



# Resistencia y renovación: la subversión mítica en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega



RESISTANCE AND RENEWAL: MYTHICAL SUBVERSION IN *ADIÓS, AYACUCHO*  
OF JULIO ORTEGA

---

KEVIN RIVERA RODRÍGUEZ  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
kevin.rivera@pucp.edu.pe

Recibido el 15-07-24; aceptado el 31-10-24.

## RESUMEN

El ensayo propone que en la novela *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega se produce una confrontación con la racionalidad hegemónica-occidental desde una racionalidad alternativa que proviene de la cosmovisión andina. El análisis toma como base la teoría decolonial para explicar así la presencia de esta otra forma de pensamiento, mediante la encarnación del protagonista, Alfonso Cánepa, en dos figuras mítico-religiosas: el condenado andino y el Inkarrí. También se hace uso de la conceptualización del carnaval de Mijaíl Bajtín para ahondar en los procesos de inversión, restitución y renovación presentes.

## PALABRAS CLAVE

Condenado, Inkarrí, Renovación, Encarnación, Mito

## ABSTRACT

The essay proposes that in Julio Ortega's novel *Adiós, Ayacucho*, a confrontation with hegemonic-Western rationality takes place from an alternative rationality that comes from the Andean worldview. The analysis is based on decolonial theory to explain the presence of this other way of thinking, through the incarnation of the protagonist, Alfonso Cánepa, in two mythical-religious figures: the Andean condemned man and the Inkarrí. It also makes use of Mijaíl Bajtín conceptualization of carnival to delve into the processes of inversion, restitution and renewal present.

## KEYWORDS

Condemned, Inkarrí, Renovation, Incarnation, Myth

**A**diós, *Ayacucho*, novela de Julio Ortega, publicada en 1986, durante el tiempo del llamado conflicto armado interno, presenta una crítica aguda no solo a la violencia y al horror de aquellos años en el Perú, sino también a los discursos estructurantes de la vida social. Mediante su protagonista, Alfonso Cánepa, se establece un devenir histórico de opresión contra la población indígena, el cual inicia con el encuentro que sostienen en Cajamarca el cura Vicente de Valverde y el inca Atahualpa. La exaltación de la escritura y el desprecio por lo oral se traduce también en un desprecio a los portadores de la cultura andina por su identificación como seres primitivos.

El impacto de la constitución de estas nuevas subjetividades fue tan significativo que se extendió a lo largo de la historia republicana, incluso hasta el período de violencia política como se puede advertir en el informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay<sup>1</sup>. Los comisionados encargados de redactarlo manifestaron la comprensión de los iquichanos como incompatibles con una modernidad de la que ellos sí eran parte. Por lo tanto, así como el encuentro entre oralidad y escritura en Cajamarca posicionó a los andinos en una escala humana inferior por su incapacidad de manejar los códigos letrados y los transformó en sujetos subalternos, el *Informe de Uchuraccay* encerró a los comuneros y a todos los que no entraran en sus parámetros de modernidad en el campo de la barbarie.

Las críticas del texto de Ortega conectan ambos acontecimientos, el de Cajamarca y el del informe, como parte de una

misma racionalidad racista cuya primacía habría sido una de las bases principales del surgimiento de las acciones terroristas. En esa línea, en este ensayo propongo que la manera en que *Adiós, Ayacucho* confronta el orden hegemónico que determina al sujeto andino como bárbaro y objeto de dominación es mediante la enunciación de un tipo de pensamiento distinto del occidental. Así, la novela expone una racionalidad alternativa que permite procesar la realidad desde códigos propios.

Por esta razón, sostengo que la obra puede leerse desde la teoría decolonial que, en palabras de Walter Dignolo, se define de la siguiente manera: “El giro decolonial es la apertura y la libertad de pensamiento y de formas de vida-otras (...) el pensamiento decolonial es el de las variadas oposiciones planetarias al pensamiento único” (2007: 29-33). En contra de la imposición occidental de una única manera de entender el mundo desde patrones eurocéntricos, el pensamiento decolonial se erige como una propuesta de episteme alterna propia de otras visiones del mundo que buscan enunciar su voz y su condición de existencia. Aquella racionalidad hegemónico-occidental, para el caso de la obra de Ortega, sería un mismo discurso subalternizador que ha entendido lo andino como necesario de someter y, en última instancia, eliminar. Su existencia inicia con el encuentro fundacional en Cajamarca y se prolonga hasta la actualidad del texto, marcada por el *Informe de Uchuraccay*.

