

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El arte escénico y su contribución en el proceso de sanación
de deudos de violencia política. El caso de la performance
Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Tatiana Pamela Rocha Lavado

Asesor:

Jorge Luis Villanueva Bustios

Lima, 2022

Resumen

Esta investigación busca reflexionar sobre el uso del lenguaje escénico en el teatro-performance como vehículo de sanación para quienes han sido víctimas de violencia política en el Perú y, específicamente, en el departamento de Ayacucho. Mediante el análisis del tránsito de la performer, el uso y significación de los objetos en escena, el espacio escénico y el ritual de florecimiento final de la performance Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani; se pretende determinar de qué forma estos aspectos contribuyen a lograr una reparación simbólica para los deudos ayacuchanos de violencia política durante el Conflicto Armado Interno. Se partirá del término “reparación simbólica” para identificar los requisitos que debería cumplir la performance para poder ser considerada como tal. Además, en el análisis serán incluidas las impresiones de nueve entrevistados ayacuchanos y otros aspectos de la performance que brindarán una visión más amplia del panorama sobre el que se discutirá. Así, se espera proporcionar una serie de posibilidades de abordaje del lenguaje escénico de una performance para que cada artista pueda utilizarlas para potenciar el aspecto político de su propia acción escénica, trascendiendo su carácter denunciante en favor de acercarse a una reparación simbólica para un determinado grupo de personas.

Palabras clave: teatro-performance, lenguaje escénico, reparación simbólica, deudos ayacuchanos de violencia política, Yuyachkani, Conflicto Armado Interno

Agradecimientos

A mi madre, que siempre tiene palabras de aliento que me animan a seguir adelante.

A Javier y a mis hermanas, por su apoyo incondicional. Gracias por soportarme incluso en los peores días.

A mi padre, que siempre me anima a decidir por mí misma.

A Jorge, que fue mi guía y confió en mi trabajo sin dudar. Gracias por animarme a ir por más y sostenerme cuando el camino se ponía difícil.

A mis tías y tíos, especialmente mi tía Sofía, por ayudarme a empezar esta locura e inspirarme de forma silenciosa a seguir mis impulsos y construir mi propio camino.

A mi prima Sofía y el resto de mi familia, por celebrar mis logros.

A Stefanie, mi compañera de madrugadas tesis y confidente en todo este viaje.

A todas mis amigas y amigos, por sacarme una sonrisa cuando más lo necesitaba y creer en mí.

A mi Shiro, mi amor, que estuvo a mi lado incondicionalmente desde el principio y aún ahora me acompaña desde el cielo.

Finalmente, dedico esta investigación a todas mis maestras y maestros dentro y fuera de la universidad, gracias por compartir su sabiduría sin recelo y dejarme enseñanzas para toda la vida.

Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Índice de contenido	iv
Introducción	1
Capítulo 1. Reparaciones simbólicas para deudos de violencia política en el Perú	6
1.1. El Perú del terror (de 1980 al 2000)	6
1.1.1. <i>El caso de Ayacucho, una deuda por pagar</i>	10
1.2. Reparaciones simbólicas en el Perú	16
1.2.1. <i>El teatro-performance como reparación simbólica</i>	18
Capítulo 2. Lo que hay detrás de Rosa Cuchillo, una performance del grupo Yuyachkani	22
2.1. El universo andino de la performance	22
2.2. Tejidos del personaje	26
2.2.1. <i>Rosa Cuchillo. Sobre el personaje original de Oscar Colchado</i>	26
2.2.2. <i>Mamá Angélica. Influencia de un testimonio real</i>	29
2.2.3. <i>Memoria familiar de la actriz</i>	31
2.2.4. <i>Ana Correa. El recorrido profesional de una actriz del colectivo Yuyachkani</i>	33
2.3. Aspectos resaltantes del lenguaje escénico	36
2.3.1. <i>Uso y significación de objetos en escena</i>	36
2.3.2. <i>Espacio escénico</i>	43
2.3.3. <i>Tránsito de la performer</i>	44
2.3.4. <i>Ritual</i>	49
2.4. Sobre el contexto de representación de la performance	52

Capítulo 3. <i>Rosa Cuchillo</i> y una posible reparación simbólica para deudos ayacuchanos de violencia política	56
3.1. El lenguaje escénico de la performance como reparación simbólica para deudos ayacuchanos de violencia política	56
3.2. Una aproximación al testimonio de deudos ayacuchanos de violencia política	61
Conclusiones	69
Referencias bibliográficas	72
Anexos	82



Introducción

Este estudio nace de mi interés personal como investigadora universitaria peruana por conocer a mayor profundidad una etapa de la historia de mi país marcada por el terrorismo, como lo es el Conflicto Armado Interno dado entre los años 1980 y 2000. Creo fervientemente que el futuro no puede ser construido sin memoria y que educarnos sobre nuestro pasado es fundamental para transitar a un futuro mejor. También creo que el arte es sanador, sobre todo cuando de heridas de un pasado tormentoso se trata. Por ello, con el deseo de ahondar en los estragos que dejó la época de violencia política en el Perú en los sectores más vulnerables del país y de proporcionar una alternativa que les sirva de vehículo de sanación a aquellos que aún tienen una deuda por saldar con la justicia, es que realizo la presente investigación.

Sabemos que la labor teatral está inevitablemente inscrita en un tiempo y lugar determinados y que, por ende, tiene un contexto al que no puede ser ajena y que le sirve de inspiración a gran o pequeña escala. Sin duda, el teatro performance no es la excepción a esta norma, mucho menos cuando presenta en su narrativa contenido político que busca abrir el diálogo con el espectador, invitarlo a reflexionar y cuestionar la realidad social, económica y política en la que se desenvuelve. Muchas veces tal contenido está directamente relacionado con la memoria traumática que comparten uno o varios sectores de una sociedad y las repercusiones que esta tiene en el presente de la acción escénica. Así, visibiliza y denuncia hechos de violencia política poco discutidos públicamente.

A partir de ello podríamos considerar las performances políticas como piezas escénicas movilizadoras de cambio en los contextos en que se presentan. De hecho, tienden a manifestar (ya sea de forma explícita o implícita) peticiones o exigencias de reparación por parte del gobierno para los deudos de violencia. Ello se debe a que las reparaciones,

independientemente de la forma en que se den, son fundamentales para aquellos a la espera de justicia para ellos mismos, sus familiares y/o amigos durante años.

En este punto es preciso preguntarnos si el teatro performance no podría ser, en sí mismo, un acto reparador para estos deudos de violencia. Se ha argumentado a lo largo de los años que el teatro es potencialmente sanador y, de hecho, hay personas alrededor del mundo que lo utilizan de forma terapéutica. Entonces, ¿no podría el teatro performance contribuir a la sanación de los deudos de violencia política? Es esta, entre otras disyuntivas, las que la presente investigación pretende responder tomando como objetivo principal el análisis del lenguaje escénico como elemento contribuyente con la reparación simbólica para tales deudos. Esto se realizará estudiando una performance que forma parte del repertorio del reconocido grupo teatral peruano Yuyachkani: Rosa Cuchillo, protagonizada por la actriz Ana Correa. Así, la pregunta central de la investigación es ¿de qué forma el lenguaje escénico de la performance Rosa Cuchillo contribuye a reparar simbólicamente a los deudos ayacuchanos de violencia política?

En más de 50 años de trayectoria, Yuyachkani es conocido a nivel internacional por hacer teatro esencialmente político en el que, por supuesto, retrata hechos que marcaron de una u otra forma la realidad peruana. En ese sentido, el tema de la violencia política ejercida durante fines del siglo pasado e inicios del presente halla un espacio vasto de representación en su repertorio. La performance Rosa Cuchillo es un ejemplo crucial, pues narra la incansable búsqueda de una madre ayacuchana que, incluso luego de haber muerto, lucha por encontrar a su joven hijo víctima de secuestro durante el CAI peruano.

La historia despierta en mí un interés especial en tanto prioriza la mirada materna e históricamente relegada de un conflicto protagonizado principalmente por hombres y está parcialmente inspirada en hechos vividos en la realidad por la campesina y activista ayacuchana Mamá Angélica. Es, principalmente, gracias a estas particularidades que

tomaremos el lenguaje escénico de la acción escénica como objeto de estudio de la presente investigación. Analizaremos factores como el tránsito de la performer Ana Correa por el espacio, el espacio escénico, el uso y significación de los objetos en escena, y el ritual de sanación final para demostrar la hipótesis de que el lenguaje escénico de la performance contribuye a reparar simbólicamente a los deudos ayacuchanos de violencia política.

Dividiremos el estudio en tres secciones o capítulos. El primero se subdividirá, a su vez, en dos partes. La primera se centrará en contextualizar los hechos ocurridos durante el Conflicto Armado Interno para entender así sus principales causas y consecuencias, sobre todo en el departamento de Ayacucho. Ello permitirá un mejor entendimiento de la situación de violencia y riesgo en la que se desarrolla la historia de Rosa, personaje principal de la performance y campesina natural de ese departamento. Asimismo, parte del capítulo se destinará a delimitar a quiénes se alude con el término “deudos ayacuchanos de violencia política” y explicar la razón por la que Ayacucho es considerado el departamento más afectado del conflicto. Ello delimitará el perfil de las personas que serán entrevistadas en un capítulo posterior con respecto a su impresión de la performance.

La segunda parte de este primer capítulo está destinada a definir el concepto de reparación simbólica a partir del cual se realizará el análisis principal de la investigación. Así, será posible identificar los requisitos que debería cumplir el lenguaje escénico de la performance para acercarse, al menos teóricamente, a una reparación simbólica. Además, se discutirá sobre las principales características del teatro performance y su relación con los periodos de justicia transicional en Latinoamérica y, en específico, en Perú. Esto servirá para comprender el lugar de la acción escénica Rosa Cuchillo en el mundo teatral peruano y la esencia desde la cual esta se desarrolla.

El segundo capítulo estará enfocado en analizar diversos aspectos de la performance Rosa Cuchillo, ya sean artísticos o ajenos a este rubro, pero relevantes para la

comprensión total de la acción escénica. Esta sección estará subdividida en cuatro partes. La primera expone los elementos clave de la cosmovisión andina a partir de los cuales se toman ciertas decisiones artísticas en la performance. Esto permitirá distinguir el público objetivo al que la performance estuvo destinada, al menos a rasgos generales, y servirá como introducción al universo de esta. La segunda parte analizará la influencia de distintos personajes (reales y ficticios) en la construcción del personaje de Rosa Cuchillo. Esto proporcionará una idea más clara de la complejidad del personaje.

En cuanto a la tercera parte del segundo capítulo, esta se centrará en evaluar los distintos aspectos del lenguaje escénico de la performance señalados al inicio de la investigación (uso y significación de los objetos en escena, espacio escénico, tránsito de la performer, ritual) para así conocer sobre el universo - para muchos - oculto o poco visible de la performance. La cuarta y última parte del capítulo estará destinada a contextualizar el momento original de representación de la performance, lo que es importante para evaluar el aporte de esta a su espectador también original.

Finalmente, el tercer capítulo pretenderá identificar los aciertos y desaciertos de la hipótesis planteada a partir de testimonios de deudos ayacuchanos de violencia política recopilados para la investigación. En la primera parte, se determinará de qué forma los distintos detalles del lenguaje escénico de la performance contribuyen al cumplimiento de los requisitos marcados previamente por la definición de “reparación simbólica” (es decir, su relación con este término a nivel teórico). La segunda parte se presentará a los entrevistados y se especificarán los factores considerados para seleccionarlos. También se especificarán las preguntas formuladas y la finalidad de estas. Luego se comentarán las impresiones de los entrevistados y se compararán las mismas con las conclusiones obtenidas en el capítulo previo con respecto al lenguaje escénico de la performance. Ello

hará posible identificar los aciertos y desaciertos de la hipótesis presentada, los cuales serán desarrollados en la sección de conclusiones con la que finalizará la investigación.

Con este estudio espero brindar nociones concretas de las formas en que el lenguaje escénico de una performance puede trascender su carácter denunciante en favor de acercarse a una reparación simbólica para un determinado grupo de personas. Ello da paso a la posibilidad de que aquellas personas dedicadas al rubro teatral replanteen y/o enriquezcan su forma de abordar los aspectos político y social de la carrera dependiendo de los objetivos que hayan trazado para sus proyectos. Así, lo que busco no es marcar una guía de pasos a seguir para lograr una reparación simbólica desde el arte, sino proporcionar una serie de posibilidades de abordaje de dicho trabajo para que cada artista pueda utilizarlas (o no) para potenciar el aspecto político de su propia performance o acción escénica. En ese sentido, dirijo esta investigación, en especial, a los artistas latinoamericanos interesados en la sanación desde el arte y en los procesos de justicia transicional en sus países.

Capítulo 1. Reparaciones simbólicas para deudos de violencia política en el Perú

1.1. El Perú del terror (de 1980 al 2000)

Como es sabido a nivel internacional, Perú nunca ha destacado por ser un país que goza de estabilidad política y económica. Por el contrario, parece estar en constante crisis en dichos aspectos, característica que reflejan a cabalidad los hechos ocurridos durante el llamado Conflicto Armado Interno (CAI en adelante). Este tuvo lugar entre los años 1980 y 2000 y aún hoy en día, más de 20 años después, tiene repercusiones en nuestra historia (personal y colectiva) como peruanos. Gracias a ello, y para fines de la investigación, se ahondará un poco en las principales causas y consecuencias de dicho conflicto. Así, se comprenderá con mayor facilidad la magnitud de lo vivido en los años 80s y 90s por distintos sectores del país.

Un dato a considerar previo al inicio del conflicto es que “en 1968, los militares peruanos derrocaron al presidente Belaúnde Terry. [Este] golpe de Estado representó un gran cambio, pues la intención del nuevo presidente, el general Velasco Alvarado, y de sus asesores más próximos (...) era iniciar un proceso de profundas y radicales reformas económicas y sociales” (Angell, 1984, p. 33). Ello provocó que, luego de doce años de inestabilidad, en las elecciones de 1980 existiera una rivalidad entre el partido de Acción Popular (que tenía como candidato, justamente, a Belaúnde Terry) y las FFAA, quienes presenciaron la derrota de la candidatura del APRA (la cual apoyaban) frente a la primera (Degregori & Rivera, 1993, p. 9). En otras palabras, se dieron cuenta de que tendrían que servir a un gobierno contra el que previamente se habían rebelado.

Sin duda, la rivalidad entre ambas partes fue un punto clave a favor de la tragedia que estaría por suceder. El inexistente entendimiento y confianza entre el gobierno y sus FFAA hizo del Perú un país muy vulnerable a nivel de defensa frente a un ataque como el que el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL o SL) había preparado. Este grupo

desató una guerra contra el país ya desde 1980, aunque sin mayores repercusiones hasta 1982. Recién en ese año, tras declarar el estado de emergencia en Ayacucho, el Poder Ejecutivo envía a las Fuerzas Armadas a dicho departamento al notar la derrota de su Policía Nacional a manos de las fuerzas terroristas¹ (Degregori & Rivera, 1993, p. 9).

El ingreso a Ayacucho de las Fuerzas Armadas, contrario a lo que se esperaría, solo generó más violencia e inseguridad entre la población civil debido a la falta de un objetivo claro y de una estrategia de ataque por parte de las Fuerzas Armadas. Al ser enviadas a cumplir con su misión casi a ciegas, estas optaron por utilizar la violencia sin mayores limitaciones para eliminar el problema en corto plazo (Degregori & Rivera, 1993, p. 9), intensificando así el terror de las masas y su recelo para con las autoridades. No es extraño, entonces, que la violación de derechos humanos tanto por parte de grupos terroristas como del gobierno haya sido un suceso común durante el CAI. Es más, según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (en adelante CVR), la violencia política ejercida por ambas partes del conflicto estuvo respaldada de alguna manera por la inacción del Congreso: su falta de fiscalización, investigación y represalias hizo posible la impunidad de muchos delitos de lesa humanidad (como se citó en Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), 2003, pp. 61-62).

A ello se debe sumar el hecho de que se les otorgó demasiado poder a los miembros de las Fuerzas Armadas. La ley 24150 (promulgada por Belaúnde Terry) permitió que los llamados comandos político-militares detuvieran e investigaran a cualquier persona que creyeran pertinente sin necesidad de justificar sus acciones. Asimismo, se autorizó mantener en el anonimato a los perpetuadores de las mismas. Jueces, fiscales y militares interpretaron el anuncio de estado de emergencia como la suspensión de las garantías constitucionales de la

¹ Entre ellas se encontraba también el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, que luchaba - al igual que SL - por fines políticos, aunque con mucho menos impacto que este grupo (CVR, 2003h, p. 31).

población civil y la impunidad de las FFAA y la Policía Nacional por actuar “bajo servicio” (Agüero, 2004, p. 373). En efecto, las autoridades eran intocables.

Según Carlos Degregori y Carlos Rivera, para inicios de la década de los 90s las fuerzas militares tenían control sobre el 32% del territorio peruano y el 49% de su población. Ello, en parte, gracias a la creación de los “comités de defensa civil” en Ayacucho y la Sierra central. Estos reclutaban civiles para apoyar a las FFAA en su lucha contra el terrorismo. Si bien en principio la medida no fue tomada con gran entusiasmo, el incremento de la violencia por parte del grupo SL logró que poco a poco las personas se involucraran voluntariamente en dicha táctica defensiva (1993, p. 13). Al mismo tiempo, SL intentaba reclutar personas leales a su causa ejerciendo violencia desmedida a cualquiera considerado “traidor” (Degregori et al., 2015, p. 55). Es posible notar, entonces, que parte de la población civil en distintas zonas del país se vio en la necesidad de involucrarse activamente en el CAI para salvaguardar su bienestar y el de sus familias. Ello redujo muchas veces el conflicto a una “guerra entre campesinos” (Degregori et al., 2015, p. 58), entre iguales. En otras palabras, la violencia se ejerció desde y hacia distintas direcciones.

Es relevante dedicar unas líneas a tal hecho, ya que muchas veces el discurso que prima sobre la violencia política durante el CAI es el de “terroristas contra Estado peruano”. Aunque este puede dar una idea general de lo que ocurrió durante la época y ser un buen punto de partida, si se ahonda en el tema, la realidad dista de ser tan clara. Kimberly Theidon respalda esta afirmación al señalar que la “reconciliación es multidimensional: (...) dentro de una comunidad, entre comunidades, (...), y entre la sociedad y el Estado” (2004, p. 254). Esto quiere decir que ni siquiera el hecho de formar parte de una misma comunidad descartaba la posibilidad de ser violentado por quien fuera tu conocido, amigo o familiar. Así, la violencia alcanzó una magnitud inimaginable para quienes estudiamos el tema desde fuera.

Continuando con la secuencia de los hechos, el inicio de la nueva década mostró a unas FFAA mejor preparadas estratégicamente para combatir los actos subversivos: la represión por su parte se volvió mucho más moderada en términos de la cantidad de víctimas que violentaban, aunque se mantuvo el nivel de violencia empleado (Degregori & Rivera, 1993, pp. 13-14). Esto último, lejos de mejorar, empeoró durante el mandato de Alberto Fujimori como presidente de la República del Perú. Fujimori aprovechó la falta de apoyo que el gobierno le daba a las FFAA para establecer una relación de privilegios con ellas (Degregori & Rivera, 1993, pp. 14-16). Fue así que el poder militar se acrecentó aún más a nivel nacional.

A las autoridades se les cedió el “poder de planificación y ejecución de las acciones políticas y militares, (...) la posibilidad de ingresar en determinadas circunstancias a zonas no declaradas en estado de emergencia, así como a penales y universidades”, entre otros. A cambio, las FFAA se subordinaron ante Fujimori y sus deseos (Degregori & Rivera, 1993, pp. 16-21). Todo ello implicó un alto grado de corrupción por parte de altos funcionarios militares y del gobierno.

En este periodo la presencia de Sendero Luminoso ya era sentida con fuerza incluso en la capital, donde el empleo de coches bomba para asesinar, herir y atormentar a la población era algo del día a día. A pesar de ello, lo que podría llamarse “el inicio del fin” se da gracias a la captura de distintos dirigentes terroristas por parte de la DINCOTE, entre los cuales se encarceló a Abimael Guzmán y a Víctor Polay Campos, líderes máximos de SL y el MRTA respectivamente (CVR, s/f (b), párr. 77). Desde ese momento el debilitamiento de ambos grupos subversivos fue inevitable (aunque progresiva), mas eso no detuvo las acciones antisubversivas del gobierno fujimorista.

Al mismo tiempo que desestimaba innumerables denuncias por delitos de lesa humanidad y aprobaba en 1995 una ley de amnistía que brindaba impunidad legal a las

FFAA, el gobierno peruano utilizaba la amenaza del terrorismo como excusa para perpetuar sus acciones autoritarias y violentas (CVR, s/f (b), párr. 81). Ya no se trataba de una táctica antisubversiva, sino de conservar el poder político que el régimen había logrado adquirir. Este cambio de enfoque provocó -una vez más- que las zonas en las que aún se perpetuaba la violencia por parte de grupos terroristas (zonas marginales y poco accesibles ~~del territorio~~) estuvieran desprotegidas (CVR, s/f (b), párr. 11). Así, aunque las acciones subversivas fueron disminuyendo, se estima que estuvieron vigentes hasta el 2000 en dichos territorios (CVR, s/f (b), párr. 79).

Lo descrito nos muestra que la violencia política vivida en el Perú entre 1980 y el 2000 no solo se dio por parte de los grupos subversivos emergentes sino también por parte de los agentes del gobierno. Estos, lejos de controlar la situación, la potenciaron y facilitaron la realización de actos condenables contra distintos sectores del país, sobre todo en provincias, en los sectores más marginados. Se desarrollará esto con mayor énfasis en las siguientes líneas enfocándonos en el departamento que, sin lugar a dudas, sufrió la violencia política de la época en toda su magnitud: Ayacucho.

1.1.1. El caso de Ayacucho, una deuda por pagar

De acuerdo a lo señalado por la CVR, Ayacucho fue el departamento del Perú más afectado por la violencia ejercida durante el periodo de CAI, tanto a nivel de víctimas como de dimensión de la crueldad sufrida. Se puede atribuir este hecho a que la violencia perpetuada por los agentes armados (ya sea subversivos o antisubversivos) estaba dirigida principalmente a las zonas menos desarrolladas del territorio nacional (como se citó en Li, 2009, p. 24) y a aquellos peruanos en situación de “pobreza y exclusión social”. Esto último referido a aquellas personas de origen indígena con poca facilidad para acceder a los mecanismos de justicia (APRODEH, 2003, p. 26).

En efecto, la población ayacuchana era un blanco fácil. Entre los años 80s y 90s, la población rural (que era usualmente campesina) de dicho departamento superaba el 50% del total (se registró un 63,5% en 1981 y un 51,9% en 1993) (Banco Central de Reserva del Perú, 2015, p. 27) y para 1993 el 71,7% era quechuahablante (CVR, 2003a, p. 17). Además, 45,1% de los ayacuchanos eran analfabetos para 1981 (como se citó en Li, 2009, p. 23) y la mayoría vivía en la pobreza (aunque no se encuentran estadísticas precisas de la época debido al estado de emergencia declarado en la zona, se sabe que el gran nivel de pobreza de la población ayacuchana era una constante) (Verdera, 2007, p. 110).

Dicha combinación de características, en un país regido por una cultura centralista, racista, clasista y, en general, discriminatoria, fue motivo suficiente para hacer a cualquiera más propenso a ver violentados sus derechos. Pero, ¿de qué forma esos derechos se vieron violentados? Se ha señalado ya, aunque sin dar mayores detalles al respecto, que el nivel de violencia alcanzado durante los años de conflicto interno en el Perú fue muy alto. Sin embargo, resulta importante conocer el nivel en que afectaron al sector de la población antes mencionado. Si bien, no es posible ahondar demasiado en cada delito, se procurará señalar los principales detalles de cada uno.

El informe final publicado por la CVR revela que las violaciones más comunes de derechos humanos durante los años 1980 y 2000 en el Perú fueron múltiples, por lo que en esta ocasión nos enfocaremos solo en algunas de ellas: “asesinatos y masacres, desapariciones forzadas, ejecuciones arbitrarias, tortura y tratos crueles, violencia sexual contra la mujer, violencia contra niños y niñas y violación de los derechos colectivos” (s/f (c)). Ayacucho no escapó a ninguna de ellas, sino que las sufrió durante las épocas de guerra interna de forma indiscriminada y masiva.

Se señala que la mitad de asesinatos perpetrados por Sendero Luminoso (que, a su vez, equivalen al 54% de casos denunciados a la CVR) ocurrieron en Ayacucho. Ello implica

que este departamento se vio cuatro veces más afectado que el siguiente en la lista: Junín (CVR, 2003a, pp. 15-16). Asimismo, el 55% de las masacres dadas a manos de SL se dieron también en Ayacucho (CVR, 2003a, p. 21). Por otro lado, las ejecuciones arbitrarias (llevadas a cabo usualmente durante las masacres) fueron sufridas en un 45% de los casos por ayacuchanos entre los años 1983 y 1985. Estas se atribuyen a los agentes armados del Estado, quienes tomaron ventaja del estado de emergencia anunciado en ciertos sectores del país para justificar su accionar (CVR, 2003b, p. 179).

