

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



Rosa Cuchillo de Yuyachkani: El cuerpo poético como agente
en la construcción de la memoria social sobre las madres de
los desaparecidos para la reconstrucción social pos Conflicto
Armado Interno del Perú (1980 – 2000)

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes

Escénicas

que presenta:

Carla Lucía de Fátima Gonzales La Rosa

Asesor:

Lucero Carroll Medina Hú

Lima, 2022

Informe de Similitud

Yo, Lucero Carol Medina Hú, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado Rosa Cuchillo de Yuyachkani: El cuerpo poético como agente en la construcción de la memoria social sobre las madres de los desaparecidos para la reconstrucción social pos Conflicto Armado Interno del Perú (1980 – 2000), de la autora Carla Lucía Gonzáles La Rosa, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 5%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 22/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 16/03/23

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Lucero Carol Medina Hú</u>	
DNI: 40749197	Firma
ORCID: 0000-0003-0769-8395	

Dedicatoria

“Yo, mi cuerpo de mujer, soy tu memoria” (Anne Lambright)

Dedico esta investigación a Felicitas Guillén Arango, Eleana Arango Pillaca y a las mujeres que abraza mi linaje andino.



Agradecimientos

A Lucero Medina Hú, mi asesora de tesis, quien ha guiado mi proceso con lucidez y paciencia en cada momento.

A Ana Correa Benites, mi maestra y fuente de inspiración de esta investigación.

A mi sostén emocional en el arduo proceso que implica la investigación académica, mi familia. En especial a mamá, Gino, Paca y Lola.



Resumen

La presente tesis aborda la manera en que el cuerpo poético en la acción escénica “Rosa Cuchillo” del grupo Yuyachkani, es vehículo que agencia la construcción de memoria colectiva respecto a la violencia política vivida en el contexto del Conflicto Armado Interno, y cómo propone vías hacia la reconstrucción social pos CAI. Así, esta investigación examina la configuración del cuerpo poético para identificar la forma en que este constituye un cuerpo representativo del colectivo de madres de los desaparecidos y cómo encarna el testimonio del colectivo señalado a través de la liminalidad. También enfoco mi análisis en la manera en la que el rito enmarcado en la danza y la cosmovisión andina se presenta como recurso simbólico que da lugar a la reflexión y a la reparación simbólica del vínculo social fracturado por la violencia. El presente estudio se formula a partir de la elaboración de la bitácora “Las huellas de Rosa, un camino hacia la reconstrucción”, en donde activo los ecos y reverberaciones de la acción escénica en mi memoria como espectadora de dicho acontecimiento; y en el análisis de material de archivo de la obra, así como las conversaciones personales con la actriz-creadora de la obra, Ana Correa.

Palabras clave: Cuerpo poético – testimonio – memoria colectiva – rito – testimonio danzado – testimonio encarnado – teatro.

Abstract

This thesis addresses the way in which the poetic body in the scenic action "Rosa Cuchillo" of the Yuyachkani group, is a vehicle that agencies the construction of collective memory regarding the political violence experienced in the context of the Internal Armed Conflict, and how it proposes ways towards post-CAI social reconstruction. Thus, this research examines the configuration of the poetic body to identify the way in which it constitutes a representative body of the group of mothers of the disappeared and how it embodies the testimony of the group indicated through liminality. I also focus my analysis on the way in which the ritual framed in dance and the Andean worldview is presented as a symbolic resource that gives rise to reflection and symbolic repair of the social bond fractured by violence. The present study is formulated from the elaboration of the blog "The footprint of Rosa, a path towards the reconstruction", where I activate the echoes and reverberations of the scenic action in my memory as a spectator of said event; and in the analysis of archive material of the play, as well as the personal conversations with the actress-creator of the play, Ana Correa.

Keywords: Poetic body - testimony - collective memory - ritual - danced testimony - embodied testimony - theater

Índice de contenido

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo 1: ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL	11
1.1 Contexto político–social de “Rosa Cuchillo”	12
1.1.1 Desaparición Forzada	14
1.1.2 Familiares de los desaparecidos	16
1.2 Cuerpo-poético: Testimonio encarnado y espacios liminales.....	18
1.2.1 Aproximaciones al cuerpo.....	18
1.2.2 Cuerpo poético como espacio liminal.....	20
1.2.3 Cuerpo poético en Yuyachkani	21
1.2.4 Testimonio Encarnado	22
1.2.5 “Rosa Cuchillo”, el cuerpo poético desde la condición de mujer.....	24
1.3 Memoria, rito y acción escénica.....	27
1.3.1 Memoria y Teatro.....	28
1.3.2 El Rito y la reconstrucción social	33
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA.....	36
2.1 Lugar como investigadora	37
2.2 Diseño metodológico de la investigación.....	38
2.2.1 Bitácora	41
2.2.2 Entrevista	43
2.2.3 Acercamiento a material de archivo	44
CAPÍTULO 3: TESTIMONIO POÉTICO ENCARNADO	46
3.1 Rosa Huanca cuerpo representativo de las madres de los desaparecidos.....	46
3.1.1 Mujer espectral: “Alma Viva”.....	47

3.1.2 El género en “Rosa Cuchillo”.....	65
3.1.3 Testimonio colectivo encarnado	71
3.2 Danza para la memoria.....	79
CAPÍTULO 4: RITO Y MEMORIA.....	91
4.1 El rito de “Rosa”	92
4.2 La memorización: hacia la reconstrucción social	100
CONCLUSIONES	107
REREFRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXOS	114



Índice de Figuras

Figura 1	- 48 -
Figura 2	- 50 -
Figura 3	- 51 -
Figura 4	- 54 -
Figura 5	- 56 -
Figura 6	- 58 -
Figura 7	- 69 -
Figura 8	- 76 -
Figura 9	- 78 -
Figura 10.....	- 81 -
Figura 11.....	- 82 -
Figura 12.....	- 83 -
Figura 13.....	- 83 -
Figura 14.....	- 87 -
Figura 15.....	- 87 -
Figura 16.....	- 88 -
Figura 17.....	- 92 -
Figura 18.....	- 94 -
Figura 19.....	- 95 -
Figura 20.....	- 96 -
Figura 21.....	- 96 -
Figura 22.....	- 98 -
Figura 23.....	- 104 -



INTRODUCCIÓN

La investigación que emprendí desde hace algunos años y ahora plasmo en este documento responde a la necesidad de querer reflexionar sobre el cuerpo poético en las artes escénicas, así como su función como herramienta social y cultural para la reconstrucción en el marco pos violencia política al que nos enfrentamos como nación tras el Conflicto Armado Interno (CAI)

Más de dos décadas han transcurrido desde el término del CAI y durante estos años ha proliferado la creación escénica en torno a la violencia en el periodo de la guerra interna. La producción escénica surge como una necesidad de respuesta ante la tendencia negacionista sobre la violencia política vivida entre los años 1980 y el 2000 por parte de un amplio sector del aparato estatal y también, ante el llamado a “olvidar para sanar” de líderes políticos, quienes ven el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) como una amenaza a la paz nacional. Ante la ceguera y omisión que presentan los discursos oficiales en relación con el CAI, el arte emerge como artefacto cultural capaz de observar y acoger los discursos no oficiales para devolverlos a la comunidad a través de la poetización.

Este quehacer activista-artístico de dar foco a los conflictos políticos sociales ha sido eje de creación del grupo Yuyachkani, el cual en sus 50 años de ejercicio ininterrumpido de práctica artística ha devuelto a la sociedad reflexiones sobre cómo funcionamos y nos relacionamos como colectivo. Así pues, el trabajo de este grupo antecede a la CVR y dentro de su repertorio se hallan obras como: *Contrael viento* (1989), *Adiós Ayacucho* (1990), *No me toquen ese vals* (1990), *Antígona* (2000), *Santiago*, (2000) *Hecho en el Perú - vitrinas para un museo de la memoria* (2001) y *Rosa Cuchillo* (2002). Esta última es el objeto de análisis de la presente investigación.

La razón por la que escogí *Rosa Cuchillo* dentro del amplio repertorio de Yuyachkani es que participé del hecho escénico como espectadora y estudiante de artes escénicas. Presencié por primera vez esta acción escénica en el año 2007 y la obra detonó en mí tal cantidad de preguntas en tan diversas dimensiones que dejó en mí una notable huella como artista, como ciudadana, como persona y como mujer. Las interrogantes fluctuaron desde cómo era posible tal conexión con esta presencia-personaje que me observaba y a quien yo también atendía hasta si era realidad lo que testimoniaba aquella mujer o si era ficción. El personaje de *Rosa Cuchillo* activó un interés genuino por saber qué era el Perú, qué había sucedido durante el CAI y posteriormente, cómo había sido posible que eso nos sucediera y sobre todo, por qué yo había permanecido ajena a nuestra historia. La acción escénica generó tal impacto en mí que me llevó a preguntarme por primera vez sobre mis antepasados andinos

y me puso en el imaginario de qué hubiese ocurrido si mi bisabuela y abuela no hubiese migrado a la capital hacia finales de los años cuarenta.

Partir de esta experiencia escénica y su huella ha sido una gran motivación que ha impulsado mi estudio desde el análisis y desde la investigación participativa al incluir mi experiencia como espectadora en el desarrollo del estudio. Tal como señala Didanwy Kent Trejo en sus ensayos *La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»* (2019) y *Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»* (s/f), la experiencia teatral pertenece al territorio de lo sensible y efímero en la medida que el hecho escénico es irrepitible, muere tras cada ejecución, es pues transitorio. No obstante, es un espacio de construcción de imaginarios colectivos y representación de las emociones y los conflictos propios de los seres humanos. Por tal motivo, tal como señala Kent, resulta un medio poderoso para la transformación y elaboración de los sentidos, miradas y memorias.

Para poder desarrollar esta investigación desde el enfoque de las Artes Escénicas, parto de mi experiencia sensorial como público, como artista e investigadora. Sin embargo, resulta insuficiente el apoyo en mis memorias para poder llevar a cabo un estudio que busque producir teorías que aporten al campo de los Estudios desde las Artes Escénicas. Mi trabajo tiene como eje temático la constitución del cuerpo poético en *Rosa Cuchillo* como agente en la construcción de la memoria social sobre las madres de los desaparecidos para la reconstrucción nacional en el marco pos-CAI. Para poder desarrollar el análisis pregunto de qué manera la constitución del cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” construye memoria social sobre las madres de los desaparecidos durante el CAI para proponer vías hacia la reconstrucción social pos-conflicto. Y esta pregunta central me llevó a formular preguntas sobre la manera en que desde el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” construye memoria social sobre la agencia de las madres de los desaparecidos en el CAI, y cómo desde el rito el cuerpo poético propone vías hacia la reconstrucción social.

Las preguntas que surgieron en torno al cuerpo poético, en esta acción escénica, me orientan a realizar una investigación que proporcione a los Estudios desde las Artes Escénicas el sustento teórico sobre el rol fundamental del cuerpo poético como dispositivo social, el cual invita a la reflexión colectiva e individual sobre nuestra historia como sociedad y las dinámicas que se han construido en esta. En esta dirección, este estudio apunta a proporcionar sustento teórico sobre el cuerpo poético como fenómeno que va más allá del entendimiento y construye desde lo inconsciente, lo sensorial y lo emotivo. Así pues, este cuerpo constituye una herramienta altamente efectiva, capaz de establecer lecturas, sentidos y deconstrucciones a través del poder de lo que logra encarnar y transmitir en el encuentro y relación con el otro (espectador).

En un contexto, que parece repetirse cíclicamente, estudiar el cuerpo poético y su importancia como espacio de resistencia, de protesta y también de diálogo, me parece relevante como respuesta a la necesidad de manifestarnos como comunidad. En ese manifestarnos, el cuerpo poético da foco a los grupos marginalizados, hace visible la realidad de los afectados por la exclusión. En la presente investigación, estas personas son las víctimas del CAI entendiendo como víctimas a todas las personas que fueron afectadas de manera directa por la violencia política vivida durante el conflicto. Es decir, no solo es considerada víctima la persona que fue torturada, violada y/o asesinada; sino también sus deudos, sus familiares y sus comunidades.

Como he señalado anteriormente, el sustento en mis recuerdos como parte de la audiencia de la acción escénica resulta insuficiente para sustentar la investigación que propongo, por lo que la metodología que brinda soporte a mi trabajo, si bien parte de mi experiencia sensorial respecto al hecho escénico, se respalda en el manejo de la herramienta metodológica de la bitácora. A través de esta herramienta pude registrar las resonancias que la acción escénica imprimió en mí e identificar de qué manera estas impactan mi presente. Para ello, no solo me baso en la escritura sobre las imágenes y escenas que han quedado grabadas en mi memoria, sino que también me apoyo en el material de archivo, es decir, el registro audiovisual sobre la obra mediante el cual puedo reflexionar y observar qué recuerdos detona la grabación del acontecimiento escénico. Además, el análisis se nutre de las entrevistas realizada a Ana Correa, así como documentos de archivo del proceso creativo de las puestas en escena.

Las herramientas brevemente descritas dialogan con el marco conceptual que ha servido como punto de partida para observar la acción escénica y acceder a las perspectivas que otros autores han elaborado sobre el trabajo de Correa, así como de los conceptos con los que trabajo en la investigación. Estos conceptos parten de otros campos disciplinares como la antropología, sociología y los estudios de género. En esta investigación destaco los enfoques sobre el cuerpo poético de Rubio (2008) y Muguercia (1999), en donde se expone el rol del cuerpo personal y social en la dramaturgia. Así mismo el trabajo de A`Ness (2004) y Reaño (2014), me proporcionan una mirada sobre el cuerpo como testimonio representativo y su agencia en la construcción de memoria. Estas formulaciones son ampliadas con el aporte de María José Contreras (2012) sobre la semiótica del cuerpo y su capacidad de producir sentidos. En el desarrollo de la mirada sobre el cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” resultó necesario observar el cuerpo desde la perspectiva de género por lo que tomé la teoría sobre el cuerpo de mujer y cuerpo femenino como campo de batalla que ofrecen las autoras Anne Lambright (2009), Rita Segato (2016) y Silvia Rivera (2018), quien además aporta la perspectiva de mujer racializada.

El marco conceptual desarrollado en torno a los conceptos de la memoria y memoria social es abordado en base a los aportes de Elizabeth Jelin (2002), Óscar Agüero (2015) y Margarita Saona (2017), lo cuales esclarecen las formas en las cuales las obras de arte y otras formas de intervención en el terreno de la cultura activan la memoria colectiva. También nutren este marco las aproximaciones de Antonio Prieto y Yolanda Muñoz (1992) y Turner (1969) (2002) en lo que al rito se refiere.

Este documento está organizado en cuatro capítulos. El primero está dedicado al desarrollo del contexto político en el que emerge la acción escénica, así como al estado del arte y marco conceptual. El segundo capítulo está dirigido a la metodología adoptada en la realización de mi investigación. El tercer capítulo, contiene al análisis de la configuración del cuerpo poético para ser considerado como cuerpo representativo del colectivo de madres de los desaparecidos. El cuarto capítulo estudia el rito en la acción escénica y su agencia en la construcción de memoria y reconstrucción social. En el presente desarrollo, se genera análisis a partir de los conceptos revisados en diálogo con mi experiencia como espectadora y artista. Con ello se apunta a generar reflexiones que nutran el campo de las Artes Escénicas a través de conceptos y aproximaciones que enriquezcan el marco teórico de esta disciplina. Pero, además, se persigue la reivindicación, si se puede decir, de la relevancia de la práctica escénica en la sociedad, sobre todo en sociedades fragmentadas que presentan discursos enfrentados, como es el caso de la nuestra.

CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL

En contextos de violencia política, han sido los artistas, académicos y el colectivo civil, quienes se han pronunciado ante el vacío, silencio, omisión y/o negación por parte de los discursos oficiales respecto a la verdadera magnitud del abuso de poder ejercido. El espacio público ha sido el lugar en donde dichos colectivos han expresado sus demandas. Según Vich, es en la esfera pública, es decir, en la calle como lugar privilegiado para propiciar la comunicación ciudadana en donde se ha dado lugar a la producción crítica de opinión popular e intercambio político entre los miembros de la comunidad (2004). El pronunciamiento del colectivo civil, académicos y artistas ha generado discusiones y reflexiones sobre la veracidad de lo que pensamos y recordamos de la sociedad que conformamos, las dinámicas que se desarrollan al interior de esta y hacia donde nos encamina como comunidad. Así, son los y las artistas, investigadores y el colectivo civil quienes *“han creado una atmósfera cultural capaz de articular poderosos símbolos que estuvieran destinados a transformar el imaginario oficial de régimen”* (Vich, 2004, p. 65) produciendo así, representaciones de sujetos y discursos de colectivos marginados, cuyos testimonios habían sido silenciados, con el fin de aproximarnos colectivamente a la verdad.

Esta articulación de símbolos ha producido espacios de resistencia en la atmósfera cultural, en donde dialogan arte e investigación dando lugar a otra forma de relacionarnos con la historia de violencia política del país. De esta forma, el arte mediante su capacidad de narrar poéticamente nos aproxima a entender e interpretar la violencia vivida como sociedad. Así, el arte nos hace ver aquello que no queremos ver, lo expone y nos dice algo sobre nosotros: los traumas, los antagonismos y defensas desde lo más social hasta lo más privado.

El contexto expuesto da foco al rol social del arte en marcos de excesos de poder. En este capítulo he entrelazado el Estado del Arte y Marco Conceptual con el objetivo de ofrecer la mirada que he ido formando sobre el cuerpo poético de Yuyachkani y su agencia política mediante los distintos análisis que se han producido sobre la práctica artística del grupo señalado y, en especial, de “Rosa Cuchillo”, desde las ciencias sociales, los estudios de género y los estudios de las artes escénicas. Los hallazgos de los autores y autoras que dan forma a mi estado del arte dialogan con los conceptos claves que nutren mi marco conceptual. El desarrollo de este capítulo se funda en la mirada proveniente de la sociología, derecho, antropología, semiótica, los estudios de las artes escénicas y los estudios de género.

El cuerpo del primer capítulo está conformado por los subcapítulos: 1.1. Contexto CAI con el propósito de aterrizar el marco social y político en el que se crea “Rosa Cuchillo” ; el subcapítulo

1.2 llamado, Cuerpo poético como testimonio encarnado y espacio liminal, abordo la investigación de lo que es este tipo de cuerpo y su impacto social; y en el subcapítulo 1.3: Memoria, rito y acción escénica, presento los conceptos en torno a la memoria, la memoria colectiva y “huella” y, expongo los hallazgos en función a la relación entre la construcción de memoria, la reconstrucción social y el rito en la acción escénica.

1.1 Contexto político–social de “Rosa Cuchillo”

Durante el periodo de tiempo que va del año 1980 al 2000, se vivió en el Perú el conflicto armado de mayor duración, mayor impacto sobre el territorio y mayor costo humano y económico de toda la historia republicana: el Conflicto Armado Interno (CAI). Este fue iniciado por el grupo terrorista “Sendero Luminoso” (SL), liderado por Abimael Guzmán, y tuvo como fuerza opuesta a las Fuerzas Armadas del Perú (FFAA). La guerra interna se libró en las comunidades rurales, en su gran mayoría, dejando a los civiles en medio de ambos frentes de combate, e incluso, haciéndolos parte activa de la guerra.

En el texto “Hatun Willakuy”, se indica que la cifra de muertos o desaparecidos durante el CAI es de alrededor de 69 mil personas. De esta cifra, el 40% pertenece al departamento de Ayacucho y las tres cuartas partes eran quechua-hablantes (CVR, 2004).

Existió una evidente relación entre exclusión social e intensidad de la violencia. No fue casual que cuatro de los departamentos más afectados por el conflicto armado interno (Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Huánuco) sean ubicados por diferentes estudios (INEI 1994; PNUD 2002) dentro de la lista de los cinco departamentos más pobres del país (2003, p. 22)

A la forma en que emergió la violencia y su ubicación en el mapa nacional, Ponciano del Pino la denomina como “la geografía social de la violencia” (2017, p. 21). Nos da cuenta de lo lejana, en distancia física y en el imaginario social, que se hallaba la guerra del Perú costeño y ciudadano y, también, da cuenta de lo invisible que podía resultar el Perú rural y andino para el Estado. Como se ha mencionado antes, la guerra se libró entre y con la población civil de las comunidades. Esto, según expone del Pino, dividió y quebró a estas sociedades, pues involucró a su población en una guerra civil al hacer de sus miembros partidarios de uno u otro bando. Argumenta el autor que estas posiciones podían comprometer una decisión política de los mismos miembros de la comunidad, algún interés privado o verse motivados por las circunstancias (2017, p. 21).

De esta manera, el autor señala que la violencia política que vivieron estos colectivos, halló un campo fértil para ser azuzada, puesto que dichas comunidades habían desarrollado procesos de violencia al interior de ellas mismas, o como el autor refiere, violencia intracomunal. Resulta relevante el trabajo de del Pino, puesto que me permite profundizar el contexto de las víctimas de la violencia política, en especial al colectivo de las madres de los desaparecidos, que es fuente de creación del cuerpo poético en “Rosa Cuchillo”. Es pertinente traer el concepto de violencia para el desarrollo de esta contextualización: “*Es una experiencia disruptiva que marca la vida y la memoria de la gente*” (2017, p.25). Además, del Pino refiere que, para comprender esta huella en la vida y memoria de un pueblo con tradiciones y estructuras organizativas, que ha vivido durante generaciones “injusticias estructurales” (p.25), es necesario analizar la violencia no como un hecho aislado e inmediato, sino que esta se halla enmarcada en un sistema de relaciones.

Siguiendo lo expuesto, la violencia intracomunal señalada responde en parte a los conflictos entre las comunas que se desencadenaron tras la movilización de casi 300 mil campesinos por la recuperación de tierras comunales durante gobierno Fernando Belaunde en 1960 (2017, p.29). Esto sumado a la débil presencia del Estado en las comunidades y los cambios que trajo la Reforma Agraria desencadenaron la desestructuración de un orden social y, por lo tanto, conflictuaron las relaciones intracomunales. Así, se generó el escenario en donde se desarrolló la insurgencia senderista y donde la violencia se localizó y adquirió contenido. (2017, p. 95). Los factores expuestos no niegan que la desigualdad y la violencia estructural del sistema hayan sido las causas principales de la brutalidad vivida en el CAI.

Lo señalado en el párrafo anterior no busca justificar la violencia política vivida en la guerra interna, sino proporcionar un panorama que permita entender el contexto al que responde la producción artística de Yuyachkani, y en particular, “Rosa Cuchillo”. Esta pieza nace en el periodo de transición (2000 y 2001), en donde los actores civiles y democráticos trabajaban en la reestabilización de la competencia electoral por el poder (CVR 2004). En este periodo, por su trayectoria artística-activista frente a los conflictos sociales, Yuyachkani es invitado a ser parte de las convocatorias para participar en las Audiencias Públicas en las zonas golpeadas por la violencia del CAI.

En esta interacción con las poblaciones violentadas, Ana Correa tuvo amplio contacto con las madres y familiares de los desaparecidos y pudo oír sus testimonios. La historia de Angélica Mendoza, líder de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) fue la que más caló en Correa para la creación del personaje de “Rosa Cuchillo”. Por ello, con la finalidad de enriquecer mi mirada sobre el colectivo de las madres de los

desaparecidos, desarrollo en las siguientes secciones los conceptos de desaparición forzada y de víctima, así como una breve contextualización de las desapariciones forzadas en el caso peruano.

1.1.1 Desaparición Forzada

La Desaparición Forzada de personas ha sido un fenómeno de gran devastación en Latinoamérica. Este crimen que, consiste en el ocultamiento de información sobre el paradero de la víctima por parte del agente perpetrador, ha sido empleado como mecanismo de represión e intimidación contra la población por parte del perpetrado que, generalmente, responde a un régimen político autoritario. Esta práctica es considerada como delito de Lesa Humanidad. En el artículo “Delito de Desaparición Forzada de Personas en el Perú y su adecuación al Estatuto de Roma que crea la Corte Penal Internacional” de Francisco Gutiérrez Figueroa (2013), el autor proporciona una mirada desde las leyes sobre la desaparición forzada. Tomo esta visión jurídica para entender cómo esta táctica de terror es enfocada en el caso peruano.

