

2022

El capital simbólico de la muerte en pugnas del campo científico y el literario: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega

Alberto Valdivia Baselli
Lehman College, CUNY

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Baselli, Alberto Valdivia (August 2023) "El capital simbólico de la muerte en pugnas del campo científico y el literario: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL CAPITAL SIMBÓLICO DE LA MUERTE EN PUGNA EN EL CAMPO CIENTÍFICO Y EL LITERARIO: *ADIÓS, AYACUCHO* DE JULIO ORTEGA

Alberto Valdivia Baselli
Lehman College, CUNY

Adiós, Ayacucho, novela breve de Julio Ortega, narra la historia de Alfonso Cánepa, un dirigente comunitario, que es acusado de *terrorista* y dinamitado por las *fuerzas del orden*. El personaje no es, sin embargo, uno más que, durante los 80, reclama al Estado y a los *representantes de la justicia social y científica* (antropólogos, sociólogos, comunicadores, políticos) su cuerpo físico y su cuerpo simbólico. Cánepa, personaje ficticio, está basado en un personaje histórico, Jesús Oropeza Chonta¹, asesinado por las fuerzas militares peruanas en 1984, y que sería reivindicado por el informe de la CVR, con posterioridad a su estado de muerte.

Para ejercer su agencia política, Cánepa se embarca en un viaje, desde el infierno ayacuchano, hacia el centro del poder (Lima), con la esperanza de que sus reclamos signifiquen en el horizonte del ordenamiento político, ético e histórico, inclusive: “el recorrido narrativo del protagonista Alfonso Cánepa [en *Adiós, Ayacucho*] evidencia una visión del mundo carnavalesca, la cual articula el pensamiento andino con la deconstrucción del Archivo” (Quiroz 41) durante el llamado tiempo del dolor (*manchay tiempo*)

². *Adiós, Ayacucho* narra, entonces, la travesía dantesca del dirigente campesino muerto, emparentada con la de Guaman Poma (Quiroz 2014), desde Ayacucho a Lima, en busca simbólica de los huesos que el Estado le ha arrebatado al dinamitarlo, luego de acusarlo de *terrorista*: “Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto” (Ortega 47).

I would like to suggest through a critical analysis of Julio Ortega’s novella “Adiós Ayacucho” that *manchay tiempo* not only refers to the very actual fear of violence but also stands for the profound fear resulting from being caught between two sovereign reasons, each aiming for the destruction of

the other by resorting to the very same underlying discourses. . . a type of fear that transforms the Hobbesian fear of another man into fear of the sovereign and thus to the rejection of the sovereign relation itself. (Kroll 106)

Esta novela se despliega ante *el tiempo del dolor* como un dispositivo de análisis y resistencia frente a soberanías que miran a determinados sujetos subalternos como excedentes del sistema social, sujetos de basurización simbólica (Silva Santisteban 2009) y análisis de la inmunización social (Esposito 2011) articulada por el *discurso oficial*, y repensada por lo literario (no necesariamente en ese orden).

La novela muestra las relaciones de poder como imposibles de sobrellevar, violentas y autoritarias. El Estado, en el texto, se revela como una entidad tan temible como las organizaciones *terroristas* (SL y MRTA) contra quienes el *discurso oficial* (también durante los 80, desde el gobierno de Belaunde³) administró el miedo social. Manrique señala que la etiqueta de *terrorista* sirve más para cubrir las deficiencias del propio estado que para marcar las especificidades de las organizaciones subversivas, pues la única posibilidad de que SL hubiera tenido cierto éxito en el Perú estaría explicada como un fenómeno surgido de la propia dinámica social peruana (1991).

Este tipo de dinámicas, visibilizadas por la novela de Ortega, tan tempranamente como en 1986, evidencian las razones por las que el poder constituyente social solo puede, en el *manchay tiempo*, descreer de la posibilidad de articular socialmente poderes soberanos. La CVR pretendió reformar esta dinámica quebrada, pero sus alcances estuvieron siempre determinados por las propias dinámicas sociales de las que parten las comisiones, es decir, su configuración y praxis están ancladas a la cultura de la que son parte y a la que analizarán:

While the Commission does, in fact, acknowledge the need for a plurality of historical voices, it is also true – as Ortega’s novel suggests – that these claims are never fully realizable. Indeed, the Commission’s actual composition would reproduce the divides it would later use to explain the violence of the *manchay tiempo*. For example, of its 12 members, 10 were men and only two were women. All of them were from the urban middle class and only one was fluent in Quechua, the language of most of the victims. (Buendía 353)

Este sujeto andino, cargado políticamente, dirigente comunal, es cuestionable en tiempos de guerra interna, desde el punto de vista del Estado y de SL, pues ambos sistemas implican, en este tiempo, una forma de estado de excepción (Agamben 2005) y de límite al ejercicio del poder a manos de la población civil (Beasley-Murray 2010): “en *Adiós, Ayacucho* se construye una memoria contrahegemónica que interpela al Estado peruano” (Vich y Hibbett 175). Es Alfonso Cánepa el perfecto

personaje para ser objeto de violencia por las dos partes del conflicto armado peruano: un campesino dirigente, es decir, un político sin bando en ninguno de los dos lados de la guerra: “For both sovereigns, he is, as a community leader working outside the State and Sendero, the enemy: a Senderista for the State and a reformist or revisionist for Sendero” (Kroll 133-134).

El personaje principal, Cánepa, comienza su relato distinguiendo dos momentos en su vida y un punto de quiebre que lo llevará a perderla: el tiempo en el que confiaba en el Estado y el tiempo en que se reconoce como un “cojudo de nacimiento” (Ortega 19) por haber acudido a la policía después de haber sido requisitoriado. Él, en una primera instancia, valida al poder hegemónico obedeciéndolo (Kroll 2012). Estos momentos de auto reflexión, sin embargo, no serán suficientes para perder completamente la confianza en el derecho de representación que tiene frente al Estado: irá a pedirle sus huesos al presidente Belaunde, en Lima: al poder central.

Vine a Lima a recobrar mi cadáver. Así empezaría mi discurso cuando llegase a Lima, pero ahora solo empezaba a salir de la fosa donde me habían arrojado luego de quemarme y mutilarme, dejándome muerto sin la mitad de mis huesos, que se llevaron a Lima (Ortega 17).

Esa carga política está encapsulada en la antítesis del personaje muerto sin el cuerpo completo que pide su cuerpo al Estado. El mismo que se desplaza de un lado a otro, con partes de su cuerpo, carente, está literalmente desarticulado por la violenta desarticulación legal y social del Estado. La narrativa de Ortega le da voz a un personaje intrínsecamente sin voz (doblemente mudo: muerto y asesinado, silenciado) que solo pide una cosa: su cuerpo inerte: “el cuerpo [se entiende] como un espacio incierto, desfasado, nunca completa o exhaustiva, ni propio ni completamente ajeno. El cuerpo como una caja de resonancias que recibe toda la exterioridad de sí y se convierte especialmente en cuerpo de discursos” (Eltit 75).

Es importante subrayar que, en esta intervención política, *Adiós, Ayacucho* nos propone una dialéctica tanática particular: el muerto no pide estar vivo, pide la integridad de su cuerpo, su identidad completa, su memoria no cercenada. El cuerpo habla aquí al margen de la racionalidad funcional moderna (Nancy 2008), porque en la dimensión real que representa este personaje, el muerto no podría solicitar vivir, pero sí, a través de sus deudos, la integridad de su cuerpo, la totalidad de su memoria, lo único restante de su voz: su yo sin carencias. En ese cuerpo muerto completo está el resumen de la historia de la persona y el Estado no puede negar ese derecho, ni real ni simbólico: “Para expresar mi vida solo tengo mi muerte” (Ortega 36), cita Cánepa a Vallejo, pero nadie dentro de la novela parece entenderlo. Los culpables de la guerra, o las “víctimas incidentales” del Estado no tienen voz ni ley que los incorpore a orden jurídico, ni al sistema de poder que lo promueve.

El muerto que vive en el transcurso de su propia muerte se puede o quizás se debe entender también como un collage. Lo que queda de su cuerpo o lo que queda en su cuerpo es un agudo dispositivo para leer la actualidad. Pero su lectura solo es posible porque en él se encarna la suma histórica de un conjunto de cuerpos que lo anteceden (Eltit 78).

Este cuerpo muerto-voz está signado por la dimensión mítica del mundo andino. Cánepa es una forma de rearticulación del mito del Inkarrí, en el que es él una versión reactualizada del Inca Atahualpa asesinado y desmembrado por los españoles, y que jura regresar para reinstalar el orden inca: “As Alfonso Cánepa himself notes, Atahualpa is ‘un muerto que encarna, literalmente, la resurrección popular’ (99). As we will see, Cánepa’s final act in the story is, however, not a call for popular resurrection but for the refounding of the sovereign relation.” (Kroll 108). El trazo del mito sobre el cuerpo de Cánepa también lo signa como un sujeto en búsqueda de su reintegración corporal como forma de reinstaurar el sujeto social resquebrajado (Resende 5), la comunidad inmunizada por el propio imperio de la ley (Esposito 2011), y los derechos de los excluidos sujetos andinos, racializados y dominados por la hegemonía, *corporizados* en la ausencia de cuerpo de Cánepa. Propone Quijano (1988) que

the idea of ‘race’, as biologically structural and hierarchical differences between the dominant and dominated. So those relations of domination came to be considered as ‘natural’. . . . And since both terms of such a relationship were considered, by definition, superior and inferior, the associated cultural differences were codified as well, respectively, as superior and inferior by definition (216).

La *verdad* del Estado, la *versión oficial de la verdad*, a la que interpela el muerto Cánepa es una previa a la articulada por la CVR, 18 años después de la publicación de la novela. La *verdad oficial* no había necesitado de una comisión oficial en ese entonces y se mostraba mucho más inestable y mucho menos institucional que la verdad de la CVR del 2004. La narrativa del Estado en 1986 estaba basada en una verdad líquida (Bauman 2010), basada en la lógica de la modernidad democrática, en la que el estado, como homogénea entidad representativa del poder popular no puede suspender la lógica de la ley (estado) en un *afuera* de ese mismo orden (Agamben 2005).

Es decir, todo acto de Estado, por ser el productor y articulador social de la Ley, es legal. Por lo tanto, Cánepa es el gran símbolo de ese quiebre, de ese cuestionamiento al orden hegemónico, a la *verdad oficial* no escrita aún del Estado. La operación de Cánepa es doble, con su gesta ultra terrena, en la dimensión de lo humano y lo político, frente a la verdad oficial: 1) la evidenciación de la falta de la ley en el arrebatamiento de sus huesos por parte del Estado; 2) la continuidad de una lógica veritativa

postcolonial inmunitaria que incluye en la narrativa del Estado solo a quienes no se enfrentan a él, de alguna forma, es decir, a aquellos que no tienen ninguna necesidad de salir del sistema hegemónico administrado por el poder nacional.

Recordemos que, al final de la narración, Alfonso Cánepa se introduce en la tumba que (supuestamente) contiene los huesos de Pizarro, en la catedral de Lima, y *completa su cuerpo* con los huesos del Conquistador, señalando que, en un futuro, se levantará “como una columna de piedra y fuego” (Ortega 91), como un *Inkarri* redivivo. La reivindicación de este acto es un proyecto contracolonial, que desacraliza un símbolo histórico (Pizarro), punto de partida del sistema de la colonialidad en Sudamérica. Este pretende quebrar los límites antitéticos de lo legal desde el estado, y resolver las jerarquías de poder social que ese mismo estado cautela. Con esto, evidencia un deseo utópico de renovación del orden imperante en un *pachacuti* (Quiroz 2014).

La heterogeneidad de este sujeto migrante, situado en diferentes lugares e híbrido (Cornejo Polar 2011), se verifica en el acto en que Cánepa se completa con los huesos de otro muerto (Pizarro) y, asimismo, con partes del cuerpo del “fundador” del pensamiento colonial que lo excluye y subalteriza en la actualidad: “Alfonso Cánepa não consegue entregar sua carta aos meios oficiais, nem recobrar sua verdadeira ossada, mas se reconstrói transgredindo aquilo que há de mais oficial na história do Peru: o corpo do conquistador enterrado numa Igreja” (Resende 6).

La primera operación está relacionada fuertemente con la segunda, pero descansa en una lógica simbólica del cuerpo frente al cuerpo social de la ley. El Estado es rearticulador por excelencia de las posibilidades del cuerpo (social, individual), a través de la constitución y administración de derechos y deberes biopolíticos. De esa manera, el Estado, a través del cuerpo dinamitado de Cánepa, evidencia sus alcances dentro de la dimensión de lo legal y establece un límite de mayor alcance en la administración del cuerpo, lo que produce una efectiva administración de la vida y de la muerte. El viaje de Cánepa en busca de sus huesos es, en gran medida, una reacción ante esa administración biopolítica estatal, y puede entenderse como símbolo de la lucha de la sociedad peruana por la verdad, la justicia y la reconciliación años después la escritura de la novela (Buendía 2012).

¿Qué parte de mí será la que me falta? Ese hijo de su madre, ese misti borrachoso, que llevaba mis huesos en una bolsa de plástico, ¿adónde los llevaría? Adónde si no a Lima, panteón de pobres. . . . Pasito a paso iré hasta allá a recuperar lo que es mío (Ortega 21).

La lógica de la verdad poscolonial frente a la que Cánepa responde está signada por los paralelos entre el personaje de *Adiós Ayacucho*, el de Guaman Poma de Ayala y el dios Curinaya Wiracocha del *Manuscrito*

de Huarochiri (2007). De esta manera, *Adiós Ayacucho* no solo implica un cuestionamiento al archivo oficial sino también una ficcionalización crítica del archivo literario y simbólico nacional (lo que Quiroz [2014] llama, siguiendo a Bajtín, *carnevalización* del archivo): “la novela critica el carácter monológico del discurso oficial del Estado peruano y también a Sendero Luminoso, subvirtiendo las jerarquías coloniales con el fin de mostrar la posibilidad de regenerar la sociedad peruana” (Quiroz 41).

Cánepa no solo *carnevaliza el archivo* (Quiroz 2014) sino que lo actualiza para reimaginarlo en una lógica de estado que reestablece vínculos con sus sujetos al margen de la administración biopolítica. Este orden corporal es estabilizado por la historia poscolonial y los sistemas de suspensión de derechos y de exclusión política que en la *masa* la modernidad contemporánea promueve.

La muerte y destrucción del cuerpo de Cánepa se funda en un sistema de jerarquías propuesto por el sistema hegemónico. Cánepa no es considerado sujeto de derechos y se radicaliza en esa ausencia legal, en tanto que es cada vez más tratado como un objeto por el Estado y sus representantes: “Este mismo policía, antes de llegar al hueco que sería mi tumba, me ha llenado la barriga con paja seca, riéndose de mí, como si yo fuese un muñeco hecho para ser deshecho” (Ortega 18). Cánepa, en sus actos y su discurso, se confronta con el poder del Estado y sus lógicas discursivas de excepción.

Sus abogados han determinado que las leyes del Estado no se aplican a los excesos de violencia de los campesinos, instigados por las fuerzas antisubversivas, como si el Estado no representara a las naciones del país (y es verdad que lo hace mal), pero esta noción jurídica primitivista y paternalista sirve, reveladoramente, para encubrir a los verdaderos culpables de la violencia campesina, multiplicada por la ocupación distorsionadora de las fuerzas de la represión (Ortega 47).

Así, la penitencia migrante de Alfonso Cánepa es de un movimiento firme sobre la hegemonía de un sistema tutelado por el estado criollo y poscolonial (que incluye a otras instituciones criollas como la prensa). Asimismo, significa la rearticulación de una verdad marginada por esa misma voz oficial, que visibiliza la *verdad* de un individuo que se colectiviza en la novela, que representa a los sujetos sin voz (o susurrantes) de la guerra interna.

El tránsito de Cánepa desde Ayacucho a Lima, después de muerto, he señalado, es un movimiento contrahegemónico y poscolonial. Los puntos simbólico-geográficos Ayacucho-Lima señalan entidades de lo social cargadas de la impronta jerárquica nacional poscolonial. Ayacucho, Lima: subalteridad, hegemonía; andino, criollo; administrado por la ley, administrador de la ley. Este orden está fundado en el sistema colonial (Pizarro) y se ha mantenido después de la instauración de la República

criolla desde 1821. Por ello, hablamos de una lógica poscolonial. Ese sistema hegemónico apunta a la sistemática supresión (desaparición) de *la verdad* no oficial (del cuerpo), de sujetos sin derecho, expulsados de la lógica de la ley:

Claro que en este país uno se muere rápidamente, sin más, lo que revela la suerte de la víctima y la convicción del victimario. . . . Cada estilo de matar define su época (Atahualpa, Túpac Amaru, José Olaya, Alfonso Ugarte, Atusparia, y tantos otros), pero también cada muerto anónimo da cuenta de su cuerpo condenado y torturado; y, en tiempos de guerra sucia, desaparecido después de despedazado. Este cementerio nacional es un velar sin término, un luto del alma (Ortega 25).

La verdad histórica y sus métodos, desarrollados desde el Estado, son también cuestionados por Cánepa en la novela. El Estado se erige en juez y parte cuando institucionaliza lo histórico de la guerra interna, en 1986, sobre todo, desde el periodismo y los voceros oficiales de los poderes del Estado. Cánepa hace un reclamo ético, desde su voz subalterna, y se dirige al Presidente para visibilizar su neutralización jurídica de las culpas sociales de la guerra:

Sus escritores han determinado que todos somos culpables. Pero en el Perú unos son más culpables que otros. Porque si todos somos culpables ya no hay culpa, ni ley ni sanción posible. Todos seríamos, entonces inocentes (Ortega 47).

Ser *culpable* en la guerra significa estar dentro de la lógica de la ley, pero fuera del sistema social, desamparado por el Estado. Ser culpable, en un ámbito de homogenización ética de la culpa, sirve para que se neutralice la justicia. Nadie es culpable, señala Cánepa, entonces. Pero eso no funciona de esa manera. Incluso Cánepa se asume culpable en algún grado, porque, si nadie tiene culpa, todos son inocentes. En la guerra hay culpa colectiva, pero hay quienes generan la violencia, la desencadenan. Son quienes tienen la culpa primigenia, los que deben resolverla para que la paz pueda ser posible y duradera; para evitar violencias latentes.

The question thus returns: What is left to do when two sovereign reasons claiming to be fighting for two different ideas yet operating under the same underlying logics and discourses demand individuals to take sides and choose whom to obey? Or, as the trucker's assistant told Cánepa, what is left to be done when one sovereign kills your brother and the other sovereign kills your sister? (Kroll 133)

Es en este punto en que Cánepa y la novela intervienen en el ámbito de lo social como un dispositivo contrahegemónico y, también, como un sistema de desestabilización de la *verdad oficial*. Por lo tanto, irrumpe como

una crítica a las formas en las que la verdad científica, que informará a la futura Comisión de la Verdad, pretenderá estabilizar el discurso de la guerra interna. La CVR señala como culpables fundamentales de la guerra a Sendero Luminoso y al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (son las instituciones *terroristas*). El Estado es culpable de crímenes contra la sociedad civil y de ilícitos extrajudiciales en su respuesta al accionar de las organizaciones subversivas (CVR 2004). Sin embargo, Cánepa, desde *Adiós Ayacucho*, le señala al presidente Belaunde lo que podría decir cualquier campesino, muerto a manos del Estado o de SL, a la CVR y a la parte del Estado que la apoya:

sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en Sendero Luminoso. No, señor, la violencia se origina en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que no tiene ya nada que perder (Ortega 47).

Por ello, para comprender la complejidad que esta novela propone a la lógica de la verdad, es fundamental detenerse en la narrativa intermedia entre ambos nodos simbólicos (Ayacucho, Lima): el trayecto. Este está atravesado por una dinámica distinta, complementaria, pero de intensa lucha de poderes en la horizontalidad de los campos.

Alfonso Cánepa, en su trayecto a Lima, es *ayudado* por personajes representativos de varios campos y diferentes lógicas de *verdad*. Todos estos personajes buscan, de una u otra forma, beneficiarse del cadáver y de su carga simbólica social, para rearticular el poder de su campo. El primer eje simbólico nodal Ayacucho-Lima analiza y denuncia, desde la subalteridad, al poder del Estado y su verdad (y praxis) oficiales, articuladas o no. El segundo plano, el del tránsito en sí, cuestiona y discute las dinámicas de poder entre los campos letrados, científicos sociales y los medios de comunicación. La verdad de Cánepa, como sujeto subalterno y contrahegemónico, carente de la ley, en la ausencia parcial de su propio cuerpo, está siempre, por un lado, presionada por la invisibilización (invalidación) de las fuerzas hegemónicas del Estado y, en disputa, por los poderes intelectuales de los campos letrados y los poderes fácticos de los medios de comunicación. Claro ejemplo de ello es la caracterización criolla del estudiante de Antropología que lo descubre en el camión en el que Cánepa se ha escabullido para viajar a Lima:

Me miró escudriñadoramente, pero también con gusto, como si yo no fuese el primer bicho raro que encontraba. Era, por cierto, un antropólogo de mucho porvenir.

...

–Soy Alfonso Cánepa –dije–, o más bien, lo que dejó de él la policía. Me miró sin inmutarse.

–Pero, zambito –dijo por fin–, a ti hay que enterrarte (Ortega 25-26).

En este diálogo inicial con el antropólogo limeño se reproduce la tensión entre la perspectiva científica, poscolonial y *discursivamente* central, y la *verdad* (cuerpo y testimonio) de los sujetos subalternos de la guerra. Cánepa retrata a la ciencia social cargada de ideología poscolonial, de positivismo y represora de la verdad alterna, representadas en el cuerpo-voz de Cánepa, a quien se debería enterrar, no solo por muerto sino por ajeno al paradigma de la *verdad* que informa al poder hegemónico.

–Tú me vas a matar –repetía él–, no podré contigo. ¿Y qué ganaré yo con todo esto? Saldré perdiendo y haré el ridículo ante la Ford y la Fullbright.
–Te he prometido el decanato de Ciencias Sociales –lo consolaba yo–. Serás un barón del discurso nacional, un señor de libro y cartilla (Ortega 49).

Este personaje, andino, campesino, quechua hablante (bilingüe), es una entidad contrahegemónica y, también, un ser complejo e inestable: su fin más importante es la entrega de la carta al presidente de la República para reclamar sus huesos (verdad-Ley, cuerpo-identidad). Por ello, en el trayecto, no va a evitar utilizar técnicas de *supervivencia* asociadas con la de la picaresca, como en el caso citado: le ofrece su *verdad* al antropólogo a cambio de capital simbólico en su campo. Cánepa sabe lo que cada poder intelectual busca; sabe cuáles son los vínculos y sus alianzas posibles con el poder hegemónico y con el Estado.

De la misma manera, Cánepa lucha, durante todo el trayecto, por no ser enterrado por los demás (representantes de los poderes intelectuales y fácticos), pues ello implicaría el *enterramiento* de su verdad. Así, el discurso del periodista José Ignacio Cruz, es evidencia de la alianza de los medios de comunicación con el poder hegemónico (Quiroz 2014), pese a que este personaje comunicador esté, en gran medida, caricaturizado para servir de dispositivo simbólico de los extremos de esta alianza inestable: “Vale su peso en oro” (Ortega 56), señala Cruz.

El periodista, quien escribe “para la revista más autorizada del país” (Ortega 57) no solo retrata su clara vinculación con el poder hegemónico al actualizar en su discurso la lógica poscolonial, sino que se muestra, además, servil y clientelar frente a los sistemas de capital: “–En este país todos tenemos una vocación frustrada. Es por eso que todos tenemos un precio” (Ortega 57). Para Cruz, Cánepa es útil, rentable (Eltit 77), es un medio (no un sujeto) para lograr capital simbólico y, sobre todo, capital a secas. Podríamos pensar que el periodista, por lo menos, buscaría visibilizar la voz de Cánepa en los diarios y que, por lo tanto, sus motivos ulteriores ajenos a Cánepa no se disocian completamente de los fines más importantes de Cánepa: la reivindicación de su voz, su *verdad*, la búsqueda de completar otra vez su cuerpo cercenado por sus derechos violentados por parte del Estado.

Sin embargo, la realidad que nos muestra la novela es otra. Cruz, caricatura extrema del periodismo y sus intereses, cosifica a Cánepa como

lo hace con cualquier sujeto social (de la misma manera en que asume a la senderista Diana, con quien buscaría una entrevista para publicarla en “el *New York Times*” [Ortega 57]). Cruz sabe de las lógicas de la verdad, sabe cómo se administra esa *verdad alterna* desde la distancia del poder hegemónico. Es esta *sepultada* al ser publicada. Se exhibe en los medios como un accidente de la guerra o como un exceso y, de esa manera, terminan neutralizada: “Ud. es irrecuperable. Usted es la roca sobre la que se levanta el sistema.” (Ortega 58), le dice Cánepa al periodista. Por ello, Cánepa reniega de él, quien, finalmente, lo secuestrará colocándolo (como un objeto) en el interior de su maleta, rumbo a Lima: “la novela visibiliza que el periodista legitima una pretendida prerrogativa del discurso colonial: que posee la autoridad discursiva para representar al otro (antes colonizado por el imperio y hoy marginado por el Estado)” (Quiroz 201).

Aquí podemos notar la recurrencia de *topos* de la mediación paternalista del otro (Quiroz 2014) evidenciada en la novela, voz cuyo centro de acción, sin embargo, no siempre es la representación paternalista sino la resolución de sus intereses de poder, de clase o de mercado. La lógica con la que se administra al pueblo andino, campesino o inmigrante, desde la centralidad criolla, es poscolonial también porque es paternalista y reduccionista.

Para el antropólogo, autoridad académica, Cánepa “no estaba hecho para las complejidades nacionales” (Ortega 54) y su capacidad de negociación, como sujeto sin derechos, era siempre cuestionable. Desde el punto de vista del científico social y del periodista, Cánepa es otro del que se necesita hablar, al que se requiere mediar y representar, porque su voz es incomprensible, está fuera de la lógica criolla de modernidad.

El discurso de poder y educación es pertinente en este punto de los desarrollado por la novela. Existe un discurso que, pese a su pretensión de progresista es fundamentalmente racista y excluyente, puesto que discrimina a la población andina instrumentalizada por su *ignorancia* por Sendero Luminoso, a partir de una lógica exclusiva y excluyente de educación.

el perfil mayoritario de las víctimas se halla por debajo del nivel educativo secundario promedio (Cáceres 2004). La importancia que tuvo el control del escenario educativo, a través de una lógica que se aprovechó de las carencias para instrumentalizar la educación, se hizo más evidente en la estrategia de Sendero Luminoso (Sandoval 8).

Tanto para Sandoval como lo es para el antropólogo, alguien como Cánepa había sido *controlado* por SL a través de la *instrumentalización de la educación* ante una población con una escolaridad sin secundaria completa o con solo primaria en el sistema regular. Aquí vemos de qué manera la monopólica lógica moderna de la educación se verifica en el

discurso académico (Sandoval 2004) como en la representación literaria del letrado (Ortega 1986) que construye una taxonomía cerrada de educados y no educados. Es decir, vemos claramente una distribución entre aquellos no insertos en ese sistema instructivo de poder (Rancière 1999) del estado y del discurso educativo hegemónico y los cargados *de educación y de poder*.

Cierto es que ese sometimiento intelectual (poscolonial y criollo) propuesto por el estado, sobre todo en escuelas andinas y amazónicas, a espaldas del orden instructivo y epistémico de la comunidad a la que se dirigen, fue instrumentalizado con mucha fuerza por Sendero. Específicamente, SL centró su base intelectual en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, previo a los 1980, liderado por Abimael Guzmán. Pero el *vacío intelectual* —y la falta de exposición a la *verdad oficial* escolardejado por el estado, que podría servir de *resistencia* al *adoctrinamiento* de SL, se problematiza en las lógicas académicas criollas y simbólicas de *Adiós, Ayacucho: el hombre andino*, al margen del conocimiento cultural que maneje, es presa fácil de discursos *revolucionarios*, es decir, en contra del orden. Esa *minusvalía* intelectual, que llevaría a los sujetos del Ande a caer en las *redes* de sistemas dogmáticos de pensamiento, es un obvio discurso de sometimiento y jerarquización social a partir del control intelectual que implica la instrucción nacional. El sistema educativo es base del mantenimiento del *statu quo* poscolonial que mantiene a las elites criollas hegemónicas y al sistema estatal criollo peruano en el poder nacional. Sandoval (2004) tiene razón, por lo tanto, en este punto: alguien como Cánepa, por ausencia de *adoctrinamiento poscolonial* fácilmente podría, por pensamiento crítico frente a su situación subalterna, asumir un discurso fundamentalista y extremo como el de SL. La ausencia de manipulación intelectual de un lado (estado) permite, entonces, la manipulación intelectual (o no, la reacción) de un sujeto que, culturalmente instruido (al margen de su nivel de escolaridad según currículo nacional), es consciente de su realidad y reacciona frente a ella. Cánepa no actúa por falta de conocimiento; actúa por conciencia social. Los sujetos andinos que reaccionaron adhiriéndose a SL, por diferentes momentos y en diversas circunstancias, lo hicieron por razones particulares y privativas de su propia subjetividad y contexto específico. El control intelectual senderista y (la ausencia o no del control) estatal tuvieron que ver con sus decisiones, pero no fueron elementos decisivos (excepto, probablemente, en los casos de los instruidos en la Universidad San Cristóbal de Huamanga) para la participación de los pobladores del área andina en la guerra interna.

Por ello, Cánepa intenta escaparse de la lógica cosificadora del antropólogo, sistema que Cánepa ve como una forma de cárcel, lo que se verifica en la dimensión autoritaria del discurso de científico en cualquier ámbito y en su producción de verdades sobre subalteridades en el Perú de la guerra interna: “Pero este antropólogo no terminaría hasta escribir

un libro sobre mí y encuadernado en mi propia piel" (Ortega 32).

Una segunda dimensión crítica de Cánepa y de la novela está no solo posicionada en el eje social, político y económico, sino también en el eje discursivo. La novela, como tal, interpela a través de la narración de Cánepa y su trayecto lleno de peripecias picarescas, míticas (Wiracocha, Inkarrí, Pachacuti) y letradas (Guaman Poma), a la ciencia social desde la literatura: "Esta crítica al ámbito letrado-académico se profundiza por medio del establecimiento de una genealogía entre el discurso de las Ciencias Sociales y el discurso de imposición colonial" (Quiroz 52).

En las ciencias sociales el yo no escucha al otro, impone su discurso, habla de y por, pero nunca con el andino. La novela de Ortega pretende, más bien, otorgarle una voz al campesino Alfonso Cánepa, dentro de las consabidas complejidades culturales que tensan el discurso literario y su espacio de capitalización simbólica particular y distinción (Bourdieu 1999).

En este sentido, resulta clave cómo se presenta, en la voz de Cánepa, el conflicto de Cajamarca. Cánepa señala que Valverde "se portó como un científico social. Preparó un verdadero juicio del Inca Atahualpa, anticipando su respuesta, y confirmando sus propias ideas. Era muy zorro este curita" (Ortega 20). La crítica a la *verdad* y mecanismos de las ciencias sociales se interseca, aquí, con la crítica poscolonial a los poderes hegemónicos de la sociedad peruana y las jerarquías políticas en su dinámica.

Las ciencias sociales buscan, según la novela, una verdad condicionada por sus presupuestos y, asimismo, negociada en favor de las ideologías del poder. Lo que nos confirma Cánepa en *Adiós, Ayacucho* es lo que reveló hace mucho tiempo Foucault (1991) sobre la carga ideológica de todo campo de conocimiento:

–Pero fíjate que el discursito de la comisión de Belaúnde en Uchuracay – volví a la carga, armado de paciencia, sabiendo que la batalla sería larga. –¿Que hay con eso? –Es el discurso de tus colegas antropólogos, ¿verdad? ‘Venimos en nombre de Tayta 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 30)

La crítica a las ciencias sociales, como formas de producción de discursos y memoria institucional hegemónicas, es una de las más importantes denuncias de la novela. El cuestionamiento es a toda la ciencia social; es decir, al campo de la representación científica del mundo subalterno andino, así como de sus vínculos con el sistema de poder nacido del orden colonial.

Cánepa cuestiona a la Comisión de Uchuracay y al discurso de las

ciencias sociales, mientras descubre que el estudiante de antropología no puede (o no quiere) comprender la comparación entre el discurso colonial del padre Valverde y el poscolonial ante los campesinos de Uchuraccay (Kröll 2012): “¿No ves que a nombre de la autoridad se promete la justicia cuando se está reafirmando el poder estatal? ¿No crees que con ese discurso de Uchuraccay termina la antropología en el Perú?” (30).

En este punto de la novela, se visibiliza otro elemento constitutivo del complejo (des)encuentro que la novela produce con el discurso científico social y lo proyecta al *discurso oficial del futuro*, de la CVR. Habíamos señalado, en el capítulo anterior, que el Informe de la Comisión Uchuraccay había sido cuestionada y corregida por la CVR (2004). “Era evidente que mi juicio había comenzado y que el discurso oficial, desde Valverde hasta la Comisión de Uchuraccay, iba a condenarme. Seguramente que ya en Cajamarca la comisión oficial de Pizarro llevó aguardiente a los indios” (Ortega 32).

Para Cánepa el discurso del padre Valverde frente a Atahualpa y la Comisión de Uchuraccay están vinculados por una histórica naturalización y justificación de violencia estatal calculada, inserta en todo sistema de razón soberana (Kröll 2012). Gracias a la fotografía que vio Ortega de Oropeza Chonta⁴ en la revista *Quehacer*⁵ en 1984 es que Alfonso Cánepa nació al mundo de la ficción (Ortega: 9), para “devolverle la palabra a esa víctima de la guerra sucia” (Ortega 9). Este momento iluminado (Marsal 2015), preñado de historia y cambio social, produjo un viraje de intervención histórica estética solo posible en la ficción: darle voz a un muerto, visibilizar su testimonio en el de la ficción: “This violence is not only epistemological but also metonymical, as the fragments of Peru’s dismembered social body – in this case, the peasant leader – are made to stand for the whole” (Buendía 352).

Además, en esa intervención del cuerpo muerto, aportar de otra verdad a la verdad imposible, negada o silenciada, le devuelve la ciudadanía a la víctima, a través de la ficción, incluso después de su muerte:

Adiós, Ayacucho argues for the possibility of appropriating one’s own history as an effective way of attaining justice and regaining citizenship. It is Cánepa himself who tells his story as a way of reclaiming his missing body parts. . . . *Adiós, Ayacucho*, as fiction, succeeds where the Commission never stood a chance: in reinstating the disappeared individual’s citizenship (Buendía 350).

La interacción entre el *discurso oficial*, la CVR y la literatura se hacen, con este hecho, inmensamente productivos. Vemos que, a diferencia de otros momentos, lo que puede lograr la CVR y su episteme positivista, no lo puede (ni le interesa) lograr el discurso literario y viceversa. Pero, aunque en pugna por instalar su *verdad* respectiva en el imaginario

social, muchas veces ese diálogo-debate produce una interacción tan fructífera como necesaria: promover, en ese conflicto de diferencias, la intervención en lo social-político de lo literario, de una forma imposible para las ciencias sociales y el *discurso oficial*. Como vemos en este ejemplo, la interacción de campos de *verdad* (archivo oficial / archivo alterno) no solo edifican riqueza en su interacción conflictiva, sino también cuando dialogan de forma complementaria.

Este continuum crítico frente a los poderes hegemónicos asociados al Estado, desarrollado en toda la novela, logra su momento más simbólico hacia el final, cuando, como un Guaman Poma⁶ del siglo XX, Cánepa llega a Lima para entregar su carta al presidente de la República (poscolonial). Presidente que, al igual que el rey Felipe II –para Guaman Poma–, ignorará la comunicación. Mientras es arrojado de las cercanías del poder, Cánepa puede ver su carta en el piso, “arrugada y sin abrir. Belaúnde había, simplemente, decidido no leerla” (Ortega 88): “The sovereign, it seems, never listens”. (Kroll 135). El soberano, como con Guaman Poma en el XVII, a las voces periféricas, no presta ni oído ni voz, ni discurso ni praxis: “Aunque consigue entregarle la carta al presidente, sabe que no la leerá porque el cuerpo presidencial es otra burocracia más que repite los síntomas de la exclusión” (Eltit 79).

Como vemos, el registro literario es un evidente producto de su dinámica cultural, de la misma forma que los productos científicos sociales o el *discurso oficial*. *Adiós, Ayacucho* es una valiosísima intervención contrahegemónica y poscolonial en el horizonte social y cultural peruano. Otro elemento fundamental de la novela es su ironía y la marca que esta deja en los cuerpos patéticos de la denuncia. Sobre todo, en el cuerpo de Cánepa. La risa con la que marca Cánepa su muerte, su cuerpo dinamitado, la pequeñez de su cuerpo carente “denuncia que el presente y sus huesos expropiados constituyen la feroz repetición de lo mismo. En cierto modo se ríe hasta de su cadáver repetido por un idéntico incesante crimen” (Eltit 78):

Mientras daba vueltas en el aire he visto a los guardias que bajaban la ladera aullando como lobos.

–Tengo una puntería cojonuda –dijo uno.

–Quedó hecho mierda –dijo otro.

–Recojamos las pruebas del delito –dijo otro más, y los tres rieron (Ortega 18)

La tragicomedia del cuerpo violentado está sentada sobre las bases de las jerarquías sociales y del pensamiento poscolonial. El cuerpo es risible en la tragedia cuando se le basuriza (Silva Santisteban 2008), excluyéndolo del horizonte de cuerpos aprobados por el sistema hegemónico, pero también cuando lo racional excede el referente descrito. La ironía es, en suma, una contradicción lógica, que afrenta a la razón. La irracionalidad de la

ironía, dentro de un sistema racional, es respuesta a la contradicción más extrema, a fenómenos tan terriblemente contradictorios como aquellos donde la racionalidad se muestra insuficiente. La risa irónica es, por lo tanto, un mecanismo de defensa ante la tragedia social –y corporal–, pero también una marca del exceso, de la violencia materializada en cuerpos, imposible de racionalizar. “Desta maneira, o caminho do protagonista para Lima configura-se como um percurso grotesco, onde os diversos implicados ... são incriminados pela ironia e pela sátira” (Marsal 350).

Casi al final de la novela, Cánepa realiza su más simbólico acto corporal institucional: orina en la pared del edificio del Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) (Ortega 83), como acto final de rechazo al archivo hegemónico del Estado y su *verdad oficial*. Al mismo tiempo, lo hace como una forma de unir su cuerpo incompleto, su voz y su corporidad identitaria, a la institución que lo rechaza, al archivo que no lo incluye en sus registros. Los orines, insulto somático a la palabra institucional, es también símbolo categórico del cuerpo líquido que, luego de marcar el muro de la entidad de la que pretende ser parte signica, a pocos minutos, se evapora, dejando un trazo de urea y detrito humano en la exterioridad del recinto clausurado para todos los sujetos como él en el Perú.

NOTAS

1 At the time of his death, Oropeza was 33 years of age. With a degree in economics from a local university, he had been elected president of the peasant community of Utecc and was an active militant of the Partido Socialista Revolucionario (Socialist Revolutionary Party). For a long time, Oropeza had been the object of systematic harassment by the police. His visit to Puquio, where he was supposed to attend a peasant assembly, would not prove the exception. On 27 July 1984, Oropeza was detained at the Puquio police station, where Sergeant Julio César Alva Frías questioned him. . . . On 10 August 1984, Oropeza’s body was found at the local morgue. According to the forensic report, the skull presented multiple fractures; the right arm had been severed at the humerus; the skin and soft tissue of the face and the thoracic and abdominal regions had been peeled off, presenting pronounced signs of carbonization; and the content of the abdominal cavity was missing. (Buendía: 347), refiriendo lo relatado en la CVR (2004).

2 In Peru, the years between 1980 and 2000 are widely known as the *manchay tiempo*, a conflation of Quechua and Spanish words that literally translates as the ‘time of fear’ (Buendía: 345).

3 Como hemos visto en el capítulo I, la estrategia que se asumió desde el Estado, desde Belaunde (1980-1985), a García (1985-1990) fue equivocada: “se delegó la conducción no sólo militar sino también política del conflicto en las Fuerzas Armadas, y esto condujo a que la población, sobre todo los campesinos de las zonas rurales más aisladas, se vieran en realidad entre dos fuegos: el de las fuerzas subversivas y el de las fuerzas del orden”. (Nieto 2007: 14-15)

4 Como ya hemos señalado *supra*, la base del personaje de ficción Cánepa es un campesino real asesinado, Oropeza Chonta.

5 Long before the Commission was formed, and unaware of the facts it would use to formulate its truth, Ortega stumbled upon a photograph of Oropeza's body in *Quehacer* magazine. Seeing Oropeza's complete and utter dehumanization – a tortured, broken, charred and lifeless body – he was prompted to write his ordeal. Thus, *Adiós, Ayacucho* came into being. The novel, published in 1986, portrays the perverse logic of disappearances, in which, according to Ortega, Peru's losses converge – from the loss of ancestral communal lands to the killing rampages by all sides of the armed conflict. (Buendía: 49)

6 que llega a Lima para enviar su carta al Rey de España en el XVII.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *State of Exception*. University of Chicago Press, 2005.

Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony*. Political Theory and Latin America. University of Minnesota Press, 2010.

Bourdieu, Pierre. *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press, 1996.

Buendía, Felipe C. "Truth in the Time of Fear: Adiós, Ayacucho's Poetics of Memory and the Peruvian Transitional Justice Process." *International Journal of Transitional Justice*. 6.2 (2012): 344-354.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima, CVR, 2004.

Eltit, Diamela. "La historia andina de los huesos." *Hueso Húmero*. Lima (2013). (75-79)

Esposito, Roberto. *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Cambridge: Polity, 2011.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, Siglo Veintiuno, 1991.

Kroll, Christian. "Writing beyond Reason: Literature, Counterinsurgency and Sovereignty in Contemporary Latin America" PhD dissertation. University of Michigan, 2012. <https://deepblue.lib.umich.edu>.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Fordham University Press, 2008.

Nieto Degregori, Luis. "Un país en el infierno. Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa". En *Convergencia y evasión. Literatura actual del Perú*. La página 67/68. (11-21). 2007.

Ortega, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima, FCE, 2018.

Quijano, Aníbal. *Nationalism and Capitalism in Peru: A Study in Neo-Imperialism*. Monthly Review Press, 1975.

_____. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política ediciones, 1988.

Quiroz, Víctor. "La carnavalización del Archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega". En *Mester* 43 (1), 2014, (41-64), Berkeley.

Rancière, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford University Press, 1999.

Resende, Flávia A. V. "Corporificar ausências: morte e violência em *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega e Yuyachkani." *Amerika* 12 (2015) (1-11).

Sandoval, Pablo. *Educación, ciudadanía y violencia en el Perú: Una lectura del Informe de la CVR*, 2004.

Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima, Universidad del Pacífico, 2008.

Vich, Víctor y Alexandra Hibbett. "La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega". *Contra el sueño de los justos: la literatura ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 175-189.