

# La carnavalización del Archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega

Victor Quiroz  
University of California, Berkeley

*Adiós, Ayacucho* (1986/2008), novela del escritor peruano Julio Ortega (1942), ficcionaliza un período trágico de la historia del Perú: el conflicto armado interno (1980-2000), catástrofe social que implicó la muerte de aproximadamente 69000 personas, de acuerdo con las cifras del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).<sup>1</sup> Partiendo de la idea de que *Adiós, Ayacucho* se puede leer como una variante de las ficciones del Archivo, en términos de Roberto González Echevarría,<sup>2</sup> en este artículo estableceré cómo el recorrido narrativo del protagonista Alfonso Cánepa evidencia una visión del mundo carnavalesca,<sup>3</sup> la cual articula el pensamiento andino<sup>4</sup> con la deconstrucción del Archivo.

De manera específica, primero mostraré cómo en la configuración de Cánepa se carnavaliza tanto al dios Inkarrí como al dios caminante-mendigo, fusionándolos en el personaje andino del “condenado”. Esto me servirá para proponer que a través de esta caracterización del protagonista la inicial ficcionalización del Archivo llegará a ser una carnavalización del Archivo: se pasará de la denuncia a la neutralización e inversión de las jerarquías que se ven en la novela. Para sustentar esta idea analizaré cómo en *Adiós, Ayacucho* se construye la carnavalización del discurso periodístico, el indigenista y el antropológico, los que cosifican al otro andino. Finalizaré este ensayo explicando cómo la novela critica el carácter monológico del discurso oficial del Estado peruano y también a Sendero Luminoso, subvirtiendo las jerarquías coloniales con el fin de mostrar la posibilidad de regenerar la sociedad peruana.

El relato de Ortega narra la historia de Alfonso Cánepa, un dirigente campesino en el pueblo andino de Quinua, Ayacucho. Este personaje quechuahablante es asesinado por miembros de la policía del Perú, quienes lo acusan de terrorista. No obstante, en un giro

contrafáctico, regresa de la muerte para exigir justicia al Estado: Cánepa “revive” y emprende un viaje a Lima para reclamarle al presidente Fernando Belaúnde Terry (quien gobernó el Perú de 1980 a 1985) que le devuelva los huesos que fueron destruidos en su ejecución, ya que su cuerpo fue volado en pedazos con granadas de guerra por dichos policías (*Adiós, Ayacucho* 9). Tras un accidentado peregrinaje, en el que es asediado por diversos personajes que intentan aprovecharse de él (como el periodista y el antropólogo), Cánepa no logra su objetivo. Al final de la historia, Alfonso decide introducirse en la tumba que (supuestamente) contiene los huesos de Pizarro en la catedral de Lima y promete que, en un futuro, se levantará “como una columna de piedra y fuego” (65).

Los trabajos críticos sobre *Adiós, Ayacucho* aún son pocos y no presentan muchas variantes. Es consenso en la crítica la comparación entre la figura del protagonista, Alfonso Cánepa, y la imagen de Guamán Poma de Ayala (Villafán; Díaz; Cánovas). En esa línea, se subraya que tanto el cronista como el personaje realizan un peregrinaje en los Andes y que ambos escriben cartas dirigidas a las máximas autoridades de sus respectivos contextos sociopolíticos (al Rey de España, el cronista; al Presidente del Perú, el héroe novelesco), las cuales no llegan a su destino. La crítica también ha destacado la presencia de un discurso humorístico en el texto (Villafán; Vich y Hibbett; Cánovas; Balza), lo que singulariza este texto frente a las otras novelas peruanas sobre el conflicto armado interno. Aparte de ello, se ha señalado el hecho de que en *Adiós, Ayacucho* se construye una memoria contrahegemónica que interpela al Estado peruano (Rowe; Vich y Hibbett), y, en diálogo con esta línea interpretativa, algunos estudiosos han subrayado la visión crítica con que es representado el discurso antropológico en la novela a partir de la puesta en evidencia de su relación con el discurso colonial y político (Vich y Hibbett; Cánovas). Aparte de ello, se ha apuntado el diálogo de la novela con *Pedro Páramo* (Villafán, Cánovas, Balza) fundamentalmente por el hecho de que Alfonso Cánepa “regresa” de la muerte y continúa existiendo en el mundo representado en la novela.<sup>6</sup> Finalmente, algunos consideran que en *Adiós, Ayacucho* el relato se configura como un alegato contra la violencia colonial del pasado y del presente (Díaz; Cánovas), lo que dialoga con la asociación entre Guamán Poma de Ayala y el protagonista de la novela.

Para complementar esta breve presentación de la crítica sobre *Adiós, Ayacucho*, quisiera destacar algunas ideas que aún no son del

todo consensuales, pero que merecen mayor desarrollo. Por un lado, Villafán apunta la presencia de elementos del castellano andino en el texto. Asimismo, nota la evidente alusión al mito de Inkarrí y al advenimiento del *pachakuti*, que funcionan como expresiones de la utopía andina. Además, Villafán señala el hecho de que la búsqueda de Alfonso Cánepa por recuperar sus huesos para poder “morir en paz” dialoga con algunos relatos de la tradición oral andina. Por su parte, Diana Díaz propone leer la novela a partir de lo neofantástico, aunque no problematiza la categoría en función de los elementos míticos del imaginario andino que impregnan la narración. Finalmente, Cánovas concibe la novela como un “retablo posmoderno” y plantea que puede ser leída desde códigos (neo)barrocos. Además, apunta que la muerte es carnavalizada en *Adiós, Ayacucho* y establece un vínculo entre el discurso humorístico popular-andino empleado en el texto con la risa carnavalesca.

Este apretado balance pone en evidencia que hace falta examinar de manera sistemática cómo la visión carnavalesca interactúa con los elementos del mundo representado de la novela y cómo engloba los otros aspectos señalados por la crítica (el cuestionamiento del discurso antropológico, el influjo colonial, la praxis del Estado y la construcción de una memoria contrahegemónica frente al discurso oficial sobre la violencia en el Perú). Considero que esta línea de interpretación es adecuada para abordar *Adiós, Ayacucho*, ya que en esta novela se problematiza la representación del conflicto armado interno a partir de una mirada contrahegemónica carnavalesca, la cual subraya el rol de la herencia colonial como uno de los factores actuantes en el desarrollo de dicho evento histórico y también su papel como visión que organiza la lógica de los discursos autorizados para narrar la violencia.

En este sentido, lo carnavalesco no solo se actualiza en *Adiós, Ayacucho* con respecto a la representación de la muerte o por medio del empleo de lo humorístico y la ironía, sino también en el diálogo que el texto establece con la tradición oral andina. Planteo que en la configuración del protagonista de *Adiós, Ayacucho* se carnavaliza a Inkarrí; pero no solo a esta divinidad, sino también al dios caminante-mendigo. Finalmente, a esta doble carnavalización que opera en Alfonso Cánepa se articula la imagen del condenado, ser maléfico del imaginario andino.

