

Cuadernos del CILHA N.º 43 – 2025
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 30/09/25
Aprobado: 01/11/25
pp.1- 13
<https://doi.org/10.48162/rev.34.120>

Los cuentos tradicionales como clave de acceso al pasado violento en Perú: *Cuentos heridos* de José Carlos Agüero

*Traditional Tales as a Key to Accessing Peru's Violent Past:
Cuentos Heridos by José Carlos Agüero*



 **María Emilia Artigas**

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS)
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Mar del Plata
Mar del Plata, Argentina
meartigas@hotmail.com

Resumen

Este trabajo analiza de qué modo la antología *Cuentos heridos* (2017) de José Carlos Agüero reconvierte los motivos de los cuentos tradicionales infantiles para explorar el pasado violento del Perú durante el conflicto armado (1980-2000) y en el posconflicto. Se analizan los relatos que subvierten los cuentos clásicos, por ejemplo, los de Charles Perrault y los Hermanos Grimm, para proponer estéticas infantiles concebidas desde la crueldad, la venganza y el sacrificio. Para ello, partimos de la noción de distribución de lo sensible de Rancière (2011) y el concepto de zoopoética de Derrida (2008) para mostrar los vínculos entre los animales y las metáforas del trauma y del dolor durante el posconflicto. La reescritura de Agüero funciona como dispositivo de memoria que denuncia mientras corroe las vistas del pasado consideradas hegemónicas.

Palabras clave: José Carlos Agüero, conflicto armado peruano, memoria, cuentos tradicionales, violencia

Abstract

This study examines how José Carlos Agüero's anthology, *Cuentos heridos* (2017), reconfigures motifs from traditional children's fairy tales to interrogate Peru's violent past during the armed conflict (1980–2000) and in the postwar period. The analysis focuses on narratives that subvert canonical tales—such as those by Charles Perrault and the Brothers Grimm—by proposing childlike aesthetics grounded in cruelty, vengeance, and sacrifice. Based on Rancière's (2011) notion of the distribution of the sensible and concept of zoopoetics (Derrida, 2008), the study explores the symbolic connections between animals and metaphors of trauma and pain in the post-conflict context. Agüero's rewritings operate as memory devices that both denounce and erode hegemonic representations of the past.

Keywords: José Carlos Agüero, peruvian armed conflict, memoir, traditional tails, violence

Introducción

Las narrativas que abordan la violencia durante el conflicto armado peruano (1980 y 2000) y sus secuelas reflejan una marcada preocupación por preservar tanto la memoria individual como la colectiva, en un esfuerzo por hacer visible el sufrimiento vivido. El enfrentamiento entre las organizaciones calificadas como terroristas —como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru— las Fuerzas Armadas y el campesinado provocó cerca de 70.000 víctimas entre muertos y desaparecidos, según lo documenta el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), publicado en 2003. En este contexto, la obra de José Carlos Agüero, historiador, poeta, activista de derechos humanos e hijo de exsenderistas muertos extraoficialmente, se sitúa como una voz crítica sobre dicho período ya que busca explorar y comprender los traumas del pasado mediante la escritura y la reescritura.

Para dar cuenta del pasado violento, la experiencia se impone por sobre cualquier vía de conocimiento o, en términos de Rancière (2011), se introducen cambios en el reparto de lo sensible, de modo que la distribución de los espacios y los tiempos, así como la reconsideración de las identidades, se suman a una preocupación sobre la capacidad de decir o callar que visibiliza lo obliterado. Esto explica la recodificación de las relaciones entre la literatura y la política, como también la propuesta de nuevas formas de dar cuenta de los recuerdos lacerantes en el posconflicto. En este contexto de

redefinición de lo transmitible, los tópicos propios de los cuentos tradicionales infantiles y de la tradición andina se resignifican en textos como *Cuentos Heridos* (2017) de José Carlos Agüero. En este trabajo atendemos a la reescritura de los cuentos tradicionales como una forma otra de volver críticamente sobre el pasado violento en los Andes.

Esta antología de relatos, ilustrada por Andrea Lértora y editada por Lumen¹, se configura en torno a muchas escenas violentas, puntos neurálgicos de las distintas historias breves que la conforman. Sirve como epígrafe del volumen un fragmento de “La parábola del hombre viejo y el joven” del escritor, además de soldado británico, Wilfred Owen (1893-1918), que remite al sacrificio de un cordero en clave bíblica. Dicha entrada a los relatos resulta elocuente: el desconcierto, la violencia, el sacrificio, la desobediencia, por último, la rebeldía, son ideas clave para adentrarnos en los veinticinco textos que conforman el volumen.

