

---

## Artículos

# FORMAS DE NARRAR EL CONFLICTO ARMADO PERUANO (1980-2000). LAS MEMORIAS DE LURGIO GAVILÁN SÁNCHEZ

Ways of Narrating the Peruvian Armed Conflict (1980-2000). The Memoirs of Lurgio Gavilán Sánchez



CLRELyL

 María Emilia Artigas \*

Universidad Nacional de Mar del Plata - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
meartigas@hotmail.com

### Cuadernos de Literatura

núm. 27, e2704, 2025  
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina  
ISSN: 0326-5102  
ISSN-E: 2684-0499  
Periodicidad: Semestral  
revistas@unne.edu.ar

Recepción: 25/04/2025  
Aprobación: 17/07/2025

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.278721>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855388030/>

**Resumen:** Lurgio Gavilán Sánchez, antropólogo y escritor, fue un agente activo durante el conflicto armado peruano (1980-2000). Dicha beligerancia enfrentó a los grupos considerados terroristas como Sendero Luminoso, MRTA, el Ejército y los campesinos y dejó un saldo de alrededor de 69.000 muertos y desaparecidos según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Sus memorias, como partícipe dentro del grupo senderista, luego, al interior de los cabitos del Ejército, presentan una experiencia errática que recompone parte de la historia peruana y del funcionamiento de dos fuerzas políticas antagónicas. En este artículo nos proponemos reflexionar en torno a la construcción de archivos (Foucault, 1969; Dalmaroni, 2010; Stoler, 2010) por medio del análisis de las fotos incluidas tanto en *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2012) como en *Carta al teniente Shogún* (2019). El material fotográfico se suma al aporte testimonial y, de esta forma, logra poner en valor historias subalternas que contravienen y completan las oficiales.

**Palabras clave:** Lurgio Gavilán Sánchez, conflicto armado peruano, memoria, violencia, testimonio fotográfico.

---

## Notas de autor

\*

María Emilia Artigas es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP) y Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su tesis se titula *Memoria, testimonio y autobiografía en la literatura peruana contemporánea (2010-2020)*, sobre la cual ya ha publicado avances vinculados a la narrativa de la violencia en Perú en distintas revistas nacionales e internacionales, así como en capítulos de libros. También, desarrolla tareas de investigación y docencia en la cátedra Taller de Escritura Académica en la Facultad de Humanidades, Departamento de Letras (UNMdP). Es parte del grupo de investigación Grupo lectura y escritura en América Latina (GLEAL), del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y forma parte del Grupo de Estudios Andinos del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA).



**Abstract:** Lurgio Gavilán Sánchez, anthropologist and writer, was an active agent during the Peruvian armed conflict (1980-2000). This belligerence involved confrontations between groups considered terrorist—such as Sendero Luminoso and the MRTA—the Peruvian Army, and peasant militias, resulting in an estimated 69,000 deaths and disappearances, according to the “Comisión de la Verdad y la Reconciliación” (2003). Gavilán’s memoirs, which recount his experiences first as a member of Sendero Luminoso and later as a soldier in the Army, present an erratic yet revealing narrative that contributes to reconstructing Peruvian history and understanding the functioning of two antagonistic political forces. In this article we propose to reflect on the construction of archives (Foucault, 1969; Dalmaroni, 2010; Stoler, 2010) through the analysis of the photos included in both *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2012) and *Carta al teniente Shogún* (2019). These visual materials complement the testimonial narrative, helping to foreground subaltern stories that challenge official historical accounts.

**Keywords:** Lurgio Gavilán Sánchez, Peruvian armed conflict, memoirs, violence, photographic testimony.



## 1. Introducción

Este artículo reflexiona en torno a la construcción de archivos (Foucault, 1969; Derrida, 1997; Dalmaroni, 2010, 2024) fotográficos en *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2012) y en *Carta al teniente Shogún* (2019) de Lurgio Gavilán Sánchez. Este antropólogo y escritor peruano se enlistó siendo un niño de manera voluntaria (siguiendo a su hermano mayor) en las filas de Sendero Luminoso, en los primeros años del conflicto armado peruano (1980-2000). Es decir que fue parte de la beligerancia que enfrentó a los grupos considerados terroristas (Sendero Luminoso, MRTA) con el Ejército y los campesinos cuyo saldo de muertos y desaparecidos ronda los 69.000, según el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR, 2003). Sus memorias recuperan la experiencia como excombatiente senderista, también, como parte del Ejército peruano puesto que, en ocasión de casi perder la vida, un teniente lo salvó y lo sumó al cuartel de cabitos; de ahí que *Carta al teniente Shogún* sea una extensa epístola dedicada a su salvador. Sumada a su trayectoria vital ligada a la violencia, sus testimonios recrean parte de su vida clerical dado que, a fines de los años 90, ingresó a una orden religiosa franciscana, aunque después abandonó los hábitos para graduarse en la carrera de Antropología. Sus dos textos, entonces, exhiben tanto recuerdos de una vida excepcional (como la entiende Degregori, 2014, p. 9), como circunstancias límites durante el período de la violencia en los Andes al interior de los dos grupos protagonistas niales del enfrentamiento armado.