En Latinoamérica, Figueroa señala que la práctica sistemática y generalizada de la desaparición forzada inicia en Guatemala, en 1962, y posteriormente, se extendió a El Salvador, Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Honduras, Bolivia, Haití y México. En el caso peruano, la gran mayoría de denuncias de Desaparición Forzada ocurrió entre 1983 y 1993, en el contexto de la lucha de los gobiernos Fernando Belaúnde, Alan García y Alberto Fujimori contra los grupos terroristas. Como se ha mencionado en el apartado anterior, en ese período, las Fuerzas Armadas asumieron el rol de mayor protagonismo en la lucha antisubversiva, sobre todo en las zonas declaradas en Estado de Emergencia.

En el texto “Desaparición forzada y derechos de las víctimas. La respuesta humanitaria a las demandas de verdad, justicia y reparación en el Perú” de Félix Reátegui, Rafael Barrantes y Jesús Peña (2012), se indica que en el Perú hay casi 16 mil personas desaparecidas como consecuencia del CAI. Ante lo expuesto, resulta alarmante que a más de dos décadas del CAI aún no se haya podido resolver en instancias jurídicas los miles de casos de desapariciones forzadas, lo que implica que los familiares siguen sin poder reconstituir sus vidas al no recibir ningún tipo de justicia ni retributiva ni restaurativa. Para poder profundizar en el tema de las desapariciones forzadas, sus víctimas e implicancias, paso a citar la definición de desaparición forzada.

El Estatuto de Roma Artículo 7.1. A los efectos del presente Estatuto, se entenderá por “crimen de Lesa Humanidad” cualquiera de los actos siguientes cuando se cometa como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de

dicho ataque: [...] i) Desaparición Forzada de personas; [...] Artículo 7.2 (i). Por “Desaparición Forzada de personas” se entenderá la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a admitir tal privación de libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas, con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un período prolongado. (Figueroa, 2013, p.5)

Además, respecto a este delito la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada, considera que este es de carácter permanente hasta que no se determine el paradero de la víctima. Asimismo, el delito en cuestión es considerado como crimen de Lesa Humanidad (carácter imprescriptible) (2013, p.4). El hecho de que este crimen sea considerado como “permanente” reafirma que el perjuicio se da en el presente. Entonces, las víctimas de estas desapariciones siguen siendo dañadas en la actualidad. En relación a la figura de las víctimas traigo la definición que elabora las Naciones Unidas en la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las Desapariciones Forzadas (2010) en la cual se estima por víctima de desapariciones forzadas a “*la persona desaparecida y [a] toda persona física que haya sufrido un perjuicio directo como consecuencia de una Desaparición Forzada*” (Figueroa, 2013, p.3). Este enunciado deja entender que se consideran víctimas a las personas desaparecidas y sus familiares. Al respecto Reátegui, Barrantes y Peña señalan que los familiares son las “*personas emocionalmente cercanas al familiar con legítimo interés, según el contexto cultural*”. (2012, p.63). En este sentido, las víctimas son todos aquellos familiares dañados producto de la desaparición forzada, lo cual hace que la cifra de 16,000 víctimas se multiplique, puesto que este número da cuenta de las personas desaparecidas más no de las personas afectadas por el crimen.

Resulta necesario, para entender la magnitud de lo que engloba la Desaparición Forzada, exponer algunas de las violaciones de derechos que contiene el delito en cuestión. Así este crimen implica la vulneración del derecho al:

(...) reconocimiento de la personalidad jurídica, el derecho a la libertad y seguridad de la persona, el derecho a no ser sometido a torturas ni a otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes, el derecho a la vida en caso de muerte de la persona desaparecida, el derecho a una identidad, el derecho a un juicio imparcial y a las debidas garantías judiciales, el derecho a un recurso efectivo con reparación e indemnización y el derecho a conocer la

verdad sobre las circunstancias de la desaparición. Además, por lo general implica la violación de derechos de índole económica, social y cultural tanto de las víctimas como de sus familias (...) (2012, p.20).

De la lista de derechos violentados por este delito, merece atención particular para los fines de mi tesis, el derecho a la verdad, ya que considero que es el motor principal de la búsqueda de las madres de los desaparecidos. Con el fin de analizar a este colectivo de mujeres, desarrollo el término desaparecido y lo que implica:

“(...) designa una condición que en sentido estricto debería ser un imposible jurídico: la incertidumbre absoluta sobre el paradero, el destino o la situación de una persona que, en algún momento específico, fue retenida y tomada por la fuerza” (2012, p.9).

Así, los deudos no solo tienen que enfrentarse al “no saber”, sino a las limitaciones que pone el aparato estatal en su búsqueda de verdad. Sin embargo, frente los errores en la normativa, Figueroa indica que la posición de la Corte ha sido favorable a la eliminación de esta expresión por considerarla confusa. También, un sector de la doctrina concuerda con lo señalado por el Tribunal Constitucional. Respecto a lo expresado, Figueroa cita al jurista Iván Meini, quien se pronunció en “Informes Nacionales. Perú”: *“¡[P]ara declarar judicialmente probada una desaparición debidamente comprobada es necesario que el sujeto no se encuentre en todos los lugares en que podría encontrarse!, lo que, por ser una prueba diabólica, dificulta en exceso la imputación del delito”* (2013, p.8).

Expongo esta información, porque otorga a mi análisis profundidad en lo referente al marco político y jurídico con el que lucha el colectivo de las madres de los desaparecidos, lo cual me permite observar la complejidad de la agencia de estas madres. Estas mujeres se encuentran inmersas en un sistema que considera que la Desaparición Forzada no constituye un crimen de Lesa Humanidad (2013, p.8). Este contexto imposibilita que, en el Perú, la tragedia de la desaparición de personas sea considerada una “catástrofe humanitaria” (2012, p.37) y se responda a los deudos y sociedad con verdad y justicia.

1.1.2 Familiares de los desaparecidos

Reátegui, Barrantes y Peña (2012), traen a mi investigación la dimensión humanitaria. En la sección anterior se mostró el enfoque sobre la Desaparición Forzada desde las leyes y la posición del Estado Peruano ante este crimen. En esta sección, me enfoco en el impacto que tiene este delito en

las víctimas y en la sociedad. Es innegable que es necesaria la acción judicial orientada a identificar a los perpetradores y sancionarlos. No obstante, esta no es suficiente. Existe la necesidad de “dignificar a las personas que han sufrido de la arbitrariedad del poder y de la fuerza, satisfacer los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y las reparaciones” (2012, p.11)

En caso peruano, la mayoría de las víctimas son personas en situación de pobreza. Respecto al costo de vidas humanas en el texto “Desaparición forzada y derechos de las víctimas: La respuesta humanitaria a las demandas de verdad, justicia y reparación en el Perú” (2012) se estima que:

De las 1.044 constancias de ausencia por desaparición forzada emitidas por la Defensoría del Pueblo hasta el 2008, más de 200 corresponden a personas indocumentadas y; 109, a adolescentes, niñas y niños, 25 de los cuales tenían menos de 14 años cuando desaparecieron. En medio de la violencia y el caos, sin restos mortales ni registros legales que demuestren que la persona desaparecida existió, muchos no pudieron registrar la desaparición o muerte de sus familiares, por lo que ahora no pueden gozar de sus derechos como viudas o herederos. (p.52)

Esta información permite observar el estado de vulnerabilidad del grupo de los familiares de los desaparecidos, así como permite entender que la cifra de las 16 mil personas desaparecidas está lejos del número real, lo cual nos aleja de conocer las dimensiones reales del costo humano. Sin embargo, pese a las trabas expuestas, la agencia de las madres ha generado movilización social en búsqueda de verdad y justicia. La cita que acojo a continuación devela la deslegitimización que sufrió la lucha del colectivo de madres.

En 1988, las asociaciones de familias, con el apoyo de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, impulsaron una campaña en favor de los detenidos desaparecidos en la cual lograron más de 50.000 firmas para solicitar una acción por parte del Estado. Sin embargo, posteriormente, cuando se hizo mucho más intensa la violencia de Sendero Luminoso en Lima, las organizaciones de las familias de los desaparecidos dejaron de recibir la atención que la sociedad civil más amplia les había otorgado inicialmente. En ese contexto, «las asociaciones de víctimas de la violencia de estado y los grupos por los derechos humanos fueron calificados como “defensores del terrorismo” (2012, p. 15-16).

Respecto al colectivo que se articula para movilizarse en su demanda social, acojo el término que empleó Ponciano del Pino (2017) para referirse a la movilización social que emprendieron las comunidades campesinas andinas en busca del presidente para denunciar los abusos de los que eran víctimas en las décadas de los cuarentas a los sesentas: “peregrinaje político”. Así pues, en los años del CAI, desde Ayacucho las madres de los desaparecidos emprenden su propio “peregrinaje político” por elevar su búsqueda y ser oídas en Lima. Sin embargo, la cita anterior me permite observar cómo su lucha es enmarcada en el “terruqueo” y deslegitimizada. Este es el marco social y político al que se enfrentan las madres que fueron fuente de inspiración para la creación de “Rosa Cuchillo”.

A través de estos aportes a mi investigación puedo analizar con mayor agudeza las implicancias de la agencia de las madres de los desaparecidos y así, examinar cómo el cuerpo poético de la acción escénica en cuestión representa esta complejidad.

1.2: Cuerpo-poético: Testimonio encarnado y espacios liminales

El objeto de mi investigación es el cuerpo poético en la acción escénica “Rosa Cuchillo”. Con el propósito de analizar la forma en que este cuerpo agencia la construcción de memoria y la reconstrucción social pos CAI, he examinado diversas fuentes que han estudiado lo que supone un cuerpo poético desde el marco de las artes escénicas, pero también la particularidad desde la que este cuerpo poético responde a necesidades sociales en el marco de violencia política, como lo fue el conflicto interno. Así en este subcapítulo, en primer lugar, se hallan las aproximaciones sobre el cuerpo poético desde la mirada de los Estudios de las Artes Escénicas para exponer y dialogar con las nociones de cuerpo poético y lo que este tipo de cuerpo constituye en la acción escénica de “Rosa Cuchillo”, así confluyen los conceptos de cuerpo liminal, testimonio encarnado, cuerpo femenino, entre otros que dan forma a mi enfoque sobre el cuerpo poético y su agencia social.

1.2.1 Aproximaciones al cuerpo

Inicio el desarrollo de este subcapítulo trayendo a mi investigación las aproximaciones al cuerpo humano, materia prima del cuerpo poético, desde diferentes campos de estudio. Así pues, en el área de la semiótica, recojo la definición de María José Contreras quien, en su artículo “Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria” (2012), concibe el cuerpo como aquello que permite y define radicalmente el modo como habitamos el mundo y generamos sentido. Es desde nuestros cuerpos que experimentamos el mundo y generamos lecturas de la realidad a partir de nuestras experiencias, desde nuestras interacciones con el entorno y con los otros. A esta relación se la señala dentro de la semiótica como la “intercorporeidad”.

Esta percepción del cuerpo, desde una ciencia que estudia los signos de la comunicación humana dentro de las sociedades, me permite observar al cuerpo como nuestro principal medio de comunicación. Pero, además, esta herramienta que nos permite comunicarnos con el entorno, es también el espacio en donde se experimenta, se viven las diversas interacciones con lo que y quienes nos rodean. A partir de las lecturas de los símbolos y los significados que hemos ido grabando en el cuerpo, se desarrolla la manera en que construimos e interpretamos las experiencias que nos facilita el cuerpo.

En adición, Contreras también entiende el cuerpo como lugar simbólico que no puede ser “atrapado” en categorizaciones. Ella se refiere al cuerpo como significado/significante fluctuante que irrumpe en las categorías cognitivas y semánticas. Entonces, el cuerpo no puede ser encasillado en una sola lectura. Entiendo, así, que el cuerpo puede corresponder a diversos significados, a diversos relatos mentales. Esta mirada es respecto al cuerpo humano en la cotidianidad. La autora considera que la escena hace al cuerpo el protagonista en la producción de sentido, de significados. De esta forma, observo el cuerpo en escena como cuerpo potenciado, ampliado en esta capacidad de significar.

Para profundizar la consideración del cuerpo en escena como protagonista en la producción de sentido, considero el enfoque desde los Estudios de Performances de Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011). En el texto “Estudios Avanzados de Performances”, las autoras señalan a los artistas como agentes capaces de elaborar una re-presentación que transmite conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio.

El cuerpo que elabora la representación, además de ser capaz de tal construcción, requiere de la mirada del espectador. Es decir, este cuerpo debe poseer la capacidad de encarnar un conocimiento, un mensaje a través de determinada corporalidad y gestualidad, pero también requiere ser leído por el otro u otros que lo observan. Esto reafirma la mirada sobre el cuerpo poético como medio de comunicación y como espacio potenciado para producir sentidos. Por este motivo, considero que el cuerpo poético es un cuerpo construido para los otros y de ello deviene su potencial social.

En el sentido que el cuerpo poético está elaborado para el encuentro con los otros, acojo la mirada sobre el cuerpo y la “intercorporeidad” de Didanwy Kent (2019) en el texto “El “respectador” ante la liminalidad de la experiencia teatral”. Kent propone que el cuerpo es una “caja de resonancia” que aporta y moldea la resonancia del acontecimiento teatral, haciendo durar el efecto más allá de la experiencia (p.170). Respecto a la resonancia, la autora la relaciona con el terreno de lo sensible, son

las sensaciones y sus vibraciones que repercuten en los cuerpos. Estas vibraciones son generadas por el sonido, textura, color, luz, etc.

1.2.2 Cuerpo poético como espacio liminal:

El cuerpo poético es un cuerpo extra-cotidiano, por lo cual se presenta como un espacio límite entre lo cotidiano y lo extracotidiano, lo enrarecido, lo onírico. Para profundizar en el cuerpo poético como espacio liminal, resulta necesario definir lo liminal. Según Jorge Dubatti, la liminalidad está referida al estado fronterizo, límite, híbrido. Este auto parte de la propuesta de Víctor Turner quien identifica lo liminal como situaciones intermediarias y neutras, espacio de transición en donde se instaure la antiestructura en el “communitas” (Turner, 1969) desorganizando las jerarquías sociales. Dubatti denomina al proceso de socialización que tiene lugar en la liminalidad del acontecimiento teatral como “convivio”. Así, en la línea de la propuesta del autor, el concepto de liminalidad propone que en el teatro hay *“fenómenos fronteras (...) incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, hibridez, transfiguración, lo excéntrico”* (2017, p15). De esta manera, identifico la liminalidad como un fenómeno en el que tiene lugar el conflicto, puesto que alberga en su hibridez la fusión de los opuestos. Además, la liminalidad propone un espacio compartido, de integración e interacción social siendo este el carácter necesario de la liminalidad: “communitas” en donde se reclama y defiende valores humanos universales.

Las propuestas de Dubatti sobre lo liminal como fusión, conflicto, hibridez, me lleva al concepto de Silvia Rivera Cusicanqui (2018). Ella propone el término “ch’ixi” para abordar, la mezcla, el mestizaje como categoría emancipadora. De esta manera, puedo enfocar el estado fronterizo, lo liminal, como un estado de liberación. La autora en su definición de lo “ch’ixi” señala también que, es un vivir el presente como crisis (2018, p.181). Esta aproximación me lleva a reflexionar sobre la liminalidad como un espacio para observar la crisis del presente y, además, la capacidad de lo liminal para contener los opuestos, así como el cuerpo no puede ser encasillado y oscila entre significado y significante.

Siguiendo el análisis sobre la hibridez y liminalidad del cuerpo poético, encuentro en la perspectiva de Ileana Diéguez (2014), al cuerpo de los actores y actrices vistos como “entes liminales”, puesto que estos se encuentran en estado fronterizo entre ser artistas-ciudadanos. Estos cuerpos desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública. Esta aproximación, me orienta a analizar el cuerpo poético como un vehículo para convocar y dar relevancia a los conflictos sociales.

En adición a lo mencionado, Diéguez señala que los cuerpos poéticos son cuerpos que, por medio de su accionar, propician la emergencia de comunidad. Son cuerpos que convocan. Es decir, estos cuerpos al existir para el encuentro con los otros generan un espacio en el que la comunidad puede conectar en lo emocional y sensorial y también, reflexionar sobre los conflictos sociales.

Los aportes de las autoras mencionadas en este apartado, me permiten enfocar el cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” como un espacio híbrido, fronterizo que afecta y congrega desde lo extra-cotidiano a la comunidad para observarse, sentirse y reflexionar a partir del impacto que produce la experiencia liminal.

1.2.3 Cuerpo poético en Yuyachkani

La constitución del cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” está marcada por la cultura teatral de entrenamiento actoral y estéticas trabajadas por el grupo Yuyachkani. Por este motivo, traigo a mi estudio los textos que han analizado la práctica artística del grupo mencionado. En esta dirección, he apoyado mi investigación en el texto “El cuerpo ausente” de Miguel Rubio (2008), director de Yuyachkani.

El cuerpo como soporte e instrumento de acción que objetiva una elaboración estética, a la vez que hace visible los cuerpos ausentes de un ethos colectivo, se constituye en una práctica política. Las transformaciones del cuerpo social han determinado importantes transformaciones en los sujetos y en la concepción del cuerpo como materialidad y soporte para el hecho escénico. Las configuraciones de lo real y las “teatralidades sociales” refieren un cuerpo que nos devela otras dimensiones representacionales. (2008, p. 27).

Acojo esta perspectiva sobre el cuerpo poético como base del hecho escénico, así como la capacidad de este cuerpo de visibilizar aquello que está ausente, como lo son los cuerpos de los desaparecidos, como lo es también el cuerpo de “Rosa Cuchillo”, quien muere mientras busca a su hijo, y ahora, es su espíritu el que viene a recorrer el Perú para que no “enfermemos de olvido”. En este sentido, se destaca la capacidad de representar y de encarnar a un colectivo. A esta aproximación, sumo la mirada de Magaly Muguercia (1999) quien analiza el proceso de subjetivación en la dramaturgia del grupo Yuyachkani.

Muguercia expone el rol del cuerpo personal y social en la dramaturgia del grupo. La autora indica que el cuerpo personal y social del artista interviene en la producción de relaciones solidarias, participativas, democráticas, reintegradoras, energizantes y subversivas mediante las que se

materializa la resistencia a algún sojuzgamiento. Así surge el cuerpo como espacio de resistencia. Al respecto Muguercia refiere que las expresiones de resistencia o de poder están determinadas por una instancia corporal y, en consecuencia, por el movimiento y energía social en el espacio que el cuerpo genera. De esta manera, propone que es necesario en la práctica artística cultivar un cuerpo orgánico, un cuerpo vivo para la verdad a través del cual se garantice que la escena está viva y, por tanto, posee verdad.

Así, los integrantes de Yuyachkani “(...) intuían que, para realizar su objetivo político, la dramaturgia debía suministrar verdad no sólo en términos cognoscitivos, sino verdad escénica, es decir, credibilidad en términos de la vitalidad y la organicidad comprometidas.” (1999, p.50). Es decir, un cuerpo capaz de aportar tanto en lo simbólico como en lo conceptual a través de la organicidad.

Sin embargo, Muguercia hace referencia a la elaboración del cuerpo orgánico capaz de transmitir una verdad desde la técnica de la “acumulación sensible”. Según describe la autora, dicha técnica provee a la dramaturgia de una fuente que no es básicamente cognoscitiva, sino de naturaleza sintiente, debido a que parte de las sensaciones, movilidad, impulsos e irrupción corporal, y también del bagaje cultural, artístico y personal del artista. También señala el carácter onírico en la composición de la corporalidad del grupo, es decir, la incorporación del inconsciente como fuerza generadora en el centro de la dramaturgia.

En el siguiente apartado, estudio la forma en que el cuerpo poético potenciado en su capacidad para significar se configura como un cuerpo representativo que encarna el testimonio de las madres de los desaparecidos

1.2.4 Testimonio Encarnado

La acción escénica objeto de estudio en este trabajo, como se ha mencionado, está compuesta por el testimonio de la madre de un desaparecido durante el CAI y su lucha por hallarlo. Por tal motivo, es relevante investigar respecto a lo que es el testimonio en el contexto de violencia política y sus alcances.

En el desarrollo del Estado del Arte y Marco Conceptual, se ha hecho referencia a los hallazgos que señalan al cuerpo poético como dispositivo capaz de representar a un colectivo y encarnar su experiencia de dolor, así como combatir discursos dominantes y producir sentidos. Para desarrollar esas facultades traigo el concepto de testimonio y el rol del teatro como agente de difusión de las memorias a través de la poetización del testimonio.

El trabajo de José Antonio Sánchez en “Ética de la representación” (2013) trae el concepto de testimonio desde lo liminal, puesto que la construcción del personaje por parte de la actriz Ana Correa es el resultado de la intersección de un personaje literario con la memoria de una persona real, Angélica Mendoza. Además, Sánchez resalta el rol de acompañamiento de “Rosa Cuchillo” a los testimonios en las audiencias. Por medio del análisis de Sánchez sobre la capacidad de encarnar un cuerpo colectivo a través del cuerpo poético y encarnar, así un drama representativo, se nutre el enfoque del cuerpo poético como un cuerpo representativo para mi investigación. Ahora, es pertinente profundizar en el testimonio de estas mujeres que son representadas en el cuerpo poético que propone Correa.

John Beverley y Hugo Achugar (2002) en “La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa” definen al testimonio como un "arte de la memoria". Ellos hacen hincapié en que el testimonio no apunta solo a la memorialización del pasado, sino a la construcción futura de una nación más heterogénea, democrática e igualitaria. (p.15). Esta definición, me encamina a observar el testimonio como un medio para recuperar el pasado con proyección al futuro.

Para enriquecer la noción de testimonio en contextos de violencia, recojo los aportes de Todorov y de Leticia Robles. El testimonio es definido por Todorov (2000) como el principio que se aplica al primer proceso de la recuperación de la memoria. Al respecto, señala que cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar. Entonces, el testimonio es parte de la construcción de memoria y también es un deber en contextos de violencia, como es el caso del CAI.

Por su parte, Leticia Robles en “Diálogos del cuerpo y fuerza política: El conflicto armado interno en el teatro peruano (1980-2000)” (2018), define el teatro como espacio de reflexión ante la violencia vivida durante el CAI. Según la autora, el teatro es voz y cuerpo que denuncia y cuestiona la violencia generalizada durante el conflicto. También define el teatro como memoria viva que recuerda a los ausentes y reclama justicia en los años posteriores. Por lo expuesto por la autora puedo establecer una relación próxima entre testimonio y teatro, puesto que ambos son espacios de denuncia en donde el teatro facilita la transmisión y difusión del testimonio ampliando así, la posibilidad de observarlo, pensar y compararlo con las narrativas acumuladas que poseemos al respecto.

La perspectiva del teatro como vehículo de denuncia y difusión del testimonio mediante la poetización son profundizados con el aporte de Margarita Saona (2017) en “Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú”. Saona propone que el arte y los artefactos culturales

tienen el potencial de impactar al público con diferentes formas de comprensión de la experiencia ajena en formas que trascienden la transmisión directa de información. El aporte de Saona me permite reflexionar sobre el efecto potenciador de la escena en relación a los conflictos sociales.

1.2.5 “Rosa Cuchillo”, el cuerpo poético desde la condición de mujer.

Para analizar la composición del cuerpo-poético de la pieza señalada, centro la mirada en la creación desde el cuerpo del creador, en este caso, el cuerpo de una mujer racializada. Para elaborar este análisis apoyo mi investigación en las teorías y conceptos desarrolladas desde la Antropología, Estudios de Género y desde la mirada del análisis del trabajo de las actrices-activistas de Yuyachkani.

De los Estudios de Género acojo el concepto de cuerpo elaborado por Natalia Angulo (2018) en su artículo “Habitar el cuerpo. Etnografía feminista desde los cuerpos de mujeres de San Basilio de Palenque”. Angulo, concibe el cuerpo como una construcción cultural, así se distancia de la concepción biológica del cuerpo humano para apreciarlo como un fenómeno sociocultural e histórico.

