos narrados; y las fotografías y/o ilustraciones que son añadidas dentro de algunos acontecimientos para reforzar la narratividad. Por ello, no se debe entender que

el uso de estos elementos es de mayor jerarquía, sino que han sido utilizados con mayor cuidado para la propuesta que brinda la historieta *Rupay*.

3. Memoria histórica

Los estudios en torno al concepto de memoria han ido en aumento en los últimos años. Esto es consecuencia de diversos fenómenos que han ocurrido en las naciones y, en algunos casos, se ha relacionado con diversas disciplinas como la literatura, sociología, psicología, entre otras. Paralelamente, la memoria y la historia guardan una estrecha relación cuando se vinculan a los testimonios o discursos que intentan rescatar algún acontecimiento sumido en el olvido. A partir de esta relación, se podrán rescatar los aportes de algunos especialistas. Entre estos se encuentran Maurice Halbwachs, Tzvetan Todorov y Elizabeth Jelin.

En 1950 se publicó el libro *La memoria colectiva* del sociólogo Maurice Halbwachs. Este libro nos brinda interesantes aportes con respecto a los conceptos de historia, memoria histórica, memoria colectiva, memoria autobiográfica, entre otros. Incluso, algunos de estos conceptos logran vincularse para formar un esquema mayor en torno al concepto de memoria. No obstante, es importante conocer qué entiende Halbwachs por historia. El autor menciona que:

... por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta. (2004, p. 60)

Para establecer una adecuada definición de historia es importante distinguirla de una continuidad de hechos y datos específicos. Por ello, Halbwachs prefiere que se resalten los hechos y acontecimientos de manera general; sin embargo, esto sirve para entender que la historia será organizada y aún con la ausencia de información necesaria. De esta manera, se puede entender que la historia es parte de un gran relato o narrativa oficial que representa los mayores eventos de un periodo determinado.

Si bien la definición de Halbwachs es un adecuado punto de inicio, la propuesta que sostiene sobre memoria histórica está fundamentada por la interacción que tienen los individuos con su propia historia. Esto es evidente debido a los recuerdos o reminiscencias

que se tiene con el pasado. De esta manera, el sociólogo manifiesta que se puede considerar dos memorias: la autobiografía y la histórica:

La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, solo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación mucho más continua y densa. (2004, p. 55)

Esta diferencia entre memoria autobiográfica e histórica nos ayuda a comprender la interacción de los individuos con su sociedad y nación. Se debe tener en cuenta que la historia es selectiva en narrar hechos o acontecimientos relevantes y, por ello, es necesaria la perspectiva de las memorias personales de cada individuo. Halbwachs agrega sobre la memoria histórica: “solo se incluirían los acontecimientos nacionales que no pudimos conocer entonces” (2004, p. 60). En otras palabras, la memoria histórica se entiende como aquellos hechos o acontecimientos relevantes que no han sido visibilizados y que solo podrían tener acceso mediante las memorias personales. En ese sentido, Halbwachs aporta con una definición de memoria histórica que estará relacionada con la historia, conocida como gran relato o narrativa, y el vínculo con las memorias personales o autobiográficas.

En 1995, se publica el libro *Los abusos de la memoria* del crítico literario y filósofo Tzvetan Todorov. Este libro ahonda en los usos y abusos que se realizan en torno al concepto de memoria. Además, nos contextualiza en cómo operan las distintas vertientes políticas en torno a la memoria de sus naciones, a raíz de los acontecimientos traumáticos de gobiernos totalitarios en el siglo XX. No obstante, Todorov menciona que las democracias liberales también han generado una estrategia para el concepto de memoria. Ante esto, se evidencian dos polos que intentan manipular la memoria de una sociedad: los regímenes totalitarios y las democracias liberales:

En tal caso, la memoria estaría amenazada ya no por la supresión de información sino por la sobreabundancia. Por tanto, con menor brutalidad pero más eficacia —en vez de fortalecerse nuestra resistencia, seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido—, los Estados democráticos

conducirían a la población al mismo destino que los regímenes totalitarios, es decir, al reino de la barbarie. (2000, p. 15)