En los límites entre el horror y lo decible, se exploran diferentes aspectos de las narraciones tradicionales como las de Charles Perrault o los hermanos Grimm y se proponen, ante motivos propios de la literatura infantil, secuencias lacerantes que permiten contar, también desde allí, el conflicto armado. El texto propone un doble cuestionamiento hipertextual. Por un lado, se constata la posibilidad de dar cuenta del pasado desde formas otras, esto es, los cuentos tradicionales o fábulas, es decir, formas no hegemónicas en la literatura de la memoria, como los textos testimoniales, las novelas o cuentos para adultos, la poesía y el teatro². Por otro lado, se

¹ El sello Lumen, fundado en 1960 por Esther Tusquets, se incorporó a Random House en el año 2001 y hoy forma parte de Penguin Random House Grupo Editorial, lo cual evidencia un circuito de producción y circulación del texto más importante

que el de otras publicaciones del autor, como *Enemigo* (2016) del sello Intermezzo Tropical.

² En *Palimpsestes* (1989), Genette desarrolla, entre otros conceptos analíticos relacionados con la noción de la *intertextualidad* acuñada por Kristeva o el de *transtextualidad*, el de *hipertextualidad*. Dicha

recuperan escenas de infancias trastocadas por la crueldad mientras se formulan nuevos modos de dar cuenta de la experiencia traumática en la que los niños y los animales (acaso los seres más inocentes) asumen aspectos adultos, escabrosos, irónicos como modos de volver sobre el miedo, sobre la guerra. Armamos un circuito de lectura que recorre las narraciones y recalamos en el relato de apertura.

Puerta de acceso

Cuentos heridos comienza con el relato “Hubo una época, hace mucho”, el cual, a juzgar por la disposición gráfica, funcionaría como pre-texto o relato cero antes de las otras narraciones. Esta entrada, sin numeración, opera como un prólogo o clave de acceso que, desde el título, señala una distancia temporal nodal entre un presente y un pasado que remite a las secuelas del conflicto armado. Al comienzo, se describe una primera época donde “la maestra enseñaba a leer [...] tenía gran paciencia. Era joven, bella, de fuertes brazos [...] enseñaba canciones y poesía [...] contaba cuentos” (s. p.)³. Esta presentación consigna un tiempo de enseñanza y narración, casi idílico, centrado en una maestra, única sobreviviente a la destrucción. Ella es testigo, es resto material además de ser quien reacomoda lo que queda de los cuerpos: “recogió los pedazos de sus hijos [...] los despegó del techo, de las paredes [...] sus hijos se habían multiplicado” (s. p.) así, los acomoda y rearma; mientras acomoda y rearma nuevas historias para ellos.

Este relato inaugural propone un primer clima de lectura pues alude al fin de la

guerra y al día después por medio de la tematización del reconocimiento de muertos. De esa forma, aquello que en un comienzo era un contexto de enseñanza, de primeros contactos con lo literario, durante la beligerancia y acabada esta, se convierte en una escena apocalíptica: “llueve sobre el pueblo una ceniza arrugada, olorosa, grasienta. La barren y vuelve a caer. Indiferente” (s. p.). Por medio de un campo semántico del dolor (muertos, piel quemada, ceniza, noche, polvo, silencio) se explica el modo en el que la maestra, ya anciana, une restos, con el afán de reconfiguración. La referencia a los restos es una constante en la obra del autor; en este caso, encontramos a la anciana rearmando, ayudando a dormir, limpiando pedazos de víctimas, escena donde además de dotarlos de corporeidad, también, “todas las noches les cuenta un cuento” (s. p.). En otros términos, vuelve sobre lo material del dolor y allí despliega distintas formas o escenas de narración.

En este sentido, este prólogo reconstruye una escena de narración oral donde el efecto de las palabras lucha contra el silencio, de manera tal que las madres de otros hijos “la rodean en las noches para escucharla” (s. p.). Si concebimos este relato como una puerta de acceso a la antología, la operatoria de Agüero indica una confianza en la palabra, tanto oral como escrita, como ritual posible para volver sobre la problemática de la violencia mientras se dota de vida a los restos. Las rondas sugieren una escena de escucha a modo de ritual propuesto por la maestra que comienza como un ceremonial donde se intenta dotar de vida lo inerte. Narrar historias, dice Walter Benjamin (1991), siempre ha sido el arte de seguir

noción remite a la relación entre un texto anterior, *hipotexto*, que es transformado, modificado, elaborado o ampliado y da lugar a un nuevo texto, el *hipertexto*.