Entendemos así, el cuerpo inscrito en un campo de relaciones de poderes, lo cual es el espacio donde se inscriben diferentes discursos, imaginarios, estereotipos que construimos a diario. Al ser un fenómeno sociocultural e histórico, el cuerpo padece la historia, es el que contiene la memoria corporalizada, a través de la piel, el cabello, en los movimientos, los gestos, pero también define las potencialidades y las fuerzas que expresa un cuerpo. (2018, p.45)

Esta perspectiva me permite estudiar el cuerpo poético como memoria corporalizada, como espacio en donde se manifiestan fuerzas a partir de las cuales el cuerpo adquiere determinado status político, social, económico y erótico, entre otras. Así pues, no es lo mismo un cuerpo de hombre heterosexual blanco en escena que el cuerpo de una mujer gay indígena, por ejemplo. Las lecturas, las impresiones que ambos cuerpos generarán estarán marcadas por su género, raza, sexualidad, etc. En ese sentido, Angulo señala al cuerpo como *“espacio para develar y cuestionar las diferentes formas de opresión y violencia que se imponen; promoviendo nuevas formas de subjetividad que rebasa lo coercitivo y donde es posible la resistencia”* (p.45)

Para profundizar el enfoque sobre el cuerpo poético desde la perspectiva de género en la constitución de “Rosa Cuchillo”, recojo el trabajo de Anne Lambright, en el texto “A Nation Embodied: Woman in the Work of Yuyachkani” (2009), el cual se centra en el rol de la mujer en la producción teatral como actrices-creadoras. La autora aborda el cuerpo de la mujer como cuerpo-sujeto que graba, performa, y crea una historia. Para ello analiza este rol a través de cuatro trabajos

del grupo: “*Allpa Rayku*” (1978), “*Contra el viento*” (1989), “*Antígona*” (2000), y “*Rosa Cuchillo*” (2003). Lambright brinda una perspectiva sobre el impacto social que tiene la representación de “*Rosa Cuchillo*”, en donde se expone el cuerpo de la mujer como campo de batalla en el CAI.

Through this performance the female body becomes the prime territory and focal point for the reenactment of the horrors of experienced by so many Andean peasants during Shining Path's reign. The female body is, once again, the repository of national memory and the historian who relays it. She is also the site where conflicts are played out so that the nation, upon recovering its memory, may move towards recovery (Lambright, 2009, p. 147).¹

Este análisis, me proporciona una perspectiva sobre el cuerpo-poético de la mujer como cuerpo que, tras haber sido marcado por la violencia política, es un cuerpo que guarda la violencia vivida, la memoria nacional que es, además, un cuerpo capaz de conducirnos a la recuperación social al recuperar las memorias que contiene. Esta mirada sobre el cuerpo de la mujer como campo de batalla es desarrollado por Rita Segato (2016), quien identifica la cuestión de género como “*la piedra angular y eje de gravedad del edificio de todos los poderes*” (p. 19), en su texto “*La guerra contra las mujeres*”. Segato, señala al patriarcado como el pilar de todo poder y comprende a la “*violencia patriarcal*” como uno de los mecanismos de dominación. Así puedo entender el cuerpo de la mujer definido desde el paradigma del patriarcado.

Lambright también me permite apreciar la complejidad del enfoque que el grupo Yuyachkani ha ido construyendo sobre el Perú. No es gratuito que el corpus mayor de este grupo muestre predominantemente las voces y puntos de vista de las mujeres. La autora afirma que, a través de sus obras, Yuyachkani le dice al Perú: “*Yo, mujer, soy tus pensamientos; Yo, mi cuerpo de mujer, soy tu memoria*” (2009, p.147).

Para ahondar en el análisis sobre lo que este cuerpo-poético de mujer evoca, tomo el concepto de “*domesticar la política*” de Segato. Esta noción contribuye con el rol de transición del cuerpo de mujer que propone Lambright. Así, Segato con el enunciado de “*domesticar la política*” hace referencia al camino hacia la humanización de lo político. Dicha humanización se da al llevar la

¹ Traducción: A través de esta actuación, el cuerpo femenino se convierte en el territorio principal y el punto focal para la recreación de los horrores experimentados por tantos campesinos andinos durante el reinado de Sendero Luminoso. El cuerpo femenino es, una vez más, el depositario de la memoria nacional y el historiador que la transmite. Ella es también el lugar donde se juegan los conflictos para que la nación, al recuperar su memoria, camine hacia la recuperación.

política al terreno de lo íntimo, lo cual es percibido como lo que corresponde a lo femenino, a lo propio de las mujeres, lo doméstico, es decir, lo privado.

Este enfoque de las tareas o lo propio de las mujeres en la comunidad se engarza con el trabajo desarrollado por Katherine Hite y Marita Sturken (2019) en el ensayo “Stadium memories: The Estadio Nacional de Chile and the Reshaping of Space through Women’s Memory”. Las autoras reflexionan sobre cómo las memorias de la violencia política pueden ser movilizadas para lograr un futuro esperanzador y orientado hacia el progreso.

Tomo el término de “movilizar la memoria” como una dinámica potencial para la transformación. Resulta relevante dicho enfoque para mi investigación, porque a través del rito que instauro el cuerpo poético se agencia la reconstrucción de memoria por el hecho de construir un testimonio poético encarnado basado en las historias de las mujeres integrantes de ANFASEP y la movilización social que desencadenó su lucha.

Significantly, transnational feminist memory work as practiced here aims to document and commemorate daily injustice and slow violence, as experienced cumulatively and bodily, as well as by large-scale disaster.² (2019, p.12)

Esta aproximación al rol de las mujeres en su hacer como ciudadanas, como miembros de la comunidad para la reconstrucción de memoria colectiva, me lleva al concepto de “mujer tejedora” de Silvia Rivera.

Entonces ese detalle hace que el varón, que es el que hereda por linaje la tierra, tenga como contrapartida que la mujer hereda las relaciones hacia afuera. Que son las mujeres las que comercian, las que venden, las que manejan la plata, todo lo que viene de afuera, y el varón se entroniza, digamos, en su territorio. Por eso yo hablo de que la identidad masculina es una etnicidad “mapa” y la entidad femenina es una etnicidad “tejido”, porque teje las diferencias de toda la exterioridad de la comunidad y que una sin la otra, o sea, el mapa sin el tejido se vuelve guerra. (2018, p. 186-187).

² Traducción: Significativamente, el trabajo de memoria feminista transnacional tal como se practica aquí tiene como objetivo documentar y conmemorar la injusticia diaria y la violencia lenta, tal como se experimentan de forma acumulativa y corporal, así como por un desastre a gran escala.

La cita devela a la mujer como la agente de vínculos dentro de la comunidad y respecto a otras comunidades. Debido a esta capacidad de producir conexiones, es que Rivera denomina a la mujer como “mujer tejedora”. También, Rivera indica que, debido a la ductilidad de las mujeres, tenemos más libertad para ser como somos. *“Y eso ha hecho que las solidaridades, los gestos generosos de apoyar a otras mujeres hayan creado un tejido de afectos, sin el cual no se podría pensar en la lucha. Una fuente de gran esperanza son las mujeres”* (Rivera, 2018). El aporte de Rivera me da cuenta de cómo en la historia de las mujeres, su hacer pone acento en el arraigo y en generar relaciones de cercanía, íntimas, proponiendo así, maneras de hacer política desde los vínculos. Esto sería visto por Segato como parte de “domesticar la política”. Las autoras mencionadas proponen recuperar ese estilo de hacer política desde un espacio vincular. Esta otra manera de hacer política es la que se propone desde el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo”, mediante el cual se convoca a conocer nuestro pasado violento, pero también a perdonar y sanar.

A través del estado del arte y marco conceptual desarrollado, entiendo como cuerpo poético a la codificación escénica del cuerpo del actor/actriz, la cual permite que se encarne conocimiento y emociones que son transmitidos al espectador en el espacio/tiempo que genera la intercorporeidad del encuentro escénico. También, entiendo a este cuerpo como una “caja de resonancia” potenciada en la producción de sentidos. Ello reafirma la función comunicativa del cuerpo en cuestión. En ese sentido, entiendo al cuerpo poético como un vehículo de convocatoria que está dirigido a establecer vínculo y transmitir una experiencia sensible. Además, identifico su capacidad de representar debido a su carácter liminal que le permite ser individual y colectivo, cuerpo y “documento vivo”, ya que es simbólico, político y físico. Estamos ante un cuerpo que es espacio de resistencia y reflexión, que interviene el espacio público para convocar, congregarse e interpelar dando foco a los conflictos sociales.

1.3 Memoria, rito y acción escénica

La difusión de las memorias sobre la violencia política que se vivió en el Perú durante el CAI, es la principal vía para ejercer nuestro derecho como ciudadanos a conocer nuestra historia con el fin de reflexionar sobre nosotros como pueblo y como individuos; y direccionarnos hacia la constitución de la nación que queremos ser.

En la actualidad, enfrentamos una circulación de información sin precedentes. La virtualidad y los medios de comunicación permiten que accedamos a tal cantidad de información que, en la mayoría de los casos, no cuentan con sustento o se muestran de manera parcial llevándonos a la desinformación producto de la omisión, parcialización y al silenciamiento de las memorias que no

comulgan con las hegemónicas y, así nos dirigimos al olvido e ignorancia de nosotros mismos como nación. En este contexto, las artes escénicas se presentan como espacio de resistencia ante la desmemorialización. Así, mediante la práctica artística se puede contrarrestar la desinformación colaborando con la construcción de una sociedad sana, consciente y justa. En esta tarea por difundir las memorias que conforman nuestra historia a través de lenguajes poéticos, el ámbito académico tiene el medular rol de reflexionar sobre el impacto del arte escénico en la construcción de memoria y reconstrucción social y así, mostrar la real dimensión del aporte y relevancia de la práctica artística en la sociedad. En este subcapítulo paso exponer las fuentes académicas que dan forma al Estado del Arte y Marco Conceptual respecto a los conceptos de memoria colectiva, rito y sus alcances en la sociedad.

1.3.1 Memoria y Teatro

En “Los trabajos de la Memoria”, Elizabeth Jelin (2002) entiende a las memorias como procesos subjetivos fijados en experiencias, en símbolos y materiales. Y, además, señala que, en dichos procesos subjetivos, las memorias son elemento constitutivo de la identidad. Debido a que la memoria está ligada a las emociones y afectos, las transformaciones por las que atraviesa la memoria son originadas a raíz de que la experiencia o acontecimiento cobra vigencia al asociarse con emociones que promueven la búsqueda de sentido (p.27). Esta perspectiva, me permite observar la memoria como proceso que da forma a la identidad. También, destaco el factor sensorial-emotivo que hace que el evento cobre vigencia en el presente.

El enfoque sobre el pasado en el presente, se refuerza con la definición de Diana Taylor (2007) en el artículo “El espectáculo de la memoria”. La autora define a la memoria como un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. Este enfoque me permite entender la memoria como una forma de revivir el pasado en el presente. En este sentido, apoyo mi enfoque en la propuesta de Silvia Rivera (2018) quien aborda la idea de un “pasado vivo” en la acción de recordar.

Aquello que es pertinente está vivo, lo demás está olvidado, momentáneamente. Hasta que haya que recuperarlo (...). Hasta que su pertinencia se haga visible desde las crisis del presente. No está perdido (...) Pero hay siempre una tensión entre el olvido y la memoria, porque hay olvidos provocados, hay olvidos dirigidos, por la vía pedagógica, por la escuela, por el Estado, por la invasión de la subjetividad a partir de la televisión, los medios, hay

fuertes pulsiones de tapar todo eso y enterrarlo para siempre, ¿no? Yo creo que por eso hay que hacer una labor muy proactiva de este nexo entre pasado y futuro. (p.190)

La aproximación de Rivera, reafirma el estado de fluctuación constante de la memoria propuesto por Jelin. Rivera me permite enfocar la memoria como territorio que se construye y se deconstruye, en el cual nada se pierde porque incluso lo que se olvida puede ser recuperado a través de las crisis, puesto que estas demandan en el presente, revisar el pasado para orientar una solución hacia el futuro.

Sobre la acción de recordar Óscar Córnao (2015) en el “El teatro de las acciones mínimas”, indica que recordar tiene un carácter colectivo, a pesar de que esté identificado con el mundo interior del individuo.

El acto de recordar pasa por la participación de una capacidad compartida que pone en relación a quien recuerda con un entorno colectivo. (...) La capacidad de recordar, junto con otras relacionadas también con la palabra, confiere al individuo un sentido de pertenencia genérica; dicho de otra manera, somos sociales, entre otras cosas, porque recordamos.” (p. 23)

Así pues, recordar no es solo traer el pasado al presente, sino es la acción que nos brinda como especie, sentido de pertenencia, por ende, construye nuestra identidad.

Todorov en “Los abusos de la memoria” (2000) señala que la memoria y el olvido están en constante interacción a partir de la cual la selección surge como rasgo constitutivo de la memoria (p. 13). Esta aproximación me orienta a enfocar a la intervención o mediación de “Rosa Cuchillo” en la selección de lo que va a ser recordado respecto a las madres de los desaparecidos durante la guerra interna. Al respecto, acojo el enfoque de Todorov sobre el control de la memoria como forma de conquista. El autor señala que “(...) las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos (...)” (2000, p.11)

Esta mirada resuena con la de Jelin (2002) respecto a la narración de memorias como objetos de disputas y luchas, lo cual remarca, según la autora, el rol activo y productor de sentido de los actores de las luchas enmarcadas en relaciones de poder. Tanto las aproximaciones de Jelin como de Todorov me conducen a pensar el espacio de resistencia que emerge en la práctica artística al dar foco

a las narraciones que son anuladas en las luchas que dictan qué memorias prevalecerán y qué sentidos producirán.

En relación a lo expuesto, tomo el concepto de “Memoria ejemplar” trabajado por Todorov (2000) referido al recuerdo que sirve como un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes. Según argumenta Todorov, la “memoria ejemplar” supone una doble elaboración, puesto que:

(...) por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte —y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública—, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un exemplum y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente (...) El uso ejemplar permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (p. 21-22)

Este concepto me permite analizar la acción escénica de “Rosa Cuchillo” bajo la noción del propósito, del para qué de dicha acción en nuestra sociedad pos CAI y cómo opera en la construcción de la memoria social, cómo se puede integrar por medio de una memoria “exemplum” un aprendizaje colectivo. Por esta razón, es relevante desarrollar en el marco teórico existente el concepto de la memoria colectiva o social.

Jelin (2002) define a la memoria colectiva como memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Parte de los marcos sociales son las tradiciones que se entretajan con las memorias individuales. Y al igual que estas memorias particulares, la memoria colectiva está en estado de flujo constante, con alguna organización social. En este flujo de transformación de las memorias, Jelin señala que existen algunas voces que son más potentes que otras en la medida que cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios y con alguna estructura dada por códigos culturales compartidos (2002, p.22).

Así pues, la memoria social enfrenta la misma lucha que se da a nivel de memorias individuales, solo que en la dimensión colectiva. La memoria colectiva se conforma por el dominio de ciertas memorias respecto a la subordinación y el silenciamiento de otras. Dentro de cómo se conforma la memoria social, la autora mencionada señala que no solo contamos y guardamos nuestras

propias experiencias, sino que somos capaces de incorporar las experiencias que nos han sido transmitidas.

El pasado, entonces, puede condenarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas (...) Estamos hablando de procesos de significación y resignificación subjetivos, donde los sujetos de la acción se mueven y orientan (...) Esos sentidos se construyen y cambian en relación y en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente (Jelin, 2002, p.13).

De esta forma, somos capaces de replantear el pasado en la medida que interactuamos con otras memorias, con las de otros colectivos y así, producir nuevas interpretaciones de la historia compartida como nación. Para profundizar mi análisis sobre el recordar, me sustenté en las nociones de “recordar sucio” y el “buen recordar” desarrolladas por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016) en “Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980 – 2000)”. En el texto indicado se desarrolla el concepto de “recordar sucio”, como “la zona gris”, en la que las fronteras de la identidad de víctima y perpetrador quedan diluidas (2016, p.33) haciendo imposible atribuir responsabilidades claramente delineadas a uno u a otro, es decir, “condenar al villano o celebrar al héroe” (p.31). Así pues, “el recordar sucio” orienta a cuestionar la fidelidad y transparencia del recuerdo. En oposición a esta manera de rememorar, Hibbett y Denegri desarrollan el “buen recordar” como ejercicio que aspira a “la comprensión y purificación” tras observar la herida social causada por los abusos de poder.

La mirada de estas autoras me permite desarrollar la construcción de memoria colectiva pos conflicto, como un diálogo en el que convergen las diversas memorias respecto a la violencia perpetrada durante el CAI. Estas memorias, a medida que intercambien sus recuerdos, se yuxtaponen unas sobre otras, ya sea por jerarquía social o por necesidad de señalar y diferenciar entre las memorias de las víctimas, victimarios y héroes. La aproximación de Hibbett y Denegri, me permiten analizar la posición que propone la acción escénica de “Rosa Cuchillo” respecto a la figura de héroes y victimarios y cómo este montaje abre paso a la validación de los recuerdos y su integración para entender lo vivido como nación.

Esta perspectiva se ve enriquecida con el trabajo de José Carlos Agüero (2015) en “Los rendidos. Sobre el don de perdonar”. Agüero plantea la necesidad de “re-mirar” a los culpables, a los traidores, a los criminales, a los terroristas, y por contraste también a los héroes, a los activistas, a los inocentes. Y también, a los espectadores, a quienes el autor define como “*los que creen que son el*

público pasivo en este drama” (2015, p.14). Este “re-mirar” propuesto por el autor, tiene como fin cuestionar nuestros recuerdos y el modo en que los hemos construido. Resulta relevante destacar la posición desde donde reflexiona Agüero, puesto que, como hijo de padres terroristas, ofrece a mi investigación la mirada de quien es parte de las memorias marginadas y silenciadas. Agüero, me permite ver la memoria como un medio para “recuperar contexto” (p.22) con la finalidad de comprender las circunstancias en las que se da la violencia política y así, poder humanizar a los actores del conflicto.

El estado del arte y los conceptos traídos a esta parte de la investigación me permiten entender la memoria como un proceso de construcción de identidad que está en constante diálogo y cambio. La memoria es movimiento y desplazamiento de los recuerdos que responde a un orden social, y también responde a la crisis y lo que esta marca como pertinente. Así, se presenta como espacio de recuperación y observación del pasado en el presente con proyección hacia el futuro. De esta forma, la memoria colectiva son las “huellas” que marcan la referencia de cómo nos vemos como sociedad, lo que ignoramos, lo que aceptamos y lo que rechazamos de nuestra historia común.

Con la finalidad de profundizar la relación entre memoria y teatro traigo a esta parte de mi investigación el trabajo de Margarita Saona en “Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú” (2017) y el de Leticia Robles-Moreno (2018) en “Diálogos del cuerpo y fuerza política: El conflicto armado interno en el teatro peruano (1980-2000).” Saona (2017) concibe la “memorialización” pública, como la práctica del recordar, del recuperar memorias. Esta práctica genera información y activa formas de empatía, incluso entre aquellos que no tienen recuerdos reales de los eventos, pero que son capaces de entender y de identificarse con la pérdida que han sufrido las víctimas y sobrevivientes de la violencia política (2017, p.11). Robles-Moreno (2018) le atribuye al teatro la cualidad de repercutir en la vida contemporánea. Así pues, desde el teatro, el diálogo entre la palabra, el trabajo del cuerpo y la participación política, ofrece modos alternativos de conocer, entender y articular nuestro pasado reciente. Robles-Moreno presenta una mirada sobre el teatro como espacio para observar a la humanidad, puesto que muestra historias con las que conectamos, porque reconocemos los sentimientos por lo que transita el personaje.

En este sentido, es necesario desarrollar el concepto de representación para lo cual me baso en el texto “Ética de la representación” de Sánchez (2013). El autor señala que, por medio de la representación se consigue transmitir la emoción. Es decir, por medio de un relato que establece un vínculo emocional con el espectador, se hace visible una realidad que ignoramos o que conocemos pero que no está visible diariamente.

1.3.2 El rito y la reconstrucción social

Para el desarrollo de este subcapítulo, retomo el aporte de Antonio Prieto y Yolanda Muñoz (1992). Los autores señalan que el rito es la más antigua manifestación del fenómeno representacional y, por consiguiente, es una de las formas primigenias de comunicación del ser humano con sus semejantes y con su entorno natural y sobrenatural. Así mismo, afirman que el rito posee una eficacia de magnitud insospechada como comunicador y generador de cohesión social. En adición, Prieto y Muñoz (1994) afirman que el rito significa y, por ende, comunica. La posibilidad de la comunicación se basa en que el rito parte de un sistema de símbolos pertenecientes a un código cultural y social determinado. La definición que realizan estos autores, me permite reflexionar sobre los códigos culturales y sociales que se aplican en “Rosa Cuchillo” para dirigirse a la sociedad pos conflicto. Además, puedo entender el rito escénico como el medio para actualizar y comunicar la información colectiva de la comunidad.

Respecto del impacto que puede tener la acción escénica, Prieto y Muñoz me proporcionan la mirada sobre el rito como creador de un estado extático en la colectividad, haciendo que ésta perciba con más intensidad su entorno y sus procesos internos” (p.19). Esta perspectiva apoya la noción del cuerpo poético como cuerpo productor de sentidos, cuerpo potenciado que puede provocar un estado de éxtasis, de fascinación ante el cuerpo poético y lo que este le genera.

Siguiendo el desarrollo del concepto de ritual, tomo las nociones que desarrolla Víctor Turner en el “Proceso ritual. Estructura y antiestructura” (1969). Turner identifica el ritual como manifiesto de los valores y como el medio para expresar lo que profundamente conmueve al grupo al que responde el rito. Por esta razón, Turner afirma que las creencias y prácticas religiosas poseen una extraordinaria importancia por el hecho de que tienen la capacidad tanto de mantener como de transformar las estructuras humanas psíquicas y sociales. La aproximación que realiza Turner sobre las creencias y prácticas religiosas es sustancial para mi mirada sobre el doble rito que observo en “Rosa Cuchillo”, en donde se ejecuta “un florecimiento” al público. Este pequeño ritual es parte de las costumbres de las culturas andinas y en la puesta en escena como parte del montaje es rápidamente leído y asimilado por la audiencia.

En adición, Turner refiere que cuando un grupo de personas participa de un mismo ritmo provocado por la danza, cantos y música, se genera un sentimiento de cohesión y unidad grupal; sin embargo, este sentimiento solo es posible cuando se encuentra contextualizado en una narrativa y una cosmovisión que dirigen y validan cada acto. (1969, p.17). Así, observo que la cohesión colectiva

que genera el rito de “Rosa Cuchillo” parte de la contextualización del pasado común de la guerra interna y la cosmovisión andina.

Ante lo expuesto, para esta investigación, entiendo por rito al fenómeno representacional y comunicacional que se sostiene en el carácter simbólico, por medio del cual manifiesta ideas, conceptos y saberes que son relevantes para la comunidad a la que le habla el rito. Así el rito es la manifestación de los valores y es el medio para expresar lo que profundamente conmueve al grupo al que responde el rito. Por esta razón, entiendo el rito como lo que da lugar a la configuración del cuerpo poético, lo contiene, y es mediante los significados que guardan sus símbolos en lo contemporáneo y en lo ancestral que el rito en el cuerpo poético es capaz de llamarnos no solo la reflexión, sino que también la acción.

Respecto al impacto que genera el rito en “Rosa Cuchillo” en los espectadores, así como los factores del rito que abren camino para la reconstrucción nacional pos CAI, apoyo mi investigación en la perspectiva de la persona como “un animal simbólico”, siempre capaz de darle una nueva dimensión a la realidad, al atribuirle significados a los objetos que lo rodean. (Prieto y Muñoz, 1992, p.14). Así pues, somos una especie con consciencia simbólica capaz de transformar los objetos en símbolos y dotarlos de significados.