Con lo expuesto por Todorov, se logra entender que la memoria se encuentra en una constante amenaza. No solo los regímenes totalitarios utilizan estrategias perversas con la intención de eliminar o desterrar la memoria de los individuos de una nación; sino, también la estrategia de las democracias liberales ha sabido utilizar en correspondencia con un consumo excesivo de información. De esta manera, la memoria es siempre amenazada por distintos polos políticos. En ese sentido, Todorov logra contextualizar las formas como diferentes posiciones políticas de los gobiernos de turno generan en la memoria. Esto con la intención de ocultar o suprimir algunos hechos o acontecimientos que no deben quedar en el olvido.

En el 2002, se publicó el libro *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin. Este libro es uno de los más importantes trabajos publicados en décadas recientes sobre el concepto de memoria y su relación con las políticas de Estado. A diferencia de Todorov y Halbwachs, Jelin intenta indagar en el concepto de memoria y los elementos que la rodean en torno a un contexto traumático. Asimismo, desarrolla sus propuestas dentro del ámbito latinoamericano, porque este ha sufrido diversos eventos de supresión de información por parte de los regímenes totalitarios. Por otro lado, Jelin no intenta realizar una concepción clara y estática de la memoria; por el contrario, busca entender en qué consisten los procesos de construcción de memoria. Para ello, sus propuestas están relacionadas a otros elementos importantes para comprender dicho proceso.

Por una parte, la construcción de la memoria es un proceso complejo. Este proceso implica algunos elementos que se deben tener en cuenta. Con ese propósito, Jelin concluye y brinda una manera de entender la memoria:

En resumen, la «experiencia» es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o

que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. (2002, p. 37)

Con base en lo mencionado por Jelin, la memoria depende de las acciones de los agentes sociales que podrán compartir las experiencias o recordar el pasado mediante discursos o artefactos culturales. En consecuencia, la construcción de la memoria estará vinculada por los agentes sociales. Estos tendrán distintas configuraciones que dependen de su relación con el pasado. Por ello, Jelin explica el rol de estos agentes o actores sociales. Estos serán de gran importancia en su investigación realizada:

Se trata de estudiar los procesos y actores que intervienen en el trabajo de construcción y formalización de las memorias. ¿Quiénes son esos actores? ¿Con quiénes se enfrentan o dialogan en ese proceso? Actores sociales diversos, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada —quienes la vivieron y quienes la heredaron, quienes la estudiaron y quienes la expresaron de diversas maneras— pugnan por afirmar la legitimidad de «su» verdad. Se trata de actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o su ruptura. En estos intentos, sin duda los agentes estatales tienen un papel y un peso central para establecer y elaborar la «historia/memoria oficial». (2002, pp. 39-40)

En esta larga cita, Jelin establece la importancia de comprender las acciones de los agentes o actores sociales. Estos se encuentran en una lucha con la intención de volverse hegemónicos. Sin embargo, esta lucha consiste en la participación de otros agentes que tendrán su perspectiva o visión de los hechos o acontecimientos del pasado. De tal manera, se puede evidenciar un número de diversos actores con sus discursos que buscarán convencer a los demás de su perspectiva de la historia. Asimismo, Jelin menciona que un agente central es el rol del Estado. Este genera una historia o memoria oficial. En consecuencia, es la lucha entre las distintas memorias de otros actores con la agencia estatal. En ese sentido, cada actor o agente social tendrá la labor de construir el pasado o la memoria en torno a la experiencia que la vincula. También, se debe prestar atención a la forma como representarán el pasado:

Partiendo del lenguaje, entonces, encontramos una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para oficializar o «institucionalizar» una (*su*) narrativa del pasado. Lograr posiciones de autoridad, o lograr que quienes las ocupan acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir, es parte de estas luchas. (2002, p. 36)

El uso de la particularidad del lenguaje de los agentes o actores sociales será clave en la participación de la lucha de las memorias. Estas tendrán una diversidad de representaciones por medio del lenguaje y su intención es lograr la institucionalización. Además, se puede evidenciar que cada memoria narra una perspectiva del pasado y busca una posición en contra o complementaria de la memoria oficial. En ese sentido, el lenguaje utilizado por los actores sociales será clave para la construcción de la memoria y esta tendrá que ser parte de una lucha por la búsqueda de su legitimidad. Asimismo, cada agente social intentará narrar su memoria.