La otredad andina en la novela emerge como un parámetro válido e incluso más valioso de comprensión del mundo. Ello se observa en la forma de figuras

mítico-religiosas encarnadas en el personaje Alfonso Cánepa. La primera de ellas es el condenado andino y la segunda el Inkarrí. Para analizar su presencia y los procesos de inversión, restitución y renovación llevados a cabo, recurro a la conceptualización del carnaval planteada por Mijaíl Bajtín.

## 1. EL CONDENADO Y SU SENTIDO RESTAURADOR

El condenado se presenta en Cánepa con todas las ambigüedades típicas de esta figura desde el inicio de la novela, puesto que se relata cómo fue arrojado a una fosa luego de ser quemado y mutilado, así como despojado de la mitad de sus huesos (Ortega 2018: 17). Su constitución física queda clara al describir el momento de su asesinato: “Otra granada de fósforo explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriéndome el estómago como si fuese un trapo (...). Alguien me levantó del pie, y descubrí entonces que me faltaba la pierna izquierda” (2018: 18). No obstante, a pesar del relato visceral de la destrucción física del personaje, se establece cierta duda respecto de su condición como vivo o muerto:

Me estuve muriendo un rato largo, aunque debo de haber estado ya muerto cuando me cubrieron con rocas y paja brava (...). Pero tenía que salir de allí. Y empecé a remover las piedras, y poquito a poco, precisamente porque solo tengo medio cuerpo conmigo, pude deslizarme y escabullirme, rodar un poco y levantarme junto al árbol quemado del caminito (Ortega 2018: 19-20).

Todo indicaría que, producto de la violencia sufrida contra su cuerpo, Cánepa estaría muerto, pero luego enuncia su agencia al utilizar su propio cuerpo para salir de la fosa a la que había sido lanzado.

Nicole Fourtané, al precisar el término “condenado”, menciona: “La expresión se ve acompañada, a veces, del pormenor ‘alma y cuerpo’ que traduce la verdadera naturaleza de este ser peligroso que no puede considerarse ni como un muerto auténtico ni como un vivo en posesión de todas sus facultades, sino como una criatura que vaga con su alma y su cuerpo, en busca de salvación” (2015: 87-88). Este muerto-vivo se encuentra en un estado liminal que le impide terminar de morir. Cánepa no sería propiamente un fantasma porque su carácter físico es reconocido tanto por él como por los demás personajes. En todo caso, se encuentra en medio de un tránsito hacia un verdadero descanso marcado por la voluntad de recuperar sus huesos, símbolo de su búsqueda legítima de reconocimiento como sujeto de derechos.

Una vez presentado Cánepa como un condenado se puede desarrollar el verdadero sentido que cumple esta encarnación en la novela. Para tal fin, resulta útil el concepto del carnaval de Mijaíl Bajtín. Para este autor, “el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera” (2003b: 180). En este proceso hay una eliminación de las barreras entre individuos y una conjugación de aspectos que normalmente estarían separados en la vida social. Se suele entender el carnaval como el momento de la

inversión de roles, en donde lo de abajo pasa arriba y lo de arriba, pasa abajo. En el caso presente, es posible decir que hay un rebanamiento de la figura mítica del condenado al encarnarla en un personaje humano como Cánepa. Sin embargo, ello no se constituye en una degradación dentro de las coordenadas de la cultura andina.

La clave de lectura decolonial de la obra sugiere la existencia de una oposición a la episteme occidental desde una episteme andina, es decir, desde una racionalidad mítica. El motivo de tal oposición radica en el racismo que acarrea la racionalidad hegemónica-occidental formada con la conquista de América. Como señala Aníbal Quijano, el patrón de poder fundado en la colonialidad posicionó a lo europeo como sinónimo del futuro, mientras que lo americano era el pasado. Ello implicó la creación de una identidad racial, colonial y negativa despojada de “su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad” (2014: 801). Para el caso del Perú, el subalterno por excelencia se constituyó como el sujeto andino, cuya cultura fue considerada inferior y fue desplazada de la categoría del conocimiento.