Para ahondar en las herramientas simbólicas del rito que facilitan la reconstrucción social, tomo el elemento del ritmo en la composición del cuerpo. La partitura física y de movimiento con un ritmo determinado y sostenido que rompe con lo cotidiano produce el estado de extático, de contemplación. Dicho estado, en el que la persona se encuentra en un estado de alerta, provoca que el impacto sensorial, lo que percibimos por medio de los sentidos sea intensificado. Ello unido a la atmósfera extracotidiana que funda el cuerpo poético, hace que se introduzca *“al participante en un espectáculo interno capaz de relajar las defensas consientes y de dar paso a las experiencias subjetivas que se encuentran en niveles más profundos”* (p. 47). Esta mirada sobre el efecto del rito en la acción escénica, comulga con la noción del impacto que posee a nivel sensorial y emocional la representación. Por este motivo, no llega a ser determinado el nivel de afectación, puesto que no es posible medir qué activa a nivel inconsciente, qué huellas pueden despertar o qué ideas pueden ser removidas.

En el desarrollo del primer capítulo de la tesis, he llegado a concluir que: La acción escénica estudiada está enmarcada en el contexto de violencia política más grande que hemos afrontado como nación, el CAI. Este escenario de excesos está marcado por las desapariciones forzadas. Por ello, la acción escénica, que se dirige en el presente a la sociedad pos CAI, busca dar

foco al conflicto social que enmarca la violencia sistemática contra los grupos más empobrecidos y olvidados por el sistema. Mediante el teatro y su capacidad de representar se busca reconocer a las víctimas y enmendar simbólicamente el trauma vivido apelando a nuestra naturaleza de “animales simbólicos”. De esta manera, observo al teatro como una práctica para recordar a través de la representación que propone el rito. En el siguiente capítulo se desarrolla la estrategia de trabajo empleada para estudiar al cuerpo poético y su agencia en la construcción de memoria y reconstrucción social.



CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA

Esta investigación sobre las Artes Escénicas apunta a tejer mis experiencias y apreciaciones como: investigadora, espectadora de la acción escénica y artista escénica, con el contexto de la sociedad peruana pos conflicto y con los “ecos” y “reverberaciones” de la acción escénica a partir de encuentros con la actriz-creadora Ana Correa. El propósito de mi investigación es reflexionar sobre cómo teatro y sociedad están moldeándose e interactuando constantemente y de qué manera la práctica artística pone sobre la mesa temas sociales generando un impacto en la colectividad.

Para llevar a cabo la investigación he sostenido el análisis en las herramientas propuestas por Didawyn Kent (2017). La autora señala que, debido a la naturaleza efímera del acontecimiento teatral, su estudio implica trabajar siempre con las “huellas” que este ha dejado a su paso. Las huellas a las que se refiere la autora están conformadas por los términos de “resonancia”, “repercusión”, “reverberación” y “eco”. Kent enfoca al acontecimiento teatral como algo que pasa en los cuerpos y no solo en la mente (2017, p. 4). En este sentido, la investigación que desarrollo, además de sostenerse en las teorías y conceptos expuestos en el primer capítulo, también se fundamenta en mi experiencia sensible como parte del acontecimiento escénico de “Rosa Cuchillo” en tres oportunidades.

Para desarrollar mi estudio acojo la noción de “repercusión” como el impacto que produce en los cuerpos la vibración (“resonancia”) de la acción escénica. A partir de este concepto desarrollo mi investigación sobre las formas en que el montaje ha repercutido en mí como espectadora, artista e investigadora. Ello me conduce a indagar en las “huellas” de la acción escénica. Es decir, los fragmentos materiales, a los que Kent llama “ecos” y “reverberaciones”.

(...) «reverberaciones» son todos aquellos fragmentos que quedaron del momento preciso de la acción, o del proceso creativo que llevó a la construcción de las obras (...). Los «ecos» son todos aquellos restos que se derivan del acontecimiento, y que conservan sólo una parte de la vibración «resonante», ya que se dan tras una determinada distancia temporal. Con el «eco» regresa sólo un fragmento del acontecimiento, nos trae de vuelta aquello que resultó trascendente, podríamos decir que lo esencial; estas huellas que quedan en el cuerpo son marcas, a veces producidas por el impacto emocional, estético, o por una idea que ha percutido de manera especial. (p.8).

Así, la “reverberación” y el “eco” se presentan como fenómenos vibratorios cuyo impacto está vinculado con el cuerpo y a la memoria. En mi trabajo, las “reverberaciones” están conformadas por el material de archivo y los “ecos” están compuestos por los fragmentos que, por lo significativo que

resultaron en la resonancia de mi experiencia, quedaron grabados en mi memoria. No obstante, estos “ecos” han crecido en el proceso de investigación, puesto que al estar en contacto con el material de archivo (“reverberaciones”) sumado a las entrevistas con Correa, y el proceso de evocar la experiencia escénica a través de la bitácora, estos han repercutido en mí activando mi recuerdo y recuperando fragmentos que han adquirido relevancia al observar la experiencia con un conocimiento teórico nutrido por la investigación expuesta en el capítulo anterior. Definitivamente, mi mirada como investigadora ha hecho que pueda observar la pieza artística desde otra dimensión que se complementa con mi perspectiva como espectadora y artista.

De esta forma, el presente capítulo da cuenta del proceso metodológico seguido para activar las “repercusiones” de “Rosa Cuchillo” en base a los “ecos” y “reverberaciones” recopiladas durante el proceso de estudio. En primer lugar, presento mi enfoque de investigación para la tesis, en donde entretejo la mirada académica de los Estudios sobre las Artes Escénicas con mi mirada de artista escénica e investigadora participativa, ya que, como se ha mencionado, he sido espectadora de la acción escénica en dos oportunidades (2007 y 2019). Y, en segundo lugar, expongo el diseño metodológico que me ha permitido desarrollar la investigación, es decir, las herramientas empleadas para analizar el cuerpo poético en “Rosa Cuchillo”.

2.1. Lugar como investigadora

El enfoque de investigación de la presente tesis se define como una investigación “sobre las artes” conforme con la “Guía de investigación en Artes Escénicas” (Ágreda, Mora y Ginocchio, 2019). En consecuencia, mi investigación sobre la acción escénica “Rosa Cuchillo” se ha desarrollado desde una mirada externa, aplicando metodologías vinculadas a disciplinas como las ciencias sociales. Mi investigación es descriptiva en el sentido que busca profundizar en las características del hecho escénico y su contexto. Pero también, es una investigación analítica, puesto que está direccionada a analizar la acción escénica desde mi experiencia y desde los diversos marcos conceptuales relativos a los Estudios de Género, la Semiótica, la Antropología y Teoría del Teatro, como se ha expuesto en el Estado del Arte y Marco Conceptual.

Así mismo, la investigación que presento incluye, como elemento fundamental para la indagación, el campo emotivo y subjetivo de mi perspectiva como artista escénica y como espectadora de la acción escénica estudiada. También integra mi experiencia como alumna de Correa y como su asistente en la docencia. Ello me ha permitido desarrollar una proximidad a la práctica artística de la creadora de “Rosa Cuchillo” y, por ende, mayor cercanía con el proceso creativo desarrollado por la actriz en cuestión.

Para profundizar sobre el aporte que me ha brindado la proximidad con Correa, es necesario señalar que como su asistente en la docencia he podido observar su entrenamiento actoral y las técnicas e influencias de otras disciplinas, como las artes marciales, que la actriz aplica a su creación. Además, he llevado a cabo dos entrevistas (ver Anexo 2) con Correa que me han facilitado el acceso a sus “reverberaciones”, “ecos” y perspectiva como actriz, ciudadana y mujer sobre el proceso creativo en “Rosa Cuchillo”. Ello me ha permitido recopilar la mayor cantidad de “ecos” y “reverberaciones” para reconstruir la “resonancia” del hecho escénico.

La investigación que presento se ha desarrollado en el contexto de la pandemia por lo que se ha estudiado la acción escénica a partir de mis recuerdos sobre la experiencia escénica del año 2007 y 2019. Estas memorias han sido trabajadas con la herramienta de la bitácora (ver Anexo 1), las entrevistas y la revisión de material de archivo de la pieza. A partir de ello, apunto a generar un tejido entre las experiencias y percepciones personales con la comunidad pos conflicto para reflexionar sobre la agencia del acto escénico en la construcción de memoria colectiva y reconstrucción. social pos CAI.

Este proceso de investigación ha enfrentado la dificultad de ser desarrollado en el contexto de pandemia COVID-19. Por tal razón, el 90 por ciento de la investigación se ha dado desde la virtualidad teniendo que realizar la primera entrevista por plataformas digitales, además de tener que elaborar la investigación y análisis en medio de las dificultades que ha presentado la pandemia en distintas dimensiones, económicas, emocionales y físicas, puesto que, en el proceso, mi familia y yo nos vimos afectados por la enfermedad.

No obstante, en el 2022, al levantarse las restricciones sociales de la pandemia, he podido desarrollar la investigación con mayor proximidad a las fuentes. Esto ha sido un cambio relevante, puesto que la segunda entrevista pudo ser llevada a cabo de manera presencial, lo cual me permitió acceder físicamente a las “reverberaciones” de la acción escénica al poder estar en contacto con el material que compone la puesta en escena, como el vestuario y elementos escénicos. Definitivamente, este contacto ha enriquecido mi trabajo de reflexión en la bitácora y con ello, en el análisis.

2.2 Diseño metodológico de la investigación

Para aproximarme al estudio de “Rosa Cuchillo” me enfoco en la revisión del año 2007 y 2019³ y, la revisión de material documental del video de la acción escénica presentada en el año 2012 en la Universidad de Brown.

³ Presentaciones llevadas a cabo en las áreas comunes del campus de la PUCP

En la “Guía de investigación en Artes Escénicas” refieren que el análisis de un hecho escénico, ya sea del suceso vivo o a partir de registros documentales, es empleado para hablar sobre el quehacer del artista escénico y cómo este dialoga o interactúa con su contexto (2019, p.26). Así, las revisiones citadas se dieron en el contexto pos CAI, lo cual me permite reflexionar sobre la interacción del cuerpo poético con la sociedad pos conflicto. Para efectuar este análisis, el diseño metodológico que apoya mi investigación se estructuró en base a tres herramientas.

La primera herramienta fue la bitácora, a través de la cual he revivido el hecho escénico para poder analizarlo desde mi experiencia. Traigo al diseño metodológico esta herramienta en primera instancia, pero esto no quiere decir que las herramientas se hayan desarrollado de manera independiente y obedeciendo un orden cronológico. El acto de revivir mi recuerdo sobre el hecho escénico y con ello activar las huellas que dejó en mí para analizar el impacto de la obra, ha estado entramado con la revisión de material documental, las entrevistas y el estudio sobre investigaciones previas sobre “Rosa Cuchillo” y conceptos entorno a cuerpo poético, memoria, género y rito.

La segunda herramienta fue la entrevista. Esta investigación cuenta con dos: una fue llevada a cabo de manera virtual y la segunda de manera presencial en la casa Yuyachkani. A través de esta herramienta he podido aproximarme a los recuerdos del proceso creativo, la experiencia con el público y la perspectiva de la actriz sobre la acción escénica.

Mi tercera herramienta fue la revisión de material documental, la cual ha estado basada en el análisis de reportajes sobre el montaje, fotografías, registro en video de la obra, así como la oportunidad de visitar la casa Yuyachkani para observar las “reverberaciones” de la acción escénica a través del material de archivo (vestuario, elementos escénicos, flyers y notas de la actriz), los cuales fueron compartidos en nuestra última entrevista. Este es un claro ejemplo de cómo tres herramientas convergieron simultáneamente, porque la revisión del material generaba impresiones que eran anotadas en la bitácora mientras se desarrollaba la conversación con Correa, por ejemplo.

Es pertinente señalar que, en este proceso de análisis y redacción, me he apoyado en la técnica del Mindfulness para poder estudiar la “resonancia” de “Rosa Cuchillo”, es decir, para poder involucrar el plano de la sensación dentro del proceso de escritura he tenido que abrirme a la alternancia del pensamiento y así, oscilar entre los procesos racionales y sensoriales que tuvieron lugar en mi cuerpo. En este aspecto, incluir pausas, mediante las técnicas del mindfulness y mediante activaciones físicas para traerme al presente y sacarme del estancamiento que generaba la escritura mecánica, me fue de gran utilidad.

Así pude recuperar procesos de producción de pensamiento importantes, acceder a otros planos de conocimiento, que se generaban a partir de la intuición y la imaginación propiciadas por estas pausas activas que facilita la técnica mencionada. En este sentido, puedo decir que antes de aplicar esta herramienta encontraba limitación en la escritura mecánica que apuntaba a generar pensamiento crítico, pero no involucraba la escritura con el cuerpo perdiendo información sensorial relevante para generar reflexión en torno a mi objeto de estudio.

A continuación, presento la matriz metodológica y posteriormente desarrollo las herramientas empleadas en la investigación.



MATRIZ METODOLÓGICA

PREGUNTA GENERAL: ¿De qué manera la constitución del cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” construye memoria social sobre las madres de los desaparecidos durante el CAI para proponer vías hacia la reconstrucción social pos-conflicto?

OBJETIVO GENERAL: Analizar de qué forma la constitución del cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” procura la construcción de memoria social sobre la agencia de las madres de los desaparecidos durante el CAI proponiendo vías hacia la reconstrucción social posconflicto.

Herramientas	Objetivos	Sesiones	Requerimiento	Información
Revisión del Material documental	<ul style="list-style-type: none"> Observar y analizar las miradas que se ha tenido sobre la acción escénica en las presentaciones que ha tenido y qué tipo de vínculo develan los registros. 	-		<ul style="list-style-type: none"> Entrevista a Ana y fragmentos de la performance en Acting Together - Performance & Peacebuilding https://www.youtube.com/watch?v=JCrfflgrZ44 Material fotográfico Nota periodística y extracto de la obra en Ayacucho (Colección de la Defensoría del Pueblo) https://www.youtube.com/watch?v=-UpvaGDLV4c Fragmento de la obra en La Casona de la Universidad San Marcos https://www.youtube.com/watch?v=rmzEUvbt34g Fragmento de la obra en la ciudad de Cádiz https://www.youtube.com/watch?v=MUAdpVPBqco Reportaje a “Rosa Cuchillo” en El lugar de la memoria de la Región Junín https://www.youtube.com/watch?v=HM6dsHPknAI
Revisión material de archivo (video que registra la totalidad de la acción escénicas).	<ul style="list-style-type: none"> Analizar la composición del cuerpo poético en la obra y los elementos simbólicos que la componen y representan a las madres de los desaparecidos durante el CAI. Identificar e interpretar el rito en la performance. 	-		<ul style="list-style-type: none"> Performance presentado en la Universidad de Brown –E.E.U. U (junio, 2012) https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpiXc Desmontaje de “Rosa Cuchillo” en el canal Cultura24.tv
Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> Trazar el proceso de creación del cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” Identificar la intencionalidad de los signos empleados en la acción escénica. 	2	<ul style="list-style-type: none"> Grabadora de voz Cámara de video y fotográfica de 12 megapíxeles 	<ul style="list-style-type: none"> Guía de entrevista semi-estructurada
Bitácora	<ul style="list-style-type: none"> Explorar, registrar y analizar el proceso de rememoración de pasajes de la acción escénica que hayan dejado “huella” y la experiencia sensible que contienen. 	1	<ul style="list-style-type: none"> Cuaderno empastado 	<ul style="list-style-type: none"> Fotos de la acción escénica Fotos de los elementos escénicos de “Rosa Cuchillo” tomadas durante la segunda entrevista. Fragmentos de las entrevistas a Correa Fragmentos del texto de la acción escénica

Las herramientas descritas en el presente cuadro, han sido separadas con fines de presentar un orden que favorezca a la lectura de la tesis. Sin embargo, en la práctica, estas herramientas han estado en constante diálogo e intercambio, como se ha mencionado al inicio de esta sección. A continuación, me detendré en cada una de estas herramientas.

2.2.1 Bitácora

En el texto “Bitácora, serendipia y multimedios: Construyendo metodologías creativas en la investigación artística” de Yosi Anaya Morales y Xavier Cózar Angulo, se hace referencia a la bitácora como “la mente sin cráneo del artista” (p.3). Tomo esta perspectiva, pues la bitácora me ha permitido dar forma a las ideas que surgían a partir del ejercicio de recordar. Al anotar mis vivencias, las palabras, imágenes, frases me permití experimentar nuevamente la acción escénica y reflexionar sobre ella.

La manera en que desarrollé la bitácora fue a través de preguntas orientadas a despertar mis recuerdos como espectadora. En este sentido, las preguntas guías fueron: ¿Cómo el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” construye memoria social sobre la agencia de las madres de los desaparecidos durante el CAI? ¿Cómo el rito en esta acción escénica propone vías hacia la reconstrucción social? Estas preguntas me llevaron a formularme otras interrogantes, como:

1. ¿Cuáles fueron mis primeras impresiones cuando vi al personaje? ¿a quién asocié el personaje?
2. ¿Qué es lo que más me conmovió de la acción escénica?
3. ¿Qué frase o imagen son las que más recuerdo?
4. ¿Qué sensación, emociones y reflexiones surgieron en mí después de ser parte del ritual de florecimiento?
5. ¿Qué he encontrado y aprendido a partir de esta investigación?

De esta manera, en la bitácora pude articular emociones y pensamientos personales, así como reflexiones sobre lo que despertaba en mí el cuerpo poético del personaje. Estas reflexiones fueron desarrollándose cuando empecé a revisar la documentación del montaje. Así, las imágenes despertaban emociones y sensaciones que había olvidado y también, volvieron a mí interrogantes sobre el personaje, su origen, su historia, su búsqueda. Estas preguntas me llevaron a despertar la

relación que establecí entre esta mujer y las mujeres de mi familia, cuando vi la acción escénica por primera vez.

Por esta razón, decidí nombrar mi bitácora “Las huellas de Rosa, un camino hacia la reconstrucción” (Ver Anexo 1). A medida que desarrollaba la investigación y revisaba el material documental, y conversaba con Ana, identificaba en sus motivaciones para la creación respuestas a interrogantes personales sobre mi genealogía materna. Estas interrogantes fueron traídas al presente mediante el proceso de estudio. Pero ya desde mi experiencia en el 2007, empecé a preguntarme por las mujeres de mi familia, quienes eran de Cangallo, ¿qué habría sucedido con las que no lograron migrar a la costa?, ¿por qué en mi familia, teniendo un vínculo tan fuerte con la zona más afectada por el terrorismo, no se hablaba de la guerra interna?, ¿por qué en mi colegio jamás se revisó ese pasaje de nuestra historia?

De esta manera la bitácora está compuesta de interrogantes que me llevaron a reflexionar sobre cómo el hecho escénico me conducía a observar mi historia como parte de una comunidad, pero también mi historia familiar. El objetivo de esta herramienta era activar mis memorias y mi rol como “respectadora” al observar estos recuerdos para identificar de qué manera “Rosa Cuchillo” me había proporcionado conocimiento y conexión con mi historia como peruana.

La bitácora está compuesta de fragmentos del texto de “Rosa Cuchillo”, los cuales transcribí del video del desmontaje para el Gran Teatro Nacional y del video de la puesta en escena en la Universidad Brown. Estos fragmentos me brindaron soporte para analizar el testimonio oral y la información sobre el colectivo de madres de los desaparecidos que contenía. Además, contiene imágenes de la acción escénica también tomadas de los “ecos” de “Rosa Cuchillo”. Estas imágenes me permitían no solo estimular el recuerdo de mi experiencia, sino también observar el cuerpo poético en detalle, puesto que, a diferencia del video, las fotografías me brindan una imagen puntual, la escultura del cuerpo poético en un momento determinado de la acción. De esta forma, la herramienta en cuestión, me permitió hacer que mi cuerpo participe del encuentro con el archivo en el proceso de investigación y escritura, es decir, emplear el cuerpo como un “laboratorio de autopercepciones” (Kent, 2019).

Del mismo modo, en la bitácora fueron transcritos algunos momentos de las entrevistas con Ana y de las conversaciones con ella dentro del contexto de las sesiones de clases de entrenamiento corporal. Estos fragmentos fueron traídos a la bitácora por el contenido respecto a la constitución del cuerpo en escena, su preparación y dimensiones, desde la práctica artística de Correa. Pero también,

respecto a las motivaciones personales para construir el cuerpo de “Rosa Cuchillo”, lo cual aportó a mi análisis sobre la constitución de dicho cuerpo poético.

2.2.2 Entrevista

Las entrevistas desarrolladas en esta tesis fueron dos y ambas fueron semi-estructuradas contando con una guía respectivamente. Ambas entrevistas fueron realizadas a Ana Correa, actriz y creadora de la acción escénica. En este sentido, según la guía “Cómo iniciarse en la investigación académica” de María de los Ángeles Fernández y Julio Valle (2016), estas entrevistas fueron realizadas a la fuente primaria, puesto que al ser Correa la creadora de la acción escénica, como se ha señalado, contiene la “información original” (p.56). Así, estas entrevistas me han brindado información de primera mano respecto al proceso creativo de “Rosa Cuchillo”, desde las técnicas y lenguajes artísticos empleados en la elaboración de la pieza hasta las motivaciones personales para la creación y las fuentes de referentes en la construcción del personaje.

La razón por la que opté por esta herramienta cualitativa fue que la semi-estructuración de la entrevista me permite desarrollar un diseño flexible que parte de un núcleo, pero que está abierta al desarrollo del entrevistado. En este sentido, la primera guía tuvo como centro o núcleo las motivaciones personales de la actriz para la creación de “Rosa Cuchillo”, y en la segunda guía el eje fue en torno a la danza y las técnicas empleadas en el rito de la acción escénica. La primera entrevista se llevó a cabo en febrero del 2022 y la segunda en septiembre del mismo año. Así, las entrevistas se vieron favorecidas por la distancia de tiempo entre sus realizaciones, puesto que me permitieron dialogar con teorías formuladas a partir del análisis de otros investigadores respecto a “Rosa Cuchillo” y su contexto.

Otra razón, por la cual opté por esta herramienta es que, al ser una conversación, propone un intercambio de subjetividades y el objetivo de la entrevista era aproximarme a la mirada de Correa sobre su proceso creativo y sobre su experiencia en el acontecimiento escénico tanto en la etapa de la celebración de la CVR y en la etapa pos CAI. De esta manera, podía recoger a través de sus palabras el impacto del acontecimiento escénico en la sociedad teniendo en cuenta la parcialidad que posee este recojo de información por la naturaleza de la herramienta en cuestión. Así, tal como refiere Graciela Tonon (2009), la entrevista semi-estructurada es un instrumento que se adapta a las diversas personalidades de cada individuo, en la cual se trabaja con las palabras del entrevistado y con sus formas de sentir, no siendo una técnica que conduce simplemente a recabar datos acerca de una persona, sino que intenta hacer hablar a ese individuo, para entenderlo desde su interior, desde su subjetividad (2009, p.50)

De esta forma, la herramienta señalada me permitió recoger el testimonio de la actriz respecto a sus vivencias en el proceso creativo, sus motivaciones y su aproximación a las madres de los desaparecidos, quienes fueron fuente de inspiración para la creación del cuerpo poético de “Rosa Cuchillo”. Así, la entrevista me permitió descubrir la carga emotiva personal de la artista en la composición del personaje y como el propio duelo de la actriz por el fallecimiento de su madre fue también un motor de creación a partir de la idea de un encuentro con el ser amado más allá de la muerte. Además, me permitió aproximarme a la experiencia del encuentro de Correa con el primer público al que estuvo dirigida la acción: las comunidades afectadas por la violencia política del CAI. En este sentido, pude reflexionar sobre el impacto de esta práctica sobre el colectivo y al mismo tiempo, el impacto del colectivo sobre la actriz.