Con base a las propuestas de Halbwachs, Todorov y Jelin, la construcción de la memoria histórica se evidencia mediante los discursos de los agentes sociales que entrarán en pugna por intentar lograr la institucionalización de su narrativa. Aquellos discursos serán representados por un lenguaje particular (literatura, cine, historieta, documentales, libros de historia, etc.) de cada agente social. Además, el agente estatal será el encargado de plasmar la memoria oficial y esta dependerá de los regímenes totalitarios o democracias liberales que intentarán amenazarla. De esta manera, se genera un espacio donde tanto la memoria oficial como otras memorias intentarán alcanzar la legitimidad de sus propias narrativas. No obstante, no se debe dejar de lado que las memorias que no gozan de la oficialidad lograrán completar a esta mediante sus narrativas.

Ante todo lo mencionado anteriormente, la historieta *Rupay* se relaciona por medio de una propuesta novedosa y atractiva con un lenguaje particular (texto e ilustraciones) que abordan algunos de los crímenes perpetrados (Chuschi, Tambo, Huamanga, Vilcashuamán, Uchuraccay, Chungui, Lucanamarca, Huanta y Putis) en la época del terrorismo en el Perú entre 1980-1985. Si bien el *Informe final* de la CVR destaca por ser una narrativa que instala una memoria oficial, la historieta *Rupay* propone un lenguaje estético-literario que aborda algunos acontecimientos que entrarán en pugna no solo con el *Informe*, sino también con

otros discursos que intentan posicionar su narrativa con el objetivo de institucionalizarse. Esto se desarrolla en un espacio con regímenes liberales o totalitarios que intentarán frustrar los objetivos de estos discursos.

4. La ficcionalización de la historieta

Dentro de los estudios literarios, la ficción literaria es un tema sumamente importante. Este es uno de los rasgos de todo texto literario. Asimismo, se ha discutido, desde hace varias décadas atrás, los postulados teóricos de Benjamin Harshaw, Félix Martínez Bonati, Thomas Pavel, Susana Reisz, entre otros. Por otro lado, se ha intentado indagar sobre las particularidades y características de los mundos de ficción y, más aún, con respecto a su proceso de construcción. Sin embargo, aquellos postulados teóricos pueden ser utilizados en otros discursos, debido a que la ficción no es exclusiva de la literatura. En ese sentido, la historieta, como parte del corpus literario, se convierte en un discurso de ficción y, por ello, está sujeto a sus postulados teóricos. Como consecuencia, el análisis de la naturaleza estética de la historieta permitirá evidenciar su estatuto ficcional. Este tipo de análisis servirá para demostrar el carácter literario de la historieta. Para nuestra investigación, será necesario el marco teórico de Lubomír Doležel, debido a que sus propuestas se ajustan a un nuevo planteamiento para el constructo de los mundos ficcionales.