En particular, con respecto a la comparación de Alfonso Cánepa con Inkarrí, me interesa trascender la comparación morfológica que

la crítica ha establecido entre el protagonista y dicho dios andino. En las distintas versiones del mito de Inkarrí, se enfrentan dos Incas: el Inca español e Inkarrí (representante de la multitud indígena). En la lucha, el primero vence al segundo y se asume que este le corta la cabeza al vencido: “El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde. Dicen que sólo la cabeza está creciendo hacia adentro; dicen que está creciendo hasta los pies . . . Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha de volver a nosotros” (Ortiz Rescaniere 142). Así, la fragmentación corporal de Alfonso Cánepa al inicio de la novela y el acto que realiza al final, cuando se apropia de los huesos de Francisco Pizarro y promete regresar “como una columna de piedra y fuego” (*Adiós, Ayacucho* 65), se vinculan directamente con dicho mito, tal como ha apuntado la crítica. Ideológicamente, esto implica una simbólica reconquista de Lima a partir de la articulación del cuerpo social andino, esto es, de la confluencia de las distintas oleadas migratorias provenientes de los Andes hacia la capital del Perú (cf. Villafán 126-127). Ahora bien, lo que me interesa plantear es que el dios andino es carnavalizado en la novela de Ortega, porque es sometido a una profanación carnavalesca (Bajtín, *Problemas* 174). Esta operación discursiva es ambivalente, ya que por medio de ella un elemento considerado como “elevado”, “sacro” u “oficial” es desacralizado o “rebajado” en el discurso ficcional. No obstante, este acto desmitificador no apunta a condenar o denigrar dicho elemento, sino a renovarlo, a darle nueva vida. Entonces, rebajamiento y renovación son los dos movimientos que integran la categoría de la profanación carnavalesca. En el caso analizado, el dios Inkarrí, símbolo sacralizado y elevado en el imaginario cultural andino, es “rebajado”, ya que se encarna en un ser humano, en un mortal que además es un personaje marginal en el mundo representado en la novela. Sin embargo, dicho acto no se realiza para denostar al dios, sino para renovarlo. Así, dicha desacralización, que instala a Inkarrí en el ámbito de lo profano, termina encarnando el mito en el plano histórico: en el marco del conflicto armado interno. Pragmáticamente, el empleo de esta operación carnavalesca invita al lector a reparar en el hecho de que es posible que diversos individuos hayan procesado simbólicamente dicha catástrofe social a partir de una racionalidad mítica.

En la configuración del protagonista de *Adiós, Ayacucho*, el dios caminante-mendigo, otro personaje arquetípico de la tradición oral

andina, también es profanado carnavalescamente. Se cuenta que este ser mítico de apariencia humana, y que va vestido pobremente, recorre el área andina. Cuando llega a un poblado, solicita alimento y si es despreciado, “castiga” al pueblo y lo destruye, es decir, provoca un *pachakuti*.<sup>7</sup> A partir de ello, se aprecia que en el relato de Ortega, no solo se carnavaliza la imagen de Inkarrí, sino también a este otro personaje “divino” y “poderoso” que puede incendiar o sumergir pueblos. Al respecto, recuérdese la promesa final del protagonista de la novela: que se levantará “como una columna de piedra y fuego”, lo que puede asociarse a una potencial destrucción del mundo (del orden existente criollo neocolonial) para reemplazarlo por otro, tal y como en el caso del dios caminante-mendigo andino. Con ello, se demuestra que está operando una profanación carnavalesca, puesto que si bien se rebaja o desacraliza a un ser “mítico” y “elevado” de la tradición oral andina, a fin de inscribirlo ficcionalmente en la historia contemporánea, simultáneamente, se está renovando su función sociocultural y la tradición discursiva de la que proviene. Además, este acto proyecta un deseo utópico de renovación del orden imperante (un *pachakuti*).

Adicionalmente, la imagen del protagonista de *Adiós, Ayacucho* como un muerto viviente evoca la figura del “condenado”, entidad que, pese a haber muerto, no puede abandonar el mundo de los vivos por diversos factores.<sup>8</sup> En este caso, Cánepa, de acuerdo con las creencias sobre el “condenado” en el imaginario andino, no puede morir por haber sido víctima de una extrema violencia, la cual persistirá en él hasta que pueda liberarse de ella. Esta liberación ocurre cuando el condenado transmite el “mal” a otro, por lo que se le tiene miedo y se le considera un ser maléfico. De este modo, se aprecia que en la caracterización de Alfonso Cánepa no solo se carnavalizan los dioses Inkarrí y el caminante-mendigo, sino que estos se fusionan con un ser maléfico del imaginario andino. No obstante, se debe notar que, en *Adiós, Ayacucho*, se resemantiza dicha condición maléfica del condenado, puesto que su condena no se origina en haber cometido una infracción a la ética comunitaria, sino por la violencia del Estado. La condena de Cánepa se funda en que no es considerado sujeto de derechos y se radicaliza en tanto que es tratado como un objeto por el discurso oficial: “Este mismo policía, antes de llegar al hueco que sería mi tumba, me ha llenado la barriga con paja seca, riéndose de mí, como si yo fuese un muñeco hecho para ser deshecho” (*Adiós, Ayacucho* 10).<sup>9</sup> De este modo, la condena de Alfonso Cánepa

trasciende lo individual y remite a las faltas de una nación pensada desde y para lo criollo. Así, *Adiós, Ayacucho* propone una lectura del rol de lo colonial en el fracaso de la nación, graficado a fines del siglo XX por el conflicto armado interno, que busca dialogar con el pensamiento mítico, el cual ha sido marginado por el discurso científico. Esta intervención de lo oficial desde lo marginal es otro signo de lo carnavalesco en la configuración de Alfonso Cánepa.

Por otra parte, en la novela, el protagonista, un personaje marginado y negado radicalmente como sujeto por el Estado, es quien despliega la ficcionalización y la carnavalización del Archivo. La ficcionalización del Archivo implica una conciencia crítica que revela que la lógica colonial del siglo XVI continúa operando en pleno siglo XX en el Perú en la configuración de los discursos de poder. Dentro de esta gama de discursos, los estudios previos sobre la novela han destacado el cuestionamiento del discurso antropológico en *Adiós, Ayacucho*, aunque hay que apuntar que dicho cuestionamiento también se proyecta hacia el discurso de los medios de comunicación en la obra, ya que ambos aparecen ligados a la praxis del Estado autoritario. En este sentido, Alfonso Cánepa, personaje andino migrante que es víctima del conflicto armado, interpela desde su marginalidad a los discursos hegemónicos que tradicionalmente lo han representado en el contexto letrado peruano. Esto es central, ya que el discurso crítico del protagonista se irá agudizando progresivamente: la inicial ficcionalización del Archivo (la visibilización del poder colonial como eje estructurante del discurso periodístico y estatal) llegará a ser una carnavalización del Archivo (pasa de la denuncia a la neutralización e inversión de jerarquías epistémico-étnico-socio-coloniales tradicionales). Para examinar a profundidad estos aspectos, analizaré los pasajes en los que aparecen el periodista y el antropólogo.

*Adiós, Ayacucho* plantea que el tratamiento periodístico del tema de la violencia política a fines del siglo XX en el Perú implicó una cosificación del “otro andino”, lo que revela la perspectiva colonial que guía dicho discurso. En la novela, ello se evidencia en la praxis y el discurso del periodista José Ignacio Cruz, quien considera que Alfonso Cánepa es muy “útil”, ya que puede entrevistarle para ganar prestigio internacional o para legitimar una “solución militar al terrorismo” (*Adiós, Ayacucho* 40). El empleo del término “útil” alude a dicha operación de cosificación del otro, lo cual llama la atención sobre la naturaleza del potencial “diálogo” (“entrevista”) que Cruz

desea sostener con Alfonso. Parece ser que lo que busca el periodista en realidad es *escribirlo*, representarlo (en el doble sentido de “hablar de” y “hablar por” el otro), y no “hablar con” él. En este sentido, la ficcionalización del Archivo en este pasaje opera en tanto que la novela visibiliza que el periodista legitima una pretendida prerrogativa del discurso colonial: que posee la autoridad discursiva para representar al otro (antes colonizado por el imperio y hoy marginado por el Estado). Además, se critica que el periodista no esté interesado en revelar la “verdad” del conflicto armado interno, sino en conseguir beneficios personales: no hay empatía con el afectado por la violencia ni una mínima capacidad de indignación. De este modo, se retrata a un personaje que representa una sociedad en la que, ante la crisis estructural graficada por el conflicto armado interno, los sujetos solo buscan la salvación individual, lo que niega la idea de comunidad nacional y de proyecto colectivo. Finalmente, cuando el periodista señala que le interesa validar una “solución militar al terrorismo” cancela la posibilidad de comprender críticamente el fenómeno y legitima pasivamente la alternativa que agudizó la espiral de violencia en esos años en el Perú. Con ello, se evidencia otro posible abuso de la memoria de las víctimas de la violencia durante dicho período histórico, puesto que al periodista no le importa lo que Alfonso tiene que decir, su testimonio: Cruz no tiene el deseo de escuchar realmente al otro, sino que, desde un inicio, ya se le concibe como un pretexto para validar un discurso de poder preconcebido (la “solución” militar). De esta manera, se propone que el discurso periodístico hegemónico en el Perú de la época cosificaba al migrante-andino.

Más aún, la cosificación del otro andino se grafica paródicamente cuando el periodista no encuentra mejor solución que introducir a Cánepa en una maleta para que este viaje a Lima, como si el protagonista fuera un objeto y no un pasajero. En esta situación, Alfonso señala: “he caído en manos de un periodista de Belaúnde, que es como decir en manos de un agente de pompas fúnebres” (42). En esta cita se establece el vínculo entre el discurso estatal y el discurso periodístico, con lo cual se representa a una prensa que no es independiente, sino que está el servicio del Estado: en *Adiós, Ayacucho*, el discurso literario critica al periodismo que no fiscaliza, sino que valida y difunde las versiones oficiales del Estado sin cuestionarlas. En un contexto de censura y represión como el de los años ochenta en el Perú, el discurso de *Adiós, Ayacucho* responde éticamente y asume esa falta

en el modelo de representación periodística. Asimismo, en dicha cita, se construye un vínculo entre el discurso estatal y la muerte, lo que subraya el carácter violento del Estado moderno/colonial (recuérdese que el protagonista ha sido asesinado por fuerzas policiales, esto es, por el Estado).<sup>10</sup> Ello se agudiza en tanto que el periodista escribiría sobre una víctima de la violencia, ya que, de este modo, la novela revela la forma en la cual la violencia colonial marca tanto el evento (el conflicto armado interno, en general, y la ejecución de Alfonso Cánepa, en particular) como su potencial representación discursiva (el posible artículo periodístico de José Ignacio Cruz). De este modo, una vez más, se pone en evidencia la relación que existe entre las formas de representación del otro (que se asume como popular o marginal) y el discurso de poder. La ficcionalización del Archivo revela esta unión, es decir, que la representación del otro enmascara una relación de dominio que apunta a negarlo como sujeto, a fin de socavar su capacidad de agencia (Said 55).

En dicha línea, las imágenes tradicionales atribuidas al otro andino (primero “indio” y luego migrante) que constituyen el Archivo sobre el otro en América son parodiadas por el discurso del protagonista. En concreto, Alfonso Cánepa cuestiona tres de los atributos claves que se han empleado para calificar al otro andino a lo largo de la evolución del discurso indigenista: pasividad, indefensión e inocencia. Al respecto, Cánepa reflexiona lo siguiente:

¿qué le quedaba a una víctima del sistema que era además depredado por la revolución sino ser certificado como tal por ambas partes del conflicto? El coimero lo entendió muy bien, y pidió cien mil soles para acelerar la denuncia y otros cien mil soles para obtener una copia legalizada en el acto . . . El antropólogo no ocultaba su furia. Evidentemente, no estaba hecho para las complejidades nacionales, y no podía entender que yo aceptara el cinismo del coimero . . . Tu compañero de la Facultad de Ciencias Sociales, le recordé yo, no es un cínico: es un hombre de éxito (38).

En este caso, la negociación que Alfonso Cánepa realiza con un funcionario corrupto (“coimero”), a fin de lograr ciertos beneficios inmediatos, parodia la imagen del indio “inocente” y “virtuoso” del indigenismo del siglo XIX, que es deudora de la figura del “buen

salvaje” del discurso colonial. Estas imágenes a las que el texto de Ortega responde críticamente se aprecian, por ejemplo, en la novela indigenista decimonónica. Al respecto, Antonio Cornejo Polar señala que en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner los indios aparecen infantilizados, “vulnerables”, “indefensos”, “inocentes” y “virtuosos” en oposición a los despiadados “señores”. No obstante, con relación a los forasteros “civilizados” son representados como “ignorantes” y “serviles”. De este modo, se fortalece un discurso paternalista sobre los “indios”: los representantes de la modernidad y el progreso, sea el mestizo letrado (heredero de terratenientes o comerciantes) o el criollo progresista, son quienes deben protegerlos y representarlos: hablar por ellos y hablar sobre ellos (Cornejo Polar XIV). En el caso de *Adiós, Ayacucho*, el personaje andino (migrante) socava la autoridad discursivo-política del antropólogo, del letrado. Además, negocia con las adversidades del entorno: se apropia del discurso cínico del otro y lo usa en su beneficio. Pese a ser una víctima no se le atribuye una intrínseca superioridad moral respecto de los otros personajes, como sí ocurre en el caso de la novela Clorinda Matto, en la que los indios son “superiores moralmente” a los “señores” que los explotan.

A fines del siglo XX, en el contexto de producción de *Adiós, Ayacucho* y en plena catástrofe social, dichas imágenes que refuerzan la pasividad del otro andino se integran conflictivamente a la representación de los afectados por la espiral de violencia (recuérdese que el mayor número de víctimas del conflicto armado son de origen andino). En el campo literario, cuentos como “En el centro de la borrasca” (1996), de Zelideth Chávez despliegan la imagen de una comunidad andina “atrapada entre dos fuegos” (entre los ataques de Sendero Luminoso y del ejército peruano). En este relato, hombres armados (no se precisa a qué bando pertenecen), que no hablan la misma lengua usada en el pueblo representado, atacan una comunidad altoandina y violan a las mujeres. Si bien este tipo de representación apunta a agudizar la denuncia social del texto, simultáneamente polariza la discusión sobre el tema, ya que entronca la problemática del conflicto armado con una retroalimentación de visiones dicotómicas sobre las relaciones entre lo andino (“lo propio”) y lo occidental (“lo ajeno”) que actúan en el imaginario del indigenismo (Quiroz “Autoritarismo”). Ahora bien, no se puede dejar de mencionar que, en el terreno extraliterario, estas imágenes que refuerzan la condición de indefensión de la comunidad andina se han empleado como

parte de la estrategia de las víctimas del conflicto armado interno o de sus familiares para interpelar eficazmente al Estado peruano y conseguir justicia, con lo que se evidencia la capacidad de agencia y negociación de los afectados por la violencia. Curiosamente, pese a este hecho, un texto más reciente como *La hora azul* (2005), novela de Alonso Cueto, construye una imagen de las víctimas atrapadas en un duelo perpetuo, con lo cual se radicaliza su victimización y pasividad (Quiroz “Elementos”). De este modo, se les imagina como personas que, debido al trauma sufrido, no son capaces de articular un discurso que le exija reparaciones al Estado. Por ello, solo pueden esperar que los miembros de las capas medias acomodadas (como Adrián Ormache, protagonista de la novela de Cueto) o de los estratos altos de la sociedad (los que, genealógicamente, evocan a los criollos progresistas del siglo XIX como Manuel González Prada) despierten algún grado de “conciencia social” ante el desdén del Estado. Es claro que este tipo de representación silencia el hecho de que miles de peruanos afectados por la violencia han decidido dar su testimonio ante la CVR. Esta invisibilización de la agencia política de las víctimas en *La hora azul* refuerza, entonces, la ancestral idea de que “los otros andinos” necesitan de un sujeto ajeno a su entorno que los ampare y los represente.

Frente a estos discursos de raigambre indigenista, es meritorio que *Adiós, Ayacucho*, tempranamente (1986), problematice la noción de “víctima” del conflicto armado interno, aspecto que, en el plano jurídico, ha traído diversas complicaciones al momento de evaluar testimonios, acusaciones y asignación de reparaciones. Ello ocurre porque, de acuerdo con la lógica carnavalesca, al narrador de *Adiós, Ayacucho* le interesa ampliar la mirada del receptor respecto de la catástrofe social representada y no circunscribirla a una mecánica y acrítica identificación con la “víctima”, que polarice y empobrezca la discusión sobre el conflicto armado interno. Así, por medio de la parodia y la ironía carnavalescas, la novela propone que no existe una “víctima en estado puro”, ya que una visión de este tipo es tributaria de discursos coloniales e indigenistas (tradicionales y contemporáneos) y anula la agencia de los individuos afectados por la violencia.

Los múltiples cuestionamientos a la imagen tradicional del “otro andino” que se despliegan a partir de la praxis del protagonista desestabilizan la perspectiva del representante del discurso antropológico en *Adiós, Ayacucho*. Al respecto, en el fragmento anteriormente

citado se desmitifica la autoridad académica del antropólogo, ya que, para Alfonso Cánepa, aquel “no estaba hecho para las complejidades nacionales, y no podía entender que yo aceptara el cinismo del coimero”. La capacidad de negociación del “otro andino-migrante víctima de la violencia” resulta incomprensible para el antropólogo, ya que estas acciones trasgreden el rígido significante con el que el antropólogo representado “conoce” al “otro”. Además, es significativo que lo enfurezca (“no podía ocultar su furia”) el hecho de que “el otro andino” no necesite del sujeto occidental/izado (y civilizado) para protegerlo y representarlo. De esta manera, la novela está criticando una mirada antropológica que ejerce una violencia sobre el otro: preocupada por conocer al otro como objeto de estudio, se resiste a reconocerlo como sujeto de la historia.

Tal como se puede apreciar, el Archivo no solo se ficcionaliza en la novela, sino que, al ser regenerado desde lo marginal, también es carnavalizado. Ciertamente, esto se actualiza en todo su vigor cuando Alfonso Cánepa cuestiona el discurso antropológico. Al respecto en la primera edición de la novela se formula lo siguiente: “[Alfonso estaba] pensando cómo escapar del antropólogo y de la antropología, lo cual es más difícil que escapar de una cárcel limeña” (*Adiós, Ayacucho* 22). Así, el protagonista de la novela busca liberarse dialógicamente de la autoridad del discurso antropológico, estableciendo una comparación entre la antropología y la cárcel, con lo que se critica el carácter violento y autoritario de ese discurso. El intento de escapar del discurso antropológico indica el deseo del sujeto por construir una nueva razón dialógica en la que los sujetos en contacto se reconozcan como tales y que así supere a la relación sujeto-objeto, en la que el yo define y domina al otro. Adicionalmente, la expresión “cárcel limeña”, enunciada en el contexto del conflicto armado interno, evoca y denuncia la violencia ejercida por el Estado a lo largo de la historia peruana y, en particular, a los abusos contra los derechos humanos cometidos durante dicha catástrofe social. Esto se enmarca en el hecho de que, en el imaginario colectivo peruano, la cárcel es fácilmente asociada a la práctica de la tortura.

Esta reflexión del protagonista es modificada en la segunda edición: en lugar de una crítica directa a la violencia del Estado, ahora se agudiza el cuestionamiento del discurso letrado. La nueva versión es la siguiente: “[Alfonso estaba] pensando cómo escapar del antropólogo y de la antropología, lo cual es más difícil que escapar de una novela

indigenista” (*Adiós Ayacucho* 32). Con la sustitución de “cárcel limeña” por “novela indigenista” se silencian los sentidos interpretados anteriormente. La crítica a la violencia del proceso social peruano, exacerbado durante el conflicto armado, y dicha carga subversiva se concentra en el campo académico (antropología) y literario-cultural (novela). En este sentido, al sustituirse una “cárcel” por una “novela indigenista”, el discurso del protagonista consolida su visión crítica sobre el carácter petrificante y exotista que domina la tradición del discurso indigenista, tal como se ha explicado anteriormente. En esta línea, “cárcel” y “novela indigenista” implican el sentido de “opresión del individuo”. En esta segunda edición, la mirada crítica del personaje marginado apunta a subvertir, directamente, el campo académico-letrado, en lo epistémico. Será a partir de allí que el lector de la segunda edición deberá proyectar la crítica del personaje al campo social.

Esta crítica al ámbito letrado-académico se profundiza por medio del establecimiento de una genealogía entre el discurso de las Ciencias Sociales y el discurso de imposición colonial. En este sentido, resulta clave cómo concibe Alfonso Cánepa al padre Valverde, quien le dio el breviario (o biblia, depende de la versión) a Atahualpa en la captura de este Inca: “Pero fíjate que [Valverde] *se portó como un científico social*. Preparó un verdadero juicio del Inca Atahualpa, *anticipando su respuesta, y confirmando sus propias ideas*. Era muy zorro este curita” (*Adiós, Ayacucho* 19, el énfasis es mío). Nótese en primer término que el protagonista no usa “antropólogo” sino “científico social”, con lo cual tiende a abrir su foco de acción crítica. Además, la crítica al “diálogo” del padre Valverde con Atahualpa revela la filiación colonial de una perspectiva monológica que persiste hasta la época contemporánea en el discurso de las Ciencias Sociales. Se plantea así que esta visión monológica, que impone sentidos autoritariamente y atrofia el diálogo real, ha organizado los discursos oficiales sobre el otro andino. De esta manera, la novela expone el carácter colonial de la cultura peruana y del estudio de esta, lo que reafirma que *Adiós, Ayacucho* funciona como una variante de las ficciones del Archivo. Por medio de esta configuración narrativa se evidencia que en los discursos académico-sociales de poder no se produce un diálogo real, vivo, puesto que el yo no escucha al otro (“anticipando su respuesta”). A partir de esta lectura genealógica, se critica uno de los problemas medulares de las Ciencias Sociales: la representación del otro. En

efecto, en un informe sociológico o antropológico, se conoce más al sujeto de la representación que a los “personajes” representados a partir de las estrategias discursivas empleadas en el texto (“confirmando sus propias ideas”).

En dicha genealogía epistémico-discursiva, que se remonta hasta el fundacional discurso colonial, Alfonso Cánepa también ubica a la antropología peruana de fines del siglo XX, el cual se encarna en “Informe sobre Uchuraccay”. En ese sentido, se vincula la praxis fundacional del padre Valverde con la labor de la comisión presidida por Mario Vargas Llosa en la investigación sobre el asesinato de los periodistas en Uchuraccay ocurrido en enero de 1983: “¿No crees que con ese discurso de Uchuraccay termina la antropología en el Perú?” (20). En este marco, de acuerdo con la teoría de González Echevarría, es posible entender el “Informe sobre Uchuraccay” como una modalidad del Archivo. En dicho documento oficial se encarna el metarrelato que ha sido utilizado para escribir (sobre) América Latina; en este caso, el tercer gran modelo para narrarla: el discurso de la antropología. Frente a ello, el discurso del protagonista, un personaje marginado, revela la asociación entre la escritura, el conocimiento (sobre el otro) y el poder. Es debido a esta praxis discursiva crítica, que devela dicha relación entre el poder y el saber, que es coherente leer *Adiós, Ayacucho* como una variante de las ficciones del Archivo.

La polémica conclusión del “Informe sobre Uchuraccay” suscita que el protagonista de la novela cuestione también la forma en la que se construye el discurso historiográfico oficial.<sup>11</sup> Al respecto, en la carta que Alfonso le escribe al presidente Belaúnde, el protagonista de *Adiós, Ayacucho* discute directamente el contenido del Archivo/informe: “Sus escritores han determinado que todos somos culpables. Pero en el Perú unos son más culpables que otros. Porque si todos somos culpables ya no hay culpa, ni ley ni sanción posible. Todos seríamos, entonces inocentes” (*Adiós, Ayacucho* 33). De este modo, Alfonso esgrime una de las críticas más contundentes que se le han formulado al “Informe sobre Uchuraccay”: si, como plantea la comisión, todos somos culpables no se pueden establecer responsabilidades particulares, y, en consecuencia, el Estado y las fuerzas armadas quedan libres de responsabilidad. En respuesta a este discurso oficial que fija la lectura estatal de la violencia, Alfonso Cánepa plantea lo siguiente: “la verdadera historia nacional sería este cuento de las variaciones en la matanza en los mataderos de turno. Cada estilo de

matar señalaría una época, cada muerto ilustre . . . , pero también cada muerto anónimo . . . ” (*Adiós, Ayacucho* 15). Para Cánepa la falsedad es el signo que caracteriza a las versiones oficiales de la historia peruana. Además, su visión pone en relieve el carácter silenciador de dicho discurso de poder. A partir de ello, se puede señalar que así como las fuerzas del Estado reprimen violentamente a ciertos sujetos incómodos para el poder (recuérdese que Alfonso es asesinado por las fuerzas policiales, porque se le considera “comunista” y “peligroso”), el discurso histórico oficial reprime las memorias disidentes que puedan cuestionarlo. De este modo, la memoria (la historia otra) inscrita en *Adiós, Ayacucho* cuestiona y reescribe la historia nacional. Análogamente, en un plano más general, Alfonso Cánepa cuestiona críticamente la perspectiva colonial que imaginó al otro americano como un sujeto sin historia. Desde su historia local, marcada por la experiencia colonial, problematiza el discurso historiográfico occidental indicando sus fisuras (su carácter excluyente, silenciador) y su relación con la tanatopolítica del Estado moderno/(neo)colonial.

Finalmente, la inversión de la relación entre antropólogo e informante constituye un claro ejemplo de la vocación deconstructiva, carnavalesca y descolonizadora del texto. Durante el diálogo con el antropólogo, Alfonso Cánepa reflexiona lo siguiente: “Me miró, fijamente. De informante yo me había convertido en encuestador, lo que él no podía tolerar” (*Adiós, Ayacucho* 19). En esta escena, el “informante” (Alfonso Cánepa), el otro marginado, víctima de la violencia del Estado, el sujeto tradicionalmente representado (“hablado”) por el discurso hegemónico (representado por el antropólogo en este caso), pasa a ser el intérprete del documento que contiene el “secreto” de la configuración de la cultura peruana (“El informe sobre Uchuraccay”). La polémica dialógica revela a un sujeto migrante andino actuante, a un individuo con agencia, a un actor de su propia historia. Sobre esa base, se evidencia el carácter deconstructivo del texto, ya que este subvierte las relaciones entre lo hegemónico y lo subalterno (oralidad/escritura, andino/criollo, margen/centro, objeto/sujeto, pasivo/activo, etc.). Además, esta deconstrucción deviene carnavalesca, porque es el personaje marginal quien neutraliza e invierte las jerarquías epistémico-culturales. Asimismo, es carnavalizadora ya que la praxis desestabilizadora del protagonista despliega una visión utópica que apuesta por la renovación del orden existente. Adicionalmente, esta perspectiva utópico-carnavalesca implica una actitud descolonial

frente a los campos epistémico y social. Con relación al primer campo, se configura una crítica de doble vía. Por un lado, se busca descolonizar la epistemología moderna; esto es, se evidencia su mirada imperialista y se socava su condición hegemónica, a fin de reposicionar los términos de interacción entre las distintas tradiciones de pensamiento de un modo más dialógico. Por otro lado, el gesto descolonizador de Alfonso Cánepa desubalterniza el conocimiento local; es decir, libera el potencial crítico de los discursos producidos en un espacio poscolonial (Mignolo 380). Con respecto a la descolonización del ámbito social, *Adiós, Ayacucho* revela el carácter colonial de dichas relaciones de poder que organizan las interacciones sociales en el Perú. A esta operación de desvelamiento se suma una crítica sistemática que busca trascender dicha colonialidad del poder (Aníbal Quijano).

En síntesis, la visión crítica del protagonista va contaminando gradualmente diversas esferas del discurso científico y también se instala en la esfera sociopolítica. Así, su crítica del discurso antropológico se proyecta, primero, hacia las Ciencias Sociales (“[Valverde] se portó como un científico social”) y, luego, deviene crítica de la epistemología moderna occidental al evidenciar que esta se ha construido monológicamente y en relación con los procesos de colonización. Por otro lado, esta crítica al campo científico se disemina hacia el campo sociocultural peruano con el propósito no solo de problematizar las aporías del discurso marginador del Estado moderno/(neo)colonial, sino también con el fin de lograr una articulación nacional que supere las fricciones del colonialismo.

Como se ha señalado, *Adiós, Ayacucho* también devela el carácter monológico del discurso político-institucional del Estado peruano. En este caso, se cuestiona el hecho de que el Estado criollo no reconoce a ciertos sectores que integran la comunidad nacional: a los miembros de la sociedad andina, en general, y a las víctimas del conflicto armado, en particular. De este modo, se plantea que el Estado niega a ciertos sujetos y los concibe como entes que no son ciudadanos. Con ello se pone en evidencia la actitud monológica del discurso estatal, esto es, su condición autoritaria y unilateral. Este aspecto se grafica en la novela cuando el protagonista se entera de que Belaúnde va a dar un discurso en la entrada de palacio de gobierno “sobre la caridad cristiana” (*Adiós, Ayacucho* 62). Sin embargo, Alfonso nota que se ha convocado a un público falso, cuyos integrantes están disfrazados de mendigos (61-63). Aquí la novela realiza un giro epistémico: se le

exige al lector que en vez de interrogarse por el lugar de la realidad en la ficción, indague el rol de la ficción en la realidad; en este caso, en el discurso estatal. En este marco, este espectáculo montado por el Estado, en el cual se desea hacer pasar por real una representación fabricada, evoca las estrategias de manipulación mediática que apuntan a maquillar la imagen degradada de los representantes del gobierno. De este modo, el Estado peruano se representa monológico, ya que su máximo representante, el Presidente, no está dispuesto a interactuar con aquellos a los que dice representar (recuérdese que, irónicamente, va a hablar sobre la caridad con los más desfavorecidos). El primer mandatario no desea dialogar con el otro marginado, sino que solo interactúa con la imagen que de él tiene, con el simulacro que de él ha creado. Por ello, en *Adiós, Ayacucho* se representa una imagen del Estado que no ha sido capaz de articular la diversidad sociocultural peruana.

*Adiós, Ayacucho* plantea la necesidad de desestabilizar y subvertir dicho discurso estatal monológico por medio de la carnavalización. Al respecto, destaca el hecho de que Alfonso orine en la pared del edificio del Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú (*Adiós, Ayacucho* 59). Entiendo que el edificio del INC viene a ser un monumento del saber letrado peruano, un “depósito” del discurso hegemónico y oficial sobre el entramado cultural del Perú. En este sentido, planteo que esta institución constituye una imagen del Archivo en la novela. Lo destacable es que el protagonista orina ese Archivo, con lo cual, simbólicamente, el personaje está efectuando una profanación carnavalesca. Por un lado, desmitifica o rebaja el discurso de las altas esferas de poder, ya que lo asocia a un elemento bajo, a un fluido de desecho corporal. Por otro lado, lo renueva si se tiene en cuenta que la praxis del protagonista problematiza los “secretos” de la cultura peruana a lo largo de la novela, ya que, como anota González Echevarría, “[l]os Archivos guardan los secretos del Estado; las novelas guardan los secretos de la cultura, y el secreto de esos secretos” (62). De esta manera, la carnavalización de la novela prepara el camino para una visión crítica del mundo, para una seriedad nueva, libre y lúcida (Bajtín, *La cultura* 246).<sup>12</sup>

La carnavalización del Archivo también se actualiza con respecto a la representación de la tumba de Francisco Pizarro como símbolo del Estado criollo neocolonial. Al final de la novela, Cánepa, introduce su cuerpo en la tumba de Pizarro, con lo que da fin a su periplo: “—Ya

los encontré [se refiere a sus huesos], y ahora sí mi cuerpo está completo . . . Ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (*Adiós, Ayacucho* 65). Por un lado, planteo que la tumba que contiene los huesos de Pizarro funciona como depósito/Archivo del primigenio poder colonizador que organiza el cuerpo social peruano, el cual ha sido cuestionado sistemáticamente a lo largo de la novela. Del mismo modo, el cuerpo degradado del “conquistador”, de quien solo quedan huesos, se erige como un símbolo del decaimiento del sistema moderno/colonial continuado por el Estado criollo peruano. En este sentido, el hecho de que Alfonso Cánepa destape esta tumba/Archivo constituye una metáfora de la exposición de dicha verdad, e introducirse en ella indica una crítica a la razón moderna/colonial subalternizante y un cuestionamiento a la historia (contada desde la modernidad). Por consiguiente, esta imagen, que condensa la praxis contrahegemónica y descolonial patente a lo largo del relato, visibiliza la agencia política del sujeto marginado, ya que lo posiciona como un actor capaz de de/construir la historia. Por otro lado, las últimas palabras del protagonista aluden claramente al mito de Inkari, en tanto que se presenta un cuerpo “reunificado”. Ello expresa el deseo utópico del texto, lo cual dialoga, a su vez, con el mito del fuego purificador que renovará el mundo (Eliade 116). Esto es significativo, ya que la imagen del fuego también se expresa en la lógica del carnaval, marco desde el cual he analizado la novela: “(el) *incendio carnavalesco renueva al mundo*” (Bajtín, *La cultura* 301). En este caso, esta prometida renovación carnavalesca del mundo se anuncia con la fusión corporal de Alfonso Cánepa y Francisco Pizarro. De este modo, el cuerpo reunificado “adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza” (Bajtín, *La cultura* 305), puesto que se proyecta una articulación entre cuerpo, sociedad, historia y cosmos basada en la renovación. Así, de acuerdo con esta visión carnavalesca del mundo, la renovación del cuerpo de Alfonso anuncia el renacimiento histórico.

Por último, en *Adiós, Ayacucho*, la carnavalización del discurso estatal se articula con una crítica a la propuesta de Sendero Luminoso. Al respecto, se debe subrayar el contexto en el que se enmarca dicha actitud cuestionadora respecto del proyecto senderista: se trata de una temprana condena a la ideología y acciones de Sendero en el ámbito de la ficción literaria peruana, ya que la primera edición es de 1986 en pleno conflicto armado interno. No obstante, la novela no

polariza la representación mostrando un Estado defensor del pueblo frente a una agrupación terrorista o un Estado autoritario versus un grupo de “revolucionarios” (*freedom fighters*). Por el contrario, *Adiós, Ayacucho* tiene el mérito de instalar una crítica bidireccional en años en los imperaba el miedo a tratar el tema, la censura de las voces disidentes, el desconocimiento general sobre el fenómeno senderista y la magnitud de los hechos de violencia que ocurrían en los Andes. En este marco, junto a la crítica a la praxis del Estado peruano y al discurso antropológico-periodístico durante el periodo de extrema violencia, *Adiós, Ayacucho* socava la validez de la propuesta de Sendero Luminoso, aunque entiende que su aparición es un síntoma de la aguda crisis del país: “Sendero era la inversión del sentido en un sistema político que era un contrasentido . . . No se trata de derrotar militarmente a Sendero: el único modo de hacerlo plenamente sería a través de un literal suicidio colectivo. Se trata de excederlo, tanto como al sistema de los menos” (*Adiós, Ayacucho* 39).

En este caso, concebir a Sendero como “la inversión del sentido en un sistema político que era un contrasentido” se entiende porque en el Perú finisecular se había producido una crisis que operaba en diversos niveles y ámbitos del tejido social. De acuerdo con Nelson Manrique, en esos años confluyen y estallan diversos tipos de crisis: a) la crisis a nivel de la representación sociopolítica, b) la crisis económica, c) la crisis del proyecto de modernización, d) la crisis del Estado oligárquico y e) la persistencia del conflicto colonial (48 y ss.). En diálogo con esta perspectiva que busca cartografiar críticamente el período de violencia, el protagonista de *Adiós, Ayacucho* toma distancia de miradas simplificadoras sobre el conflicto armado que solo alimentan el miedo, el odio y la incompreensión orgánica del fenómeno. Lo que visibiliza Cánepa es que se tiene que exceder el sistema de dominación (neo)colonial enquistado en el Estado, el cual refuerza las jerarquías sociales y alimenta la desigualdad socioeconómica. Por ello, Alfonso Cánepa plantea otra vía: “el único camino correcto para su rebeldía [es] el sendero oscuro, la rebelión verdadera . . . ” (*Adiós, Ayacucho* 23). En este sentido, la propuesta de Cánepa se aproxima a la de Alberto Flores Galindo (67), quien plantea como posible solución a la crisis una “revolución desde abajo” (“el sendero oscuro, la revolución verdadera”) de carácter socialista que reexamine la democracia y pueda construir una sociedad nueva en la que se doblegue al autoritarismo, acaso por medio de una “socialización del poder” como

postula Quijano (241). Sin embargo, Cánepa, en consonancia con Flores Galindo (68), sabe que esta alternativa constituye un inmenso desafío, ya que no anula la posibilidad (y, peor aún, demanda social) de una solución represiva para los problemas del país, como en el caso de los personajes que validan el castigo de Alfonso, personajes que han asimilado fuertemente el autoritarismo de la vida republicana. Esta praxis contrahegemónica del protagonista de la novela se articula, al final del relato, con la cristalización de un deseo descolonizador de renovación social que busca dialogar con el imaginario andino.

Puedo concluir que la carnavalización del Archivo en *Adiós, Ayacucho* se realiza desde/sobre el sema y el soma. Por un lado, se produce una subversión del corpus discursivo-epistémico (el sema) a lo largo del relato por medio del discurso y la praxis de Alfonso Cánepa. Su voz y performance carnavalizan los discursos de poder del Estado moderno/(neo)colonial (el periodismo, la antropología y la historia). Por otro lado, se subvierte el soma, ya que la novela inicia con la fragmentación corporal de un personaje andino víctima de la violencia neocolonial durante el conflicto armado interno y culmina con la articulación de los restos del cuerpo de dicho personaje con los huesos de Francisco Pizarro, símbolo del dominio colonial sobre el Perú. Esta fusión entre los “cuerpos” que representan las antinomias que configuran el imaginario cultural peruano (occidental/andino, colonizador/colonizado, arriba/abajo, etc.) apunta a la disolución de las jerarquías coloniales que organizan la formación social peruana. Por todo ello, en medio de una aguda crisis estructural, *Adiós, Ayacucho* despliega un discurso carnalesco que expresa el deseo de reescribir el Archivo desde una perspectiva subalterna, andino-migrante en este caso, con el propósito de lograr la regeneración del cuerpo social peruano.

## Notas

1. Con respecto a los años de publicación de ambas ediciones, es necesario puntualizar que la primera edición (*Adiós, Ayacucho*) apareció en pleno conflicto armado, y la segunda (*Adiós Ayacucho*, en cuyo título se eliminó la coma) se publicó no solo luego del período del enfrentamiento, sino también después de la presentación del *Informe final* de la CVR (2003). En este artículo, usaré la primera edición como base del análisis y tendré en cuenta los cambios más significativos de la segunda cuando sea pertinente.

2. La imagen del Archivo se actualiza como base de la propuesta de González Echevarría con respecto a la evolución de la narrativa latinoamericana. De acuerdo con este crítico, dicha evolución está basada en la imitación de ciertos discursos autorizados para “escribir” (conocer) Latinoamérica, los cuales se articularon en tres grandes relatos: a) el discurso de la ley simbolizado por el Archivo de Simancas durante el período colonial; b) el discurso científico de los viajeros europeos que estudiaron la naturaleza y las sociedades latinoamericanas en el siglo XIX; y c) el discurso antropológico (el estudio de la lengua y el mito) que cimentó las bases de la ideología de los estados americanos, durante el siglo XX (9). Así, se ha ido configurando una suerte de gran Archivo que reúne los saberes autorizados sobre Latinoamérica, los cuales son ficcionalizados en la narrativa latinoamericana. El gran tema de las ficciones del Archivo es la búsqueda (o la configuración) de la identidad de Latinoamérica, esto es, del metarrelato latinoamericano. En este marco, González Echevarría explica lo siguiente: “La única utilidad pragmática de las ficciones del Archivo es hacer que la mirada de esa nueva etnología no autoritaria caiga sobre esa alianza [entre conocimiento y poder] para poner al descubierto sus fuentes internas, sus soportes ideológicos, así como sus fábulas de fundación” (240). En otras palabras, por medio de las ficciones del Archivo se devela el rol del poder como fuerza estructurante de los discursos dotados de autoridad para representar los acontecimientos sociales.

3. De acuerdo con Mijaíl Bajtín, la lógica carnavalesca es de carácter dual y ambivalente: “En el sistema de *imágenes de la fiesta popular*, no existe la negación pura y abstracta. Las imágenes tratan de abarcar los dos polos del devenir en su unidad contradictoria” (*La cultura* 182). Estos polos unidos se refieren a que “*matan* (en un extremo) y *dan nueva vida*, terminan con lo antiguo y comienzan con lo nuevo” (184-185). Así, esta visión del mundo apuesta por la renovación de la estructura social, ya que está “basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad que se opone a la seriedad unilateral y ceñuda generada por el miedo –seriedad dogmática, hostil a la generación y cambio, que pretende petrificar una sola fase de desarrollo de la vida y la sociedad. La percepción carnavalesca del mundo solía liberar precisamente de esta clase de seriedad” (*Problemas* 226). De este modo, aun de modo efímero, la visión carnavalesca visibiliza otras posibilidades de conocimiento del mundo y del otro; de ahí su sentido utópico.

4. “Entiendo por pensamiento andino el modo particular de la sociedad andina de racionalizar y conceptualizar la realidad, el cual hunde sus raíces en la era prehispánica. Sin embargo, es necesario precisar que este modo de pensamiento no se ha mantenido como un núcleo ‘esencial’ o ‘incontaminado’ desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Por el contrario, a través de disyunciones, fusiones y sincretismos, ha permanecido en forma de principios cognoscitivos que se actualizan en las distintas prácticas socioculturales de la comunidad andina” (Quiroz, *El tinkuy*14).

5. El autor ha narrado cómo surgió su idea de escribir esta novela: “Leyendo la revista limeña *Quehacer*, en 1984, en Austin, me sobrecogió la foto del dirigente campesino Jesús Oropeza Chonta, cuyo cuerpo torturado y quemado había sido exhibido por el sindicato para denunciar su asesinato en manos de la policía” (“Nota” 10). Al respecto la CVR “ha logrado determinar que el ciudadano Jesús Manuel Oropeza Chonta, en su calidad de dirigente campesino, fue víctima de múltiples violaciones a sus derechos fundamentales cometidas por agentes del Estado. Entre ellas se pueden mencionar la detención arbitraria y desaparición forzada cometidas por efectivos policiales (ex Guardia Civil) de Puquio (Lucanas, Ayacucho) a partir del 27 de julio de 1984, así como su posterior ejecución extrajudicial ocurrida al día siguiente” (CVR, VII 129).

6. El tópico de “la vida después de la muerte” se actualiza en distintas obras de la narrativa peruana contemporánea. En el marco de la violencia contra la colectividad andina, este aspecto del relato de Ortega tiene un antecedente importante en la novela *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, en la cual, como en el caso de *Pedro Páramo*, los muertos dialogan y reconstruyen la historia. Además, con respecto a las novelas que han ficcionalizado el conflicto armado interno, dicho motivo se encarna en Gelacho personaje de *Candela quemá luceros*, de Félix Huamán Cabrera y, por ejemplo, en los protagonistas de *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio.

7. Con respecto a este tema, a partir de la lectura de Guamán Poma, Mercedes López-Baralt señala lo siguiente: “el *pachakuti* está ligado a la noción de *wakcha*, en tanto que resulta del castigo enviado a aquellos que faltan a la obligación andina de la reciprocidad con respecto del mendigo caminante, que no es otro sino Dios en guisa de fraile pobre” (309).

8. Sara Silva distingue diversos tipos de “condenados”. Entre ellos, destacan los siguientes: a) los que no reciprocán con la comunidad (quienes ocultan riqueza y la van acumulando); b) aquellos que se suicidan por amor; c) los ladrones (que no podrán descansar hasta que devuelvan o reintegren lo robado); y d) los que han muerto de forma violenta (como en el caso del protagonista de la novela de Ortega) que son “los más terribles, pues en ellos esta violencia se seguirá dando hasta que consigan su salvación . . . Éstos últimos son a quienes normalmente se les asigna como morada las cuevas o al lado de los cementerios. Su aspecto varía mucho, de acuerdo a la zona en que se origina el suceso, pero suelen tomar la forma de animal o personas vestidas de negro. Cuando se presentan en las ciudades lo hacen usualmente en procesión, pero muchas veces se muestran solos, escondiendo su aspecto (que es el de una calavera) para no ser descubiertos. Es por esta razón que se les describe como un “bulto” o que están “helados” por falta de vida (frío = muerte)” (41-42).

9. Al respecto, Cánovas anota que la imagen de Alfonso Cánepa (un cuerpo con algunas partes rellenas con paja) emula la forma en la que se

representan ciertas personificaciones que actúan en el imaginario andino altiplánico, como el ekeko (22) y los “Cristos” que fabrican los habitantes del Lago Titicaca (20). Estas asociaciones potencian la configuración carnavalesca del protagonista de la novela.

10. Siguiendo a Walter Mignolo entiendo que la colonialidad es la otra cara de la modernidad (175). En esta línea, Castro-Gómez y Mendieta subrayan que “[s]in colonialismo no hay ilustración, lo cual significa, como lo ha señalado Enrique Dussel, que sin el *ego conquiro* es imposible el *ego cogito*. La razón moderna hunde genealógicamente sus raíces en la matanza, la esclavitud y el genocidio practicados por Europa sobre las otras culturas” (13). De ello se desprende entonces que “el paradigma de la modernidad estuvo íntimamente ligado al proyecto de colonización de los grandes imperios de Occidente, plan que legitimó la conquista y dominación (militar, económica o cultural) del otro extraterritorial con el propósito de que Europa se instaure como el centro del poder mundial” (Quiroz, *El tinkuy* 60). En el caso de países como el Perú, ello se agudiza, porque las estructuras de dominio colonial no fueron canceladas por el proceso de independencia política del país (Cotler 365-366; Manrique 335). Por todo ello es que se puede caracterizar al Estado peruano de moderno/colonial.

11. Así concluye el informe: “aunque los autores fueran unos cuantos, y sus instigadores y provocadores otros tantos, hay una responsabilidad histórica anterior y más vasta detrás de las piedras y palos sanguinarios de Uchuraccay que nos incumbe a una gran mayoría de peruanos” (Vargas Llosa 114).

12. En la segunda edición de la novela, se elimina dicho acto: Alfonso ya no orina en el INC. Del mismo modo, se suprime la frase “con el pene en la mano” que aparece en este segmento del texto en la versión original (*Adiós, Ayacucho* 59). Es necesario puntualizar que, en términos carnavalescos, esta supresión le resta poder subversivo a la imagen descrita en la edición de 2008.

## Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Impreso.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. Presentación. “La escritura de Julio Ortega: una experiencia comunitaria del porvenir”. *La imaginación y la crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Por Julio Ortega. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010. 19-24. Impreso.

- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta, eds. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Impreso.
- Chávez, Zelideth. “En el centro de la borrasca”. *Cuentas: Narradoras peruanas del siglo XX*. Comp. Giovanna Minardi. Lima: Flora Tristán, El Santo Oficio, 2000. 179-180. Impreso.
- Colchado Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997. Impreso.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. Lima: 2003. Web.
- Cornejo Polar, Antonio. Prólogo. “Aves sin nido como alegoría nacional”. *Aves sin nido*. Por Clorinda Matto de Turner. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994. IX-XXVI. Impreso.
- Cotler, Julio. *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985. Impreso.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima: Anagrama, 2005. Impreso.
- Díaz, Diana. “Construcción de la identidad en el contexto de la violencia política en *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega, a la luz del episodio autobiográfico ‘Camina el autor’ de la *Nueva coronica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala”. *Panel A-L. Reflexiones sobre literatura y discursos de América Latina*. Eds. Laura Liendo y Américo Mendoza-Mori. Lima: Red Literaria Peruana, 2010. 71-81. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Impreso.
- Flores Galindo, Alberto. *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: APRODEH, SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1999. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima: Retama, 1989. Impreso.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- Mignolo, Walter D. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Ortega, Julio. *Adiós, Ayacucho seguido de El oro de Moscú*. 1a ed. Lima: Mosca Azul, 1986. Impreso.
- . *Adiós Ayacucho*. 2a ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Yuyachkani, 2008. Impreso.
- . “Nota del autor a la presente edición”. *Adiós Ayacucho*. 2a ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Yuyachkani, 2008. 9-12. Impreso.

- Ortiz Rescaniere, Alejandro. *De Adaneva a Inkarrí (Una visión indígena del Perú)*. Lima: Retablo de Papel, 1973. Impreso.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: UNESCO-FLACSO, 2000. 201-246. Impreso.
- Quiroz, Victor. “Autoritarismo y violencia política en el cuento peruano sobre el enfrentamiento armado interno (1980-2000)”. *El Muro. Revista de Cultura y Política para América Latina* 2 (2012). Web.
- . *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2011. Impreso.
- . “Elementos para una sistematización de las novelas peruanas sobre el conflicto armado interno”. *El Hablador* 16 (2009). Web.
- Rowe, William. “La novela y los problemas de la historiografía en el Perú andino”. *Estudios: revista de investigaciones literarias* 10 (1997): 103-112. Impreso.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990. Impreso.
- Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas. Balada 1. Lo que sucedió diez años antes que el coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*. Barcelona: Planeta, 1970. Impreso.
- Silva Gómez, Sara de Jesús. “Mito y memoria narrativa. Aproximación a la transculturación andina a partir de tres relatos sobre ‘Condenados’”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010. Impreso.
- Sousa Santos, Boaventura de. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia. Volumen 1: Para un nuevo sentido común: la ciencia, el derecho y la política en la transición paradigmática*. Bilbao: Desclée de Brouwier, 2003. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. “Informe sobre Uchuraccay”. *Contra viento y marea* 3. Lima: Peisa, 1990. 79-114. Impreso.
- Vich, Víctor y Alexandra Hibbett. “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega”. *Contra el sueño de los justos: la literatura ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 175-189. Impreso.
- Villafán, Macedonio. “La migración andina hacia Lima en la narrativa peruana (1981-1995). Los casos de Félix Huamán Cabrera, Carlos Eduardo Zavaleta, Edgardo Rivera Martínez, Julio Ortega y Óscar Colchado Lucio”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998. 126-147. Impreso.