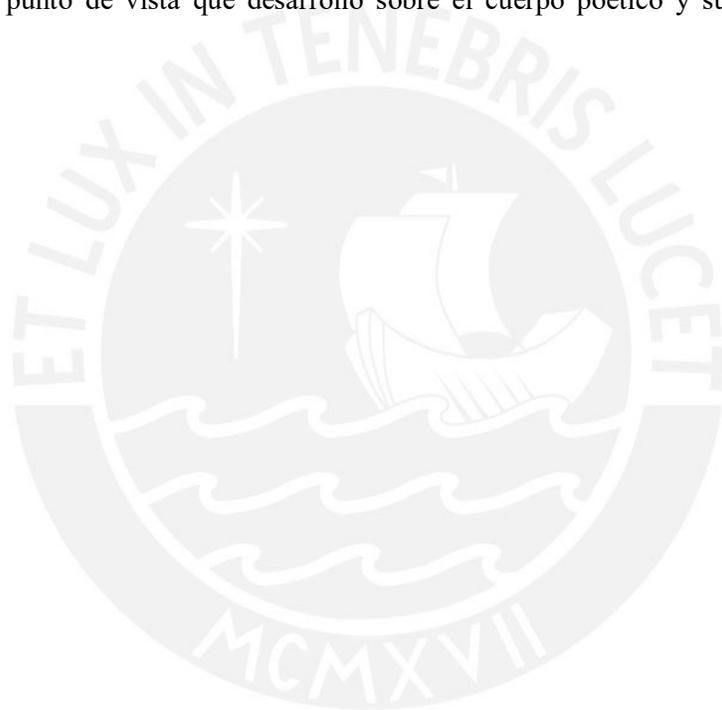
2.2.3 Acercamiento a material de archivo

El material de archivo para esta investigación se ha basado en los registros audiovisuales del montaje, así como registro fotográfico de la acción escénica. También adiciono al material de archivo, las fotos y videos que realicé durante la entrevista presencial en la casa Yuyachkani en donde pude grabar y fotografiar los elementos escénicos de Rosa Cuchillo. Esta herramienta, como mencioné en la sección de la bitácora, me ha permitido activar las resonancias y repercusiones de mi experiencia como espectadora. Así, el material de archivo correspondería a las “reverberaciones” propuestas por Kent (2017), como se ha explicado en la introducción del capítulo. Estas “reverberaciones” en mi investigación corresponderían a tres grupos: El primero, los registros audiovisuales de la acción escénica conformadas por el registro de El Gran Teatro Nacional del Perú, “Rosa Cuchillo: El desmontaje” (2020) y el registro de la presentación en la Universidad Brown (2013). En segundo lugar, el registro fotográfico obtenido del libro “El Cuerpo Ausente” y la fotografías que Ana Correa me facilitó en la segunda entrevista. En tercer lugar, el material documental que conforman el vestuario y los elementos escénicos de la acción escénica (vara, banco, agua florida, maquillaje y Kero). Y finalmente, el registro fotográfico y audio-visual que realicé del encuentro en la casa Yuyachkani y que han pasado a formar parte de la bitácora también.

Estas “reverberaciones” contienen la vibración, la energía de la acción escénica y tener acceso a las diferentes formas de archivo, me ha permitido experimentar las distintas intensidades de las reverberaciones. Así, las sensaciones que se activaron en mí, fueron de mayor dimensión cuando pude apreciar los elementos escénicos presencialmente, a las sensaciones e impresiones que resultaban de la observación de las imágenes en los registros fotográficos. Es evidente que en el encuentro se involucra más el cuerpo al poder acceder al tacto y olor de los elementos. Ello me llevó a reconocer

la limitación que presentaba en la investigación no poder experimentar en el presente la acción escénica y tener que estudiarla desde la rememoración, el material documental de archivo.

Sin embargo, el material de archivo ha sido suficiente para acentuar los “ecos” hallados en mi investigación a través de la revisión de la nota periodística realizada a Ana Correa durante el proceso de la celebración de las Audiencias Públicas en el 2002 y las revisiones de registros de fragmentos de la obra en espacios abiertos como el de la Casona de la Universidad San Marcos (2008) y la presentación en la ciudad de Cádiz (2008). Así, las “reverberaciones” han activado memorias y han permitido “respectar” los pasajes que generaron mayor huella y hallar nuevos sentidos en ellos. Estos registros no forman parte de un anexo, sino que acompañan los capítulos de análisis para poder expresar mejor el punto de vista que desarrollo sobre el cuerpo poético y su agencia en “Rosa Cuchillo”.



CAPÍTULO 3: EL TESTIMONIO POÉTICO ENCARNADO

El abordaje de este capítulo se apoya en mi experiencia como artista y como público de la acción escénica “Rosa Cuchillo”, la cual está inspirada en la novela homónima de Óscar Colchado. Por ello, parto de las resonancias y repercusiones que dejó la acción escénica en mí, así como en las reflexiones y nuevas miradas producto de la elaboración de la bitácora y la observación de los registros de la acción escénica. El objetivo de esta sección es analizar de qué manera el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” representa al colectivo de las madres de los desaparecidos encarnando el testimonio de estas mujeres. Por esta razón, resulta pertinente traer el concepto de cuerpo poético desarrollado en el primer capítulo de la tesis. Así pues, entiendo como cuerpo poético a la codificación escénica del cuerpo del actor y actriz bajo principios y fundamentos de composición física, de movimiento y de voz que hacen del cuerpo humano, un cuerpo extra cotidiano, un cuerpo híbrido, ya que el cuerpo del artista es un sujeto con una identidad, pero también es representación de otros cuerpos. Entiendo, así, al cuerpo poético como aquel capaz de encarnar conocimiento, significados y emociones y de fundar otro espacio y tiempo en el que involucra a los espectadores. Destaco el fin comunicativo del cuerpo poético, puesto que su construcción es pensada y orientada hacia el otro, el espectador.

Este capítulo se divide en los siguientes apartados: El subcapítulo 3.1 “Rosa Huanca cuerpo representativo de las madres de los desaparecidos” en donde analizo los elementos que componen el cuerpo poético de la acción escénica y de qué manera estos facultan al cuerpo de ser representativo y encarnar el testimonio de las madres de los desaparecidos; y el subcapítulo 3.2 “Danza para la memoria” está dirigido al estudio de la forma en que está configurada la danza y cómo su poética plasma el testimonio.

3.1 Rosa Huanca cuerpo representativo de las madres de los desaparecidos

En esta sección, estudio el cuerpo poético en su calidad de espectro de mujer, madre de un desaparecido durante el CAI. Así, desde la figura del personaje, analizo al fantasma que visita el mundo de los vivos para darnos su testimonio de la violencia política de la que fue víctima en vida. Este espectro de mujer recorre espacios públicos con el fin de difundir la verdad, para que los vivos no olvidemos nuestra historia común. Para poder desarrollar mi investigación identifiqué los recursos que conforman la configuración del cuerpo poético y su narración oral, y estudio de qué manera esta constitución del cuerpo permite que encarne el testimonio del colectivo de madres de los desaparecidos.

Para una mayor comprensión sobre el colectivo que busca representar el cuerpo poético que analizo, resulta necesario traer algunos conceptos desarrollados en el Marco Conceptual y Estado del Arte. En primer lugar, quisiera recordar que estas mujeres son víctimas de las desapariciones forzadas. Por ello, la violencia vivida por estas madres es de carácter permanente, puesto que en el presente no pueden realizar el duelo por sus hijos e hijas. Este colectivo desconoce las circunstancias de la desaparición y el paradero de sus seres amados. Así, estas mujeres siguen sin poder reconstituir sus vidas al no recibir ningún tipo de justicia ni retributiva ni restaurativa (Reátegui, Barrantes y Peña, 2012).

Existen, cuando menos, 6.462 sitios de entierro (fosas comunes) dispersos en todo el Perú, y en algunas provincias de Ayacucho se tiene registro de un sitio de entierro por cada 3 kilómetros cuadrados. Se sabe de casos en los que los sitios de entierro han sido hallados durante la construcción de escuelas o viviendas. De esta forma, estas zonas se han transformado en «paisajes de los desaparecidos» (2012, p. 44). Este término me permite observar el impacto no solo en el núcleo familiar, sino en toda una comunidad. Así, el cuerpo poético representaría a las madres de los desaparecidos y sus comunidades, puesto que el “paisaje de los desaparecidos” los afecta colectivamente.

En segundo lugar, traigo el concepto de testimonio acuñado en el desarrollo de esta investigación. Así, el testimonio es un vehículo que puede reincorporar socialmente a las víctimas, quienes perdieron el vínculo social producto de la violencia política. De esta forma, la víctima es reincorporada al colectivo mediante el proceso de re-subjetivación que se da a través de la narración de su experiencia. El hecho de relatarla, le permite analizarla y reconfigurarla y, además, al compartirla con el otro, reconstruye simbólicamente el vínculo social fracturado (Reaño, 2013). Por esta razón, observo el testimonio como un medio para recuperar el pasado con proyección al futuro, con miras a construir sociedades justas y sanas. Entiendo al testimonio como un recurso para observar lo vivido en el presente conectando así con nuestra historia para orientarnos al futuro que deseamos.

3.1.1 Mujer espectral: “Alma Viva”

Año 2007, un grupo de estudiantes del segundo ciclo del TUC nos encontrábamos en la pileta del pabellón Z de la PUCP esperando por la acción escénica que, nuestra maestra Ana Correa Benites, nos había sugerido presenciar. Había otras personas esperando, pero la mayoría estaba sumergida en sus quehaceres: Conversaciones de grupos de estudiantes en el pabellón y en la zona verde que rodea la pileta, algunos tomando el refrigerio y otros leyendo sentados en el pasto. Desde el pasadizo del pabellón, ingresó una mujer que caminaba apoyándose en una vara. Esta mujer vestía un traje andino,

es decir, polleras, sombrero, blusa y aguayo (atado para llevar objetos que amarran al torso). Su caminar era extraño, puesto que era particularmente pausado, sostenido, pero continuo. Definitivamente, su presencia destacaba en el espacio, tal como se puede observar en la figura 1. No solo por su manera de andar, sino también por cómo observaba a las personas mientras se desplazaba, por su forma de vestir y su maquillaje. Era una mujer que tenía todo el cuerpo pintado de blanco. En su rostro, el delineado azul de sus ojos intensificaba su mirada y hacía resaltar sus ojos negros en su rostro blanco. Su apariencia jalaba nuestras miradas y la cadencia de su movimiento acompañado de la vara y el contacto visual que establecía con la gente a su paso, iban construyendo otro momento, otro espacio que rompían con nuestra cotidianidad de estudiantes. El pabellón Z dejó de ser solo un espacio de tránsito.

Relato el recuerdo de mi experiencia como espectadora de la obra en el año 2007 con el fin de graficar la acción escénica. Pero, además, me apoyo en las imágenes del registro fotográfico de la acción escénica del año 2013 en la Universidad Brown y del registro del desmontaje de “Rosa Cuchillo, el desmontaje” (2020) como una guía en el estudio que realizo.

Figura 1

"Rosa" interviniendo el mercado



Nota: Tomado de la Galería de la página web de Yuyachkani, (<https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo>)

Esta imagen me permite graficar el aspecto de este cuerpo que rompe con el entorno y su cotidiano. Me genera la sensación de que pertenece a otra dimensión o como salida de un sueño. La información que llega a mi desde lo visual, me permite considerar la figura del personaje de “Rosa Cuchillo” como una mujer espectro andina. Este espectro inicia el acto escénico desde que empieza su recorrido hacia el lugar en donde ejecuta su relato y danza. También, identifico la narración y la danza como elementos que componen el testimonio poético que encarna el personaje en cuestión. En los siguientes párrafos, analizaré cómo las características de este cuerpo poético permiten identificar a la madre espectro víctima del CAI, así como las características que la asocian al colectivo de madres de los desaparecidos y le permiten ser representativo de este.

El colectivo que es representado en la acción escénica está conformado principalmente por personas en situación de pobreza provenientes de comunidades rurales de Ayacucho, es decir comunidades campesinas andinos. La pobreza y la distancia geográfica en relación al Perú costero y urbano refleja el estado de vulnerabilidad del grupo de los familiares de los desaparecidos. Otro rasgo del colectivo es su poder de agencia en la búsqueda de sus seres queridos. Así destaco que, fueron principalmente las asociaciones de familiares de desaparecidos las que lucharon por colocar este tema como un problema importante en la agenda internacional y las que, al mismo tiempo, contribuyeron a promover aspectos centrales de la justicia de transición como, los mecanismos de revelación de la verdad y de cultivo de la memoria, los programas de reparaciones para las víctimas y la implantación de reformas institucionales y de medidas que sirvan de garantías de no repetición. Al mismo tiempo, este colectivo enfrentó por parte del Estado, la marginación y deslegitimización de su agencia siendo tildadas de “terroristas” o familiares de “terrucos”. Por lo expuesto, la desaparición forzada y la justicia transicional comparten la historia de las mujeres, madres y esposas que buscan la verdad y que interpelan a Estado y sociedad para ver reconocidos y cumplidos sus derechos. (Reátegui, Barrantes y Peña 2012, p.13).

En consecuencia, el colectivo representado a través del cuerpo poético corresponde a un grupo social marginado que ha tenido que migrar, desde sus comunidades, hacia “el Perú oficial” para reclamar justicia. Reconozco la poetización de esta movilización social, en la acción escénica, por medio del recorrido que ejecuta el personaje hasta llegar al lugar en donde desarrolla su relato. En este sentido, encuentro el término de del Pino (2017), “peregrinaje político”, a fin a la acción de “Rosa Cuchillo”. El término en cuestión hace referencia a la movilización social de las comunidades campesinas andinas en busca del Presidente para denunciar los abusos de los que eran víctimas en las décadas de los cuarentas a los sesentas. De la misma manera, observo que las madres de los

desaparecidos emprenden su propio “peregrinaje político” en su búsqueda de verdad y justicia durante la guerra interna.

Considero el recorrido del personaje como la presentación del espectro a través de la cual se va creando una atmósfera que convoca a los otros cuerpos a observar. La apariencia onírica del personaje devela al espectro, como he mencionado. Tanto en la memoria de mi experiencia, como en los videos de la acción escénica revisados, observo que “Rosa” interviene el espacio común y se relaciona con las personas que lo habitan. En su caminata busca conectar con las miradas. Por medio de esta conexión y de su presencia que llama a observarla, va convocando a los otros cuerpos. Interpreto la presencia del personaje y su recorrido como el medio por cual se crea un nuevo espacio y que integra a las personas como público. Es necesario remarcar que “Rosa Cuchillo” está pensada para realizarse en espacios público, a los que las personas acuden para realizar actividades del cotidiano. Para desarrollar la idea del establecimiento del espacio escénico dentro del espacio público a través de la figura del personaje y su recorrido, me apoyo en la siguiente imagen.

Figura 2

El recorrido de "Rosa Cuchillo"



Nota: El personaje recorriendo el mercado en donde desarrollará la acción escénica. Tomado de la Galería de la página web de Yuyachkani (<https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo>)

Como se puede apreciar en la Figura 2, las personas se reúnen alrededor de ella, conservan una distancia, pero la van siguiendo, se suman a su “peregrinaje” hasta el lugar en donde les transmite su mensaje y vivencia. La razón por la que las personas pausan sus actividades del día a día para atender a esta mujer espectral, es porque ella provoca esa atención mediante su forma. Desde mi experiencia, fue su aspecto físico y la manera en cómo se relacionaba con el entorno, cómo caminaba, cómo nos observaba, lo que hacía que los estudiantes fuésemos a su encuentro. La figura del personaje y su accionar en el espacio, rompe con lo cotidiano e instaura un punto de quiebre en el que las personas notan su presencia y son convocadas a formar parte de la extra-cotidianidad que genera el cuerpo. He hecho referencia al personaje como espectro andino debido a la información que me proporciona su vestimenta. Además, puedo identificar cierto rol o estatus a través de la vara en forma de serpiente que el personaje emplea para su peregrinaje. Al respecto profundizaré en la descripción de los elementos que caracterizan al personaje.

Figura 3

“Rosa” recorriendo Santiago de Chile



Nota: Fotografía de “Rosa” recorriendo las calles en Santiago de Chile. Adaptado de la red social Instagram de Yuyachkani, 2022 (<https://www.instagram.com/p/CkZQDs7rRw5/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>)

La tercera imagen me permite reflexionar sobre la liminalidad en el recorrido. Veo que se va produciendo una hibridez, puesto que por un lado se tiene la cotidianidad propia del espacio público y, por otro lado, la extra-cotidianidad del cuerpo poético que irrumpe y transforma el entorno generando extrañeza, pero también proximidad. Tanto en la Figura 2 como en la 3, lo onírico del cuerpo es lo que invita a fijar la mirada en él, siendo los más jóvenes quienes se vinculan con este cuerpo fantasmagórico. Es como si lo espectacular de su presencia dijera “mírame, sígueme, tengo algo que mostrarte”. El personaje realiza la caminata apoyando la vara en el piso hasta que llega al punto en donde inicia su narración. Nos da un momento de silencio, en donde deja oír su respiración, la cual devela una agitación, un cansancio que puede ser interpretado como la fatiga del peregrinaje, de haber recorrido largas distancias, ya que su vestuario devela que no es de la ciudad. También, a nivel vocal, realiza un sonido de aliento, el cual lo asocié a la respiración de alguien extenuado o de alguien que lleva mucho tiempo sin hablar y tiene la garganta seca, como un agonizante. Ese mismo aliento, me hizo evocar el sonido del viento entre las montañas. Ello sumado al aspecto fantasmagórico del personaje, me permite leer en él algo sobre natural. Para profundizar este estudio paso a describir los elementos que componen la forma de “Rosa”.

a) Vestuario y maquillaje

Señalo que el desplazamiento presenta al personaje, porque durante el recorrido se puede observar con detenimiento su aspecto. La ropa permite identificarlo como una mujer andina y rural. El color blanco de sus prendas y de su maquillaje es lo que propone la lectura de lo espectral, es decir, un ser fantástico, irreal que es imagen de una persona fallecida. Así, puedo identificar al personaje como un espíritu, el fantasma de una mujer campesina de los andes, grupo al que pertenecen las madres de los desaparecidos, como se ha indicado en párrafos anteriores. Al respecto Ana Correa señala:

“Rosa Cuchillo” es un personaje que además tiene alma. Es un alma que tuvo cuerpo, que ahora, encarna un cuerpo porque ha regresado. En la cosmovisión andina, el cuerpo es el que sigue recorriendo, tú estás recorriendo con tu cuerpo. No es etéreo. Por eso, es que logra estar acá. (Correa, 2022).

“Rosa Cuchillo” es un alma que tuvo cuerpo, es un alma que fue persona y que “regresa”, es decir que, según la cosmovisión andina, recorre el mundo del *Uku Pacha* (mundo de abajo) y el mundo del *Hanaq Pacha* (mundo de arriba). Pero, en la versión de Yuyachkani, el alma de “Rosa” regresa al *Kai Pacha* (mundo del medio), el plano de los vivos. La manera en cómo este espectro regresa no es etéreo, puesto que posee un cuerpo tal como describe la tradición andina, en la que se recorren los tres mundos con el cuerpo, con la identidad de quien se fue en vida. Desde el paradigma andino, la muerte es como un viaje a otra dimensión de la vida, porque no se deja el sentido de pertenencia al mundo. Así los muertos están en ambos planos y se pueden manifestar desde la forma física que tuvieron en vida. Pienso que a eso apunta Correa al decir que el personaje no es etéreo.

De esta manera, el espectro de “Rosa Cuchillo” en el montaje de Yuyachkani, es un alma con identidad, con pasado, a diferencia de la novela de Colchado la cual propone que “Rosa”, una vez que ha recorrido los mundos de abajo y arriba y, tras encontrar a su hijo Liborio, se convierte en la diosa Cavillaca. En la acción escénica, estamos ante el espíritu de la madre de un desaparecido, quienya ha logrado encontrar a su hijo, Liborio, en el Hanaq Pacha. Sin embargo, regresa al mundo de los vivos para transmitir su historia y por medio de esta difundir una verdad. Este regresar para que se sepa la verdad y no sea olvidada, afianza mi perspectiva del “peregrinaje político” de “Rosa”.

Para entender cómo se da la representación del espectro de esta madre a nivel físico, es necesario analizar el vestuario del personaje. Para este fin me apoyo en la Figura 4, en la que se puede apreciar el color y las partes que conforman el traje: manto, blusa, polleras y fajín. La imagen no muestra las piezas del sombrero ni las polleras que se encuentran debajo de la falda principal.

Figura 4

Vestuario de "Rosa"



Nota: Tomado de la Galería de imágenes de la página web de Yuyachkani (<https://yuyachkani.org/repertorio/rosa-cuchillo>)

En la primera entrevista con Ana Correa, pude conocer que este traje fue inspirado en los trajes típicos de la región de Ancash y fue realizado por una vestuarista en Huaraz. Sin embargo, el color del vestuario no coincide con la gama de colores de los trajes típicos ancashinos. Esto se debe a que la diseñadora del traje, según lo expuesto por Correa, propuso que fuera color hueso, puesto que identificó al personaje de Correa como un “alma viva”, después de escuchar la historia del personaje. *“Entonces, le conté la historia y me dijo, ya, usted es un alma viva. Ella es la que me puso el nombre (...). Ella me dijo, yo te voy hacer el color. No es blanco, me dijo, y cuando vino me trajo este color que es hueso”* (Correa, 2022). En esta declaración de Correa, observo que la diseñadora realiza una lectura de cómo es el espectro, una lectura que está influenciada por su cultura y su experiencia diseñando trajes folklóricos andinos. El término “alma viva” me lleva a reforzar el carácter híbrido, puesto que no está muerta, pero tampoco viva. Me da la lectura de ser un cuerpo en un limbo, en transición. También afianza la mirada andina sobre el alma que recorre los mundos, el más allá, con el cuerpo de quien fue en vida. Además, la propuesta de color hueso coincide con el relato de “Rosa”, en el que después de sumergirse en “las aguas lechosas”, queda con el aspecto onírico que percibimos, *“Así como tú me estás viendo ahora”* (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 11m20s).

La configuración del cuerpo poético de “Rosa” como “alma viva” me proporciona el universo simbólico, la cosmovisión de la cultura que contiene al colectivo de madres. Pero, además, la consigna de que es un alma con vida me permite observar que encarna un estado fronterizo entre la vida y la muerte. Es un cuerpo portal que, por medio de la espectralidad, nos conecta con lo que fue en vida; pero también nos conecta con “el más allá”, con los dioses y con los muertos. El espectro trae la identidad de alguien que falleció. Entonces, este cuerpo es un “ente liminal” (Diéguez, 2014) que permite la presencia de la que está ausente. Es pertinente recordar que “Rosa” muere buscando a su hijo durante la guerra interna. Al guardar el espectro su identidad, nos comunica con las almas de las personas que conoció en vida. Nos conecta con las almas del “paisaje de los desaparecidos” al que ella pertenece, también. De esta manera, no solo nos trae a la madre, sino al colectivo de víctimas de las desapariciones forzadas. Interpreto en el “alma viva” la presencia de los cuerpos ausentes. En este sentido considero que “Rosa Cuchillo” es un cuerpo poético constituido por la liminalidad de ser un cuerpo-sujeto y un cuerpo-colectivo y; por la configuración de su figura, la cual permite la extra-cotidianidad, lo hace un cuerpo onírico que congrega y funda un espacio escénico.

También identifico que el “alma viva” se manifiesta porque hay una necesidad que la trae al mundo de los vivos. Esta perspectiva de “necesitar” estar entre los vivos parte de las historias que he escuchado en mi infancia⁴. De esta manera, se reafirma mi enfoque sobre el “alma viva” de “Rosa”, como un espectro que nos visita con el objetivo de difundir su verdad, su historia en el conflicto interno con la finalidad de que los vivos sepamos y no olvidemos lo vivido por miles de peruanos y peruanas y brindemos reconocimiento a las víctimas del episodio más funesto en nuestra historia como sociedad. En esta dirección, interpreto que “Rosa” es un personaje “ch’ixi” (Rivera 2018), puesto que la mezcla de ser cuerpo individual/colectivo y cuerpo/espectro le otorga una “categoría emancipadora” (2018, p. 181). De esta manera, su estado fronterizo es un estado de liberación del miedo que tienen los vivos de mirar el horror del pasado y que la orienta a hacernos observar la crisis del presente al recurrir a nuestra historia común.