En su artículo “Mímesis y mundos posibles” (1997), Doležel propone una teoría de la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles. Dicha teoría estará conformada por una semántica de los mundos posibles y una teoría del texto. El autor se propone explicar cada una de estas dos partes que formarán su teoría de la ficción o semántica ficcional:

Los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales. Una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. (p. 78)

De esta manera, Doležel intenta introducirnos en su propuesta y formula tres fundamentos de los modelos de mundos posibles que pueden ser utilizados en su semántica ficcional: los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles, el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo y los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real. Estos se sostienen para comprender que la base de la semántica

ficcional es el modelo de los mundos posibles, debido a que existen diversos mundos posibles alrededor del mundo real. De esta manera, Doležel argumenta la necesidad de los modelos de mundos posibles para su propuesta:

La semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas. (1997, p. 83)

Con lo expresado, el autor justifica la elección de los fundamentos de los modelos de mundos posibles para su propuesta de semántica ficcional. Sin embargo, no deja de lado que la transición de un elemento del mundo real al mundo ficcional debe ser modificado. Esta propuesta es esencial dentro de las ficciones que manipulan los diversos mundos posibles. Además, se aproxima con mayor énfasis a la construcción de los mundos ficcionales. No obstante, la teoría textual complementará la propuesta de Doležel, debido a que esta apuntará a tres rasgos de los mundos ficcionales: los mundos ficcionales de la literatura son incompletos, muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos y los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual. Este último rasgo evidencia la relación con la teoría del texto, debido a que logrará explicar la construcción de los mundos de ficción:

La construcción de mundos posibles ficcionales ocurre, primariamente, en diversas actividades culturales -composición poética y musical, mitología y cuenta-cuentos, pintura y escultura, actuaciones de teatro y danza, cine, etc. Numerosos sistemas semióticos -lenguaje, gestos, movimientos, colores, formas, tonos, etc.- sirven de mediadores en la construcción de mundos ficcionales. ... El texto literario es el mediador en esa actividad. (1997, p. 88)

Estos sistemas semióticos son claves para comprender el origen de la construcción de los mundos ficcionales. Puesto que, al ser reconocidos como textos de ficción, su particular sistema de lenguaje generará la génesis de un mundo de ficción. Asimismo, Doležel menciona a la primera instancia de la construcción de estos mediante las actividades culturales. De esta manera, el autor menciona “el vínculo crucial entre la semántica ficcional

y la teoría del texto queda aclarado. La génesis, conservación y recepción de los mundos ficcionales dependen de las capacidades semióticas de los textos ficcionales” (p. 89). Con ello, se busca precisar el tipo de lenguaje utilizado en el texto de ficción. No obstante, se debe dejar en claro que este es una mediación para la construcción de los mundos de ficción. Estos existen por medio de un elemento fundamental dentro del mundo ficcional y, en especial, narrativo. Doležel señala la teoría de la autentificación:

La teoría de la autentificación da por sentado que la fuerza de la autentificación se ejerce de manera diferente en diferentes tipos de textos literarios (géneros). En el caso particular del tipo textual narrativo, la fuerza de autentificación es asignada a los actos de habla originados por el que llamamos narrador. (p. 90)

Con la participación del narrador se logra completar la propuesta teórica ficcional de Doležel. Aquel utiliza el lenguaje (sistema semiótico) en el texto de ficción para lograr la construcción de los mundos ficcionales. De esta manera, el origen de los mundos ficcionales queda establecido por la participación del narrador como agente que vincula la semántica de los mundos posibles y la teoría del texto. En este se podrá evidenciar el tipo de lenguaje como el literario, cinematográfico, entre otros. En ese sentido, Doležel propone su teoría ficcional con base a la conjugación de la semántica de los mundos posibles y la teoría del texto. Esta se manifiesta mediante un lenguaje particular por parte del narrador que generará el origen de los mundos ficcionales.

A partir de la naturaleza estética de la historieta *Rupay* en su propio contexto, los conceptos mencionados (memoria histórica y ficcionalización) permiten un agudo análisis de cada una de las historias. Estas historias son clave dentro del terrorismo en el Perú. Además, los elementos de la historieta enriquecen y colocan en debate las diversas perspectivas de los acontecidos en Uchuraccay. Por ello, se puede apreciar que el lenguaje de la historieta es una buena oportunidad para brindarle una lectura novedosa. En ese sentido, se realizará el análisis de la historia “Uchuraccay, enero de 1983”.