Los testimonios de Lurgio Gavilán Sánchez están concebidos desde y para el recuerdo, así, la rememoración irriga la voluntad narrativa mientras cumple con un fin performativo-preventivo en tanto busca que la violencia no vuelva a repetirse. Esa prevención se imbrica con un sentimiento de compasión y agradecimiento a quien salvó su vida, desplegado a lo largo de sus memorias y en la posterior carta. Muchos de los pasajes que recrean la beligerancia están centrados en su juventud y resultan signados, irremediablemente, por dicho episodio crucial. Su escritura, de esta manera, ofrece muestras de distintos modos de aproximación al pasado, da cuenta de la fragmentariedad de la memoria y busca combinarse, a través del material fotográfico, para proponer de forma más patente el valor de la experiencia ante una sociedad que pocas veces repara en las historias individuales de agentes involucrados.

Este trabajo se centra en el análisis del material fotográfico incluido en sus dos textos como un aporte testimonial de historias subalternas, en este caso, las de los niños o adolescentes partícipes de la guerra, que, aunque individuales, tienen incidencia en el tejido social. Para ello, se recuperan reflexiones sobre la noción de archivo para pensar las imágenes como un acervo que contraviene, además, complejiza las versiones oficiales.

### 2.1. Serie fotográfica

La captura fotográfica ostenta un doble poder: por un lado, exhibe el recorte de un elemento por sobre el resto de la realidad que se busca conservar para la posteridad, de modo que quien lo registra, posee dicho poder. En segundo lugar, la potestad de guardado erigida como una primera posibilidad de archivo (entendido como resguardo) según parámetros usualmente arbitrarios. En el caso de los archivos visuales sobre el conflicto armado resultan ilustrativos los ejemplos de *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (2003), cuyas imágenes fueron captadas por reporteros gráficos durante la beligerancia y actualmente son documentos históricos con valor testimonial, a lo que se suman las exhibiciones, por ejemplo, en el LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en Lima) de la colección de Alejandro Olazo, de Ángela Ponce Romero, de Sebastián Jallade, entre muchos otros



fotógrafos e investigadores conformadores del acervo de este sitio de memoria. Por su parte, se registran fotografías al interior del archivo de El Pentagonito (Cuartel General del Ejército del Perú), así como dentro de los bandos considerados terroristas en agrupaciones como el Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF). También, los exreclutas conservan retratos, como el de la agrupación de excombatientes nucleados en el barrio Andrés Avelino Cáceres. Si bien la circulación es considerable –los archivos antes apuntados son solo algunos ejemplos–, nos importa de esos materiales visuales las condiciones de tomado y guardado de dichas imágenes y el uso que de ellas se hace.

En este contexto de valoración del material visual, el hecho de que los textos de Gavilán Sánchez contengan imágenes ofrece un valor agregado a sus memorias como agente involucrado pues, además de la importancia testimonial, exhibe un entramado de exposición, de manipulación, selección que aspira a contener un estado del mundo (Foucault, 1969). Se muestra una vida signada por el conflicto armado, en paralelo, la contrapartida de toda mostración, los vacíos de la memoria.

La serie de retratos en sus dos obras presenta una diferencia, mientras que en *Memorias de un soldado desconocido* las fotografías se intercalan con el texto, en su posterior trabajo, *Carta al teniente Shogún*, se agrupan sobre el final en un apartado independiente, bajo el título “Recuerdos en imágenes”. Este detalle explica dos dimensiones en el uso de esas capturas como reelaboración de la historia: en la primera publicación, completan el material textual ilustrando aquello recordado a través de sus epígrafes, vale decir, presentan mecanismos de validación de lo narrado; en el texto posterior, si bien funcionan como una unidad autónoma respecto de lo antes rememorado, buscan tender lazos con el teniente a quien dedica la obra.

En las diferentes líneas de visibilidad en el contexto de prácticas de rememoración, los dispositivos fotográficos ofrecen lógicas y funcionamientos para mostrar la violencia en los Andes. La incorporación dentro del recorte fotográfico de lo memorable, sumado a aquello dejado afuera, instaura distintas líneas de enunciación y, por ende, de trabajos de memoria (Jelin, 2002), de manera que en la interacción entre lo visible y enunciable se construye una forma de mirar, de mostrar el pasado. En las fotos de Gavilán Sánchez no prevalece el punto de vista de un sujeto, sino que se vuelven ostensibles nuevas reglas al interior de la formación histórica del pasado. De esta manera, tanto el sujeto que cuenta y aparece en el material, como el armado de ese archivo devenido libro, editado por el Instituto de Estudios Peruanos, configuran un emplazamiento de formas del pasado. Se constituye la propuesta de un posible régimen de veridicción en tanto el autor ha experimentado la beligerancia. En consecuencia, se propone una proyección de ese efecto de verificación de lo ocurrido en la sociedad del posconflicto que recibe dicho material. Se impulsa un replanteo del pasado, lo cual redunda en el análisis del presente y en una proyección hacia el futuro, desafiando los límites entre lo histórico y lo ficticio, entre lo establecido y lo que necesita ser mostrado.

Para poder dar cuenta de su experiencia límite, el autor combina diferentes estrategias a lo largo de sus dos trabajos, tales como los giros de oralidad, los recuentos de detalles de lo cotidiano y de la infancia durante la guerra, las fotografías, los términos quechua como remisión a su condición campesina, los himnos o canciones de pertenencia a uno u otro bando. Todo ello configura la imagen de un sujeto transindividual (De Vivanco, 2019) en tanto esas escenas recreadas por las imágenes son las de cientos de soldados. Se establecen, de esta manera, diferentes modos de contar a partir de variadas lógicas de representación, las cuales redundan en versiones posibles sobre los agentes reales de la violencia dentro de la sociedad actual.