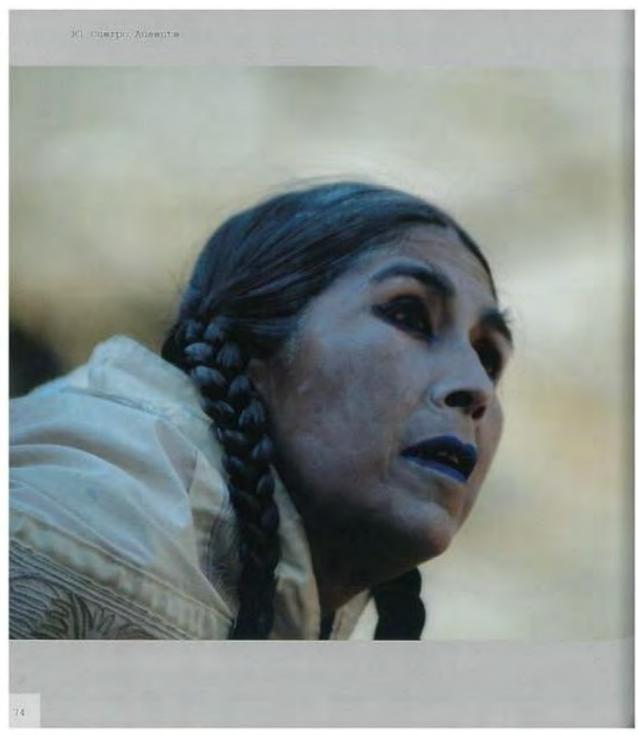
Para continuar con el análisis de la composición del “alma viva”, espectro de “Rosa”, paso a analizar el elemento escénico del maquillaje. Según explica Correa, en el desarrollo de nuestro segundo encuentro, el maquillaje empleado para la caracterización de su personaje parte de la inspiración del mimo. La actriz me indicó que fue una referencia importante para ella la obra “El

⁴ En mi ciudad de origen, Huacho, existe la creencia de que las almas que aún tienen una misión, deuda o propósito, se quedan entre los vivos hasta lograr su cometido y si no lo logran, quedan “en pena”, es decir, vagando entre los vivos hasta que cumplan su propósito. Esta mirada, me permite observar al personaje como un espectro que tiene una misión. Esta aproximación de “alma viva” es un concepto familiar en la sociedad peruana, tal vez cada colectivo tiene una manera de nombrarlo, pero es una creencia común.

halcón oro”. Esta obra fue dirigida por Correa y en ella el actor usaba un maquillaje completamente blanco, porque era mimo. Pero, además, del mimo comenta que migra a la referencia del maquillaje empleado en el Butoh. La actriz indica que toma el color del trabajo que dirigió 10 años antes de “Rosa Cuchillo” para acompañar el vestuario del “alma viva”.

Figura 5

"Alma viva"



Nota. Imagen en primer plano de “Rosa Cuchillo” dando su testimonio. Tomado de “El cuerpo ausente” [Fotografía], Rubio, 2008, p.74

En la imagen expuesta, puedo observar la intención de unificar cromáticamente el cuerpo del personaje. Es decir, mediante la semejanza del color del vestuario y el maquillaje, se marca una uniformidad en el cuerpo. Se puede observar que el maquillaje comprende la piel y el cabello con la finalidad de caracterizar al espectro, ya que el fin no es traer la corporeidad del mimo, sino tomar el color. En este caso, el color blanco es lo que hace referencia a lo fantasmagórico, la palidez de quien ya no tiene vida. También, las declaraciones de Correa me permiten analizar la expresividad en el desarrollo del gesto en “Rosa Cuchillo”. Si bien Correa afirma que no ejecuta la técnica del Butoh, sino que toma la estética del maquillaje, observo que, como parte de la “acumulación sensible”, en el

entrenamiento de Yuyachkani, existe una influencia de las teatralidades de Oriente. En el caso del entrenamiento de Correa, las artes marciales, el Tai Chi Pó y Chi Kung le otorga la sobre dimensión del cuerpo, del gesto, de la mirada. Estos recursos están presentes en la composición del cuerpo espectral de esta “alma viva”.

Durante mi formación como actriz, como alumna de Correa en los cuatro módulos de entrenamiento corporal, recibí las enseñanzas sobre las acciones con la mirada, así había prácticas que consistían en abrir los ojos con la intención de que abarcaran el protagonismo en el rostro, los ojos como portal y como acción. Así, entrenábamos en dinámicas de acariciar con la mirada, lanzar cuchillos con la mirada y sonreír con la mirada, mientras el resto del rostro conservaba una neutralidad o relajación activa. Este entrenamiento sostiene el trabajo de Correa en la acción escénica en cuestión. De esta manera, los ojos son el primer medio de convocatoria que emplea el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo”. Es cierto que la presencia de la mujer vestida totalmente de blanco genera un impacto, pero es el poder de su mirada mientras recorre los espacios la que va congregando a los espectadores.

La mirada proyecta la atención de la persona. Dirigimos la mirada a aquello que estamos atendiendo. En mi experiencia como docente de entrenamiento actoral y actriz, la mirada es lo que marca la conexión con el espacio y los otros cuerpos. Pero además de conectar, dirigimos la atención del espectador. Lo que el cuerpo escénico mira será atendido por el público. Si el personaje dirige su mirada hacia una dirección, el espectador sentirá el impulso de ver en esa dirección. Estamos ante una mirada amplificadora que es parte del cuerpo poético, el cual es cuerpo potenciado por los principios de trabajo de ritmo, oposición, niveles y planos que le dan forma a este cuerpo. Además, en el caso de “Rosa Cuchillo” la construcción de la mirada está intervenida por el trabajo pre- expresivo proveniente del entrenamiento en teatralidades orientales. También observo una composición en el ocultar y develar los ojos. En la siguiente imagen, se muestra el sombrero que viste el personaje, a través del movimiento de la cabeza se genera una sombra intermitente que va a cubrirlos ojos de la actriz, para luego mostrarlos. La mirada activa, direccionada y proyectada hace que los ojos comuniquen, demanden atención en el encuentro con la mirada del espectador.

Figura 6

"Rosa" peregrina



Nota. Imagen del momento que finaliza el recorrido. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Para destacar la mirada en el rostro, el maquillaje de “Rosa” se ve apoyado en el delineado azul, que también se aplica en los labios. En el caso de los ojos, tiene el efecto de resaltarlos, mientras que aplicado a los labios trae una lectura de muerte. Al observar, el material de archivo que Correa compartió conmigo en nuestro último encuentro, observé que el rostro blanco y la boca azul la hacían ver como los cuerpos de la morgue, con la palidez propia de los cuerpos sin vida. Ello colabora con la construcción de este cuerpo que ya no está vivo, pero que tampoco es cadáver, es espíritu.

Respecto a la selección del color azul Correa afirma que parte de “(...) *la idea del río de las aguas lechosas, tranquilas que surcan las estrellas y los luceros. Por la idea de los luceros es que es azul*” (Correa, 2022). De esta manera la intención de la actriz es evocar, a través del color del delineado, al “Coyllur Mayu”, el río de estrellas que forma parte del “Hanaq Pacha” en el recorrido por los mundos que realiza “Rosa”. Lo expresado por Correa, me permite descubrir una relación entre el cuerpo poético y el imaginario de la cosmovisión andina. Así pues, el color del vestuario y maquillaje de la piel y cabello responden al haber sido sumergida en las “aguas lechosas” de las estrellas (Coyllur Mayu), las cuales la han vestido como el “alma viva”; y el color del maquillaje de los ojos responden a las estrellas mismas, al haber estado en contacto con ellas en su recorrido por el mundo del “Hanaq Pacha”.

b) Elementos escénicos

Puedo apreciar que existe una construcción simbólica, la cual, mediante la selección de colores, tipo de vestuario y elementos escénicos, busca representar al espectro de la madre campesina andina y la cosmovisión que la contiene. Al decir que se apunta a la cosmovisión que contiene a esta madre, me refiero a que la representación se logra a través de los elementos escénicos que son símbolos, que significan y son parte de la cultura de la comunidad a la que pertenecen, en su gran mayoría, las madres de los desaparecidos. Además del vestuario, encuentro otros que forman parte de la configuración de la caracterización del personaje y, por lo tanto, son parte de la constitución del cuerpo poético de “Rosa”. Por esta razón, es pertinente continuar con el análisis de los elementos escénicos que forman parte de la acción escénica estudiada.

Como mencioné en la descripción de mi recuerdo sobre “Rosa Cuchillo”, esta “alma viva” recorre el espacio con una vara en la que apoya su andar (revisar Figura 6 y Figura 2). Cuando el personaje se acerca a los espectadores, se puede ver que la vara tiene tallada la cabeza de serpiente en el extremo superior. Es un detalle que, según Correa, está puesto “para quienes tienen ojos de ver”. Con ello, no solo hace referencia a lo sutil del detalle de la cabeza de serpiente, sino también, a que la serpiente es un animal que, en la cosmovisión andina, representa al mundo de abajo, mundo de los muertos, y todo lo que le pertenece a lo que está bajo la superficie terrestre: el “Uku Pacha”.

Así, el elemento trae un símbolo de la cosmovisión andina que, además, forma parte del relato que hace “Rosa” cuando narra su recorrido por los mundos. En mi experiencia escénica, recuerdo que la vara hizo que pensara en “Rosa” como una curandera. También, me llevó a percibirla como anciana por la manera en cómo se apoyaba en la vara y lo pausado de su caminar. Durante mi investigación, en la elaboración de la bitácora, surge en mí la lectura de este cuerpo poético como un cuerpo peregrino. Como he indicado en párrafos anteriores, identifico que este personaje realiza un “peregrinaje político” para que la sociedad sepa y no olvide el abuso vivido. Así la acción de caminar del personaje adquirió otra dimensión para mí. Estoy ante el espectro de una mujer que recorre, plazuelas, mercados, pabellones en casas de estudio, como fue mi caso, recorre espacios públicos para llevar su mensaje, para llevar a cabo su misión de “sanar del olvido”, como menciona hacia el final de su relato.

El peregrinaje de “Rosa” interviene el espacio público y lo transforma en un espacio escénico. Pienso que la manera como este cuerpo poético emplea el entorno es lo que hace que este se transforme. En este sentido, la intervención del personaje genera liminalidad. La caminata pausada, la búsqueda del contacto visual, la figura del personaje quien se abre paso con una vara con cabeza

de serpiente genera un paréntesis en el cotidiano, lo pausa, y se convierte en un espacio para observar y escuchar. La “proxemia”, la forma como el ser humano usa el espacio (Prieto y Muñoz, 1999, p.66) en “Rosa Cuchillo” marca una distancia poco convencional entre el cuerpo de la artista y el del público, lo cual influencia en la percepción de este. Como se ha observado en las tres primeras figuras, el personaje está entre las personas que acuden a los espacios públicos a realizar sus quehaceres y es el cuerpo poético y su relación con el entorno lo que va configurando el espacio escénico y convierte a las personas en público, como se he referido líneas más arriba.

Entre los elementos escénicos también se encuentra el banquito. Este elemento fue traído a la acción, puesto que fue pensada para ser realizada en los mercados, entonces, se diseñó una tarima de dos metros de ancho, dos metros de largo y uno de altura, la misma dimensión de un puesto de mercado. Correa observó que las vendedoras del mercado solían tener un banquito para descansar, por lo cual lo incorporó para el relato. Este elemento constituye, además, una parte del mundo emocional que la actriz trae a su “acumulación sensible”.

La decisión de inspirarse en los mercados como espacio para efectuar la acción parte del recuerdo de su abuela paterna, Rosa, ya que esta era vendedora de verduras en el mercado y, además, oriunda de Ancash. El banquito marca “el puesto de Rosa”. Con ello me refiero a que este elemento marca el lugar en donde se desarrollará el relato y danza. El banquito es el único elemento visible en la tarima creada para encajar en un puesto de mercado. Este elemento ha pasado por un proceso en el cual ha ido cargándose simbólicamente. En el presente, las tres patas tienen forma de patas de puma, animal que representa al mundo que está en medio, el mundo de los vivos, el “Kay Pacha”. En la base del asiento tiene talladas alas de cóndor, animal que representa al mundo de arriba, en donde están los dioses. Y lo que ata a las tres patas son serpientes, que evocan el “Uku Pacha”. Este elemento también tiene, en el interior de la base del asiento, una chacana. Tanto la chacana como las serpientes fueron talladas por el padre de la actriz.

He indicado que hay en el cuerpo poético una hibridez al incorporar realidad, el testimonio de Angélica Mendoza, y ficción, la novela de Óscar Colchado. Pero, además, Ana Correa, en tanto “ente liminal” (Diéguez, 2014) al ser un sujeto que en la representación es colectivo, integra su linaje femenino andino. Es decir, el cuerpo poético está compuesto por las realidades de mujeres significativas para la actriz. Identifico que esta dramaturgia personal genera un vínculo altamente sensible entre la creadora y su creación, lo cual potencia a la encarnación de todas estas mujeres en el cuerpo poético. Por lo expuesto, interpreto el elemento del banquito como el lugar desde se pronuncia la actriz, como mujer andina. Es lo que le da base simbólica para encarnar a estas mujeres.

Forman parte de los elementos escénicos el Kero, los pétalos de rosa, el cuchillo y las aguas florales. Todos estos conforman el mundo simbólico que analizo con detalle en el cuarto apartado de la tesis. Sin lugar a duda, los elementos mencionados, desde el vestuario hasta el agua florida, son los elementos que envisten a la actriz para que pueda llevar a cabo “Rosa Cuchillo”. Para desarrollar la idea de investidura paso a profundizar en el vestuario de la acción escénica.

Este es un vestuario no un disfraz. El maestro Edmundo Torres me decía, “el teatro es el arte de la apariencia, porqué te tienes que hacer una falda que pese 10 kilos, si es el arte de la apariencia”. Porque yo como actriz necesito ese peso, le digo. Yo lo necesito, me ancla. El vestuario es algo que tiene una conexión energética contigo, es algo que te enviste. A partir de que empiezo a ponerme el vestuario de Rosa Cuchillo empieza un proceso ritual, te conviertes en otra cosa. (Correa, 2022).

Como actriz observo que, en la construcción del personaje de “Rosa Cuchillo”, hay un mundo oculto que le brinda sustento sensorial y emotivo para poder encarnar un personaje de tal magnitud que, además, es representado en espacios públicos. Esto demanda un manejo y soporte de gran resonancia, y no podría ser llevado a cabo sin que la actriz no haya generado una dramaturgia interna, que la guie para crear su propio vínculo con el personaje que encarna, su ancla. Es ahí en donde operan todos los significados que guardan los elementos escénicos, pero también la forma de estos. Por eso, la actriz necesita sentir el peso del vestuario. Es el mismo peso de los trajes de las madres a las que busca representar. En ese elemento hay una densidad, una historia, un peso físico que va a modificar el cuerpo de la actriz aproximándolo al cuerpo que desea encarnar. Existe un conjunto de símbolos y significados en los elementos de la acción escénica que le brindan a la actriz la carga energética para investir a “Rosa Cuchillo”. Es decir, le confieren un poder para representar al colectivo de las madres de los desaparecidos.

Hasta este punto se ha desarrollado el análisis de cómo está constituido el cuerpo poético del “alma viva” o el espectro de la madre a nivel de los que los espectadores pueden percibir de la imagen del personaje. Ahora, profundizaré el análisis poniendo atención a las acciones del personaje, lo cual abarca su oralidad. Este hacer está compuesto por la partitura de movimiento y la partitura vocal, el decir de “Rosa”.

C) Partitura de movimiento y partitura vocal

Desde mi formación artística, entiendo como partitura física a los movimientos secuenciados que responden a un mensaje o intención comunicativa y que forman parte del accionar y comportamiento del personaje. Así mismo, entiendo por partitura vocal a la construcción de la voz del personaje, es decir la propuesta vocal que interpreta un texto o comunica una idea y/o emoción. Las partituras de movimiento y las vocales se intervienen y construyen entre sí.

Como se ha indicado en este apartado, Ana Correa crea un recorrido que integra, en su desarrollo, desplazamientos sostenidos. Tanto en su tránsito físico como en el recorrido del espacio que establece con la mirada se crea una partitura de ritmo que instauro la extra cotidianidad (lo enrarecido, onírico) en un espacio público con dinámicas cotidianas, es decir, con dinámicas que pertenecen al hacer habitual del día a día, lo común. Esta inserción del espacio escénico en el espacio público se da por la interacción de movimiento entre el personaje y el público. Lecoq (2004) y Vargas (2011) refieren que existen leyes de movimiento que rigen el cuerpo humano en acción. Para Lecoq (2004) estas leyes son: equilibrio, desequilibrio, alternancia, compensación, acción y reacción; para Vargas (2011) estas leyes están conformadas por el volumen, ritmo, sonidos e intensidades. Estas leyes rigen a todos los cuerpos y es lo que permite que el cuerpo del público conecte con el cuerpo del personaje.

La conexión entre el cuerpo poético y el del público es referida por Lecoq como “cuerpo vivo o espectáculo vivo”. Ana Correa hace referencia, en la segunda entrevista desarrollada para esta investigación, que su grupo parte de la aplicación de principios de movimientos desde la propuesta de Eugenio Barba y Grotowsky, pero que el grupo solo toma los fundamentos para desarrollar su propia exploración de movimiento. Estos principios tienen la misma base que los propuestos por Lecoq y Vargas. Se podría decir que los principios son los mismos para las técnicas de creación, lo que varía es la forma en cómo son abordados.

Así pues, la composición del peregrinaje de Rosa Cuchillo es un recorrido que rompe con el cotidiano. Esta composición sumada a la caracterización del personaje ya analizada da cuenta de una presencia que busca y que convoca con la mirada escénica producto del trabajo de investigación en las teatralidades orientales. De esta forma, el gesto del personaje, durante el desplazamiento, propone el esbozo de sonrisa con la cabeza inclinada hacia adelante y los ojos están amplificadas producto del sostenimiento de su apertura máxima. Este conjunto de gestos propone la sensación de que en cualquier momento el personaje va a hablarnos, que tiene la intención de comunicar algo.

Debido a la presencia que genera y al manejo de espacio y tiempo que propone este cuerpo poético en relación a los otros cuerpos, se produce la instauración de un nuevo espacio al que nos induce el espectro de “Rosa Chuchillo”. Tal como refiere Vargas (2011), el cuerpo poético tiene la capacidad de ser ontológico. Esto significa que el cuerpo poético por su naturaleza tiene la capacidad de crear un espacio dentro del espacio “real”, es decir, dentro del espacio público en el caso de la acción escénica que estudio.

En la acción señalada, “Rosa” irrumpe en los mercados, plazas y centros de estudio mostrándose, se expone, es decir interviene con la finalidad de ser observada por los otros y convocarlos a partir de su presencia. Esta presencia genera extrañeza. No luce “normal”, como las demás personas que están en estos espacios públicos. Marca una diferencia respecto a lo habitual del aspecto de las personas con todos los elementos que componen su apariencia física. Además, dicha apariencia brinda información sobre esta mujer que ha llamado la atención del colectivo por medio de lo enrarecido de su aspecto al estar enteramente maquillada y vestida de blanco. Así, a través de su vestuario proporciona información sobre el lugar de procedencia, sobre la comunidad a la que pertenece y el orden social que le asigna el sistema en el que estamos enmarcados. Ello sumado a los rasgos físicos de la actriz-danzante, es decir, lo racial nos comunica en qué relación de poder está inscrito el cuerpo de “Rosa”, puesto que el cuerpo, en tanto fenómeno socio-cultural e histórico, es una construcción cultural que padece la historia y posee una memoria corporalizada (Angulo, 2018). Es importante señalar que el linaje andino de Correa y su aproximación a las mujeres de este sector, a través de la relación con el colectivo ANFASEP, permite que el cuerpo poético encarne la memoria del cuerpo social. Así, la actriz mediante “la acumulación sensible”, la cual abarca su historia personal, la investigación de teatralidades en las danzas andinas y la investigación sobre el CAI que realiza el grupo Yuyachkani, así como el bagaje artístico acumulado como miembro de dicho grupo, la facultan para construir movimientos y gestualidad que comunica quién es “Rosa Chuchillo”.

De esta forma, la presencia de “Rosa” genera una irrupción en el espacio público para empezar a construir otro espacio, el escénico. La partitura de movimientos en tiempo sostenido que ejecuta en su desplazamiento, da lugar a lo onírico. Se instaura un nuevo tiempo y espacio en que el cuerpo poético, sus movimientos y acciones congregan a los presentes a ser espectadores y en el encuentro que genera este cuerpo con los otros acontece el hecho escénico. En el cual, se realiza una pausa al hacer cotidiano, para atender a la mujer que convoca. En “Rosa Chuchillo”, la experiencia escénica crea un espacio en el que los vivos, los espectadores, somos congregados a interactuar con un espectro que nos narra, nos danza y nos cura del susto que ha dejado la violencia del CAI en el

país. Eso es posible gracias al ser ontológico, a su naturaleza que le permite fundar un nuevo espacio-tiempo en el que se vive la experiencia escénica.

Con la finalidad de ampliar este concepto, me apoyo en el aporte de Kent (2019). La autora señala el teatro como acontecimiento ontológico, es decir, su naturaleza, su ser, es “convivial-poético-expectatorial; fundado en la compañía que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio” (p.166). De esta manera, la experiencia teatral que produce “Rosa Cuchillo” surge en un espacio – tiempo que se hace posible en compañía de los otros con el propósito de observar lo humano a través de lo que el cuerpo poético encarna, representa.

Como mencioné en párrafos anteriores, parte de la constitución de “Rosa Cuchillo” es el pronunciamiento del personaje, lo que viene a decirle a los espectadores. En la narración del personaje hallo también elementos que hacen de este cuerpo poético, un cuerpo representativo del colectivo de mujeres señalado. Por este motivo, realizo el análisis de algunos fragmentos de la narración extraídos del material de archivo audiovisual de la obra. Para esta investigación tomé el registro de la acción escénica realizado en la Universidad de Brown en E.E.U.U. (2012).

“Cuando yo vivía, me llamaban Rosa Huanca”. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 3m42s)

Esta es la frase con la que “Rosa” empieza su relato. Antes de decir estas palabras, el personaje realiza alrededor de tres respiraciones de un volumen maximizado hasta que el aliento se convierte en voz. “Rosa Cuchillo” dice: *“Cuando yo vivía, me llamaba Rosa Huanca...”*. Esta afirmación confirma lo que el espectador puede haber leído por el aspecto de su presencia y su accionar en el espacio, es decir la condición de espectro de mujer. El hecho que sea un “alma viva” la que viene a comunicarse, me trae la lectura de la fatalidad y de la urgencia. Es decir, ha habido un evento tan funesto que ya no pueden acudir los vivos a dar cuenta de lo sucedido, porque tienen miedo; sino que es el alma de una de las víctimas la que regresa para que conozcamos la verdad de la guerra interna.

Luego, el personaje proporciona otra información que permite corroborar que se trata de una mujer andina y campesina. Como se ha señalado, esta información se ve reflejada en el vestuario y rasgos físicos, pero, en el discurso, por su forma y contenido, se confirma la identidad de “Rosa”.

Mis padres murieron en un terremoto, cuando yo era una jovencita y los hombres empezaron a molestarme. Me dije entonces, mejor me iré a vivir fuera del pueblo, arriba, en la chacrita.