5. Los mundos ficcionales en “Uchuraccay, enero de 1983” de Rupay

La historia narrada en “Uchuraccay, enero de 1983” contiene viñetas, globos con textos, fotografías, uso del color rojo, constante presencia del narrador y una gráfica geográfica

del lugar de los hechos. El uso del lenguaje de la historieta servirá, en gran medida, para narrar los acontecimientos ocurridos y las distintas versiones sobre los mismos. El hecho, las muertes ocurridas en Uchuraccay, fue uno de los más debatidos y discutidos, debido a las consecuencias que tuvo. Por otro lado, la voz del narrador con base en informes o testimonios de las consecuencias de este acontecimiento será primordial para intentar esclarecer los hechos. En este apartado, se prestará atención en algunos momentos claves del uso del lenguaje de la historieta para la construcción de la memoria histórica peruana.

Dentro de las historias contadas en *Rupay*, la basada en el caso de Uchuraccay, corresponde a un hecho del que aún se puede decir que sigue sin esclarecerse en su totalidad. De esto, al parecer, deja constancia el narrador desde el inicio de las primeras viñetas, como se puede apreciar en la Figura 1. Podemos empezar a verlo cuando coloca en duda las primeras declaraciones de las autoridades del Estado. Es importante fijarse tanto en las ilustraciones como en los textos. En las ilustraciones, se puede observar el uso de los grises para la representación del Presidente y su sirviente. Estos no solo se representan en contraste de colores, sino también en manifestaciones; uno, contento y alegre; el otro, preocupado y nervioso. Un aspecto que no debe dejar de observarse es que el Presidente se refiere a sus compatriotas como “¡Carajo, se rebelaron los indios en su puna!” (2016, p. 63). Las opiniones racistas y clasistas en esta época fueron una constante y un detalle adicional desde las clases privilegiadas y los altos cargos en el poder. Por otro lado, las cinco viñetas con sus ilustraciones son estratégicamente elaboradas, porque las dos primeras muestran a las autoridades del Estado. La tercera, por medio del narrador, refuta sus opiniones y evidencia los cadáveres. En cambio, las dos últimas se aproximan a la constante en esta historia: la incertidumbre. No obstante, estas primeras ilustraciones intentan plasmar el inicio de un acontecimiento que tenía varias versiones. Se puede observar las opiniones de algunos y la decisión de los periodistas de investigar en la zona.

Figura 1

Viñetas correspondientes al capítulo "Uchuraccay, enero de 1983" 1



Cuadernos Literarios, N. 20, 2023, pp. 137-162 e-ISSN 2708-9983

Nota. Tomado de "Uchuraccay, enero de 1983", por J. Cossio, L. Rosell y A. Villar, *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*, (p. 63), 2016.