³ En adelante anotaremos, entre paréntesis, la única referencia de paginación con números romanos como aparecen enumerados los relatos, pues la edición no tiene números de páginas o bien, la página del comienzo con s. p. (sin página).

contándolas y este arte se pierde si desaparece la capacidad de retenerlas. De modo que, cuando ella rearma los restos, se revitaliza la escena de narración en tanto reactiva el contacto con lo vital por medio de la palabra oral: “Muchas madres la rodean en las noches para escucharla [...] no les gustan sus cuentos. Pero no se van” (s. p.). El remanente, la idea de resto, opera como otredad y como resistencia a partir del relato inaugural y como enlace con la comunidad. La filósofa argentina Mónica Cragolini (2009) se vale del cuento kafkiano “Comunidad” para indagar esa dinámica de resto-exclusión-comunidad; señala que, en dicha narración, cinco sujetos, identificados como quienes pertenecen a la casa en la que viven, se ven interrumpidos de manera permanente por un sexto, quien busca entrometerse y al que rechazan más de una vez. Este sujeto sobra en la escena, aunque contribuye, desde su otredad, en la constitución de la colectividad. Se señala, de este modo, que no hay comunidad totalizable, solo existen comunidades del resto. Esta tensión entre la inclusión y la exclusión, homologable a los trabajos de reconstrucción del pasado por parte de deudos, se patentiza en el relato prologal de Agüero, pues las madres que vuelven sobre los restos de sus hijos no encuentran allí un lugar acogedor de pertenencia, más bien rechazan los cuentos de la maestra, pero encuentran en su discurso un estado posible de permanencia. En todo enunciado, en cualquier acto de habla, la pretensión comunitaria, es decir comunicativa, se erige sobre la exclusión incesante de lo que siempre vuelve (Dalmaroni, 2024, p. 276). La maestra reactualiza cada noche un archivo oral yuxtaponiendo dos tiempos (el del presente y el del pasado) como ritual activo ante la imposibilidad de volver a la vida, a la totalidad de la comunidad.

En esa forma discursiva oral, sin embargo, hay un dispositivo de reactualización de las víctimas, puesto que, por medio de ese

evento (vuelto narración escrita, más deficiente en cuanto a designación que lo que ocurre en el acto performático), la ausencia de los hijos es centro u origen y la voz de la anciana se torna el signo que lo reemplaza, que toma lugar en su ausencia. Al convertirlo en escritura cambian los parámetros de lo performativo. En otros términos, se suple e inscribe una falta en tanto se conjura el olvido y se le gana un lugar al silencio a partir de ese ceremonial. La palabra de la anciana funciona como resistencia o curación; la narración posee un poder curativo ante una circunstancia delicada o crítica, ejerce un efecto terapéutico pues vuelve a resituar el dolor en el pasado, de modo que libera, entonces, a quien la realiza y a los oyentes. Si bien se especula con una época en la que se está perdiendo la capacidad de narrar, como propone Byung-Chul Han (2023), Agüero reactiva la llama de la narración a partir de un cuento/prólogo que trata, precisamente, del efecto de la palabra.

Dado que toda literatura oral presenta un doble estatuto, como evento y discurso, la narración, no aparece como producto único, sino como parte de otro conjunto mayor, dentro de condiciones especiales de producción. En tanto evento, es la fusión de circunstancias posibilitadoras de la producción del texto oral; como discurso, no es solamente lo que recibimos, sino aquello construido con el narrador hablante en presencia inevitable del oyente (Espino Relucé, 1999). Las madres desestiman el contenido, pero se quedan ritualizando un conjuro contra el olvido, de modo que estos relatos/restos operan como espacios textuales donde la simultaneidad y la participación, en su doble dirección, establecen una unicidad mientras traen el pasado hacia el presente. Walter Benjamin sostiene, también, que el primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas, las cuales sobrevivirán al tiempo mientras exista la capacidad de retenerlas (1991, p. 15). Las memorias de

los pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad; otros, de aparente olvido o borramiento, tanto social como institucional. La propuesta de la antología es, precisamente, retomar la tradición de los textos infantiles e imbricarla con la tradición andina como un modo de dar cuenta de los padecimientos, como otros registros del pasado. En la yuxtaposición de la capacidad de narrar junto a las huellas traumáticas se propone un trabajo de memoria (Jelin, 2002), donde la literatura se vuelve material posible para la denuncia, para la indagación, pero también un dispositivo de articulación entre la curación y la mirada irreverente del pasado donde siempre se señala una herida.