En este trabajo, nos detenemos en la inclusión de fotografías como gesto paratextual de configuración de un archivo, en primer lugar, en *Memorias de un soldado desconocido*. Esta producción literaria cuenta con nueve imágenes intercaladas que no sustituyen lo dicho, ni ilustran acabadamente lo narrado, sino que completan un arco testimonial pues señalan algún aspecto de lo recordado a partir de un pequeño epígrafe. Se presentan en la entrada de cada apartado (el texto se divide en cuatro) y resultan un ejercicio de veridicción: en cada relato sobre las etapas vividas aparece una foto del autor, lo cual restablece el factor de autenticación de su historia. En estas capturas se lo encuentra vestido con el traje de cada bando, exceptuando el primer trayecto vital, dedicado a la vida senderista dado que, por razones lógicas, el niño campesino que ingresó en esta columna no tenía medios fotográficos. No obstante, la inscripción autoral se observa en los restantes inicios de capítulos donde encontramos la imagen de Lurgio con el uniforme militar, eclesiástico y su ropaje civil una vez acabado el conflicto armado.

En el primer capítulo, dedicado a su paso por las filas senderistas, se presenta una decisión de contextualizar a través de una fotografía que muestra, ya no al sujeto, pero sí la zona por donde se desplazaron los soldados niños referidos en este apartado, La Mar (Ayacucho). Esa imagen, tomada por Lurgio en 2002 (así lo aclara su pie), se acompaña de un mapa político de la zona, cuya voluntad de mostración ofrece la posibilidad de seguir sus pasos desde el abandono de su comunidad, una suerte de lógica cartográfica cooperadora con el señalamiento testimonial. En el capítulo dos, se presenta una captura de quien podría ser el autor (el pasamontaña solo permite ver sus ojos) y un pie: "En patrulla militar en 1983. Foto: José María" (Gavilán Sánchez, 2012, p.101). Observamos otra de "Vicente, 1992" (Gavilán Sánchez, 2012, p. 122) en la cual hallamos dentro del grupo de cuatro soldados, a Lurgio. Por último, se anexa un retrato del autor donde se señala, simplemente, la pertenencia a la patrulla militar en Viviana, en 1993. En ese sentido, la mera exhibición del sujeto emplazado al interior del bando senderista (y más adelante, dentro del Ejército) demuestra una carencia de identidad definida pues su posición varía con las relaciones de poder; de igual manera, resulta vinculada a las condiciones de existencia propuestas posteriormente, en ocasión del armado del libro. Así, aquel hombre joven posando sobre el fondo de alguna sierra representa un producto significativo y legible dentro de los usos otorgadores de valor (Tagg, 1998, p. 85); esto es, como entramado político y social busca mostrar, volver fidedigno, un modo de recreación de la historia donde hombres como él se emplazaron en la geografía serrana, en la geografía de la violencia.

Esas capturas de su vida militar coinciden en la ostentación de las armas, así, dentro de las posibilidades de dimensionar el nivel de crudeza de los sucesos vividos, el hecho de que en las fotos se porten armas evidencia un sistema de representación social donde exhibirse, posar, entonces, resulta una elección del sujeto o bien de quien tomó la captura. Una lógica en la cual el soldado debe ser recordado a través de ese modo de inscripción, demostrando poder.<sup>1</sup> Cabe señalar que la imagen propone un gesto crítico ante la normalización de la violencia, vale decir la naturalización de escenas que involucran a jóvenes y niños en la coyuntura militar, así en ellas no puede dejar de verse a niños y adolescentes armados. Esas representaciones exhiben una voluntad de inscripción del sujeto de otra manera: ahí donde había silencio y voces marginadas, el yo textualiza, también, demuestra gráficamente el valor de sus memorias; en otros términos, la foto coopera en la trama de una agencia individual partícipe en la producción y reproducción de recuerdos por medio de su rememoración, de su estar allí apuntado en las imágenes. De esta manera, la recuperación resulta ligada a su concepción como documento histórico que funciona en determinados contextos "como una especie de prueba" de lo acontecido (Tagg, 1998, p. 90). Esas capturas establecen una dimensión extratextual,



completan otro registro de la historia del conflicto armado. De esta forma, el cambio temporal entre la toma de la fotografía y la publicación de las memorias permite reflexionar sobre la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los materiales recopilados contienen y son interpretados (Taylor, 2015, p. 55) en el posconflicto; es decir que importa la demostración de los atributos bélicos donde el sujeto se convierte en parte viviente de un archivo o museo militar en un contexto social de negación e invisibilizarían de los protagonistas reales.