Por supuesto, la muerte natural de una persona conlleva inevitables repercusiones tanto psicológicas como emocionales para sus allegados. Sin embargo, cuando se trata de una muerte por asesinato, masacre o ejecución, la gravedad de dichas repercusiones puede variar mucho. De hecho, según la psicóloga Therese Rando, quien vive el duelo ve agudizado su dolor y trauma ante el suceso y le es más complicado afrontar la realidad (como se citó en Lozano, 2012, p. 27). También es propenso a sentir resentimiento, frustración, impotencia, angustia e ira, manifestada incluso como un impulso asesino contra el culpable o culpables del delito. Este “culpable”, por supuesto, puede o no (lo cual incrementa el sentimiento de frustración) tener un rostro específico, dependiendo del caso (Fonnegra, citado en Lozano, 2012, p. 27).

En cuanto a las desapariciones forzadas, el mismo departamento ocupa nuevamente uno de los puestos más afectados junto con Apurímac y Huancavelica, sobre todo durante los años 80s e inicios de los años 90s y principalmente como parte de la “estrategia” contrasubversiva de las FFAA peruanas (CVR, 2003c, p. 113). Estas desapariciones muchas veces se dieron de forma previa al asesinato e hicieron posibles las torturas (físicas y psicológicas) y tratos crueles contra los detenidos, sobre todo como medio de obtención de información.

Tal como señala el Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances (WGEID) Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias en español), son los hombres - justamente quienes, en la mayoría de casos, aportan la principal fuente de ingresos de la familia - los principales objetivos de las desapariciones (2015, p. 8). Por ende, su entorno no solo se ve afectado emocionalmente por su partida y la incertidumbre de su regreso, sino que puede afectarlos en la economía y otras dimensiones. De hecho, el mismo grupo afirma que, en tanto la desaparición forzada fuerza la inexistencia jurídica del desaparecido, viola sus derechos, los de sus familiares y otros a nivel social, económico y cultural (WGEID, 2015, p. 18).

Ello no minimiza, por supuesto, la gran afectación emocional que implica no conocer el paradero, estado de salud, etc. de un familiar, amigo o conocido. En palabras de la misma Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la búsqueda de desaparecidos se realiza aún décadas después por el deseo de “aliviar el sufrimiento, la incertidumbre y la necesidad de respuesta de los familiares” (2020, p. 40). Es notorio, entonces, que las consecuencias emocionales y psicológicas del trauma pueden perdurar por un largo tiempo en los seres queridos de las víctimas. Es una huella que marca de por vida y el hecho de que haya aún innumerables casos por resolver hace un proceso de sanación para los afectados muy poco probable.

Con respecto a las torturas y tratos crueles, el 75% de dichos actos se dieron a manos de las Fuerzas del Orden y menos de un 25% a manos de SL (el resto distribuyéndose entre otros actores) (CVR, 2003d, p. 1). Además, la principal víctima (en un 32%) fue, nuevamente, la población civil ayacuchana (CVR, 2003d, pp. 258-259). La vivencia de ese tipo de experiencias, más allá de poder dejar una huella física, dejan secuelas psicológicas (“ansiedad, pánico, ira, insomnio”, etc.) mucho más graves en comparación en tanto pueden

durar incluso años dependiendo del tratamiento que haga -o no- la víctima (Gurr & Quiroga, como se citó en Baycal et al. 2004, p. 2).

La recurrente violencia ejercida en el departamento de Ayacucho se ve también reflejada en los casos de violaciones sexuales cometidas contra mujeres durante la época de conflicto. Si bien la CVR reconoce estos actos como formas de tortura, los analiza de forma independiente, señalando a los agentes del Estado como los responsables del 83% de las violaciones, seguidos por miembros de los grupos SL y el MRTA. Ellos tuvieron como principales víctimas a mujeres ayacuchanas (CVR, 2003e, pp. 374-375) y, si bien es lógico pensar que cada una de las afectadas reaccionó de manera particular ante los hechos, hay síntomas psicológicos y psicosomáticos que son más propensas a experimentar a corto y largo plazo.

Entre estos síntomas, un grupo de psicólogos profesionales reconoce un alto grado de “ansiedad y temor, fatiga, problemas de sueño, disfunciones sexuales, ira y resentimiento, así como “conductas evitativas”, sentimientos de humillación, culpa y deseo de venganza” en las primeras etapas del trauma. Mientras tanto, a largo plazo señalan como un factor recurrente la producción de trastornos de estrés postraumático. Los síntomas, en un 75% a 80% de los casos, pueden persistir incluso después de pasado un año de la violación (Echeburua et al., s/f, pp. 59-61). En otras palabras, una violación sexual, al igual que otros tipos de tortura, deja secuelas difíciles de superar por quien la sufre.

Todo lo mencionado previamente, sin duda, afecta (y/o afectó) también la vida de los niños y niñas de Ayacucho que se vieron violentados (en mayor grado respecto de otras regiones) de distintas formas durante el CAI: fueron desaparecidos, asesinados, torturados, violados sexualmente, secuestrados y reclutados de manera forzosa para participar en la guerra interna (CVR, 2003f, pp. 594-618). Ello quizás en mayor magnitud teniendo en cuenta

que alguien de edad temprana no ha llegado a madurar en ningún aspecto de su vida (físico, emocional, psicológico).

Con respecto a la violación de los derechos colectivos, la CVR toma como punto central el desplazamiento forzado de la población civil y asegura que Ayacucho, junto con departamentos como Huancavelica y Apurímac, fue uno de los lugares más afectados por dicho fenómeno (CVR, 2003g, p. 638). Esto es corroborado por el Banco Central de Reserva, que asegura que la tasa poblacional rural ayacuchana durante la década de 1980 fue de -1,8%. Esto se explica por la violencia vivida durante el CAI, de la cual las personas ansiaban huir, pues no es coincidencia que exista un cambio radical en el porcentaje (antes positivo) a partir de 1981 (2015, p. 26).

El desplazamiento masivo provocó, muchas veces, la separación de familias enteras por un tiempo indeterminado y obligó inevitablemente a los desplazados a abandonar una forma de vida ya construida (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú et al., 2020, pp. 39-40). Se podría decir, entonces, que el costo de vida para estas personas fue alejarse de todo lo que conocían con la esperanza de migrar a un lugar que no los obligara a enfrentarse diariamente a un ambiente hostil. Sin embargo, teniendo en cuenta lo mencionado líneas arriba con respecto a que la mayoría de víctimas era quechuahablante proveniente de un ambiente rural, ¿qué tan probable era hacer realidad dicha esperanza? Además, si es que en algún momento deseaban volver a su lugar de origen, ¿qué garantías tenían de poder hacerlo?

Como se ha visto, las cifras expuestas en los casos previos también llevan inscrito el dolor de miles de familiares y amigos afectados emocional y psicológicamente por la muerte, desaparición, secuestro, reclutamiento forzado, violación sexual y/o tortura propia y/o de sus seres queridos de forma injustificada. A esto debemos sumarle el hecho de que la mayoría de estos delitos se llevaron a cabo de forma sistemática (se naturalizó su práctica en un territorio

y contra un grupo humano determinado) por agentes estatales y grupos terroristas, por lo que pasaron a ser delitos de lesa humanidad. Es decir, que se rigen bajo la Jurisdicción Universal y cuyos actores no pueden gozar de amnistía ni indulto (Cubas, 2011, p. 272).

A pesar de ello, hoy en día aún vemos muchos casos sin resolver para los pobladores ayacuchanos: agresores sin identificar ni enjuiciar, personas con paradero desconocido, familiares y amigos en busca de justicia en un país acostumbrado a darle la espalda a los más vulnerables. Es innegable, pues, que las acciones cometidas tanto por los grupos subversivos como por los agentes del Estado tienen consecuencias hasta el día de hoy para aquellos violentados directa y/o indirectamente en dicho departamento. A todos ellos, todos los que vieron y ven sus vidas afectadas por la violencia política vivida entre 1980 y el 2000 en adelante, los consideraremos *deudos de violencia política*, sin importar la dimensión de las consecuencias de la violencia ni la edad y género que tengan.

1.2. Reparaciones simbólicas en el Perú

Para entender el término *reparación simbólica* nos centraremos primero en lo que es una “reparación” entendida en un contexto de violación de los DD.HH por parte del Estado. Según el Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH), “reparación” es la acción de arreglar algo que ha sido dañado, una acción inevitablemente simbólica (sería imposible devolver a la víctima a su “normalidad”) y jurídica (implica un acto de justicia, “que viene a significar el reconocimiento [público] del daño sufrido y la ruptura de la soledad en que se ha vivido [el mismo]”) (2010, pp. 275-276). En este sentido, se entiende que una reparación comunica a las instancias legales vigentes del Estado con las víctimas de violencia política (IIDH, 2010, p. 278).

Por su parte, Álvaro Patiño reconoce como reparación simbólica un acto de reconciliación de tinte no económico entre agravantes y agraviados que permite que la sociedad y la historia se reconstruyan desde fuera de los círculos de poder sociales (sino, por

el contrario, desde los afectados) (Patiño, 2010, p. 55). A partir de ello, por el resto del escrito, se definirá y entenderá el término *reparación simbólica* como un acto horizontal (en cuanto a posiciones de poder) de tinte no económico que invita a la sanación a los deudos de un hecho de violencia política a través del reconocimiento del daño causado y la ruptura de su soledad.

En ese sentido, no es extraño pensar en las reparaciones simbólicas como actos potencialmente significativos en sociedades como la peruana, que vive en una crisis política constante y que ha sobrevivido a un hecho tan traumático como lo fue el Conflicto Armado Interno del que se habló en la sección anterior. Se reconoce en los deudos de dicha etapa de violencia, marcas (o secuelas, ya sean físicas, psicológicas y/o emocionales) significativas que no está bajo el control de nadie más que de ellos sanar. Es en ese camino de sanación que el presente estudio plantea las reparaciones simbólicas como fuentes de apoyo de dicho proceso.

Incluso existe, desde ya algunos años atrás, un Programa de Reparaciones Simbólicas como parte de la Ley N° 28592, que crea el Plan Integral de Reparaciones en 2005. Este reconoce distintas formas de reparación, tales como las disculpas públicas; el reconocimiento e identificación de la(s) víctima(s) como tal(es); el cierre y/o arreglo de espacios considerados símbolos de violencia; nombramiento de calles, puentes, carreteras, etc. con el nombre de los héroes de la lucha; conmemoración de las víctimas en fechas especiales y su nombramiento como “Héroes de la Paz” (Instituto de Defensa Legal Área de Gobernabilidad y Derechos Humanos, 2011, p. 8).

Por ejemplo, en el caso peruano -el ayacuchano en específico- se rescatan como actos de reparación simbólica los distintos lugares de memoria establecidos en el departamento, entre los cuales podemos encontrar el Museo de la Memoria de ANFASEP (Huamanga), el Santuario de la Memoria de La Hoyada, el Museo Casa de la Memoria Yuyana Wasi

(Huanta), entre otros. En total, según el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP), existen 26 de estos espacios en distintos puntos de Ayacucho (2010, pp. 81-82). Ello demuestra que los años después del conflicto armado no han pasado en vano en la región, sino que se han podido tomar acciones en lo que a la conservación de la memoria histórica se refiere. Pero, ¿qué lugar tiene el arte escénico en esta narrativa?

Como se ha podido observar, las artes escénicas no están incluidas en la lista de actos reconocidos oficialmente como reparación simbólica por la ley peruana. Sin embargo, más de una vez se han relacionado ambos términos, sobre todo en lo que se refiere al teatro performance en épocas de justicia transicional. En las siguientes líneas se ahondará en el tema.

1.2.1. El teatro performativo como reparación simbólica

En palabras de Antonio Prieto Stambaugh (2016), el término “teatro performativo” hace referencia a “una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos (...) representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción/realidad.” (p. 217). Se trata de un “teatro del hacer” en el que el trabajo corporal y las emociones del performer (quien *hace*) sobresalen de forma particular respecto a como ocurre en el teatro representacional (Stambaugh, 2016, p. 217). A partir de ello, y como se verá a continuación, podemos incluir el arte de la performance dentro de dicho espectro.

La performance es definida por Diana Taylor como una acción usualmente interdisciplinaria que tiene una implicancia social y política, y que hace hincapié en la acción individual como intervención en un espacio y tiempo específicos (s/f). Fischer-Lichte complementa esta afirmación diciendo que la performance es capaz de provocar una transformación tanto en el performer o los performers como en los espectadores en el aquí y

ahora. Además, señala que es una expresión artística efímera que parte del encuentro e interacción entre performers y espectadores, quienes son fundamentales para darle sentido (generar significados a partir de su interacción) (como se citó en Ayerbe, 2017, pp. 553-555).

En ese sentido, el espacio y tiempo (aquí y ahora), espectadores y cuerpo del performer son las bases de la performance, aunque se enfatiza especialmente la importancia del cuerpo en la acción en tanto se trata de un *hacer*. Es decir, el cuerpo transita a lo largo de la performance por un lugar liminal en el que el actor realmente pasa por la experiencia presentada (no solo la representa, como sucede en el teatro convencional)² (Coogan, 2011, p. 11). Asimismo, dicha experiencia tiende a ser transgresora en tanto el o los performers trabajan a partir de su realidad cultural de forma independiente a las convenciones construidas por el contexto (García, 2018, p. 30).

A partir de lo expuesto, es posible definir “performance” como una acción efímera de carácter social y político en la que el cuerpo destaca como medio expresivo que interviene *haciendo* en el aquí y ahora del espectador (también efímero) de forma no convencional y que necesita de este para construir significado(s). Son justamente estas características las que hacen del arte de la performance una expresión sumamente potente para criticar distintos aspectos de nuestra realidad a partir de experiencias personales y colectivas. Sobre todo, el hecho de que se aborde al espectador de una forma muy poco tradicional y que se lo involucre en el *hacer* de la performance, potencializa el impacto que esta puede llegar a tener en el aquí y ahora que la acoge.

La profesional del arte María Cecilia Aponte afirma que, en efecto, las performances son invaluable para los procesos de justicia transicional gracias a que “contribuyen a sanar

² La paráfrasis y traducción son mías. Cita original: “Typical understanding of Performance Art is as a solo practice with the artist’s body-as-medium at its core; an embodied practice. But the practice may also incorporate other bodies: performers and audience members.” (...) “The performance artist is not ‘acting’ in the traditional theatrical sense. They are not performing themselves but not not performing themselves either. The performance frame is contingent and temporary, holding the performer in a liminal, provisional and suspended place” (Coogan, 2011, pp. 10-11).

heridas, a cimentar una cultura de perdón y reconciliación y, finalmente, a reconstruir el tejido social” (2016, p. 103). Con respecto a ello, Diana Taylor incluso utiliza el término “memoria performativa” para aludir a aquellos hechos traumáticos que, al no poder manifestarse a través de la palabra o el papel, son expresados corporalmente por el/la performer (como se citó en Cemillán, 2018, p. 96). Así, la performance es también un espacio de conexión entre la memoria individual y la colectiva, un espacio de resistencia al olvido (Cemillán, 2018, p. 96).

Entonces, si nos ceñimos a la definición antes expuesta de lo que es una *reparación simbólica*, es posible afirmar que una performance es, potencialmente, un gran ejemplo de dicha acción tal como se entiende en este escrito. Esto se debe a que tiende a denunciar (y, por ende, reconocer) actos de violencia política de forma pública y es capaz de entrelazar la memoria personal con la colectiva (por lo que involucra al espectador en una narrativa en la que no está solo). A ello se debe añadir lo dicho por Aponte sobre que la performance es un hecho potencialmente sanador para quienes se enfrentan a un proceso de justicia transicional.

No resulta extraño, entonces, que diversos países de América Latina con antecedentes de violencia política a lo largo de sus historias republicanas hayan sido lugares en los que el arte performativo ha adoptado una presencia significativa. Tal es el caso de Argentina a través de las acciones escénicas de la organización H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y el Grupo Escombros; México con el grupo Proceso Pentágono; Chile con el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y el Colectivo Chusca; entre otros grupos latinoamericanos que usan el arte para denunciar hechos violentos en sus países. Perú, por supuesto, no es la excepción a la regla. Por el contrario, grupos como Más de nosotros, Mashara Teatra y, por supuesto, Yuyachkani encuentran en el teatro y el teatro performativo el eje de sus trabajos.

Como parte del repertorio del último colectivo teatral, por ejemplo, se tienen las performances *El bus de la fuga* (2002) y *Sin Título, Técnica Mixta* (2004). La primera denunciaba la corrupción y abusos cometidos durante el gobierno de Alberto Fujimori: los performers utilizaban máscaras con los rostros de los principales responsables de los hechos y recorrían las calles de Lima en el “bus de la fuga” hasta llegar a “Tokio”, haciendo alusión a la huida de Fujimori del país tras el descubrimiento y anuncio de sus crímenes en televisión nacional (Hemispheric Institute of Performance and Politics (HIPP), 2002, párr. 1).

En el caso de *Sin Título, Técnica Mixta*, la performance rememora dos sucesos que marcaron la historia peruana: la Guerra del Pacífico y el Conflicto Armado Interno. Para ello, hace uso de las artes visuales, el gesto y el simbolismo de los objetos en escena. Además, obliga al espectador a tomar acción y decidir cuál será su propio recorrido debido a que presenta distintas narrativas de forma simultánea en cada parte de la sala (Graguera, 2016, párr. 3). Estos son solo algunos ejemplos que demuestran que el teatro performativo ha hallado un espacio en el cual introducirse en los países latinoamericanos; es decir, hay un genuino interés por parte del público latinoamericano por reflexionar sobre su memoria colectiva, un interés que no parece tener fecha de caducidad por el momento.

Para concluir, es necesario incluir entre las performances creadas por el grupo Yuyachkani la performance *Rosa Cuchillo* (2002), objeto de estudio de la presente investigación que denuncia la violencia ejercida durante el CAI contra las madres ayacuchanas. Se profundizará en esta destacada acción escénica en la próxima sección y en la impresión de sus espectadores con respecto a ella en la subsiguiente. De esta forma, será posible corroborar si, como este escrito sostiene, es posible referirnos a la performance *Rosa Cuchillo* como una reparación simbólica para los deudos ayacuchanos de violencia política (de quienes ya hablamos anteriormente).

Capítulo 2. Lo que hay detrás de *Rosa Cuchillo*, una performance del grupo

Yuyachkani

2.1. El universo andino de la performance

La actriz Ana Correa suele presentar *Rosa Cuchillo* como una “acción escénica³ para mercados andinos” (2021, p. 226). Sin embargo, al tratarse de una acción efímera que conlleva una carga social y política y que tiene como principal medio expresivo el *hacer* no convencional de la actriz (o performer) mediante el cuerpo, podemos referirnos también a ella como “performance” (según la definición a la que llegamos en la sección anterior) y, por ende, como una expresión incluida dentro del teatro performativo. Por ello, en adelante usaremos ambos términos de forma indistinta para referirnos al unipersonal.

Para entender el universo en el que se inscribe la performance de Yuyachkani, se describirán y discutirán a continuación los distintos momentos de la puesta en escena. La acción escénica inicia luego de que el personaje protagónico ha fallecido y cuenta al público el recorrido que ha hecho como parte de su búsqueda por los tres mundos que conforman el espacio según la cosmovisión andina: el Uqhu Pacha o mundo de abajo, el Kay Pacha o mundo de aquí y el Hanaq Pacha o mundo de arriba (Campohermoso & Soliz, 2015, párr. 27). Esto deja claro que la cosmovisión andina es, por supuesto, una de las bases fundamentales que se toman para narrar la historia de Rosa, tal como ocurre en la novela *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado. Cabe precisar que tal detalle no es coincidencia, pues es a partir de la historia de Colchado que se crea la performance (y, por ende, tiene gran influencia en ella).

³ Según Karina Mauro, la acción escénica “no difiere de la acción cotidiana. (...) Al igual que en lo cotidiano, la acción en escena implica devenir. Hay, por lo tanto, un riesgo inherente a la acción actoral. Dicho riesgo implica exactamente lo contrario a lo propuesto por la “ley de imposibilidad de no retorno”, es decir, establece la posibilidad siempre latente de que algo realmente “suceda”. Como toda acción, se trata de un presente vivo, activo, operante y (...) no puede sustraerse del aquí y ahora, del instante en el que irrumpe, en el que se produce.” (2013, p. 124).

Resulta lógico, entonces, el hecho de que la protagonista haga referencia a otra serie de elementos relevantes dentro del universo andino a lo largo de su testimonio. Según el relato, Rosa inicia su viaje justo luego de morir, específicamente cuando ve a su perro, quien le dice que deben cruzar juntos el Wañuy Mayu (río de aguas tormentosas que separa a los vivos de los muertos) para encontrar a su hijo Liborio. Ella lo hace, no sin gran esfuerzo, hasta que sale y se encuentra con la entrada al Uhu Pacha, donde hay seres mitad animales y mitad personas. Tras cruzarlo, halla al Hatun Rumi o Gran Señor de las Piedras, quien la anima a cruzar el Kollur Mayu (río de aguas tranquilas y lechosas) para llegar al Janaq Pacha. Allí se encuentra al Gran Capac (Gran Señor) o Huari Huiracocha, de cuyo corazón ve salir finalmente a Liborio (Watson Institute for International and Public Affairs [WIIPA], 2012, 21:36min.).

El primer detalle a observar en esta narrativa es el - nada gratuito - hecho de que la primera criatura con la que se encuentra Rosa Cuchillo en su viaje es su perro. Esta es una referencia muy clara a la cosmovisión andina, que defiende que el perro a quien cuidaste en vida es quien te ayudará a cruzar al mundo de los muertos por el río Wañuy Mayu (Correa, 2020b, 10:42min.). Enseguida, la breve descripción que el personaje da sobre los espacios que ha recorrido nos permite identificar al Janaq Pacha como el mundo en donde se encuentran las divinidades (entre ellas la divinidad máxima de los pueblos andinos: Huiracocha), al Kay Pacha como el mundo terrenal donde los seres humanos coexistimos (pues es de allí de donde parte Rosa) y al Uhu Pacha como el mundo tenebroso donde viven criaturas extrañas (Campohermoso & Soliz, 2015, párr. 28-33). Sin embargo, aunque en el relato de Rosa estos espacios parecen estar a una distancia considerable el uno del otro, algunos podrían preguntarse cómo es que ella puede incluso movilizarse entre uno y otro a lo largo de su viaje.

La razón de ello es que, en el entendimiento andino, “los espacios se multiplican y dividen sin dejar de ser simultáneos: el mundo de arriba, de abajo y el actual” (Huamán, como se citó en Segundo, 2006, p. 17). En otras palabras, Rosa se desenvuelve en un espacio-tiempo liminal, lo que explica el porqué el espectador puede interactuar con el personaje en su propio *aquí y ahora*. Esto tiene sentido, además, en tanto el tiempo en la cosmovisión andina “es circular, es el eterno retorno” (Campohermoso & Soliz, 2015, párr. 36-37), por lo que la vida de un ser (en este caso de Rosa) no termina luego de su muerte, sino que inicia una nueva etapa con su renacimiento en el Janaq Pacha. Si bien esta explicación parece aleatoria, conocer esos detalles refuerza el valor de la performance de Yuyachkani en tanto queda claro que el encuentro entre Rosa y el público es, de hecho, algo totalmente justificable en el entendimiento andino. Así, la historia se mantiene fiel - queriéndolo o no - a la cosmovisión andina que toma como esencia.

Volviendo a la narrativa de la performance, luego de contar su historia, el personaje de Ana Correa afirma estar frente a su público porque es consciente de que este aún no ha sanado su pena y olvido, por lo que ha llegado “a bailarles, a *florecerlos* para que florezca la memoria” (como se citó en WAIIPA, 2012, 12:55-13:06min.). Es en ese momento que inicia una danza en la que la actriz utiliza su vestimenta y una vara para contar una historia que prescinde de palabras y que culmina con un ritual de florecimiento en el que el uso de un kero lleno de pétalos de rosas y agua es clave. Ana Correa aporta una corporalidad particular a este gran momento de la acción, distinguiendo cada parte de la secuencia con una variada calidad de movimientos y referencias dancísticas. Si bien esto se discutirá con mayor profundidad más adelante, es justo destacar ahora que dicha acción ritual final tiene también coherencia con la forma andina de entender la salud, la enfermedad y la sanación.