Los animales y la violencia: otra mirada de los cuentos tradicionales

Dentro del trabajo con los temas o tópicos recurrentes de la tradición literaria infantil nos detendremos en las figuras animales y los motivos propios de la tradición de los cuentos tradicionales. Estos *Cuentos heridos* combinan la candidez con el humor negro, la anécdota infantil con la crueldad o la sordidez, de modo que los relatos subvierten la idea de fábula y presentan moralejas trastocadas, elementos no inocentes, incertidumbre, una tensión en escrituras que rasgan la condición humana a partir de gestos risueños y cínicos. El humor y la ambivalencia, de esta manera, funcionan como una conciencia de deconstrucción de los discursos oficiales, vale decir, un posicionamiento crítico frente a los hechos del pasado para establecer distancia frente a las versiones circundantes. De esta manera, se apunta a contar desde las incongruencias, los vacíos, las contradicciones mientras se

señala lo no representado por los discursos oficiales. Dentro de la fauna presentada por el escritor peruano encontramos, por ejemplo, osos que deben lavarse las manos antes de comerse a una niña o unas cabritas que vengan al vengador y humillan al lobo, que en principio las había comido, hasta un vejamen como orinar sobre él, como en el cuento “Las siete cabritas”, relato que resemantiza el cuento popular de los Hermanos Grimm “El lobo y las siete cabritas”. En la versión analizada, la actitud de las cabritas recuerda escenas de violencia padecida por los soldados en los cuarteles, de manera tal que cada relato perturba la versión original, mientras señala hechos propios del conflicto armado⁴.

El tratamiento de temas o tópicos de la infancia funciona como profanación en tanto se libera y se restituye un objeto – separado de la esfera de lo sagrado, de lo intocable– al plano de la experiencia. En la recomposición de escenas tradicionales, puestas a funcionar desde la violencia, se demuestra una zona del trabajo de memoria que busca ya no la reconstrucción, sino el falseamiento del pasado de manera que se lo dota de otro uso a partir de la invención. Este tratamiento es la forma más inmediata de liberarlo de su carácter sagrado o legitimado en tanto se lo exhibe en el plano de la realidad actual. La crítica israelí Zohar Shavit (1999) parte del concepto de ambivalencia de Lotman (1977) y se propone resignificarlo. Para ella, los textos ambivalentes pertenecen en simultáneo a más de un sistema, por ende, son recepcionados de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos o más grupos de lectores divergentes en sus expectativas. En este sentido, Agüero se perfila como un escritor ambivalente, capaz de activar distintos protocolos de lectura como

⁴ Pueden ampliarse los testimonios sobre la violencia al interior de las Fuerzas Armadas y el Ejército en las crónicas de guerra como *La batalla* de Gustavo Gorriti

(2019), así como en los testimonios recopilados por Jelke Boesten y Lurgio Gavilán Sánchez en *Perros y promos. Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto* (2023).

ruptura de los modelos, sin especular con la circulación y recepción, aunque encuentra en la literatura infantil tradicional, en los temas propios de ese universo un dispositivo cuestionador de los alcances de la violencia. Esta antología, catalogada, en una primera apariencia, como un libro de fábulas demuestra que su autor trastoca el género y parece dirigirse al lector adulto sirviéndose del tono en apariencia naïf (Villena Vega, 2018), de manera tal que se retrata la condición humana mientras se pone en evidencia, de manera crítica, la trivialización que se hace de muchos temas de la realidad.

Por tal motivo, el relato “Hubo una época, hace mucho” como apertura de la antología tematiza la escena de narración atravesada por una imagen potente, reiterada a lo largo de este y otros relatos: las cenizas que cubren las expectativas lectoras del universo infantil, al punto de que todo parece cubierto por una atmósfera de humo y muerte. Esa ceniza es también una imagen de la antología en general concebida como una construcción de palabra e imagen, en tanto se presenta ilustrada en su totalidad en tonos grises. Desde su materialidad, se propone una estética a partir de una aproximación dialéctica, como señala Georges Didi-Huberman (2004) quien habla, en concreto, del relato del genocidio nazi, un trabajo con la materialidad del lenguaje. Asimismo, la reflexión sobre la reconstrucción de una memoria busca la enunciación y la demostración de una imagen donde hay olvidos, silencios. De este modo, la combinación icónica y discursiva confía en el carácter restaurador del relato, se exhibe una lógica en consonancia con el proceso de duelo a partir de las sombras, las tonalidades solo basadas en blancos, negros, grises, las formas humanas poco definidas, la reelaboración de motivos tradicionales en versiones macabras. La escena de narración como ceremonia y ritual reactiva la memoria y confía en el legado del

porvenir: “Esas palabras son para la ceniza. La última forma de sus herederos” (s. p.); de este modo, son también las destinatarias pues se introyectan en la memoria, afloran mientras tienden puentes hacia el futuro y se esparcen como arterias dentro de una unidad temática de dolor.