En el capítulo tres, la primera página exhibe al sujeto posando en Santa Rosa de Opaca, “Camino hacia la escuela para catequizar a los niños” (Gavilán Sánchez, 2012, p. 129) en el año 1997, en otros términos, se desplaza la connotación de poderío presente en las armas por una sotana. Sumado a esto, cabe recordar que años después de terminada la beligerancia, el sujeto vuelve a la comunidad violentada para recuperar las huellas del pasado y reactivar la rememoración en su comunidad. De ahí que la parte cuatro también cuente con fotos; en efecto, en la apertura del último capítulo se lo ve de espaldas, con una mochila, subiendo los cerros. En el afán de consumación de una memoria, de volverla fidedigna, las imágenes presentan una inscripción autobiográfica más marcada, los epígrafes resultan explicativos y describen las huellas de sus recuerdos dentro de esa geografía: “Lugar donde encontré a mi hermano” (Gavilán Sánchez, 2012, p. 169), o bien “casa donde dormimos” (Gavilán Sánchez, 2012, p. 171). Si bien cada imagen tiene valor pues refunda un pacto de verificación con el material narrado, nos interesa la reflexión en torno a una serie fotográfica, la de apertura de cada capítulo, inauguración de cada uno de los perfiles de ese sujeto para pensar en la lógica de una obra concebida en tres momentos cruciales del sujeto.

Podría señalarse una sucesión cronológica de la serie, pero también un armado voluntario en esa progresión visual pues desde el comienzo de su historia, el sujeto asume varias identidades que establecen un arco de esa existencia sobre el paisaje de la violencia. Todas las fotos iniciales de cada sección son semejantes, el ámbito de la sierra parece similar y Lurgio se emplaza en ella, de modo que el efecto visual es el de la uniformidad, pues encontramos el mismo fondo andino, en el que el autor viste diferentes guardarropías al interior del conflicto armado, como se ve en la siguiente serie que agrupa la página inicial de cada parte:



PARTE I

EN LAS FILAS DE SENDERO LUMINOSO



Zona de La Mar, Ayacucho, Perú, lugares por donde nos desplazábamos en 1983 y 1984. Foto: Lurgio en marzo de 2002.

Figura 1. Fuente: Gavilán Sánchez, 2012, p. 55.

PARTE II

TIEMPOS EN EL CUARTEL MILITAR



En patrulla militar en 1993.  
Foto: José María.

Figura 2. Fuente: Gavilán Sánchez, 2012, p. 111

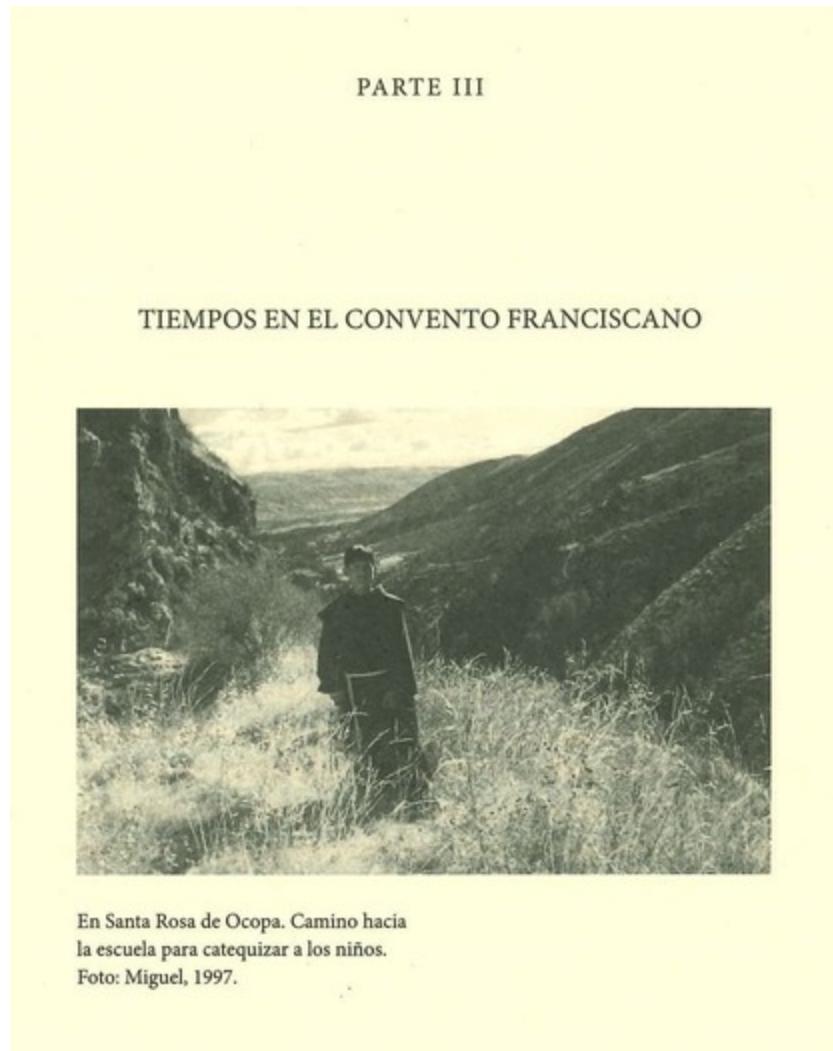


Figura 3. Fuente: Gavilán Sánchez, 2012, p. 129.

PARTE IV

VEINTE AÑOS DESPUÉS, RECORRIENDO  
LAS HUELLAS DEL PASADO



Camino hacia las comunidades campesinas de Ayacucho  
Foto: Isabel García, 2007.

Figura 4. Fuente: Gavilán Sánchez, 2012, p. 159.

El posicionamiento físico en el espacio refunda una identidad móvil, en uno u otro contexto, de manera que se legitima su importancia como agente involucrado, su archivo personal como parte del archivo nacional, dentro del cuadro de rememoración del pasado violento. Cada imagen resulta, entonces, una coyuntura particular, supone la corroboración de esa existencia, anula el pretendido anonimato del título en tanto se recorta una persona posando ante la cámara, demostrando el valor de su inscripción en el paisaje de la violencia, lo cual operaría como un legado posmemorial (Hirsch, 2015) para quienes no vivieron la beligerancia y encuentran allí un archivo. Las fotos consustancian la prevención propuesta en ambos textos donde se refuerza el valor de la memoria como lucha contra nuevas violencias dado que señalan a un hombre

común siendo protagonista de la beligerancia, como podría ser cualquier ciudadano. Estas capturas funcionan como elementos de activación o proyección de un recuerdo que para muchos resulta vicario, pero que, a partir de esta inscripción, toma dimensión, precisamente, histórica y real. La permanencia o huella del yo en esos paisajes busca la generación de confianza en su testimonio como auténtico, se reafirma, de este modo, la convención del propio género, es decir de un texto donde la ficción resulta casi nula o bien aparece en un grado menor (Beverley, 1987), sin afectación de los hechos narrados.

## 2.2. La inscripción del sujeto en el archivo

La crítica Rossana Nofal recupera la noción de guardarropía de Ángel Rama y la reelabora para revisar la inscripción de ciertos sujetos dentro del género testimonial desde la centralidad de la trama en los testimonios canónicos, hacia la centralidad del personaje en las poéticas de la memoria (Nofal, 2015, p. 843). Esta reflexión resulta nodal en las memorias de Gavilán Sánchez, dado que se propone una voluntad de legitimación de la palabra a partir de otras formas testimoniales, como las fotos. Cada una, con el traje alusivo, el del ejército, el franciscano y la ropa de un antropólogo, caminando con su mochila, exhiben su respaldo a todo lo reconfigurado textualmente acerca de las diferentes etapas de la vida; es el refuerzo de una poética de la memoria donde la tensión entre una historia personal y la de la comunidad evidencian que “en este recorte de interpretación es donde se posiciona a los archivos como lugares de memoria y de historia” (Catela da Silva y Jelin, 2002, p. 391), entonces, se excede la vida particular del sujeto, aunque cada foto apunte a su singularización.

El paisaje se convierte, en esta serie fotográfica, en un lugar de memoria donde se sobreimprime un yo que da cuenta de diferentes modos de transitar la beligerancia. La vestimenta, el casco y el fusil, la sotana o bien el hombre que vuelve a su comunidad contribuyen como elementos que configuran un testimonio fidedigno ya no del joven Lurgio sino de todo el grupo, ya sea de senderistas, cabitos, frailes, campesinos víctimas de la beligerancia, agentes reales de la guerra. De esta manera, en los paisajes donde otros grupos sociales –excluidos de las historias oficiales– no pueden hacerse ver, se transmite la experiencia de la comunidad a través de estas fotos pese a su singularidad. Se intercambia, de esta forma, una polifonía de saberes y sensibilidades que redunda en una mirada más heterogénea y respetuosa de los agentes involucrados y de sus historias personales pues cada captura resulta ser la foto de tantos otros soldados, frailes, hombres que vuelven sobre los restos del pasado.

Estas imágenes, asediadas tanto por la pérdida como por la insistencia de aquello que se ha borrado, ponen a prueba la comprensión, así como la capacidad para imaginar el pasado. En esa dinámica de recuperación se inscriben distintos sujetos que podrían haber posado en ellas; en consecuencia, adquieren el valor de una doble dotación de vida: como material de archivo y como revitalización de historias innumerables de agentes involucrados acallados e invisibilizados, quienes, a partir de la mostración, y también de la conservación, conjuran el olvido. Sin embargo, en su recomposición, importa más aquello tramado en torno a esta documentación, sumado a lo inasible (elucubraciones, fantasías, temores, recuerdos), que aflora en los pequeños pies de fotos, que propiamente el material narrado con pretensión de transparencia. Miguel Dalmaroni (2010), quien retoma a Jacques Derrida, sugiere sobre el resto inarchivable que convoca toda acumulación; así el tiempo del archivo no sería el pasado, sino una reserva, lo transcrónico, aquello que interrumpe el curso y lo pone a inconsistir, donde resulta valiosa la revisión no tanto de lo que vuelve, o de lo que se puede ver sino lo que puja por advenir, lo que intenta presentarse acaso sin un sitio en la temporalidad articulada. En tal sentido, la escritura y las fotos sobre esa errancia bélica imbrican la documentación tanto privada como pública que puja, precisamente, por volver a mirar –recomponer, construir– la violencia en los Andes y ponen en primer plano ya no a Lurgio sino a los protagonistas reales de la historia.



Estos recortes visuales contienen mínimas aclaraciones –por ejemplo, de quién las tomó–, por lo cual, desde su materialidad, como elementos originales, presentan incertezas sobre las condiciones de revelado y conserva, que exceden este trabajo; no obstante, en la enigmática forma de supervivencia logran sustentar, como marcas de la experiencia, el entrecruzamiento textual y extratextual, el individual con la trama social, lo referencial junto a lo afectivo. La apuesta por su inclusión al interior de las memorias de Gavilán Sánchez presenta una funcionalidad específica: en el marco de las pujas por la reconstrucción del pasado y la visibilización de los agentes involucrados, se insiste en marcar la presencia de hombres reales en dicho contexto. Teniendo en cuenta esa operación de rescate, es evidente la principal función de las fotografías: actuar como objeto de recuerdo, precisamente porque atestiguan, como dice Barthes ([1980] 2012), lo que ha sido, mantienen al referente ligado por esencia a la representación. Por lo tanto, la articulación entre palabra e imagen –aunque las imágenes están enfocadas en la descripción solo de un sujeto emplazado en la zona andina, despojado de escenografía con su traje de turno y circundado por la naturaleza– es lo que pone en valor la revelación al interior del entramado político de la sociedad actual. Esta puesta en valor resulta tributaria de etapas memorables del sujeto mientras permite especular en torno a las condiciones extremas de su toma, así como en la pluralización del sujeto que posa.

### **2.3. “PD: Si lees esta carta, por favor, respóndeme”**

“Recuerdos en imágenes”, el apartado de cierre de *Carta al teniente Shogún*, cuenta con seis fotos y una ilustración de Edilberto Jiménez.<sup>2</sup> Este capítulo compuesto en su mayoría por material visual se emplaza inmediatamente después de la “Despedida. ¿Dónde estás, Shogún?” que funciona como el último pedido de conexión entre los protagonistas de esta obra, asimismo, se encuentra antes del glosario de cierre.

En dicha despedida se delimita un sujeto reflexivo que encuentra en la naturaleza (un sauce, hojas, ramas, pájaros, lluvia, rocío) el valor y el contexto posibles para la reelaboración textual de los recuerdos. En este cierre, el yo se muestra ensimismado, afectado, también por lo vivido y, por lo tanto, su discurso es autocontemplativo, evidencia de la cooperación del tiempo para la refundación de una nueva subjetividad móvil que ya no encaja en ninguna de las fotos antes vistas. De modo que se refuerza el carácter humano de los agentes involucrados a través de cuestionamientos profundos, como en interrogantes del tenor: “¿Qué tipo de humanos se contemplan en una guerra?” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 108). Así, el sujeto vuelve a pensar, a *contemplar* –entendido como considerar, tener presente– la figura de Shogún, junto al memorable día de su salvación, el cual, para él, fue una excepción a la regla de las lógicas de una guerra.

Esta excepción demuestra la condición humana del teniente, sumada a la traumática e inesperada ausencia pues en medio de su convivencia militar, el teniente se retira del grupo de soldados. Ambas inflexiones vitales lo llevan a buscar desesperadamente en la metrópoli, en la sierra, en el mar a este interlocutor con la terrible aflicción que rige su pulso vital y, por ende, la premura de su discurso rememorativo: “Si muero no lo encontrare” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 109). Esta sentencia enlaza todos los episodios narrados en la epístola y se vincula con las últimas dos fotografías de cierre del capítulo visual, es decir, se refuerza la gratitud hacia el teniente. En la primera, se muestra su familia original (no la construida ficticiamente por medio del amor filial al teniente), de manera que aparece su padre, ya fallecido, como un eslabón de su existencia digno de ser mostrado. En la otra, sus dos hijas lo introyectan nuevamente en el plano de la fuerza vital y, en términos simbólicos, son deudoras de aquella vida salvada por el teniente. Así se restablece un legado que salda la excepción o bondad de Shogún, en otros términos, se justifica la loable acción del militar: “Aquí está la vida que me regalaste. Mis hijas. ¡Un abrazo grande!” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 116). La imagen muestra a Lurgio, adulto, con sus hijas, posando en un contexto urbano, y cierra la serie antes señalada en la cual el sujeto se emplazó en la geografía de la violencia. En este caso vuelve a la vida, a la gratitud, al restablecimiento



de un orden no sin evidenciar, en dicho reconocimiento, un último pedido, que subraya el valor de la posdata, expuesto apenas unas páginas antes, “PD: Si lees esta carta, por favor, respóndeme” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 111). Se yuxtaponen, de esta manera, diversas memorias que responden tanto al ámbito de lo escrito y documental –el archivo– como al corpóreo y ritual –el repertorio– que se superponen, se comunican entre sí (Taylor, 2015) de manera histórica y afectiva; de esta forma, su exhibición busca dotar de vida al ser ausente, no al de la foto, sino a quien debería verlas. Es decir, la foto interpela al teniente y en el pedido cobra vida aquel militar anónimo. Los retratos, en este caso, no funcionan como marca de veracidad de un testimonio ni como ilustración de lo rememorado; son archivos arbitrarios cuyas historias menores pugnan por advenir en la escena social. Cobran importancia en tanto esperan ser vistos por el teniente, como una ruta de reconstrucción y última instancia de búsqueda.

Los desarrollos crítico-filosóficos en torno a la noción de archivo dan cuenta de un proceso intenso en Latinoamérica, pues la circulación del término y los debates en torno a sus usos, definiciones o campos de aplicación han demostrado una revitalización. Entendemos este gesto de recuperación dentro del giro archivístico patente en las narraciones sobre la violencia en Latinoamérica como el registro de un replanteamiento y reposicionamiento ante la materialidad y el imaginario de las colecciones donde se señala qué reivindicaciones de verdad yacen en la documentación (Stoler, 2010).<sup>3</sup> Frente al marcado interés de la crítica y la teoría literaria por revisar los usos y significados del archivo (Victory, 2022), cabe rescatar lo que hace Lurgio Gavilán Sánchez en tanto construcción de un archivo personal que al señalar su vida, señala muchas otras. De este modo, la convivencia de escritura e imágenes funciona como irradiación y sustancia, generadora de su propio quehacer, con una clara proyección a la sociedad actual que todavía necesita volver a mirar el pasado.

A la luz de esa proyección social, por último, resultan relevantes algunas otras imágenes presentadas en este apartado. La primera,emplazada en la geografía de la sierra, es decir, ligada en los imaginarios, pero también en la coyuntura política, al nacimiento de la violencia, muestra un registro del pasado similar al analizado en *Memorias de un soldado desconocido*. Las imágenes no respetan una ordenación temporal y adquieren relevancia por los comentarios al pie, por ejemplo, abre la serie una foto de Razuhuillca, “lugar donde me encontraste en marzo de 1985” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 113). Se explicita en el epígrafe que estuvieron “escapando, resistiendo a la guerra” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 113), vale decir que conforma un recuerdo visual compartido. En esta, la naturaleza retratada cobra dimensión afectiva a través del sujeto que, además de involucrar al otro en sus recuerdos, busca compartir con él los mismos sentimientos mientras le impone un modo de vivir ese acontecimiento crucial de manera novelada: “Usted también, mi teniente, caminó en ese paisaje andino. Buscándome” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 113). Se agrega a la captura una doble dimensión afectiva, personal y conjetural, tal vez experimentada por ese otro invocado. Esto demuestra la búsqueda de la recuperación de ese otro ausente, el deseo de que el teniente vea dicho material y, a partir de la conexión establecida con la foto donde se señala un recuerdo común, se recupere la comunicación. Parafraseando a Dubois (2008), esas fotos buscan recuperar alguna traza de lo real congelada en la trama de la imagen. Exhiben un panorama y un deseo, un presente fugaz retratado como abolición de los años de espera, en este caso particular, un posible diálogo con el teniente. De manera que algunas imágenes presentan la marca invocativa, como si a través de ellas y sus breves comentarios se cooperara en la recuperación del vínculo y se dejara aflorar en dicho archivo lo que puja por mostrarse.



Nos interesa, por último, sumado a esto, la inclusión en este apartado de un dibujo de Edilberto Jiménez presentado sin referencias concretas ni datos de publicación y personalizado por el sujeto, quien debajo de la imagen expresa: “El maestro Edilberto Jiménez viajó con el trazo al mismo día de mi captura, en esa montaña fría de Razuhuillca. Allí estás con la mano en alto al fuego. ¿Excepción a la regla?” (Gavilán Sánchez, 2019, p. 114). Esta incorporación en el apartado “Recuerdos en imágenes” refuerza el afán de recomposición del pasado a partir de gestos paratextuales.<sup>4</sup> De esta manera, además del valor documental del material de Edilberto Jiménez, combinación de prácticas artísticas, etnográficas, imbricación de propósitos poéticos y políticos, se singulariza el sujeto en la escena y se vuelve una vez más sobre la actitud excepcional del teniente; en otros términos, el sujeto se vale de otros paratextos que garantizan un modo otro de mostrar su trayectoria vital. Si tomamos en cuenta el pedido de respuesta del teniente, las fotos se convierten en un material que además de validar lo narrado, convalidan una petición, así, la parte final de la carta insiste en un lazo de reencuentro con Shogún para reflexionar en conjunto sobre lo vivido.

### 3. Conclusiones

*Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia y Carta al teniente Shogún* presentan un valioso material fotográfico como evidencia testimonial de relatos considerados marginales, que tratan vivencias individuales enclavadas en el entramado social del posconflicto peruano. La fotografía, en el caso analizado, es prueba material de la voluntad de construcción de un archivo en tanto ejerce, por un lado, una función recordatoria, significativa, en particular, para quien necesita imperiosamente una respuesta por parte de su salvador; por el otro, cada una aporta elementos fundamentales para la reconstrucción de memorias que exceden la vida de un hombre singular. Se vuelven anónimas y dan cuenta de la experiencia de una comunidad más allá de quién posa en ellas.

La vinculación entre el material textual y visual implica la interrelación de fragmentos provenientes de dos vertientes amalgamadas: la experiencia personal y la de la comunidad. El acervo contribuye en la rememoración individual, ligada a quien aprieta el disparador de la cámara o de quien posa ante ella; de igual modo, el archivo visual que proponen estos testimonios se ve inscripto en la memoria colectiva, en una forma de pertenencia social. Cada imagen construye un sistema de memoria colectiva nutrido de las individuales que aspira a dar cuenta de una forma de conciencia del pasado desde cierta perspectiva compartida y consensuada por un grupo social. Propone cierto orden dentro de los archivos ya conocidos, institucionales, de manera que contraviene el pasado y su lectura futura. Sumado a ello, el sujeto en estos materiales, a caballo entre la memoria individual y social, exhibe en esas imágenes la búsqueda e imploración de una respuesta que refuerce los posibles lazos de acercamiento con el teniente Shogún, la necesidad de despertar el pasado conjunto, así como una posible revinculación.