Según la visión andina, una persona tiene salud cuando los elementos vitales que la componen están en equilibrio. Tales elementos son el alma, el ánimo (o *ajayu*) y el cuerpo. El

alma la hallamos en los pensamientos, sensibilidad y movimientos, y es la que da vida. Sin ella, es imposible sobrevivir. El ánimo, por otro lado, no es imprescindible para que una persona viva, pero sí lo es para que viva normalmente, en orden y control de su cuerpo. El susto es una de las principales razones por las que este elemento puede alterarse o salir del cuerpo. Finalmente, el cuerpo es la materia compuesta por elementos palpables que encarna tanto el alma como el ánimo. Si alguno de ellos se ve desequilibrado, entonces podemos considerar que la persona está enferma (Campohermoso & Soliz, 2015, párr. 67-72).

A partir de ello, cuando una persona está enferma o en desequilibrio, la medicina que se considera útil para devolverla a su estado de equilibrio inicial es muy distinta a la utilizada en la tradición occidental, tal como lo muestra la performance cuando Rosa Cuchillo introduce el acto de florecimiento. El antropólogo Mario Polia identifica este mismo como un ritual propio de la cosmología andina que atrae “la suerte, el bienestar, el amor”, etc. y, en consecuencia, un tiempo futuro mejorado (1995, p. 39). En el caso de la acción escénica, entonces, el personaje atrae este futuro mejorado en el que su pueblo ha sanado atrayendo la memoria a través del ritual. Es la memoria la que devolverá el equilibrio a dicho grupo de personas que han visto su *ajayu* alterado por la violencia que experimentaron durante los años de conflicto armado en el Perú.

A partir de ello, tanto el espacio-tiempo de la performance como su entendimiento sobre lo que es la salud y la enfermedad y las formas de sanación que existen provienen del universo andino. Su forma de ver el mundo refleja, sin duda, la mirada muchas veces relegada (y mínimamente no hegemónica) de los peruanos provenientes de los Andes. Así, les da visibilidad y valoración a sus creencias, mientras que deja en claro cuál es el público objetivo al que se dirige principalmente.

2.2. Tejidos del personaje

Si bien, sabemos ya que el perfil de Rosa Cuchillo está basado principalmente en el personaje protagónico de la obra literaria homónima del novelista peruano Oscar Colchado (también llamado Rosa Cuchillo o Rosa Wanka), la actriz Ana Correa afirma también que otras fuentes inspiraron la construcción del personaje. Siendo la figura femenina encarnada por Rosa un aspecto indiscutiblemente importante para el proceso creativo de la performance no resulta extraño que la actriz encuentre dichas fuentes de inspiración, justamente, en figuras femeninas. Entre ellas tenemos a Mamá Angélica, su madre y su abuela (como se citó en Instituto de Cultura El Carmen de Viboral, 2020, 8:14min.). Estas fuentes que nutren su trabajo no dejan de lado, por supuesto, el aporte que la misma Correa le proporciona al personaje a nivel físico, vocal, emocional, etc. Pero entonces, ¿cuál es la contribución de cada una de ellas a Rosa Cuchillo? Esta pregunta será respondida a continuación.

2.2.1. Rosa Cuchillo. Sobre el personaje original de Oscar Colchado

El personaje de Rosa Cuchillo (o Rosa Wanka) en la novela de Oscar Colchado, al igual que en la performance, se presenta como una madre campesina que ha muerto buscando a su hijo, quien fue desaparecido durante la guerra interna peruana. Sin embargo, la historia se diferencia en que los responsables de la desaparición son miembros del grupo subversivo Sendero Luminoso, quienes reclutan a su hijo Liborio para luchar en favor de su causa. Aún así, tanto en el caso de la novela como en el de la performance, Rosa Cuchillo recorre un largo camino de búsqueda sin apoyo alguno de las autoridades.

Toda esta narrativa e identidad construidas por Oscar Colchado en su novela literaria se mantiene hasta que se descubre que la protagonista femenina es en realidad la diosa andina Cavillaca, que ha abandonado voluntariamente el mundo de arriba o Janac Pacha para saber cómo viven los mortales en una época marcada por la violencia política y la crisis (Quiroz, 2006, p. 58). Este significativo detalle en el perfil del personaje fue descartado por los artistas

involucrados en la performance (Ana Correa y Miguel Rubio) debido a que buscaban representar a una “mujer más terrenal” (Flores, 2017, párr. 54). Esta figura debía alejarse de la posibilidad de tener un poder sobrenatural que podría utilizar para resolver el conflicto representado sin mayor esfuerzo (Correa, como se citó en Instituto de Cultura El Carmen de Viboral, 2020, 12:10min.).

En otras palabras, Rosa Cuchillo debía ser un personaje con el que el espectador pudiera relacionarse (o al menos empatizar) sin problemas. Además, al construir al personaje como una persona “promedio”, la performance tenía la posibilidad de enviar un mensaje mucho más alentador: la sanación y la paz que esta traía ya no eran alcanzadas por un ente superior, sino por Rosa Cuchillo, una mujer como cualquier otra que pudiera encontrarse en el público. La performance deja un atisbo de esperanza, entonces, para quienes aún guardan en su interior secuelas de la violencia sufrida durante el CAI.

En adición, la performance conserva sutilmente la oralidad andina combinada con la forma occidental de hablar que caracteriza al personaje de Colchado. Mientras que la Rosa del novelista hace un constante uso de la expresión “dizque” al hablar, relacionada de forma directa con la palabra quechua “nispa” o “dice” (en castellano) (Quiroz, 2006, p. 64), el personaje encarnado por Ana Correa utiliza en pocas ocasiones palabras quechuas como “punku”, “ari”, “manam”, “allquchay”, “wawa” (*puerta, sí, no, perrito o perrito lindo, niño* en castellano) al relatar sus vivencias (WIIPA, 2012, 3:38 - 13:05min.). En la versión teatral, además, la actriz se encarga de traducir estas palabras y/o mimarlas con sus gestos para que pudieran ser comprendidas también por quienes no hablaban quechua.

Es así como el personaje de Yuyachkani, si bien conserva aspectos fundamentales de la Rosa Cuchillo construida en la narrativa de Oscar Colchado, no es una copia exacta de ella, sino que adapta su perfil a las nuevas necesidades y deseos que la performance planteaba a los artistas. Sin duda el hecho de que el personaje encarnado por Correa sea mortal y hable

principalmente castellano, aunque con atisbos del idioma quechua en su discurso, son formas de acercar el personaje al público de una forma más amable, sobre todo para los hispanohablantes. Este último detalle podría ser tomado como algo absurdo si se recuerda que la base del discurso de la performance es la cosmovisión andina, íntimamente relacionada con el idioma quechua. Y sí, personalmente creo que lo es, aunque no del todo.

Para los performers, el predominio del idioma castellano sobre el quechua permitiría que la historia sea entendida por más peruanos, así como daría paso a la posibilidad de que la acción sea traducida a otros idiomas (como se ha hecho ya). Se entiende que, si fuera al revés, ella se vería limitada en ese sentido. Sin embargo, considero que, teniendo en cuenta el universo en el que se inscribe la historia y el porcentaje de ayacuchanos quechuahablantes existentes en la década de los 90s (70,58% según el Instituto Nacional de Estadística e Informática) (como se citó en Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2016, párr. 46), resulta extraña la decisión tomada con respecto al idioma. A esto hay que agregarle, que tanto la actriz como el director sabían hablar quechua (aunque habría que saber qué tanto dominaban el idioma) y que la performance se presentó por primera vez, justamente, en Ayacucho.

Creo que, si hubieran hecho el esfuerzo de, al menos, hablar quechua el 50% del tiempo, los espectadores hubieran sentido una conexión mucho más íntima con la performance y la historia que esta les contaba. En ese sentido, no considero que la acción escénica sea consecuente con lo que desea plantear, pues deja de lado la posibilidad de representar una de las principales características por las que las personas eran consideradas blancos más propensos a ser violentados durante el CAI. En consecuencia, Rosa Cuchillo también pierde la posibilidad de ser una propuesta más inclusiva dentro de un universo teatral plagado de puestas en escena en castellano.

2.2.2. Mamá Angélica. Influencia de un testimonio real

María Angélica Mendoza, más conocida como Mamá Angélica, fue una mujer huamanguina que el 2 de julio de 1983 sufrió el secuestro y la posterior desaparición forzada de su hijo Arquímedes Ascarza Mendoza a manos de “fuerzas combinadas”, que trasladaron al joven al cuartel Los Cabitos y no volvieron a dar información sobre su paradero (CVR, 2003i, pp. 74-75). Este suceso, sin duda, tuvo un gran impacto en la vida de Mamá Angélica, quien no se detuvo ante la ausencia de apoyo de las autoridades ayacuchanas y decidió buscar a su hijo por su propia cuenta.

Es justamente por esa determinación que Mamá Angélica es conocida incluso fuera del departamento de Ayacucho. En una época en la que reinaba el miedo a reclamar justicia, en la que la gente deseaba pasar desapercibida para que no se les acusara de pertenecer a un grupo subversivo o de apoyar al ejército (motivo de reprimenda por parte de cualquier involucrado en la guerra interna de manera activa), Angélica Mendoza no titubea en alzar su voz e impulsar a otras madres de desaparecidos, detenidos y secuestrados a hacer lo mismo. Es así como, junto a varias mujeres, funda la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) en el mismo 1983 con la esperanza de encontrar a sus seres queridos y obtener la justicia merecida (Mendoza, como se citó en Centro de Documentación e Investigación LUM, 2002, 26:30min.).

La persistencia y capacidad de liderazgo demostrados por Mamá Angélica en esa época fueron claves para que años después, en el 2001, se cree la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (Correa, como se citó en Instituto de Cultura El Carmen de Viboral [ICCV]., 2020, 7:30min.). En definitiva, sin la labor de ANFASEP, muchas de las atrocidades cometidas durante los años de conflicto en Ayacucho no hubieran podido ser conocidas tan velozmente fuera de dicho departamento y, mucho menos, fuera del Perú. De hecho, según Pablo Rojas (director de la Comisión de Derechos Humanos en el Perú), múltiples organismos

internacionales (tales como la Organización de las Naciones Unidas y la Comisión Iberoamericana de Derechos Humanos, etc.) han visitado directamente Ayacucho gracias al trabajo de la asociación, que ha dado visibilidad a los más afectados durante el conflicto peruano de fines del siglo pasado (como se citó en Centro de Documentación e Investigación LUM, 2016, 36:00min.).

La lucha encabezada por Mendoza tuvo tal magnitud y persistencia a lo largo de los años que aún hoy en día, cuatro años después de su muerte, la ANFASEP se mantiene activa y ha acumulado más de un reconocimiento por su incesante labor. Además, es imposible olvidar que uno de sus mayores logros es que se llevara a la justicia el caso del cuartel Los Cabitos, incluyendo la denuncia por la desaparición de Arquímedes Ascarza, y que en el 2017 se condenara a prisión a dos de los militares involucrados en los delitos de lesa humanidad cometidos en tal lugar (Reyes, 2017, párr. 2).

Todo ello, sin duda, no pasó desapercibido para el grupo Yuyachkani, específicamente para Ana Correa, quien vio en Mamá Angélica una figura indispensable para potenciar la performance Rosa Cuchillo y la capacidad de agencia del personaje original de Colchado. A diferencia de este, Mamá Angélica era una mujer como cualquier otra y, por ello, era valioso compartir al público, su exitoso testimonio de lucha. De esta manera, se decide articular su testimonio con la estructura propuesta por el escritor en la novela (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 12:16min.); es decir, se mezcla la realidad con la ficción.

Dicha mezcla, es relevante señalar, se deja entrever en los primeros minutos de la acción escénica, en el transcurso de los que Ana Correa cuenta, a través de su personaje y en primera persona, lo ocurrido con Arquímedes Ascarza y Mamá Angélica desde el momento de la desaparición del joven (Liborio en la performance). Correa entremezcla esta historia con la del personaje ficticio de Rosa Cuchillo al revelar el motivo por el que la empiezan a

llamar por este apodo: se había defendido con un cuchillo del hijo de uno de sus patrones, quien la quería violar (WIIPA, 2013, 4:40-4:52min.).

La introducción de la historia de Mamá Angélica en el universo de la performance fue, a mi parecer, un gran acierto estructural en la obra, ya que fue una forma de complementar la historia del personaje de Rosa mientras se daba visibilidad a la lucha que las madres ayacuchanas encabezaban durante esos años. Por un lado, la presencia implícita de un personaje de la vida real en la ficción potencia el mensaje de esperanza para el espectador del que se habló en la sección anterior. Además, siendo ya conocida la historia de Mamá Angélica en Ayacucho para el año 2002 (año de presentación de la performance en dicho departamento), quienquiera que se haya familiarizado con ella para ese punto estaría interesado en ver el resto de la narrativa. Asimismo, le sería más sencillo sentir cercanía con la narrativa y/o empatizar con esta.

2.2.3. Memoria familiar de la actriz

Para la actriz Ana Correa, su memoria familiar, específicamente femenina, fue clave para tomar una serie de decisiones con respecto al acto escénico junto a su director Miguel Rubio. En primer lugar, debemos hablar de su abuela paterna: Mamá Rosa. Fue la memoria de esta mujer ancashina, proveniente de una zona campesina de provincia, que impulsó a Correa a tomar la historia de Oscar Colchado en sus manos y trasladarla del papel al escenario. Esto se debió al hecho de que el autor compartía con su abuela su origen ancashino y con el personaje el nombre de Rosa (Correa, 2021, p. 232). Tal coincidencia fue imposible de ignorar para la actriz, quien más tarde decidió empapar a su personaje de la otra particularidad de su abuela.

Correa cuenta que, cuando su Mamá Rosa migró de Áncash a Lima, se dedicó a vender verduras en el mercado, espacio en el que finalmente la actriz decide presentar la performance. En cuanto a ello, lo curioso es que Yuyachkani no solo opta por tomar el

mercado como un mero escenario, sino que integra al personaje de Rosa Cuchillo la parte de la identidad de Mamá Rosa vinculada con dicho espacio y la convierte en una vendedora de mercado más. Así, Ana Correa esperaba, al menos parcialmente, brindar homenaje a su abuela y a las mujeres vendedoras del mercado que, como ella, pasaban sus días atendiendo a la muchedumbre en un pequeño puesto al aire libre (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 13:15min.).

Otra influencia por parte de la abuela de la actriz la hallamos en el traje que utiliza el personaje, que es una copia fiel del traje utilizado por Mamá Rosa en su juventud. Es decir, se trata de un traje característico de Áncash. Lo único que no se mantiene de él son sus vivos colores, reemplazados por un color hueso entero que hace alusión al color de una escultura (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 23:43min.). Esto refuerza el planteamiento inicial de que el personaje está muerto.

En segundo lugar, la actriz de Yuyachkani rescata las habilidades curativas de su abuela materna (Mamita Paula) al final de la performance, cuando se despide del público con una acción de florecimiento por la memoria y la limpieza del alma. Según cuenta, Mamita Paula se dedicó en vida a ser curandera: “curaba a las personas del susto, del mal de ojo”, lo cual es aún muy común en las tradiciones andinas (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 13:58min.). Nuevamente, entonces, la actriz nutre la identidad de Rosa Cuchillo con una particularidad de una mujer de su familia.

Finalmente, aunque con un impacto mucho menos evidente en el resultado final de la performance, el fallecimiento de la madre de la actriz vincula a esta de una forma mucho más personal a la acción escénica. Durante la investigación de la performance es que Correa sufre dicha pérdida y se da cuenta de que, curiosamente, la historia que pretende mostrar al público puede ayudarla a sanar, a encontrar consuelo, en tanto habla de un *más allá*. Allí, en la vida después de la muerte, al igual que Rosa Cuchillo se encuentra con su hijo Arquímedes en la

ficción, Ana Correa esperaba (y aún lo hace) encontrarse en un futuro real con su madre (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 13:33-13:52min.).

2.2.4. Ana Correa. El recorrido profesional de una actriz del colectivo Yuyachkani

Ana Correa es una actriz ancashina reconocida a nivel nacional e internacional por su quehacer teatral de la mano del grupo peruano de teatro Yuyachkani (“estoy pensando, estoy recordando”), el cual conoció en el año 1974 y con el que lleva trabajando más de 40 años (Correa, como se citó en CENTRO MB2, 2020, 7:05min.). Según comenta la actriz, desde la primera década de creación del grupo, el teatro que se aventuraron a crear fue muy poco usual, pues se trataba de “un teatro juvenil, con canto, insolente” (como se citó en CENTRO MB2, 2020, 7:30min.). De hecho, poco antes de la adhesión de Correa al grupo, este presentó al público la creación colectiva *Puño de cobre*, con la que los actores no solo acompañan la protesta liderada por los mineros de la Cerro de Pasco Corporation en 1972, sino que se acercan a un espectador poco acostumbrado a asistir al teatro (Correa, como se citó en Rojas-Trempe, 1994, p. 160).

En ese sentido, *Puño de cobre* marca dos de las características principales del teatro de Yuyachkani en los próximos años: es un teatro que busca acercarse a sus espectadores (no al revés) y está ligado fuertemente a la realidad política, social, cultural y económica peruana. Ello lo confirma la misma Ana Correa (1994) al señalar que “la militancia por la necesidad de transformar esta sociedad” es lo que el grupo conserva de su primera década de producción teatral, en la que le daban un énfasis especial a la investigación intelectual de los temas o tema que tratarían sus montajes teatrales (como se citó en Rojas-Trempe, 1994, p. 161). Al respecto, Correa señala también que Yuyachkani busca un “espectador interlocutor”, que tiene nombre propio y es distinto de cualquier otro; es decir, no se le debe generalizar (como se citó en Silvia-Arrieta, 2016, párr. 4).

En esta primera etapa, cabe señalar, el grupo también centró su formación actoral en adquirir múltiples herramientas relacionadas particularmente con su cultura nacional: aprendieron a tocar instrumentos tradicionales, a cantar en quechua, a bailar danzas andinas, a trabajar con máscaras y ser más cuidadosos con su elección de vestuarios, etc. En otras palabras, entrenaron a su “actor múltiple”, uno que pudiera valerse por sí mismo (su voz, su cuerpo) en escena sin necesidad de contar con implementos como luces o un telón (Correa & Casafranca, como se citó en Rojas-Trempe, 1994, pp. 161-163). Es así, entonces, como se puede observar un interés genuino por parte del colectivo teatral de incrementar sus saberes con respecto al universo andino de su país, otra característica del grupo que perdurará en el tiempo.

Ya en la segunda etapa del colectivo (2da década), Correa afirma que sus miembros pasan a centrarse en la formación de un “actor integral”, que sabe integrar el conocimiento científico con la técnica actoral en beneficio de la acción escénica (Correa, como se citó en Rojas-Trempe, 1994, p. 163). Además, el grupo se interesa y profundiza en el conocimiento de las culturas occidental y oriental; es decir, aprenden a tocar instrumentos occidentales e introducen a su entrenamiento corporal la práctica de las artes marciales (Correa, como se citó en Rojas-Trempe, 1994, p. 162), el Taichi Chuan chino, el Taichi Pö tibetano, el folklore y el manejo de armas. El primero desde 1983 gracias al maestro Jean Marie Binoche y los siguientes gracias al Templo de Artes Marciales Chinas “Shuan Fa”, lugar que tanto Ana Correa como dos de sus demás compañeros visitaron con frecuencia durante décadas desde que lo conocieron también en 1983 (Correa, como se citó en Los Yuyas, 2021, 2:37-9:03min.).

Entre las varias herramientas que adquirieron los actores gracias a dicho tipo de entrenamiento encontramos la limpieza y precisión en sus movimientos, el manejo de su cuerpo en equilibrio y desequilibrio, el uso de oposiciones en la expresión del conflicto y el

trabajo segmentado del cuerpo (Casafranca, como se citó en Los Yuyas, 2021, 13:10min.). Asimismo, Ana Correa afirma que los cuerpos adquirieron “suavidad y flexibilidad, fuerza y vitalidad, paz mental” y que tanto ella como sus compañeros aprendieron a valorar el trabajo de la circularidad, relacionado con la humanidad y fragilidad en la cultura oriental (Correa, como se citó en Los Yuyas, 2021, 20:52min.).

A partir del diálogo de estos nuevos saberes con el teatro fue que Yuyachkani empezó a trabajar sus montajes, por lo que el cuerpo del actor y la actriz adquirió un nivel de importancia muchísimo mayor que en la primera etapa antes discutida del colectivo. En realidad, se podría decir que el centro de sus propuestas escénicas, desde aquellas épocas, fue el cuerpo. Así, la performance *Rosa Cuchillo* no es la excepción. La misma Ana Correa afirma que “para encarnar los mundos que la novela [de Oscar Colchado] le revelaba, tenía que buscar la equivalencia [de las palabras del autor] en su cuerpo” y que para hacerlo utilizó los saberes anteriormente mencionados que había ya adquirido para ese momento (Correa, como se citó en Los Yuyas, 2021, 23:55min.).

Como se ve, el entrenamiento físico, mental y teatral de Correa en conjunto con el colectivo teatral Yuyachkani es otra de las bases fundamentales en las que la performance *Rosa Cuchillo* se ha apoyado para construir una narrativa contada con el cuerpo casi por completo (recordar que el testimonio con el que inicia la performance dura tan solo 5 minutos). La actriz combina sus saberes andinos (en parte provenientes de su vida personal) y orientales para dar vida no solo a Rosa, sino al universo por el que ella transita, tarea que, en definitiva, hace que el desenvolvimiento escénico de Ana Correa sea de una singularidad y exigencia interpretativa muy alta.

2.3. Aspectos resaltantes del lenguaje escénico

2.3.1. *Uso y significación de objetos en escena*

Entre los objetos que Ana Correa utiliza en escena encontramos cuatro: un banco, un kero, una daga y una vara. Si bien a simple vista cada uno de estos objetos puede verse como objetos sin mayor relevancia, los artistas escénicos involucrados en la performance se encargaron de que las piezas tuvieran una simbología importante tanto para la actriz como para el personaje al que interpretaba. Por ello, estos “secretos” ocultos hacen referencia a elementos de la cosmovisión andina, que se sabía que podrían tener una significación relevante también para los espectadores “con ojos de ver” (según Eugenio Barba, muy observadores y con el conocimiento clave para entender incluso las pequeñas referencias de la acción escénica) (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 24:17min.).

En primer lugar, el banco (ver anexo B) que usa la actriz, que se decidió introducir con la finalidad de hacer referencia a las mujeres vendedoras del mercado que usaban tal objeto a diario, cuenta con tres patas unidas por la imagen de una serpiente como base. Ellas hacen referencia a los tres mundos del universo andino de los que se hablaron con anterioridad y, al tener en sus terminaciones similitudes a las patas de un puma, simbolizan también el Kay Pacha a través de estas. Además, la serpiente o “guardiana de los recintos sagrados” que las une alude a la constante “renovación” (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 20:50-24:17min.).

En cuanto a la parte del asiento, este lleva tallados por arriba dos pájaros y por debajo una *chakana*. Los primeros representan al Mundo de Arriba (Correa, como se citó en *Journal of Theatre Anthropology*, 2021, p. 230), mientras que la *chakana* es la imagen representativa de la constelación de la Cruz del Sur, considerada generadora de la cosmovisión andina (López, 2008, p. 43). El uso de este objeto en escena se limita a mantener su rol tradicional, ya que Ana Correa solo se sienta sobre él durante la narración de la historia del personaje y

justo antes de iniciar el ritual, momento en el que también usa el banco de apoyo para abrir la tela que envolvía la daga.

Sin duda el banco no tiene mayor repercusión en la historia, pero cumple su función de camuflar a la actriz como una de las vendedoras que la rodean momentos previos a la performance original. Asimismo, ya en el momento de la performance, el objeto sugiere también que el personaje de Rosa es una vendedora del mercado sin necesidad de mencionarlo explícitamente. De esta forma, tanto la actriz como el personaje se muestran como figuras propias de dicho espacio y, por ende, cercanas a sus espectadores originales.

En segundo lugar, el *kero* o vaso ceremonial (ver anexo B) hecho de cerámica es más ancho por arriba para tomar la energía del Janaq Pacha y por abajo para tomar la energía del Uhu Pacha (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 24:17min.). Hay una carga energética que transita y es acumulada en el objeto, lo que hace el ritual final más valioso y significativo. Lo decora un “camino sin fin” marcado por pies de tres y cuatro dedos que simbolizan los tres mundos andinos y los Cuatro Suyos (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 24:17min.); es decir, al imperio incaico, hogar de nuestros antepasados.

