

Yuyachkani y la reinención de *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega: corporización y memoria

Yuyachkani and the Reinvention of *Adiós, Ayacucho* by Julio Ortega: Embodiment and Memory

Abraham Vargas Bautista*

Universidad Científica del Sur. Lima, Perú

abrahamvbster@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8800-5089

Izabela Guimarães Guerra Leal

Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, Brasil

izabelalea@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6630-9970

Citar como: Bautista, A. V. y Leal, I. G. G. (2026). Yuyachkani y la reinención de *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega: corporización y memoria. *Desde el Sur*, 18(4), e0101.

RESUMEN

El presente estudio constituye una reflexión sobre la obra de teatro *Adiós, Ayacucho*, adaptación de la novela de Julio Ortega. Nuestro objetivo es reflexionar sobre cómo el carácter ritual del teatro y una comprensión del cuerpo desde la cosmovisión andina dan sentido a la representación de una no-presencia. La puesta en escena la protagoniza un campesino ayacuchano asesinado por la policía peruana durante la época del terrorismo. Este personaje, siendo ya un cadáver mutilado, emprenderá un viaje hacia Lima en busca de justicia. Entonces, Yuyachkani se enfrentará al reto de mostrar una ausencia en escena. Desde nuestra lectura, el cuerpo inerte y fragmentado se logra materializar/escenificar recurriendo a un ritual típico de los años ochenta en el Perú (velar las ropas de los desaparecidos), y también entendiendo que, en el mundo andino, las fronteras entre vida y muerte, y cuerpo y alma son difusas.

PALABRAS CLAVE

Teatro peruano, Yuyachkani, literatura de la violencia,

* Autor corresponsal: Abraham Vargas Bautista, Universidad Científica del Sur. Lima, Perú. Correo: abrahamvbster@gmail.com

cosmovisión andina, cuerpo ausente

ABSTRACT

This study is a reflection on the play *Adiós, Ayacucho*, an adaptation of Julio Ortega's novel. Our goal is to reflect on how the ritual nature of theater and an understanding of the body from the Andean worldview give meaning to the representation of a non-presence. The play stars a peasant from Ayacucho who was murdered by the Peruvian police during the era of terrorism. This character, now a mutilated corpse, embarks on a journey to Lima in search of justice. Yuyachkani then faces the challenge of showing an absence on stage. From our reading, the inert and mutilated body is materialized/staged by resorting to a ritual typical of the 1980s in Peru (keeping vigil over the clothes of the disappeared), and also by understanding that, in the Andean world, the boundaries between life and death, and body and soul, are blurred.

KEYWORDS

Peruvian theater, Yuyachkani, literature and political violence, Andean world view, absent body

1. Introducción

Adiós, Ayacucho (1986) es una novela del escritor y crítico peruano Julio Ortega. Esta obra nos presenta a Alfonso Cánepa, un campesino ayacucho que tras falsas acusaciones de terrorismo es detenido, torturado y asesinado por agentes policiales. Cánepa regresa a la vida para recuperar las partes de su cuerpo cercenadas tras su asesinato. A fin de exigir justicia, iniciará un viaje hacia Lima con la finalidad de entregarle al presidente de la república una carta en la que le exige buscar sus partes faltantes. En 1990, el grupo de teatro Yuyachkani adapta la novela de Ortega. La *performance* adquiere un tono ritual: el escenario representa el velorio de un desaparecido por la guerra. Una tarima de madera sobre la que se velan las ropas de un hombre en ausencia del cuerpo se ubica al centro del escenario. De una bolsa negra ubicada a un lado de la tarima sale un personaje con el rostro cubierto por una máscara y empieza un monólogo: la historia de Alfonso Cánepa.

El protagonista, en ambas versiones, representa a las víctimas inocentes del enfrentamiento entre el Estado y el grupo terrorista Sendero Luminoso. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) ha determinado que fueron casi setenta mil las víctimas del conflicto.

Ayacucho fue la zona más golpeada durante este periodo, y también fue donde empezaron las acciones armadas. Se calcula alrededor de treinta mil las víctimas del departamento de Ayacucho. Para entender la magnitud de la desigualdad étnico-racial del conflicto es importante indicar que el 85 % de las víctimas corresponden a los departamentos de Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancaavelica, Apurímac y San Martín, que están entre los más pobres del país. Las cifras del informe final de la CVR demuestran que el terrorismo fue un periodo donde el racismo y la deshumanización fueron determinantes en la escalada de la violencia, y es que el abuso policial o militar no se vivió igual en todas las zonas del país.

Adiós, Ayacucho es una novela que se cuestiona sobre el origen de la violencia y nos ofrece una «interpretación en términos estructurales e históricos» (De Vivanco, 2024, p. 245). La crítica Lucero de Vivanco sostiene que la novela postula que el discurso antropológico busca legitimar la violencia estructural. Así, la novela de Ortega se caracteriza por ser una crítica frontal contra el universo letrado. *Adiós, Ayacucho* es en realidad una respuesta al informe de Uchuraccay¹. Afirma Lucero de Vivanco (2024) que la retórica colonizadora del Informe le ha negado su humanidad al indígena, y *Adiós, Ayacucho* busca restituírsela al darle voz.

Yuyachkani no hace mención del Informe, porque al ser una obra teatral tiene sus propias estrategias y objetivos. Desde nuestra perspectiva, no se menciona al citado documento porque la *performance* está pensada para un público quechua, en gran medida sobreviviente del conflicto o quizá sus deudos. Así, Yuyachkani apela más al carácter ritual, a la catarsis y a la memoria. En tal sentido, nos proponemos comprender cómo se logra materializar la ausencia de Alfonso Cánepa en escena a través del juego de teatral, pero también apelando a la cosmovisión andina.