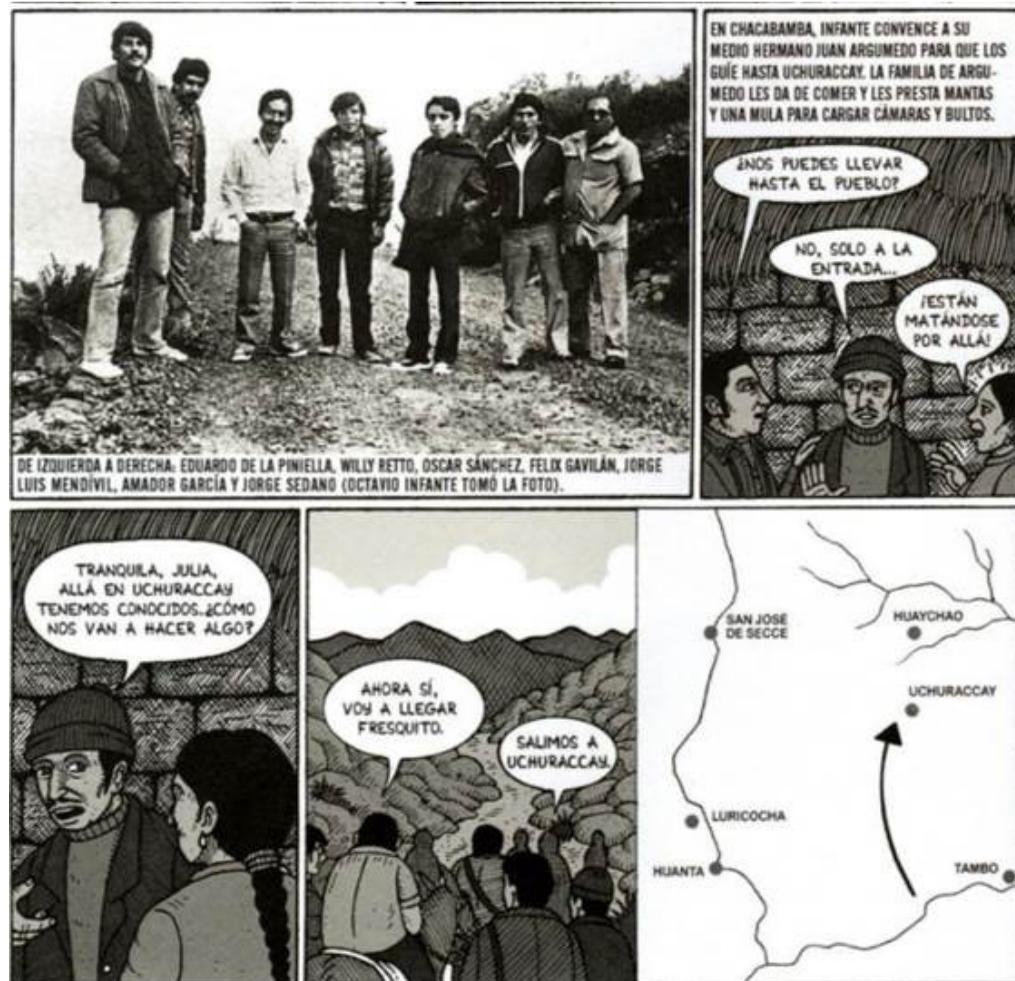
Elementos para apreciar en esta página: globos con textos, cartelas, la silueta de dos personas con globos con textos, plano medio, plano general, plano americano.

EL CASO DE UCHURACCAY Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS
DE LA FICCIÓN EN *RUPAY*

Durante el trayecto, con el objetivo de indagar qué sucedió en Huaychao, los periodistas decidieron tomarse una foto, donde quedará como un registro importante para futuros informes e investigaciones, como se puede observar en la Figura 2. Asimismo, solicitan ayuda a un pariente, pero la esposa de este lo alerta del lugar a donde se encaminaban. Estos breves diálogos nos anuncian que no parecían sentirse preocupados en camino a Uchuraccay. Además, el mapa coloca fin a los acontecimientos ficcionalizados. Este recurso servirá para brindarle al lector una ubicación más realista de la zona. Por ende, se puede observar que la intención del narrador es brindar información detallada, por medio de fotos y mapas, de las horas antes del asesinato de los periodistas. Esto servirá, más adelante, para complementar con las distintas versiones de este suceso. De esa manera, la historieta “cita” a otro lenguaje (fotografía y mapa) para narrar los acontecimientos.

Figura 2

Viñetas correspondientes al capítulo “Uchuraccay, enero de 1983” 2



Nota. Tomado de “Uchuraccay, enero de 1983”, por J. Cossio, L. Rosell y A. Villar, *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*, (p. 66), 2016.

Elementos a apreciar en esta página: cartelas, una fotografía, globos con texto, un mapa geográfico, plano medio.

