

# La imagen de la víctima y el proceso de resentimiento de Alfonso Cánepa en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani

Williams Ventura Vásquez\*

\*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: [wventurav@unmsm.edu.pe](mailto:wventurav@unmsm.edu.pe)

Recibido: 04/04/2023. Aceptado: 10/10/2023.

**Cómo citar:** Ventura Vásquez, Williams. 2023. «La imagen de la víctima y el proceso de resentimiento de Alfonso Cánepa en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani». *América Crítica* 7 (1): 21-27. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/5727>

**Resumen**—El presente trabajo revisa el guion de la versión teatral *Adiós, Ayacucho*, obra teatral peruana representada por el grupo Yuyachkani, basado en la novela homónima del escritor Julio Ortega. En la puesta en escena, Alfonso Cánepa, un dirigente campesino que ante una situación violenta ha muerto, comparte su punto de vista, su lamentable deceso para iniciar una búsqueda de sus huesos desmembrados con el fin de ser sepultado dignamente. Planteada como resultado de la violencia del conflicto armado que acaeció en la década de los 80 en Perú, se considera pertinente repensar la obra en mención con los criterios del “giro ético” en la construcción de la imagen de la víctima y el proceso de resentimiento, según los planteamientos de Améry [1966] (2001), generado por Cánepa. Este proceder en la representación teatral genera un vínculo directo con el espectador, el cual se identifica con la problemática sociopolítica de la época. — *Teatro de la violencia, Adiós, Ayacucho, giro ético, víctima, resentimiento*.

**Abstract**—This paper reviews the script for the theatrical version *Adiós, Ayacucho*, a peruvian play performed by the Yuyachkani group, based on the homonymous novel by Julio Ortega. In the staging, Alfonso Cánepa, a peasant leader who died in a violent situation, shares his point of view, his unfortunate death to start a search for his dismembered bones in order to be buried with dignity. Raised as a result of the violence of the armed conflict that occurred in the 80s in Peru, it is considered pertinent to rethink the work in question with the criteria of the .<sup>eth</sup>ical turn in the construction of the image of the victim and the process of resentment. , according to the approaches of Améry [1966] (2001), generated by Cánepa. This procedure in the theatrical representation generates a direct link with the spectator, who identifies with the sociopolitical problems of the time. — *Theater of violence, Adiós, Ayacucho, ethical turn, victim, resentment*.

## INTRODUCCIÓN

Las dos últimas décadas del siglo XX estuvieron determinadas por un ambiente de tensión e inestabilidad en la sociedad peruana. El conflicto entre la acción subversiva de Sendero Luminoso y la intervención de las fuerzas militares vulneró los derechos humanos del ciudadano. Esta situación problemática se agravó en el interior del país: el sujeto andino se sintió atrapado y amenazado entre estos grupos que buscaban demostrar

una causa social justa y una defensa del Estado, respectivamente.

Esa situación brutal que se ensañó sin medida con actos condenables a las poblaciones más humildes, ha sido motivo de reflexión y cuestionamiento plasmados en diversos discursos culturales. Ese quehacer artístico cumple “un papel central en la redefinición de la memoria de lo sucedido y en la idea del país en general” (Vich 2015: 19). En ese sentido, el teatro, género cercano a la

propuesta de escenificación sobre la base de un texto o la colaboración de diversos entes, ha explorado también los sucesos de aquella lamentable época, brindando varias posibilidades de repensar el imaginario nacional desde una postura de creación.

Al revisar el escenario teatral, una propuesta atinada a los embates circunstanciales de ese periodo histórico ha sido las manifestaciones dramáticas y teatrales del grupo Yuyachkani. Entre las tentativas escénicas de innegable meditación y reflexión colectiva en la construcción performativa, y una concientización del público espectador sobre la problemática sociopolítica, *Adiós, Ayacucho*<sup>1</sup>, obra basada en la novela de Julio Ortega, demostró la urgente necesidad de revisar lo acontecido en el principal espacio de conflicto armado<sup>2</sup>. En ese sentido, el presente trabajo pretende verificar los aspectos elementales que definen la postura de la obra: la presencia del “giro ético” en la aparición de la víctima y el notable efecto del resentimiento de Alfonso Cánepa ante la solicitud de una reivindicación.

## EL TEATRO DE LA VIOLENCIA Y *Adiós, Ayacucho*

La dramaturgia peruana durante los años ochenta del siglo XX estuvo vinculada con la terrible situación de esos años cruentos. El escenario teatral se centró en las diversas formas de representación de la violencia. Un primer acercamiento a las propuestas dramáticas que emplearon esa dimensión histórica lo desarrolló Hugo Salazar, quien presentó una clasificación de las tres principales modalidades: 1) lo testimonial, cuya tendencia consiste en la presentación de imágenes testimoniales de violencia en coexistencia con lo cotidiano y festivo; 2) el expresionismo gestual y fonético producido desde un enfoque nihilista y una manifestación corporal en las experimentaciones alegóricas de lo no verbal; y 3) la palabra teatral, donde se aborda la violencia social peruana mediante las adaptaciones de piezas teatrales clásicas (Salazar 1990).

En el itinerante compromiso de establecer las varias y distintas propuestas del teatro peruano durante el conflicto interno, se resalta que existió una intervención de poéticas y temáticas alejadas del tópico de la violencia,

enfocándose en otros temas o en la problemática social. No obstante, el imaginario teatral centrado en el periodo de la subversión armada y antisubversiva, amparándose en el amplio repertorio teatral, plantea dos estrategias discursivas: 1) la indirecta, empleando metáforas, alegorías, símbolos sutiles para acercarse al contexto; y 2) la directa, con una intervención reconocible e identificable a través de personajes, escenarios, etc. De ese modo, considera que el corpus teatral se va articulando y enriqueciendo conforme se piense o confronte la realidad (Encinas 2007).

El complejo contexto de la violencia política repercute en la complicada manera de abordar el teatro peruano. Una visión destacable sobre el despliegue teatral multiforme y conflictiva, en diálogo con dicha problemática coyuntural, ha sido desarrollada por Carlos Vargas. A partir de diversos discursos teatrales de notoria experiencia cultural en las dos últimas décadas del siglo XX, propone tres orientaciones a modo de fuerzas centrípetas. En primer lugar, el teatro estable, relacionado al modelo tradicional de occidente y un enfoque sofisticado, cosmopolita y burgués, el cual era apoyado por el enfoque teatral de la Compañía de Teatro de Osvaldo Cattone, el Centro Cultural de la PUCP, el Club de Teatro de Lima, entre otros. En segundo lugar, el teatro independiente, vanguardista, de notoria intención experimental estética y performativa en contraposición al modelo hegemónico, sostenido por un presupuesto precario, lo cual determinó su aparición en lugares de poca presencia cultural (algunas de sus muestras, por ejemplo, se representaron en el Teatro Mocha Graña o en la Casa de Yuyachkani). Por último, el teatro comunitario, relacionado con el teatro popular, aunque no necesariamente de ideología de izquierda, estuvo enfocado en el tema de la migración andina al espacio comunal urbano (obras de esta orientación fueron representadas por los grupos Vichama, Arena y Esteras, Waytay, entre los principales) (Vargas 2020).

El acercamiento al teatro en una circunstancia de violencia permite establecer circuitos y estrategias estéticas e ideológicas en tensión que contribuyen a la producción de innovadoras propuestas. Por ejemplo, “la pugna entre el teatro de autor y el teatro de grupo facilitó la consolidación del teatro establecido, el mismo que incluso se ha robustecido con la inclusión de figuras destacables del inicial teatro de grupo” (2020: 76) como Yuyachkani. Esta agrupación formada en 1971 inició sus actividades teatrales en la década de los ochenta con la finalidad de promover el quehacer cultural y la educación artística mediante representaciones que retrataban la realidad social del país, el imaginario andino o la influencia con-

1 La versión teatral de Miguel Rubio, director de Yuyachkani, se encuentra en la publicación de Ortega (2020).

2 El presente trabajo revisa específicamente el “texto literario” (diálogos, prólogos, aclaraciones y acotaciones) por encima del “texto espectacular” (indicios de las acotaciones y didascalias pertenecientes a las expresiones no verbales) (Bobes 1997). Desde este enfoque, se puede interpretar el sentido polivalente del texto literario dramático y emplear las categorías de “víctima” y “resentimiento”.

siderable de la temática arguediana (Balta 2000). Sin embargo, a raíz del acrecentamiento de la guerra interna, el cuestionamiento introspectivo conllevó a replantear el compromiso de la producción teatral y su marco referencial en torno al contexto de violencia (Soberón 2001).

Entre las apuestas escénicas como *Contrael viento* de 1989 y *No me toquen ese valse* de 1990, el ánimo colectivista de Yuyachkani propuso representar *Adiós, Ayacucho* (1990)<sup>3</sup>, obra basada en la novela homónima de Julio Ortega publicada en 1986. La existencia de elementos políticos en el discurso narrativo sirvieron como ejes fundamentales para la creación de la versión teatral. Según Pilar Durand, Yuyachkani incorpora esos elementos de la realidad social (muertos y desaparecidos ante la intervención de Sendero Luminoso, el MRTA y las FF. AA.; el abuso por parte de las fuerzas del orden; el reclamo de justicia por parte de los afectados; y la indiferencia de las autoridades) con la intención de denunciar los daños y perjuicios que afectó a la sociedad peruana (Durand 2012). En palabras de Julio Ortega, el grupo Yuyachkani refleja el peregrinaje de una voz descarnada, pues mientras resiste por la fortaleza de su cultura “su penuria política la hace encarnar (o desencarnar) una fábula del Perú como una formación impensable, porque resiste al principio de articulación del lenguaje, y porque su capacidad de violencia amenaza con devorarnos palabra por palabra” (Ortega, 2018 [1986]: 10). Así, la voz oprimida del sujeto andino que sufrió el abuso y la violencia posee la oportunidad de ser escuchada y reivindicada.

En *Adiós, Ayacucho*, Alfonso Cánepa, quien en vida fue un dirigente campesino de Ayacucho, se vale del cuerpo de Qolla, un danzante de los Capac Qolla de Cusco, para confesar su dolor y pretender recuperar su cuerpo mutilado que se encuentra en Lima. El espíritu deambulante de Cánepa recuerda la tortura que padeció al ser considerado un senderista por las fuerzas del orden, el modo en que lo asesinaron, lo mutilaron y lo arrojaron a una fosa común. Consciente de lo sucedido, en un intercambio de diálogo con Qolla y con la musicalización producida por una mujer<sup>4</sup>, decide emprender un viaje

hacia Lima, pues considera que sus restos yacen en la capital. Al llegar a la Plaza de Armas, le entrega una carta al presidente del Perú solicitándole la devolución de sus partes restantes para, de ese modo, ser enterrado y descansar en paz. Al no recibir una respuesta inmediata, se dirige a las catacumbas de la Catedral, encuentra los restos de Francisco Pizarro y las usa para reemplazar los restos que le faltaban.

## EL GIRO ÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA VÍCTIMA

En el plano internacional, la caída del muro de Berlín en 1989 y la desintegración de la URSS en 1991 determinaron un progresivo decaimiento sobre la posibilidad efectiva de una intervención revolucionaria de izquierda. La conflictiva ideología que enfrentaba la tendencia política del capitalismo pretendía reestructurar el sistema sociopolítico, lográndose mantener pese a los embates del grupo de poder como una opción de crítica a la postura de la democracia y de seguridad planteada por la derecha. No obstante, también se empezó a construir una ética humanitaria que pretendía salvaguardar los derechos humanos con la finalidad de evitar la repetición de situaciones de barbarie. El ánimo por mantener la memoria y asistir al que amenazaba el orden social generó una reflexión lógica denominada “giro ético” (Rancière 2011).

La posición del “giro ético” en la producción cultural peruana apareció después de los estragos de la postura comunista radical de Sendero Luminoso y la intervención indiscriminada de las fuerzas de la seguridad nacional desde los años ochenta. Según Juan Carlos Ubilluz, existen dos tiempos del giro ético en el Perú. El primero se centró en mostrar el sufrimiento de las víctimas procedentes de la comunidad andina marginada que no formaban parte de los bandos del terrorismo ni del Ejército, cuyas manifestaciones culturales se relacionaban con los alcances de la ONG y la CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación): “las comunidades andinas son aquí las víctimas inocentes que habrían sufrido de la imposición militar del racismo del Estado peruano y del dogmatismo totalitario de la subversión” (Ubilluz 2021: 32). *La cautiva* (2014) de Luis Alberto León y Chela de Ferrari y *Sin título técnica mixta* (2011) de Yuyachkani serían obras teatrales de que sigue dicha visión ideológica. El segundo giro ético se enfoca en presentar como víctima a quien victimiza; es decir, el senderista y los integrantes de las fuerzas del orden que sufrieron las agresiones del conflicto armado: “se trata de “humanizar” al victimario y de encaminar al lector en la vía del perdón y la recon-

3 La obra teatral se representó en 1990 y lo dirigió Miguel Rubio Zapata con la actuación unipersonal de Augusto Casafrancia y la intervención musical de Ana Correa.

4 La presencia femenina, interpretada por Ana Correa, se encuentra colocada en un lado del escenario. Sentada, observa e interviene en momentos estratégicos solo mediante el uso de instrumentos musicales que reposan en un manto. Lo peculiar consiste en que esta presencia en escena en ningún momento interfiere o musita alguna palabra de consuelo a Alfonso Cánepa, lo cual, de acuerdo con Augusto Casafrancia, puede interpretarse como un acompañante, familiar o apu que está buscándolo o velándolo.

ciliación nacional” (Ubilluz 2021: 33). Un modelo de este enfoque sería *La hija de Marcial* (2015) de Héctor Gálvez. Ambos tiempos, por tanto, sugieren un mismo acercamiento: la asistencia humanitaria de la víctima.

En ese sentido, el discurso teatral *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani se relaciona con la ideología humanitaria del primer giro ético. Desde un enfoque general, la obra pretende rememorar y concientizar al espectador sobre ese periodo lamentable de la historia peruana y, particularmente, presenta a un sujeto desprotegido que sufre el atropello del bando antsubversivo. De ese modo, al iniciar la representación, Alfonso Cánepa habla a través de Qolla para indicar que por iniciativa propia se dirigió a la comisaria para esclarecer algunas dudas sobre su supuesta participación senderista. Al presentar su descargo, los policías no le creen:

ALFONSO CÁNEPA: [...] Sabía que me acusarían de terrorista y ellos sabían que yo no lo era. Entonces, ¿qué querían que yo confiese?

En esa situación de confusión, se deja marcado el abuso de la fuerza del orden al obligarlo que acepte una postura, pese a no pertenecer al grupo senderista. Esto determina su situación como víctima, sometiéndolo a tortura y acabando con su vida.

ALFONSO CÁNEPA: [...] Grité mucho. En ese momento debo de haber comprendido que ellos no se detendrían y el cuerpo ya no dejó de temblarme. Después me llevaron a la salida del pueblo, junto al cerro grande y cerca del barranco. Allí me arrojaron de un jeep en marcha. Caí. Rodé, gritando, buscando una piedra, una zanja donde ocultarme.

Cánepa recuerda que lo mataron, quemaron su cuerpo, lo arrojaron a una fosa y le lanzaron granadas para mutilarlo. Hasta ese instante, el personaje se convierte en víctima al ser agredido y asesinado por las autoridades del Estado. Sin embargo, su condición persiste y se mantiene tras la muerte. Se percata que le resulta difícil dialogar de inmediato con las personas del pueblo, incluso con su madre, solo oye algunas voces y visualiza algunas imágenes al iniciar su recorrido a Lima, pues considera que en la capital recibirá un entierro.

En su situación *pos mortem*, al ver un contexto conflictivo, piensa en redactar una carta al presidente, aceptando su condición de víctima.

ALFONSO CÁNEPA: [...] 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. [...]

Por último, estoy seguro de que usted hará todo lo posible por no demorar más mi entierro.

Ese reconocimiento lo convierte, según la propuesta del “giro ético, en un sujeto ético victimizado con la capacidad de deliberar e intervenir con su testimonio para frenar los posibles agravios y violencia. Por esa razón, al llegar a la ciudad de Lima, y con la carta en mano, se siente con la potestad de acercarse al presidente, entregarle la misiva y esperar que termine la crisis sociopolítica. Sin embargo, su condición de víctima continúa, pues el presidente no le presta importancia, guarda el escrito en su saco, al mismo tiempo que un guardia lo golpea.

A pesar de que un niño lo socorre y lo lleva por las bóvedas de la Catedral, su condición de víctima se disipa al encontrarse con los restos de Francisco Pizarro, pues decide usar los huesos que ya nadie recuerda. Ese niño, que le promete no olvidarse cuando sea presidente, puede interpretarse como un acto de reivindicación y sutura de la víctima o la posibilidad de un perdón. No obstante, Cánepa, al quedarse solo, descubre que solo el tiempo podrá recuperar su condición de sujeto social, pues la solución inmediata para descansar refleja la imposibilidad de obtener una respuesta capaz de devolverle la integridad.

## EL RESENTIMIENTO<sup>5</sup> DE ALFONSO CÁNEPA

La noción de resentimiento del sujeto débil, según la mirada objetiva externa de Friedrich Nietzsche, encuentra su origen en la moral planteada por el sujeto dominante, planteándolo como inadecuado en el desarrollo social (Nietzsche, 1997 [1887]). Sin embargo, otro discurso defiende y reivindica moralmente la propuesta del resentimiento para exigir a los victimarios a reconocerse como causantes de los crímenes que niegan haber realizado. Esta propuesta desarrollada por Jean Améry, le permite enfrentarse, desde su condición de víctima, al “verdugo” y a quienes consintieron la violencia para exponer sin distorsión la verdad de los hechos (Améry, 2001 [1966]).

Esas razones [de Améry] pueden resumirse así: el resentimiento es la huella que deja en la víctima el daño padecido, el testimonio de su realidad; puesto que el verdugo está interesado en no ver el daño que ha causado, solo mediante la preservación de su resentimiento puede la víctima obligar al verdugo a reconocerlo (Marrades 2006: 73).

En el apartado anterior, se ha mencionado que el personaje de Alfonso Cánepa adquiere y mantiene su condición

5 El planteamiento de esta categoría ha sido explicada y refutada (Marrades 2006).

de víctima tras su muerte. Al momento de recobrar conciencia de la brutal acción que tomaron contra su vida determinó que comprenda su situación y, al mismo tiempo, se vaya formando una mirada de resentimiento hacia cualquier individuo vinculado con los responsables de su deceso.

ALFONSO CÁNEPA: [...] y de inmediato supe que este hijo de mala madre recogería mis pedazos para llevarse medio cuerpo mío. [...] Me estuve allí recordando y fui entrando en cólera.

Mientras va tomando conciencia de su situación, Cánepa percibe la tensión de cada lugar. En ese sentido, el daño que ha recibido, afectó la capacidad de relacionarse con su comunidad, pues se ha destruido toda posibilidad de interacción con su entorno.

ALFONSO CÁNEPA: [...] La voz de él [el padre] me sonó más lejana y distante. O será que habiendo perdido la mitad de mi cuerpo, solo puedo escuchar la mitad de ellos, o quizá he perdido la parte que me vino de él, y por eso escucho su voz tan lejana.

Papá, mamá, cuánto sufrimiento, cuánto.

No obstante, durante el trayecto de Ayacucho a Lima no encuentra un sentimiento de culpa por quienes siguen cometiendo crímenes. Todo lo contrario, se siguen realizando atropellos y acrecentando el miedo a quienes deciden viajar por la carretera sin ningún propósito.

ALFONSO CÁNEPA: [...] Tanta muerte, tanta desesperación y nada.

A medida que avanza su recorrido, luego de pasar por Abancay y antes de llegar a Huanta, Cánepa va adquiriendo un sentimiento cercano con aquellos que también han sufrido como él. De ese modo, mientras refiere el descubrimiento de fosas comunes siente la congoja de la población. Su dolor, por tanto, se vuelve colectiva para resaltar la crisis política a nivel nacional.

ALFONSO CÁNEPA: [...] Pronto llegaríamos a Huanta, otro de los ejes de la contrainsurgencia militar.

Hacía poco que allí fueron descubiertas tumbas secretas, enormes fosas comunes. Los cadáveres aún estaban en la plaza, irreconocibles. Mientras las madres gemían a coro buscando a sus muertos, yo escuchaba el crujir de sus huesos, el llanto intermitente. Tanta muerte, tanta matanza.

Cuando Cánepa se percata que hay una revuelta, explosiones de dinamita y gente despavorida en la plaza de

Huanta, piensa en redactar en algún momento una carta al presidente de la República. En ella, le revela lo sucedido en la comisaría, la protesta en su región y le exige que le devuelvan sus huesos. Ese proceder exhibe el resentimiento de Cánepa, pues solicita a la máxima autoridad del país que no sea indiferente a la realidad y no desatienda su responsabilidad de los actos violentos.

ALFONSO CÁNEPA: [...] Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no solo el derecho inalienable a la vida humana, sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. [...] los muertos, señor, no se mutilan. [...] 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. [...] Por último, estoy seguro de que usted hará todo lo posible por no demorar más mi entierro.

Apelando a los Derechos Humanos, con una condición moral, Cánepa se proyecta en exigir una reparación corporal y una mediación social al presidente. Al llegar a Lima y ver al mandatario antes de brindar un discurso sobre la caridad cristiana, no duda en señalarlo como el responsable de su muerte. Se encuentra, entonces, con el victimario:

ALFONSO CÁNEPA: [...] Yo no podía creerlo. Allí estaba el culpable de mi muerte, pero seguramente ignoraba hasta mi nombre, y tendría más de una explicación para probar su inocencia personal. Era, claro, un político. Pero si las leyes significan algo, él resultaba directamente responsable, aun si no había sanción formal para la multiplicación de la muerte en el país. Ahora que terminaba su mandato, por lo menos debía sentir la mirada de una de sus víctimas. [...] No sé a quién se dirigía, no a nosotros ciertamente. [...] Me acerqué a él lo más que pude y le extendí mi carta y vi que la guardaba en el bolsillo de su saco azul.

Un culatazo me levantó por los aires antes de que cayera y rebotara a sus pies.

El encuentro con el presidente resulta fugaz, pues no atiende a Cánepa y solo guarda su carta en su bolsillo. Esta indiferencia demuestra que el mandatario no se siente responsable por lo que ocurre en el interior del país o se encuentra desvinculado de la realidad. Incluso Cánepa se encuentra con un presidente indolente ante el golpe que le propinan. Esa situación termina por decepcionarlo, pues no logra el objetivo de generar un cambio por parte

del Estado ni siente el respaldo gubernamental por reparar el daño cometido<sup>6</sup>. Sin embargo, Cánepa no busca una acción vengativa. Su quietud, solo manifiesta su intención frustrada o a la espera, en todo caso, que alguien más asuma esa responsabilidad.

Posteriormente, como se sabe, un niño pretende conciliar y promover un hábito de perdón cuando alcance la presidencia. A pesar de ello, Cánepa no deja de recordar el evento traumático al encontrarse con los huesos de Francisco Pizarro. Ya en la urna, acepta lo ocurrido, mas el resentimiento lo sigue trastocando pues siente que, más adelante, a modo del mito de Inkarrí, volverá a surgir, seguramente para buscar a los culpables y solicitar que acepten su responsabilidad.

ALFONSO CÁNEPA: [...] Ya me levantaría en esta tierra, como una columna de piedra y de fuego.

## CONCLUSIONES

La versión teatral de *Adiós, Ayacucho*, realizado por el grupo Yuyachkani, se encuentra escenificada solo por un velatorio, una tarima perpendicular donde se visualiza el traje de una persona proveniente de Ayacucho y una bolsa de plástico grande color negro. Esta propuesta performativa de cercanía a un ritual social de despedida ante la muerte de un ser querido, se consolida no solo con los movimientos y gestos del actor que debe construir los espacios por donde transita Alfonso Cánepa, sino también con la imaginación del espectador. De ese modo, se logra ingresar al contexto de violencia política, una visión sobre los acontecimientos que ocurrieron durante el conflicto armado, mientras se acompaña al personaje por distintos lugares en busca de su cuerpo mutilado. Así, en la búsqueda por defender los derechos humanos, la práctica escénica genera concientización por la violencia que se cometió en aquella época. En ese sentido, se reconoce la presencia del primer momento del “giro ético”, pues se atiende y presenta humanitariamente la condición de víctima de Alfonso Cánepa. En esa búsqueda de reivindicación, recuerda la brutalidad que cometieron contra su persona, efecto traumático que irá acompañándolo durante su viaje de Ayacucho a Lima.

Las expresiones de Cánepa van cambiando, pues primero reconoce su situación de víctima y, después, demuestra su resentimiento. En la carta, le exige al presidente asumir su responsabilidad y afronte de manera

pública su culpa por los muertos que yacen en el interior del país. Sin embargo, dicha propuesta se queda en intenciones frustradas, pues solo recibe la indiferencia del mandatario al encontrarse en la Plaza de Armas. La desdicha de Cánepa, por tanto, solo se aquietta con la esperanza de ser reivindicado en un futuro no muy lejano.

Finalmente, *Adiós Ayacucho* al ser representada y también leída en la edición del Fondo de Cultura Económica, renueva la problematización de la víctima, repensar en los testimonios, en las audiencias de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en la voz de quienes se encuentran ausentes por las lamentables acciones y el rescate de la memoria sobre el conflicto armado. La representación artística de la apuesta performativa del grupo Yuyachkani, la versión de Miguel Rubio, la creación del personaje de Augusto Casafranca y la presencia musical de Ana Correa, sin duda, traspasa el tiempo hasta remover los cimientos de la emoción tras comprender la vulneración deleznable de los derechos humanos. De ese modo, nos ayuda a repensar la problemática de los años ochenta que se mantiene y cobra vigencia en los discursos socioculturales.

## REFERENCIAS

- Améry, Jean. 2001 [1966]. *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-textos.
- Balta, Aída. 2000. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Marín de Porres.
- Bobes, María del Carmen. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/ Libros.
- Durand, Pilar. 2012. “Lo político en la obra teatral *Adiós, Ayacucho* del grupo Yuyachkani y su relación con el periodo de violencia política 1980-2000”. Tesis doctoral, Tesis de licenciatura, PUCP.
- Encinas, Percy. 2007. “Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno”. *Ajos Zafiros* 8-9:101-119.
- Marrades, Julián. 2006. “Daño, resentimiento y verdad. Sobre la réplica de Améry y Nietzsche”. *Azafea. Revista de Filosofía* 7:65-86.
- Nietzsche, Friedrich. 1997 [1887]. *La genealogía de la moral*. Madrid: Editmat.
- Ortega, Julio. 2018 [1986]. *Adiós, Ayacucho*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques. 2011. *Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Salazar, Hugo. 1990. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/Jaime Campodónico Editor.

6 Al respecto, Víctor Vich y Alexandra Hibbert, en relación con la misma problemática que presenta la novela de Ortega, señalan que hay un “fracaso del diálogo democrático en el país, del quiebre de la ley, de la inutilidad de la escritura y de la imposibilidad del contacto de los subalternos con el poder” (Vich e Hibbett 2018: 183).

- Soberón, Santiago. 2001. *Treinta años de Yuyachkani*. <https://www.babab.com/no10/yuyachkani.htm>.
- Ubilluz, Juan Carlos. 2021. *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado*. Lima: Penguin Random House.
- Vargas, Carlos. 2020. *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)*. Lima: Cidecsur/Aletheya.
- Vich, Víctor. 2015. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, Víctor y Alexandra Hibbett. 2018. “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega”. En *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, editado por Juan Carlos Ubilluz; Alexandra Hibbett y Víctor Vich, 171-184. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.