Antes de analizar la materialización de la ausencia y el problema de la memoria en la *performance* de Yuyachkani discutiremos la complicidad entre el discurso antropológico y el *establishment*, ya que la novela de Ortega nace como una respuesta al Informe Uchuraccay. *Adiós, Ayacucho* toma el caso de Uchuraccay para hacer una crítica de la violencia

1 En enero de 1983, en la comunidad campesina de Uchuraccay, ocho periodistas fueron asesinados por los propios comuneros que los habrían confundido con integrantes de Sendero Luminoso. El presidente Belaunde creó una comisión para esclarecer los hechos y determinar los responsables de dicha masacre. La comisión estuvo conformada por distinguidos antropólogos y por el escritor Mario Vargas Llosa, encargado de presidir la comisión. En el informe presentado por los comisionados, el país es dividido en dos, un Perú oficial y otro «bárbaro y arcaico», del cual forman parte las comunidades campesinas como Uchuraccay. Así, el informe de Uchuraccay presenta sus conclusiones haciendo uso de una retórica racista que ve al indígena como la alteridad máxima de quienes conformarían el Perú oficial.

estructural. Así, mientras la novela busca entender cómo una clase intelectual legitima el poder y el abuso del Estado, la *performance* intenta reparar el tejido social roto por el caos social.

2. La voz del indígena y los discursos letrados

Para la crítica brasileira Meritxell Hernando (2015, p. 358), no solo muere el protagonista, sino también el discurso literario:

Quem é o morto aqui, então? Os camponeses, cujos assassinatos devem ser denunciados? O personagem Alfonso Cánepa? Os ensaios de interpretação da realidade peruana? Ou o discurso literário, usado por um professor para acertar contas com os discursos letrados que dominam seu país?

Se optamos pela última alternativa, vemos como a literatura se levanta, feita paródia, se desfazendo aos pedaços (aos capítulos, que são mínimos), já nem sendo literatura, nem ficção, nem crítica. E se transforma em um ser do além. Mais que se apropriar da voz indígena, [a literatura] se apropria dos mecanismos de assimilação, desfazendo o faz de conta do indigenismo, e se mostrando a si mesma na invenção de um personagem, uma língua e um lugar de enunciação que na marca do fantástico vence a invisibilidade social e, ao mesmo tempo, escancara sua inexistência. Assim, a literatura inclui a própria imagem na trama, libera a ficção e a mistura com outras formas discursivas.

La literatura muere y se levanta hecha parodia es una suerte de analogía con el protagonista. Hernando enfatiza que la confrontación al discurso letrado se realiza a través de un género menor: la parodia. No muere el discurso literario en sí, sino el convencional o tradicional. Siguiendo el planteamiento de Hernando, resulta coherente que sea un discurso paródico y sarcástico el que se enfrente a los discursos letrados, ya que *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega no solo remite al informe de Uchuraccay, sino que también teje referencias a las obras de Guamán Poma o José Carlos Mariátegui, y critica el indigenismo tradicional (Quiroz, 2014). Entonces, la crítica al universo letrado se realiza desde la parodia y desde el indígena.

Adiós, Ayacucho interpela al universo letrado a través de la figura de un campesino que se ha apoderado de la letra y del saber del Perú «oficial». Resulta irónico que la voz de Cánepa solo se escuche tras su muerte. En su travesía, el muerto viviente que es el protagonista se encontrará con distintos sujetos que intentarán enterrarlo —una forma simbólica de silenciarlo—; su primer compañero de viaje será un estudiante de antropología al que conoce en la tolva de un camión donde ambos viajaban a escondidas. A través de la interacción con este personaje, Cánepa irá desarrollando su crítica al universo letrado:

- ¿Tú crees que el cura Valverde era antropólogo?
—¿Qué Valverde? —se sobresaltó el antropólogo.
—El cura, pues. El capellán de las tropas de Pizarro.
—No, cómo va a ser.
—Pero fíjate que 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.
—Bueno, ¿y?
—El Inca no había visto nunca un libro y cuando Valverde le alcanza la Biblia se la lleva a la oreja, creyendo que le hablaría. ¿Por qué haría eso?
—Por cojudo, claro.
—Por el discursito, más bien.
—Yo no sé dónde habrás leído semejante versión (Ortega, 2018, p. 29).

Con estas palabras Cánepa no solo va delineando su postura frente a la antropología, sino que también se descubre como un sujeto de conocimiento que tiene la capacidad de cuestionar la historia oficial. Por otro lado, el carácter paródico o sarcástico de la obra se expresa en la incapacidad del antropólogo de responder a Alfonso Cánepa. Los roles se han invertido y el universo académico ha sido ridiculizado, pues el compañero de viaje del protagonista no ha sido capaz de entender los cuestionamientos al requerimiento², un dispositivo legal medieval que tenía por finalidad justificar la invasión y dominación.

2.1. Crisis del discurso antropológico

Mientras que Víctor Vich y Alexandra Hibbett sostienen que «*Adiós, Ayacucho* es un texto fundamental escrito como respuesta al Informe de la Comisión de Uchuraccay» (2018, p. 155), Lucero de Vivanco destaca que la novela de Ortega «invierte el conjunto de significados consignados en los textos de Vargas Llosa»³ (2024, p. 245). Así, *Adiós, Ayacucho* es una novela que logra materializar una crítica contra la antropología andinista. El concepto de «andinismo» aplicado al discurso antropológico fue acuñado

2 Discurso que debía ser leído ante un monarca extranjero y mediante el cual se le exigía someterse al rey de España y adoptar la fe católica. La finalidad de este discurso o dispositivo legal era legitimar el proceso de conquista de nuevos territorios. En el caso de Tahuantinsuyo, el padre Valverde leyó ese discurso ante el inca Atahualpa. Si bien el discurso se leía en español, siempre se contaba con un traductor, que por lo usual no tenía un gran dominio de la lengua extranjera.

3 De Vivanco se refiere al informe de Uchuraccay y a «Historia de una matanza» (1983). Este último es un ensayo que Vargas Llosa publicó originalmente en el *New York Times* y en el que da cuenta de su experiencia como parte de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay.

por Orin Starn (1992, p. 17) para referirse a aquellas «representaciones que sitúan fuera de la historia moderna a los actuales campesinos serranos»:

—Pero fíjate en el discursito de la comisión de Belaúnde en Uchuraccay —volví a la carga, armado de paciencia, sabiendo que la batalla sería larga.

—¿Qué hay con eso?