El elemento frecuente del protagonismo de animales, remisión a un imaginario común pero que aparecen trastocados, subyacen actitudes alusivas a las experiencias de violencia del pasado; por medio de la palabra de los distintos narradores, se ensayan respuestas ante el mundo convulsionado del nuevo *Pachakuteq*. En otras palabras, los animales de la tradición se humanizan, se imbrican con situaciones de violencia, humillación o soledad lo cual perturba los sentidos esperables de los cuentos para niños.

En *El animal que luego estoy si(gui)endo* (conferencias de 1997 reunidas en un libro y publicadas luego en 2006), Jacques Derrida utiliza el término *zoopoética* para referirse a la vasta presencia animal en la obra de Franz Kafka (Derrida, 2008, p. 20). A partir de esta breve alusión, distingue dos formas de concepción y conocimiento de los animales en el imaginario colectivo: la primera asume que se puede saber lo que piensan y, por ende, puede evaluarse de qué manera ven el mundo a través de la observación y la posterior descripción. La segunda, si bien parte del animal kafkiano, no se limita al ámbito textual, sino que se extiende a una clase de presencia considerada por Derrida como *real*. Dicha presencia, centrada en el animal doméstico, se encarna en la percepción de su mirada y los modos en que esta provoca en el hombre el enfrentamiento con sus miedos más profundos. De ahí que, ante el silencio del animal, se sienta testigo y/o culpable o se encuentre desnudo ante la criatura (Albertocchi, 2024). Esta doble dimensión señalada por Derrida ofrece una mirada humanizada, real de las criaturas, coincidente con muchos de los pasajes

presentados en estos cuentos. En ellos, se las humaniza, incluso con características no esperables para dichos seres; entonces, frente a esta propuesta distorsiva, la mirada humana queda trastocada, desnuda ante su propia brutalidad.

Los ejemplos de animales en la literatura infantil tradicional son innumerables, aunque podemos apuntar rasgos comunes. Por un lado, los textos tradicionales tienden a presentarlos de manera dicotómica a través de una división de papeles que responde a un tipo de razonamiento básico, por ejemplo, los lobos feroces al acecho de corderos y ovejas ingenuas o la torpeza de los osos; por otro lado, se presentan de modo arquetípico con cualidades como astucia, fidelidad, maldad, abnegación. Asimismo, se los vincula con el día o la noche, el afuera y el adentro o bien, como proyección de la sociedad (Jiménez y Muñoz Resino, 1997). También, de acuerdo con la teoría de Vladimir Propp (1928), los animales de los cuentos populares, a menudo, cumplen funciones significativas al interior de la trama en tanto actúan como ayudantes mágicos –ofreciendo asistencia al héroe en momentos críticos–, representan una prueba o un desafío en el avance de un viaje, son villanos u oponentes del héroe o incluso simbolizan valores encomiables como la valentía, la astucia o la nobleza.

En esta línea, analizamos algunos de los animales de los relatos de Agüero. En “Buenas costumbres de los osos”, aparecen estas criaturas tradicionales, a partir de un tratamiento que no delimita de manera tan nítida las divisiones de papeles clásicos como buenos o malos: pese a aparecer como seres voraces, deben lavarse las manos, con cierto cinismo, antes de comerse a una niña. La madre, humanizada, severa y rigurosa, distrae a la víctima en pos de cumplir con el ritual higiénico, lo cual genera un primer clima de inquietud desplegado en casi todas las narraciones de la antología. El centro del