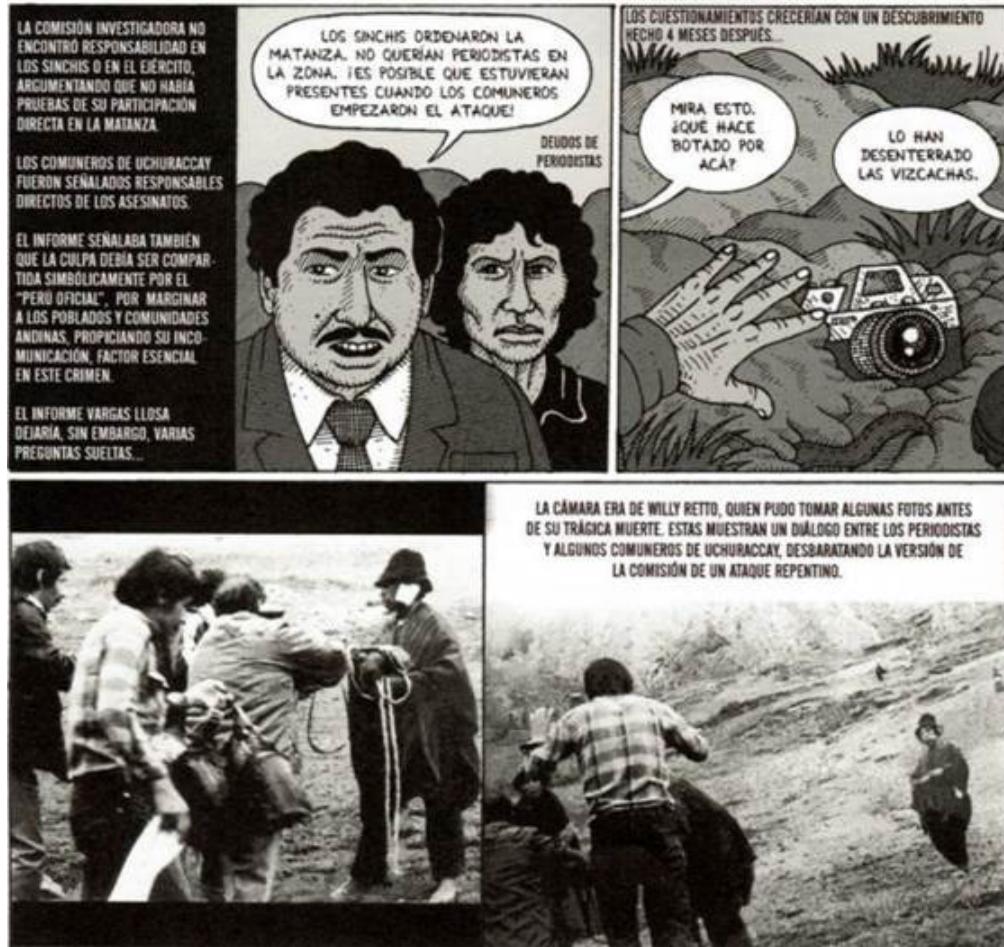
Seguidamente, el narrador nos presenta ilustrativamente, en la Figura 3, la representación de los deudos y coloca en cuestionamientos el informe. Este fue elaborado por la Comisión Vargas Llosa por encargo del gobierno de Fernando Belaúnde Terry,

EL CASO DE UCHURACCAY Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS
DE LA FICCIÓN EN *RUPAY*

donde responsabiliza a los comuneros de Uchuraccay. Sin embargo, el narrador nos ilustra la ubicación de la una cámara fotográfica que será clave para el caso. Asimismo, se hace uso de las fotografías para evidenciar una perspectiva más realista de lo sucedido y servirá para descartar parcialmente la versión de la Comisión Varga Llosa. De esta manera, ya nos encontramos entre diversos recursos que intentan ficcionalizar los hechos en conjugación con algunos aportes de otros lenguajes.

Figura 3

Viñetas correspondientes al capítulo “Uchuraccay, enero de 1983” 3



Nota. Tomado de “Uchuraccay, enero de 1983”, por J. Cossio, L. Rosell y A. Villar, *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*, (p. 68), 2016.

Elementos a apreciar en esta página: globos con textos, un fondo oscuro para la voz narrativa, fotografías, primer plano, plano de detalle.