—Es el discurso de tus colegas antropólogos, ¿verdad? «Venimos en nombre de Tayta Belaúnde, ya sabemos que ustedes mataron a los ocho periodistas porque estaban en un estado de confusión cultural, y que ustedes tienen sus propias costumbres y modos de hacerse justicia, o sea que la policía no los instigó a esa matanza, ya que ustedes confundieron a los periodistas con guerrilleros». Igualito que el discurso de Valverde, ¿no?

—¿De dónde sacas eso? No tiene nada que ver.

—¿No ves que la autoridad promete la justicia cuando está reafirmando el poder estatal? ¿No crees que con ese discurso de Uchuraccay termina la antropología en el Perú? (Ortega, 2018, p. 30).

La postura crítica contra el *establishment* se mantiene en la versión teatral de Yuyachkani. Si bien en la obra dirigida por Miguel Rubio no hay menciones directas ni indirectas al Informe de Uchuraccay, se mantiene la crítica al universo letrado. En la *performance* de *Adiós, Ayacucho* el protagonista recuerda las cartas que le escribió al presidente de la República exigiéndole recuperar sus restos. Nuevamente el sujeto subalternizado se apropia de la letra para tener voz. Sugerimos que la versión teatral no busca el diálogo con los discursos letrados —eso sería más coherente con el discurso literario—, sino que opta por imbuir la *performance* de un carácter ritual. Yuyachkani ha llevado *Adiós, Ayacucho* ante las víctimas del terrorismo, sus familiares o sus deudos. Es importante destacar que la novela de Julio Ortega busca llegar a un circuito académico, ya que su crítica se dirige contra un tipo de intelectual que sirve al Estado, mientras que el monólogo de Augusto Casafranca está destinado a la población campesina y quechua.

3. La construcción de la memoria en la adaptación de *Adiós, Ayacucho*

En estas páginas pretendemos reflexionar sobre los nuevos significados generados a partir de la escenificación de *Adiós, Ayacucho*, y sobre el papel de la representación del cuerpo ausente en la construcción de la memoria. Si bien estamos frente a una *performance*, esta tiene un texto y un proceso creativo propios, debido a que cada arte tiene su propia tradición y público, y las adaptaciones, inclusive si son fieles a la obra de origen, adquieren una subjetividad propia (Hutcheon, 2013; Sanchis Sinisterra,

2003). Nuestra reflexión sobre la teatralización de la historia de Alfonso Cánepa se ha llevado a cabo a partir de las ideas de la teórica literaria de Linda Hutcheon (adaptación), el crítico literario Paul Zumthor (oralidad y memoria) y el antropólogo Victor Turner (ritualidad/teatralidad). Estos estudiosos nos han permitido entender que los discursos escritos y orales son independientes unos de otros y que no hay una subordinación de la voz al papel.

3.1. La adaptación al teatro como problema: algunas reflexiones

Zumthor percibe una paradoja en la voz poética: los poetas orales contribuyen a la cohesión de un grupo social pese a su cualidad de artistas errantes. Estos intérpretes cuyas voces deambulan en el espacio y en el tiempo, impregnan de su poesía a nuevas generaciones de poetas. Así, esa voz viajante se va fijando en lugares y temporalidades distintas:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes —no espaço, no tempo, na consciência de si—, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único —o da performance—, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta (Zumthor, 1993, p. 139).

La voz poética, para Zumthor, es memoria, y tiene mayor fuerza que la voz cotidiana, la cual se diluye en el tiempo. La voz cotidiana y la poética son efímeras, duran un instante, pero el carácter performativo de esta última es lo que la mantiene viva a lo largo del tiempo. Además, nos dice Paul Zumthor que esa oralidad poética es el pilar sobre el que descansa una comunidad porque permite la construcción de una tradición. Cada intérprete enuncia su mensaje con sus propios recursos performativos y retóricos, y hace cambios o adaptaciones según el público presente. Así, la memoria del intérprete forma parte de una memoria colectiva: nace de una comunidad y le da continuidad. El intérprete, que canta o declama, no hace uso solo de su voz, sino de toda su presencia. Sus gestos, sus silencios, una mirada, todo forma parte de ese proceso comunicativo. Entonces, la voz constituye uno de los tantos elementos que componen el discurso oral. Podemos pensar los narradores orales como el origen de la teatralidad,

pues se valen de recursos propios del teatro, como la entonación y la gestualidad para caracterizar a los personajes y crear una atmósfera acorde a lo que se va contando en el acto performativo (Sanchis Sinisterra, 2003).

Por otro lado, el antropólogo Victor Turner reflexiona sobre las posibilidades de la dramatización de textos etnográficos para comprender la cultura del «otro». Nos dice Turner que la antropología, al ser una ciencia eminentemente occidental, tiene muchas debilidades heredadas de una tradición cientificista. Cuando el discurso etnográfico toma como modelo a las ciencias naturales, no considera el universo privado y emocional de los sujetos etnografiados.

Ante estas contradicciones del discurso etnográfico, Turner propone la dramatización de las etnografías como un mecanismo más efectivo para acercarse a la cultura del «otro». En su faceta de docente, Turner considera que la lectura y discusión de textos antropológicos no permite un conocimiento real de las culturas analizadas. Para Turner, la dramatización exige colocarse en la «piel del otro», y ahí radica su ventaja sobre la forma tradicional de la enseñanza de antropología. La construcción de un guion para su representación exige un proceso de investigación que va más allá de la lectura y discusión del texto antropológico de base; y es que el actor que pretende representar una etnografía debe conocer los códigos culturales que están detrás del personaje a caracterizar (Turner, 2015).

Estas reflexiones de Turner, más de carácter pedagógico, ofrecen algunas luces para entender el proceso creativo de Yuyachkani. Ante la pregunta del antropólogo sobre cómo trasladar a un lector de etnografías a la cultura del «otro», surge la dramatización como respuesta:

«entrar na pele» dos integrantes de outras culturas, e não apenas de «representar o papel do outro» em sua própria cultura. Esse simples processo gera todo um conjunto novo de problemas, pois cada uma de suas três etapas (transformar etnografia em roteiro, roteiro em peça, peça em etnografia) revela muitas das fragilidades da antropologia, uma disciplina essencialmente ocidental e tradicional (Turner, 2015, p. 128).

Turner entiende que escenificar es completar un proceso complejo, porque es necesario apropiarse del papel que se va a representar: no se puede escenificar aquello que no ha sido comprendido a plenitud. Las ideas de Zumthor y Turner no pueden no recordarnos las palabras de Teresa Ralli, actriz fundadora de Yuyachkani, sobre cómo encontraron su estética:

La presentamos ante los trabajadores —nosotros habíamos ido en blue jean, cafarena, nada más; sin maquillaje ni nada— y después

que terminamos, ellos nos mostraron una danza hermosa, como agradecimiento; y nos dijeron que qué pena que nos hubiéramos olvidado nuestros disfraces, que seguro para la próxima ya los íbamos a llevar... Nosotros no nos habíamos olvidado de nada; y cuando nos mostraron su danza, empezamos a observar cómo era nuestra cultura, cómo era nuestro país; donde cada color, cada vestido, cada música, es un código de comunicación con el otro, con el que estás dialogando. ¡Ahí se nos abrió el mundo! (Guichot, 2011, p. 205).

La anécdota que refiere Ralli corresponde a la escenificación de la obra *Puño de cobre* (1972), primer trabajo del grupo, que fue estrenada en un campamento minero como muestra de apoyo a los trabajadores del sector que eran violentados por la Cerro de Pasco Corporation. Así, el conocimiento del público fue determinante para el autodescubrimiento de Yuyachkani, tanto en el plano estético como en el político. En relación con este punto es importante reflexionar sobre la relación entre el autor dramático y su público, ya que el creador de teatro debe pensar en un espectador ideal, incluso si no logra relacionarse directamente con él, pues la obra dramática solo adquiere sentido cuando consigue mover las emociones del público; de ahí la importancia de conocerlo y pensarlo durante el proceso creativo (Bobes, 1991).

3.2. Yuyachkani descubre de su público

El conocimiento del público es esencial en el teatro, pues sin él no hay proceso comunicativo. Los espectadores son parte de ese diálogo que es la obra escenificada. Si bien hay un interlocutor que tiene siempre la palabra, esto no supone un monólogo. Zumthor nos dice que, en el teatro, en tanto diálogo, hay un libre intercambio de palabras, donde el rol silencioso de uno de los interlocutores es esencial. Si bien el público puede entenderse como un agente pasivo, su reacción y su conexión con la puesta en escena determinarán el fracaso o éxito de la *performance*.

Miguel Rubio, director de Yuyachkani, entiende muy bien la importancia del encuentro con el público, no solo durante la puesta en escena, sino también durante todo el proceso creativo. Así, en la etapa final de la creación de *Contrael viento* (1989) —drama testimonio sobre un indígena sobreviviente de una masacre en Ayacucho ocurrida en 1986— el grupo empieza a imaginar al público al cual quieren dirigirse:

El material de la obra que preparábamos, y que ya teníamos en sala, era visualmente sugerente pero caótico, lleno de claves que sólo nosotros parecíamos entender. El caos comenzó a ordenarse cuando durante un ensayo decidimos dejar de ser nosotros los receptores de nuestro trabajo y comenzamos a jugar trayendo imaginariamente a la sala espectadores concretos. Pasar en la sala de trabajo ese material

teniendo «frente a nosotros» a espectadores de la comunidad de Cóndor Cerro, a la que el grupo había visitado hacía un tiempo, fue la conexión a tierra que necesitamos para seguir (Rubio, 2010, p. 275).

Se evidencia así la importancia del público en la construcción de una *performance*, pues este interlocutor silencioso podría ser una de las piezas más importantes en una adaptación:

Os públicos do palco [...] compõem uma dimensão ativa da construção do significado de qualquer peça, não somente em seu trabalho interpretativo, mas também nas respostas físicas e emocionais durante a exibição. As convenções do palco distanciam os públicos, embora a presença ao vivo dos atores seja parte de uma identificação mais intensa. Em musicais e óperas, as convenções irrealistas do ato de cantar nos distanciam, mas a música confronta esse movimento provocando a identificação e uma forte resposta afetiva. Logicamente, a adaptação de um modo para outro exige a reflexão sobre essas diferentes formas de envolver o público (Hutcheon, 2013, p. 183).

Ante estas reflexiones sobre uno de los interlocutores, queda la interrogante: ¿cuál fue la importancia del público en la construcción de la versión teatral de *Adiós, Ayacucho*? Al respecto, consideramos pertinente reproducir una anécdota de Augusto Casafranca⁴:

En Huamanga [...] acabábamos de dar la obra y una señora se me acerca muy emocionada y me dice en quechua: «Escúchame hermano, esto es lo que me ha sucedido», y me empezó a contar su testimonio, un testimonio por supuesto doloroso, macabro y yo no sabía cómo decirle: «Mamita, guarde en su corazón este testimonio, que no nos corresponde porque nosotros no somos la Comisión de la Verdad⁵, nosotros solamente somos unos actores que hemos venido a contarles una historia de una persona». Pero para la señora seguramente era difícil abrir su corazón frente a miembros de la Comisión de la Verdad, que muchas veces no podían hablar quechua.

Representada a lo largo de tantos años y para variados públicos, no cabe duda de que *Adiós, Ayacucho* fue montada, asimismo, para quienes

4 Actor de Yuyachkani que representó el unipersonal de *Adiós, Ayacucho*. El episodio relatado por el actor corresponde a una representación de la obra como parte del programa de audiencias públicas de la CVR llevado a cabo en 2002, y donde el montaje se realizó en quechua.

5 La CVR fue creada en 2001 para investigar los crímenes y las violaciones de derechos humanos que tuvieron lugar durante todo el conflicto armado interno (1980-2000). Esta comisión se creó en el Gobierno de transición del presidente Valentín Paniagua, un año después del término de la dictadura de Alberto Fujimori. El *Informe final* de la CVR (2003) da cuenta de las violaciones de los derechos humanos perpetradas por el Estado peruano durante los Gobiernos de Fernando Belaunde Terry (1980-1985), Alan García Pérez (1985-1990) y Alberto Fujimori (1990-2000).

sufrieron directamente la violencia de la época del terrorismo. Vale mencionar que lo relatado por Casafranca corresponde a un programa de audiencias públicas⁶ organizado por la CVR durante 2002 y que Yuyachkani acompañó con su arte. Así, el actor se volvía un mediador, tanto en la ficción como en la realidad entre los que deseaban justicia y los que podían otorgarla.

4. La escenificación del cuerpo ausente

La teatralización de *Adiós, Ayacucho*, además de interpelar al orden criollo, como también lo hace la novela, cumple otra función: producir un efecto catártico en las víctimas y en sus deudos. Mediada por la presencia de Casafranca/Cánepa, la voz del indígena llega a los comisionados, que, en dichas audiencias, son los representantes del Estado. Pensar la escenificación de la historia de Cánepa en este contexto de audiencias públicas resulta irónico, debido a que esa voz subalternizada ingresa a los espacios de poder desde la no-presencia, pues no olvidemos que Alfonso Cánepa es un cuerpo ausente.

4.1. La construcción de la no-presencia en escena

La representación de esa corporalidad no presente es uno de los retos de Yuyachkani dentro de su proceso creativo, pues el teatro es voz y cuerpo (Zumthor, 1993; Turner, 2015). La imagen de un cadáver que se levanta para ir a buscar las partes faltantes de su cuerpo es viable en el plano textual, pues la palabra escrita permite al lector crear una imagen propia de los eventos narrados (Hutcheon, 2013), incluso si estos se refieren a un «muerto viviente». Entonces, surge la interrogante: ¿cómo representar un cuerpo que no está, a un sujeto cuyo cuerpo no fue hallado? La solución encontrada por actor y director fue llevar al palco a un personaje de la cultura popular andina, el Qolla⁷:

Augusto me invitó a la sala y un «Qolla» de Paucartambo, Cusco, me contó la historia. Así comenzó la propuesta que luego se

6 En 2002 la CVR organizó un programa de audiencias públicas que se llevó a cabo en distintas ciudades del país y transmitidas por distintos medios de comunicación. Yuyachkani participó en las audiencias realizadas en la región Ayacucho, la zona más afectada por el terrorismo. Estas sesiones tenían por finalidad que las víctimas puedan ofrecer sus testimonios a toda la nación, así como visibilizar la barbarie cometida por los dos bandos enfrentados, y también preparar el camino para la reparación y la reconciliación del país.

7 Este personaje es parte de una de las comparsas de danzantes de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo (Cusco). Los qollas representan a comerciantes itinerantes que iban llevando sus productos de Cusco a Potosí (Bolivia); parte de su vestimenta y movimientos remite a las llamas, animales propios del altiplano. Por otro lado, los qollas contribuyen al carácter ritual de la festividad, pues estos pertenecen a una de las dos comparsas que dedican cantos a la Virgen del Carmen.

transformaría en la relación Qolla-Cánepa, en el pacto que hace el Qolla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto al que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera lo que le sucedió a Cánepa (Rubio, 2008, p. 96).

Cuando el director de Yuyachkani hace referencia a un «muerto al que se vela ritualmente», no solo está describiendo la escenografía de *Adiós, Ayacucho*, sino también a esa práctica tan común de velatorios simbólicos que se reprodujeron en todo el país debido a los tantos desaparecidos por la guerra. Yuyachkani lleva a escena esa práctica tan normalizada durante los años de la violencia política, la de velar las ropas ante la ausencia de los cuerpos:

El director Miguel Rubio señaló en su conferencia que para organizar la obra de teatro trabajó dos «cuerpos»: uno, la ropa sin cuerpo extendida sobre el escenario que de una u otra manera contenía el cuerpo ausente y desde otro espacio un cómico cuzqueño que ingresaba al escenario y se vestía con las ropas de ese cuerpo otro. O, dicho de otra manera, se vestía y se investía con y en el otro cuerpo (Eltit, 2018, p. 149).

En este punto, y para que se entienda mejor lo expuesto por Miguel Rubio, es necesario describir el escenario y el inicio de la obra. La escena reproduce una imagen fúnebre, una rampa que simula un ataúd sobre la que se ha dispuesto unas piezas de ropa; unos candelabros encendidos nos anuncian que estamos en un velorio, pero de un cuerpo ausente, y se infiere que aquella no-presencia es uno de los tantos desaparecidos por el enfrentamiento entre terroristas y militares. Al lado del ataúd, una bolsa negra —como las que se usan para cubrir cadáveres— de la que poco a poco va saliendo el Qolla flameando una bandera blanca. Este personaje se acerca a las ropas del difunto para tomarlas, y lo primero que hace es calzarse los zapatos, es decir, se pone en los zapatos del otro. En este instante, la voz aguda del danzante andino desaparece y surge una voz grave: es Alfonso Cánepa que empieza a contar su historia. En la puesta en escena, Augusto Casafranca va intercalando el registro vocal —de agudo a grave, y viceversa—, y logra así que el Qolla funcione como una suerte de médium que le presta su cuerpo a esta víctima del conflicto.

Este personaje enmascarado que le presta su cuerpo al protagonista es más que una licencia dramática para representar uno de los tantos desaparecidos de la guerra. El Qolla introduce el humor en escena para mermar en el público la carga emotiva producto del horror vivido durante el terrorismo; pero a su vez envuelve una serie de significados sobre el cuerpo que contradicen la lógica occidental. En tal sentido, la historia de un espíritu que habla a través del Qolla se consideraría fantástica dentro

del patrón de pensamiento de Occidente, pero, como lo hemos indicado, la obra se sustenta en una visión del cuerpo que contradice dicha lógica. Así, mientras que en Occidente se estableció una dicotomía entre cuerpo y alma, en la cosmovisión andina se percibe el mundo interior del individuo como parte de su propia corporalidad; además, en esta lógica no se establecen fronteras con el cosmos. Así, cuerpo, alma y naturaleza forman una unidad en el mundo andino (Mendoza, 2022).

4.2. Una lectura del cuerpo desde la cosmovisión andina

En Occidente ha prevalecido la visión del cuerpo-máquina, que es una forma de entender la corporalidad como exclusivamente material y desvinculada de su entorno. Pero con el arribo de la colonialidad al mundo amerindio, el cuerpo-máquina se convirtió en el animal-máquina, esto debido a que el sujeto colonizador puso en duda la existencia del alma indígena (Mendoza 2022). Entonces, mientras que en Occidente la piel se entiende como el límite del cuerpo, en el mundo andino tal frontera no existe, de modo tal que no hay una separación palpable entre cuerpo y cosmos:

el cuerpo humano no se entiende indistinto a la corporalidad del cosmos, la Madre Tierra y a toda forma de vida. Solo en la integralidad del todo es que se concibe un cuerpo completo y en armonía. La enfermedad funge como un bio indicador de desequilibrio. *Qama, ajayu*, sangre, grasa y sabiduría van más allá del cuerpo físico (Mendoza, 2022, p. 83).

Al igual que cuerpo y cosmos, vida y muerte no tienen fronteras absolutas en el mundo andino. En tal sentido, los cuerpos pueden regresar a la vida a cobrar venganza contra sus verdugos. Siguiendo esta lógica, se entiende que anular la capacidad física de los cuerpos inertes es un mecanismo de protección de los vivos (López, 2003). Desde esta forma de entender la vida y la muerte, se explica el ensañamiento contra el cuerpo de Alfonso Cánepa. Pero ante todo pronóstico, este regresa a la vida, pero no por venganza, sino por justicia. Es pertinente recordar que el desmembramiento de Cánepa fue llevado a cabo por policías, es decir, representantes de la sociedad oficial. Esto sugiere que dentro del aparato estatal encontraremos individuos pertenecientes a distintas cosmovisiones.

Ese cuerpo fragmentado parece recordarnos a cada instante la fragmentación sociocultural sobre la que se funda la nación y el Estado peruano. Los retazos de cuerpo del protagonista podrían leerse como un *collage*, pues en él se representan muchos cuerpos que lo antecedieron; así, en esa suerte de lienzo que es Cánepa, podemos leer nuestra actualidad, pero también nuestra historia (Eltit, 2018). A modo de ejemplo,

podemos citar al mito de Inkarrí⁸ como esa parte de nuestra historia que se representa en el protagonista (Hernando, 2015; Quiroz, 2014).

5. Memoria histórica en escena

La escenificación de *Adiós, Ayacucho* busca mantener viva la memoria histórica, luchar contra el olvido, y, también, darle un sentido a todos esos cuerpos que antecedieron a Cánepa/Oropeza:

a palavra posta em ação por uma testemunha circunscreve um discurso pautado pela voz singular de quem a detém, atravessada pelas atrocidades vividas, colocando em xeque uma sociedade pautada pela exclusão e por suas formas tradicionais de oprimir o que se apresenta como diferente (Leal y Mello, 2021, pp. 98-99).

El testimonio no es solo el acto de narrar, sino de recordar y revivir circunstancias traumáticas. Yuyachkani apuesta por el sentido liberador y sanador del testimonio, porque entiende que verbalizar los traumas constituye una forma de resistencia, además que dicha acción encierra en sí misma una función catártica. Evocar aquella memoria que no consta en los discursos oficiales de los vencedores solo es posible por medio del cuerpo y la voz (Vieira, 2015).

Pero más allá de la memoria como evocación del trauma, queremos referirnos a la memoria histórica y cultural. Alfonso Cánepa desafía la muerte para ir en busca de sus huesos; así, la travesía de este personaje nos recuerda las fosas comunes —o cementerios clandestinos— y los velorios de ropas ante la ausencia de cuerpos. Pero Cánepa se niega a ser un desaparecido más: él quiere ser enterrado entero y se resiste a la pérdida de su identidad. Mencionar su nombre completo al inicio de la obra puede interpretarse como una afirmación de esa identidad. El

8 El nombre «Inkarrí» se forma tras fusionar las palabras inca y rey. Este mito andino es de origen poshispánico, y sostiene que la cabeza del inca fue separada de su cuerpo y enterrada en alguna parte del territorio nacional. A partir de la cabeza se irá reconstruyendo el cuerpo del inca, y cuando esté completo, el monarca regresará a su trono e impartirá justicia para los indígenas y expulsará a los forasteros. Por otro lado, es importante precisar que la evidencia histórica nos dice que el inca no fue decapitado, sino que murió bajo la pena del garrote. El último inca, y el único que los españoles asesinaron, fue Atahualpa, quien en la crónica de Guamán de Poma de Ayala es representado —por medio de un dibujo— siendo degollado. No se puede determinar si dicho error histórico fue deliberado o no. Pero, al margen de ello, el antropólogo peruano Juan Ossio nos advierte que ese dibujo de Guamán Poma constituye el primer registro del inca siendo decapitado, y que posteriormente se producirán otras representaciones similares, ya sea en pinturas o poemas. Asimismo, es importante señalar que algunos testimonios recogidos por José María Arguedas en la zona de Puquio (Ayacucho), entre 1952 y 1956, asocian la figura de Inkarrí a una divinidad mestiza, pues en algunos relatos adquiere características del cristianismo. Otros testimonios sí relacionan la figura de Inkarrí a la de un gobernante inca, aunque no se precisa que sea Atahualpa. Y, por último, ciertos informantes sostienen que Inkarrí fue un personaje que vivió en tiempos pasados y que supone un ejemplo de los valores de la comunidad.

protagonista de *Adiós, Ayacucho* se niega a ser un cuerpo «individualizado, narcisista y mercantilizado» (Mendoza, 2022, p. 75), pues su lucha es por recobrar su dignidad. Por ello, quiere extenderle una carta al presidente de la república, en la cual le reclama por el número de muertos:

Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No, señor. La violencia se origina en el sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto (Rubio, 2018, p. 116).

En esa misma misiva, también dirá:

Un antepasado más cándido que yo escribió una carta dirigida al rey de España de más de dos mil páginas que tardó más de doscientos años en ser leída⁹; en cambio, el discurso de Valverde¹⁰ o el discurso de Uchuraccay se leerán en todos los colegios de este país como dos columnas del Estado (Rubio, 2018, p. 116).

Estas referencias traídas por Alfonso Cánepa no son aleatorias; en cada uno de los discursos referidos podemos hallar vejaciones a cuerpos físicos y simbólicos. Por ejemplo, en la crónica de Guamán Poma se habla de la muerte del inca Atahualpa; y en el informe de Uchuraccay, sobre el asesinato de ocho periodistas. Asimismo, ambos discursos forman parte de la historia nacional oficial, aunque la crónica no fuera leída en su época, como bien lo hemos señalado.

5.1. *Adiós, Ayacucho* y la actualización del mito de Inkari

Según la historia que se enseña en las escuelas, el Imperio incaico cayó porque se quedó sin «cabeza», es decir, sin su líder. Sin embargo, la explicación es mucho más compleja:

la muerte del Inka fue, efectivamente, un descabezamiento de la sociedad colonizada. Sin duda hay aquí una noción de «cabeza» que no implica la usual jerarquía respecto al resto del cuerpo: la cabeza es el complemento del chuyma —las entrañas— y no su dirección pensante. Su decapitación significa entonces una profunda desorganización y desequilibrio en el cuerpo político de la sociedad indígena (Rivera Cusicanqui citado en Hernando, 2015, p. 349).

9 Cánepa está haciendo referencia a *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala.

10 En el ya referido «diálogo de Cajamarca» el cura Valverde es el encargado de leer el requerimiento y exigirle sumisión al inca Atahualpa.

En Occidente, la cabeza se relaciona con el pensamiento y la inteligencia; por ende, dentro de esta forma de entender el mundo, una sociedad decapitada o acéfala es aquella que no tiene un sujeto pensante que la gobierne. Transgrediendo esta lógica, en el mundo andino, todo el cuerpo piensa (Mendoza, 2022), pero, a su vez, ese cuerpo se confunde con el cosmos, pues, como lo hemos señalado, bajo esta óptica no hay límites claros.

Esta imagen de un «imperio decapitado» nos remite al mito de Inkarrí. El inca ejecutado por los españoles fue Atahualpa, pero no fue decapitado, sino ahorcado. Sin embargo, en las láminas de la crónica de Guamán Poma de Ayala, se le representa siendo degollado por los conquistadores. Tal vez dicha imprecisión histórica dio origen al mito de la recomposición del cuerpo del inca (Ossio, 2000). Podemos interpretar dicho mito como una reescritura de la historia por parte de los vencidos¹¹. Aquí no pretendemos juzgar la imprecisión histórica, sino lo que esa narrativa representa: memoria y esperanza (Hernando, 2015). Cánepa/Inkarrí corporiza ese principio metafísico que Guamán Poma delinea en sus láminas cuando representa al inca como mediador de los principios *hanan* (arriba) y *hurin* (abajo)¹². Estos principios son opuestos y complementarios a la vez, y el inca surge como aquel que les da unidad, ya que son fundamentales en la sociedad incaica (Ossio, 2000).

Pero ¿por qué evocar el mito de Inkarrí en pleno periodo de guerra? El antropólogo Carlos Iván Degregori nos recuerda que las sociedades dominadas suelen fluctuar entre la resignación y la rebeldía. La resignación puede canalizarse a través del mito, y la rebeldía se expresa como resistencia o resguardándose en la propia cultura (se rompen lazos con culturas foráneas). El mito de Inkarrí nos habla de un estado de injusticia, pero también de una promesa de liberación. En la cosmovisión andina el tiempo es cíclico y el inicio de una nueva era se marca con el «pachacuti». Este concepto se refiere a una reorganización del mundo tras un evento

11 La octava tesis de Walter Benjamin revaloriza la historia de los vencidos en la lucha contra el fascismo. El poder estatal se fundamenta en una visión lineal de la historia, donde el progreso se debe entender como algo positivo, y donde los oprimidos representan el atraso. Entonces, dentro del discurso oficial, el bienestar, la paz y la democracia solo pueden alcanzarse combatiendo el atraso, inclusive si ese «atraso» supone personas o grupos sociales. El mito de Inkarrí representa el discurso de los vencidos porque evidencia la barbarie del Estado.

12 El linaje de los gobernantes incas se divide en dos bandos, los *Hanan* y los *Hurin*, pertenecientes a la parte alta y baja de la ciudad del Cusco, respectivamente. Los *Hurin* fueron la primera dinastía que dirigió el Imperio, y el inca siempre representaba la unidad entre ambos bandos. Por otro lado, los términos *hanan* y *hurin* también servían para determinar la concepción del mundo inca, por lo que tenemos los conceptos de *hanan pacha* (mundo superior o de las divinidades) y *hurin pacha* (mundo inferior o de los muertos). Así, estos términos forman parte de la lógica andina de dualidad complementaria.

traumático. Tanto la Conquista como el periodo del terrorismo supusieron eventos caóticos que alteraron el orden social y cósmico. El mito de la recomposición del inca surgió nuevamente a fines del siglo XX para anunciar ese reordenamiento del mundo. Cánepa/Inkarri nos anuncia que hacia el futuro ese caos terminará para dar paso a una nueva era:

ALFONSO CÁNEPA: Al pasar por el sarcófago de Francisco Pizarro, me detuve un momento. Era una urna de vidrio y de mármol, con el dorado león español encima. Podían verse los restos del feroz fundador de Lima, una calavera consumida y unos huesos sueltos (Rubio, 2018, p. 121).

Al término de la obra, Cánepa se dirige a la catedral, donde está la tumba de Pizarro, y coge alguno de sus huesos para completar su cuerpo. Así, en la ficción, el cuerpo le fue restituido a Cánepa/Inkarri, pero no para gobernar y expulsar a los extranjeros, sino para descansar en paz en una sociedad reconciliada. Sin embargo, el carácter simbólico de la escena final va mucho más allá del descanso eterno del protagonista; la apropiación de los huesos de Pizarro representa el mestizaje, así como el deseo de que cada familia pueda hallar los restos de sus seres queridos, pero también el deseo —o la necesidad— de cuestionar la historia.