En esa línea, recurrir al condenado sirve para entender la violencia física y epistémica desde un sentido con el que Cánepa puede identificarse y desde el que puede actuar. El horror al que ha sido sometido y la necesidad de una restitución de su condición como sujeto permiten a la novela recurrir a esta figura mítica para dotarlo de un margen de acción y de un medio para procesar la realidad circundante. La condición de muerto-vivo solo se vuelve posible desde la racionalidad

mítica en la que una figura como el condenado puede existir con sentido. Por lo tanto, este “rebanamiento” del que habla Bajtín se transforma en renovación: “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (2003a: 25). Aquello que es traído al plano de lo inferior se transforma en algo nuevo que adquiere un nuevo significado al enmarcarse en un contexto particular. En este caso, la renovación de las relaciones entre lo sagrado y lo profano, lo divino y lo humano, se traduce en una renovación de las relaciones sociales al interior del país.

Para entender lo expuesto, es necesario profundizar en las diferentes reacciones ante Cánepa por parte de personajes occidentales y andinos. En el caso de los primeros, se encuentra el chofer del camión en el que Cánepa viaja. Al ver su cuerpo destrozado no se genera en él ningún tipo de pena. Más bien, señala: “Qué muerto más feo” (Ortega 2018: 31). Por otro lado, cuando Cánepa se cruza con dos narcotraficantes en un aeropuerto y expone su cuerpo, la respuesta de uno de ellos es: “Este monstrito podría servir para otra cosa (...). Podríamos rellenarlo de pasta” (2018: 63). En ambos escenarios hay una búsqueda de intereses propios. Ello contrasta con la posible respuesta de sujetos andinos. En palabras de Cánepa: “Si me descubriese una gente de la puna, seguramente se echaría a llorar; una gente del valle se pondría a rezar pidiendo perdón por sus pecados” (2018: 27). Asimismo, la madre del personaje, al conocer la muerte de su hijo,

indica: “Su alma estará sin descanso (...). Tenemos que encontrar su cadáver para darle cristiana sepultura” (2018: 22). Todos estos personajes reaccionan o se tiene la certeza de que reaccionarían como si se encontraran frente a un condenado, con lo que se hace patente su creencia en esta tradición andina. Así, los sujetos occidentales, representados por el chofer y los narcotraficantes, son retratados como ajenos al mundo andino al no compartir el mismo conjunto de correspondencias culturales, con ello se afirma la desconexión entre ambas esferas epistémicas.

Tal contraste se conecta con la bestialización de la ciudad de Lima. En un momento en el que Cánepa y el personaje de nombre Petiso van a comer, este señala: “Aquí venden perro apañado. ¿Ves esa fritanga? Es placenta de parturienta, se la compran a la Maternidad de Lima” (Ortega 2018: 77). Luego, ante la presencia de un ladrón, se describe cómo “repentinamente, desde las ventanas de un edificio de la vecindad empezaron a disparar al ladrón fugitivo (...) el ladrón sorteó los disparos del deportivo vecindario, pero no el auto de la policía que lo golpeó de frente y lo hizo volar por los aires como un pelele más de la muerte cotidiana” (2018: 78). Ambas escenas evidencian cómo Lima se plasma como un espacio de degeneración, donde no existe ningún tipo de relación de reciprocidad. Sus habitantes conviven con el horror, entendido este

como cotidiano y normalizado, y no se sorprenden ante el cuerpo mutilado de Cánepa. Cuando este se presenta ante una multitud, distintos personajes lo interrogan y culpabilizan por su estado, además de burlarse de su condición. Finalmente, ante el anuncio de su situación liminal: “No sobreviví —dije, humilde—, me moría

numerosos aspectos el final de una era: la de los vivos organizados en una sociedad civilizada” (2015: 109). Esta figura anuncia el fin de la reciprocidad y de las relaciones al interior de la comunidad, lo que se traduce en el fin de la civilización. Tal resultado parece ser lo que se presencia en Lima, ciudad en la que la barbarie se ha apoderado de las relaciones sociales.