El uso de las imágenes propuesto presenta mucho más que un mero acopio de materiales visuales como registro, pues su exhibición redonda en un trabajo de memoria (Jelin, 2002). Como señala Salomón Lerner Febres (2003), a raíz del material de *Yuyanapaq. Para recordar...*, un registro, si bien evoca frialdad e impasibilidad de quien se limita a dar cuenta objetivamente de lo ocurrido, al mismo tiempo constituye un acercamiento indispensable para reconstruir los hechos; pero, más aún, el registro que suma una reflexión crítica y emotiva de lo acontecido, ante circunstancias tan graves, se convierte, además, en un escenario ineludible de trasmisión de la historia. Agregamos que la experiencia y el archivo, en estas memorias, presentan una proyección al futuro, en tanto prevención y anulación del olvido de quienes deberían ser vistos en el mapa de la violencia.



## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland. ([1980] 2012). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- Beverley, John. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XIII(25), 7-1.
- Catela da Silva, Ludmila y Jelin, Elizabeth. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid, Siglo XXI.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). *Informe final*. Lima, CVR.
- Dalmaroni, Miguel. (2010). La obra y el resto (literatura y modos del archivo). *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (7-8), 9-30.
- Dalmaroni, Miguel. (2024). Resto. Algo siempre sobra. En Cortes, Federico *et al.*, *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza, investigación* (pp. 273-280). Santa Fe, Ediciones Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Degregori, Carlos Iván. (2014). Sobre viviendo el diluvio. Las vidas múltiples de Lurgio Gavilán. En Gavilán Sánchez, L., *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (pp. 9-15). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- De Vivanco, Lucero. (2019). Interrumpir las certezas de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (12), 269-284. <https://tinyurl.com/22kr985w>
- Dubois, Philippe. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca.
- Foucault, Michel. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gavilán Sánchez, Lurgio. (2012). *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Gavilán Sánchez, Lurgio. (2019). *Carta al teniente Shogún*. Lima, Debate.
- Hirsch, Marianne. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpe Noctem.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI editores.
- Jiménez Quispe, Edilberto. ([2005] 2009). *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Lerner Febres, Salomón. (2003). Prefacio. En *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (pp. 17-19). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ketelaar, Eric. (2017). Archival turns and returns: Studies of the archive. En Gilliland, Anne J., McKemmish, Sue y Lau, Andrew J. (eds.), *Research in the Archival Multiverse* (pp. 228-268), Monash University Publishing. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_628143](https://doi.org/10.26530/OAPEN_628143)
- López Maguina, Santiago. (2007). Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso. *Revista Ajos y Zafiro*, (8/9), 14-30.
- Nofal, Rossana. (2015). Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 6(12), 835-851. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7603>



- Sánchez Macedo, Jaime. (2020). El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica. *Revista Humanitas*, IV(47), 183-223. <https://tinyurl.com/22pqsy5g>
- Stoler, Ann. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 265-296. <https://tinyurl.com/2xof5j44>
- Tagg, John. (1998). *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Taylor, Diana. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ulfe, María Eugenia. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Victory, Solange (2022). El archivo en la crítica literaria latinoamericana. *Caderno De Letras*, (43), 109-129. <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i43.22326>

## NOTAS

- <sup>1</sup> Para entender los alcances de la portación de armas, resulta valioso el estudio de Santiago López Maguiña “Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso” (2007) quien señala que estos instrumentos funcionan no sólo como expresión de fuerza destructiva y poderío, sino como ilusión o simulacro para quienes las portan.
- <sup>2</sup> Edilberto Jiménez Quispe es un periodista, antropólogo y retablista quien durante los años 80 y 90 fue testigo del terrorismo y la violencia en Ayacucho, especialmente en el distrito de Chungui. Creó una serie de retablos que testifican lo acontecido en la región. En conversación con el autor, nos explicó que fue ilustrada en ocasión de la segunda edición de *Memorias de un soldado desconocido*.
- <sup>3</sup> Eric Ketelaar (2017) afirma que el desarrollo del giro archivístico posee, principalmente, dos dimensiones. Por un lado, la revisión del concepto de archivo a partir de los aportes de variadas disciplinas como el arte, la antropología, los estudios culturales, la filosofía y la literatura; por el otro, la utilización de términos propios de la archivística en otros campos del conocimiento, en los cuales el empleo de esta noción funciona como una metáfora explicativa de diferentes fenómenos, tal es el caso de la ciudad, el cuerpo y el arte. Puede consultarse “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica” (2020) de Jaime Sánchez Macedo.
- <sup>4</sup> *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (Jiménez Quispe, 2005) fue uno de los primeros libros publicados luego del *Informe final* de la CVR. Resulta una conjunción de estremecedores testimonios y dibujos realizados por Edilberto Jiménez Quispe. Para el estudio de sus retablos, ver: *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (2011) de María Eugenia Ulfe. En conversación con Gavilán Sánchez, nos explicó que la imagen no es parte del libro de Jiménez, fue un obsequio del retablista al autor en ocasión de la segunda edición de sus memorias.



# AmeliCA

## Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855388030/7855388030.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](https://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

María Emilia Artigas

FORMAS DE NARRAR EL CONFLICTO ARMADO  
PERUANO (1980-2000). LAS MEMORIAS DE LURGIO  
GAVILÁN SÁNCHEZ

Ways of Narrating the Peruvian Armed Conflict (1980–2000).  
The Memoirs of Lurgio Gavilán Sánchez

*Cuadernos de Literatura*

núm. 27, e2704, 2025

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina  
[revistas@unne.edu.ar](mailto:revistas@unne.edu.ar)

**ISSN:** 0326-5102

**ISSN-E:** 2684-0499

**DOI:** <https://doi.org/10.30972/clt.278721>



**CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0  
Internacional.**