Este objeto es utilizado por Correa al final de la performance como parte del ritual de florecimiento que ofrece el personaje a su pueblo. Dentro del *kero* se encuentran los pétalos de rosa y el agua que Rosa lanza en cierto momento a su alrededor y al público. Los que podríamos considerar los momentos más relevantes del objeto en escena se dan cuando la actriz coloca el *kero* en la parte media y delantera del escenario y dirige todos sus movimientos (principalmente de brazos y piernas) y energía hacia él. Igualmente, cuando lo levanta y parece ofrecerlo al cielo. Se pueden interpretar ambas acciones como la forma en que el personaje recarga energéticamente el *kero* y, por ende, el agua de rosas que este contiene y que luego pretende compartir con los presentes. El *kero*, entonces, resulta ser un

elemento sustancial para llevar a cabo el ritual de sanación final, pues es a través de él que el espectador puede recibir la energía renovadora de los mundos andinos.

En tercer lugar, el cuchillo (ver anexo B) llegó a manos de la actriz como un obsequio que le pareció indispensable incluir en la acción escénica por estar tallado en cartílago de tiburón espada, animal que aparece plasmado en la hoja del objeto. Tal imagen es potente simbólicamente para Correa en tanto el dios Pachacamac es líder de todo lo profundo del océano en el entender andino (Correa, 2021, p. 231). El cuchillo es otro de los elementos utilizados exclusivamente durante el ritual por la actriz. Lejos de lo que se esperaría, Correa no lo usa como usualmente se usaría un arma blanca: con violencia, con el filo de la hoja dirigido hacia afuera. Por el contrario, lo sostiene todo el tiempo con el filo dirigido hacia su cuerpo, de forma inofensiva para quien estuviera frente a ella.

En adición, la forma en que la intérprete mueve el objeto es principalmente circular. Con gran energía, toma el cuchillo con el brazo derecho e inicia una suerte de danza con él sentada en el banco. Sus movimientos hacen que el cuchillo acaricie suavemente su cuello y su mano, dibujando una línea diagonal hacia el piso. Durante este momento, Correa expone ambas partes de su cuerpo al roce del objeto sin titubear, lo que parece simbolizar que el personaje se entrega por completo a la acción que está a punto de realizar y a la carga energética que el cuchillo lleva consigo por su simbología.

Inmediatamente después, Correa traza con el objeto un ocho echado o símbolo de infinito frente a ella, además de realizar dos veces un movimiento circular de arriba hacia abajo, con el que parece estar atrayendo algo que está frente a ella. También rodea su cabeza con la daga dos veces. Repite esta secuencia cuatro veces, girando sentada a distintas direcciones. Creo personalmente que todos estos movimientos atrayentes y envolventes, junto al hecho de que el filo de la hoja está siempre en dirección al cuerpo del personaje, dan a entender que la finalidad de dichas acciones es recargar a este último (y a la actriz)

energéticamente. En otras palabras, podríamos identificar este momento como la preparación previa de la persona (ya el objeto tuvo su turno) encargada de realizar el ritual con éxito.

Tal como señala Ileana Diéguez, el personaje de Rosa “era recibido por el público como una especie de chamana” en tanto su historia recordaba a la del chamán que viaja por mundos diversos y sana a los enfermos devolviéndoles el alma que habían perdido (2007, p. 81). Esta sanación, señala Diéguez, ayuda a superar el dolor provocado por un trauma social a partir de la regeneración de la memoria colectiva (2007, p. 78). La idea de Rosa como una chamana refuerza el planteamiento anterior sobre la preparación previa del personaje, ya que tal figura debe conectarse con el mundo espiritual antes de poder iniciar cualquier tipo de ritual (Eliade, como se citó en Sánchez, 2010, p. 56). Es decir, debe entrar a un plano energético extracotidiano.

Volviendo a la danza de Rosa con el cuchillo, esta culmina repitiendo la secuencia de movimientos circulares con la que inició, aunque esta vez introduce el objeto en el *kero*, aparentemente con la intención de alimentarlo de la energía que acababa de acumular. La daga se mantendrá allí el resto de la performance.

En cuarto y último lugar, la vara (ver anexo B) tiene forma de serpiente, por lo que el objeto captura estéticamente el sentido de renovación mencionado en líneas previas. Además, siguiendo la narrativa de la imagen de Rosa como chamana, es curioso notar que, entre los objetos celebrativos que usan los chamanes en sus rituales, se encuentra el “báculo o palo mágico”. Este objeto no solo proporciona autoridad al chamán, sino que le sirve de arma contra sus enemigos (malos espíritus) (Eliade, como se citó en Sánchez, 2010, p. 59). En las próximas líneas será evidente que la vara juega el mismo rol en manos de Rosa, reafirmando sus poderes curativos.

El uso inicial que se le da a la vara es de soporte para el personaje (una especie de bastón) cuando este ingresa a escena y, por un tiempo considerable, no obtiene mayor

protagonismo. Sin embargo, esto cambia aproximadamente cinco minutos después de iniciada la danza que Ana Correa lleva a cabo en el escenario. En algún punto la actriz toma la vara y la utiliza como un arma de defensa. Mueve el objeto ágilmente sobre su cabeza, formando círculos como si se tratara de una honda moviéndose en su mano derecha. Luego la toma por el centro con ambas manos y la hace girar rápidamente como un remo, la desliza por su cintura, la toma de un extremo y apunta en diagonal hacia arriba hasta que, por fin, cae junto con ella. Agachada, dirige sus ojos hacia el extremo de la vara en el que se encuentra la cabeza de la serpiente y acaricia su lomo, como agradeciéndole, hasta que se levanta con ella a duras penas, agotada.

A partir de ese momento, Correa sigue maniobrando con la vara como si de un arma se tratase, aunque esta vez no lucha contra algo o alguien en particular. Abrazada al objeto, da unos pequeños pasos hacia atrás y hacia adelante. Al comienzo estos son inseguros, pero poco a poco cobran mayor fuerza y determinación, hasta que las pisadas son firmes. Para este punto, la vara se mueve sostenida por el centro por la actriz de tal manera que se mantiene paralela al piso. Los brazos acompañan la firmeza y peso del movimiento de los pies de la performer, quien termina señalando un punto del salón con la cabeza de la serpiente y formando pequeños círculos hacia él.

Momentos más tarde, la vara dibuja de nuevo un pequeño círculo en el aire, esta vez hacia el piso, antes de dar un golpe seco contra este. En realidad, es casi un rebote, pues la actriz levanta el objeto de inmediato y culmina el movimiento tomándolo de la parte baja para acercarlo lo más posible hacia un punto en lo alto de la sala. Esto se repite un par de veces. Enseguida Correa toma la vara (aún con una sola mano) en posición horizontal y gira con ella en su sitio y con la mirada fija en el piso, como trazando un mapa en su mente. Luego elige un punto del círculo imaginario que trazó y coloca sobre él un extremo de la vara, que ahora se encuentra en posición vertical. El contacto entre la vara y el suelo se

mantiene mientras Correa forma pequeños círculos con el otro extremo del objeto: parece arar la tierra. De pronto, la actriz suelta la vara, que ha sido introducida por el extremo inferior en un pequeño hoyo. El objeto es abandonado allí unos instantes.

Solo segundos más tarde la actriz se acerca nuevamente al instrumento y lo acaricia, colocando su frente sobre él, casi en forma de saludo o veneración. Luego del gesto, mueve la vara a otro pequeño hoyo al lado, donde esta espera inclinada a que Correa la introduzca nuevamente en el hoyo anterior. Es en este punto en que la vara pasa a un segundo plano para que el espectador se enfoque en el acto de florecimiento. Cuando este termina, Correa vuelve a tomar la vara. La saca del hoyo con un movimiento ágil y señala con ella los cuatro frentes del escenario (derecha, izquierda, atrás y adelante) formando grandes semicírculos con cada movimiento. Finalmente, la actriz mueve suavemente la muñeca formando pequeños círculos en el aire nuevamente. Esta vez su vista está en la audiencia y es hacia ella que su cuerpo se dirige para luego voltear y bajar del escenario usando de nuevo la vara como bastón.

Lo primero a destacar de estas dos últimas partes de la performance, es el curioso hecho de que el cuchillo sea usado como un elemento inofensivo, mientras que la vara se usa de forma violenta. Por un lado, ya se ha mencionado el hecho de que la vara, báculo o “palo mágico” es usado, en el mundo chamánico, para combatir a los enemigos. En el caso de la performance, es posible asumir que Rosa se enfrenta a las criaturas mitad personas mitad humanos del Uhu Pacha o Mundo de abajo, quienes, según la tradición, son peligrosas. Pero, ¿qué ocurre con el cuchillo? Lo que postulo es que los artistas buscaron dar un nuevo significado a un objeto comúnmente utilizado para infligir daño durante la época de CAI en el Perú (incluso por Rosa). Que el cuchillo sea utilizado de forma inofensiva implica que tanto Rosa como quienes la rodean se encuentran en una etapa pos-violencia, una etapa en la que ya no se necesita usar un arma en defensa propia. En ese sentido, a partir de este breve análisis, podemos concluir también que tal acto es un mensaje de esperanza.

A partir de todo lo descrito, además, es posible notar el constante uso de movimientos circulares por parte de la performer al maniobrar con el cuchillo y la vara. Esto, lejos de ser una coincidencia, es una decisión por parte de Ana Correa, quien asegura que la sanación se encuentra en los movimientos circulares. Con este tipo de movimientos, la actriz evocaba todo lo opuesto a lo lineal, a lo violento (Correa, 2009, p. 2). Sin duda, este entender provenía en parte del entrenamiento de la actriz en el arte del Tai Chi Chuan, que resalta la importancia de los movimientos circulares para sanar en tanto “activan y fortalecen la circulación de la sangre, regulan la tensión arterial y favorecen la regeneración de células” (Álvarez, 2016, párr. 4). Bajo este entender, entonces, lo lineal nos aleja también de la sanación.

Ana Correa cuenta que, de los cuatro elementos antes señalados, el banco, el cuchillo y la vara componen “la mesa”. Con ello hace referencia a que el tabladillo sobre el que se moviliza es para ella una especie de “mesa chamánica de sanación de las culturas originarias del Perú en la que el maestro de energía extiende en el suelo una manta donde coloca sus elementos” (Correa, 2021, p. 231). Esto explicaría, en parte, el motivo por el que la actriz lleva el cuchillo envuelto en un manto al subir al escenario, manto que posteriormente estira sobre el suelo para revelar dicho elemento. Ana Correa sería, en ese momento, la maestra que moviliza energía verdadera en el escenario (ICCV, 2020, 37:23min.).

En fin, tanto el significado de los objetos como la forma en que estos fueron empleados en escena están relacionados, nuevamente, con la cosmovisión andina y la sanación del individuo y su comunidad. Rosa Cuchillo reafirma su rol como “chamana” gracias a ambos aspectos; además, la forma poco convencional en que la mayoría de objetos son utilizados ayudan a la actriz a encarnar la historia de Colchado, como ocurre con la lucha de su personaje contra las criaturas del Uhu Pacha.

2.3.2. Espacio escénico

El espacio original en el que se pensó presentar la performance era uno al aire libre que fuera concurrido por la gente en su cotidianidad, en este caso el mercado (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 13:30min.). Esto se decidió debido a que se buscaba llevar la acción escénica a un espectador poco o nada acostumbrado a consumir el arte teatral, manteniendo así la esencia del teatro de Yuyachkani de la que se habló con anterioridad. Gracias a la naturaleza del espacio y el deseo de los artistas de pasar desapercibidos entre las vendedoras durante los preparativos de la puesta, Fidel Melquiades, miembro del colectivo teatral, se encargó de diseñar un pequeño escenario de fácil movilidad que se pareciera a los puestos de mercado que tendrían a su alrededor (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 29:22min.).

De esa forma, Melquiades diseña una tarima desarmable (ver anexo G) con medidas de 1m (h), 2m (l) y 2m (a) donde Ana Correa pueda desenvolverse durante el acto escénico. Además, acompaña dicha tarima de un toldo de plástico color azul, un elemento que imitaría también de los pequeños puestos de venta del lugar (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 29:22min.). El acabado final de esta escenografía fue tan minucioso que parecía un puesto de mercado como cualquier otro, logrando que la presencia de la actriz pase desapercibida y sea asumida como una vendedora más.

Ello, por supuesto, contribuye a que la performance se desarrolle de forma más sorpresiva, pues cuando la actriz arma su escenario en el mercado, sus futuros espectadores ignoran que su verdadera intención no es vender algún producto. Esto permite, a su vez, que Correa interactúe horizontalmente con ellos antes de la presentación, formando así un vínculo -aunque efímero- potencialmente significativo para quien la reconociera posteriormente.

La creación de Melquiades resultó ser de gran importancia también por el deseo del colectivo Yuyachkani de “recuperar el espacio público como un espacio de diálogo, cuestionamiento, debate y denuncia” (Correa, 2021, p. 232). Si bien se ahondará en el contexto

de representación original de la performance más adelante, es preciso resaltar a qué se refiere la actriz al hablar de “recuperación”. En la época del CAI peruano (específicamente a inicios de los 2000) el régimen fujimorista recién había acabado, lo que significaba que todo lugar público era aún considerado un lugar “prohibido” (al menos tácitamente) para cualquier tipo de actividad social extraordinaria (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 13:25min.).

En efecto, cada detalle sobre el espacio escénico fue pensado minuciosamente por los artistas para lograr los distintos objetivos que se habían planteado. Presentar la performance al aire libre, específicamente en mercados o plazas, fue un reto que Correa y Rubio debían cumplir para acercarse a su público deseado y enviar el mensaje político del que estaba cargada la acción escénica.

2.3.3. Tránsito de la performer

Según lo que cuenta la performer, la acción escénica original empezaba fuera del escenario, cuando Rosa Cuchillo recorría el mercado invitando a las personas (compradores y vendedores) a acercarse a su puesto para escuchar su historia (como se citó en ICCV, 2020, 30:00min.). Algo similar ocurre durante la presentación de la performance en el Watson Institute for International and Public Affairs (WAIIPA), donde Ana Correa recorre el pasillo que hay entre los asientos de los espectadores hasta llegar al escenario. Durante el trayecto, si bien no hace una invitación de forma verbal a las personas, lo hace mediante su mirada, la cual busca hacer contacto visual en todo momento con diferentes personas. Esto, sin duda, capta de inmediato la atención de quienes la rodean.

El ritmo con el que Correa camina en ese trayecto es pausado y contenido: da pisadas suaves y seguras, acompañadas de un cuerpo que parece flotar al moverse. La vara en la que se apoya no hace mayor sonido al tocar el suelo. Asimismo, al llegar a la parte baja del escenario, Ana recorre lentamente el espacio con una mirada intensa, que no termina de develar los pensamientos del personaje frente a lo que observa. Se trata, más bien, de una

mirada neutra pero atenta, viva, presente. La actriz se toma aproximadamente 2 minutos y 30 segundos para llegar y establecerse en el escenario, tan sigilosa como un fantasma.

Enseguida, con la misma cadencia con la que empezó su tránsito por el espacio, Correa toma con ambas manos sus faldas y se mece de lado a lado con ellas un par de veces, para sentarse finalmente en el banco. Es en ese instante cuando empieza a contar la historia de Rosa Huanca. Durante el relato la mirada de la actriz se conecta constantemente con los espectadores, de los cuales solo desvía la mirada en ciertos momentos de su relato. Además, sus gestos acompañan y potencian su narrativa graficando ciertos momentos de la historia. Algunos a destacar son cuando Rosa se defiende del hombre que pretendía violarla, cuando muere y se da cuenta de que ha despertado en su otra vida, cuando encuentra a su perro y es arrastrada por la corriente del primer río que cruza, y cuando abraza por fin a su hijo Liborio en el Janaq Pacha. Está de más señalar que la energía con la que la actriz se desenvuelve desde el inicio de la performance es extracotidiana.

Después del relato, Ana Correa inicia una danza de aproximadamente 10 minutos sacándose el sombrero, el cual desliza frente a ella formando un semicírculo de derecha a izquierda para despedirse de él abrazándolo como si de una almohada se tratase. Luego lo deja a un lado y toma sus faldas de tal manera que parecen convertirse en distintos objetos: vemos a un bebé cargado en sus brazos, un saco de maíz del que se lanzan granos a los animales (invisibles) a su alrededor. Estas imágenes son claras también gracias a las pisadas y la mirada que proyecta la actriz en el espacio, que varían dependiendo del objeto que lleva entre manos.

Cuando la actriz carga al bebé, mece sus pies de lado a lado; cuando alimenta a los animales, zapatea levemente; y cuando vuelve a tomar sus faldas como simples prendas de vestir (se las recoge por delante), acaricia el suelo con movimientos circulares. Tanto el leve zapateo como la caricia con los pies no fueron coincidencia, sino formas en que la actriz

pretendía aludir a danzas tradicionales peruanas que incluyen tales movimientos delicados, como la Palla de Corongo⁴. Para ella, tales danzas representaban la travesía del personaje de Rosa Cuchillo por el Kay Pacha o Mundo de aquí (Correa en ICCV, 2020, 20:20min.).

Ese es uno de los ejemplos de cómo Ana Correa funde las figuras de la actriz y la danzante en lo que llama la “actriz-danzante”. Para ella, la concepción occidental que separa tajantemente a ambas personalidades del arte (a la actriz le corresponde trabajar con la cabeza y a la danzante con el cuerpo) es errónea y ajena a su pensar, ya que limita en demasía el trabajo de la artista. En oposición a ella, cree que debe aprovechar su herencia peruana (que incluye sin fin de teatralidades originarias) en su trabajo actoral (como se citó en Gran Teatro Nacional, 2021, 14:45min.) y esto es justamente lo que hace en la performance.

La siguiente parte de la danza representa con claridad el momento en que Rosa Cuchillo muere y se despide del mundo de los vivos. La actriz cierra los ojos y, con la palma de la mano derecha dirigida hacia su cuerpo, mueve su brazo de arriba hacia abajo con un fuerte temblor. Al llegar abajo, su brazo vuelve a subir con gran fuerza y rapidez y es en ese instante, con la palma de su mano de cara al público, que sus ojos se abren de par en par, como espantados. El cuerpo se encuentra completamente alerta, tieso, hasta que de pronto pierde estabilidad y peso; ahora los movimientos son más livianos y ondulantes. El personaje se despide de su tierra manteniendo esa cadencia, moviendo de lado a lado uno de sus brazos, el mismo con el que se toca el pecho para luego darle un beso al suelo de rodillas.

A continuación, vemos la transición de *Rosa Cuchillo* del Kay Pacha al Uhu Pacha (lugar de abajo, de las tinieblas) representada por el cuerpo de Correa mediante unos giros incompletos de todo su cuerpo en su sitio hasta quedar de espaldas al público. Desde allí simula abrir las puertas del mundo de abajo con ambas manos. Al llegar a él, el personaje se

⁴ “En el pueblo de Corongo, en Áncash, la danza de Pallas aparece anualmente en un contexto ritual-religioso estableciéndose como personajes centrales en la celebración de la fiesta de San Pedro, y constituye la base simbólica que identifica su cultura y sociedad.” (Sánchez, 2018, p.66)

muestra sorprendido por lo que ve, pero también cauteloso. La mirada de la actriz se proyecta con intensidad en un punto al fondo de la sala y muestra con su cuerpo el deseo del personaje de acercarse a este. Levanta sus faldas de ambos extremos y da unos pasos hacia el frente mirando a ambos lados al avanzar.

En el camino algo detiene a Rosa, algo que la hace temblar de pies a cabeza, ponerse rígida y encogerse. La mirada de la actriz varía entre izquierda y derecha, en estado de alerta. A modo de protección, gira a ambos lados moviendo sus faldas como un látigo. Aún con el cuerpo encogido y las faldas levantadas en un puño, el personaje avanza de lado por el borde del escenario. Esta vez sus pasos son cortos e imprecisos y la actriz añade un tambaleo de adelante hacia atrás en ciertas partes del trayecto, dando a entender que a Rosa le cuesta mantener el equilibrio en esa parte del terreno.

Finalmente, el personaje logra avanzar, volviendo al centro del escenario. Luego sigue su recorrido hacia la diagonal izquierda del mismo, manteniendo los signos de cautela impresos en su cuerpo: se inclina ligeramente hacia atrás al mismo tiempo que se abre paso con las manos estiradas ligeramente hacia adelante, escondiendo con ellas su semblante atento y angustiado. De pronto, su mano hace un movimiento brusco hacia adelante, como queriendo alcanzar algo lejano, y sus dedos se ponen tiesos. Rosa intenta devolver esa extremidad a su sitio con la misma fuerza, aunque sin éxito, hasta que nota sus dos extremidades estiradas hacia adelante con sus dedos encogidos. Su cuerpo entero se encuentra en extrema tensión, una tensión involuntaria.

Los brazos de la actriz se encogen manteniendo la intensidad de los movimientos, aunque de forma desacelerada. Ahora su mitad superior se encuentra tensa y su boca se mueve frenéticamente mientras cierra fuertemente los ojos, como poseída por un espíritu maligno. De manera intempestiva, Correa empieza a hacer una serie de movimientos bruscos y aparentemente involuntarios con los brazos, de nuevo con los dedos estirados. Estos

comienzan siendo meramente lineales, dando la impresión de que las manos de la actriz son dagas o flechas. Luego los movimientos se combinan con formas más circulares, esta vez asemejando las manos a garras de una fiera. En definitiva, el lenguaje corporal de la actriz muestra a un personaje que aparentemente lucha contra algún(os) mal(es) externo(s), aunque la sensación que pueden causar sus ojos cerrados y por momentos en blanco es de ensimismamiento más que de ataque.

Es recién cuando Correa toma la vara en sus manos y la utiliza como arma, no quedan dudas de que lo que se contempla es una lucha cuerpo a cuerpo entre el personaje y seres del Uhu Pacha (fragmento al que ya se hizo referencia en la sección previa). Tras soltar la vara, Rosa repite los movimientos que la llevaron a pasar de uno a otro mundo con anterioridad (los giros y la apertura de la puerta), código que volverá a utilizar más adelante. Esta vez pasa del Uhu Pacha al Janaq Pacha. Se detiene allí brevemente antes de inclinar su cuerpo hacia el cielo y cubrirse con la parte trasera de sus faldas. El cuerpo de la actriz ahora está mucho más relajado que en el mundo de abajo y no evidencia mayor tensión ni prisa por salir. Se siente segura, permitiéndose incluso cerrar los ojos mientras se tambalea de arriba hacia abajo.

En cierto punto, Correa estira la falda detrás de ella, inclinando su cuerpo hacia arriba con la vista en el cielo. Luego gira una vez en su sitio, dando paso a un drástico cambio en su corporalidad: ha abierto sus ojos con vivacidad y expresa con el resto de su rostro alegría y entusiasmo. Sin embargo, son sus manos las que protagonizan el momento: se mueven ligeramente, con movimientos indirectos y de forma repentina, salpicando. Al mismo tiempo, sus brazos se mueven de forma continua y ondulante, a veces en círculos, a veces como alas de pájaro. En efecto, se representa el encuentro del personaje con el colibrí en el mundo de arriba. Después de ello, vuelve a escena la vara, pero esta vez ya no hay atisbo de amenaza en la fisicalidad que la acompaña. Al soltarla, Correa cae al piso, petrificada, mostrando oposiciones en su cuerpo (está apoyada en su cadera y parte de su espalda, pero su cabeza se

mantiene levantada, al igual que sus brazos y una de sus piernas). Es en ese instante que culmina la danza de la performance.

Como es evidente, la danza protagonizada por Correa grafica a través del cuerpo el testimonio narrado por el personaje principal al inicio de la performance (al menos desde que Rosa muere). En lo personal, a partir de lo descrito previamente, considero que Ana Correa logra encarnar exitosamente no solo los distintos mundos por los que transitaba el personaje de Rosa, sino al resto de personajes con los que esta se encontró en el camino. La actriz permite que el espectador tenga una noción de cómo es cada uno de los tres mundos de la cosmovisión andina sin importar qué tanto sabe o no sobre el tema. Además, regala a quienes conocen teóricamente estos mundos la experiencia de verlos aparecer frente a sus ojos.

Para lograr dicha tarea, Correa se valió de cada pequeña parte de su cuerpo para proyectar las distintas escenas de la narrativa con sus respectivas atmósferas, imágenes, contextos. Es posible atribuir esto al vasto conocimiento que la actriz tiene de artes como las danzas originarias del Perú, las danzas orientales, las artes marciales que, tal como se señaló en una sección previa, le permitieron explotar de forma favorable aspectos técnicos como la oposición en el movimiento, la quietud, el control y la precisión en el movimiento, etc.

2.3.4. Ritual

Si bien la danza es una parte fundamental de la narrativa de la acción escénica, este no estaría completo sin el ritual de florecimiento final del que se hablará a continuación. Para iniciar este momento, la actriz saca de debajo del escenario un kero lleno de aguas y pétalos de rosa, acción acompañada de una serie movimientos con las manos y los brazos que pretenden agregar valor al momento. Ello no resulta para nada sorprendente en tanto se trata del primer encuentro del público con el medio de sanación que les propone el personaje de Rosa.

Si bien los movimientos con las manos (que dibujan círculos sobre el *kero* manteniendo unidas las muñecas) pueden resultar ya un tanto repetitivos con respecto al resto de la performance, el movimiento de los brazos (ondulantes de arriba a abajo como un par de alas, acompañados de una espalda encorvada y ojos puestos en el frente) aportan una imagen bastante potente e interesante al inicio del ritual. Esta se ve potenciada por un humo que sale del escenario a transformar el ambiente: se crea un aura misteriosa y mística al mismo tiempo que la imagen evoca el Mundo de arriba. Con cada detalle queda claro que lo que está por ocurrir es de suma importancia.

Luego de revelar el *kero*, la actriz realiza una serie de movimientos con él para obtener energía de los mundos de arriba y de abajo. Cuando el *kero* vuelve a colocarse en el suelo, Correa repite con las manos los círculos que dibujó instantes previos sobre él. Es en ese momento que el personaje toma el banco y lo coloca en el centro del escenario, para luego estirar un manto blanco en una esquina delantera de él. Desde allí se distingue, por fin, lo que el banco oculta: la daga. La mirada de la actriz durante todo este recorrido busca hacer contacto visual con el público. Además, justo después de revelar la daga, acompaña su mirada de un breve balanceo de su torso de derecha a izquierda con sus faldas estiradas a los lados. Sus movimientos la llevan a sentarse, manteniendo siempre una actitud serena.

Luego de realizar una serie de movimientos con la daga, la actriz toma por fin los pétalos de rosa entre sus manos. Sus brazos giran formando dos grandes círculos a sus lados, hasta que suelta los pétalos sobre su cabeza. La disposición corporal, la energía y el ritmo manejados por la actriz en ese momento denotaban gran alivio y determinación: su mirada estaba puesta en el cielo (cerrando por momentos los ojos), sus pecho y brazos se encontraban abiertos, el ritmo de movimiento era constante y seguro y la energía que desprendía era abrazadora. Rosa Cuchillo disfrutaba el momento, arrojando ahora el resto de los pétalos de rosa humedecidos a sus espectadores.

Las palabras que acompañan el acto son concisas y directas: "...por nuestros jóvenes, para que florezca la memoria, por nuestras mujeres indias, por nuestro pueblo de América Latina..." (WIIPA, 2020, 26:30min.). Ellas dejan en claro que el personaje comparte las aguas florales con su público porque considera que el dolor que ha dejado la violencia política en su país es compartido incluso por quienes provienen de países vecinos. Rosa Cuchillo, como se mencionó con anterioridad, adopta la posición de chamana, de curandera, pero también de compatriota y compañera de lucha para quienes viven con las secuelas - internas o externas- de un conflicto político en el que la violencia escaló a niveles inimaginables.

Los movimientos circulares durante el ritual se mantuvieron e incluso acentuaron con respecto al resto de la performance, lo que resulta lógico al recordar que Ana Correa encuentra en ellos un acto sanador. En definitiva, tanto estos movimientos, como la forma en que Correa manipuló el cuchillo, fortalecieron el acto de florecimiento final de la performance. A pesar de ello, personalmente cuestiono la elección de introducir el cuchillo en esta parte del relato fue algo innecesaria.

Según la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, la mayoría de mujeres entrevistadas en su estudio señalan que el hacha y el cuchillo eran las principales armas mortales utilizadas contra los hombres por parte del grupo Sendero Luminoso durante el CAI (2003h, 59). Esto le da una significación especial al arma utilizada en el escenario en tanto es una potente referencia a la brutalidad de la violencia ejercida contra la población ayacuchana en aquella época. Incluir el cuchillo como parte del ritual final podría, entonces, avivar memorias muy desagradables en algunos espectadores por su connotación violenta. Considero, a partir de ello, que el cuchillo pudo haber sido introducido en la danza (anterior al ritual) para evitar el riesgo de distraer al espectador del momento sanador que se le proponía vivir en la última parte de la performance.

2.4. Sobre el contexto de representación de la performance

Como se mencionó con anterioridad, la performance de Yuyachkani tuvo lugar por primera vez en el marco de las Audiencias Públicas de 2002 en Perú. Pero, ¿en qué consistieron estas audiencias?, ¿qué objetivo tenían?, ¿dónde se llevaron a cabo?, ¿quiénes estuvieron involucrados?, ¿cuál fue el rol de Yuyachkani en ellas? Estas son solo algunas de las preguntas que se pretenden responder en las siguientes líneas.

Para entender la naturaleza de las Audiencias Públicas se debe tener en cuenta, en principio, la creación de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (antigua “Comisión de la Verdad”) en el año 2001. Esta se dio por decisión del Gobierno transicional encabezado por Valentín Paniagua tras la caída del régimen fujimorista en el Perú y fue respaldada por su sucesor Alejandro Toledo. Su finalidad fue dilucidar lo ocurrido durante el periodo de violencia política peruano vivido entre los años 1980 y 2000, identificando actos denunciables, responsables, agraviados, entre otros. Además, a partir de ello, debía proponer estrategias para reconciliar a los distintos sectores de la sociedad peruana y para buscar justicia y paz (Lerner, 2003, párr. 4).

Como es evidente, la CVR necesitaba encontrar una forma efectiva de acceder a toda la información que necesitaba recopilar y analizar para cumplir su objetivo, información que solo les serviría si se obtenía directamente de los principales afectados por los hechos (víctimas y/o familiares). Esto es, debían ser capaces de acercarse a una población agredida y vulnerable y recoger su testimonio voluntario. Es en este punto en el que se decide optar por la convocatoria a participar de Audiencias Públicas en los espacios más afectados por el conflicto como estrategia para brindar un espacio de diálogo y reflexión seguro y abierto para los pobladores de las zonas (Cárdenas et al., 2021, p. 98).

En ese sentido, según la misma CVR, las Audiencias Públicas son (y fueron) espacios diseñados para hacer escuchar la voz de quienes usualmente no son escuchados a nivel

nacional y que son víctimas y/o testigos de hechos de gran y negativo impacto en sus vidas individuales, colectivas o a nivel nacional (s/f (a), párr. 1 y 3). Este fue, por ejemplo, el caso de habitantes de Huamanga y Huanta, dos provincias ayacuchanas en la que fueron recabados múltiples testimonios sobre lo ocurrido durante el CAI frente a vecinos de las zonas y comisionados reunidos especialmente para los eventos.

Lo que resulta importante destacar con respecto a ello es que una audiencia pública solo puede ser reconocida como tal si ha sido programada y llevada a cabo por un representante del Estado (Cárdenas et al., 2021, p. 102). En el caso de las Audiencias Públicas realizadas en 2001, fue la CVR el puente que permitió que la comunicación entre el Estado peruano y cada individuo (testimoniante o no) presente en los actos se llevara a cabo de manera efectiva. Sin embargo, la CVR no actuó sola.

Gracias a la campaña “Para que no vuelva a suceder”, organizada por la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER) del Perú, el grupo de teatro Yuyachkani llega a formar parte del recorrido que hacen las Audiencias Públicas en distintos departamentos del país en agosto y setiembre del 2001 con las acciones escénicas Adiós Ayacucho (unipersonal de Augusto Casafranca) y Antígona (unipersonal de Teresa Ralli). Dicha campaña fue realizada con la finalidad de informar al público objetivo de las audiencias sobre la CVR, para que haya una mejor predisposición general a recibir y dialogar con los comisionados (Rubio, 2010, p. 276).

Si bien, hasta el año mencionado la performance Rosa Cuchillo aún no aparece en escena, Miguel Rubio asegura que en el 2002 el unipersonal de Ana Correa acompaña la labor de Yuyachkani incluso siete meses antes de que se diera inicio a las audiencias (Rubio, 2010, p. 276). Así, Correa asumió el reto de contar la historia de Rosa en un contexto que no solo había generado una gran expectativa a nivel nacional, sino que, hasta cierto punto, era

aún peligroso por la resistencia de algunos sectores a los que no les resultaba favorable que la verdad saliera a la luz.

En efecto, se debe recordar que en el 2002 los hechos del Conflicto Armado Interno y sus repercusiones estaban todavía muy latentes en la atmósfera. Aún se vivía el miedo por parte de los civiles de recibir las violentas intervenciones de las Fuerzas Policiales que se habían vuelto tan comunes durante los años previos. Había un estado de alerta generalizado y los artistas no eran ajenos a ello, sino que eran conscientes del peligro al que se exponían con su participación en los encuentros. En definitiva, las condiciones de representación de la acción escénica de Yuyachkani no eran ideales en lo más mínimo. Por ello, según lo que esta investigación corrobora, la performance Rosa Cuchillo - y, por ende, el trabajo de Ana Correa y Miguel Rubio durante esos años - adquiere un valor agregado. Su arte acompañó a muchos afectados por la violencia política en tiempo real y eso es algo que pocos grupos teatrales alrededor del mundo se atreven a hacer.

En ese sentido, la performance se desarrolla en un escenario liminal: se trata de una “situación fronteriza, (...) vinculada a las circunstancias del entorno.” (Diéguez, 2007, p. 60). Rosa Cuchillo propone una participación ética en la que Correa actúa y se expone, desde su posición de artista y de persona natural, a cualquier posible imprevisto que ocurra en su camino al escenario (Diéguez, 2007, pp. 80-81). Como ya se ha dicho, la actriz camina entre la multitud invitándolos a escuchar su historia y se arriesga a enfrentar distintas reacciones (positivas y/o negativas) por parte de un espectador probablemente desconcertado por su presencia en el espacio público.

Dicha liminalidad también se refleja en la misma historia, que acoge el testimonio real de Mamá Angélica y representa el calvario que varias de las espectadoras originales vivían día a día durante la época. En un contexto en el que el conflicto estaba aún latente, las fronteras de la realidad y la ficción eran aún borrosas. Es por ello, quizás, que al finalizar la

performance los espectadores se frotaban los pétalos de rosa que les habían lanzado y pedían sumergir sus manos en el kero para obtener más (Rubio, como se citó en Diéguez, 2007, p. 81). Para ellos, el acto de sanación había traspasado la barrera de lo ficcional para posicionarse de lleno en la realidad que ellos vivían *aquí y ahora*.



Capítulo 3. Rosa Cuchillo y una posible reparación simbólica para deudos ayacuchanos de violencia política

3.1. El lenguaje escénico de la performance como reparación simbólica para deudos ayacuchanos de violencia política

En la primera y segunda sección de esta investigación hemos definido el concepto de *reparación simbólica* y analizado distintos aspectos del lenguaje escénico de la performance protagonizada por Ana Correa (uso y significación de los objetos, tránsito de la performer, espacio escénico y ritual, respectivamente). Esto nos ayudará a desarrollar la siguiente parte de nuestro análisis, en el que determinaremos de qué forma los distintos detalles del lenguaje escénico de la performance contribuyen al cumplimiento de los requisitos marcados previamente por la definición de “reparación simbólica”. Es decir, analizaremos la relación del lenguaje escénico (de la performance original) con este término a nivel teórico.

Para comenzar, recordemos que una *reparación simbólica* se refiere a un acto horizontal (en cuanto a posiciones de poder) de tinte no económico que invita a la sanación a los deudos de un hecho de violencia política a través del reconocimiento del daño causado y la ruptura de su soledad. A partir de ello, podemos identificar cinco requisitos que debería cumplir el lenguaje escénico de Rosa Cuchillo para ser considerado una fuente de reparación simbólica: debe ser un acto horizontal en términos de jerarquía de poderes, debe ser de tinte no económico, debe invitar a la sanación a deudos de violencia política, debe reconocer el daño causado a los mismos y, finalmente, servirles de compañía.

En primer lugar, la horizontalidad de poderes es entendida como una relación entre dos o más personas en la que estas pueden expresarse libremente sin depender de otra parte, en la que no existe una posición de dominio sino un interés mutuo por conocerse y darse a conocer desde el respeto (Escarbajal & Martínez, 2011, p. 570). Esto se cumple en la performance gracias a los cuatro aspectos de su lenguaje escénico; es decir, la significación

de los objetos utilizados en escena, el tránsito de la performer, el ritual de florecimiento final y el espacio escénico. Es innegable que tanto Ana Correa como Fidel Melquiades y Miguel Rubio investigaron a profundidad el perfil del personaje al que deseaban representar y el entorno en el que este se desenvolvía antes de ponerlo en escena. Gracias a ello pudieron evocar la cosmovisión andina en cada uno de los objetos utilizados en escena, en el tránsito de la actriz y hasta en la vestimenta de la protagonista (que, aunque no analizamos a profundidad, es una pieza importante para que el espectador pueda identificar la procedencia del personaje).

En efecto, recordemos que la vara, el kero, el cuchillo y el banco ocultaban en sus relieves imágenes alusivas a los distintos mundos andinos, sus divinidades y/o a la cultura andina en su totalidad. De igual manera, Correa evocó con su cuerpo las distintas atmósferas correspondientes a dichos mundos, mostrando al público no solo el terreno en el que se encontraba el personaje de Rosa, sino los personajes con los que se encontraba en el camino. Su investigación también les permitió irrumpir en el espacio público del mercado, donde sabían que encontrarían a muchas mujeres que podrían verse reflejadas en *Rosa Cuchillo*, sin levantar sospechas sobre el motivo de visita de la actriz en el lugar. Esto gracias al escenario construido por Fidel Melquiades que, como se señaló anteriormente, imitaba los puestos de venta de los mercados en el que se presentaron. Ello no solo demuestra profesionalidad, sino un genuino interés por parte de los artistas involucrados en el proyecto por conocer a sus interlocutores.

Además, si bien la premisa de la performance no le permitió a Correa revelar por completo su identidad frente a las personas del mercado, momentos antes de la acción escénica se mostró fuera del personaje y entabló conversación así con algunas vendedoras del mercado. De hecho, la actriz se refiere a ellas como sus “compañeras del mercado”, con quienes compartió momentos de la madrugada en los que preparó el escenario (puesto de

mercado para ellas) (como se citó en ICCV 2020, 38:05min.). Así, Correa también se da a conocer a sus futuros espectadores y todo ello gracias al espacio escénico que optaron por tomar los artistas.

Este aspecto del lenguaje escénico de Rosa Cuchillo también brindó a los espectadores la libertad de reaccionar e interactuar libremente con la actriz/personaje. Siendo el mercado un espacio público, prácticamente no existían reglas sobre lo que el público podía o no hacer, incluso desaparecía la presión de quedarse a ver toda la presentación si no podían o deseaban hacerlo. No existían imposiciones ni deseos de dominar al otro. Por el contrario, se acogía la propuesta de las personas con entusiasmo, lo que llevó a Ana Correa a intercambiar objetos con los espectadores en su camino al escenario y a compartir con ellos más de las aguas florales al final de la performance (Correa, como se citó en ICCV 2020, 39:00min.).

En segundo lugar, al presentar la performance en un espacio público, esta no tuvo ningún fin lucrativo, sino que se puso a disposición del público de forma gratuita para que cualquiera que se encontrara en ese tiempo y lugar pudiera vivir la experiencia. En tercer lugar, la invitación a deudos de violencia política a sanar se ve reflejada implícitamente en el tránsito de la performer por el espacio y explícitamente en el ritual de sanación final y el público objetivo al que se dirigió la acción escénica. Debido al contexto en el que se presentó la performance original (en el 2001 en Ayacucho) podemos asumir que todos los presentes habían sentido, inevitablemente y en mayor o menor medida, el impacto de la violencia política del CAI. En otras palabras, eran deudos de violencia política. Es a ellos a quienes la actriz invitaba a escuchar la historia de Rosa de camino al escenario y a quienes iba dirigida la performance.

En cuanto al tránsito de Correa, el acto sanador podemos identificarlo en los movimientos circulares a los que hemos hecho referencia en varias ocasiones, que evocan

sanación en contraposición a las formas lineales. La actriz hace uso de ellos en casi todos los momentos de la historia, como ofreciendo un preámbulo al espectador de lo que vendría posteriormente: el ritual. Durante este, además, el cuerpo de la actriz (desde sus ojos hasta la punta de sus pies) denota un disfrute y alivio particulares con respecto al resto de la presentación, mostrando al público el efecto sanador que el agua de rosas tenía. Esta reacción resulta lógica en tanto es el ritual de florecimiento la forma en que la protagonista de la performance moviliza energía verdadera para sanarse y sanar a los espectadores con el agua de pétalos de rosa (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 40:03min.).

En cuarto lugar, la performance reconoce el daño sufrido por los deudos de violencia política, en principio, a través del tránsito de la performer, que refleja el desgaste físico y emocional que implica para las madres de desaparecidos buscar a sus hijos sin cansancio. Ello, por supuesto, sin siquiera saber si siguen o no vivos o si algún día volverán a verlos. Al respecto, si bien la danza que Correa protagoniza no describe la búsqueda que hizo su personaje antes de morir, esto resulta innecesario: la analogía que se hace de Rosa atravesando diversos obstáculos para llegar al Mundo de arriba, donde encontraría a su hijo, es lo suficientemente clara y potente. Muestra el martirio de la búsqueda sin exponer al espectador a revivir posibles momentos traumáticos que hayan vivido en carne propia en el mundo real, lo cual considero un gran acierto.

Podemos considerar el ritual final como otro medio de reconocimiento ya que, en este, Rosa se posiciona como parte de una comunidad con la que comparte una historia de violencia y sufrimiento, pero también de lucha y determinación por hacer justicia. Esto se refleja, sobre todo, cuando el personaje comparte con sus espectadores las aguas florales. Haciéndolo envía el claro mensaje de que considera que cada espectador presente en dicho momento está viviendo, de una u otra forma, el mismo martirio que ella y que, por tanto, necesitan sanar. Así, la performance no eleva la historia de Rosa por sobre la del resto en

términos de importancia, sino que parte de ella para iniciar un diálogo de entendimiento con otros y para acoger otras historias distintas a la suya. Con respecto a este punto, es preciso considerar también el hecho de que la performance incluye el testimonio de Mamá Angélica como parte central de la historia de Rosa. El contar lo sucedido seriamente, sin mayores cuestionamientos, valida la voz de reclamo de Mamá Angélica y reconoce implícitamente su historia como un hecho verdadero frente a la multitud.

En quinto y último lugar, la ruptura de la soledad del deudo de violencia política gracias a la performance es algo de lo que solo podemos hablar con seguridad parcialmente. Es imposible afirmar al 100% que la puesta en escena brindó una suerte de compañía para los espectadores más allá de lo que se ve por fuera; sin embargo, también hay hechos concretos que señalaremos que nos permitirán obtener una conclusión parcial al respecto. Por un lado, como ya se mencionó, el tránsito de la performer fácilmente puede ser un reflejo del sentir de sus espectadores y una forma indirecta de decirles que no están solos en su dolor ni en su lucha (aunque, claro, esto depende de la interpretación de cada quien). El espacio escénico y la vestimenta elegidos potencian este mensaje al mostrar a la protagonista como una vendedora más del mercado ayacuchano (de nuevo, parte de una comunidad).

Por otro lado, tal como se mencionó en el segundo capítulo, la inclusión del testimonio de Mamá Angélica juega también un rol importante en este aspecto en tanto los artistas del colectivo Yuyachkani respaldan y dan mayor visibilidad a su denuncia mediante la performance. Asimismo, el contexto de representación original es un punto que no debemos pasar por alto. Como desarrollamos previamente, Rosa Cuchillo fue una de las puestas en escena con las que Yuyachkani acompaña el recorrido que hacen las Audiencias Públicas en distintos departamentos del país en el 2002. Debido a ello, podemos considerar que la performance acompaña un movimiento de lucha y búsqueda de la verdad que, si bien

tenía a la CVR como móvil, hallaba en los deudos ayacuchanos de violencia política a sus protagonistas.

3.2. Una aproximación al testimonio de deudos ayacuchanos de violencia política

Para responder a nuestra pregunta central de investigación ¿de qué forma el lenguaje escénico de la performance Rosa Cuchillo contribuye a reparar simbólicamente a los deudos ayacuchanos de violencia política?, se ha entrevistado a nueve personas con respecto al tema. Esto se debe a que, como es de esperarse, nuestro análisis estaría incompleto y sería mayormente especulativo si nos refiriéramos a *deudos de violencia* sin realmente incluir el testimonio de algunas de las personas que encajan en esta categoría en el estudio. Como señalamos en el primer capítulo del presente trabajo, consideramos *deudos de violencia política* a todos los que vieron y ven sus vidas afectadas por la violencia política vivida entre 1980 y el 2000, sin importar la dimensión de las consecuencias de la violencia ni la edad y género que tengan. A partir de ello, los únicos requisitos que debían cumplir los entrevistados eran ser mayores de edad y ser ayacuchanos.

Solicité ayuda a la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos para contactarme con posibles entrevistados en Ayacucho, que finalmente fueron mujeres miembros de su Junta Directiva y un par de colaboradores de la asociación. Entre las miembros tenemos a Adelina García (58 años), Juana Carrión (63 años), Teresa Huicho (54 años), Lidia Flores de Huamán (69 años), María Elena Tarqui (34 años), Rodomila Segovia (55 años). Mientras tanto, los colaboradores que nos brindaron su testimonio son Marlene Sayas (27 años) y Elvin Mendieta (33 años). También contacté, a través de un compañero de carrera, a Noruska Palomino (27 años). Todas las entrevistadas⁵ comparten sus raíces ayacuchanas y la pérdida de un familiar (padre, tío, hermano, abuelo)

⁵ En adelante, nos referiremos a las personas entrevistadas como “las entrevistadas” debido a que, en su mayoría, son mujeres (solo uno de los testimoniante es hombre).

durante el CAI peruano y se les entrevistó sin considerar si habían o no visto la performance de Yuyachkani previamente.

La entrevista realizada consta de diez preguntas (ver anexo A) enfocadas en temas como la familiaridad de la persona con el teatro, su participación en las audiencias públicas del 2002 en Ayacucho, el valor del encuentro humano en el mercado en su cotidianidad y sus impresiones con respecto a los cuatro aspectos del lenguaje escénico de *Rosa Cuchillo* de los que se ha hablado. Estas preguntas fueron respondidas después de que las entrevistadas vieran el registro en vídeo de la performance *Rosa Cuchillo* a través de Internet.

Lamentablemente el registro encontrado no es de la primera presentación de la acción escénica en Ayacucho del 2002, sino de una posterior en EE.UU. registrada por el Watson Institute for International and Public Affairs (WIIPA)⁶. Todo esto, claro, es algo a tomar en consideración. Viéndose en un contexto tan distinto al original (en cuanto a tiempo, lugar y medio), es probable que *Rosa Cuchillo* no tenga el mismo impacto en sus espectadores ahora, por lo que será imposible hablar sobre el efecto de la performance original en el contexto “ideal” para el que estaba pensada.

Habiendo aclarado dichos puntos, comentaremos las respuestas de las entrevistadas en torno a tres aspectos centrales: la invitación a sanar, el reconocimiento del daño causado a los deudos de violencia y la compañía que les brinda (o no) la performance. Sus testimonios serán fundamentales para reafirmar o desmentir las reflexiones a las que anteriormente hemos llegado sobre la relación del lenguaje escénico de la performance con el término de reparación simbólica, pero esta vez a nivel práctico. En primer lugar, hablemos de la sanación en la acción escénica. Como era de esperarse, la mayoría de entrevistados relaciona este tema con el acto de florecimiento final. Sin embargo, tienen distintas impresiones al respecto:

⁶ Si bien, se han publicado fragmentos de las presentaciones de la performance realizadas en Ayacucho del 2002, no existe otro registro público que muestre de forma continua y completa la misma.

algunos consideran el florecimiento la representación de una sanación que se encuentra lejos de su alcance, mientras otros lo toman como un impulso de lucha.

La señora Juana, por ejemplo, dice al respecto: “Nosotros todavía no vamos a florecer porque no hay todavía paz, no hay justicia (...)”. Ella es apoyada por la señora Teresa que señala “...me he sentido sensible, malita. (...) Todavía nosotras [las madres de ANFASEP] no estamos en paz” (ver anexo F). Si bien sus compañeras se muestran de acuerdo con dicha afirmación, algunas encuentran un sentido distinto al ritual final. Las señoras María Elena y Adelina ven en el acto de florecimiento esperanza y fuerzas para continuar la búsqueda de sus seres queridos y de justicia para sus casos. En ese sentido, afirman, se sintieron conmovidas y en tranquilidad. Para ellas, pues, Rosa compartió energías renovadoras a través de las aguas florales, energías que las guiarían a una sanación si bien no muy próxima, posible (ver anexo E y anexo F). Para la señora Rodomila, en contraposición a lo compartido por sus compañeras de ANFASEP, el ritual final se trataba de una ofrenda dirigida a los desaparecidos. El lanzamiento de los pétalos de rosa al cielo le hizo recordar tal tradición andina (ver anexo D).

A pesar de las distintas opiniones al respecto, en lo que todos coincidieron es en el hecho de que el ritual señala la importancia de mantener viva la memoria, algo con lo que están absolutamente de acuerdo. Noruska Palomino asegura que ello le parece indispensable para los jóvenes que van creciendo en Ayacucho, pues no sabe cuántas familias podrían estar ocultando a sus miembros más pequeños la cruda realidad de lo ocurrido durante el CAI (ver anexo C). La señora Juana va un poco más allá señalando que “Quizás los nietos que vengan florecerán con la memoria que dejemos, ellos harán prevalecer esta violencia que hemos vivido (...) Tienen que contar las historias siempre.” (ver anexo F). En otras palabras, para ella, quienes tienen la posibilidad de hallar esta sanación en forma de paz y bienestar interno y externo (que ella y sus compañeras nunca podrán obtener), son las siguientes generaciones.

Hasta este momento, podemos afirmar que la mayoría de las entrevistadas percibieron una invitación a sanar principalmente a través del ritual de florecimiento de la performance. Pero, ¿qué tan efectiva fue? Al menos para el grupo de personas a las que se entrevistó, lo fue de forma parcial y no inmediata. Como vimos, no todos quedaron convencidos o siquiera esperanzados de poder vivir en carne propia un futuro mejorado en el que hallarían la paz que los ayudaría a sanar. Al menos no en esta vida y no sin antes haber justicia, algo ajeno al control de un artista. Sin embargo, la invitación que extiende la performance reafirma la determinación de luchar de algunas personas y la creencia de que no existe un futuro mejorado sin memoria. Para todas las entrevistadas esta posible sanación tanto interna como externa puede darse únicamente de forma gradual, teniendo como eje principal la transmisión de la memoria a las nuevas generaciones. Saben que, contrario a los temas judiciales, ello está en sus manos.

En segundo lugar, las entrevistadas afirman que la performance, en efecto, reconoce el daño que se les ha causado a los deudos ayacuchanos de violencia política. Además, por sus testimonios podemos afirmar que la mayoría considera que dicho reconocimiento se da en dos direcciones de forma simultánea: de la performance hacia ellos y de ellos hacia la performance. En este caso, las entrevistadas identificaron el tránsito de la performer y el uso y significación de los objetos en escena como los aspectos principales que reconocen los momentos de violencia que se vivieron durante el CAI en Ayacucho.

En el caso de la señora María Elena, el sufrimiento de dicha época se refleja en momentos como la “búsqueda en los lugares donde arrojaban los cuerpos, en las punas, en las montañas. También esto de preguntar (...) a la pachamama o a los apus” (ver anexo E). Ello hace referencia a la danza, que representa el viaje que hace Rosa para encontrar a su hijo. Por su parte, doña Rodomila asegura que son los objetos utilizados en escena los que le evocan recuerdos de la violencia. Para ella, las ataduras de las patas del banco “parecen una persona

torturada (...) amarrado con cable”, como había visto en La Ollada hace décadas. Además, sobre la vara y el cuchillo, comparte la impresión de la señora Lidia al asegurar que “también con palo [las personas] volteaban a los cadáveres para reconocerlos” y que el cuchillo le recordó al arma por excelencia de los terroristas (ver anexos D y F). Así, si bien no interpretaron los objetos como esperaríamos según lo analizado en el capítulo anterior, les dieron una interpretación propia que, de todas formas, evocó los años de violencia del CAI.

En cuanto a la forma en que las entrevistadas se reconocen (o creen que otros deudos pueden reconocerse) en la performance, es importante mencionar nuevamente los dos aspectos del lenguaje escénico a los que ya hicimos referencia. El tránsito de la performer, específicamente la desesperación del personaje de Rosa durante parte de la búsqueda de su hijo, recuerda a la señora Lidia la forma en que ella y sus hijos han llorado y llamado incansablemente a su esposo desaparecido (ver anexo F). Palomino también señala el desenvolvimiento de la actriz en escena como el aspecto que la hace recordar a su madre, su abuela y su bisabuela por la forma calmada, aguerrida y llena de sufrimiento con la que afronta el trauma en distintos momentos de la performance. De igual manera, identifica la cadencia al hablar, el empleo del quechua y la vestimenta del personaje como otros factores a través de los cuales se reconoce a sí misma y a sus paisanos (ver anexo C).

Por otra parte, las señoras Rodomila y María Elena se reconocen en la forma en que Correa utiliza los objetos y en la significación que hallan en estos mismos. La primera identifica el banco y la vara como objetos usados en la cotidianidad andina en Ayacucho. Asimismo, la imagen del kero le recuerda un plato típico del mismo departamento (ver anexo D). La segunda asegura que, para ella, los objetos en escena reflejan el paso del tiempo desde la época de sus antepasados hasta su presente. La vara, nos dice, recuerda a la cultura “Wari, el kero a los Incas y el banco a las zonas rurales” de Ayacucho (ver anexo E). A partir de estos testimonios podemos afirmar que las entrevistadas se reconocen tanto a nivel personal

como colectivo en el tránsito de la performer y el uso y significación de objetos en escena. A nivel personal, reconocen sus emociones, acciones e historias personales; mientras tanto, a nivel colectivo, reconocen detalles que los caracterizan como ayacuchanos y, en general, como personas de origen andino.

En tercer lugar, podemos distinguir tres posturas por parte de las entrevistadas con respecto a la suerte de compañía que podría brindar (o no) la performance a deudos ayacuchanos de violencia política. Tenemos, en principio, a quienes identifican la representación del dolor de la pérdida de un familiar como esta compañía que la performance les brinda. En palabras de la señora María Elena, *Rosa Cuchillo* representa “la voz de muchas personas que no pueden decir [lo que sienten y piensan] o callan por no sufrir (...) pero ahí en el teatro dice todo, muestra todo”. Igualmente, doña Juana cree que cualquiera que haya perdido a alguien debido a la violencia política se sentiría identificado con la incesante búsqueda de Rosa (ver anexo E). En contraposición a ello, Noruska Palomino cree que, más que compañía, la performance brinda una oportunidad a los ayacuchanos de reconocerse en el personaje de Rosa y de reflexionar sobre la importancia de mantener viva la memoria en el tiempo. Ella afirma, con respecto al personaje, que “sí podría ser de acá [de Ayacucho] y tranquilamente puede ser cualquiera de las mujeres que pasa por aquí.” (ver anexo C).

En otras palabras, mientras para algunos la ruptura de la soledad del deudo va acompañada de la representación de su dolor (y, por ende, se da gracias al tránsito de la performer y el uso y significación de los objetos), para otros se tratan de acciones diferentes (por lo que no habría ninguna ruptura de la soledad). Además, es justo resaltar que se habla sobre una representación que va más allá de simplemente reproducir una historia. Se trata más bien de una representación que sirve como vocera de quienes no tienen voz (por el factor que sea) y, en ese sentido, es que se rescata como un factor que hace sentir al deudo un respaldo.

Por último, hay otro grupo que, al hablar de la compañía que les brinda la performance, no puede evitar referirse al papel que juegan tanto Ana Correa como el grupo Yuyachkani en la lucha por recordar y reclamar justicia por los hechos ocurridos entre 1980 y el 2000 en Ayacucho. Doña Rodomila, por ejemplo, comenta que las mujeres miembros de ANFASEP valoran a Ana Correa como persona y profesional por haberse presentado con la performance hace ya varios años en la organización y haberles permitido pasar un momento especial junto a ella (ver anexo D). Al respecto, la señora Juana afirma sentirse agradecida y muy conmovida por la labor que la actriz y el grupo Yuyachkani han realizado desde aquel 2002 para conservar la memoria. Con mucho entusiasmo, nos dice, pudo ser testigo del momento en que Correa recibió, junto con el grupo teatral peruano, un reconocimiento en el Lugar de la Memoria en Lima. Para ella fue un logro merecido y un momento que recuerda por haber podido conversar también con la actriz (ver anexo F).

Estos comentarios reflejan el respeto y admiración que los nombres de Ana Correa y Yuyachkani causan en las entrevistadas. Además, demuestran que parte de ellas valoran más el hecho de haber notado el apoyo de la actriz y el grupo teatral para con su lucha dentro y fuera de escena que cualquier detalle que pudieron observar en la performance. Este sentir, por supuesto, nos recuerda que el contexto en el que se da una performance siempre afectará la percepción de quien la viva. Podemos deducir que quienes conocían de cerca la labor de Ana Correa con Yuyachkani estuvieron inmediatamente mejor predispuestos a ver la performance que quienes no estaban muy familiarizados con el tema.

Antes de cerrar esta sección, me gustaría comentar algunas impresiones más que, aunque no se relacionan directamente con los temas tratados, nos dan una idea más amplia del efecto que pudo tener la performance en su contexto original. Sobre el convivio en los mercados, Elvin Mendieta comenta que tales espacios “constituyen momentos de encuentro y experiencias vividas durante la época del conflicto” (ver anexo F). Doña Juana, por su parte,

afirma que “anteriormente así era el mercado, ibas a comprar, tenías caseritas, conocidos, pero últimamente ya no hay, ya no vamos al mercado, ahora solo cerca de la casa, (...) solo hay bodegas, ahí vamos” (ver anexo F). Esto es confirmado por las señoras Rodomila, María Elena y Lidia, que comparten experiencias similares. Ellas afirman que la pandemia las ha alejado de los mercados, que han ido desapareciendo poco a poco, y que el miedo a salir a las calles que tienen ahora le recuerda al temor de los años de violencia (ver anexos D, E y F).

Los últimos comentarios, junto con aquellos sobre el apoyo de Correa para con la preservación de la memoria de los años de violencia, nos llevan a asumir que, si las entrevistadas hubieran vivido la performance en su contexto original, probablemente hubieran identificado el espacio escénico de la acción como potenciador de este sentimiento de compañía también. Esto se debe a que la mayoría recuerda los mercados de esa época como lugares de encuentro humano en los que se construían lazos entre vendedores y compradores. Es decir, eran espacios embargados de familiaridad. Sin embargo, la realidad actual es muy distinta a la de hace 20 años y, por ende, es lógico que no se considere relevante el factor espacial de la acción escénica, al menos en lo que a un sentimiento de compañía se refiere.

Finalmente, es preciso señalar que un factor que logró generar gran empatía con los espectadores fue el hecho de que la protagonista sea una madre. Tal como mencionaron algunas mujeres miembros de ANFASEP, la historia de Rosa encarna el dolor más grande que puede sentir alguien: perder a un hijo. Para ellas, una madre y su hijo comparten una conexión inigualable a cualquier otro lazo humano (ver anexo F), por lo que podríamos decir que Rosa Cuchillo nos habla del dolor por excelencia que marcó la época del CAI. Así, al ser el lazo madre-hijo tan universalmente valorado, es mucho más fácil que cualquier persona empatice con el tipo de historia y protagonista específicos que presenta la performance.

Conclusiones

1. Esta investigación ha constatado la hipótesis de que la performance *Rosa Cuchillo* plantea una reparación simbólica que tuvo un impacto real en los deudos entrevistados, aunque en ciertos aspectos no logró cubrir del todo los requisitos que exige teóricamente tal acto. En otras palabras, podemos concluir que, como se postuló en un principio de la investigación, el lenguaje escénico de la performance Rosa Cuchillo contribuye a reparar de forma simbólica a los deudos ayacuchanos de violencia política, aunque parcialmente. Esto gracias a que logra extenderles una invitación a sanar, reconoce el daño que se les causó durante los años de violencia política y rompe su soledad.

A pesar de que el ritual de florecimiento no fue demasiado efectivo (por motivos que se exponen en el punto 4), es innegable que los deudos obtuvieron de él un mensaje de sanación y rescataron el valor de persistir en su lucha y conservar la memoria para sanar. Por otro lado, todos los deudos que han sido entrevistados en esta investigación coinciden en que Rosa Cuchillo logra representarlos a ellos y la situación de dolor que algunos hasta ahora atraviesan mediante el tránsito de la performer y el uso y significación de los objetos en escena. Ello gracias a que ambos aspectos del lenguaje escénico permitieron a los deudos identificarse como individuos y como colectivo que atraviesa por una situación de dolor.

Finalmente, la ruptura de la soledad de los deudos se logra parcialmente. Para quienes consideran que hubo una suerte de compañía por parte de la performance, esto se da mediante la representación a la que previamente nos referimos o gracias al trayecto profesional del grupo Yuyachkani y la actriz Ana Correa. Es decir, gracias a la identificación que el tránsito de la performer y el uso y significación de objetos logra en algunos deudos y gracias al apoyo que otros han sentido por parte de los artistas para con su lucha por justicia.

2. El tránsito de la performer, al retratar el viaje de búsqueda de Rosa para encontrar a su hijo, contribuyó a que los deudos se identificaran con el dolor del personaje y su forma

de actuar, por ende, a que se vieran representados en escena. Esta representación, a su vez, aporta un sentimiento de compañía (o ruptura de la soledad) a algunos deudos que ven en el personaje un vocero de sus dolencias y reclamos por la forma en que afronta la situación. Por último, podemos afirmar que si bien existe una invitación a sanar que la actriz transmite a través de los movimientos circulares de este aspecto del lenguaje escénico no es identificada por los deudos ayacuchanos de violencia.

3. El uso y significación de los objetos complementa el tránsito de la performer a la hora de representar la búsqueda de Rosa por su hijo. Por ende, contribuye también a que los deudos se identifiquen con el personaje principal y su travesía de lucha y dolor, logrando que sientan que se les representa tanto como individuos como un colectivo que ha sido violentado sistemáticamente. A partir de ello, y al igual que como se explica en el punto anterior, este aspecto del lenguaje escénico ayuda también a que algunos deudos se sientan acompañados por la performance. Hay que aclarar, por supuesto, que las entrevistadas dieron su propio significado a los objetos que vieron en escena, por lo que cualquier significado que hayamos discutido previamente pasó a un segundo plano al analizar los resultados.

4. El ritual de florecimiento contribuye a reparar de forma simbólica a los deudos ayacuchanos de violencia política en tanto les extiende una invitación a sanar. Al menos para la mayoría de deudos entrevistados, este aspecto del lenguaje escénico logra enviar esta invitación al mismo tiempo que envía un mensaje de lucha (fuerza para no desistir) y hace reflexionar sobre la importancia de mantener viva la memoria para, justamente, sanar. Es cierto que, a pesar de ello, muchos de los deudos no quedaron convencidos de poder alcanzar este futuro mejorado, por lo que podemos afirmar que el ritual no fue lo suficientemente efectivo en ese sentido.

5. El espacio escénico es el aspecto del lenguaje escénico de la performance que queda más relegado con respecto al resto. Debido a que las entrevistadas vieron la acción

escénica fuera de su contexto original, resulta difícil imaginar el verdadero impacto que tal tuvo hace más de 20 años en el Ayacucho del 2002. Sin embargo, de acuerdo a los comentarios de los deudos, nos atrevemos a asumir que la sensación de compañía que se logra actualmente pudo haberse potenciado por el espacio escénico original de representación, gracias a lo que el mercado significaba como lugar de encuentro humano en Ayacucho.

6. La impresión de los espectadores con respecto a la puesta en escena varía dependiendo del contexto que los rodea al ver la performance. En este caso, el espacio escénico en el que se presentó originalmente la acción no pudo conservarse, así como tampoco la situación política y social en la que se inscribió. A ello se debe, probablemente, que dicho aspecto del lenguaje escénico no tuviera tanta repercusión en los resultados de la investigación en comparación al recorrido profesional de Ana Correa y el grupo Yuyachkani. Podemos afirmar, además, que, de haberse presentado en los mercados de la actualidad, Rosa Cuchillo no habría tenido el mismo impacto que quizás tuvo hace 20 años, puesto que la situación de los mercados descrita por las entrevistadas deja entrever un panorama totalmente distinto de representación para la performance hoy en día.

7. Contrario a lo que podría esperarse, muchos de los guiños a la cosmovisión andina que fueron cuidadosamente insertados en la performance pasaron desapercibidos por los deudos de violencia que presenciaron la performance. Entre ellos tenemos los 3 mundos a los que el tránsito de la performer hace referencia y los diversos significados ocultos en los detalles de los objetos en escena. Sin embargo, la tradición andina que sobresalió sobre el resto fue la del ritual, hecho que podemos atribuir a la importancia que se le da a esta parte de la performance.

Referencias bibliográficas

- Agüero, J. (2004). El Perú y la tortura. Una constante en conflicto armado interno, autoritarismo y democracia. *IUS ET VERITAS*, (29), 359-382.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/iusetveritas/article/view/11784/12353>
- Álvarez, O. (2016). Beneficios de la práctica del Tai Chi Chuan para la salud. *Correo Científico Médico*, 20 (2), (s/p).
http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1560-43812016000200015
- Angell, A. (1984, julio-septiembre). El gobierno militar peruano de 1968 a 1980: el fracaso de la revolución desde arriba. *Foro Internacional*, XXV (97), 33-56.
<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/971-Texto%20del%20art%C3%ADculo-961-1-10-20160705.pdf>
- Aponte, M. (2016, enero-junio). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica*, 14 (17), 85-127. <https://www.redalyc.org/pdf/4762/476255357005.pdf>
- Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Desaparecidos y Detenidos del Perú (ANFASEP) & Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) & Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). (2020). *Museo de la Memoria «Para que no se repita» de la ANFASEP. Guía para el recorrido*. Gráfica Columbus.
https://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2021/02/25151858/GUIA-ANFASEP_castellano.pdf
- Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH). (2003). *Conclusiones y Recomendaciones Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Editora Impresora Amarilys.
https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/498_digitalizacion.pdf

- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7 (3), 551-572. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4635/463554520005>
- Banco Central de Reserva del Perú (BCR). (2015). *Informe económico y social: región Ayacucho*. Banco Central de Reserva del Perú.
<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Encuentros-Regionales/2015/ayacucho/ies-ayacucho-2015.pdf>
- Baycal, T., Schlar, C., & Kapkin, E. (2004). Evidencia psicológica de tortura. Una guía práctica del Protocolo de Estambul para psicólogos. International Rehabilitation Council for Torture Victims (IRCT). <https://n9.cl/4dcii>
- Campohermoso, O., & Soliz, R. (2015). Lógica aimara trivalente y cosmovisión andina. *SciELO*, 56 (2), (s/p).
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1652-67762015000200019
- Cárdenas, T., Muñoz, D., & Sánchez, J. (2021, mayo). Audiencias Públicas como mecanismo de diálogo para identificar barreras de acceso a la justicia en comunidades campesinas. *VOX JURIS*, 39 (2), 94-111.
<https://www.aulavirtualusmp.pe/ojs/index.php/VJ/article/view/2083/2495>
- Cemillán, L. (2018, enero-diciembre). Memoria histórica, cuerpo y performance. Enterrando el caso español. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5 (5), 88-101.
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/14208/14355>
- Centro de Documentación e Investigación LUM (2002). *Documental sobre la pasión sufrida por María Angélica Mendoza de Ascarza* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QtN9pSLH24I&t=627s>

- CENTRO MB2. (2020, 25 de diciembre). *Prácticas corporales - El trabajo de Yuyachkani* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sL18-8wwpao&t=1189s>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (s/f)(a). Audiencias Públicas. *Comisión de la verdad y reconciliación*. <https://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/index.php>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (s/f)(b). Capítulo 1. Los períodos de la violencia. *Comisión de la verdad y reconciliación*.
<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/i/1.html>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (s/f)(c). Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas. *Comisión de la verdad y reconciliación*.
<http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/vi/>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). (2003a). Capítulo 1. Patrones En La Perpetración De Los Crímenes Y De Las Violaciones De Los Derechos Humanos. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 13-55). <https://n9.cl/3iwwf>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003b). Ejecuciones Arbitrarias Y Masacres Por Agentes Del Estado. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 129-182). <https://n9.cl/hwpac>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003c). Desaparición Forzada De Personas Por Agentes Del Estado. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 57-127). <https://n9.cl/z7osu>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003d). La Tortura Y Otros Tratos O Penas Crueles, Inhumanos O Degradantes. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 187-261). <https://n9.cl/o19qe>

- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003e). Violencia sexual contra la mujer. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 263-384). <https://n9.cl/nu51j>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003f). La Violencia Contra Los Niños Y Niñas. En CVR, *Informe final. Tomo VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 585-626). <https://n9.cl/9sdql>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003g). La Violación De Los Derechos Colectivos. En CVR, *Informe final. VI. Primera Parte: El proceso, los hechos, las víctimas* (pp. 627-715) <https://n9.cl/03zns>
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003h). Capítulo 1. Explicando el conflicto armado interno. En CVR, *Informe final. Tomo VIII. Segunda Parte: Los factores que hicieron posible la violencia* (pp. 13-55). https://www.usip.org/sites/default/files/file/resources/collections/commissions/Peru01-Report/Peru01-Report_Vol8.pdf
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003i). Capítulo 2. Los casos investigados por la CVR. En CVR, *Informe final. Tomo VII.* (pp. 11-861). <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/zip/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.0.%20NOTA%20INICIAL.zip>
- Coogan, A. (2011). *What is Performance Art?* Irish Museum of Modern Art (IMMA). <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf>
- Correa, A. (2009). Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. *Revista Karpa*, 1-9. https://www.academia.edu/7698583/Correa_Ana._Sanaciones_y_reparaciones_simb%C3%B3licas_Rosa_Cuchillo_
- Correa, A. (2021). El desmontaje de "Rosa Cuchillo". *Journal of Theatre Anthropology*, 1, 225-234. <https://jta.ista-online.org/article/download/27/54/73>

- Cubas, V. (2011). El Ministerio Público y la experiencia peruana en la investigación de delitos de Lesa Humanidad. *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencia Política*, 9 (8), 271-278. <http://dx.doi.org/10.21503/lex.v9i8.407>
- Degregori, C., & Rivera, C. (1993). *Perú 1980-1993: fuerzas armadas, subversión y democracia. Redefinición del papel militar en un contexto de violencia subversiva y colapso del régimen democrático*. IEP Ediciones.
<https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/906/Documentodetrabajo53.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Degregori, C., Portugal, T., Salazar G., & Aroni R. (2015). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
<https://fdocuments.net/document/dieguez-ciescenarios-liminales.html>
- Echeburua, E., Corral, P., & Sarasua, B. (s/f). El impacto psicológico en las víctimas de violación. *Revista del Departamento de personalidad, evaluación y tratamientos psicológicos de la Universidad del País Vasco*, 55-63.
<https://www.ehu.es/documents/1736829/2028519/08+-+Impacto+psicologico.pdf>
- Escarbajal, A., & Martínez, S. (2011). La educación en valores solidarios y democráticos en una sociedad globalizada y pluricultural. En Soriano, E., González, A., & Zapata, R., *El poder de la comunicación en una sociedad globalizada* (pp. 568-575). Universidad de Almería. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8161010>
- Flores, V. (2017). *Dos décadas de Rosa Cuchillo: Cosmovisión andina y violencia*. Lima: Casa de la literatura peruana. <https://n9.cl/deuez> [Consulta: 25 de septiembre de 2021].

- García, J. (2018). *Performance: un acto reivindicativo a través del cuerpo* [Tesis de licenciatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Universidad Distrital.
<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/12866/Garc%c3%adaMu%c3%b1ozYeimyCarolina2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Graguera, J. (2016). *'Sin Título, Técnica Mixta': La memoria como un campo de batalla de los sentidos*. Lima en Agenda Cultural. <https://enlima.pe/blog/critica-teatro/sin-titulo-tecnica-mixta-grupo-yuyachkani>
- Gran Teatro Nacional (GTN). (2021). *El teatro por dentro. Rosa Cuchillo, el desmontaje*. Gran Teatro Nacional. <https://envivo.granteatronacional.pe/video/rosa-cuchullilo-desmontaje>
- Hemispheric Institute of Performance and Politics. (HIPPP). (2002). *El bus de la fuga*. Hemispheric Institute of Performance & Politics.
<https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/item/111.html>
- Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz. (2016). Nueva dinámica en el bilingüismo Ayacuchano. *Indiana*, 33(1), pp. 133-159.
<https://www.redalyc.org/journal/2470/247046764007/html/#:~:text=En%20el%20Departamento%20de%20Ayacucho,el%2035%2C7%20%25%20castellano>
- Instituto de Cultura El Carmen de Viboral (ICCV). (2020, 6 de octubre). *Escuela de Espectadores XXV Festival Internacional de Teatro El Gesto noble* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=-X-eD2oGNbI>
- Instituto de Defensa Legal Área de Gobernabilidad y Derechos Humanos. (2011). *Avances y desafíos en las reparaciones a las víctimas de la violencia política*. VIA Soluciones Gráficas SAC. http://bvk.bnp.gob.pe/admin/files/libros/725_digitalizacion.pdf

Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú

(IDEHPUCP). (2010). *Los sitios de la memoria Procesos sociales de la conmemoración en el Perú*. Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú.

https://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/los_sitios_de_la_memoria.pdf

Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH). (2010). La reparación: acto jurídico y

simbólico. *Verdad, justicia y reparación*, 4, 275-318. [https://biblioteca.iidh-](https://biblioteca.iidh-jurisprudencia.ac.cr/index.php/documentos-en-espanol/verdad-justicia-y-reparacion/1222-la-reparacion-acto-juridico-y-simbolico/file)

[jurisprudencia.ac.cr/index.php/documentos-en-espanol/verdad-justicia-y-reparacion/1222-la-reparacion-acto-juridico-y-simbolico/file](https://biblioteca.iidh-jurisprudencia.ac.cr/index.php/documentos-en-espanol/verdad-justicia-y-reparacion/1222-la-reparacion-acto-juridico-y-simbolico/file)

Lerner, S. (2003). Informe de Estado de los EEUU alude al trabajo realizado por la Comisión

de la Verdad durante el 2002. *Comisión de la verdad y reconciliación*.

<http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/articulos02.php>

Li, D. (2009). *Ayacucho: análisis de situación en población*. Nova Print S.A.C.

<https://www.unfpa.org/sites/default/files/admin-resource/UNFPA-CIES-ASP-Ayacucho.pdf>

López, A. (2008). *De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur*.

Editorial Brujas. <https://n9.cl/oqjds>

Los Yuyas, La página de Yuyachkani. (2021, 8 de noviembre). *Conferencia virtual de Ana*

Correa: a propósito de la Muestra Nacional de Teatro [Vídeo]. Facebook.

<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/videos/conferencia-virtual-de-ana-correa-el-me-hace-danzar-a-mi/574847303625846/>

Lozano, J. (2012). *Duelo de la muerte de la pareja por homicidio* [Tesis de diplomado,

Asociación Mexicana de Educación Continua y a Distancia, A. C.]. Repositorio

AMECYD. <http://www.tanatologia->

[amtac.com/descargas/tesinas/53%20Duelo%20por%20la%20muerte%20de%20la%20pareja.pdf](http://www.tanatologia-amtac.com/descargas/tesinas/53%20Duelo%20por%20la%20muerte%20de%20la%20pareja.pdf)

- Mauro, K. (2013). La acción en situación de actuación. En M. Sáez (Ed.). *Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas* (pp. 118-127). ECART.
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52122/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Patiño, A. (2010). Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 21, (2), 51-61.
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/derechoshumanos/article/view/1928/1830>
- Polia, M. (1995). La mesa curanderil y la cosmología andina. *Anthropologica*, 13 (13), 23-53.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/925>
- Quiroz, V. (2006). Oralidad y memoria cultural andina en Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio. *Wayra*, 2 (4), 53-70. <http://cecies.org/uploads/pdf/471/1.pdf#page=54>
- Reyes, V. (2017). *Justicia para las víctimas de Los Cabitos, un análisis del fallo*. Idehpucp.
<https://idehpucp.pucp.edu.pe/notas-informativas/justicia-las-victimas-los-cabitos-analisis-del-fallo/>
- Rojas-Trempe, L. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*, 28 (1), 159-165.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043/1018>
- Rubio, M. (2010). Persistencia de la memoria. En Cornago, O., *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (pp. 273-285). Caleidoscopio. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/229347-Texto%20de%20art%C3%ADculo-328169-1-10-20110728%20(4).pdf
- Sánchez, M. (2010). La huella del chamán: Mitos y rituales de una espiritualidad ancestral. *Revista Pucara*, 23, 45-64. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/jsaenz-pucara23-3%20(1).pdf

- Sánchez, J. (2018). Saberes desde nuestra diversidad e identidad. En M. Martínez (Ed.), *Anuario 2018* (pp. 54-69). Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. <https://www.escuelafolklore.edu.pe/wp-content/uploads/2019/09/Anuario2018.pdf>
- Segundo, V. (2006). *Pensamiento andino y crítica postcolonial: Un estudio de Rosa Cuchillo de Oscar Colchado* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio UNMSM. <https://es.b-ok.lat/book/11067532/4378e8>
- Silvia-Arrieta, D. (2016, 8 de julio). Ana Correa: “El teatro es un creador de vínculos que puede llegar a sanar heridas” [Entrevista]. *La Agenda Cultural de Lima*, s/p. <https://enlima.pe/blog/ana-correa-el-teatro-es-un-creador-de-vinculos-que-puede-llegar-a-sanar-heridas>.
- Stambaugh, A. (2016). Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. En E. Fediuk, A. P. Stambaugh (Eds.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, (pp. 216-240). Argus-a Artes y Humanidades. <https://www.argus-a.com/archivos-ebooks/corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.pdf>
- Taylor, D. (s/f). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, 8, s/p. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Theidon, K. (2004). Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Verdera, F. (2007). *La pobreza en el Perú: un análisis de sus causas y de las políticas para enfrentarla*. CLACSO.

http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/549/verdera_lapobrezaenelperu.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Watson Institute for International and Public Affairs (WIIPA). (2012, 13 de junio). "*Rosa Cuchillo*" [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRjXc&t=1778s>

Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances (WGEID). (2015). *Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias*. Asamblea General de las Naciones Unidas. <https://www.undocs.org/es/A/HRC/30/38/Add.5>



Anexos

Anexo A. Preguntas incluidas en las entrevistas

1. Nombre y apellido
2. Edad
3. Sexo
4. Parentesco con la víctima
5. ¿Alguna vez ha tenido la oportunidad de asistir a una obra teatral?
6. ¿Participó de alguna forma en las audiencias públicas del 2002 en Ayacucho? ¿De qué forma?
7. Para usted, ¿qué valor humano tiene ir al mercado de su distrito en su quehacer cotidiano?
8. ¿Considera que la obra Rosa Cuchillo brinda una suerte de compañía a quienes fueron perjudicados directa o indirectamente por la violencia política vivida durante el Conflicto Armado Interno (CAI) peruano? ¿De qué forma(s)?
9. ¿Considera que la obra Rosa Cuchillo reconoce el daño causado a las víctimas directas e indirectas del CAI peruano? ¿De qué forma(s)?
10. ¿Cree que la obra ha sabido exponer de forma apropiada las tradiciones andinas?
11. ¿Qué sensación le dejó el acto de florecimiento final?
12. ¿Cuál es su sentir con respecto al personaje de Rosa Cuchillo?
13. ¿Qué sensación le dejó la danza?
14. ¿Qué impresión le causaron los objetos en escena y la forma en que la actriz los utilizó? (un banco, una vara, un kero y una daga)

Anexo B. Registro fotográfico de los objetos utilizados en escena

1. Banco (ICCV, 2020, 24:36)



2. Vara (ICCV, 2020, 24:56)



3. Cuchillo (ICCV, 2020, 26:30)



4. Kero (ICCV, 2020, 25:43)



Anexo C. Entrevista a Noruska Palomino (27 años)

1. Sí, tanto en Ayacucho como en Lima. En Ayacucho, en el periodo en el que yo estuve creciendo, no estaba muy familiarizada con las presentaciones de teatro, aparte que se promueve muy poco. Tiene sus pequeños círculos, como en todas las artes. No ves exposiciones de pintura seguido, no ves una muestra de danza o cualquier arte. Siempre va para grupos reducidos. Recién estaba empezando a ir a ver teatro en muestras abiertas tipo en el Centro Cultural de España, en la Biblioteca Nacional, similares. En la calle he visto que hay gente cerca a la Plaza Mayor, pero nunca me detuve a ver. He visto poco y de lo poco que he visto en su mayoría ha sido más en sala, pero más en Lima que en Ayacucho.

2. Yo tenía como 7 u 8 años, pero la que seguro sí participó fue mi abuela porque estaba bien metida en el ANFASEP

1. En Ayacucho caseras no tengo y en otro lugar tampoco recuerdo. No, tampoco recordaría un apego especial dentro de un mercado.

2. Mmm compañía no sé, la verdad. Creo que es más un proceso de reconocimiento, porque de hecho hay cosas que, bueno, cada familia puede identificarse de distinta manera. Es curioso porque, cuando desapareció mi abuelo, el perro de la casa fue detrás de la camioneta y regresó después de días. El hecho de que el personaje se encuentre con su perro, en mi familia eso es potente. Creo que sería el reconocimiento y el mensaje final de dejar la semilla o darle la memoria a los jóvenes que, de hecho, no sé cuánto en realidad lo hagan las demás familias.

3. Bueno, para que sea reconocimiento por parte del elenco tendríamos que ver cuál ha sido el proceso del elenco durante el conflicto armado. Yo digo reconocimiento por parte del espectador, gente que dice “mi historia ha ido por ahí”, gente que se reconoce si son ellos. Yo creo que el reconocimiento va por ese lado y por parte del elenco yo creo que sería identificación, identificación de lo que pasó.

4. Bueno, por lo que asumo el texto originalmente debió ser en quechua. Hay palabras, ni siquiera fragmentos en quechua. Ya, eso por ejemplo te mueve, dices “ah ya, conozco esta palabra”, sé que la están traduciendo dentro del mismo texto. Amí me mueve bastante lo visual, la vestimenta. No sé cómo sea fuera de Ayacucho, pero es muy parecido a lo que hay acá: tu cetro, (no sé cómo se llama) tu pecherita, tu sombrerito, tus dos trenzas (que mi abuela las lleva detrás, pero casi todas usan su trencita). Por ese lado creo que sí. En el caso del lenguaje, si está en español, algo al menos te da del quechua. Y la manera de hablar me

parece también. Creo que ella cuenta al inicio que quisieron abusar de ella y cogió un cuchillo y el pata se escapó y lo cuenta con orgullo, con una cadencia... Esa cadencia es muy serrana, creo.

5. Me quedó... O sea, justo... Recuerdo que cuando teníamos un miembro en el grupo de teatro al que yo pertenecía él mencionaba que el tema del conflicto vende y que es por eso que hay grupos que no sueltan todavía ese tema. Y ahora metiéndome más en el tema familiar, siendo un poco más consciente de lo que pasaba y de lo que pasó. O sea, una cosa es que desaparezcan al abuelo y después te digan cuánta gente murió y desapareció alrededor. Dudo que todo sea postre. No hace falta que venda, si vende o no vende, lo importante es que se reconozca. A mí no me interesa, de verdad, si paga o no paga, y si paga, bien por ellos. Lo importante es que se siga haciendo. Es por eso que esto de regalarle la memoria a los jóvenes me parece muy importante porque como te decía no sé cuánta gente de verdad le transmite la historia a sus hijos, a sus nietos. En mi caso es inevitable porque tienen que explicarles a sus nietos por qué no hay un abuelo, pero sí, no sé cómo es la situación de los demás.
6. En ciertas etapas, porque tiene distintos momentos, porque tiene momentos de sufrir, otros de una mujer más guerrera... Siento que se ven reflejadas al menos mi mamá, mi abuela y mi bisabuela. No conocí a mi bisabuela, pero como es la mamá del desaparecido, de hecho, me cuentan que parece que ella murió más por un proceso depresivo, de tristeza. Que llegó un punto en que ya no pudo, porque todos los días rezaba, todos los días lloraba, todos los días recordaba. Eso es lo que me contaron de ella, así que me la imagino así, sufriendo. En cambio a mi abuela ya la reconozco como “la mujer que va a buscar”, que apechuga, para empezar, porque tuvo que criar 8 o 9 hijos. O sea, no fue fácil y tuvo que agarrarse todo el problema, ¿no? En esos momentos más aguerridos creo que sí, me identifico más con mi abuela y creo que el punto medio sería mi mamá.
7. Yo en Ayacucho una vez llegué de paracaídas al desmontaje; o sea, ni lo pude anotar. Lo único que recordaba y al momento de verlo ahora en escena es que (si estoy recordando bien también) lo de la cabeza de serpiente era precisamente el que simbolizaba el cambio de mundos, ¿no?, el de los vivos y el de los muertos. Recordaba eso. En algún momento, o sea, me gusta el protagonismo que le da cuando utiliza la falda, ¿no?, con el embarazo, después el bebé. Sí había momentos en los que me parecía muy cotidiano, el momento de deshacerse de los objetos: coge el sombrero y lo deja, después está en una energía, coge el palo y lo deja. Entonces dije “ah bueno”. - risas - No sé si será así la propuesta o será parte de la adaptación a este espacio, no, pero cuando son protagonistas sí siento que le da este valor enfocado a solamente lo que estoy agarrando en este momento, ¿no?, y eso sí le da peso, de la fuerza. Te dan ganas de seguir viendo, ¿no? En el caso de toda la vestimenta, particularmente para mí siempre va a ser más potente porque sí reconozco que es algo que

puede ser de acá. A pesar de que todo es blanco y de que los cortes son muy rectos, sí, yo creo que sí podrían ser de acá y tranquilamente puede ser cualquiera de las mujeres que pasa por aquí.

Sí, de hecho, yo tengo la falda de mi bisabuela y es más o menos así, de esa extensión, pero es más pesadita. Sí, la gente puede reconocerlo de cierta forma porque en carnavales sí usan cosas similares: de la manta, que igual no es así de recta, pero se usa, hay un sombrero, una falda y blusa y todo. Yo creo que, por ese lado, es lo primero que se te podría venir. Ya después, si vas retrocediendo y dices “¿cómo era mi familia?” “ah no, sí, tenía algo similar”



Anexo D. Entrevista a Rodomila Segovia Rojas (55 años)

5. Bueno, yo me he criado con mi abuelita desde niña. Para mí ha sido mi abuelita mi madre, mi segunda madre. Mi madre biológica ha vivido en la capital, mi papito también, desde la edad de 12 años ha vivido en la capital. El año pasado el Covid se lo llevó, me quedé muy afectada. Hasta ahora me siento muy afectada, porque se aproxima su cumpleaños en el mes de diciembre.

Yo viví con mi abuelita en la comunidad de distrito Luis Carranza, Huachinga. Entonces aparecieron Sendero Luminoso en los años 80 que todavía no se sentía mucho en común del día. Después se sintió más y quisieron reclutarme. De los colegios empezaron a reclutar a los jóvenes, a los más grandes. Yo también estaba en el colegio, así que quisieron reclutarme. Entonces empecé a dormir en montes, en casas abandonadas, en cuevas y vivíamos en un caserío, solamente había tres casas. Digamos la distancia de cuatro sería, entonces solamente tres viviendas había. Entonces cuando pides auxilio nadie te escucha, en eso años ni siquiera podías pedir auxilio, nada. Entonces nuestra casa lo dejábamos como abandonado y a las 5 de la tarde 5:30 ya estábamos saliendo de la casa buscando diferentes lugares para dormir, para pasar la noche. A veces yo no dormía, tenía miedo, a veces tenía que ir a una casa y ya tenía miedo de dormir en el campo, en el monte. Iba a la casa de un familiar a dormir, pero también daba miedo porque estaba el bosque, los cerros, a veces también estaban allí vigilando los Sendero Luminoso. Entonces, por ese motivo, mi mamá (yo le digo mamá a mi abuelita), ella me sacó de noche a donde llega carro, había venido mi madre biológica a recogerme. Me trajo aquí, entonces me quedé aquí en Huamanga en casa alquilado y vine difícil, llorando, porque yo no quería quedarme. Mi abuelita, pues, vivía mi abuelito y mi abuelita y conmigo los tres y siempre sentía sus dolencias (ella) por la edad, entonces yo era quien le alcanzaba las cosas, yo era quien tenía que ir a los animales a ver o amarrar con algunas hierbas sus dolencias que le dolía. Eso se amarraba ahí en el campo empíricamente, así se cura con las hierbas. Entonces era buscar las hierbas en los cerros, en los montes así y entonces me ha costado gran dolor dejar a ellos. Yo no quise venir, ella me trajo diciéndome de que después ella se iba a venir a quedarse conmigo en Huamanga, que íbamos a vivir aquí. Ella iba a dejar ya la comunidad, entonces no fui así no más. Ellos querían que yo viniese a la ciudad, acepté llorando y hemos revisado pues las cordilleras para llegar. En ese tiempo no había carretera. De noche salimos con su ropa puesta y hemos caminado lejos, donde llega carro, un lugar llamado Macnupampa. Entonces de allí me vine y me quedé aquí en Huamanga, de acá a dos horas queda otra comunidad llamada Sacalambas. Allí ellos venían, eran comerciantes de venta de ganado.

Y vino un tío de la capital, porque la empresa que trabajaba también había entrado en quiebra y entonces tenía un hijo varón en la capital y le dijo “hijo, vente aquí podemos trabajar normal”. Mi tío vino con su esposa y sus hijos y ya eran ganaderos, ¿no? Mi tío ya empezó a trabajar, entonces en eso un 26 de mayo del 84 lo asesinaron en la feria de Lamas, una feria pública de acá a dos horas los de Sendero Luminoso. Primero detuvieron a mi tío Santiago Rojas Rodríguez. Él con su caballo se ha defendido, ha girado con el caballo, con el chicote ha girado, le daba a todos con el chicote si no que por falta de auxilio no más - este- los más jóvenes saltaron, lo agarraron de los pies y lo bajaron al piso del caballo. Cayó

al piso y todos golpearon, torturaron. Luego en feria pública lo cortaron como animal el cuello con un cuchillo y lo dejaron un cartel blanco que decía “así mueren los soplones”, según los testigos. Mi tía, su esposa, ella estaba embarazada de 9 meses, ella fue corriendo a defender. A ella también lo detienen, pasaba una asequia grande por esa feria, entonces ahí a ella torturaron. En el agua le sentaban, le levantaban, ya le habían quitado sus ropas. Primero a mi tío lo asesinaron, su pantalón lo hicieron trizas y lo dejaron en medias y traza mientras cantaban su himno (los de Sendero Luminoso). A su esposa la llevaron arrastrando hacia el huayco y ahí lo habían decapitado a mi tío, su cabeza flotaba.

El vientre de la esposa se movía porque ya le iban a hacer su cesárea en una clínica en Huamanga. Al final fue con su hermano. Después se encontró con dos terroristas con cuchillos colgados que querían hablar con ella, pero ella les dijo que no tenía nada que hablar con ustedes. Los senderistas tenían entre 17 y 25 años, entonces llegaron un par de chicas y los jóvenes encapuchados y la han llevado de las trenzas hacia otro lado, pero nadie lo ha visto a ella. Después de tres días la fuimos a buscar porque no había ni policía, nadie quiso ir. Solo la familia fui, mandamos telegrama a Lima, pero no hemos encontrado sus restos. Y después de 21 años de su asesinato, mi mamá me llevó a Lima, pero solo en 15 días volví para buscar a mi tía. Yo pensé que estaba herida, pensé que iba a regresar y le dejaba la puerta abierta, pero no volvió, nadie ha visto nada. Cuando llegó la Comisión de la Verdad los de la comunidad lo negaron todo, dijeron “aquí no ha pasado nada”. Empecé a buscar de nuevo y al final unas personas me dijeron que estaban en un hueco de 6 metros de profundidad a dos horas de la comunidad, ahí habían arrojado sus restos y se los habían comido los animales.

6. Yo estaba actuando, pero luego lo abandoné. Con Palito Ortega hice un vídeo en el que asaltaban al grupo Colina creo. Me dieron un libreto para participar como una pasajera que Sendero Luminoso, me bajaba de un carro y yo no me quería bajar. Yo no podía porque les decía “¿acaso los pasajeros les iban a pelear a Sendero Luminoso? eso no pasaba”. Entonces mi hija no más ha seguido. A ella le encanta, ha estudiado teatro en su colegio, ahí se presenta. En ese vídeo de Palito Ortega sale mi hija, mi sobrina y hasta mi marido también. De Palito Ortega todo ha sido Sendero Luminoso. Antes de la pandemia había bastante también de entrada libre en la plaza, otros cobrando juntaban por fechas especiales. Siempre hemos visto, venían en nuestro aniversario a la ANFASEP. En nuestro aniversario vino un teatro que nos hizo llorar a todos, así parecido a Ana Correa. De una exhumación ha tratado y de un varón que se disfrazó de mujer y así se ha salvado. Pero ahora ya con esta pandemia nada ya vemos.
7. Mamá Adelina ha trabajado en la Comisión de la Verdad, en algo de limpieza creo. Ahí ella sí habrá visto el testimonio de Mamá Angélica también porque en Huamanga comenzó con ella la audiencia. Yo di mi testimonio también a Comisión de la Verdad, pero ya no era público. Mamá Adelina es la que trabajó ahí pero no sé si dio en público o qué será.

8. Ana Correa ha presentado una búsqueda del familiar, del desaparecido, ha llegado al infiernillo, ahí dijo que había encontrado a una señora con su bebé aunque más se encontraban varones. Bueno, de la memoria también habló, tiene que haber memoria y tiene que seguir la memoria para que no se repita y para que vea la nueva generación. Y las autoridades deben estar más involucradas en este tema.

Sí voy, pero la pandemia me ausentó del mercado. Yo soy la que hago compras y hago para 15 días, no frecuentamos. Cuando hubo confinamiento compraba para un mes. Mi esposo se ha psicoseado bastante y mis hijos camuflados salían no más cuando era necesario. Las bolsas iban bañados en lejía. Ya cuando me he vacunado he salido yo. Los sábados voy a hacer compras.

9. Valoramos a ella (Ana Correa). Cuando vino se presentó antes de que yo me asocie a ANFASEP porque en el folleto de invitación para unirnos salían fotos de socias sentadas a su alrededor. También pasó un vídeo Mamá Angélica reclamando justicia en un lavado de bandera en Lima creo. Todo eso ha pasado. Cuando se trata de los afectados valoramos porque están difundiendo. Antes era prohibido tomar foto al museo de ANFASEP, pero ya después de 2009 dejamos todo porque instituciones que trabajaban con nosotros decían que los extranjeros que llegaran podían difundir y atraer más personas al museo. Ahora vienen los extranjeros preguntando.

10. Sí, señorita, reconoce. Los que no han vivido directamente a veces nos critican a nosotros, nos dicen “échenle tierra”, los partidos apristas y fujimoristas. Los otros no, nos aplauden, siempre salimos en las marchas. Ellos no más siempre critican.

7. Claro, porque en el campo se ha vivido más con sendero luminoso y los militares. Asesinaron a toda una familia. Hay personas que no pueden identificarse porque ya a todos sus familiares los mataron. Tienen las ropas y todo, pero no pueden.

8. Sensación: la memoria. Lo que lanzó flor al cielo me pareció el espíritu de los desaparecidos, como dirigiéndose a ellos con la flor. Porque la flor siempre utilizamos como ofrendas florales

9. Eso que está amarrado como soga me parece una persona torturada, así hemos observado en la Ollada, amarrado con cable, así sus manos todo como cocido con cable. El varón también

habían amarrado su parte íntimo al cuello, eso dijo el forense, estaba con su boca abierto el resto. Eso me da un poco de miedo.

*

Ese taburete siempre usamos para subir y poner al molino.

*

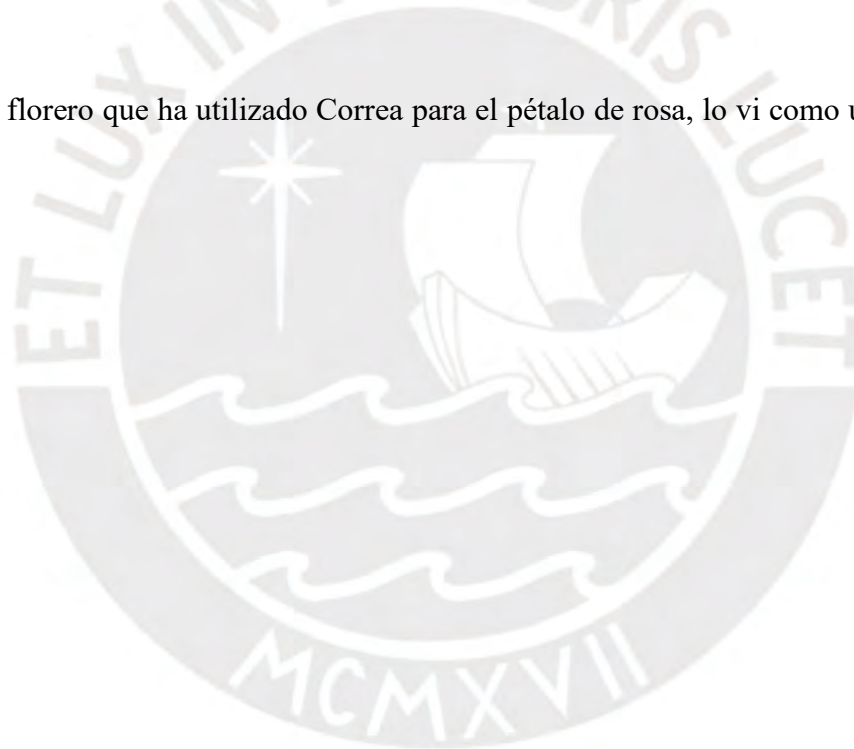
El bastón también usan personas de la tercera edad, también con palo volteaban a los cadáveres para reconocerlos porque siempre estaban enterrado con la cabeza abajo entonces entre dos siempre los volteaban con palo. También lo usan cuando están cansados para apoyarse

*

Eso parece cuchillo, machete, me trae recuerdos el cuchillo del terrorismo. cuando ellos andaban con su cuchillo grande (terroristas)

*

El otro como florero que ha utilizado Correa para el pétalo de rosa, lo vi como un plato típico de Ayacucho



Anexo E. Entrevista a María Elena Tarqui (34 años)

1. Mi padre fue ejecutado y desaparecido desde el 14 de mayo de 1988 que mi padre salió a la cochecha de maíz con mi hermano y nunca más retornó. El cuerpo lo retuvieron 24hrs y lo desaparecieron luego cuando tenía un año y 7 meses. Nunca conocí a mi padre. Me lo contaron mi madre, mis hermanos desde muy pequeña, desde que tenía uso de razón. Durante más de treinta y tres años mi madre ha estado buscando, preguntando si tal vez alguien sepa dónde han llevado y podamos encontrar. No hemos tenido el éxito. A mi padre no lo conocí, pero siento como si yo en ese momento haya visto cómo lo hayan asesinado. Es un trauma a pesar de que no lo viví, habré tomado esa leche materna llena de sufrimiento. He estado con ese sentimiento de dolor, de sufrimiento, de carencia de afecto de un padre. Si mi padre hubiera estado aquí, cómo hubiera sido. No hubiera tenido tantas interrogantes, si hubiese muerto de una manera natural sería muy distinto, pero hay aun muchas preguntas que nos hacemos: ¿por qué a él? ¿por qué a otros no? ¿por qué a los mismos terroristas que han hecho daño, por qué no lo pagaron y hasta el día de hoy viven? ¿por qué a un inocente?
2. Sí me gusta desde pequeña participar en teatro, pero de una manera profesional, así como he visto el último (presentación de Ana), no. De colegios y centros superiores sí he visto, pero este es muy impactante y también interesante. Nos identifica con el tema.
3. Sí, mi madre ha participado, ha estado ahí. Dio su testimonio ante la Comisión de la Verdad.
4. Claro, cuando voy constante a un lugar conozco, ¿no? Entonces ya la gente habla, pero compro de distinto lugar, entonces compro y paso, no hay una conversación. Generalmente busco por el producto: dónde está más bonito, cuál está más fresco. Más antes del Covid sí iba pero ahora ya no. Ahora voy cerca, a las bodegas.
5. Sí, porque en realidad es un tema muy amplio que ha traído muchas consecuencias, ¿no? Y tal vez esa es la consecuencia que muchos aún vivimos, que todavía no nos hemos sanado. Para mí todavía es aún doloroso, no asimilo tal como es. Pero a otros creo que ya ven con normalidad el tema y a otros más empiezan a llorar, a sufrir más. Yo creo que me identifico más con el intermedio, no estoy 100% con tranquilidad, todavía queda ese rezago. Pero sí veo una compañía porque nos representa y eso es bueno. La voz de muchas personas que no pueden decir o callan por no sufrir o tal vez no podemos decir, pero ahí en el teatro dice todo, muestra todo, hace entender a mucha gente lo que ha vivido el Perú.
6. La búsqueda en los lugares donde arrojaban los cuerpos: en las punas, en las montañas. También esto de preguntar y eso es algo que nosotros mismos preguntábamos a los que vivían

en la puna. Esa parte es la que más me impacta. A la pachamama o a los apus: si hablara este ser, nos diría a dónde se lo llevaron. Es un decir que solo ellos saben.

7. No en global, más está lo de Ayacucho, en Huamanga. De distinta forma se ha hecho esa violencia en cada región y Ayacucho ha sido un centro donde la violencia ha sido fuerte, que no es comparable a otras regiones. Son distinto. Lleva el sufrimiento del ayacuchano, pero no engloba lo que es también del sendero.

8. Creo que sí, porque también no sé si la flor o lo que esparce para mí simboliza también la esperanza de no quedarse, bueno, “no pude encontrar hasta ahora y ya no puedo más” sino también -creo que para mí- la esperanza de seguir o continuar sin desmayar, porque del palo, creo que tenía un bastón. Y vi humos. Bueno, en lo andino es como las nubes, como estar entre las nubes. Algo así. Pero sí, es particular la forma de cómo ha representado. Claro, no necesariamente tal como es, pero sí lo ha hecho.

9. Más tranquilidad, creo, y la memoria. Es más suave ya que la anterior, que cuando cuenta, es una escena muy fuerte, muy conmovedor. Pero la segunda parte es más simbólico.

10. Me gustó tal como lo ha representado el personaje, con tal peculiaridad, con una identidad también propia. No generalizando, sino que es más no cada día que vemos, sino algo que impacta, algo novedoso, pero relacionando la pachamama, el sufrimiento de los 80s.

11. Son objetos de nuestros antepasados, ¿no? Los imperios que han prevalecido en el Perú y que también representa eso, ¿no? Eso es lo que me ha impresionado, lo andino. Por ejemplo, el kero es de los Incas, la vara de los Waris, el banco siempre en la zona andina se utiliza para sentarse. No hay necesariamente una silla, sino un banco, ya sea chato u otro. La secuencia del tiempo a través de los objetos también. Eso es lo que más vi.

*

El tiempo, lo que le digo de la secuencia, es lo de nuestros antepasados. Los Wari la vara, después están los Incas con el kero y los banquitos son lo propiamente andino, lo que hasta ahora las personas rurales lo utilizan para sentarse.

Anexo F. Entrevista a Adelina García Mendoza (58 años), Juana Carrión Jaures (63 años), Teresa Huicho Urbano (54 años), Lidia Flores De Huamán (69 años), Marlene Sayas Aujatoma (27 años) y Elvin Mendieta Díaz (33 años)

JUANA: Conmover el teatro que hemos visto. Por lo que he visto me he recordado la recorrido de Mamá Angélica, cómo caminaba al cuartel, después iba a los barrancos, después llamaba en los cerros pensando que ahí estaría su hijo. Eso he visto en la señorita Ana Correa. Merecido reconocimiento ha recibido el sábado en el Lugar de la Memoria con el grupo Yuyachkani. Son varios personajes que han integrado ese grupo y justamente con la señorita Ana Correa conversamos en el LUM. Son artistas profesionales y me da gusto que sigan trabajando en ese tema porque es para la memoria. Mucho tiempo han trabajado con este tema y ahora ya son mayores, incluso con ANFASEP un tiempo viendo la organización han sacado unos teatros y bien merecido el reconocimiento que la coordinadora les ha dado. Me felicito y estoy muy conmovida con el teatro que ha presentado la srta. Ana Correa, yo no sabía que ella era de este teatro. Mis felicitaciones y un abrazo fuerte. Agradezco bastante a los que integran este teatro y a Yuyachkani.

1.

ELVIN: Soy hijo de la señora Gloria Díaz Caza, procedente de Hierba Buena. Mi mamá vivió la época de la violencia cuando tenía de 13 a 15 años de edad. En esa época ella ha perdido casi a la totalidad de su familia, solo sobreviven 2 hermanos: mi mamá y su hermano menor. Esa historia era muy dura cuando me contaba mi mamá, yo ya estaba en la universidad, tenía 18 o 20 años. Era muy chocante. El semblante de mi mamá reflejaba la tristeza, era constante, soñaba a sus papás, a una familia entera y se ponía a llorar. Le costó bastante superar esa secuela psicológica. Fundamentalmente en esa parte creo que han sido los hijos - somos 4 hermanos - nosotros hemos tratado de hacerle entender. No sé si mi mamá ha llegado a superar esa secuela tan dura que ha pasado, pero pienso que ahora está mucho más tranquila, ya no tiene síntomas de aquellos tiempos. También fue importante encontrar los restos de su papá y su mamá y darles una digna sepultura para que ella asimile esa herida interna que tenía que le molestaba y agobiaba hace mucho tiempo. Con esa unidad de la familia pienso que mi mamá ha podido por lo menos superar. Ahora, yo tenía la idealización de un monstruo a los senderistas.

MARLENE: La mayoría de Ayacucho, Huamanga, ha sido afectado por la violencia que se ha vivido y es decir pues que todos, a veces la nueva generación desconoce porque los abuelos, los papas no les habían comentado. Yo tengo también familiares que han sido víctimas de esos años de violencia, pero el año pasado recién mi mamá nos comentó a sus hijos que había sido huérfana desde los 8 añitos. Lo mismo sucedió con mi papá. Yo entré a ANFASEP porque cuando era universitaria nos mandaron a hacer un trabajo sobre la época de violencia e investigando encontramos a ANFASEP. Teníamos que exponer, hemos averiguado qué era ANFASEP. Luego en la puerta apareció una convocatoria y así entré porque me interesaba el

tema de las mamás, todo lo que habían vivido y peor con lo que yo había investigado sobre el tema, eso me llamó la atención de poder participar en la organización y acompañar a las mamás.

TERESA: a mi padre lo asesinaron en 1984 y entonces yo era adolescente. Cuando lo asesinaron no sabíamos que hacer. En ese tiempo de violencia muchos hemos perdido a nuestras familias. Entonces yo me he desplazado forzosamente acá a la ciudad. Igual era sufrimiento, igual había toque de queda y llevaban a los jóvenes al cuartel. Bueno, en ese tiempo no respetaban. He vivido con sufrimiento, no podía regresar a mi pueblo porque nos buscaban los senderistas y militares. Mi mamá se asoció con ANFASEP pero como ella ya no escucha bien yo he tenido que reemplazarla aquí.

LIDIA: he perdido a mi esposo Felipe Huamán Palomino en 1984, 17 de julio. En esa fecha había habido bastante batida. Los militares iban con carro recogiendo a los que no tienen documentos. Antes eran jóvenes que no tenían partida. Mi esposo ha salido a visitar a sus papás y cuando estaba pasando ese rato estaban pasando los militares con carro, policías republicanos. Ahí mismo le llevan porque no tenía documentos. Desde esa fecha han hecho desaparecer. Nosotros como vivimos en la ciudad tenemos que poner denuncias de lo que ha llevado de día, sabemos que lo han subido al carro. Acá en Carmen Alto hay un cuartel, ahí lo llevaron. Así buscando yo encontré a mi esposo, ya lo habían botado y los animales se lo habían comido. Encontré su ropa, su calaverita. Me encontré con la señora Angélica en la puerta de la fiscalía poniendo denuncia buscando a su hijo y desde esa fecha sigo aquí buscando la justicia como junta directiva. Mis hijos ya están grandes, ya tengo nietos, pero sigo trabajando por obtener justicia para todos.

ADELINA: Como dijeron, en ese tiempo, todos los ayacuchanos hemos sido afectados directamente. En 1983 Mamá Angélica estaba ya buscando con bastantes mujeres, esta organización se fundó en ese año en setiembre. Buscaban también esposos, hermanos. Mamá Angélica denunció por primera vez la desaparición forzada en Lima. El 1 de diciembre del 83 entraron a mi casa y a viva fuerza lo sacaron a mi esposo. Toda la noche lo golpearon, a todos nos golpearon y en la mañana yo fui a preguntarle a Mamá Angélica qué es lo que voy a hacer y cómo. Ella me dijo que vaya a averiguar cómo te han dicho. Me habían dicho que lo iban a llevar a la comisaría a preguntar algunas cosas, me defendí, pero me han pegado, eso le dije. Yo tenía miedo, demasiado te trataban de terrorista en ese tiempo. Sufrimiento es recordar. No se puede repetir todo eso. Fui a la comisaría cargando a mi bebé y me llamaron mentirosa y me quisieron meter al calabozo. Un policía me dijo “voy a preguntar” “Sósimo Tenorio” gritó y me dijo que no estaba. Me dijo que la noche anterior habían salido del cuartel, pero no sabía a dónde exactamente. Al día siguiente me fui a buscar al cuartel y me dijeron que estaba loca, que él era terruco. Nos trataban mal. Presenté denuncia después de dos días, hasta abogados no querían apoyarnos, tenían miedo. Pero conseguimos uno que nos ayudó. Así llegué a ANFASEP desde ese año hasta el momento.

JUANA: En 1984 fue detenido mi hermano mayor. Fue al banco a sacar su dinero y saliendo lo detienen en Huamanga. Salió a mi hermano a las 11 am, nosotros somos familia de artesanos así que me quedé cosiendo los fardos. Mi hermano salió y ya no regresó. Se tenía que encontrar en la agencia con su esposa que fue a hacer compras, pero no llegó. Al día siguiente fuimos a buscar y nos dijeron que sí había sacado su dinero pero que había habido batida en la Plaza de Armas. Entonces con las mismas me fui a la comisaría, pero los policías no me dejaban acercarme. Había varias mujeres afuera. Un policía me dijo que le llevara un taper de comida con su nombre y que así le iba a encontrar. Así fui por tres días hasta que ya no me reciben la comida porque dicen que ya se lo habían llevado. No me dijeron a dónde y desde ahí lo desaparecieron. En el cuartel lo habían asesinado y ahí lo habían enterrado. Después de 35 años recibí los restos de mi hermano y le dimos cristiana sepultura. Después a mi otro hermano en 1989 lo sacan de mi casa en la madrugada. Igual no hemos encontrado. Testigos nos dijeron que mi hermano estaba detenido en el cuartel: un brazo torcido, una pierna torcida, cruelmente torturado. No sé hasta ahora nada. Así desde 1984 me integré a la ANFASEP. Yo reemplacé a mi mamá en la organización porque ella lloraba mucho, no podía responder las preguntas que le hacían.

2.

JUANA: En la CVR ha habido audiencias a algunos, no a todos los afectados. De ANFASEP sí han participado en las audiencias quizás 4 o 5. Es muy triste, doloroso recordar ese tiempo. Como ANFASEP hemos aportado para el Informe Final de la CVR, en las marchas también.

ADELINA: audiencia pública no era para todos, solamente nosotras hemos acompañado a Mamá Angélica cuando iba a dar su testimonio en público como ANFASEP y otras personas de otras organizaciones de familiares también han participado aparte. Durante 20 años de violencia que han pasado no han podido investigar bien.

3.

JUANA: Anteriormente así era el mercado, ibas a comprar, tenías caseritas, conocidos, ¿no? Pero últimamente ya no hay, ya no vamos al mercado, ahora solo cerca de la casa. Poco a poco va cambiando en parte por el tema de la pandemia, pero anteriormente las municipalidades con trataron de ordenar poco a poco y las personas ya no venían así no más, sino que trataban de cambiar ya. Pero en diferentes sitios había las bodegas donde vendían todos los alimentos y ya casi nadie... En mi cuadra por ejemplo ya no vamos al mercado sino que hay tiendas cercanas, bodegas ahí no más compramos, con esta pandemia peor. No vamos a arriesgarnos.

LIDIA: Sí, a veces ya nosotras no vamos al mercado. Antes era el mercado para todo, todos participábamos para comprar de todas partes. Había para comprar de precios bajos, precios altos, buenas y malas cosas. Había el mercado llenecitos de gente pero en el tiempo de violencia peor comprábamos para 10 o 15 días del mercado para que os dure. A veces ya no había en las tiendas azúcar, todo en cola, no comprábamos así no más. Había paro hasta de un mes, entonces, ¿qué comías? Faltaba, faltaba, estábamos encerrados escuchando reventar balas, bombas, dinamita, muertos en las calles de senderistas y militares. Iguales los dos, de los dos lados nos han afectado bastante. Toque de vela era a las 6, ni vela ni nada, noche, oscuro. Era tanto miedo. De esa fecha ahora los mercados ya era bien deprimente, era miedo para la noche, para no salir. Ahora casi igualito después de 20 años por la pandemia. Ni siquiera conversas con tu familia. Esas cosas hemos pasado casi igual en ese tiempo de violencia. Ahora en el mercado no hay nada, toditos se han retirado, solo tienditas hay para hacer compras. Nuestros familiares de algunas murieron y solo te dicen que ya murió, no hay visitas.

ELVIN: Los mercados, sean formales o no, son medios que permiten sostener la economía de las familias y del país, la importancia radica en que estos espacios constituyen momentos de encuentro y experiencias vividas durante la época del conflicto. Los desplazos por la violencia no buscan sino encontrar en las calles un medio, una oportunidad de sobrevivencia.

4.

JUANA: Mamá Angélica perdió a su hijo y una madre sufre mucho por su hijo. Cuando le llevan a su hijo vivo de su lado, desde ahí ha vivido un calvario buscando a su hijo por aquí por allá, no ha encontrado una tranquilidad, una paz. Seguro todo el tiempo lo recordaba, como mi mamá. Hay una señora socia que siempre siempre, por más de que es pandemia, sigue yendo a ANFASEP a preguntar por su hijo. A pesar de que conmigo ha encontrado sus restos y le ha enterrado siempre lo recuerda, “tiene que haber justicia” dice. Una madre sufre más y en esta obra es de una madre que sufre. Se ve cómo al bebito lo acariciaba, le hacía crecer y no es una cosa sencilla, sino es una cosa terrible para una madre. Claro, a nosotros nos familiariza como víctimas a todos los que hemos perdido a nuestros seres queridos, nos familiariza porque hemos buscado a nuestros seres queridos por todas partes. Todo el tiempo estamos pensando en nuestros familiares. En su cumpleaños: “¿cómo estará? “¿cómo habrá muerto?”

MARLENE: el teatro que nos ha mostrado vemos cómo una mamá sufre por perder a su hijo. Imaginarse que alguien pierde a su hijo, cómo ha de estar la mamá en ese tiempo. Pero es la verdad, cuando uno pierde, ya el apoyo y todo, tratan de superarlo, pero no... es difícil, muchas no logran superar. Sí quizás es un apoyo para ellas los psicólogos y todo, pero esos recuerdos jamás lo van a olvidar. Siempre que les recuerdan es como si hubiese pasado ayer entonces el dolor sigue latente y cuando se relata que la mamá sufre, por más cansadas que estén, algunas después de 38 años que no encuentran la verdad, la justicia, es un dolor muy fuerte.

5.

LIDIA: Sí. esta violencia nos ha afectado totalmente por eso una familia no podemos dejar una tranquilidad. Una madre siempre lloramos de nuestros hijos. Igualito también, yo que he perdido a mi esposo, mis hijos necesitan a su padre. Mi hija se enteró de que a su papá lo habían matado en el colegio. Igualito lo hemos llamado, la madre no más no llama. Así mismo ha hecho la señora Anita, creo. Nuestra historia no puede terminar porque hay bastante de ella en nuestro hogar y en nuestra organización también.

6.

LIDIA: Anteriormente, cuando no había, pandemia, todo costumbre tenía en cada comunidad, en cada distrito. diferentes costumbres tenemos todos, pero de lo que ha pasado a todos, la violencia, por eso ya no hay esas costumbres que habían. Algunos en diciembre a pachamama pagaban, sembraban, para que haya buena cosecha. Cuando no hay agua igualito hacían a los cerros. En las ferias todos pagaban a la tierra, hasta las autoridades. Daban sus mejores maíces, caballos. Había como una fiesta. En agosto hacen paga al cerro para sus animales para que estos aumenten, que sean sanos. Esas cosas han desaparecido, algunos ya no tienen animales, ya no hacen fiesta.

7.

JUANA: Nosotros todavía no vamos a florecer porque no hay todavía paz, no hay justicia, entonces está lejos ese acto de florecimiento para las víctimas, para los huérfanos, sobre todo. En estos momentos están ellos en la precariedad: no tienen trabajo, no tienen estudios, no tienen casa algunos. Eso no es para florecer. Para las víctimas no hay florecimientos mientras que no hay paz. Quizás los nietos que vengan florecerán con la memoria que dejemos, ellos harán prevalecer esta violencia que hemos vivido. No hacer olvidar, sino que siempre van a tenerlo en vida. Tienen que contar las historias siempre siempre siempre a las nuevas generaciones.

TERESA: Mucho nos hace recordar a las mamás de ANFASEP que igual como ella buscaba a sus familias. Me he sentido sensible, malita. Como dice la señora Juana, todavía nosotras no estamos en paz. Nuestros pedidos de justicia, nosotros pedimos con angustia encontrar el cuerpo, justicia para enterrar. Algunos no dicen nada, se han hecho humo, entonces hay que reclamar. Luego la pandemia también nos ha dejado otra violencia.

ADELINA: Este teatro si me recuerda uno que he visto en el centro cultural de la universidad y se trata de la búsqueda de un hijo que, claro, yo también digo: si hubiera sido mi hijo de

repente no hubiera superado ese dolor. A veces toda la fuerza de las madres que hasta arrugaditas su carita dicen que tienen la fuerza de seguir buscando, entonces eso conmueve, esa fuerza también me da para seguir adelante para buscar justicia que durante 38 años hemos buscado. Por ejemplo, Mamá Angélica como dice ese teatro gritaba “Arquímedes, ¿dónde estas?” pero solo la voz del cerro le contestaba, no su voz de él. Igual todos hemos sufrido, nos han cortado nuestros proyectos de vida. Yo no tenía asco ni miedo para voltear muertos, igual que muchas madres. Entre los locos también hemos buscado. Este teatro va ligado a las personas desaparecidas de la búsqueda.

8.

LIDIA: caminaba con mi bastón por la tierra. con nuestro bastón buscábamos en las fosas, volteábamos restos con nuestro bastoncito, eso me recuerda. Ana en el teatro miraba a los huaycos, miraba abajo, escuchaba quizás por ahí está y con el bastón hincaba. Igualito nosotros.

*

Con cuchillo los senderistas mataban, cortaban. Manos, pies.

*

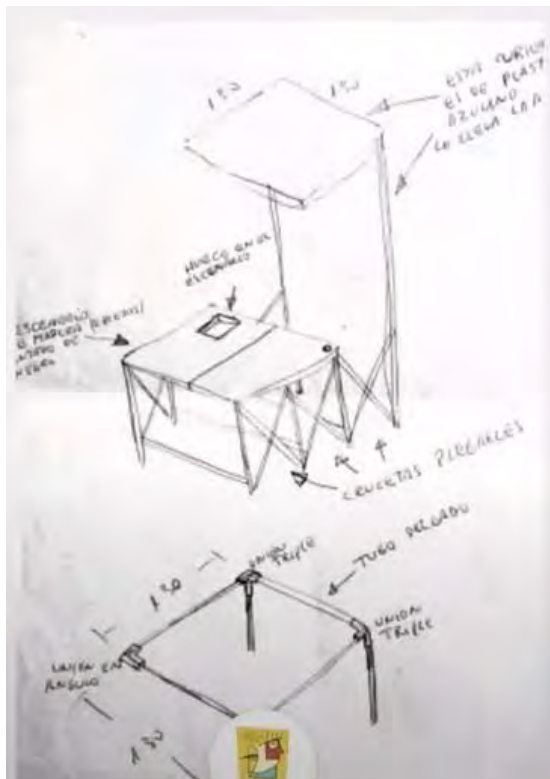
Ese bulto también como está parece piedra, con piedra ellos chancaban. Tanta gente que ha matado esa piedra redonda.

*

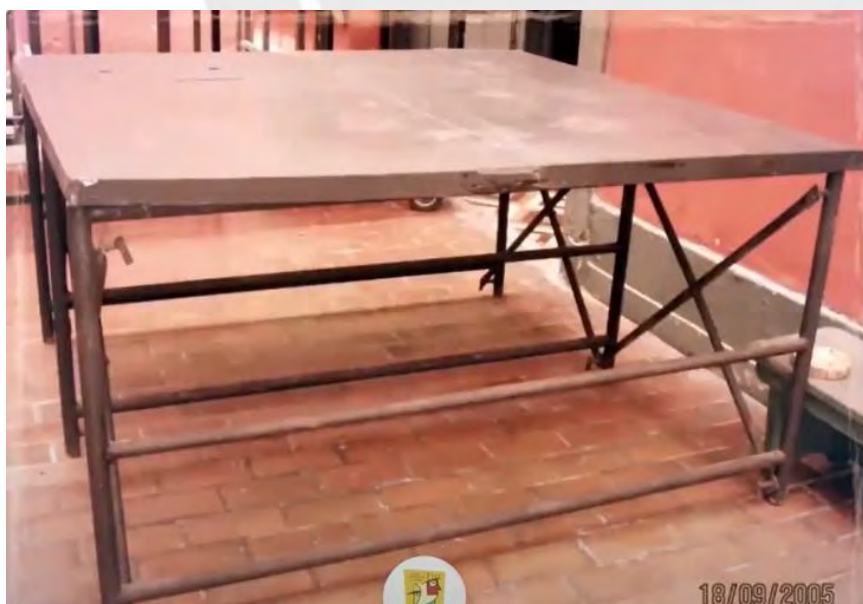
El otro que parece ropa, nosotros encontrábamos ropa, pantalones comido por perros.

Anexo G. Registros fotográficos de la tarima desarmable diseñada por Fidel Melquiades para la performance Rosa Cuchillo

1. Diseño estructural de la tarima (ICCV, 2020, 29:18)



2. Tarima (ICCV, 2020, 29:20)



3. Resultado final en los mercados de Ayacucho (ICCV, 2020, 29:20-30:20)