Por tanto, la constitución de Cánepa como condenado solo puede entenderse en su aspecto de renovación.

De acuerdo con Carlos Arturo Capellino: “Podemos decir que la búsqueda de Cánepa, en su condición de condenado andino, no implica un restablecimiento espiritual, sino más bien social y político” (2020: 41). Cánepa realmente no busca su salvación en el sentido tradicional del condenado, producto de haber cometido alguna transgresión en vida, sino su reconocimiento como

sujeto de derechos y, por extensión, del resto de sujetos andinos. Si bien esta es una verdad manifiesta, es posible dar un paso más. La revaloración de la episteme andina, por medio de la encarnación en una figura mítico-religiosa, termina por posicionarse como un parámetro ordenador de la sociedad cuyo valor parece superior a la racionalidad hegemónico-occidental. Tanto la descripción de la capital como los personajes mediados por esta forma de comprender el mundo denotan el caos imperante y la pérdida de cualquier tipo de



Julio Ortega.

no más” (2018: 76), todos ríen y aplauden en respuesta.

Existe una diferencia clave entre Cánepa y el condenado: aquel no es un ser maligno. Para Fourtané: “Las fechorías cometidas por el condenado evocan cierta visión apocalíptica del mundo. En efecto, anuncian en

vinculación entre los individuos. Al recurrir a un pensamiento-otro como el andino y situarlo en este contexto, se le desubalterniza por ser representado como una vía posible para un nuevo ordenamiento de la realidad. Desde una lectura de este tipo, la búsqueda de Cánepa no es solo por su constitución política como ciudadano, sino también por liberar de la prisión de la colonialidad a la racionalidad andina e, incluso, dotarla de una posición primordial por su capacidad de transformar el lazo social.

Es así como se puede hacer dialogar la renovación de Bajtín con la tradición andina del condenado en la forma de lo grotesco: “En realidad el grotesco (...) ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente” (Bajtín 2003a: 48-49). La imagen grotesca de Cánepa, producto de su encarnación en un condenado, es signo de transformación; dicho de otro modo, es signo de la apertura a un nuevo orden de relaciones sociales. El sentido tradicional del condenado se renueva en su opuesto: su presencia en la persona del dirigente campesino no es el anuncio del fin de la sociedad civilizada, sino de la restauración de lo comunitario. Así, lo que propone la obra, mediante su protagonista, es que esta encarnación por medio del recurso decolonial de acudir a la racionalidad mítica funciona en un sentido reparador: se constituye en una vía de solución a la violencia experimentada por parte del Estado. No solo eso, sino también en un mecanismo de restitución social y solución

a la atomización de las relaciones entre peruanos que lleva a la degeneración humana.

## **2. INKARRÍ Y LA APROPIACIÓN DEL MITO**

La siguiente figura religiosa es la que proviene del mito de Inkarrí. El anuncio del regreso de este rey inca se presenta en la forma de constantes referencias. Otro de los personajes, el antropólogo, señala: “Vivimos, en términos indígenas, el período final del ‘mundo al revés’; o sea, los tiempos del caos, del cambio y de la muerte” (Ortega 2018: 32). Esto se traduce en que el tiempo presente es de transición caótica, similar al concepto de Pachacuti, que consiste en la transformación del orden establecido a manos de Inkarrí. Después se establece una conversación con dos incas identificados como los últimos del Perú. Su estado es deplorable, debido a que andan desnudos cubiertos de brea, y a la pregunta sobre si hay noticias del imperio responden: “La puerta que da al imperio está perdida en el bosque (...). Habrá que talar el bosque para encontrar la puerta verdadera” (2018: 70). Este acto de destrucción sería una metáfora de la destrucción del orden actual. Finalmente, Cánepa le pregunta a un profesor de antropología sobre qué hace el Ave Rock en Lima, a lo que este responde: “Es el pájaro que anuncia el fin del Perú (...). Está anidando sus hijos en Lima. Para empezar la guerra” (2018: 70). Estos tres pasajes son muestra de que, a lo largo de la novela, se constata que el tiempo experimentado es uno de caos y degeneración próximo a terminar.

Respecto de Cánepa, habría que empezar haciendo referencia

al mito. De acuerdo con la versión recogida por José María Arguedas, específicamente de uno de sus tres informantes (Mateo Garriaso), se describe al dios de la siguiente forma: “Dicen que solo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia dentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo” (Arguedas 1956: 228). Como se observa, se habla de una divinidad mutilada cuyo único rastro es su cabeza de la que crece el resto del cuerpo. Una vez terminado ese proceso, regresará a nuestro mundo. Arguedas recalca que los tres informantes hablan del regreso de la divinidad decapitada y sufriendo (1956: 232). La relación con Cánepa se establece entonces a partir de su condición física. Tal como Inkarrí, él también ha sido mutilado y ha atravesado un doloroso camino. Su carácter de regreso apocalíptico se manifiesta al final de la novela: “Ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (Ortega 2018: 91). El tono final con el que Cánepa cierra su discurso pareciera presagiar el advenimiento inminente de la inversión del orden hegemónico que se ha venido anunciando a lo largo del texto no solo en el protagonista, sino en varios de los otros personajes.

La encarnación del mito de Inkarrí en el dirigente campesino, al igual que el caso anterior, tiene un fin renovador. La sola mención de este fuego capaz de arrasarlo con todo recuerda a lo mencionado por Bajtín: “La imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente. Es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo” (2003b: 184). Por lo tanto, puede afirmarse que su “rebajamiento” tiene este fin

de transformar el mundo existente en uno diferente, en este caso, uno que dialogue con la tradición andina. La potencia de este mito y su elección como parte de la propuesta decolonial de confrontar la racionalidad occidental con una racionalidad mítica radica en que, acorde a Fernando Alberto Pomareda, puede ser entendido como una metáfora de supervivencia dentro de la dominación: “Este hecho, lejos de significar una especie de conformismo, posibilita la vida para una sociedad que se reconoce dominada, pero que lucha por su derecho a existir, a través de las agencias posibles (...). La utopía de la resurrección sostiene la esperanza de seguir adelante como forma de sobrevivencia” (2022: 28). Que Cánepa represente a Inkarrí es una forma de ir más allá del procesamiento de la violencia cometida en contra suya. De esta forma, la obra lo convierte en un mecanismo de acción social, de confrontación con el discurso oficial, con su autoridad y sus limitaciones.

Sin embargo, también hay que destacar que el Inkarrí en Cánepa no es una exterioridad total, desconectada del mundo occidental. Es una otredad epistémica que se posiciona dentro del sistema dominante. Este tipo de otredad, de acuerdo con Castro-Gómez y Grosfoguel, “no debe ser entendida como una exterioridad absoluta que irrumpe, sino como aquella que

se ubica en la intersección de lo tradicional y lo moderno. Son formas intersticiales, ‘híbridas’ (...) en el sentido de ‘complicidad subversiva’ con el sistema” (2007: 20). La existencia de este mito no puede comprenderse por fuera de la historia de dominación de la población andina desde

eso, el carácter “híbrido” del Inkarrí, junto al conocimiento de su lugar en la estructura de dominación, busca intervenir el poder hegemónico desde la otredad de la subjetividad andina. En *Adiós, Ayacucho*, ello se concreta en la construcción de un mundo próximo a un cataclismo que solo

parece ser capaz de ser comprendido desde la racionalidad mítica. La promesa final del protagonista de regresar como una columna de piedra y fuego es la promesa de resignificar la episteme andina al despojarla de su carácter subalterno y constituirse como capacitadora de transformar la estructura de la sociedad.

Entonces, la apropiación de Inkarrí por parte de Cánepa sugiere la agencia y modernidad de los sujetos andinos, así como su capacidad para proponer vías de transformación social desde una otredad epistémica. Al posicionarlo en el contexto del conflicto armado interno adquiere características particulares, como el que no sea solamente una cabeza esperando que el resto

de su cuerpo crezca hasta completarse, sino que es el mismo Cánepa quien va en busca de sus huesos. El mito se desacraliza, el dios se encarna en la ficción y lo que origina es un personaje dotado de herramientas para intervenir en la realidad. Si la presencia del condenado andino en el protagonista es una forma de advertir, desde la episteme andina, sobre la necesidad de la



Portada de *Adiós, Ayacucho*.

tiempos coloniales. Por tanto, se encuentra conectado a la dominación, pero no de una forma pasiva ni estrictamente tradicional. A diferencia de lo manifestado por Pomareda, no solo se trata de comprender el mito como un mecanismo que permite sobrevivir bajo la opresión y reclamar visibilidad sobre la propia existencia. Más importante que



Obra teatral *Adiós, Ayacucho* por el Grupo Yuyachkani. Foto: Katherine Nigh. Hemispheric Institute.

restitución de los lazos comunitarios entre peruanos de diversas culturas, la presencia de Inkarrí es una forma de resaltar la agencia para llevar a cabo el Pachacuti que constituya una nueva sociedad, donde lo comunitario se restablezca desde nuevos horizontes.

### 3. CONCLUSIÓN

Como se ha visto, *Adiós Ayacucho* aborda el enfrentamiento contra el orden hegemónico-occidental mediante la enunciación de una racionalidad alternativa propia de la cosmovisión andina llevada a cabo por el protagonista, Alfonso Cánepa, quien se apropia

de figuras mítico-religiosas para resignificarlas y así actuar sobre la realidad retratada. Desde un enfoque decolonial, puede entenderse que la novela se propone contrarrestar la imposición eurocéntrica racista de entender el mundo y busca otorgar voz a otras visiones que han sido marginadas. La transformación de Cánepa en un condenado andino simboliza la resistencia en medio de la violencia. Su estado de muerto-vivo representa su lucha por el reconocimiento como ciudadano, así como la de-subalternización de su cultura y la búsqueda de una solución a la atomización social. Respecto del mito de Inkarrí,

la figura del rey inca se utiliza para confrontar la racionalidad occidental y resignificar el poder desde coordenadas andinas. En medio del conflicto interno desatado en el Perú de esa época, resulta valiosa la propuesta crítica y confrontacional que la novela de Ortega ofrece. Su mérito no solo se encuentra en la identificación de los problemas estructurantes del país y su conexión con la marginalización de un amplio sector de la población, sino también en la apuesta por posibles soluciones cuyo centro sea el diálogo con la cultura andina.



*Nota*

- 1 El *Informe de Uchuraccay*, publicado el 5 de marzo de 1983, fue el resultado de la investigación de una comisión presidida por Mario Vargas Llosa para indagar en las razones del asesinato de ocho periodistas, un guía y un comunero en el poblado aya-cuchano de Uchuraccay el 26 de enero del mismo año. Convocada por el entonces presidente Fernando Belaunde Terry, concluyeron que los comuneros confundieron a los periodistas con militantes de Sendero Luminoso. La comunidad había sido una de las más violentadas por la agrupación terrorista y, a partir del asesinato de su líder Alejandro Huamán en 1982, decidieron enfrentarlos. La relevancia de este documento es vital porque, acorde a Lucero de Vivanco Roca Rey, “fue el discurso más influyente para la narrativa que se publicó durante el conflicto armado interno, especialmente en la década de 1980, ya sea para adherir a la interpretación de la violencia ofrecida en ese *Informe* o para detraer de ella” (2021: 22). En esa línea, *Adiós, Ayacucho* pueden entenderse como inscrita en la vertiente detractora.

*Bibliografía*

- Arguedas, José María  
1956 *Puquio, una cultura en proceso de cambio*. Lima: Instituto de Estudios Etnológicos.
- Bajtín, Mijaíl  
2003a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.  
2003b *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Capellino, Carlos Arturo  
2020 “Representaciones fantasmales en espacios andinos en la novela peruana contemporánea”. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía. Tulane University.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel  
2007 “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. pp. 9-23.
- De Vivanco Roca Rey, Lucero  
2021 *Dispare. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Fourtané, Nicole  
2015 *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mignolo, Walter  
2007 “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una discursividad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds., Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. pp. 25-46.
- Ortega, Julio  
2018 [1986] *Adiós, Ayacucho*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Pomareda, Fernando Alberto  
2022 “*Adiós, Ayacucho*. La reelaboración del mito andino de Inkarrí: apropiación y movilidad discursiva del sujeto andino”. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Quijano, Aníbal  
2014 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso. pp. 777-832.