En la Figura 4, se presentan varios usos de los elementos del lenguaje de la historieta. Estos evidencian otra versión de los hechos ocurridos en Uchuraccay. Esta ocasión viene por parte de los pobladores de Ayacucho. Por ello, se incluye una ilustración realizada por

ellos. De esta manera, la voz narrativa será esencial en estas últimas viñetas, porque dirigen la lectura a un balance de los hechos ocurridos. Es interesante cuando se dice que “Hasta hoy, los familiares de los periodistas asesinados creen que los verdaderos culpables no han enfrentado su responsabilidad en este crimen” (2016, p. 72). Esto indica que, a pesar de los esfuerzos de la CVR e investigaciones aún no hay una transparencia en este caso, incluso, no hay una fecha exacta, es decir, pueden pasar 20 o más años y quizás nunca podremos saber qué sucedió en Uchuraccay. El narrador nos invita a hacernos la misma pregunta. Asimismo, menciona las consecuencias de estas muertes, pues estigmatizan a los pobladores de esta zona y la misma queda despoblada en 1984. El contraste entre la fotografía y la ilustración es una muestra que dentro esta guerra las únicas víctimas estaban la población ayacuchana. Puesto que no se encontraron respuestas a las preguntas, tampoco se logrará determinar sanciones ejemplares ante estos atentados. No solo ello, sino también generará una grieta muy profunda entre varias regiones del Perú. En ese sentido, los elementos de la historieta utilizados construyen una memoria histórica peruana que entrará en conflicto con la historia oficial.

Figura 4

Viñetas correspondientes al capítulo “Uchuraccay, enero de 1983” 4



Nota. Tomado de “Uchuraccay, enero de 1983”, por J. Cossio, L. Rosell y A. Villar, *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*, (p. 72), 2016.

Elementos a apreciar en esta página: cartelas, una ilustración citada, globos con textos, una fotografía, plano de detalle, plano general.

6. Conclusión

Desde la propuesta de los autores en *Rupay*, los hechos ocurridos en Uchuraccay evidencian un total desconocimiento de cómo abordar la investigación con el objetivo de esclarecer los hechos por parte del Estado. Vemos esto también cuando se busca responsabilizar a los pobladores, debido a la falta de pruebas. A pesar de ello, podemos observar que surgieron diversas versiones de estos acontecimientos.

En ese sentido, se concluye que la construcción de la memoria histórica, por medio de la ficcionalización de los elementos del lenguaje de la historieta, en “Uchuraccay, enero de 1983” se releva por el uso de la voz del narrador para colocar en debate las distintas versiones de este acontecimiento; el uso de los textos en los globos para informar sobre la incertidumbre de los hechos y costumbres de los pobladores de Ayacucho; el uso de las fotografías para no solo acercarnos a la realidad vivida, sino también para que la voz narrativa pueda apoyarse en sus descripciones y argumentos; uso de una ilustración adicional para evidenciar otra versión y el uso de un pequeño mapa para brindar una ubicación más verosímil de este hecho. Estos elementos del lenguaje de la historieta muestran al lector una gran cantidad de versiones y una poca solidez en el esclarecimiento de los hechos. Si bien se observa un encadenamiento de sucesos que no logran transparencia, la voz narrativa genera constantes preguntas con la finalidad de llamar la atención del lector y buscar sanciones ejemplares de estos hechos.

Referencias

- Acevedo, J. (2019). *Para hacer historietas* (8.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Ediciones Paidós.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe final del CVR*. Biblioteca Nacional de Perú.
- Cossio, J., Rossell, L. y Villar, A. (2016). Uchuraccay, enero de 1983. En *Rupay. Violencia política en el Perú 1980 - 1985, una historia gráfica*. Penguin Random House.
- Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Arco/Libros.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

McCloud, S. (2014). *Entender el cómic. El arte invisible* (4.ª ed.). Astiberri Ediciones.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós.