

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



*Adiós, Ayacucho. La reelaboración del mito andino de Inkarrí:
apropiación y movilidad discursiva del sujeto andino.*

Tesis para obtener el Título de Licenciado en Lingüística y Literatura
con mención en Literatura Hispánica
que presenta:

Fernando Alberto Pomareda Céspedes

Asesor:

Giovanna Rosa Pollarolo Giglio

Lima, 2022

INFORME DE SIMILITUD

Yo, **Giovanna Rosa Pollarolo Giglio** docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada:

“ADIÓS, AYACUCHO Y LA REELABORACIÓN DEL MITO ANDINO DE INKARRÍ:
APROPIACIÓN Y MOVILIDAD DISCURSIVA DEL SUJETO ANDINO”

del autor: **Fernando Alberto Pomareda Céspedes**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 13%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 28/11/2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 28 de noviembre de 2022

GIOVANNA ROSA POLLAROLO GIGLIO	
DNI: 06635782	Firma
ORCID: 0000-0002- 3209- 98999	

RESUMEN

Adiós, Ayacucho (1986) de Julio Ortega es una de las novelas más representativas de la literatura peruana relacionadas con el Conflicto Armado Interno (en adelante CAI) vivido en el Perú en las décadas de los ochenta y noventa. El presente trabajo explora las relaciones entre esta novela y el mito andino de Inkarrí, a manera de reelaboración y subversión discursiva desde la carnavalización de su morfología. Asimismo, planteamos una lectura del mito desde el modelo del viaje del héroe de Joseph Campbell para remarcar el sentido transformador de la muerte y la resurrección del cuerpo, más allá de las interpretaciones políticas hechas desde su redescubrimiento en la década de los cincuenta. Este abordaje permite plantear una comparación entre ambos relatos centrada en los mecanismos de aprendizaje y agencia de los sujetos subalternos frente a situaciones de violencia y dominación en las sociedades andinas del Perú en el marco del CAI.



PALABRAS CLAVES: violencia política, sujeto andino, mito, inkarrí, subalternidad, hegemónico, colonialismo.



a la memoria de Jesús Oropeza

ÍNDICE

Introducción.....	6
Primer capítulo	
Inkarrí y el sentido de transformación del héroe.....	9
1. La muerte del inca y los orígenes simbólicos de Inkarrí.....	9
2. Inkarrí: una utopía intelectual del siglo XX.....	16
3. La transformación mítica de Inkarrí: aprendizaje y agencia.....	24
Segundo Capítulo	
<i>Adiós, Ayacucho</i> : el acriollamiento del mito de Inkarrí.....	30
1. Inkarrí y <i>Adiós, Ayacucho</i> : una reelaboración desde la carnavalización.....	30
2. El discurso de Alfonso Cánepa: la palabra y cuerpo.....	33
21 La apropiación de la palabra: la necesidad de reelaborar el discurso oficial.....	34
22 La enunciación de la muerte: el cuerpo desmembrado de un campesino del Perú... 38	
2.2.1 La urgencia de morir bien.....	39
2.2.2 Un pasacalle de muerte.....	41
2.2.3 Un país hecho de huesos.....	45
Conclusiones.....	50
Anexos.....	52
Bibliografía.....	57

INTRODUCCIÓN

Adiós, Ayacucho se publicó en un contexto de extrema violencia en el Perú, pero sobre todo en un tiempo sin respuestas claras sobre las razones que la producían. La necesidad de un espacio de enunciación para los sectores afectados era más que urgente. Sin embargo, faltarían aún casi veinte años para que la CVR empezara su trabajo de recopilación de testimonios. Durante todo ese tiempo, la sociedad andina no tuvo muchas oportunidades para plasmar sus reclamos frente a los abusos de poder y asesinatos selectivos. Las noticias de la violencia que llegaban desde Ayacucho en forma confusa y aleatoria hacia Lima en la primera mitad de los ochenta encontraron en la literatura y el cine significativos receptores. El trabajo de algunos artistas y escritores, no rurales y ajenos a esa realidad, daría cuenta de aquello que venía ocurriendo en las zonas más alejadas de los Andes, sectores marginales y ajenos a las narrativas del Estado. Uno de esos trabajos fue *Adiós, Ayacucho*, novela escrita por Julio Ortega en 1986; es decir, en pleno conflicto armado, y en medio de una crisis nacional generalizada.

La presente investigación plantea una lectura de *Adiós, Ayacucho* como una reelaboración del mito de Inkarrí desde la carnavalización. El objetivo de este abordaje es revelar el estado de ruptura social del Perú en el contexto del CAI. La novela de Ortega puede entenderse como un discurso que busca apropiarse de las definiciones planteadas desde lo hegemónico sobre lo andino en el Perú (Díaz 2010; Quiroz 2015; Hibbett y Vich 2009). El desplazamiento de Alfonso Cánepa, personaje central de la novela, desde los Andes hacia la costa, adopta el sentido mesiánico del mito al representar el retorno desde la muerte de una víctima de la violencia que exige la devolución de sus huesos faltantes. Esta subversión representa la posibilidad de pensar y procesar la violencia a través de estructuras colectivas de naturaleza simbólico/ritual que mantienen su presencia constante en el tiempo. Como sostiene Eliade, “el eterno presente del acontecimiento mítico [es] lo que hace posible la duración profana de los acontecimientos históricos” (2011: 79). Esta afirmación permite entender *Adiós, Ayacucho* no solo como un hecho textual que deconstruye el mito de Inkarrí desde una propuesta literaria, sino también como una reelaboración de naturaleza ficcional que busca entender el contexto de violencia desde lo ritual. Desde esta perspectiva, el presente trabajo concibe el relato mítico no sólo como un producto cultural vinculado al pasado remoto, sino también como estrategia de resistencia continua frente al poder hegemónico.

La literatura peruana escrita en las décadas de los ochenta y noventa, entre explosiones, muertos, desaparecidos, fosas comunes y violaciones de derechos humanos, se enfrentó a la creciente conciencia de que el Perú experimentaba una situación de ruptura como nunca antes había ocurrido en su historia republicana. La presencia de Alfonso Cánepa desarticula el sentido realista propio de la violencia política e introduce la carnavalización de los símbolos del mito. *Adiós, Ayacucho* se presenta como un acto de denuncia frente a los discursos dominantes sobre lo andino en el Perú, así como las causas y responsabilidades de la violencia producida por el CAI.

En ese sentido, el desarrollo de esta investigación se divide en dos partes. En la primera, se aborda el mito de Inkarrí desde tres aspectos: los posibles orígenes históricos de los elementos simbólicos, su relevancia en el ámbito intelectual y político desde su visibilización en la década de los cincuenta por medio de la antropología, y finalmente una propuesta de lectura desde el modelo del viaje del héroe desarrollado por Campbell. Esto último permitirá remarcar el valor que adquiere la muerte y la resurrección del inca como forma de aprendizaje y agencia. Desde la perspectiva de Campbell sobre la morfología común de los mitos, estos aspectos corpóreos de Inkarrí pueden entenderse como símbolos de transformación ritual. En el caso del Perú, Rostworowski sostiene que los mitos andinos de naturaleza masculina, como es el caso de Inkarrí, están vinculados a los procesos naturales, y a los cambios del espacio y tiempo dentro de la concepción histórica andina (2017: 21).

En la segunda parte, se ahonda en la reelaboración que hace *Adiós, Ayacucho* de la morfología del mito de Inkarrí. En primer lugar, examinamos la carnavalización de los elementos estructurales del mito vinculados con la novela. En segundo lugar, ahondamos en los hechos que este tratamiento desarrolla, a partir de lo lingüístico y lo corpóreo como partes del discurso paródico de Alfonso Cánepa. De los elementos lingüísticos, se pone atención a la denuncia directa que se hace tanto del poder político como del poder letrado respecto a la dominación sistémica sufrida por las poblaciones andinas en el Perú. En este punto se busca contrastar el sentido de reivindicación social que la novela plantea con el papel desempeñado por la intelectualidad hegemónica y el uso de la palabra. Para ello, ahondaremos en la crítica que se hace al Informe Uchuraccay, al compararlo con el requerimiento hecho por Valverde durante la captura del inca en Cajamarca. Si bien la crítica ha destacado la posición del discurso de Cánepa frente al poder estatal (Quiroz 2015; Hibbett y Vich 2009), es necesario subrayar que *Adiós,*

Ayacucho cuestiona distintos tipos de interpretación del mundo andino, ya sea de derecha o de izquierda, gubernamental o revolucionaria.

En cuanto a los elementos corpóreos, se analiza la presencia simbólica y mítica de la muerte, a partir de la recomposición del cuerpo como forma de reordenamiento del sentido perdido, producto de la violencia durante el tiempo del CAI. El carácter paródico con que el desmembramiento de Alfonso Cánepa es retratado posibilita la presencia de un cuerpo muerto que interactúa con otros personajes. De esta forma, los resultados físicos de la violencia constituyen un acto enunciativo en sí mismo sobre el abuso de poder y la responsabilidad del Estado frente a las víctimas. Este tratamiento, en combinación con el carácter transformador observado desde la perspectiva de Campbell, permite plantear un abordaje de lo corpóreo desde tres aspectos: la urgencia de completar la muerte física para darle sentido a la muerte discursiva, el carácter performático que vincula a la novela con el teatro y la comparsa andina, y la proyección de la historia de Alfonso Cánepa a un nivel nacional, como si se tratara de la metáfora de un país quebrantado socialmente por la violencia.

Ambos aspectos señalados como constitutivos del discurso de Alfonso Cánepa se relacionan con el contexto en el que se desarrolla la novela en la medida que buscan subvertir las conceptualizaciones de lo andino vinculadas con los actos de violencia durante el gobierno de Fernando Belaunde Terry. El recorrido de Alfonso Cánepa desde Ayacucho hacia Lima en su condición de víctima supone, asimismo, una movilización discursiva que busca enfrentar los espacios de poder y sus definiciones. En el ámbito de lo ritual, este viaje representa simbólicamente el aprendizaje del héroe mítico, quien deja de lado la justicia y la palabra para encontrar una agencia apropiada a su causa. La acción transgresora de Alfonso Cánepa con la que termina la novela constituye un desplazamiento parcial del sujeto andino para acceder a un espacio enunciativo que le permita construir un discurso de su propia experiencia dentro de las jerarquías históricas. Es decir, una voz sin intermediarios que entiende la realidad desde su condición de subalterno. Con *Adiós, Ayacucho* pasamos del retorno del inca reordenador del mundo al retorno de un campesino asesinado por la policía que apela a una salida “acriollada” para darle sentido a su muerte.

PRIMER CAPÍTULO

INKARRÍ Y EL SENTIDO DE TRANSFORMACIÓN DEL HÉROE

Antes de ahondar en la forma en que *Adiós, Ayacucho* reelabora la morfología de Inkarrí, resulta necesario analizar la función simbólica de la muerte dentro de este mito andino. En primer lugar, debemos referirnos a los aspectos históricos y culturales vinculados a la utopía del retorno del Tawantinsuyu como forma de resistencia luego de la conquista, ya que en este contexto la figura del inca adquiere un sentido mesiánico de retorno. Esta aproximación permite entender las vinculaciones políticas dadas a Inkarrí a partir de su redescubrimiento desde la antropología a mediados del siglo XX. Asimismo, proponemos una lectura del mito desde el modelo del viaje del héroe de Campbell, a fin de evidenciar el sentido transformador de la muerte y la resurrección a manera de símbolos dentro de los procesos sociales en los Andes. Este aspecto permitirá plantear en el segundo capítulo una relación entre el mito y *Adiós, Ayacucho* en el contexto del CAI basada en el aprendizaje y el uso de la agencia.

1. La muerte del inca y los orígenes simbólicos de Inkarrí

El mito de Inkarrí fue redescubierto a mediados del siglo XX a partir de los trabajos de recopilación realizados por Núñez del Prado (1957) y Morote Best (1958) en la comunidad cusqueña de Q'eros, Provincia de Paucartambo; y por Arguedas y Roel Pineda en Puquio (1956) (Ossio 2019; Pease 1977; Vega Centeno 2011). Mientras que las versiones de Q'eros destacan el sentido fundacional y su “importancia sustantiva para la historia inka”, cuyo “valor es solo comparable al de los dos mitos “oficiales” (el de los Hermanos Ayar y Manco Qhapaq saliendo de Titikaka)” (Morote Best 1959: 39), las versiones de Puquio abarcan, además, el sentido mesiánico del retorno. Para Imelda Vega Centeno, Inkarrí constituye un “héroe civilizatorio con origen y poderes divinos [...], reordenador social y [...] detentor del tiempo y ordenador del espacio” (2011: 61). Para los fines de este trabajo, nos centraremos en las recopilaciones hechas por Arguedas y Roel Pineda, ya que su propuesta de lectura del mito dialoga morfológicamente con la novela de Ortega, a partir de los siguientes motivos míticos: 1) el origen divino de Inkarrí, 2) la muerte a manos de los españoles en Cajamarca, 3) el desmembramiento del cuerpo, 4) la permanencia y crecimiento de la cabeza en el subsuelo, 5) el retorno transformador en un tiempo

indeterminado. Un ejemplo de este modelo estructural lo encontramos en la versión dada por Mateo Garrasio, cabecilla de la comunidad de Chaupi, ciudad de Puquio, Departamento de Ayacucho¹.

Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre, dicen que, fue el Padre Sol.

Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol.

El Rey Inka tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aqnu.²

En la pampa de Qellpata está hirviendo, el vino, la chicha, el aguardiente.

Inkarrí arreó hacia las alturas con un azote, ordenándolas.

Las arreó hacia las alturas con un azote ordenándolas.

Después fundó una ciudad.

Dicen que Quellqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno, después de cuanto he dicho Inkarrí encerró al viento en Osqonta el grande.³

Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día.

A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta el grande, “si podrá caber el Cuzco” diciendo.

No cupo en la pampa de Qellcata, la barreta se lanzó hacia adentro “no quepo” diciendo.

Se mudó hasta donde está el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente⁴ no lo sabemos.

¹Relato recogido y traducido por José María Arguedas en su trabajo de campo de 1952-1956, publicado con traducción propia en la Revista del Museo Nacional, Tomo XXV, en 1956. Para los fines de este trabajo, en adelante usaremos esta versión del mito como referencia, ya que en esta se aprecia el retorno del inca desde la muerte para reordenar el mundo, elemento crucial en la comparación planteada con *Adiós, Ayacucho*.

²Lugar de celebración. Nota de Arguedas.

³Montaña al este de la ciudad de Puquio. Nota de Arguedas.

⁴Arguedas traduce de esta forma. La traducción literal sería “los que estamos vivos.”

La antigua generación⁵, anterior a Atahualpa, la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde.

Dicen que solo la cabeza está creciendo hacia adentro, dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo.

No ha regresado hasta ahora.

Ha de volver, ha de volver si Dios da su asentimiento⁶,

pero no sabemos si Dios ha de convenir en que vuelva⁷ (Arguedas 1956: 190-191).

La igualdad de posiciones entre el inca del Cusco y el “inca” de España resalta la grandeza del gobernante andino en un contexto de dominación, al tiempo que ratifica las características grandiosas dadas a la sociedad inca a través de lo divino. Las acciones de Inkarrí van desde la capacidad de controlar al sol hasta la recomposición del cuero y el retorno desde la muerte. De acuerdo con Pease, el entierro supone un espacio de transición luego de invertirse el mundo a consecuencia del cataclismo cósmico que supuso la desaparición del Tawantinsuyu. La estancia del inca en el subsuelo es entendida como parte del proceso de restablecimiento de las fuerzas: “[El inca] fue remitido a un caos ctónico, subterráneo o “extranjero”, de donde regresará cuando el mundo vuelva a “darse vuelta”, y el orden [...] pueda ser restaurado con su resurrección, lo cual sugiere la esperanza mesiánica de un nuevo tiempo, sagrado y futuro, que garantice la vuelta al pasado considerado como ideal y perfecto” (Pease 1977: 28).

Las versiones del mito de Inkarrí recogidas en Puquio evidencian una conciencia mesiánica en los Andes del Perú, aún en el siglo XX, la misma que también puede apreciarse en otras expresiones culturales que muestran la nostalgia de un mundo perdido. Para Flores Galindo, este sentimiento utópico del retorno no solo se manifiesta en narraciones míticas como las de Inkarrí, sino también en la pintura, las danzas, las luchas rituales que escenifican la captura en Cajamarca, e incluso en la contienda forzada entre un toro y un cóndor como forma de corregir simbólicamente la derrota (2021: 24).

⁵ Otra licencia de Arguedas. Literalmente diría “los antiguos, antes que Atahualpa.”

⁶ Otra licencia de Arguedas. Literalmente debería ser “ha de volver si Dios le da su consentimiento.”

⁷ Otra licencia de Arguedas. Debe ser “si Dios consiste que vuelva.”

Si bien el mito de Inkarrí fue registrado a mediados del siglo XX por la antropología, resulta necesario observar el origen de los elementos simbólicos que componen lo central del relato. De acuerdo con Ossio, la formación del nombre Inkarrí viene de la contracción de las palabras “inka” y “rey”, hecho que se registra tempranamente en el siglo XVII en Guamán Poma de Ayala: “Si bien esta contracción no es materializada en dicha obra [*Primer Nueva Corónica Buen Gobierno* (1615)], el hecho de haber conceptualizado al rey de España como si fuese un inka [...] sentó las bases para que dicha contracción se produjese” (Ossio 2019: 186). La importancia simbólica del inca en el mundo andino, aún luego de la caída de la administración cusqueña, evidencia que una vez desaparecidas las élites regionales prehispánicas en el siglo XVII, la figura del Inti cusqueño pudo haber empezado a tener una mayor relevancia, dado que su presencia en la sociedad andina aún remitía a un espacio de élite. La representación del poder sobrenatural en torno a su figura podía garantizar, tal vez más que las huacas del Taqi Onqoy⁸, la expulsión de los conquistadores y la vuelta al orden pasado (Pease 1977: 29-30). Este hecho lleva a pensar que los orígenes del mito de Inkarrí en la colonia pudieron estar vinculados a los espacios de poder, y que haya quedado confinado a los estratos marginales de los Andes peruanos luego de la independencia.

Otro aspecto que se observa en Guamán Poma de Ayala es la conceptualización de la muerte del inca, al representar las ejecuciones de Atahualpa y Túpac Amaru I de la misma forma, ambas por degollamiento (Ossio 2019: 189). Para Rebaza, el cambio de vestimentas de los verdugos en ambos dibujos, de armaduras a jubones y sombreros, (ver Anexo I y II) revela una crítica a la administración colonial que no mostró ningún cambio en cuarenta años, e insistió en la brutalidad de su dominio (2014: 9). Estas ejecuciones materializarían la derrota del mundo andino en un acto concreto sobre la imagen corpórea (la cabeza) de quien representaba el máximo poder en los Andes en tiempos anteriores a la conquista. Flores Galindo señala que, en la tradición popular luego de la muerte de Túpac Amaru I, la cabeza del inca, “lejos de pudrirse, se embellecía cada día y que como los indios le rendían culto, el corregidor la mandó a Lima” (2021: 45). Este sentimiento de nostalgia y añoranza utópica se seguirá representando en el siglo

⁸ De acuerdo con Rostworowski: “Los sacerdotes del Taki Onqoy predicaban un mensaje de rechazo al invasor, donde anunciaban el final de la dominación española. Las huacas retornarían para pelear contra “Dios”, al que derrotarían, y arrojarían al mar a los españoles: “ahora daba vuelta el mundo, y que Dios y los españoles quedaban vencidos desta vez y todos los españoles muertos, y las ciudades de los españoles muertos, y las ciudades de los españoles anegadas, y que la mar había de crecer y los había de ahogar, porque dellos no hubiese memoria” (Molina 1943 [1575]: 79-80)” (Rostworowski 2017: 55).

XVII, tanto en la pintura de la escuela cusqueña como en el poema “Apu Inca Atawallpaman”⁹, aunque especialmente en los *Comentarios reales de los Incas* (1609).

La muerte del inca y la pérdida del Tawantinsuyu no supusieron una derrota total en la mentalidad del poblador andino. Por el contrario, los hechos históricos encontraron en la naturaleza ritual una forma de procesamiento de la realidad. De acuerdo con Marzal, la escenificación de las narrativas cosmogónicas plasma en el mundo andino del Perú los sistemas de creencias de sus pobladores, dándole un orden a sus vidas a través de ciertos símbolos insertados en su cultura (1979: 11). Asimismo, Ortiz Rescaniere entiende que el cambio de paradigmas luego de la caída del Tawantinsuyu lograría ser procesado a partir de la oposición entre un tiempo A, anterior y mejor, y un tiempo B, actual e infeliz (citado en Tomicki 1978: 260). Este sentido dual se correspondería con una idea de realidad formada a partir de parejas simétricas y opuestas presentes en las construcciones míticas andinas: “empezando por el mito de Con y Pachacamac del siglo XVI, pasando por Huarochirí, hasta los mitos contemporáneos de Inkarrí, el pensamiento indígena opera con un sistema de oposiciones binarias” (Tomicki 1978: 159). Por su parte, Ossio sostiene que

Aún más interesante es notar que algunas fuentes, como *Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno* del cronista indio Felipe Guarnan Poma de Ayala, lo representan [al inca muerto] bajo un esquema conceptual muy semejante al modo como los chinos representaron al Tao y los egipcios al faraón. Se trata de un modelo dual donde el monarca aparece mediando entre dos principios opuestos y complementarios que aluden a una mitad alta denominada en quechua “hanan” y otra baja, conocida como “hurin” (Ossio 2019: 182).

Dentro de los procesos de colonización y mestizaje, el arraigo de las ritualizaciones prehispánicas planteadas en un sentido dual se mezcla con ciertas creencias occidentales asimiladas tempranamente por la población andina, tales como la resurrección de los muertos y el sentido del apocalipsis. Para Flores Galindo, “Inkarrí resulta del encuentro entre el acontecimiento –la muerte de Túpac Amaru I– con el discurso cristiano sobre el cuerpo místico de la iglesia y las tradiciones populares. Sólo entonces se produce una amalgama entre la vertiente popular de la utopía andina (que se remonta al Taqui Onqoy) y la vertiente aristocrática originada en Vilcabamba” (2021: 45). Se observa que la equiparación de fuerzas entre lo inca y

⁹ Este poema fue traducido por Arguedas al español en 1953.

español, en el siglo XVI, no solo estuvo en la administración del gobierno, sino también en las estructuras espirituales. Sin embargo, si se atiende a la diferencia que plantea Vega Centeno respecto a la condición de Inkarrí como héroe civilizador y no como creador del mundo (observación hecha a las recopilaciones de Arguedas y Roel Pineda), se puede entender que el sentido mesiánico quedó fijado en el ordenamiento del espacio y el tiempo, elementos sobre los que se centra la transformación de la sociedad: “la importancia del *héroe civilizador y ordenador* (T. II: 55), que el informante dibuja sobre la figura de Inkarrí, el héroe humano con filiación divina que es capaz de ordenar a los elementos de la naturaleza, mover las rocas (poder tectónico en un lugar sísmico), poder que crece hasta la capacidad de controlar al sol y el ritmo de las estaciones” (Vega Centeno 2011: 53).

Si bien el siglo XVI fue el punto de partida para la construcción de un sentido mesiánico representado en la muerte del inca y su retorno transformador, el siglo XVII será el tiempo de la utopía sobre el Tawantinsuyu, principalmente luego de la publicación y difusión de los *Comentarios reales de los incas* (1609). Como sostiene Flores Galindo, Garcilaso le dará un carácter más intelectual a la añoranza inca, acto que apunta a convertir este tiempo en una especie de edad dorada de los Andes (2021: 47). Más de un siglo después, esta línea de pensamiento será un antecedente del espíritu libertario de los movimientos nativistas del siglo XVIII (Pease 1977: 36). Las rebeliones de Túpac Amaru II y Juan Santos Atahualpa encarnaron el imaginario del retorno en ellos mismos, al conducir rebeliones violentas contra el sistema colonial en busca de la restauración del gobierno de los incas. Sin embargo, la brutalidad con que el poder español sometió al movimiento tupacamarista volvería a impactar en la mentalidad andina al igual que había ocurrido en el siglo XVI con las ejecuciones de Atahualpa y Túpac Amaru I. El descuartizamiento de Túpac Amaru II no hizo más que alimentar el imaginario social respecto a la unión de las partes del cuerpo como símbolo de retorno triunfal.

La fuerza con que esta rebelión fue sometida, dentro de un contexto intelectual americano cada vez más cercano a los ideales libertarios inspirados por la Independencia de los Estados Unidos y la Revolución francesa, impactó en diferentes zonas y estratos sociales dentro de los virreinos españoles en América del Sur. La simbología del retorno del inca se unió a una necesidad de independencia. La utopía del Tawantinsuyu fue recogida por los criollos e intelectuales del siglo XIX, quienes se apropiaron de estos elementos del pasado glorioso para construir un discurso de pertenencia opuesto al régimen colonial peninsular. En este contexto, se

puede entender que la esperanza del retorno del inca como restaurador del mundo andino permaneciera solo en los espacios marginales rurales luego de la independencia. Una vez instalado el control estatal republicano, la situación de las poblaciones andinas no experimentó mayor transformación en cuanto a las relaciones de poder. Hacia 1860, autores como Ricardo Palma presentaban un incanato lleno de heroicidad literaria y omnipotencia administrativa, aunque desarticulado de la realidad. Sus “incas ajedrecistas”, Atahualpa y Manco Inca, se consolidaron como símbolos de un tiempo que insinuaba el retorno, o al menos que planteaba la historia en un sentido circular (Rebaza 2014: 20-21), pero más como parte de un proyecto criollo de pertenencia del territorio que como una esperanza de restauración del Tawantinsuyu.

En un contexto como el que prefiguraba la naciente república, marcado por las relaciones laborales forzadas y abusivas desde un sector dominante, no sorprende que al “redescubrirse” el mito de Inkarrí desde la antropología en el siglo XX, este se encontrara solo presente en las poblaciones más alejadas y dominadas del ámbito rural (Degregori 2014: 58). Lejos de cambiar la aplicación del control violento sobre el *otro* andino, el Estado normalizó las medidas represivas dentro de un marco económico que lo amparaba. Si bien el proyecto nacional apuntaba al progreso del país, este no cambió en nada los vínculos entre salario y producción de los pobladores marginalizados, hecho que a su vez cimentó “una estructura biológica [basada en la diferencia] que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros” (Quijano 1992: 202). Las poblaciones indígenas no fueron incluidas en los proyectos nacionales, y menos beneficiarias de las posibilidades del progreso planteadas para el Perú.

La represión y el control sobre esta parte del país fueron el arma empleada por el Estado para que la economía latifundista pudiera establecerse como eje político de la república, especialmente luego de la guerra con Chile. Sin embargo, la brutalidad con que se produjo la explotación de la tierra provocó que cierta intelectualidad buscara reflejar esta condición marginal en las primeras décadas del siglo XX. Desde el paternalismo más patético y caricaturesco hasta los proyectos que puntualizaron la problemática del poblador andino rural vinculada a la pertenencia de la tierra, la propuesta general era establecer un discurso de reivindicación social y de crítica al Estado. En este contexto, compuesto por el indigenismo literario, la etnografía andina y el partidismo político de izquierda, el mito de Inkarrí hace su presentación formal en el ámbito cultural peruano en la década del cincuenta, hecho que llevó a retomar el tema del espíritu mesiánico andino y el regreso del inca.

2. Inkarrí: una utopía intelectual en el siglo XX

El redescubrimiento del mito de Inkarrí se dio en un contexto intelectual aún marcado por los debates presentes en la primera mitad del siglo XX sobre la inserción de lo andino dentro del proyecto de nación. Tanto la idea del progreso desde el Estado como la creciente confianza en la revolución marxista fueron las plataformas ideológicas desde las cuales dicha intelectualidad discutió la situación de las sociedades andinas en el Perú. Si bien en ambos casos se observa una preferencia por los discursos de la modernidad occidental frente a lo tradicional andino, la presencia del mito de Inkarrí en el ámbito intelectual otorgó una nueva perspectiva de reacción frente a los abusos ocasionados por una economía latifundista apoyada y fomentada desde los poderes del Estado. A partir de su redescubrimiento, el mito de Inkarrí se insertó en las propuestas de reivindicación social, incluso como parte del discurso oficial durante el gobierno militar de Velasco Alvarado.

Aunque los orígenes sobre la problemática del poblador andino rural respecto al proyecto de nación podrían ubicarse en el discurso de Gonzales Prada en el Politeama a finales del siglo XIX, será recién en la década del veinte cuando Mariátegui destaque la necesidad de afrontar la situación del indígena desde una perspectiva materialista, a partir de su vínculo con la tierra y su derecho a poseerla legalmente (Mariátegui 2007: 39-41). La preocupación por las sociedades rurales de los Andes peruanos, vertida en un sentimiento reivindicativo, se manifestará en las artes y letras producidas por las capas altas y medias puestas a pensar el resto del país luego de la Guerra con Chile y durante la primera mitad del siglo XX (Lauer 1997: 18).

Mariátegui sostiene que el socialismo mantuvo una relación estrecha con el indigenismo literario al apuntar ambos al mismo objetivo de reivindicación social. Mientras que lo primero contribuyó a dar forma a los intereses de la clase trabajadora de naturaleza mayormente indígena en el Perú, lo segundo tuvo la función de visibilizar, desde la producción cultural, los abusos cometidos contra estas poblaciones en el contexto de la explotación laboral, legal y cultural (Mariátegui 2007: 277-296). Para Mariátegui, la llegada del progreso a los Andes sólo podía producirse desde las directrices del marxismo, aunque sin negar el potencial cultural y estructural arraigados a la tradición andina. Ante la incapacidad de la burguesía peruana de generar un régimen capitalista moderno, debido a su vinculación con el gamonalismo, el socialismo debía ser el encargado de modernizar la sociedad peruana (citado en Cornejo Polar 2003: 173). Sin

embargo, tanto el socialismo como el comunismo en el Perú revelarían en el siglo XX constantes distanciamientos respecto a la cosmovisión andina. Los proyectos de progreso en los Andes planteados desde los espacios políticos e intelectuales de izquierda, lejos de evidenciar un entendimiento de este espacio cultural que pretendían defender, afianzaron sus proyectos, en mayor o menor medida, en los dogmatismos del marxismo partidario.

En el campo de la literatura, los escritores indigenistas, entre las décadas de los veinte y sesenta, pasaron de proponer un acto civilizador desde el Estado sobre las poblaciones rurales andinas, y la admiración exótica propia de la clase dominante criolla, a la representación de las problemáticas de este sector del país centrada en el valor de la tierra desde lo material, más que desde lo cultural. Esta mirada foránea de los elementos esenciales de la cosmovisión andina se dio en un contexto de silenciamiento de los propios actores rurales, y un paternalismo criollo que sentía la obligación de hablar por ellos. Como sostiene Mariátegui, la literatura indigenista no supuso lo mismo que la literatura indígena (Mariátegui 2007: 283). La primera conlleva una distancia entre el autor y el mundo andino que pretendía reproducir. Esto se debió principalmente a las diferencias culturales tanto de quien elaboraba el discurso como del contexto en el que se insertó dicha escritura¹⁰. Por su parte, la literatura indígena supondría un cambio radical de paradigma, ya que estaría elaborada por los propios indígenas. Mientras que la primera existió y ocupó un lugar central en la intelectualidad peruana del siglo XX, la segunda sólo es planteada como posibilidad, “cuando los propios indios estén en grado de producirla” (Mariátegui 2007: 283). De acuerdo con Rama, “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena” (Rama 1982: 161).

Por su parte, Cornejo Polar observa una constante en las novelas indigenistas, especialmente de la primera mitad del siglo XX, en cuanto a ciertos personajes cuya función pareciera la de proveer un conocimiento moderno, única vía para superar lo desfavorable dentro de la sociedad andina, aunque esto suponga la transformación de lo que se quiere preservar

¹⁰ Algunos autores entienden las etapas del indigenismo de la siguiente forma:

- Escajadillo: indianismo, indigenismo modernista, indigenismo ortodoxo, neo-indigenismo.
- Cornejo Polar: indigenismo romántico, indigenismo modernista, indigenismo.
- Vargas Llosa: proto-indigenismo, indigenismo modernista, neo-indigenismo, indigenismo racista y machista, andinismo.
- Lauer: Indigenismo sociopolítico e Indigenismo 2 (1919-1945).

(2003: 180). La necesidad de estos personajes extranjeros “expresa ciertas dimensiones de la modernidad y a partir de ellos produce algún tipo de conmoción que dramatiza (y de nuevo, hace novelable) la vida indígena. En otras palabras: esa vida parece imaginarse más en términos de naturaleza que de historia y la historia sólo adviene con la intrusión de ese *otro* [este personaje foráneo] al que ya me he referido” (Cornejo Polar 2003: 180). La distancia entre el autor y el mundo referido en la literatura indigenista puede verse como un síntoma de los tiempos dentro de un contexto intelectual que insistía en definir los linderos del porvenir de la sociedad andina peruana desde concepciones foráneas en nombre de un determinado progreso. Este acto implicaba la apuesta por la escritura y la historia por encima de la oralidad y la lógica del mito, elementos propios de las sociedades rurales del Perú.

La presencia del espíritu mesiánico arraigado a las estructuras míticas andinas en el ámbito literario transformaría este panorama, particularmente a partir de la obra de Arguedas. Para Flores Galindo, “los intelectuales vieron en el mito de Inkarrí el presagio de una revolución violenta” (2021: 25). El carácter, a veces derrotista y a veces fantasioso, con el que se describían las protestas indígenas frente a las condiciones del aparato estatal, presentes tanto en el indigenismo literario paternalista de *Cuentos andinos* (1920) como en la novela de la tierra *de El mundo es ancho y ajeno* (1941) y *Yawar Fiesta* (1941), empezó a ceder ante una fuerza de carácter mesiánico que prefiguraba un futuro poco esperanzador para las esferas de poder. La literatura de temática andina en el Perú empezaba a dar señales de otras posibilidades: una especie de catalizador a la espera del detonante apropiado capaz de producir la revolución de la colectividad campesina. Esta presencia de las estructuras míticas como fuerza de cambio parece adquirir un sentido particular en la obra de Arguedas luego de su trabajo etnográfico sobre Inkarrí. Sobre “El sueño del pongo” (1965), Flores Galindo remarca el sentido reordenador del mundo al señalar que

se ofrece una imagen determinada de la sociedad presente, del cambio y de una posible alternativa futura [...]. En efecto, la relación entre el gamonal y el pongo, basada en la explotación total y en la humillación cotidiana, puede cambiar, pero mediante la intervención de un factor externo a los mismos personajes, encarnado en “nuestro Padre San Francisco” que, al final del relato, ordena al explotador abajo y el dominado arriba. Cambian los personajes, pero no desaparece la humillación. Las estructuras siguen siendo las mismas (2021: 359).

Asimismo, en *Escribir en el aire* (2003), Cornejo Polar provee dos ejemplos de la obra de Arguedas en la que destaca algunos rasgos míticos. Proponemos acercarnos a estos aspectos en busca de un diálogo con el mito de Inkarrí, tal vez como una influencia en el sentido señalado por Flores Galindo en el párrafo anterior. En primer lugar, Cornejo Polar observa en el final de *Todas las sangres* (1964) un tono mítico expresado en la forma de un cataclismo cósmico capaz de acabar con el ordenamiento existente en busca de uno nuevo (2003: 179): “Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar. Como si un río subterráneo empezara su creciente” (Arguedas 1964: 470-471). Este desenlace de naturaleza alegórica anuncia la justicia que ha de llegar y trasciende el realismo inicial de la denuncia hacia una solución mítica alejada de cualquier entendimiento de progreso basado en las lógicas de pensamiento occidental. Con *Todas las sangres*, el devenir de la vida en el mundo andino se apropia del sentido histórico negado para sus propios actores, y se convierte en un discurso que anuncia la movilidad de la colectividad campesina. Tradición y modernidad confluyen en la propuesta de Arguedas al insertar el valor de la cosmovisión andina en el discurso nacional, particularmente el carácter mesiánico de naturaleza mítica.

En segundo lugar, Cornejo Polar resalta el simbolismo de arraigo mítico que encierra el encuentro entre Ernesto y el muro inca en *Los ríos profundos* (1958). En sentido alegórico que el narrador adjudica a la piedra remite a una percepción que escapa del entendimiento occidental, y crea una amalgama entre la interpretación cultural de Ernesto y ese espacio mítico-espiritual del mundo andino. La afirmación “piedra de sangre hirviente” (Arguedas 1976: 11) puede llevar a una lectura que avizora “ese tiempo de llanto y su sustitución por otro aún indefinible, lo que correspondería –con modificaciones inevitables– a la conciencia andina que afirma el agotamiento del tiempo y su sustitución por otro que surge, absolutamente diferente, de una catástrofe cósmica; en este caso, la sustitución de lo sólido (la piedra) por lo líquido (la sangre)” (Cornejo Pomar 2003: 198). Esta compleja mímesis podría intentar resolver desde lo simbólico la problemática contradicción entre modernidad y tradición que durante el siglo XX marcó el tema de lo andino como parte del proyecto nacional. Se trataría de la negación de lo homogéneo en favor del encuentro, diverso y plural, como centro de aquella identidad buscada: una posibilidad de combinación de elementos distintos y heterogéneos como la piedra y la sangre, o el hervor que evapora lo sólido, y que encierra un universo mayor que va desde “lo mítico hasta

lo histórico y de lo colectivo a lo personal” (Cornejo Polar 2003: 198). Esta representación del mundo andino en la obra literaria de Arguedas podría incluirse dentro de las manifestaciones culturales del retorno del inca, en tanto guarda un sentido mesiánico en sus formas simbólicas. Asimismo, confirma la amalgama entre su faceta de etnógrafo y su actividad como narrador, al incorporar elementos de naturaleza mítica, oral y quechua, dentro de los espacios intelectuales y letrados en el Perú.

Más aún, la propuesta del cambio se torna casi apocalíptica cuando Arguedas sostiene en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) que con su muerte empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú: “se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra” (Arguedas 2018: 292). Para Vega Centeno, este hecho sobrepasa los límites de los estudios etnográficos y prefigura un camino para el Perú aún insospechado (2011: 64). Aunque el trabajo antropológico de Arguedas sobre el mito de Inkarrí pudo haber ido más allá de los contornos demarcados por los propios informantes, al otorgarle a este personaje un sentido propio de los dioses creadores andinos por encima de su función ordenadora del tiempo y el espacio (y por encima de ese otro “Dios”), el espíritu mesiánico del retorno del inca que le infundió al relato busca dialogar, soterradamente, con la perspectiva del cambio desde una actitud revolucionaria, transformación por demás necesaria y urgente en los Andes del Perú (Vega Centeno 2011: 64-66).

Sin embargo, hay que añadir que la idea del progreso instalada en el seno de la sociedad andina durante la primera mitad del siglo XX llevó a un nuevo enfoque en la forma en que debía conducirse la transformación del campesinado. La esperanza de un héroe restaurador del pasado fue quedando atrás en favor de la colectividad como fuerza de lucha reivindicativa, reintegrada como un solo cuerpo social (Degregori 2014: 61). La Reforma Agraria, lejos de hacer exclusivos los recursos propagandísticos de corte mesiánico en torno a la figura de Velasco Alvarado, contribuyó a que la búsqueda de ese progreso prometido y negado para el mundo andino se instalara en la colectividad campesina. Esto llevó a que se produjera una reelaboración de los símbolos empleados por el Estado (Túpac Amaru II, Inkarrí, los incas) en función de sus propios

objetivos¹¹. Este acto de apropiación convirtió al campesinado en protagonista de su propia lucha por la obtención verdadera de la tierra (Cant 2015: 303-304). El abandono parcial o total de los mecanismos del Estado para consolidar las promesas de la Reforma Agraria, así como esta nueva orientación de los elementos míticos andinos, abrieron la posibilidad de un sentido reivindicativo masivo y violento sin ninguna conducción externa. Contrariamente a la propaganda del gobierno militar, estos actos serían nuevamente reprimidos por las fuerzas del orden durante las tomas de tierra en los años setenta.

En el plano literario, los sucesos de la Reforma Agraria llevaron a que autores del llamado neo-indigenismo pasaran de la problemática de la tierra a otras situaciones de abuso de poder cometidas por compañías extractivistas sobre las poblaciones andinas (Escajadillo 1989). Sin embargo, estas apuestas temáticas y estilísticas siguieron demostrando una mayor confianza en las ideologías extranjeras que en las formas tradicionales andinas. En el caso de Scorza, su propuesta revela un desencanto del sentido mesiánico y alejamiento de la simbología rescatada por Arguedas. En *La tumba del relámpago* (1979), novela que cierra el ciclo narrativo llamado “La guerra silenciosa”, Scorza plantea un distanciamiento con respecto a Inkarrí: “Hacia el atardecer, el cuerpo de Inkari regresó a la tierra, sus miembros volvieron a separarse y a dispersarse bajo las colinas, los ríos, los enormes bosques. Y la cabeza, sola de nuevo, cerró los ojos” (Scorza 1979: 11).

El trabajo de Scorza busca expandir el espacio referido a los Andes al pasar de lo rural a lo urbano, y de situaciones ficticias a elementos reales en torno a los discursos sobre la identidad nacional. Al igual que Alegría y Arguedas, Scorza también se vale de personajes foráneos cuyo rol es interpretar, medir y juzgar la vida en los Andes arraigada a lo tradicional, así como sus conflictos con la industrialización capitalista apoyada por el Estado. A diferencia de Benito Castro (*El mundo es ancho y ajeno*) y Demetrio Rendón Willka (*Todas las sangres*), los personajes de Scorza no son indígenas aculturados que retornan a sus tierras luego del aprendizaje adquirido en los espacios urbanos, sino que realmente provienen de lugares foráneos al mundo representado. Aunque el ciclo narrativo de Scorza supone una denuncia social, la

¹¹ Sobre la importancia de Túpac Amaru II en el gobierno militar de Velasco Alvarado, Cant sostiene que “El logotipo de Túpac Amaru, compuesto por la silueta de su cara y su sombrero, no solo era especialmente fácil de reproducir, sino que se podía combinar con otras imágenes. Por ejemplo, en un anuncio elaborado por una cooperativa comunal, en Piura, se colocaron las fotos de sus actividades en el contorno del logotipo de Túpac Amaru” (Cant 2015: 303) (ver Anexo III).

presencia de lo mítico-espiritual constituye más un rasgo anecdótico en el tono del realismo mágico (Cornejo Polar 1984: 557) que como parte de su propuesta de cambio. En *La tumba del relámpago*, el mito de Inkarrí queda relegado ante la desgarrada confirmación de que este tipo de narrativas resulta limitado y obsoleto en un mundo moderno, especialmente si se pretende una revolución cabal que pueda transformar las vidas de los pobladores andinos siempre explotados por el poder hegemónico. Nuevamente, la solución apunta hacia el marxismo, un pensamiento ajeno a la mentalidad tradicional andina, aunque de creciente relevancia en el contexto latinoamericano durante la Guerra fría en los setenta y ochenta.

Como sostiene Ubilluz, la narrativa indigenista aspiraba a “comprometer al lector en la política socialista” (2017: 11). La justicia y defensa de aquel sector de la sociedad peruana cuya posibilidad de ciudadanía quedaba silenciada por el poder oligarca se alineó con los deseos de una reivindicación ideológica presente en las narraciones indigenistas. Desde finales del siglo XIX, los levantamientos sociales en los Andes sirvieron de preámbulo y motivo para que la intelectualidad literaria y artística de la primera mitad del siglo XX viera en el indigenismo el ámbito creativo de sus conceptualizaciones políticas. Sin embargo, como sostienen Fairclough y Wodak, la relación entre el discurso y el hecho social puede llevar a que lo expuesto en la textualidad literaria suponga una realidad en sí misma, condicionada más por el hecho escritural, estilístico y político que por el acontecimiento social y cultural que busca representar (2000: 367). En otras palabras, sostenemos que la narrativa indigenista terminó por convertirse en un fin y no en un medio. Con esto no buscamos criticar la necesidad de justicia social que impulsó al indigenismo literario. Tanto la presencia de la novela de la tierra en el contexto del abuso gamonal como el afán de un encuentro cultural entre las distintas capas de la identidad nacional en la obra de Arguedas, y la denuncia de nuevos ámbitos del abuso de poder posteriores a la Reforma Agraria en las novelas de Scorza, resultan necesarias en el devenir de las transformaciones sociales en el Perú. Sin embargo, es importante remarcar que la búsqueda de una revolución en el seno de la sociedad andina como parte del ideario indigenista, implícita o explícitamente declarada, correspondía mucho más a lineamientos intelectuales que al resultado de las lógicas propias de los pobladores andinos frente a la marginalización sistémica.

A medida que la violencia se instaló en los Andes del Perú de los años ochenta, los sueños de una democracia progresista o de una revolución de dimensiones “mítico-marxista” parecían más bien la pesadilla de una modernidad inconclusa orientada a anular las posibilidades

de quienes quedaban entre ambos bandos. Aunque autores de la izquierda intelectual como Flores Galindo sostuvieron que en aquella década este sector del país vivía un nuevo enfrentamiento con “occidente, que en este caso equivale a modernidad, capitalismo, progreso” (2021: 358), cabe señalar que un gran porcentaje de la población rural andina rápidamente tomó distancia respecto a las intenciones del PCP-Sendero Luminoso, al hacerse obvio sus deseos de imponer un sistema extranjero que no era compatible con sus estructuras culturales y que, por el contrario, le era contraproducente. Las acciones provocadas por su lucha armada y la respuesta de las fuerzas del orden, poco o nada tuvieron que ver con el debate entre modernidad y tradición, al menos no desde la propia colectividad andina. Estas acciones marcaron en los ochenta una ruptura radical en el panorama social. Las propuestas que incluían los elementos míticos andinos como mecanismos de transformación fueron negadas por ambos grupos armados quienes apuntaban a sus propios conceptos de modernidad, desde políticas alejadas del entendimiento de la historia y el futuro de las propias poblaciones involucradas.

Si bien Cornejo Polar (2003; 1984) y Escajadillo (1989) señalan que el neo-indigenismo pasó de lo propiamente andino a lo nacional al ampliar el espacio representado, es importante añadir que muchas narraciones escritas durante el tiempo del CAI se sustentaron en la muerte como característica central del país, y desde ahí buscaron el entendimiento de una realidad fragmentada y carente de metarrelatos capaces de abarcar la realidad de una población desesperada en el fuego cruzado. Las referencias al mito de Inkarrí pasaron de estar enfocadas en la fuerza mesiánica como potencial revolucionario al uso de su estructura morfológica como forma de interpretación y procesamiento de la violencia del CAI. Como veremos en el segundo capítulo, la propuesta de *Adiós, Ayacucho* no se instala en el aspecto político de transformación, sino en la comprensión de la realidad y la búsqueda de una salida para renacer como sujeto. En la misma dirección, relatos como *La joven que subió al cielo* (1988) de Luis Nieto Degregori, “La guerra del Arcángel San Gabriel” (1989) de Dante Castro, *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio, entre otras obras producidas en las décadas de 1980 y 1990, también apelaron al sentido mítico y a la muerte y resurrección del héroe como símbolos sociales de sobrevivencia a la realidad imperante. La ritualización como hecho cultural tuvo en el CAI el espacio para crear una nueva versión del mito de Inkarrí, una de carácter postmoderno y nuevamente desde la intelectualidad: la mirada de un héroe que atraviesa los cuerpos regados sobre el territorio

peruano para encontrar el sentido transformador de la muerte en una nación que parecía apuntar al vacío.

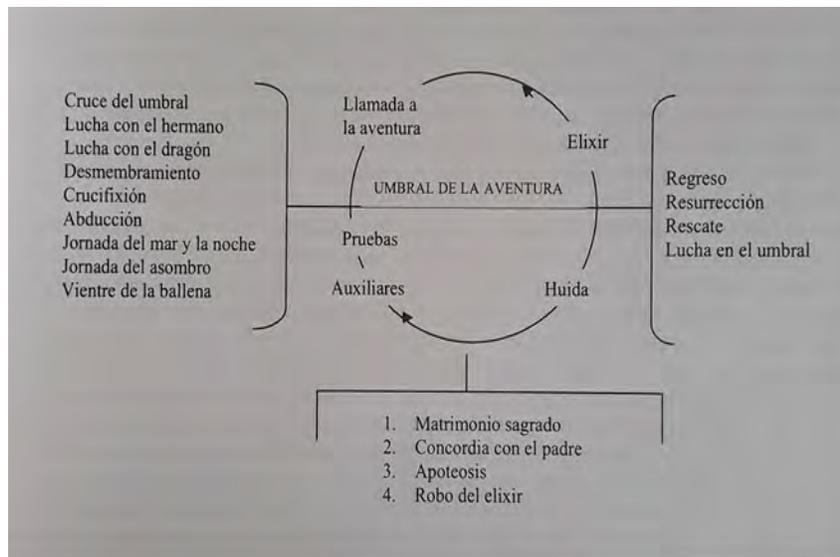
3. La transformación de Inkarrí: aprendizaje y agencia

Una vez vistos los aspectos históricos de la simbología alrededor del mito de Inkarrí, así como su resonancia en el ámbito intelectual del Perú, proponemos ahondar en el significado de la muerte y el retorno del inca desde el modelo del viaje del héroe de Campbell, ya que esta perspectiva puede permitirnos una lectura del mito como un símbolo de transformación en la sociedad andina frente a los procesos históricos centrado en el aprendizaje y la agencia, hecho que lo relaciona con *Adiós, Ayacucho* y el contexto de violencia durante el CAI. Asimismo, este acercamiento separa el contenido político al que nos referimos en los apartados anteriores, y se enfoca en el carácter ritual del mito. Como veremos en adelante, el entierro del inca, así como su estancia atemporal en el subsuelo, representan el tránsito del héroe en busca de las fuerzas que posibiliten su renacimiento y el reordenamiento del mundo. El retorno del inca no pasa por un acto de cambio social conducido por un líder o colectividad, sino por una transformación interior, simbolizada en la reunión de las partes del cuerpo, que permite al poblador andino “reintegrarse” como sujeto y superar un contexto adverso.

La propuesta de Campbell sobre los mitos parte de lo psicológico y se proyecta a lo metafísico, entendido esto último como la relación entre el ser humano y el universo. Desde la noción del inconsciente colectivo como fuente de acumulación de procesos arquetípicos presentes en la psique humana, Campbell entiende que los mitos plasman los procesos de los rituales iniciáticos de distintas culturas. La comparación de relatos míticos provenientes de diferentes partes del mundo evidencia una serie de patrones que repiten de manera simbólica las etapas de la existencia humana (nacimiento, vida y muerte), a pesar de las especificidades culturales que moldean dichas narraciones. De acuerdo con *El héroe de las mil caras* (1949), “el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas” (Campbell 1972: 10). Esta estructuración subyacente le permite a Campbell plantear una morfología común a todas las narraciones míticas; un modelo narrativo–estructural denominado “monomito” en la línea de la *Morfología del cuento* (1928) de Vladimir Propp, en donde la transformación del héroe es el elemento central. Sobre el

monomito¹², Campbell sostiene que “el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno” (1972: 35).

Esquema del viaje del héroe



Por su parte, Rensma entiende el viaje del héroe como

The mythological hero, setting forth from his common day hut or castle, is lured, carried away, or else voluntarily proceeds, to the threshold of adventure. There he encounters a shadow presence that guards the passage. The hero may defeat or conciliate this power and go alive into the kingdom of the dark (brother-battle, dragon-battle; offering, charm) or be slain by the opponent and descend in death (dismemberment, crucifixion). Beyond the threshold, then, the hero journeys through a world of unfamiliar yet strangely intimate forces, some of which severely threaten him (test), some of which give magical aid (helpers). When he arrives at the nadir of the mythological round, he undergoes a supreme ordeal and gains his reward. The triumph may be represented as the hero's sexual union with the goddess-mother of the world (sacred marriage), his recognition by a father-creator (father atonement), his own divinization (apotheosis), or again – if the powers have remained unfriendly to him – his theft of the boon he came to gain (bride-theft, fire-theft);

¹² La palabra monomito Campbell la tomó de *Finnegans Wake* de James Joyce (Nueva York, Viking Press. Inc. 1939), p. 581.

intrinsically it is an expansion of consciousness and therewith of being (illumination, transfiguration, freedom). The final work is that of the return. If the powers have blessed the hero, he now sets forth under their protection (emissary); if not, he flees and is pursued (transformation flight, obstacle flight). At the return threshold the transcendental powers must remain behind; the hero re-emerges from the kingdom of dread (return, resurrection). The boon that he brings restores the world (elixir) (Rensma 2009: 109)¹³.

Lejos de ser un intento forzado de interpretación y estructuración a manera de fórmula de las narraciones humanas, personales (el sueño) y colectivas (el mito), el viaje del héroe supone una lectura del relato mítico como metáfora de aprendizaje, o síntesis simbólica de los rituales de iniciación, arropados bajo el manto de las especificidades culturales. La ritualización de la vida, representada en las transformaciones que el héroe debe atravesar para conseguir sus objetivos, supone “una separación del mundo, la penetración en alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido” (Campbell 1972: 39-40). Sin embargo, se debe añadir que el modelo planteado por Campbell no supone hallar forzosamente en los mitos cada uno de los estadios que plantea como parte del viaje del héroe. Se trata, más bien, de observar su presencia, parcial o total, aislada o combinada, en los elementos simbólicos de la narración: “Muchas historias aíslan o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba, el motivo de la huida, el rapto de la desposada), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (como en la *Odisea*). Carácteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse y reaparecer bajo muchos cambios” (Campbell 1972: 225). En la misma forma que los rituales de iniciación simbolizan de manera

¹³ El héroe mitológico, al salir de su choza cotidiana o castillo, es atraído, llevado o movido voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí se encuentra con una presencia en la sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar este poder y entrar vivo en el reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofrenda, encantamiento) o ser asesinado por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Más allá del umbral, entonces, el héroe viaja a través de un mundo de fuerzas desconocidas, pero extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan severamente (pruebas); otras, le brindan ayuda mágica (ayudantes). Cuando llega al punto más bajo de la ronda mitológica, se somete a una prueba suprema y obtiene su recompensa. El triunfo puede representarse como la unión sexual del héroe con la diosa-madre del mundo (matrimonio sagrado), su reconocimiento por parte de un padre-creador (expiación del padre), su propia divinización (apoteosis), o nuevamente, si los poderes le han permanecido adversos, se produce el robo de la bendición que vino a ganar (robo de la novia, robo del fuego); intrínsecamente es una expansión de la conciencia y con ella del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el de la vuelta. Si los poderes han bendecido al héroe, su regreso se hace bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida de transformación, huida de obstáculos). En el umbral de retorno, los poderes trascendentales deben quedarse atrás; el héroe resurge del reino del pavor (retorno, resurrección). La bendición que trae restaura el mundo (elixir). (Traducción propia).

performática los cambios en la vida, pasando de un estado a otro, y asumiendo nuevas situaciones acorde con una nueva etapa, los mitos plasman mediante el lenguaje de los símbolos los procesos de las sociedades a través de una serie de situaciones de asentamiento y desarrollo.

En el mundo andino, estos procesos se aprecian en los mitos fundacionales de creación recogidos en los siglos XVI y XVII, tales como las narraciones de *Dioses y hombres de Huarochirí* (s. XVI), “La leyenda de los hermanos Ayar” o “La leyenda de los guerreros purarauca”, por ejemplo. Desde el modelo del viaje del héroe de Campbell, observamos en el mito moderno de Inkarrí tres momentos que componen el sentido ritual y simbólico de la naturaleza iniciática: 1) la muerte, el desmembramiento y el entierro como alejamiento del héroe; 2) el espacio atemporal en el subsuelo como etapa de transformación; y 3) la reunión de las partes del cuerpo y el retorno como obtención de la sabiduría necesaria para volver al estado original. Desde esta perspectiva, la muerte y el desmembramiento suponen el cruce de un umbral hacia un estado de transformación (Campbell 1972: 89-90), y la recomposición del cuerpo como el regreso triunfal del héroe luego del aprendizaje (Campbell 1972: 81).

La estancia atemporal del inca en el subsuelo supone la etapa más importante de este relato mítico. Campbell describe el alejamiento del héroe como el traslado desde el interior de su sociedad hacia una zona desconocida (Campbell 1972: 60). En el plano de lo simbólico, la derrota del Inkarrí no es aceptada, aunque su ritualización tampoco cierra el ciclo mítico planteado por Campbell. Su muerte, como en muchos mitos citados en *El héroe de las mil caras*, supone el fin de una era y el paso simbólico hacia un nuevo estado. Inkarrí ha dejado su condición originaria y se encamina hacia un espacio desconocido de aprendizaje y adaptación a lo nuevo. Su decapitación, muerte y entierro representan el final del mundo andino como era conocido antes de la conquista, ordenado y gobernado por los incas: “Después, cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta el grande, “si podrá caber el Cuzco” diciendo” (Arguedas 1956: 190). Estas características sobrenaturales del héroe acrecientan el estado de transformación, ya que sobrepasar la muerte demanda un arduo trabajo en la misma dimensión que lo perdido. Esta narrativa supone, desde lo psicológico, la recuperación después del trauma provocado por la dominación. He ahí donde el mito de Inkarrí se constituye como un cable a tierra para la sociedad andina. En el caso de los espacios rurales subordinados, su estado continuo de inferioridad frente al poder, lleva a la necesidad de una

plataforma de resistencia que los impulsa a continuar, sin importar necesariamente que ese reordenamiento esperado se materialice en acciones concretas.

La función del mito como mecanismo de entendimiento de la realidad es simbólica, y no se plantea como parte de un plan programático: “No ha regresado hasta ahora. / Ha de volver, ha de volver si Dios da su asentimiento / pero no sabemos si Dios ha de convenir en que vuelva” (Arguedas 1956: 191). Aunque el sentido mesiánico compone un elemento central del mito, esto no significa que su presencia en las zonas andinas a mediados del siglo XX implicara un motivo revolucionario como fue tomado por cierta parte de la intelectualidad de izquierda. Se trata, más bien, de una estructuración simbólica que permite contar una cosmogonía que soporte las condiciones desfavorables de la realidad vivida. La tarea de la sociedad andina, desde esta lectura que damos al mito de Inkarrí, supone el camino del aprendizaje que lleva al reordenamiento simbolizado en la restauración del cuerpo del inca desde su cabeza. Sin embargo, desde el modelo del viaje del héroe, la tarea de Inkarrí queda incompleta, ya que el círculo mítico no se ha cerrado. Campbell describe esta situación como la incapacidad del héroe de conseguir la gracia, o el “elixir” que le permita encaminarse hacia el reordenamiento del mundo. De esta forma, ¿qué es lo que falta para que las partes del cuerpo del inca puedan reintegrarse? ¿A qué tipo de aprendizaje queda determinada la sociedad andina? Proponemos como posible respuesta a estas interrogantes leer el mito como una continua metáfora de supervivencia dentro de la dominación. Es decir, un relato de resistencia simbólica dentro de un “sistema socio-económico denominado colonialismo interno, en los marcos en que siempre constituyeron una capa complementada por otra ajena desde el punto de vista étnico y cultural” (Tomicki 1978: 163). Este hecho, lejos de significar una especie de conformismo, posibilita la vida para una sociedad que se reconoce dominada, pero que lucha por su derecho a existir, a través de las agencias posibles, al igual como veremos en el caso de Alfonso Cánepa. La utopía de la resurrección sostiene la esperanza de seguir adelante como forma de sobrevivencia.

Sólo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del “nacimiento” para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte. Porque por medio de nuestras victorias, si no sufrimos una regeneración, el trabajo de Némesis se lleva a cabo: la perdición nace del mismo huevo que nuestra virtud” (Campbell 1972 [1949]: 23).

Desde esta lectura, proponemos un acercamiento a *Adiós, Ayacucho* centrado en la relación que mantiene con el mito de Inkarrí desde la muerte y la resurrección como símbolos de aprendizaje y agencia. Asimismo, sostenemos que este vínculo se da a través de la carnavalización como forma literaria que reelabora el sentido de superación que proyecta el mito dentro un contexto específico marcado por la violencia del CAI. Como veremos, este tratamiento de la muerte y la resurrección permite plantear un discurso sobre los factores que condujeron a los abusos y violaciones de derechos humanos sobre las poblaciones andinas durante este proceso socio-político, no sólo como un hecho individual, sino como parte de las relaciones de poder históricas en el Perú.



SEGUNDO CAPÍTULO

*ADIÓS, AYACUCHO: EL ACRIOLLAMIENTO DEL MITO DE INKARRÍ*¹⁴

1. Inkarrí y *Adiós, Ayacucho*: una reelaboración desde la carnavalización

Luego de resaltar el sentido transformador de Inkarrí en el contexto de las sociedades andinas del Perú, resulta necesario ahondar en la forma en que *Adiós, Ayacucho* reelabora la morfología de este mito como alternativa frente a la violencia producida por el CAI. De acuerdo con Quiroz, “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” (2015: 43). A partir de esta idea, y desde la lectura del mito hecha desde el modelo del viaje del héroe de Campbell, proponemos leer *Adiós, Ayacucho* como una reelaboración del sentido de superación y esperanza, plasmado en la agencia a la que el subalterno puede acceder frente al poder. La representación simbólica de la muerte y la resurrección a través de “la visión carnavalesca interactúa con los elementos del mundo representado de la novela y [...] 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)” (Quiroz 2015: 43).

Bajtín describe la carnavalización como un acto que desacraliza un hecho oficial y elevado, al combinarlo con elementos profanos: “el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido” (2003: 180). Sin embargo, esto no supone denigrar lo que se encuentra en una posición superior, sino llevar “lo representado a la zona del contacto familiar” (Bajtín 2003: 180). En este sentido, el juego paródico de espejos que se observa entre Inkarrí y *Adiós, Ayacucho* no busca “burlarse” de aquello que la muerte y la resurrección del héroe civilizador andino representan en la narrativa del mito. Por el contrario, la novela reinserta esta metáfora en su propuesta literaria para establecer un posicionamiento frente al discurso oficial y su versión sobre las causas que

¹⁴ Lo criollo en este capítulo adquiere un significado extra al visto en el capítulo anterior, respecto a las jerarquías de poder discursivo. En este caso, la palabra hace referencia también a una actitud propia de ciertos estratos subalternos de Lima como estrategia que burla el ordenamiento y la legalidad a fin de obtener lo buscado. Este comportamiento conlleva un acto de astucia cómica y burla al *status quo*.

provocaron la violencia política, particularmente durante el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry. La comparación entre estos dos relatos permite observar los siguientes paralelos:

MITO DE INKARRÍ	ADIÓS, AYACUCHO
Inkarrí es asesinado por los españoles (representación de la ley dentro de las estructuras coloniales).	Cánepa es asesinado por la policía (representante de la ley dentro de las estructuras estatales).
Inkarrí es desmembrado y enterrado. Partes de su cuerpo son capturadas.	Cánepa es desmembrado y enterrado. Partes de su cuerpo son capturadas.
Inkarrí entra en un proceso de transformación atemporal en el subsuelo, a la espera de la reunión del cuerpo.	Alfonso Cánepa sale de inmediato de la fosa, sin sus huesos completos.
El retorno de Inkarrí para reordenar el mundo es una esperanza mesiánica prolongada. De ocurrir, el héroe demostraría sus poderes sobrenaturales.	Alfonso Cánepa falla en la reunión de su cuerpo. Sin embargo, logra encontrar una salida a su problema. A pesar de contar con un cuerpo maltrecho, burla al sistema y plantea un camino: la apropiación, o acriollamiento, de los discursos de poder, representado en los huesos de Pizarro (el asesino, por así decirlo, de Inkarrí).

De acuerdo con Hibbett y Vich, el tema de la muerte en *Adiós, Ayacucho* “documenta el intento de [Alfonso] Cánepa por generar un lugar de enunciación propio, que le permita escapar de la posición que le ha sido asignada por los discursos del poder” (2009: 180-181). Este esfuerzo en la novela de Ortega, busca evidenciar el derecho ciudadano de exigir una respuesta ante la manipulación del cuerpo como forma de ocultar las verdaderas razones de la muerte de la población civil. Proponemos, en concordancia con nuestra lectura del mito de Inkarrí desde el viaje del héroe de Campbell, que la reelaboración de esta morfología no busca una

transformación mesiánica en los parámetros leídos por la izquierda intelectual, sino una salida que permita la sobrevivencia de la población rural andina en el contexto del CAI. Esto significa, de acuerdo con la novela, un acto mínimo de justicia frente a la violencia, y finalmente una salida criolla ante la incapacidad del Estado de escuchar los discursos subalternos. Como sostiene Banerjee, “los subalternos hablan todo el tiempo, pero nosotros, movidos por nuestra voluntad vanguardista [los espacios de poder político y letrado], no tenemos la infraestructura ni la capacidad para entenderlos” (2014: 10).

Faverón sostiene que en un escenario de violencia radical “solo la muerte parece ser cierta”, aunque esto no la “vuelve comprensible” (2006:15). En ese aparente absurdo de la realidad, la subversión de *Adiós, Ayacucho* busca representar las alternativas de sobrevivencia de los sujetos subalternos. El discurso de Alfonso Cánepa es presentado como una risa rota que transgrede la versión oficial, y evidencia burlonamente la incapacidad del *status quo* de establecer una explicación coherente sobre las razones que llevaron al Perú a una situación social y política como el CAI. La ironía permite elaborar una imagen corpórea burlona de Alfonso Cánepa, aunque devastadora. Mediante la risa, el relato mortuorio del país se plasma en la carnavalización de los crímenes cometidos por el poder. Los movimientos desgarrados y grotescos de Alfonso Cánepa que acompañan sus palabras componen una forma comunicativa en sí misma, ya que “es el cuerpo el que habla al mismo tiempo” (Cárdenas Moreno 2016: 23).

El tratamiento carnavalesco con que se reelabora el sentido transformador del mito de Inkarrí permite evidenciar el discurso que *Adiós, Ayacucho* elabora a manera de denuncia frente al abuso de poder y la dominación estatal sobre las sociedades andinas en el Perú. Para ello, proponemos entender el acto comunicativo de *Adiós, Ayacucho* no solo desde los diálogos que Alfonso Cánepa sostiene con otros personajes de la novela, sino también en la presencia del cuerpo muerto como forma de lenguaje que busca comunicarse con otros actores que componen el escenario social en el marco de la violencia. Desde el Análisis Crítico del Discurso (van Dijk 2016), entendemos que los elementos comunicativos que Alfonso Cánepa usa para interactuar con los otros personajes, palabra y cuerpo, “pertenecen al nivel micro del orden social”; mientras que los hechos que la novela busca representar como parte de los abusos de poder “pertenecen al nivel marco”, en tanto revelan las posiciones de los grupos sociales y sus posibilidades de enunciación (van Dijk 2016: 206). Lo macro y lo micro vinculados con el discurso de Alfonso Cánepa buscan evidenciar la situación de los sujetos andinos, particularmente en el ámbito rural,

respecto a las estructuras de poder en el Perú. Asimismo, desde la perspectiva de Foucault sobre el sujeto¹⁵, se entiende que la transformación del héroe en *Adiós, Ayacucho* pasa por el intento de apropiación de aquellos elementos discursivos que lo definen como “sujeto andino”, tanto en la relación mínima entre los actores comunicativos de la novela como en las bases históricas que construyen las jerarquías en el Perú.

2. El discurso de Alfonso Cánepa: la palabra y el cuerpo

En primer lugar, nos concentramos en las comparaciones que Alfonso Cánepa hace entre Valverde y el Informe Uchuraccay conducido por Mario Vargas Llosa, ya que esto supone un cuestionamiento directo a los espacios de poder y a la manera como dicha investigación planteó la condición del poblador andino en términos de civilización y barbarie. En concordancia con esto, el robo de los huesos de Pizarro se presenta en la novela como el acto final al que puede llegar Alfonso Cánepa como intento de subversión de las jerarquías en el Perú y sus bases coloniales. Este accionar, al igual que el sentido mismo que adopta la narración, insiste en el carácter mítico usado como estrategia de resistencia, mientras queda la esperanza de una transformación mayor, cuando el cuerpo regrese de la muerte nuevamente “como una columna de piedra y fuego” (Ortega 2008: 79).

En segundo lugar, la posibilidad discursiva del cuerpo muerto que habla supone un alejamiento de “lo real” como estrategia literaria, a fin de evidenciar la necesidad de un estado de completitud corpórea que permita establecer un entendimiento de la violencia. Esta presencia revela la naturaleza performática del rostro ausente de las víctimas del CAI en la imagen representada por Alfonso Cánepa. El recorrido hacia Lima en busca de los huesos que le faltan, no sólo reinterpreta “el retorno mítico” a través de la carnavalización como posibilidad literaria, sino que además evidencia, a manera de metáfora, la situación de un país desmembrado en donde la violencia descontrolada parece no causar asombro.

¹⁵ Para Foucault “hay dos significados de la palabra sujeto; sujeto a otro por control y dependencia y sujeto como constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que sojuzga y constituye al sujeto” (1991: 60).

2.1 La apropiación de la palabra: la necesidad de reelaborar el discurso oficial

El tema central en *Adiós, Ayacucho* sobre la violencia producida por el CAI insiste en la relación de poderes entre lo político y lo intelectual como parte de los agentes que representan lo andino desde lo hegemónico en el Perú (Hibbett y Vich 2009: 176). El reclamo de Alfonso Cánepa se centra en dos aspectos que vinculan el pasado y el presente: la figura de Valverde durante la conquista y el Informe Uchuraccay de Mario Vargas Llosa. En ambos casos se asocia al poder político con la intelectualidad peruana (básicamente limeña) representada en la palabra escrita. Este ataque a lo hegemónico se complementa con el acto de transgresión final, ya que la apropiación de los huesos de Pizarro no solo significa el uso de la agencia subalterna ante la imposibilidad de un acto de justicia por parte del gobierno de Fernando Belaunde Terry, sino también una trasgresión directa a la historia del Perú. El discurso que Alfonso Cánepa elabora en sus monólogos y en los diálogos con otros personajes evidencia la necesidad de hacerse escuchar y de exigir la responsabilidad ante las acciones cometidas durante el CAI: “–Lo tendré en cuenta –dije–. Pero yo voy por las leyes. Soy constitucionalista, ¿sabe? / –Pues será usted el último que queda –dijo él–. Bueno, ¿estamos?” (Ortega 2008: 66).

Como se verá más adelante, los personajes de *Adiós, Ayacucho* constituyen representaciones performáticas de la realidad del Perú. El estudiante de antropología y el periodista cumplen la función de ser el vínculo entre el poder hegemónico y los discursos letrados sobre lo andino. Para Alfonso Cánepa, tanto en el pasado con Valverde, como en el presente con el Informe Uchuraccay, la palabra o el “discursito” (Ortega 2008: 29) ha sido un instrumento de dominación y justificación para mantener las estructuras hegemónicas. Mientras que el viaje de Alfonso Cánepa busca responsabilizar al presidente de la república por el estado de violencia al que ha sido sometida la sociedad andina, la función de personajes como el estudiante de antropología y el periodista es evitarlo, ocultar el cuerpo y negar la posibilidad de un discurso alternativo a lo oficial: “¿Sabes lo que te harán? Los psiquiatras de Belaúnde te recetarán un electroshock, y quedarás hecho ceniza” (Ortega 2008: 45). Sarcásticamente, la persecución que se hace de Alfonso Cánepa termina ridiculizando la posición del intelectual letrado frente a los acontecimientos sociales: “Rieron. El antropólogo gemía, secándose las lágrimas. Me miró, y sentí que su odio había crecido. Yo le había hecho perder una beca” (Ortega 2008: 42).

Las preocupaciones de la novela sobre las responsabilidades de la violencia apuntan nuevamente al debate entre modernidad y tradición. El discurso de Alfonso Cánepa insiste constantemente en atacar los intentos de definir lo andino desde la mirada orientada al progreso que separa las identidades a través de categorías de interpretación. De acuerdo con esto último, la historia del Perú se reconoce construida sobre la base de una imposición justificada por el poder letrado y las representaciones que este hace del *otro* andino. El rechazo a la biblia por parte del inca Atahualpa no solo supone un acto de desconocimiento frente a un elemento cultural ajeno, sino el justificante buscado para la dominación. Este hecho no se basa en el comportamiento de los dominados, sino en la interpretación que se tiene de ellos: “Pero fíjate que se portó como un científico social. Preparó un verdadero juicio del inca Atahualpa, anticipando su respuesta, y confirmando sus propias ideas” (Ortega 2008: 29).

En la misma perspectiva, Alfonso Cánepa entiende las acciones del Informe Uchuraccay en complicidad con el gobierno de Fernando Belaunde Terry frente a la violencia política. El control se centra en las definiciones y categorizaciones de lo andino y lo rural. Estas acciones parten de la esfera intelectual y, de acuerdo con *Adiós, Ayacucho*, determinan las posibilidades de estos grupos sociales de optar por un discurso propio. La dominación no solo se enmarca en lo social y económico, sino también en el plano de las definiciones. Las categorías del indigenismo, incluso las más sociales, parten desde una posición similar: ¿qué es lo andino para el Perú y para el discurso de lo nacional? En la formulación de esta interrogante queda sobreentendido la ausencia participativa de sus actores. La búsqueda de una posibilidad discursiva que dé sentido a la muerte en el contexto de la violencia política supone asimismo una opción ante las definiciones históricas. Este hecho se ejemplifica en las reducciones del Informe Uchuraccay, cuyo sentido final parece abocarse en enmarcar las acciones de los comuneros andinos en los límites de la civilización y la barbarie.

Es el discurso de tus colegas antropólogos, ¿verdad? “Venimos en nombre de taya Belaúnde, ya sabemos que Uds. mataron a los ocho periodistas porque estaban en un estado de confusión cultural, y que Uds. tienen sus propias costumbres y modos de hacerse justicia, o sea que la policía no los instigó a esa matanza, ya que Uds. confundieron a los periodistas con guerrilleros”, igualito que el discurso de Valverde, ¿no? (Ortega 2008: 30).

Si bien esta matanza ocurrida en 1983 volvió a centrar el interés de la intelectualidad peruana en la violencia en los Andes, los agentes que intervinieron en el esclarecimiento de los

hechos y la búsqueda de responsabilidades impusieron sus visiones de lo andino por encima de las declaraciones de los propios actores. El Informe Uchuraccay encabezado por Mario Vargas Llosa insistió en un imaginario cultural de fuerte contenido racista que colocaba a los pobladores andinos rurales en una situación de “inocencia”, al estilo del “buen salvaje”, debido a su “desamparo” de la ley y el orden. La confusión de los periodistas con miembros de Sendero Luminoso, bajo excusa de su apariencia foránea (la ropa y las cámaras fotográficas que llevaban) no solo resulta equívoca respecto a la realidad de Uchuraccay en aquellos años y sus relaciones con los espacios urbanos, sino que además anula la posibilidad de encontrar un verdadero responsable. En la novela, el personaje del estudiante de antropología es continuamente retratado como un símbolo de aquello que respaldaba al Informe; es decir, el apoyo y confianza a cierta parte de la intelectualidad peruana y sus conceptualizaciones del *otro* andino: “El antropólogo, que esperaba esa demanda, y que había sido educado para explicar las muchas posibilidades de morir en el Perú, se aprestó a ilustrar al pobre chofer. Se mesó la barba, se aclaró la garganta. Me miró con desprecio” (Ortega 2008: 31).

La constante caracterización del mundo andino como bárbaro y atrasado en el Informe de Uchuraccay, no resulta del todo ajena a cierta intelectualidad peruana aún en la segunda mitad del siglo XX. Autores como Pablo Macera o José Matos Mar respondieron a los acontecimientos de Uchuraccay en la misma dirección que Vargas Llosa, o incluso de forma más controversial. La ignorancia como causa de los crímenes encontró un correlato en la “violencia natural” de los pobladores altoandinos. En 1986, Macera intentó encontrar una vinculación histórica y cultural arraigada en el inconsciente andino, en un artículo que pretendía vincular las vaginas dentadas chavín con Edith Lagos (*Cambio* N° 20, 28.08.86: 9). Por su parte, Matos Mar exploró en la raíz etimológica de la palabra Uchuraccay posibles conexiones con la violencia, resaltando que los términos quechuas “uchu” (picante) y “raccay” (órgano sexual femenino) determinaban una posible condición agresiva en la identidad de estos pobladores (*Caretas* N° 734, 7.02.83: 19). Este sector intelectual no operó de manera aislada en la difusión de estas ideas; también la prensa contribuyó a su normalización, como lo retrata el personaje del periodista en *Adiós, Ayacucho*: “Otro especialista en el discurso nacional, me dije, desconsolado por mi capacidad para convocarlo” (Ortega 2008 [1986]: 52).

De esta forma, no sorprende que, posteriormente al Informe, Vargas Llosa plantee aún en *Caretas* la diferencia entre dos tipos de peruanos: aquellos que “participan del siglo XX y

hombres como los comuneros de Uchuraccay que viven en el siglo XIX, para no decir en el siglo XVII. Esa enorme distancia que hay entre los dos Perú está detrás de esta tragedia” (Caretas N° 738, 7.03.83: 28). Esta afirmación refuerza la perspectiva del Informe, la visión de un país dual y dividido que parte de una interpretación tergiversada de los conceptos de Basadre sobre el “Perú oficial” y el “Perú profundo”. La lectura personal e intelectualmente condicionada de Vargas Llosa desvía el verdadero sentido de la propuesta de Basadre, quien remarca la distancia entre el Estado y la población mayoritaria del Perú (citado en Mayer 1991: 477-478), pero sin caer en los simplismos conceptuales de civilización y barbarie. A partir de esto, se puede sostener que el sentido central de la subversión presente en el discurso de Alfonso Cánepa supone la ridiculización del concepto oficial de lo andino, al apropiarse de este y reelaborarlo a su favor: “– Sí –replicaba él, cáustico–, por delicado es que te sacaron la chochoca, ¿no? / –No, pues –protesté–, por peruano profundo. / Se molestó otra vez” (Ortega 2008: 27).

La representación del *otro* andino, simbolizada en la actividad de las ciencias sociales y de la prensa, implica otro tipo de violencia. La novela busca así incorporar el CAI a un debate mayor como parte de la herencia colonial irresuelta (Quiroz 2015: 43). Este hecho lleva a “una lucha por la definición del subalterno donde ocurre una desautorización del discurso oficial y una inversión de las posiciones de los personajes” (Hibbett y Vich 2009: 181). Esta lucha se refiere también al control de la palabra, acto que constituye la primera misión del héroe en su proceso de reconstrucción: “De informante yo me había convertido en encuestador, lo que él no podía tolerar” (Ortega 2008: 29). Una vez instalado con cierta confianza frente las posturas discursivas que definen al *otro* andino, especialmente en las conversaciones que sostiene a lo largo de su viaje de Quinua a Ayacucho, Alfonso Cánepa busca sobrepasar el carácter oral que lo ata a su condición de subalterno andino, y se apropia del recurso usado por la intelectualidad: la palabra. La escritura de la carta que pretende otorgar a Belaunde con sus reclamos (Ortega 2008: 43-44), así como la nota periodística que busca entregar a un amigo (Ortega 2008: 55), apuntan a subvertir el orden de quien puede hablar y de quien se constituye en el objeto del discurso. Esta acción le permite “legitimarse como interlocutor” (Hibbett y Vich 2009: 185) e intentar reconocerse como parte del proceso comunicativo que le ha sido negado, al “apropriarse del discurso letrado” (Hibbett y Vich 2009: 185). La postura de Alfonso Cánepa no solo confronta el poder estatal, sino también las miradas homogeneizadoras que han encerrado lo andino dentro de un proyecto que parece dudar entre aceptarlo o rechazarlo.

Como hemos visto, las posturas del indigenismo literario y la revolución de izquierda parecían caer también en un equívoco similar: entender los Andes como algo homogéneo, clasificable en términos generales y acorde a la lectura de una inminente revolución campesina. En el discurso de Alfonso Cánepa, la burla a Sendero Luminoso y a la novela indigenista revelan una toma de posición frente a cualquier postura que incurra en una visión exótica, romántica o implantada de la sociedad andina: “Desesperaba pensando cómo escapar del antropólogo y de la antropología, lo cual es más difícil que escapar de una novela indigenista” (Ortega 2008: 32). Si bien Alfonso Cánepa desconfía de las definiciones sobre lo andino, el gran aprendizaje de su viaje iniciático y ritual pasará por desprenderse progresivamente de todas sus creencias respecto a los lineamientos que pudieran garantizar sus derechos como ciudadano: la justicia y la palabra.

2.2 La enunciación de la muerte: el cuerpo desmembrado de un campesino del Perú

El fenómeno físico de la muerte de Alfonso Cánepa parte de un nuevo pacto que transforma la verosimilitud del relato. Para Cárdenas Moreno, la realidad fáctica se deja de lado, y se instala la esencia performática, hecho que queda reflejado en la estructura escénica y en el estilo teatral del lenguaje (Cárdenas Moreno 2016: 23). Esta situación permite observar una serie de aspectos discursivos en la corporeidad de Alfonso Cánepa. En el prólogo a la segunda edición de *Adiós, Ayacucho*, Ortega sostiene que el origen de la novela se encuentra en la publicación de 1984 de la revista *Quehacer*, en donde se expone la fotografía del cuerpo torturado y quemado de Jesús Oropeza, dirigente campesino asesinado en manos de la policía (Ortega 2008: 10) (ver Anexo IV). Al igual que esta imagen que transformaba a la persona en una especie de objeto grotesco producto del descontrol en su estado más absurdo, su réplica literaria, Alfonso Cánepa, es en sí mismo un macabro retrato de la violencia en el Perú: “una alegoría de la exclusión de gran parte de la sociedad peruana” (Díaz 2010: 73), protegida en una sonrisa quebradiza que evita que se eche a llorar sin descanso por lo que encuentra a su paso, o lo que él mismo representa. En el siguiente apartado, veremos cómo el tratamiento carnavalesco de la muerte y la resurrección permite abordar la violencia a partir de tres aspectos: la urgencia de completar la muerte discursivamente, la representación del rostro de Alfonso Cánepa como símbolo de la colectividad y la situación de la sociedad andina en un contexto nacional marcado por la ruptura y la violencia.

2.2.1 La urgencia de morir bien

Desde la primera línea de *Adiós, Ayacucho*, Alfonso Cánepa está muerto. El relato se enuncia desde un tiempo futuro, aunque indeterminado, y la falta de integración del cuerpo: “Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega 2008: 17). Sin embargo, su voz nunca se interrumpe. La naturaleza del lenguaje rompe los límites de lo verosímil, y se instala en la narración, como si se tratara del discurso de la muerte misma. A mediados de los ochenta, el cuerpo en el Perú parecía haber perdido el derecho al decoro y privacidad en los medios de información: “Salúdame a los compañeros de la redacción, y al gran Domínguez, a quien habría que nombrar fotógrafo oficial del más allá nacional” (Ortega 2008: 55). El desparpajo con que la prensa limeña mostraba los cadáveres no tenía precedentes en un país más bien llevado hacia las costumbres coloniales de las apariencias (ver Anexo V). Como sostiene Ortega, la presencia del cadáver de Jesús Oropeza en *Quehacer* era “un hueco en el lenguaje, una muerte sin fin” (Ortega 2008: 11). El panorama del Perú, producto de la violencia política que empezaba a desbordarse, había aniquilado cualquier intento de explicación posible que pudiera justificarla. El cadáver en sí mismo constituía el verbo, y la necesidad de una trasgresión mayor en busca de un sentido urgente. No hay corte ni interrupción en el discurso de Alfonso Cánepa. No hay espacio para que la voz de un narrador en tercera persona, siempre distante y acuciosa, realice los rituales fúnebres de quien en vida fue alguien que “era demasiado peruano” (Ortega 2008: 19). Por el contrario, es el cuerpo muerto el que necesita comunicarse, sin ocultamientos ni victimizaciones generalizadas sobre la pérdida de la justicia en un país destrozado.

En el mito de Inkarrí se destaca que el retorno del héroe se daría luego de la recomposición del cuerpo, hecho que permite la recuperación de los poderes sobrenaturales necesarios para el reordenamiento del mundo. En cambio, en Alfonso Cánepa el sentido mesiánico se humaniza y subvierte en la necesidad de ir en busca de las partes que le faltan. Mientras que en el mito el tiempo queda suspendido, en *Adiós, Ayacucho* el regreso desde el subsuelo es inmediato. Desde la perspectiva de Campbell, Alfonso Cánepa ha logrado cruzar el umbral de transformación (Campbell 1972: 78-89). Este hecho lo diferencia del héroe mesiánico, ya que el tiempo del retorno en el mito queda temporalmente suspendido. El reconocimiento de su condición social frente a la legalidad le permite salir de su entierro e ir en busca de sus huesos. La parte del peruano ingenuo ha quedado atrás, muerto y enterrado simbólicamente. Este primer

paso, a través del desmembramiento del cuerpo, supone el inicio del cambio en un sentido mítico. Alfonso Cánepa, como los héroes del pasado andino, debe dejar Ayacucho para ir en busca del conocimiento que le permita restablecer el orden de su sociedad. Para Hibbett y Vich, este elemento en la novela se entiende como la opción de completar el cuerpo físico y el cuerpo discursivo (2009:175).

La debilidad e incompetencia de su cuerpo, producto de la falta de extremidades, le imposibilita un desenvolvimiento cabal dentro del mundo de lo vivo: “Qué trabajo dar un paso, un salto y caer de culo, tembleque, agarrándome de las ramas, con miedo de que se me desprenda otro hueso” (Ortega 2008: 21). Este hecho lleva a Alfonso Cánepa a actuar de acuerdo con las posibilidades de su condición. Primero, escondiéndose; luego, a través de otros marginales como él. La incompletitud del cuerpo lo conduce al movimiento, a pesar de que esto suponga revelar su falta física. La parodia parece decir que no hay tiempo para un restablecimiento de las fuerzas. Si no empieza a “desperuanizarse” pronto, y entender lo que significa la justicia para un campesino en el Perú, terminará en una fosa clandestina, invisibilizado por esa misma legalidad que busca. Su recorrido se impulsa desde la negación a ser una cifra más; no solo en el acto de injusticia cometido por los policías, sino también respecto a las estructuras político-sociales del Perú en general: “¡Óyeme, Belaunde!”, grité. “Devuélveme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesecitos?” (Ortega 2008: 20). Solo al encontrar la agencia adecuada, logra visibilizar las posibilidades de entendimiento de aquel mundo al revés que la novela representa sobre el Perú: “Me habría ahorrado mil pellejadas. Los locos eran ciudadanos libres de toda culpa” (Ortega 2008: 73).

A diferencia de Inkarrí, cuya naturaleza está vinculada a proezas extraordinarias, Alfonso Cánepa es un campesino de Ayacucho, sin derecho a ser reconocido como persona dentro de un marco legal que subordina su origen: “ya es bastante ser de por aquí, pero que encima lo agarren de cojudo es demasiado” (Ortega 2008: 19). Como si se tratara de un juego de espejos producto del humor negro, héroe mítico y personaje literario se reflejan y reconocen en la experiencia de la muerte, el desmembramiento y el castigo por parte de lo hegemónico. Mientras que en el relato de Inkarrí las acciones resultan atemporales, en *Adiós, Ayacucho* Alfonso Cánepa experimenta un proceso de transformación forzada e incompleta. La conciencia de su posición frente a las estructuras de poder lleva a que el discurso presente en la novela se oriente a la búsqueda de un sentido sobre la muerte de las víctimas del CAI en el Perú. La pregunta sobre el

paradero de sus huesos refleja el valor de las partes del cuerpo como elementos constitutivos del discurso, lo físico y lo simbólico que dan cuenta de su existencia, y permiten así concluirla. La ironía con que opera la novela posibilita un tratamiento de la culpabilidad que desestabiliza la responsabilidad vacía del “todos somos culpables” (Ortega 2008: 32), y la describe burlescamente como una actitud que busca hablar por los subalternos, y sujeta sus opciones de agencia, en el sentido remarcado por Said (2008: 62-63). Asimismo, se entiende que el vínculo entre *Adiós, Ayacucho* e Inkarrí supone repensar la condición pasiva de la cultura andina (Quiroz 2015: 43), y leer el viaje de Alfonso Cánepa como una reconquista de Lima en la movilidad de la muerte, de manera simbólica y como crítica a la violencia generada por el Estado central.

Ante la imposibilidad de Alfonso Cánepa de encarnar en él mismo la fuerza transformadora debido a la ruptura del cuerpo, la metáfora que este representa parece revelar el pedido común de una colectividad afectada: “Sentados en grupos que hablaban incesantemente, los familiares de los desaparecidos, entre sus niños y sus bultos, se mostraban unos a otros las fotos de sus muertos” (Ortega 2008: 49). La ilusión depositada en la justicia se verá redefinida en Lima, donde el héroe por fin encuentra la agencia apropiada para morir bien en el Perú: “– Te juro que cuando sea presidente buscaré tus huesos –prometíó, pálido. / – Ya los encontré, y ahora sí mi cuerpo está completo.” (Ortega 2008: 79).

2.2.2 Un pasacalle de muerte

En el mito, Inkarrí no tiene un rostro definido. En el siglo XVII, Guamán Poma de Ayala representó las ejecuciones de Atahualpa y Túpac Amaru I, una igual a la otra, como si se tratara de la misma persona. Casi cuatrocientos años después, el gobierno militar de Velasco Alvarado se encaminó en una carrera delirante por encontrarle una cara a Túpac Amaru II (Cant 2015: 296), el símbolo de su propuesta propagandística que vinculaba lo político con el sentido mesiánico de Inkarrí. Sintomáticamente, y en concordancia con el mito, el grupo Yuyachkani apeló al uso de la máscara del danzante “Qhapaq Qolla”¹⁶ para representar la ausencia de Alfonso Cánepa en la adaptación unipersonal que hizo de *Adiós, Ayacucho* (Lo justo 2015). Para

¹⁶ Este personaje representa a un pastor altiplánico involucrado en distintas celebraciones en los Andes de Cusco, como la peregrinación al Señor de Qoyllur Rit'i, y especialmente la festividad de la Virgen del Carmen de Paucartambo, escenificación de origen barroco en la que el danzante es enviado al mundo de los muertos como parte del clímax ritual.

Cárdenas Moreno, los personajes de la novela no representan personalidades concretas dentro de una concepción moderna de la literatura, sino roles (Cárdenas Moreno 2016: 25), o incluso tendencias performáticas más acordes con la teatralización, la danza andina y el uso de la máscara. De esta forma, podría plantearse que *Adiós, Ayacucho* subvierte asimismo el sentido occidental de la novela. Como si fuera “un retablo posmoderno” (Quiroz 2015: 43), en su interior encontramos también un pasacalle, una comparsa que convoca la “fe en la redención mítica” (Ortega 2018: 9); un acto creado al ritmo de “El Peruanito”, camión en donde viaja Alfonso Cánepa en busca de la verdad, o tal vez hacia el desbarranco (Ortega 2018: 25).

Si bien lo andino es una categoría que muchas veces pretende limitarse a lo geográfico y cultural, es innegable la carga física que esta puede contener en ciertos discursos. El uso de los términos “indio”, “indígena”, “campesino” y “cholo” dentro de lo despreciativo suele apelar al cuerpo. Todas estas formas están ligadas a una especie de error, o una “mancha india” (Degregori 2014: 58) que es vista como una interferencia al cambio y al progreso industrializado. Este imaginario, si bien es aún visible en nuestros días, durante la época del CAI mostró su lado más demente, ya que el enemigo no solo era considerado como tal desde sus acciones, sino desde el cuerpo y sus características asociativas: ayacuchano y quechua hablante. Como se lee en el Informe de la CVR, parte de las fuerzas del orden destacadas en las zonas de conflicto pasaron de identificar a esta población como parte de las víctimas a imputarles la culpa de los acontecimientos, acción que derivó en la construcción de un personaje sin rostro del cual debían proteger al país (CVR 2003: 44). En la novela, la descripción de la camarada Diana refleja esa simplificación del enemigo hecha por las Fuerzas Armadas: “–La camarada Diana me pertenece –dijo–. ¿Es ésta, verdad? / Me pasó el retrato-robot de una mujer. / Me lo quedé mirando. Era, más bien, el retrato abstracto de la mujer peruana: el rostro oval, los ojos almendrados, la boca llena, el cabello lacio” (Ortega 2008: 51).

Judith Butler sostiene que “el cuerpo se entiende como el proceso activo de encarnación de ciertas posibilidades culturales e históricas” (Butler 1998: 298). Es decir, una forma de “obligar al cuerpo a ser una idea histórica” (Butler 1998: 300). Lo andino y sus sujetos, desde lo hegemónico en el Perú, están constituidos por seres sin rostro asociados a una concepción de lo físico como el espacio del peligro y el dolor. Tanto en el desmembramiento del inca como en las constantes burlas sobre Alfonso Cánepa del tipo “¡El hombre biónico nativo!” (Ortega 2008: 35), se observa la intención de sujetar al cuerpo en un discurso racista, aunque aceptado y difundido

desde el poder. En un plano más amplio, otros ejemplos literarios en el Perú dan cuenta del mismo proceso, ya sea en la forma reivindicativa como el poema “Canto Coral a Túpac Amaru” de Alejandro Romualdo o en la dolorosa confrontación de la realidad que la novela indigenista intentó revelar. En todas estas formas, el resultado parece apuntar hacia la validación de dicha conceptualización como parte de las narrativas del discurso nacional: “El chofer le dio una bofetada y la nariz le sangró de inmediato. Éste es un perfecto, me dije, sangra con entusiasmo. ¡Qué país éste, el nuestro! Nos paren como un milagro histórico y nos entierran como una tragedia mundial; entretanto, inexplicablemente, nos apalean sin tregua. Culo pateado y nariz rota, peruano que rebota” (Ortega 2008: 36).

Como se ha mencionado anteriormente, *Adiós, Ayacucho* parece perseguir un modelo teatral en su composición escénica. Muchos elementos funcionan alegóricamente como recursos de una narración poco convencional que se aleja de todo intento de representar miméticamente la realidad. El viaje de Alfonso Cánepa no solo supone un desplazamiento físico de Ayacucho a Lima, sino también un movimiento en el lenguaje, como si “lo peruano” quedara enmarcado tanto en la precariedad de las formas lingüísticas como en el vacío comunicativo de una época. En ese sentido, resulta sintomático que el comienzo de sus conversaciones e interacciones se dé a bordo del “El peruanito”. A partir de este momento, los personajes que se suman a su aventura pasan a formar parte del juego de máscaras planteado por la novela en dos niveles. Por un lado, los personajes representan diferentes posibilidades de la sociedad peruana, como un collage del horror del momento: el antropólogo, el chofer, el ayudante, los senderistas, los soldados e infantes de marina, los campesinos que cargan sus muertos, el periodista, los narcos, el Petizo, el Ave Rock, los Incas, etc. La composición del cruce de voces no solo se da entre un personaje que va en contra de la “realidad” y sus sorprendidos interlocutores, sino que se retroalimenta continuamente de lo paródico y lo simbólico, en un escenario que muestra lo nacional como un disparate.

Por otro lado, en un nivel más concreto, las continuas burlas sobre la apariencia de Alfonso Cánepa traen a colación una serie de caras históricas que forman parte del imaginario nacional y popular (Cárdenas Moreno 2016: 26). Al igual que en la adaptación teatral, en donde el Qhapaq Qolla habla por Alfonso Cánepa, en la novela la presencia de personajes carnavalizados como Túpac Amaru II, Inkarrí o Guamán Poma de Ayala es convocada en el cuerpo incompleto. Este hecho evidencia la necesidad de darle un rostro a la muerte en el país,

tanto en lo contemporáneo como en lo histórico. El elemento paródico lleva a que el discurso de protesta de Alfonso Cánepa sea violentado mediante la imposición de una máscara ridícula. El reclamo es rebajado a un simple hecho patético, una imposición desde el poder para acallar lo subalterno: “Quién te crees que eres? ¿Un Túpac Amaru en bluyines? ¿Te crees el mismísimo Inkarrí, que espera que sus miembros renazcan para despertar? (Ortega 2008: 30).

De acuerdo con esto último, proponemos acercarnos a la disposición de los personajes como si se tratara de una comparsa andina, manifestación cultural que puede leerse desde un sentido performático, en tanto se construye como una repetición vinculada a los actos de la memoria colectiva. De los aspectos que Taylor destaca en los niveles de enunciación de la *performance*, la interpretación supone un recuerdo cultural que se desenvuelve en el cuerpo por medio de gestos, presencias y movimientos que se actualizan en su condición presente (Taylor 2011: 14). Un “estar aquí” que forma parte del hecho comunicado (Taylor 2011: 14). Asimismo, si se suma a este concepto la percepción carnavalesca del mundo como “el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación [...] la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo” (Bajtín 2003: 181), se puede entender la comparsa andina y su estética como formas rituales que subvierten el orden desde la mofa. Los personajes, enfundados en sus máscaras impersonales, intercalan su participación individual con lo grupal a través de movimientos corpóreos cargados de crítica. Es así como parece comportarse *Adiós, Ayacucho*, como el escenario de un teatro macabro, pero también como el pasacalle de un país destruido, en donde solo queda reír: “– No sobreviví –dije, humilde–, me morí nomás. / Rieron todos y aplaudieron” (Ortega 2008: 68).

Desde la propuesta de Campbell, la comparsa carnavalesca puede verse como un rito permanente, en donde los danzantes escenifican el proceso de transformación mediante sus acciones performáticas, como un ciclo constante que se repite cada vez que se interpreta (Campbell 1972: 338-345). Desde esta perspectiva, se entiende la comparsa como un acto de resistencia de la memoria y de la cultura, del mito arraigado y de sus lógicas de interpretación de la realidad. Según Aroni “continuidad, resistencia e inversión confluyen en la performance ritual de los carnavales andinos” (Aroni 2015: 124). Este hecho permite leer *Adiós, Ayacucho* como un gran juego de máscaras en donde la muerte parece erigirse como el gran vocero del discurso nacional, y en donde todas las caras debajo de los disfraces encarnados en personajes bizarros e inocentes, desde las alturas de Ayacucho hasta la Catedral de Lima, parecen ser la misma: el fantasma de la peruanidad fragmentada e irreconciliable.

2.2.3 Un país hecho de huesos

Si bien la crítica ha señalado que *Adiós, Ayacucho* se construye sobre la confirmación de un país dividido (Cárdenas Moreno 2016; Díaz 2010; Quiroz 2015; Hibbett y Vich 2009), hay que destacar además que esta representación revela el rostro más violento al que pudo llegarse en la década de los ochenta: la guerra sucia. El relato de Ortega supone la constatación de aquellas disparidades nacionales que llevaron a la ruptura del cuerpo, y que convirtieron simbólicamente al Perú en un campo de huesos, histórico y actual. Buscar las partes que le faltan, lejos de hacer de Alfonso Cánepa una víctima más del conflicto, ignorado y subestimado por el gobierno de Fernando Belaunde Terry, se convierte en una estrategia para leer la historia del Perú. Esto, claro está, partiendo de la heterogeneidad señalada por Cornejo Polar (1984; 2003) respecto a los sujetos y sus discursos dentro de las representaciones del mundo andino en la literatura en el Perú. Retomar la figura de Inkarrí no es exclusivo de lo rural o indígena, sino que busca amalgamarse con otros aspectos de las identidades nacionales.

Desde esta perspectiva, el discurso propuesto en la novela reelabora posiciones y puntos de vista sobre las categorías y constructos del Perú desde las acciones y la voz de Alfonso Cánepa, un cuerpo muerto en movimiento que recompone lo dicho por la oficialidad, desde el poder que le ha sido conferido en la violencia, y por encima del bien y el mal. El discurso de Alfonso Cánepa no supone cuestionamientos innecesarios sobre la cercanía con lo representado, a pesar de que su habla transgrede constantemente “lo andino”. La muerte, el dolor y la ironía no solo le confieren la libertad de leer el Perú desde un lenguaje inconciliable con el poder, sino de entenderlo desde la necesidad de una agencia para alcanzar lo mínimo: “Solo pido la ley al pie de la letra. La ley literal, esa justicia básica que reconoce a los hombres como seres de hecho y de derecho” (Ortega 2008: 44).

Para Díaz, la normalización del cuerpo destruido revela además el carácter neofantástico de la novela, ya que la presencia de Alfonso Cánepa como muerto en vida se instala en la realidad sin mayor sorpresa con el objetivo de evidenciar los rasgos de una sociedad deshumanizada frente al dolor del otro (Díaz 2010: 72-73). El recorrido de Cánepa supone la construcción de un sujeto en movimiento que recoge la muerte a su paso como elemento constitutivo de su identidad. La búsqueda de sus huesos lo lleva a constatar una realidad dolorosa, tanto en su propio proyecto de reconstrucción, como la unidad del país. Asimismo, el

desplazamiento de los Andes a Lima recuerda a otros personajes viajeros de la historia en el Perú, como Felipe Guamán Poma de Ayala (Díaz 2010) o el dios andino Wiracocha (Quiroz 2015). Estas figuras son complementarias a la de Inkarrí, tanto en el sentido carnavalesco de lo mítico, como en el carácter humano que lo aleja de intentos utópicos, o de lecturas antropológicas que buscan definir la naturaleza de las víctimas por encima de los responsables de la violencia.

Aunque Alfonso Cánepa se reconoce “menos ingenuo” que el cronista indígena (Ortega 2008: 44), su viaje también apunta hacia la revisión de lo oficial. Sin embargo, su confianza en la ley se irá perdiendo a medida que vaya adentrándose en la capital. A través de la búsqueda de sus huesos, lo que Alfonso Cánepa va construyendo es el discurso de la subalternidad en el Perú durante los primeros años del CAI. Mientras que en los Andes la muerte se convierte en un peregrinaje sin rumbo, en Lima se ha hecho un recurso o agencia de supervivencia: “– ¿No ha oído que estamos en el paraíso del mercado? Venden niños y no van a vender huesos. Cuide los que le queden” (Ortega 2008: 66). Este último aspecto permite observar la situación social de cara al conflicto. En los Andes, la violencia intensificó los procesos migratorios a través de continuos desplazamientos. Muchos de los familiares de los desaparecidos huían por miedo a ser también ejecutados, o impulsados por la desesperación de buscar los restos de sus desaparecidos. Sin embargo, el sentido simbólico y performático de *Adiós, Ayacucho* lleva la escenificación un poco más allá, al hacer de las víctimas verdaderos muertos en vida, silenciados por el poder de sus victimarios: “Debe haber sido después de salir de Abancay, más o menos, que empecé a reparar en la gente que de rato en rato se veía caminando a trechos o sentada al borde de la carretera, sobre las grandes piedras. La sospecha de que eran, como yo, desaparecidos, me sobrecogió. ¿No era yo el único que iba a Lima a reclamar por sus huesos? No dije nada para no provocar al enterrador de turno” (Ortega 2008: 51).

El desplazamiento de Alfonso Cánepa atestigua la intensidad de la catástrofe en un doble sentido. Mientras que en los Andes la violencia impacta en el cuerpo y la identidad, la gente en Lima vive “acostumbrada a ver cadáveres en la televisión” (Ortega 2008: 23). Al igual que en el caso de Guamán Poma de Ayala, para Alfonso Cánepa dejar Ayacucho resulta un movimiento impulsado por el contexto de violencia vivido en aquel sector de la subalternidad en el Perú (Díaz 2010: 73-74). El viaje transformador supone asimismo una radiografía breve y contundente de la realidad del país durante la primera mitad de la década de los ochenta. La

instalación de lo neofantástico en el escenario narrado acentúa la condición de los sujetos. De Ayacucho a Lima, la relación cultural con la muerte va transformándose, así como la mutua identificación de las víctimas dentro de una violencia sistémica. Solo en el ámbito más rural parece existir una sorpresa, o una vinculación espiritual y mítica con el regreso desde la muerte. En lo urbano, en cambio, estos elementos son solo otra posibilidad de agencia en medio del caos: “Si me descubriese una gente de la puna, seguramente se echaría a llorar; una gente del valle se pondría a rezar pidiendo perdón por sus pecados. Pero con los costeños es diferente” (Ortega 2008: 27). “– Espera –replicó él–. Toda esta gente está curiosa por verte. Hay que hacer algo, ¿no te das cuenta? / – ¿Corremos? – pregunté. / – Cobramos –corrigió él–.” (Ortega 2008: 67).

Ser testigo de estas miradas frente a la catástrofe, permite que Alfonso Cánepa vaya superando los umbrales que se presentan ante él, especialmente su propia necesidad de recuperar los huesos faltantes en un país que no pretende escucharlo. A lo largo de la narración, el sentido mesiánico se contrapesa con el humor. La misión quijotesca que supone la búsqueda de la justicia para un campesino en el gobierno de Fernando Belaunde Terry se ve acompañada de una serie de marcas que refuerzan desde la ironía la llegada de un cambio milenarista o de contenido mítico-espiritual. En un tiempo de muerte, la esperanza de una transformación se hace necesaria. Sin embargo, en el caso de *Adiós, Ayacucho*, todos estos elementos parecen ocupar un espacio demencial o cómico: “Y tú, Cristo, pobrecito – se burló –. Qué cojudo eres, venir a predicar a Lima. Te quemarán esta vez con alcohol chicha” (Ortega 2008: 76). No solo se trata de las propias simbologías encontradas en Alfonso Cánepa (Inkarrí, Wiracocha, Túpac Amaru II, Guamán Poma de Ayala, Cristo, etc.), sino también de la presencia de continuos predicadores que decoran el recorrido desde Ayacucho hasta Lima, y que avizoran un camino milenarista. Asimismo, la caza del Ave Rock, un ave mítica de destrucción que sobrevuela la ciudad de Lima (Ortega 2008: 62), o los personajes de los Incas que buscan la puerta al imperio en la basura (Ortega 2008: 63) contribuyen a la parodia del fin de los tiempos.

Si el recorrido de las alturas de Quinua a los espacios urbanos de Ayacucho supone para Alfonso Cánepa la constatación de los discursos hegemónicos orientados a otorgar gran parte de la responsabilidad de la violencia a la “ignorancia” del poblador andino, Lima se convierte en la salida nacional frente al caos, aunque no en la forma esperada por Alfonso Cánepa. Los recursos de la letra y la justicia negados a la sociedad andina seguirán siéndole esquivos como mecanismos de defensa: “Me recomponía ayudado por el Petiso, cojeando y tosiendo, cuando en

el piso oscuro he visto mi carta, arrugada y sin abrir. Belaúnde, simplemente, había decidido no leerla” (Ortega 2008: 78). El aprendizaje final se dará en la marginalidad, en la aceptación de la locura como válvula de escape y en todo tipo de agencia necesaria, legal o ilegal, para sobrevivir en aquel país de muertos. Solo cuando el héroe se ha desprendido de los elementos que le imposibilitan continuar, la opción más adecuada para su cometido se presenta como válida. Alfonso Cánepa renuncia, al menos momentáneamente, a la búsqueda de sus huesos. Su condición de subalterno lo empuja a otra salida, incluso más potente que la anterior: la subversión de las jerarquías históricas en el Perú. Usurpar los huesos de Pizarro al final de la novela no solo supone un “saque de vuelta” a su problema inicial; sino también un acto de ilegalidad que ratifica la “restauración mítica” como estrategia de resistencia desde la marginalidad, así como una promesa de retorno, ahora que se siente completo y puede continuar con una “segunda muerte” (Hibbett y Vich 2009: 187). La agencia subalterna no busca un país unido homogéneamente. La reconstrucción del cuerpo dividido, individual y social, supone un acto de transgresión de lo permitido, así como un reconocimiento de las costuras menos armónicas de los procesos de integración.

En ese sentido, la subversión del mito de Inkarrí presente en *Adiós, Ayacucho* revela un aprendizaje en medio de la catástrofe. Es decir, la búsqueda de una salida al abuso de poder desde lo mínimo y posible para el subalterno. Dejar del agujero en el que ha sido enterrado constituye un acto de resistencia frente a la versión oficial sobre las víctimas de la violencia, así como sus causas. Sin embargo, este sentido de retorno no implica un contexto mesiánico de grandes dimensiones, como era buscado o invocado en la novela de temática andina de las décadas anteriores al CAI. Por el contrario, *Adiós, Ayacucho* reelabora el mito de Inkarrí para referirse a lo posible, y la necesidad de un acto inicial ante la violencia, la responsabilidad del Estado peruano ante los acontecimientos del CAI. Tomar los huesos de Pizarro y hacerlos suyos, así como la promesa de regresar, supone vincular la naturaleza del mito con la apropiación de una nueva estrategia de supervivencia: el acriollamiento del sujeto andino. Este acto puede leerse como una especie de reconquista de Lima que la violencia produjo al desencadenar nuevas olas migratorias, como si se tratara de una movilización mortuoria desde los Andes (Villafán 1998: 126-127), pero también como un logro en el plano discursivo. Este cuerpo social representado en Alfonso Cánepa avizora una forma de agencia basada en la apropiación y reelaboración de los discursos sobre lo andino y lo nacional, con el propósito de subvertir las jerarquías sociales

impuestas en el Perú. Desde la lectura del modelo del viaje del héroe de Campbell, la novela no solo reelabora el mito de Inkarrí, sino que además lo supera. Alfonso Cánepa logra salir de su entierro y va en busca de sus huesos. Aunque no llega a encontrarlos, el proceso de aprendizaje le permite cerrar su ciclo mítico, al menos momentáneamente, por medio de la apropiación y la ironía sobre el poder que causó el desmembramiento de su cuerpo: “–Te juro que cuando sea presidente buscaré tus huesos –prometií, pálido. / –Ya los encontré, y ahora sí mi cuerpo está completo” (Ortega 2008: 79).



CONCLUSIONES

Luego de haber analizado la relación entre la novela *Adiós, Ayacucho* y el mito mesiánico de Inkarrí desde la carnavalización como forma de subvertir y reelaborar la morfología de este relato, así como el sentido transformador de la muerte y la resurrección como símbolos de aprendizaje y agencia, podemos concluir que:

1. Dado el contexto político, social e intelectual en el que el mito de Inkarrí fue redescubierto por la antropología, resulta entendible que el símbolo del retorno del inca fuera visto desde una perspectiva de reivindicación social y acto revolucionario contra los sectores dominantes desde cierto espacio de la izquierda en el Perú. El caso de Arguedas, particularmente, evidencia un punto de inflexión en la literatura peruana, al incorporar elementos de naturaleza mítico-mesiánica a la transformación social esperada en los Andes, los mismo que pueden vincularse con su trabajo etnográfico sobre Inkarrí. Sin embargo, nuestra propuesta de lectura del mito desde el modelo del viaje del héroe de Campbell nos permitió enfocarnos en el sentido que adquiere la muerte y la reintegración del cuerpo como símbolos de transformación y aprendizaje, ya que el héroe debe encontrar las fuerzas que permitan su retorno. Llevado al contexto histórico y social en los Andes del Perú, vimos que el mito de Inkarrí se constituye como un símbolo de resistencia constante frente a la dominación. Aunque esto no supone una reconstitución del dominado frente a las jerarquías de poder, al menos insiste en la defensa de su supervivencia.
2. A partir de este aspecto, leímos la novela de Ortega como una reelaboración de aquel sentido de transformación y aprendizaje, plasmado en el movimiento físico desde la muerte hacia la fuente misma del poder en el Perú como un acto de resistencia. Entendimos que el viaje de Alfonso Cánepa en busca de sus huesos lo lleva al conocimiento pragmático y realista sobre las posibilidades de generar un discurso reivindicativo en el Perú desde las propias víctimas de la violencia, así como la obtención de la agencia necesaria para llevarlo a cabo. Asimismo, descubrimos que mediante el tratamiento carnavalesco del mito de Inkarrí, el aprendizaje de Alfonso Cánepa adquiere un sentido pícaro y acriollado, aunque funcional para su objetivo

- final. El robo de los huesos de Francisco Pizarro le permite completar el sentido de su muerte.
3. Leer *Adiós, Ayacucho* como la carnavalización del mito implicó entender los elementos sagrados alrededor de la figura de Inkarrí dentro de la esfera de lo cotidiano y vincularlos con el tratamiento del cuerpo violentado en los ochenta en el Perú producto del CAI, especialmente en el ámbito rural andino. El discurso construido desde esta carnavalización opera en dos niveles comunicativos: lo lingüístico y lo corpóreo. Desde lo lingüístico, *Adiós, Ayacucho* relaciona el Informe Uchuraccay con el requerimiento de Valverde durante la captura del inca en Cajamarca, con el fin de puntualizar la responsabilidad del Estado y sus ramificaciones de poder desde los espacios intelectuales y letrados: las ciencias sociales, la literatura, el periodismo, etc. Desde lo corpóreo, la presencia de Alfonso Cánepa como muerto en vida rompe el sentido de una narración realista y posibilita la construcción de un enunciado en sí mismo que pone énfasis en la muerte en el Perú producto de la violencia. Asimismo, este tratamiento se apoya en los elementos mítico-rituales para construir una estética mortuoria que dialoga con ciertas manifestaciones performáticas andinas como la danza y el uso de la máscara.
 4. Aunque la novela empieza con una fuerte creencia en la obtención de una justicia mínima que garantice la posibilidad de dar sentido a las muertes de las víctimas del CAI, a partir de la ley y el uso de la palabra, observamos que el recorrido de Alfonso Cánepa desde Ayacucho a Lima en busca de sus huesos revela la realidad del Perú de aquel tiempo, hecho que lo lleva a comprender y aceptar el uso de otro tipo de agencia para alcanzar su fin. Desde la perspectiva de Campbell, centrada en la muerte y la recomposición del cuerpo como símbolos del aprendizaje dentro de un contexto de dominación en busca de la supervivencia, concluimos que este factor es el principal vínculo que la novela de Ortega mantiene con el mito. Es decir, el aprendizaje de que el único camino posible para acceder a cierto grado de justicia pasa por el recurso ilegal. Solo así, Alfonso Cánepa puede “renacer” como un muerto completo. Esta solución acriollada constituye la transformación del héroe, así como la movilidad discursiva del sujeto andino dentro del contexto del CAI que este trabajo ha buscado destacar.

ANEXOS

Anexo I

Córtanle la caveza a Atagvalpa inga, vmanta cvchvn. Extraído de *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Felipe Guamán Poma (1616).



Anexo II

“A Topa Amaro le cortan la caveza en el Cuzco”. Extraído de *Nueva Corónica y Buen Gobierno*.

Felipe Guamán Poma de Ayala (1616).



Anexo III

Folleto conmemorativo para el Festival Inkarrí de 1973.

SISTEMA NACIONAL DE APOYO A LA MOVILIZACIÓN SOCIAL (SINAMOS)

está con nosotros

La Revolución libertadora de
Túpac Amaru vive en cada uno de nosotros.
No es su muerte lo que recordamos el 4 de Noviembre.
Es su vida.
La tierra peruana recogió
sangre y simiente, promesa y orzullo.
Y hoy
nuestra Revolución
recoge los frutos del sacrificio para cumplir y defender el suelo
de la liberación de nuestro pueblo. Desde Tinta, desde Surmata,
desde Tungasuca irradia la voz de un recuerdo que es, también un juramento.
Un juramento de combativo amor al Perú.



RESURRECCION DE TUPAC AMARU: La Revolución Peruana ha llevado al "redescubrimiento o exhumación de la figura de Túpac Amaru (Tupamaro o Túpac Amaro), "insigne luchador social" del siglo XVIII, que bien puede calificarse de "Precursor de los precursores" de nuestra primera Independencia Nacional.

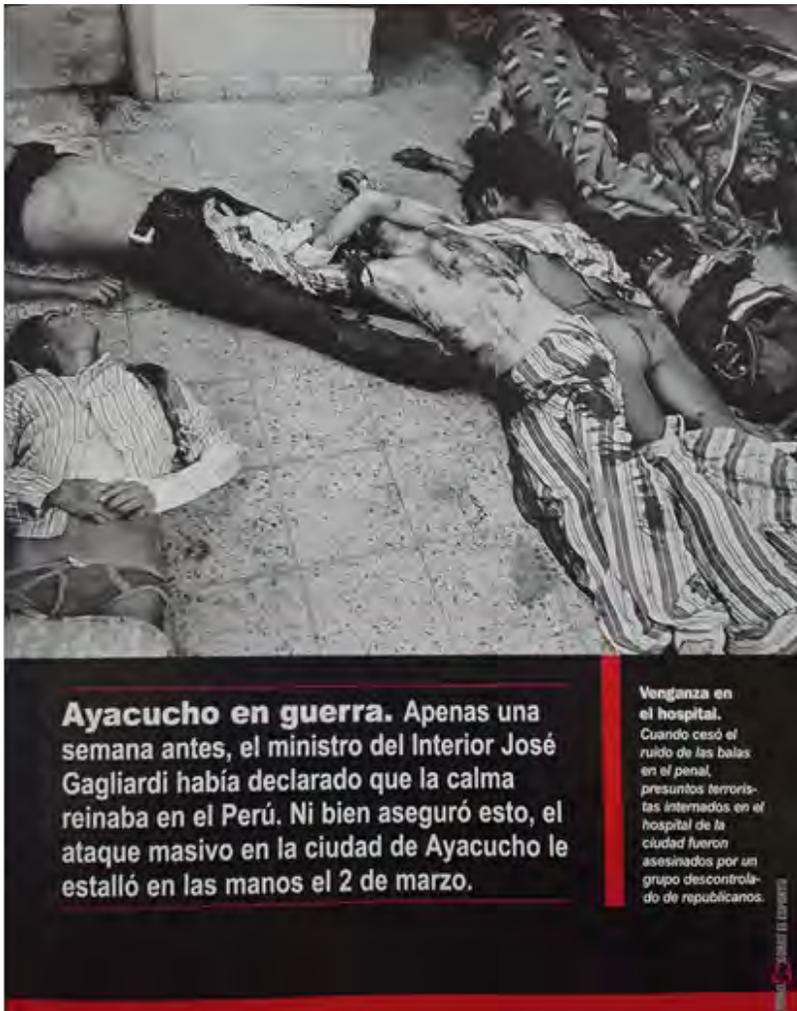
Anexo IV

Noticia de la Muerte de Jesús Oropeza. Extraída de “La República” (1987).



Anexo V

Ataque de la Guardia Republicana a senderistas internados en el hospital José Gagliardi en Huamanga luego del escape de la prisión de Ayacucho en 1982. Extraído de *La verdad sobre el espanto*. (Caretas, 2012).



BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

2018 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Segunda edición. Lima: Estruendomudo.

1976 *Los ríos profundos*. Séptima edición. Buenos Aires: Losada.

1964 *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada.

1956 “Puquio, una cultura en proceso de cambio”. *Revista del Museo Nacional*.

Lima, tomo XXV, pp. 184-232.

ARONI, Renzo

2015 “Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú”. *Anthropologica*.

Toronto, año 23, número 3, pp. 119-146.

BANERJEE, Ishita

2014 “Mundos convergentes: género, subalternidad, poscolonialismo”.

La ventana. Revista de estudios de género. Ciudad de México, número 5, pp.

07-38.

BUTTLER, Judith

1998 “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debates feministas*. Ciudad de México, vol. 18, pp.

296-314.

CAMPBELL, Joseph

1959 *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

CÁRDENAS MORENO, Mónica

2016 “Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega y *La*

sangre de la aurora de Claudia Salazar”. *Revista del Instituto Riva Agüero*.

Lima, número 1, pp. 11-46.

CORNEJO POLAR, Antonio

2003 *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Segunda edición. Lima: CELACP.

1984 “Sobre el “neindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, número 127, pp. 549-557

CANT, Anna

2015 “Representando la revolución: la propaganda política del Gobierno de Juan Velasco Alvarado en Perú (1968-1975)”. Capítulo de tesis doctoral. Cambridge: University of Cambridge, Facultad de Historia. Consulta: 20 de octubre de 2021.

<http://eprints.lse.ac.uk/101337/>

CVR

2008 *Hatun Willakuy, versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

DÍAZ, Diana

2010 “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 corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala”. En MENDOZA Américo y Laura LIENDO. *Panel A-L. Reflexiones sobre literatura y discursos de América Latina*. Lima: Red Literaria Peruana, pp. 71-81.

ELIADE, Mircea

2011 *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.

ESCAJADILLO, Tomás

1989 “El indigenismo narrativo peruano”. *Philologia hispalensis*. Sevilla, número 4, pp. 117-136.

FAIRCLOUGH, Norman y Ruth WODAK

2000 “Análisis crítico del discurso”. En VAN DIJK, Teun Adrianus (editor). *El discurso como interacción social. Estudio sobre el discurso II: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa, pp. 367-404.

FAVERÓN, Gustavo

2006 *Toda la sangre, violencia de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga.

FLORES GALINDO, Alberto

2021 *Buscando un inca*. Lima: Editorial Horizonte

FOUCAULT, Michel

1991 *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpe Diem Ediciones.

HIBBETT, Alexandra y Víctor VICH

2009 “La risa irónica de un cuerpo roto: Adiós Ayacucho de Julio Ortega”. En UBILLUZ, Juan Carlos, Alexandra HIBBETT y Víctor VICH. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, pp. 175-189.

LAUER, Mirko

1997 *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

LO JUSTO

2015 “Yuyachkani: Augusto Casafranca sobre *Adiós, Ayacucho*”. En Youtube. Consulta: 5 de diciembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=asODYMXF67w&t=121s>

MARIÁTEGUI, José Carlos

2007 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Tercera edición. Caracas:

Biblioteca Ayacucho. Consulta: 19 de noviembre de 2021.

<https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/7-ensayos-de-interpretaci%C3%B3n-de-la-realidad-peruana>

MARZAL, Manuel

1979 “Funciones religiosas del mito en el mundo andino cuzqueño”. *Debates en Sociología*. Lima, número 4, pp. 11-22.

MAYER, Enrique

1991 “Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa’s “Inquest in the Andes” Reexamined. *Cultural Anthropology*. Houston, volumen 6, número 4, pp. 466-504.

MOROTE BEST, Efraín

1958 “Un mito de Fundación del Imperio”, en *Instituto Americano de Arte*. Cusco, año 8, pp. 38-58.

ORTEGA, Julio

2008 *Adiós, Ayacucho*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

OSSIO, Juan M.

2019 “Inkarrí y el mesianismo andino. El héroe entre el mito y la historia”. *Históricas digitales*. México, número 20, pp. 181-212. Consulta: 20 de agosto de 2021.

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/heroe_mito.html

PEASE, Franklin

1977 “Las versiones del Mito de Inkarrí”. *Revista de la Universidad Católica*. Lima, número 2, pp. 25-41.

QUIJANO, Aníbal

1999 “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. *Dispositio*. Michigan, número 24, pp. 137-148.

QUIROZ, Víctor

2015 “La carnavalización del archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega”. *Mester*. Los Ángeles, número 43, pp. 41-64.

RAMA, Ángel

1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

REBAZA, Luis

2014 “De Inkarrí a guerrillero: Imagen visual y figura del heroico caminante andino”. *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas de la Universidad Ricardo Palma*. Lima, 11, pp. 15-28.

RENSMA, Ritske

2010 *The Innateness of Myth: A New Interpretation of Joseph Campbell's Reception of C.G. Jung*. London: Bloomsbury Publishing.

ROSTWOROWSKI, María

2017 *Aproximación psicoantropológica a los mitos andinos*. Lima: IEP

SAID, Edward

2008 *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

SCORZA, Manuel

1979 *La tumba del relámpago*. México: Siglo XXI.

TOMICKI, Ryszard

1978 “De Adaneva a Inkarrí. ¿Una visión científica del Perú?”. *Estudios Latinoamericanos*. Ciudad de México, número 4, pp. 259-264.

TAYLOR, Diana

2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En TAYLOR, Diana y Marcela FUENTES (editores). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.

UBILLUZ, Juan Carlos

2017 *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

VAN DIJK, Teun Adrianus

2016 “Análisis Crítico del Discurso”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*. Santiago de Chile, número 30, pp. 203-222.

VEGA CENTENO, Imelda

2011 “Inkarrí: etnología, religión y apuesta utópica arguediana”. *Revista Andina*. Cusco, número 51, pp. 43-71.

VILLAFÁN, Macedonio

1998 “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. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.