relato está delimitado ya no en la víctima, sino en la preocupación de la osezna por ofrecerles una enseñanza que desatiende por completo el sufrimiento ajeno. Por otro lado, el cuento “La espera del patito” establece una vinculación con este relato en tanto también recrea una escena de ingesta. En ella se recuerda la exclusión tradicional del patito negro conocido a través del cuento del autor danés Hans Christian Andersen. En Agüero, se señala a uno que no logra hacer lo esperable para su especie, esto es, entrar al agua. La criatura excluida se queda en la orilla imposibilitada de ingresar. En el final se advierte que “A ese patito feo se lo comió el gato del vecindario” (IV), mientras agrega que permanece dentro de la barriga del felino llamando a su madre. Lo que resulta punzante en el relato es el odio, así como la necesidad de venganza experimentada dentro de la barriga por el animal, que no desea el regreso con su familia ni llama a su madre pidiendo socorro, solo busca justicia. De esta forma, el tema tradicional vuelve sobre los peores sentimientos humanos puestos a funcionar en los animales: el patito en vez de auxilio, pide venganza por el trato dispensado por su madre, y no, por el felino. Resulta elocuente la imagen de una madre que busca, pero no logra dar con su hijo, de modo que esta escena funciona de manera alegórica en tanto podemos entender un sistema, una guerra que alejó a madres e hijos, cuyo remanente es el dolor y el hambre de justicia por parte de las víctimas que, al quedar en un estado trastocado, muestran conductas impensadas, exhibiendo márgenes poco precisos entre víctimas y victimarios. Retomamos el cuestionamiento de Kári Driscoll y Eva Hofmann en *What is Zoopoetics?* (2018), en torno a los modos en los que las representaciones de la animalidad contribuyen al entendimiento inclusivo y complejo de las dimensiones humanas, pues tanto la crueldad, el ritual higiénico/sádico antes de un asesinato y la

sed de venganza perturban cualquier posibilidad de conducta racional frente a la violencia. Las diferentes formas de la bestialidad presentadas espejan el comportamiento humano y proponen, en dicha refracción, una zona difusa entre unos y otros, mientras señalan diferentes escenas del conflicto armado.

En consonancia con este carácter humano de los animales, podemos recuperar la historia de “El pez viejo” a partir de la imagen de un animal acuático que sufre el desprecio y la soledad. Este, en particular, ilustra el funcionamiento de la memoria colectiva, pues “Había visto aparecer y desaparecer especies enteras”, “él no moría, duraba” (VI). El animal aparece como una suerte de armadura de resistencia apocalíptica dentro del gran mar donde solo quedan él junto a un hombre. El relato, de esta manera, vuelve a la soledad, al sin sentido y disemina las posibilidades de elaboración del terror traumático que implica, para él, ver a un humano en el final del mundo. A través de un carácter humanizado desde los peores sentimientos, también este relato remite a la posibilidad de salvaguardia de vidas penosas y pasados dolorosos. Si el proceso de memoria resulta una compleja articulación creativa de numerosos sistemas (semántico, episódico, institucional, perceptivo, entre otros) el pez herrumbroso funciona como resistencia viva en una mar donde, aun cuando todo parece haber sido experimentado, “el pez no podía creerlo” (VI); es decir, no posee facultades suficientes para ver y dar cuenta de cierta experiencia. En ese sentido, tanto los osos, como el patito o el pez se alejan de los estereotipos de los cuentos tradicionales y funcionan de modo figurado como mostración de escenas del

posconflicto cargadas de cinismo, dramatismo y sed de venganza. El clima de la antología, por medio de estas propuestas, presenta un primer perfilamiento como trabajo de memoria que tensa el pasado, lo revisita no sin irreverencia, de modo que, en cada historia, se advierte una *herida* a través de la cual puede verse la violencia del ayer y la imposibilidad de asimilación de esa crueldad desde el presente.

Las narraciones tradicionales cooperan en la reelaboración del pasado y se hacen presentes por medio del cuento “Los tres cerditos”. De igual modo que en el relato de los osos, se presenta como núcleo narrativo principal la ingesta de los restos de unos niños. Esa reescritura toma una parte del cuento tradicional como reemplazo con significación diferente⁵. Entonces, no es versión que reproduce, sino que genera nuevos sentidos orientados hacia lo ominoso. Así, aparecen instancias diferentes como jugando en dos series, ya abolida toda semejanza, sin que se pueda identificar original y nueva versión (Deleuze, 1988, p. 136). En este caso, la nueva propuesta opera como una visitación (Secreto, 2013) a algunos pasajes del original, una abolición de gran parte del texto fuente, evidente en la violencia simbólica extrema exhibida en las acciones y dichos de los animales frente restos humanos: “Cerdito Laborioso [...] arrancó los labios del cadáver de una niña y se los puso como un parche sobre el hocico. “Soy un niño y digo puras verdades”, gruñía” (IX). Al verse como chanchos carroñeros, los cerdos reflexionan en términos humanos sobre un posible origen común de lobos y puercos, en tanto ambos animales parecían entenderse, actuar de la misma manera bestial siempre “que hubiera niños cerca”

⁵ Este cuento tradicional ha sido transmitido oralmente a través de generaciones y no tiene un autor reconocible. La versión más famosa fue la de

James Orchard Halliwell-Phillipps en su libro *Nursery Rhymes and Nursery Tales* de 1843. Más tarde, el cuento fue popularizado por Joseph Jacobs en su colección *English Fairy Tales* en 1890.