Yo había escuchado decir, que si dibujaba una cruz en el piso y plantaba un cuchillo ayudaba

a espantar a los malos espíritus y a los malos deseos de los hombres. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 3m48s)

En esta parte del relato, que pertenece a la introducción de su narración y presentación, “Rosa” expone la orfandad a la que se enfrenta tras el terremoto. Pienso que se hace referencia al terremoto de 1970 en Ancash que ocasionó cien mil muertes y la desaparición del pueblo de Yungay. La razón por la que observo que el personaje hace alusión al terremoto de 1970, es la historia del linaje femenino de Correa. La abuela paterna, Rosa, inspiró que la acción se diera en mercados. También inspiró que el lugar de procedencia fuera Ancash, a través del vestuario folklórico de Carhuaz – Ancash, ciudad natal de la abuela de Correa. Estas asociaciones me condujeron a asociar el evento de la ficción al terremoto de Ancash. Considero que lo andino recoge diversas geografías en la composición de Correa, porque está presente también Ayacucho a través de la figura de Angélica Mendoza y su testimonio, así como está presente Huánuco, lugar de nacimiento de su abuela Paula, quien inspira el florecimiento en el rito. Existe un mapa, una distribución geográfica que es unida por medio de las mujeres que habitan la configuración del cuerpo poético de “Rosa”. Lo expuesto, me lleva a analizar el género en este cuerpo.

3.1.2 El género en “Rosa Cuchillo”

A través del relato de “Rosa” puedo observar el abuso de poder del que es víctima por el hecho de ser mujer. En la narración, el terremoto marca la vida de este personaje, ya que al ser una mujer joven y huérfana se vuelve un sujeto en desventaja dentro de su comunidad. Ella pasa a ser víctima del acoso de los hombres de su pueblo, lo cual devela el patriarcado en que está sumergida su comunidad y que es un rasgo característico de las sociedades andinas rurales. De esta forma, al no contar con una imagen paterna que la proteja queda a merced de “los malos deseos de los hombres”. Por esta razón, Rosa es obligada a autoexiliarse de su comunidad para que los hombres no la “molesten”. También, da cuenta de que, bajo su sistema de creencias, ella se protege mediante la acción de plantar un cuchillo sobre una cruz dibujada en el piso, es decir, realiza un rito de protección. En la acción escénica, este relato es acompañado por el diseño de los brazos y manos que van ilustrando lo que el personaje narra. Sus movimientos directos y precisos generan una imagen de lucha y vigor en el personaje. Lucha que precede al contexto del conflicto armado interno y devela el sistema patriarcal de abuso en el interior de la comunidad.

El contexto del personaje que es develado a través del fragmento expuesto, permite identificar a “Rosa” con el colectivo de madres de los desaparecidos, puesto que estas mujeres también han tenido que desenvolverse en comunidades que establecen sus relaciones bajo el mismo patriarcado.

Además, devela el sistema de creencias que practica “Rosa”. Así identifico que esta mujer tiene una visión animada del mundo, es decir que su entorno tiene vida, alma, por eso practica el rito de protección. Esa cosmovisión corresponde a la andina y permite identificarla con la cultura del colectivo de mujeres en cuestión.

Para profundizar mi análisis sobre el género en la constitución del cuerpo espectral de “Rosa Cuchillo”, traigo al análisis el concepto de femenino o feminizado formulado por Segato (2019). Esta mirada propone al cuerpo femenino o feminizado como lo opuesto a lo masculino y, por ende, desde el lente del patriarcado, lo femenino es aquello que debe ser sometido. Es así como el personaje se enfrenta a la cosificación por parte de su comunidad. Ante la pérdida de los padres, ella pasa a ser un espacio para poseer. Ya no le pertenece al padre, puesto que este ha fallecido, entonces es un territorio conquistable. En el relato, “Rosa Cuchillo” sigue desarrollando este enfrentamiento con el colectivo masculino de su entorno.

Así lo hice, entonces. Pero igual, igual una noche, ha venido el hijo de uno de los patrones queriéndome abusar. He sacado el cuchillo, me he defendido. (Ríe). Corriendo asustado se ha ido. Borracho en la chichería lo ha contado y desde ahí, nunca más me han dicho Rosa Huanca, sino Rosa Cuchillo. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 4m19s)

En este fragmento, observo que “Rosa” es víctima de un intento de violación. Quien pretende perpetuar el abuso es una figura de poder, es un hombre que es “el hijo de uno de los patrones”. Ello da información sobre la doble subordinación de “Rosa”, puesto que es empleada y mujer y quien pretende violarla es “un superior”. Sin embargo, “Rosa” devela la fuerza y el carácter que la sostiene en su accionar. Ella se enfrenta a su “superior” y se defiende. Actitud que tal vez la aleja de lo percibido como femenino dentro de su sociedad y la acerca a lo masculino. Es así como el ser percibida por los hombres como “masculina” hace que “se gane el respeto” o el temor de estos. La acción de defenderse, la rebautiza. Deja de ser “Rosa Huanca” y pasa a ser “Rosa Cuchillo”. La forma en cómo se conduce el personaje, la hace representativa del colectivo de las madres de los desaparecidos, ya que estas son mujeres que agencian su búsqueda de justicia y enfrentan el abuso y a sus “superiores”, como lo son los miembros de la fuerza del orden. Para desarrollar esta afirmación traigo parte de la segunda entrevista realizada a Ana Correa.

Ana: Creo que el género está enfermo. La necesidad de sanación mía está en el consuelo de mi linaje. Estoy hablando de consolar a mi mamá, a mi abuela.

Carla: ¿Estás hablando del hecho de ser mujer o de ser andina?

Ana: De las dos cosas, porque mis abuelas son andinas, las dos. Entonces, doblemente discriminadas, por ser mujer y por ser indígenas. Mis tatarabuelas, mis mujeres de linaje son de Ancash y de Huánuco. Entonces, yo sé lo que es ser mujer en el Perú. Cada cosa que hemos conseguido, nos ha costado la lucha y sé lo que ha sido la discriminación, el no estudiar. Mi abuela Paula sabía firmar. No aprendió más que a firmar. Creo que cuando hablo de sanación estoy hablando del linaje y del género. No es gratuito que Rosa Cuchillo sea mujer y una mujer de coraje. Entonces, en la CVR, se reconoce que al comienzo las mujeres, que testimoniaron la búsqueda de sus hijos, no contaron que fueron violadas en el proceso de buscar a sus hijos, maridos. Fueron violadas, golpeadas. Postergaron la denuncia de la violación, por la desaparición.

Carla: Para darle prioridad.

Ana Correa: Para darle prioridad. Entonces, aquí estoy hablando de muchas cosas por la fuerza también de Rosa Cuchillo. (...) en el vientre de la mujer se siembra al hijo del enemigo. O sea, el cuerpo de la mujer va ser siempre el campo de batalla y el botín de guerra. Las mujeres hemos sido el botín de guerra en el CAI. Sendero ha matado mujeres, ha violado mujeres, se ha llevado mujeres como sirvientas. El ejército ha violado mujeres, o sea todas han sido arrasadas por la guerra, en su cuerpo, en su vida y en su emoción. (Correa, 2022).

Correa me permite observar cómo el hecho de haber construido la dramaturgia oculta de “Rosa Cuchillo” permite que la actriz dote de contenido y significado íntimo a su creación. El hecho de que ella reconozca en la acción escénica un medio para sanar al género colectivamente, parte de que se identifica con la condición de mujer indígena y la reconoce en su linaje.

Lo expuesto en estos párrafos reafirma la idea de que la dramaturgia oculta que Correa crea la lleva vincularse desde lo individual hasta lo colectivo con el personaje que va a encarnar. Ello repercute en su interpretación, la nutre. Y forman parte de esta dramaturgia, el bagaje artístico del grupo Yuyachkani. Dicho grupo ha desarrollado una decena de montajes que giran en torno a los conflictos sociales del Perú. Puntualmente, la actriz comenta que hay una relación directa entre “Adiós Ayacucho” (1990) y “Rosa Cuchillo” (2002). Dentro de la dramaturgia oculta, Correa crea un vínculo entre sus dos personajes, la mujer que acompaña el testimonio de Alfonso Cánepa, en “Adiós Ayacucho” y el personaje de “Rosa”. Para ella, son la misma mujer. Así, en el montaje de 1990, es la mamá de Liborio aún en vida, velando las ropas de su hijo desaparecido; y en “Rosa Cuchillo” es la misma madre ya en espíritu. El trabajo artístico de Correa en base al tema de la violencia política ha aportado un bagaje artístico, emotivo, sensorial y de imágenes que tienen influencia directa en la constitución del cuerpo poético de “Rosa”. En la siguiente imagen, se puede apreciar al personaje señalado por la actriz como “Rosa” cuando estaba viva. Por medio de la imagen observo que ambos personajes representan a mujeres andinas y campesinas que son víctimas de la desaparición forzada, en ambos casos presentan personajes de mujeres fuertes que buscan encontrar verdad.

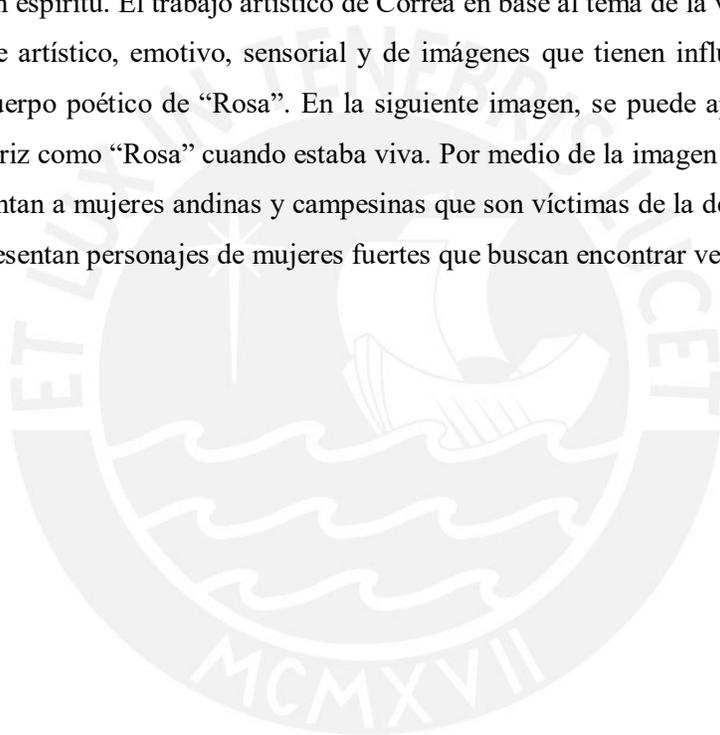


Figura 7

La madre de Cánepa



Nota. Imagen del personaje que vela la ropa del desaparecido Alfonso Cánepa en la obra “Adiós Ayacucho”. Tomado de “El cuerpo ausente” [Fotografía], Rubio, 2008.

Considero que, mediante su entrenamiento, práctica artística y acumulación sensible, Ana Correa logra convertirse en símbolo.

Cuando un actor está en el escenario y dice “yo”, en realidad no habla de él, sino de aquél a quien denota, y se convierte a sí mismo en un símbolo de alguien que se encuentra en determinada circunstancia. Así, una persona se convierte en un símbolo que comunica idea, sentimientos y pasiones que no son suyos, pero de los cuales participa por su carácter universal”. (Prieto y Muñoz, 1992, p. 75)

Correa se convierte en el símbolo de la madre que es una mujer; mujer pobre y racializada que se encuentra en la circunstancia de estar en medio del conflicto interno y tener a su hijo

desaparecido. Correa por medio del cuerpo poético que encarna el símbolo de las madres, comunica su denuncia sobre la violencia vivida. Transmite emociones y una experiencia de vida que no son suyas, pero participa de estas por su carácter universal, como lo es el dolor, la angustia, la tristeza, etc., pero también, la actriz posee una dramaturgia oculta y personal que le permite vincularse con mayor profundidad a la historia que no es suya, pero la integra gracias al trabajo sensible que se ha descrito en esta sección.

También forman parte de esta constitución, los testimonios de las madres que la actriz pudo presenciar destacándose el de Angélica Mendoza, como se ha mencionado. La proximidad de la actriz a las víctimas ha permitido que conozca la lucha que estas han librado. A través de sus testimonios, Correa ha podido entender y percibir la dimensión de la violencia y la devastación en el cuerpo de las mujeres. Toda esta información es incorporada al cuerpo poético de tal manera que lo enviste también para ser cuerpo representativo.

En este sentido, el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” es un cuerpo feminizado, un cuerpo que es cuerpo-territorio en donde se significa la devastación física y moral de la comunidad, es campo de batalla (Segato, 2019, p. 81). Pero también es un cuerpo-tejido, un cuerpo que conecta. Esta perspectiva que surge en mi análisis, encuentra sustento en Segato (2019) y Rivera (2018). Así, encuentro en el cuerpo de espectro de mujer andina la acción de “domesticar la política”, de traerla a los espacios de sociabilización con un tono íntimo, privado, como lo hace “Rosa” al contarnos su historia y hacernos parte de esta en mercados y plazas. Así, aborda la política desde el espacio vincular en el cual es posible el contacto corporal estrecho. La noción de “domesticar la política” guarda relación con el rol de transición que cumple el cuerpo de mujer, según propone Lambright, (2004) un cuerpo capaz de conducirnos a transicionar la herida social. “Rosa” no solo llega para sanarnos del olvido, sino también “del susto”, del miedo.

El hecho de que “Rosa” genere un espacio de vínculo, bajo mi lectura, parte del factor de que Correa haya construido un vínculo íntimo con el personaje. La proximidad que brinda la acción escénica está relacionada con el concepto de Rivera sobre la mujer como una “mujer tejedora”, es decir una mujer que produce vínculos dentro de la comunidad y respecto a otras comunidades (2018). Esta visión de la mujer como agente del espacio vincular es una característica que está presente en el cuerpo poético de “Rosa”, ya que esta, en su peregrinaje, ha recorrido diferentes partes del territorio nacional para tomar los espacios públicos y congregarlos a conocer y sanar socialmente.

3.1.3 Testimonio colectivo encarnado

En esta sección, mi estudio se enfoca en analizar la manera en que el testimonio colectivo de estas mujeres es encarnado por el cuerpo poético haciéndolo representativo del colectivo en cuestión. Como ya se ha señalado en el apartado anterior, el testimonio forma parte de la constitución del cuerpo poético, en “Rosa Cuchillo”, siendo este una herramienta para lograr la representación del colectivo de las madres de los desaparecidos. Para que el testimonio sea representativo, debe contener un drama representativo (Sánchez, 2013). En este sentido, la mezcla entre ficción (novela) y realidad (testimonios de las mujeres de ANFASEP) permite que el testimonio de la acción sea representativo. Es necesario indicar que, en la versión de Yuyachkani, el espectro de la madre regresa al mundo de los vivos. Ella halla a su hijo, en el Hanaq Pacha, con la ayuda de los dioses y del espíritu de su perro Wayra y, regresa al Kay Pacha, el mundo de los vivos. No se convierte en una deidad como en la novela. El espectro persigue otro fin, después de encontrar a Liborio. Ahora, ella busca que los vivos sepan la verdad de la guerra, que recuerden para no enfermar de olvido.

Entonces, en la acción escénica, el espectro regresa para narrar su vivencia como víctima del conflicto armado interno, es decir, viene a darnos su testimonio, ya no es solo un texto. Así, lo que hace que el texto sea un testimonio, además del giro en la ficción que propone Yuyachkani, es el trabajo de investigación que realiza la actriz respecto al grupo de mujeres que busca representar a través de la acción escénica. Como ya he señalado, Correa y Rubio, director de Yuyachkani, pudieron acceder a los testimonios de las madres y estar en contacto con ellas. Una de las líderes de ANFASEP, Angélica Mendoza, conocida como “Mamá Angélica”, resultó ser parte de la creación del cuerpo poético, puesto que fue referencia para la construcción del personaje, así como lo son las abuelas de Correa, Rosa y Paulina, tal como se ha señalado en la sección anterior.

De esta forma, la proximidad al grupo que se buscaba representar, le permitió a Correa impregnarse del tema recopilando no solo información a nivel de datos, sino observar a la persona, a cada mujer y toda la información sensorial y sensible que brinda la proximidad. La investigación que realiza Ana Correa, como artista, es de carácter documental. Ella, en el proceso creativo, indaga sobre la persona que busca representar y va generando un archivo de la información que le sirve como fuente de inspiración. Identifico el proceso de investigación sensible y la historia del linaje femenino de la actriz traída a la creación como parte de la “acumulación sensible”. Esto permite que el testimonio sea encarnado, es decir, sea contenido por el cuerpo, pase por este, lo intervenga en su composición. Es decir, el material sensible recopilado por la actriz, le permite acuerpar el testimonio.

Pude acceder a la bitácora de “Rosa Cuchillo”, en ella hay registro de distintas presentaciones, de cómo ha ido evolucionando la acción y de los documentos que fueron recopilados durante el proceso creativo. Por lo cual, pude observar que la composición del testimonio que se encarna en el cuerpo poético es una fusión entre la ficción y la realidad, es un testimonio liminal, puesto que la información cognitiva y sensorial que conforma el testimonio encarnado parte de las historias de las madres de los desaparecidos. Cabe señalar que el texto de Colchado si bien es ficción, también está inspirado en estas madres y fue escrito entre 1980 y 1997, es decir, durante el CAI.

La representación está fortalecida por el rol de acompañamiento de “Rosa Cuchillo” a los testimonios en las Audiencias Públicas. De esta manera, la representación conduce a la toma de la palabra, como señala Sánchez (2013), debido a que, la representación es una figura singular y plural que fortalece la decisión de las testimoniantes de relatar sus propias historias y las de los seres queridos que ya no pueden hablar por sí mismos. Es decir, el cuerpo poético encarna un drama representativo que permite que las víctimas se identifiquen y se sientan respaldadas para brindar sus testimonios. Puedo afirmar que, en este contexto, la representación condujo a que las víctimas se pronuncien. En el sentido que la acción escénica funcionó como un nexo entre las Audiencias Públicas (el Estado) y las comunidades afectadas. Es pertinente señalar que, la figura del Estado no generaba confianza en las víctimas debido a los excesos cometidos durante el CAI, entonces, “Rosa Cuchillo” genera el respaldo para que los afectados quieran dar su testimonio.

Así, el testimonio facilitó la re-subjetivización de las víctimas y su re-integración social (Reaño, 2013). Las víctimas de la violencia política sufren la ruptura del vínculo social tras ser violentadas. El testimonio es el medio por el cual pueden reparar el vínculo fracturado puesto que, al narrar su experiencia, la víctima puede escucharse y en compañía de quienes escuchan el testimonio, reconocerse y ser reconocidas, además de encontrar un nuevo sentido a lo vivido. Sobre todo, en el contexto latinoamericano, el testimonio trae la voz del otro, la cual ha sido marginada por el sistema. Tal como expresa Achugar (2002), el testimonio tiene la doble función de denunciar y celebrar, ya que su motor es la verdad, es confrontar la historia hegemónica (p.62). A continuación, analizo fragmentos de la transcripción de la acción escénica con el fin de identificar el testimonio encarnado y qué lo hace representativo.

“Liborio, maqtacha, jovencito era, ha empezado la guerra en mi pueblo. ¿Tú sabes no, mamita?, ¿tú sabes no joven?, ¿tú sabes no, papá?” (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 5m11s). Esta parte del relato inicia el testimonio de la violencia vivida como mujer y madre de un desaparecido en ese contexto bélico. Al traer la guerra a su discurso, “Rosa” interpela a

su audiencia. Ella hace contacto visual con los espectadores todo el tiempo, pero sobre todo en esta parte, pregunta directamente, interpela al público. La interpelación de este cuerpo poético por su figura y por la forma en cómo pregunta, hace sentir que es una víctima del CAI la que está preguntado si sabemos de los excesos que han sufrido. Este momento de la acción fue lo que me llevó a preguntarme si sabía de lo que esa mujer hablaba, al mismo tiempo que, su acento provinciano y la forma en que emplea vocablos quechua me confirmaron la procedencia de la mujer. Así, la manera de expresarse del personaje me permite asociarlo con el colectivo de madres de los desaparecidos. Al respecto, Correa me manifestó lo siguiente:

No quise hacer discriminatoria la forma de hablar del personaje. Por ejemplo, en el montaje yo digo “cadaveres” y no “cadáveres”, porque esa es la manera de la mamá Angélica de hablar. “Cuando va a voltear cadaveres “, dice ella, cuando fue a buscar a su hijo. (Correa, 2022)

En lo expuesto por Correa, identifico el carácter liminal del testimonio encarnado, puesto que señala que incorpora formas de hablar y términos tomados de la realidad, en este caso, del testimonio de Angélica Mendoza. Por ejemplo, pronuncia “cadáveres” sin tilde, como refiere que lo hacía “Mamá Angélica”. Por otro lado, observo que hay un cuidado en la manera en cómo va a representar el habla de las mujeres en cuestión. La actriz deseaba alejarse del “motear”, es decir, de caer en la concepción costeña que se tiene de la manera de expresarse de las comunidades quechua hablantes, concepción que según me expuso Correa, estaba influenciada por los programas cómicos de televisión en la construcción de personajes andinos.

Hablar mal y “motear”, “motear” exageradamente. Esa idea que hay que hablar “así papashito”. Eso lo evitamos en Yuyachkani. El hablar poniendo el quechua y colocándolo donde es importante. Colocar la palabra del quechua en el momento que tiene que estar. Desde “Allpa Rayku”, porque la influencia que teníamos era que el andino hablaba “asísito” y que era como niño, tontito, niño tonto. Entonces, eso se fue corrigiendo hasta llegar a un habla correcta, pero con el acento de la zona. Esta mujer (refiriendo a “Rosa”) no es una

catedrática limeña, pero sí es una mujer que tiene un universo y por eso, hay palabras que entran del quechua: el Coyllur Mayu, el río que surca las estrellas o el punku. (Correa, 2022)

Existe pues, una representación en el habla que ha sido estudiada y diseñada en la configuración del testimonio encarnado. Correa me indica la intención de no construir la ingenuidad en el personaje a través del habla ni satirizar el acento andino. Más bien apunta a construir un habla que incorpore el acento de la zona y emplear los vocablos quechuas con el propósito de develar el universo del personaje. Esto no solo permite que el personaje sea leído como parte de una cultura y de un colectivo, sino que devuelve la dimensión simbólica al testimonio. Definitivamente, no es lo mismo decir “puerta” que decir “punku”, porque la palabra quechua “punku” significa el ingreso o entrada a otra dimensión, por ejemplo, y al decir “puerta” se estaría quitando la verdadera dimensión de lo que el relato tiene para transmitir.

Cito el siguiente fragmento de la acción escénica para continuar con el desarrollo del análisis del testimonio encarnado: *“Y una mañana han entrado los “tropakunas” al pueblo y han sacado a todos los jóvenes, hombres y mujeres, y se los han llevado, acusándolos dicen”*. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 5m24s).

En esta parte del testimonio, Rosa da cuenta de la violencia política del CAI. Su hijo ha sido apresado por las fuerzas del orden (“tropakunas”). Mientras relata el testimonio, este se plasma en el cuerpo. No es solo la voz, puesto que construye corporalidades que denotan angustia a través de posturas rígidas y tonos vocales que transmiten desconcierto. La encarnación del testimonio me permite reconocer el cuerpo poético como un cuerpo capaz de ser soporte del hecho escénico al tener la capacidad de configurar en él los conflictos sociales (Rubio, 2008). Así, la incertidumbre, el desconcierto y angustia del personaje son transmitidos a través de las acciones físicas del cuerpo de “Rosa”; lo que narra desde la oralidad, también lo narra corporalmente. Entonces, en el cuerpo también está la búsqueda, la lucha por saber el paradero de su hijo. Así, reconozco al testimonio en el cuerpo.

De esta forma, puedo observar que el testimonio es pronunciado por un cuerpo que ha sido codificado de tal manera que su construcción corporal, vocal y de movimientos se hace representativa del colectivo de madres de los desaparecidos. Y, a través de la configuración del cuerpo y el testimonio que encarna, se hacen visibles los cuerpos ausentes. El cuerpo de Rosa Cuchillo construye su accionar en función a la ausencia del cuerpo de su hijo. Es su búsqueda de verdad, lo que mueve al personaje. Así, ella trae su testimonio y por medio de este, también testimonia su hijo. Entonces, el cuerpo de “Rosa” es representativo de las madres, y también de sus hijos desaparecidos, y con ello,

de la comunidad a la que pertenecen, ya que la violencia marca al pueblo entero. En este sentido, “Rosa Cuchillo”, a través de la encarnación del testimonio, acuerpa al colectivo de madres, porque con la representación las respalda.