No olvidemos que Cánepa sale de una fosa común, es decir, de un lugar que podríamos vincularlo al olvido; mientras que la catedral —donde se ubica la tumba del conquistador— es un lugar de memoria y que además es uno de los pilares del poder estatal. Cánepa se apropia de unos huesos y le regala los otros al niño que lo ayuda a abrir la tumba. «Toma la verdadera calavera de Pizarro, puedes venderla» (Rubio, 2018, p. 121), le dice, como si tuviera autoridad para disponer de objetos que son patrimonio de la nación. Vale hacernos la siguiente pregunta: ¿a dónde irán los huesos de Francisco Pizarro? La respuesta de la obra sería al olvido.

6. Conclusiones

Tras nuestra lectura podemos concluir que la adaptación de Yuyachkani revitaliza la historia de Alfonso Cánepa, pues le otorga una nueva subjetividad, más andina, en este caso. Ese velatorio dispuesto en escena es parte importante en el carácter sanador o reparador del montaje. El tono testimonial de *Adiós, Ayacucho* invita al público a evocar sus recuerdos para posteriormente verbalizarlos, porque para Yuyachkani hablar de los traumas es el primer paso para confrontarlos.

Asimismo, debemos señalar cómo el pensamiento mítico potencia el discurso literario y dramático. La vejación excesiva contra el cuerpo solo puede entenderse desde la cosmovisión andina. El miedo de los policías de que la víctima regrese a cobrar venganza es motivo para el

descuartizamiento de ese cuerpo inerte. Y es que si bien la Policía es una institución al servicio del poder estatal, sus miembros, en muchos casos, no pertenecen a la lógica occidental, pues provienen en buen número de comunidades andinas. Contradiciendo la lógica de los verdugos, Cánepa regresa a la vida para buscar justicia, por él, y por todos los desaparecidos de la guerra. Un cadáver en pedazos que se levanta de una fosa común y emprende un viaje de Ayacucho a Lima es una situación irónica solo comprensible desde una visión mítico-andina. En la fusión de estos elementos tan diversos y antagónicos descansa el valor de esta obra, literaria y dramática.

Contribución de autoría

Izabela Leal y Abraham Vargas Bautista cumplieron las fases de investigación, metodología, redacción del borrador original, y redacción, revisión y edición del texto final.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Declaración de uso de IA

En el desarrollo del manuscrito se utilizó inteligencia artificial generativa (IA-G). Su uso se limitó exclusivamente a mejorar la legibilidad y el lenguaje de la obra, incluyendo apoyo en la traducción, y en ningún caso se empleó como fuente directa de información.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bobes, M. d. C. (1991). *Semiología de la obra dramática*. Taurus .
- De Vivanco, L. (2024). Violencia y memoria en la narrativa peruana sobre el conflicto armado interno. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 9(1), 237-284. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9794857>
- Eltit, D. (2018). La historia andina de los huesos. En J. Ortega, *Adiós, Ayacucho* (pp. 145-151). Fondo de Cultura Económica.
- Guichot, E. (2011). El teatro peruano, testigo de su tiempo: frente a golpes militares, golpes de voz. *reCHERches*, 6, 203-213. <https://journals.openedition.org/cher/9497>
- Hernando, M. (2015). O percurso do morto: literatura e violência em *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega. *Revista Caracol*, 9, 344-361. <https://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=583766506011>
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. Editora da UFSC.
- Leal, M. y Mello, A. (2021). Tensionamentos presentes em algumas montagens e desmontagens do Grupo Cultural Yuyachkani: Antígona, Adiós Ayacucho e Hijo de perra o La anunciación. *Rascunhos*, 8(1), 86-107. <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/58100>
- López, S. (2003). Arqueología de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay. En M. Hamann, S. López, S. Portozarrero y V. Vich (eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 257-276). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Mendoza, R. (2022). El cuerpo en la cosmovisión andina. Poética, teatralidad y descolonización. En J. Villanueva y E. Espejo (eds.), *Reunión Anual de Etnología*, 35. *Expresiones: lenguajes y poéticas* (pp. 75-88). Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Ortega, J. (2018). *Adiós, Ayacucho*. Fondo de Cultura Económica.
- Ossio, J. (2000). Inkarrí y el mesianismo andino. En F. Navarrete y G. Olivier (coords.), *El héroe entre el mito y la historia* (pp. 181-212). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Quiroz, V. (2014). La carnavalización del archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega. *Mester*, XLIII, 41-64. <https://escholarship.org/uc/item/0rj8w393>
- Rubio, M. (2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. (2010). Persistencia de la memoria. *Arrabal*, 7-8, 273-286.
- Rubio, M. (2018). *Adiós, Ayacucho*. En J. Ortega, *Adiós, Ayacucho* (pp. 93-122). Fondo de Cultura Económica.
- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ñaque.

Starn, O. (1992). Antropología andina, «andinismo» y Sendero Luminoso. *Allpanchis*, 24(39), 15-71. <https://revistas.ucsp.edu.pe/index.php/Allpanchis/article/view/803/556>

Turner, V. (2015). *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Editora UFRJ.

Vich, V. y Hibbett, A. (2018). La risa irónica de un cuerpo roto: Adiós, Ayacucho de Julio Ortega. En J. Ortega, *Adiós, Ayacucho* (pp. 153-171). Fondo de Cultura Económica.

Vieira, F. (2015). Corporificar ausências: morte e violência em *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega y Yuyachkani. *Amerika*, 12. <https://journals.openedition.org/amerika/6432?lang=en>

Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz. A «literatura medieval»*. Companhia das Letras.

Abraham Vargas Bautista es graduado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Posee una maestría en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana y cursa el doctorado en Letras en la Universidade Federal do Pará. Es docente en la Universidad Científica del Sur.

Izabela Leal es profesora de literatura de la Universidade Federal do Pará y del Programa de Posgrado en Letras (PPGL/UFPa). Es doctora en Literaturas Vernáculas por la UFRJ, con tesis sobre Herberto Helder. Desde 2015, desarrolla proyectos de investigación relacionados con los estudios de las poéticas indígenas. El título del proyecto actual es «Mundos em tensão: considerações sobre o contato nas cosmovisões amazônicas» (CNPq). Coordina el grupo de investigación «Yakaykani - Estudos de literatura, poéticas indígenas e tradução».

Recepción: 10/2/2026

Aceptación: 30/7/2026