(IX). El animal aparece de modo polisémico a partir de la pose, la cual no recupera nada de los que remite al relato original; en otras palabras, se lo humaniza de manera tergiversada pues apunta una reflexión improbable (la del origen común) sumada a una actitud teatral cuando imita a su próxima víctima. Sin embargo, en paralelo, ese afán quita el foco de lo que está a punto de ocurrir, la cruel ingesta. La escena propone un punto de fuga donde algo de esos restos manipulados y ultrajados remiten a la guerra interna. Estas actitudes oprobiosas especulan con una doble mirada, la efectuada por los lectores frente a esos animales cínicos, pero también la de los animales que con sus conductas reflejan actitudes humanas, situación que provocan en el hombre el enfrentamiento con sus miserias más profundas (Derrida, 2008).

El agrupamiento de textos en torno a los tópicos de la tradición infantil se completa con el relato “Pie grande”, aunque no remite a animales. De igual modo, a caballo entre las narraciones tradicionales y la cultura andina, la figura del gallinazo dialoga de manera ambigua con la literatura infantil tradicional peruana en “El señor gallinazo se va de Lima”. Este cuento describe la mirada del ave frente a la nueva fachada de movilidad urbana de una ciudad expandida y devastada por la violencia. El ave se marcha a comer frutas (ya no carroña), razón por la cual pierde fuerza en sus garras hasta su muerte, aplastada por un camión. La descripción urbana remite a escenas de miseria extrema, “gente rebuscando en los basurales”, “ciudad gris”, “Siente algo frío, que viene de los pantanos” (XIV). La inclusión del relato sobre la niña de pies grandes resulta significativa, en tanto esta es una antología donde prima el dolor, la violencia y las secuelas del conflicto armado, de modo que podemos hallar escenas del posconflicto en las familias corrompidas por la violencia, en las mujeres sujetas a designios de infelicidad (en “Pie

grande”), en la muerte en los asfaltos de la ciudad, en los restos como carroña (en el relato del gallinazo). “El señor gallinazo se va de Lima” funciona, asimismo, como enlace entre la narrativa peruana y la cultura andina en un juego de tergiversación entre regreso y huida. El relato retoma la famosa historia del escritor de la generación del 50, Sebastián Salazar Bondy, “El Señor Gallinazo vuelve a Lima” (1961) donde se describe el crecimiento urbanístico mientras se señala la pobreza de los basurales y la migración andina a la ciudad moderna durante la década del 50 del siglo XX. Remite a la situación de los migrantes pobres, quienes solamente entraban en la sociedad limeña si se ajustaban al escenario instalado por la cultura criolla con angustia ante el antagonismo social producto del capitalismo. La descripción de los arrabales periféricos ciudadanos resulta un tema común en la narrativa peruana; los escritores abandonaron el silencio culposos de un canon que hasta ese momento había privilegiado el corte esteticista y satírico en su vertiente narrativa, que tendía a la representación de lo real con un marcado compromiso sartreano (Douglas Rubio, 2015). Otro de los gallinazos famosos de la literatura peruana, que establece un diálogo con esta estampa limeña es “Los gallinazos sin plumas” (1955) de Julio Ramón Ribeyro que, en clave intertextual con la versión de Agüero, remite a la crueldad, los padecimientos de los niños en un contexto de extrema pobreza y al desmantelamiento de un complejo sistema urbano, monstruoso. En ese sentido, los niños como elementos de los relatos se muestran vulnerados, dentro de una atmósfera asfixiante y llena de crueldad. De igual modo, “El brazo de Paco” reescribe la historia peruana de “Paco Yunque”, cuento de César Vallejo en el que se vuelve sobre la tradición de la experiencia de un niño en su primer día de escuela abrumado, intimidado, desorientado en el nuevo entorno. En el cuento de Agüero, el brazo del

niño simboliza la impotencia, no es miedo ni odio, sino algo más fuerte como la invasión de la ira. En ese sentido, los guiños al pasado de la literatura infantil permiten la visita al pasado reciente de la violencia.

Las imágenes, la crueldad cínica de ciertos animales, los finales sorprendidos por el nivel de brutalidad señalan remanentes del período de mayor violencia en el Perú. Por su parte, los animales analizados, como conjunto, ya no funcionan como un tópico sino como un dispositivo cuyo carácter ambiguo y límite permite la revisión de la violencia desde otra perspectiva. Ese hombre visto por el animal, como proponía Derrida (2008), esos animales que se comportan como humanos (posan, humillan, desgarran la realidad) se multiplican, se entrecruzan para presentar un ambiente textual de sospechas, temor, vergüenza donde resulta cada vez más difícil el señalamiento de los perfiles de víctimas y victimarios.

Conclusión

Los relatos de esta antología, en su mayoría, presentan cambios abruptos en el plano temporal de modo que los mitos, historias, creencias o recuerdos se replantean, se conjeturan o se discuten, se difuminan los límites de las acciones de los protagonistas. De esta manera, el cierre de cada relato resulta implacable, pues contiene ya no una moraleja, sino una fuerza contenida, un valor potencial: la sugerencia crítica de que todo pudo haber sucedido de otro modo. Esta complejidad e indefinición en cada

relato crea tensión y un malestar reprimido en la expectativa lectora, por lo que allí donde se esperan finales felices, moralejas al estilo tradicional, aparecen cortes, enseñanzas sórdidas, remates inesperados llenos de crueldad, venganza (Hibbette, 2017). Los lugares seguros (los elementos de la tradición) se diluyen y dejan en primer plano a la incertidumbre y la violencia.

Finalmente, esta antología propone una mirada cuestionadora de la violencia a través de otros registros del pasado, de manera que presenta la fantasía de las fábulas permeada por un realismo crudo, incluso cínico. Este entramado apunta contra una sociedad donde la resolución de problemas se sigue dirimiendo a través de estigmas, violencia y silencio. El cúmulo de imágenes provenientes de las narraciones tradicionales, así como de la cultura andina resultan elementos refractarios de una mirada crítica, irreverente. *Cuentos heridos* presenta un trabajo de memoria, cuya potencia radica en la horadación de las figuras de la cultura popular y ancestral, es decir que opera por medio de desfiguraciones de leyendas y simbolismos como formas biopolíticas que, en un lenguaje específico y diferencial, desdibujan las fronteras entre pasado y presente. Así, la antología muestra, a partir de operaciones que trastocan los elementos tradicionales, una relación entramada en la violencia, cuya revisión actualiza los temas tabúes no resueltos en la sociedad peruana actual.

REFERENCIAS

- Agüero, J. C. (2017). *Cuentos heridos*. Lumen.
- Albertocchi, M. (2024). Animalidad La máquina abierta (o la mirada zoopoética contemporánea). En Federico Cortes et al., *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza investigación* (pp. 21-28). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador* (Traducción de R. Blatt). Taurus. (Original publicado en 1936).
- Boesten, J. y Gavilán Sánchez, L. (2023). *Perros y promos. Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final*. CVR. <http://cverdad.org.pe/ifinal/>
- Craglini, M. (2009). El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento. *Revista Otra parte*, (18), 20-24. <https://www.revistaotraparte.com/op/filosofia/el-sexto-siempre-vuelve/>
- Dalmaroni, M. (2024). Resto. Algo siempre sobra. En Federico Cortes et al., *Un vocabulario de teoría: literatura, enseñanza investigación* (pp. 273-280). Ediciones Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta. (Original publicado en 2006).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Driscoll, K. y Hoffmann, E. (2018). *What is Zoopoetics. Texts, Animals, Environments*. Freiburg Rombach Verlag.
- Espino Relucé, G. (1999). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Ediciones ABYA-YAIA.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. (Original publicado en 1982).
- Gorriti, G. (2019). *La batalla*. Planeta.
- Han, B.-C. (2023). *La crisis de la narración*. Herder.
- Hibbette, A. (29 septiembre de 2017). Cuentos heridos: el nuevo libro de José Carlos Agüero. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/cuentos-heridos-nuevo-libro-jose-carlos-agueero-noticia-462581-noticia/>
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI.
- Jiménez, A. y Muñoz Resino, H. (1997). Aspectos de interés en la literatura infantil: animales protagonistas, arquetipos y análisis del contexto. *Lenguaje y Texto*, (10), 323-327. <https://ruc.udc.es/entities/publication/15b8a986-44fe-400e-ae4a-9e2dffac9a22>
- Propp, V. (1928 1998). *Morfología del cuento*. Ediciones Akal.
- Rancière, J. (2011). *El Reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.

Rubio Bautista, D. (2015). *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en "Lima, hora cero"*. Pakarina Ediciones.

Secreto, C. (2013). Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis. *Cuadernos del CILHA*, 14(2), 67-84.

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4058>

Shavit, Z. (1999). *Teoría de los polisistemas*. Arco Libros.

Villena Vega, N. (2018). Cuentos heridos de José Carlos Agüero. *Revista Las críticas*.
<https://lascriticas.com/index.php/2018/01/29/cuentos-heridos-de-jose-carlos-aguero/>