Diéguez en “Cuerpos sin duelo Iconografías y teatralidades del dolor” (2016) hace referencia a la liminalidad como la posibilidad que brinda el cuerpo del artista de transformar el dolor individual en una experiencia colectiva, es decir, la capacidad de que, mediante el cuerpo, el dolor del sujeto representado pueda comunicarse con el dolor de los espectadores. Saona coincide con Diéguez al afirmar que, al participar en iniciativas de memoria, el público tiene distintos canales de acceso al pasado que no han experimentado en carne propia, y así, en cierta medida, pueden recordar el dolor de otros. (2017, p.59). Con ello, me refiero a que el drama de las víctimas adquiere una dimensión sensorial producto de la práctica artística y la encarnación poética del testimonio, que permite que el público pueda conectar con la experiencia de violencia y empatizar con las víctimas a pesar de que esas realidades sean desconocidas para la audiencia. De esta manera, en términos de la Saona, la recuperación de memorias que propone el quehacer artístico convierte al espectador en testigo de los testigos y promueven aspectos interactivos del proceso testimonial (2017, p.12). Estas miradas respaldan mi enfoque sobre la capacidad del cuerpo poético de “Rosa” para transmitir el dolor y el horror vivido por las madres que representa y la participación del público como testigo de la violencia del CAI. Este enfoque confirma el aporte de Kent (2019) en referencia al cuerpo como “caja de resonancia” que afecta y es afectado también. De esta manera, la “intercorporeidad” en la experiencia escénica que ofrece “Rosa” está marcada por la liminalidad que hace que la experiencia sensible genere un vínculo entre el espectador y el colectivo representado.

Las víctimas del CAI están enmarcadas en el “paisaje de los desaparecidos”, término que tomo de Ponciano del Pino, puesto que me permite enfocar el impacto fuera del núcleo familiar de estas madres, y darle una dimensión de espacio físico que afecta a toda la comunidad, no es solo el colectivo de familiares que se unen en su demanda por verdad y justicia, sino también sus pueblos. Dentro de este paisaje, las madres de los desaparecidos son la fuerza de agencia que lucha por reconstruir en base a la búsqueda de los suyos. La representatividad es del colectivo de estas mujeres y la comunidad que las contiene. Para profundizar en esta representatividad, traigo otro pasaje de la acción escénica estudiada.

Quando hemos regresado, corriendo a la guardia civil hemos ido. “Manam”. No sabemos nada. Nada hemos hecho. Deben ser los sinchis⁵. Donde los sinchis, entonces. “Manam”.

⁵ Sinchis: grupo organizado desde la acción civil y adiestramiento mínimo militar que enfrentó a SL.

Nada hemos hecho esta mañana, será el ejército. Corriendo entonces, llorando en la reja del cuartel, uno, dos, tres, cinco días. Hasta que, por fin, ha salido un joven capitán y me ha mirado con cólera. Y me ha dicho: ¡Qué tanto jodes aquí india de mierda! Fuera de aquí. Terruco será seguramente tu hijo. Te haremos fusilar a ti también. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 5m34s)

En el fragmento, “Rosa” testimonia sobre la agencia de estas mujeres en la búsqueda de sus seres queridos. Ella dice: *“Cuando hemos regresado, corriendo a la guardia civil hemos ido”*. Como se puede apreciar, el personaje habla en plural, lo que devela que no está sola, hay un colectivo que libra la misma búsqueda. De esta manera, puedo ver que los deudos, en especial las madres, han sido capaces de generar comunidad para movilizarse socialmente y agenciarse justicia. Así, estas mujeres formaron redes de solidaridad, en donde, además de apoyarse mutuamente, han logrado ejercer presión sobre los responsables políticos a la par de generar conciencia colectiva sobre el crimen y sus consecuencias.

También, el relato da cuenta de la deslegitimización de la lucha de este colectivo a través del “terruqueo” por parte de las autoridades. La Figura 8 permite observar cómo el cuerpo adopta el gesto de odio y desprecio del capitán del ejército que amenaza con fusilar a “Rosa”, quien lleva 5 días esperando fuera del cuartel junto a otras madres, como se narra en el pasaje del testimonio citado.

Figura 8

El capitán



Nota. Imagen del momento en que “el capitán” echa a “Rosa” y acusa a su hijo de “terrucos”. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

En este sentido, puedo identificar, a través del testimonio encarnado de “Rosa”, la resistencia en la agencia de estas mujeres que encaran al sistema. Debido a que no solo tienen que enfrentar la incertidumbre absoluta sobre el paradero de sus seres queridos que, en algún momento específico, fueron retenidos y tomados por la fuerza; sino que, además, luchan contra un Estado que las desconoce como ciudadanas y ciudadanos, sujetos de derecho. La exclusión que denuncia el testimonio aporta al cuerpo la invisibilización a la que es sometido. Devela que para el “Perú oficial”, ellas no son “víctimas correctas” (Agüero, 2015, p. 36). Existe pues, un testimonio que encarna una pugna por ser liberado del estigma y ser reconocido. El fragmento que traigo a continuación, me permite ahondar en la marginalización del colectivo de mujeres en cuestión.

Un día nos han dicho: Al infiernillo vayan. Corriendo hemos llegado todas las mujeres. Y “achachay”, ahí hemos encontrado mamitas con sus “wawas” muertas, jovencitos con sus manos amarradas en la espalda, muertos. Y así, volteando cadáveres, sacando manos, brazos, piernas me he ido muriendo de pena. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 7m19s)

Esta parte de la acción escénica, me permite observar en el cuerpo la magnitud de la violencia. El poder verlo y escucharlo, me hace testigo del CAI. A través del testimonio encarnado, pude empatizar con la emoción del personaje, emoción que pude evocar mediante la bitácora y la observación del registro de la acción escénica. Así, resuena en mí su relato e ingreso a un nuevo lugar, al cuestionamiento íntimo⁶.

Además, en el caso de “Rosa Cuchillo”, reconozco que el cuerpo poético es un cuerpo testigo. Es decir, un cuerpo que encarna un testimonio. Así pues, es un cuerpo representativo de un colectivo, un “documento vivo” (Angulo, 2018) que da cuenta de nuestra historia⁷. Estamos ante un cuerpo que posee dimensión física, política y simbólica, por lo tanto, lo observo como espacio de resistencia y reflexión. Espacio que se construye durante la intervención en el espacio público, en donde este

⁶ En mi experiencia, comencé a preguntarme por las primas de mi abuela materna, Felicitas, cuánta familia tenía en Cangallo durante el conflicto interno. Estas fueron algunas de las inquietudes que surgieron en mí al presenciar el relato.

⁷ Identifico que la capacidad de documentar en el cuerpo parte de la investigación que realiza Yuyachkani sobre las desapariciones forzadas en el CAI.

cuerpo convoca, congrega e interpela dando así foco a los conflictos sociales. Por lo cual entiendo, además, al cuerpo poético como un recurso para observarnos como comunidad, observar lo vivido socialmente y orientarnos al futuro. Así pues, este cuerpo es una herramienta de convocatoria social y espacio de resistencia para atender los discursos marginalizados por los sistemas oficiales y hegemónicos.

Y, en medio de la puna, yo decía: De repente, mi hijo Liborio, se ha escapado. De repente, mi hijo Liborio se ha perdido. Y empezaba a llamarlo: Liborio, Liborio. Y solo el eco de los cerros me respondía (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 7m19s).

La imagen que se muestra a continuación, muestra a través del gesto y el tono físico la manera en que el testimonio es acuerpado, es decir apoyado por el cuerpo.

Figura 9

"Rosa" llamando a su hijo en la Puna



Nota. Imagen del momento en que “el capitán” echa a “Rosa” y acusa a su hijo de “terruco”. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012

(<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Se puede apreciar en la imagen como el cuerpo adquiere rigidez muscular, la cual, sumada a la expresividad del rostro genera el gesto del grito de la mujer llamando a su hijo. Este gesto es acompañado por la voz, la cual mediante la proyección produce la sensación de estar en campo abierto, en medio de la nada y permite al espectador observar la desesperación del personaje. Así, “Rosa” es consumida en el dolor y la imposibilidad de guardar luto. En la versión que propone

Yuyachkani, la madre muere buscando a su hijo: “*Y así, volteando cadaveres, sacando manos, brazos, piernas me he ido muriendo de pena*”. (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 7m42s). Ello genera la sensación de estar presenciando una injusticia, siendo testigos en el presente de una memoria, de un hecho del pasado. De esta manera, el testimonio encarnado metaforiza la realidad de miles de madres que murieron sin llegar a conocer el paradero de sus seres amados.

Para sintetizar, el cuerpo poético de “Rosa Cuchillo” es “ente liminal” que permite que converja en él lo individual y lo colectivo. También presenta la hibridez de ser ficción y realidad que acoge la historia de las madres y la historia personal de la intérprete. La constitución del cuerpo poético de “Rosa” se apoya en los elementos escénicos que nutren la representación convirtiendo al cuerpo en símbolo capaz de encarnar conocimiento, significados y emociones. Además, este cuerpo configura su poetización en la codificación escénica basada en los principios escénicos de movimiento y en la “acumulación sensible”. También encuentro en la representación que encarna el cuerpo poético, la agencia de las madres por conocer la verdad y demandar justicia. El cuerpo poético representa así, la lucha de las mujeres en sistemas patriarcales dejando leer la fuerza y poder de acción que posee el género tanto para enfrentar como para generar vínculos, para “domesticar la política” y congregar a la sociedad para actuar. Veo en “Rosa Cuchillo” a la “mujer tejedora” que produce redes de conexión al interior de su comunidad y con otras comunidades. En este sentido, reconozco el cuerpo poético un cuerpo creado para la relación con los otros, para construir un espacio de observación, reconocimiento y reflexión.

3.2 Danza para la memoria

En el presente subcapítulo, abordo la poetización del testimonio analizando la forma en que el testimonio danzado presenta una metáfora de la violencia vivida por las madres de los desaparecidos, y cómo esta forma de relato genera otro tipo de vínculo con el espectador, uno a nivel subconsciente que permite que la experiencia escénica y su mensaje ingresen en la memoria a nivel sensorial.

Para el desarrollo de esta sección destaco la mirada sobre la danza como metalenguaje que permite crear poesía con el cuerpo, es decir, la danza permite “ver” emociones que no pueden ser expresadas en palabras. De esta forma, la danza no se dirige al intelecto, sino a los sentidos (Prieto y Muñoz, 1992, p.78). En este sentido, la danza es una forma de lenguaje en la cual los movimientos y gestos son el equivalente a frases. En mi formación profesional, pude experimentar ejercicios en los cuales se componían frases de movimiento que se construían a partir de una emoción, de la sensación

física que procura el recuerdo de la emoción. También, exploré composiciones dirigidas a poetizar con el cuerpo un texto a través de la expresividad yendo más de la oralidad.

Desde mi experiencia como artista, puedo decir que la danza plasma el testimonio por medio de las sensaciones que despierta el movimiento. Encuentro en la danza un catalizador de la significación, puesto que esta transmite una impresión al generar símbolos a través del movimiento y el gesto. Además, observo la danza como la intensificación del pensamiento (Bardet, 2012, p.36) debido a su capacidad metafórica, ya que la danza transforma las ideas en metáforas físicas.

En esta sección, analizo cómo es la danza de “Rosa Cuchillo”, qué la compone y qué transmite esa composición del movimiento y el gesto. Por medio de los fragmentos de la danza del *Uku Pacha, el encuentro del Punko y la maternidad de Rosa* analizaré la poetización del testimonio, es decir, el testimonio danzado.

La danza en la acción escénica se da cuando el personaje recupera la verticalidad de todo el cuerpo, puesto que en su relato oral permanece sentada en el banquito. Esto no quiere decir que la oralidad no comprometa al cuerpo, ya que como se ha visto en la sección anterior, la voz y lo que esta narra pasa por el cuerpo y lo modifica. El texto que acompaña la recuperación de la verticalidad dando pase a la danza es: “*Y por eso, ahora te voy a danzar (se va incorporando) y te voy a florecer (mano derecha en su vientre) para que florezca la memoria (mientras estira el brazo derecho hacia arriba diseñando medio círculo)*” (Watson Institute for International and Public Affairs, 2012, 12m43s). A partir de ese momento, ingresa el sonido del viento acompañado de campanillas proponiendo una atmósfera de montañas. La propuesta sonora que acompaña a la danza es de Tito La Rosa, músico peruano que crea sus piezas en base a instrumentos de culturas pre-hispánicas y que se ha dedicado a la sanación a través de la música. Así, el inicio de la danza está enmarcada a través del sonido de viento que generan los silbadores de las culturas Nazca y Paracas.

Las siguientes imágenes que expongo pertenecen al bloque de la danza en la acción escénica y me permiten sustentar el estudio sobre el lenguaje de la danza en “Rosa Cuchillo”. La primera figura de este apartado es referida al recorrido de “Rosa” por el mundo de abajo. Puedo identificar que el movimiento está inspirado en el trabajo de las artes marciales desarrollado por Ana Correa. Reconozco la “recreación” de partituras de la técnica de bloqueo y ataque con vara en la configuración del movimiento de los brazos. Esta interpretación es sustentada en la declaración de Correa sobre el trabajo en danzas de guerra para evocar el mundo de abajo. También, observo que el cuerpo trabaja la rigidez que permite interpretar la tensión del “alma viva” en su recorrido por el Uku Pacha. En adición, el gesto junto a los movimientos descritos me da la sensación de ahogo, lo cual me orientó a

leer las imágenes compuestas por esta danza como la poetización de “Rosa” sumergida en el “Wañuy Mayu”, río torrentoso de aguas negras del mundo de abajo.

Figura 10

"Rosa" en el Uku Pacha



Nota. Imagen del momento en que “Rosa” atraviesa el río que separa a los vivos de los muertos. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

En la Figura 11, analizo el diseño físico que grafica el “Punko” que la llevará al “Hanaq Pacha”, en donde se encuentran los dioses a quienes les pedirá ayuda para encontrar a su hijo. Observo que el movimiento es amplio y en el recorrido que ejecuta con el brazo derecho y también es sostenido. Observa un trabajo escultórico en la danza. Así hay momentos de pausas físicas altamente dramáticas por la atención muscular y los principios de oposición y niveles. En el caso de la Figura 11, puedo apreciar que, en la dilatación del movimiento, se devela la entrada al cielo, el “Punko”⁸.

⁸ Desde mi experiencia como alumna de Correa, reconozco en esta parte de la danza, la cadencia y las pausas activas que se entrenan a partir de las danzas del Tai Chi y Chi Kung. También, la actriz indicó en nuestras conversaciones, que la estética de las “esculturas vivas” es trabajada junto a Fidel Melquiades, encargado de la concepción plástica en “Rosa Cuchillo”, en base a la observación de las esculturas del cementerio “Presbítero Maestro”.

Figura 11

"Rosa" encuentra el Punko



Nota. Imagen del momento en que “Rosa” encuentra el portal al mundo de los dioses. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Para profundizar sobre la estética de la danza propuesta a partir del trabajo escultórico, incluyo las Figuras 12 y 13 que ilustran cómo, a través del cuerpo, la danza narra la maternidad en “Rosa”. La representación se da por medio de la valoración múltiple del elemento de la falda, como se puede notar en la primera imagen, la falda es valorada como el vientre gestando; y en la segunda imagen, la falda adquiere el significado de ser el bebé arrullado en los brazos de la madre. En la ejecución de esta secuencia, ambas imágenes son acentuadas a través de las pausas activas que generan esculturas vivas. La suspensión, el cambio de ritmo en el que se sostiene la acción del personaje, me produce la sensación de que hay movimiento, vida, en esa inmovilidad. Así la pausa activa es lo que provoca que sea una “escultura viva”. Puedo apreciar que la danza de “Rosa” está compuesta de acciones físicas metaforizadas.

Figura 12

"Rosa" embarazada



Nota. Imagen del momento en que “Rosa” se muestra embarazada. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Figura 13

"Rosa" cargando a su bebé



Nota. Imagen del momento en que “Rosa” sostiene en brazos a su hijo Liborio. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Lo expuesto me permite reconocer que la danza metaforiza la historia de “Rosa”. En la imagen de “Rosa” y el Punko, se ve al personaje en espíritu; y en las imágenes de la maternidad, se

observa a “Rosa” cuando era parte del mundo de los vivos. También, su danza trae imágenes del trabajo de la tierra para manifestar su identidad de campesina. Así, la partitura está inspirada en el zapateo del folklore andino en composición con los brazos y torso que ejecuta la acción de esparcir semillas. De esta forma, el cuerpo propone imágenes que permiten ver la faena de esta mujer.

Nosotros nos hemos formado con maestros tradicionales. En ese proceso de aprendizaje, cuando he ido a la teatralización, a buscar los elementos teatrales en las danzas tradicionales, he ido con ojos de ver. ¿Cuáles son mis ojos de ver? Los principios que me ha dado el entrenamiento corporal. (Correa, 2022).

Correa identifica la teatralidad en las danzas folklóricas peruanas, así como en las artes marciales, puesto que estas disciplinas tienen incorporados los principios de composición del movimiento en el cuerpo poético. La actriz toma las danzas andinas, como parte de su bagaje artístico, pero las aborda desde el entrenamiento actoral para explotar su teatralidad. Aplica los fundamentos de movimiento revisados en el subcapítulo anterior. Así la teatralización, el convertir la danza en acción, nace de identificar, en las danzas folklóricas, el equilibrio, el desequilibrio, la oposición, la precisión o limpieza, el impulso, el centro de fuerza, la torsión del tronco, las direcciones, los niveles y la mirada. El abordaje de las danzas andinas a través de estos conceptos del entrenamiento, le permitió a la actriz ir clasificándolas en los tres mundos de la cosmovisión andina. Por ejemplo, el zapateo de las danzas andinas y el zapateo de “La Marinera”, fueron clasificados como correspondiente al mundo de abajo, del Kay Pacha. Así como las danzas de guerra desde las artes marciales son tomadas para diseñar el mundo del “Uku Pacha”.

De la misma manera, la composición de la danza para evocar la lucha que libra el espectro en su paso por el mundo de los muertos, se basa en movimientos tomados de las artes marciales, como se señaló en el desarrollo de la Figura 10, y son ejecutados con los brazos y manos. Puedo identificar el uso de “mudras” (posición de manos de la religión budista que tiene fines simbólicos) en la composición de las manos. Estos lenguajes de movimiento corresponden al entrenamiento personal de la actriz, quien se ha instruido en artes marciales⁹.

⁹ En mi experiencia como su alumna, he podido recibir esta información, por lo que pude distinguir estas figuras que diseña con las manos. Identifico que la actriz reconoce que la danza opera a nivel sensorial y que, además, en el caso de “Rosa Cuchillo”, hay un trabajo a nivel energético que la actriz canaliza por medio de su cultura actoral que ha incorporado el trabajo de los “mudras”, por medio del Chi Kung, como me ha referido en nuestro segundo encuentro.

Y regreso a las danzas andinas de las tierras de mis abuelas. Empiezo a trabajar con dos maestros de danzas. ¿Cuáles pueden ser las danzas del “Uku pacha”? Las que golpean el piso. Nos fuimos al karate, como dice Suzuki, cada vez que golpeas el piso, estás convocando la energía del ancestro. Entonces, esas son de “Uku Pacha”. Las que saltan, las de los pájaros, esas son de “Hanaq Pacha”, que estás mirando la divinidad. Y ¿cuáles son las del “Kay Pacha” ?, el puma, las danzas que acarician, las Pallas de Corongo, de la tierra de mi abuela. Hicimos toda esa evaluación para quedarme con cuatro pasos o cinco, pero que pasaron por la danza. Estuve largos meses explorando esas danzas para encontrar una síntesis y poder acompañar, acuerpar el viaje en esos mundos. (Correa, 2022).

Cito esta transcripción de mi última conversación con la actriz, puesto que en ella se describe la asociación que realiza entre los movimientos y los mundos que quiere metaforizar a través de dichos movimientos. Así, la cita no solo devela el carácter ritual al convocar la ancestralidad a través de la relación con el piso, sino que cada movimiento guarda una simbología. De esta manera, los movimientos de brazos con peso ligero y energía sutil traen el vuelo de las aves y se le relaciona con el cielo, con el mundo del Hanaq Pacha, como cuando muestra el “Punko” a través del cuerpo y brazos, como se aprecia en la Figura 11.

La danza de “Rosa” está conformada por las danzas folklóricas andinas, las artes marciales, que contiene al Tai Chi y Chi Kung. La actriz ha tomado de estas disciplinas los movimientos e imágenes para intervenirlas en ritmo y ponerlas al servicio de la representación. Así, la danza en “Rosa Cuchillo” es la narración del cuerpo. Esta representación metaforizada que permite observar al personaje de manera íntima, también interviene el testimonio. De esta forma, nos transmite su vivencia a través de los símbolos, además de brindar el testimonio como un acto en el presente. A diferencia del testimonio oral que es narrado en pasado, la danza se muestra como presente. La interpreto como la proyección de un recuerdo. Puedo afirmar que el recuerdo que yace en la metáfora del cuerpo, da lugar al “pasado vivo” (Rivera, 2018), el pasado en el presente.

En esta última sección del subcapítulo, abordo la manera en que la danza manifiesta el testimonio a través del análisis del movimiento como relato del cuerpo. Para guiar mi interpretación recojo tres imágenes del testimonio danzado que guardan secuencialidad. A manera de guía también, retomo la mirada de testimonio como acción por la cual se trae el pasado al presente para suscitar

reflexión colectiva. Tomo la formulación de Rivera (2018) sobre la importancia de revisar el pasado para proyectarnos al futuro.

Futuro pasado, caminando tenemos que mirar para poder andar. Entonces lo que se entiende es que si miras al pasado es porque está adelante tuyo. Entonces nayra y qhipa es la espalda y a la vez el futuro; estás con el futuro en la espalda, y el pasado es lo único que tienes para orientarte en el mundo. (...) Vivir el presente con la orientación del pasado es lo que te permite caminar bien. (2018, p. 189)

Esta reflexión, me transmite por medio de la cosmovisión andina de Rivera Cusicunqui, cómo nos posicionamos respecto a nuestra historia en el presente para dirigir nuestras acciones con miras hacia lo que deseamos de nuestro futuro individual y colectivo. Así reafirmo la noción del testimonio como un recurso para observar lo vivido en el hoy, desde la conexión con nuestra historia para orientarnos. En adición, observo al testimonio como una herramienta para integrar las voces marginadas por la narración hegemónica.

Desde mi experiencia como espectadora de “Rosa Cuchillo”, evocando el recuerdo de la presentación del 2007 y la del 2019, puedo afirmar que el relato oral de la violencia que da el espectro resultaba impactante y podía conectar con la emoción que se presentaba en la voz y en el cuerpo porque era un relato vivo, estaba el testimonio encarnado en el cuerpo poético y yo, estaba siendo testigo de esa encarnación. No obstante, la danza propone otro espacio y tiempo dentro del espacio escénico que ya ha sido instaurado en toda la primera parte de la acción escénica, como se desarrolló en el subcapítulo anterior. Identifico en la poetización del testimonio que la danza genera que pueda visualizar al personaje en el contexto de la violencia. De esta forma, el cuerpo da cuenta de su historia. Podemos observar su lucha a través de las imágenes que propone su danza. Reconozco que el cuerpo nos puede brindar la oportunidad de entender y reflexionar sobre las historias y relaciones que establecemos con los otros. A continuación, analizo las imágenes señaladas al inicio de esta sección.

En la primera imagen de la secuencia correspondiente a la narración física de la violencia (Figura 14), observo que el cuerpo es afectado, en el presente, por el pasado. Esta afectación se refleja en el estado que adquiere el cuerpo. En el caso de la imagen señalada se denota un estado de petrificación. El cuerpo muestra de manera física la violencia que ha padecido. Puedo observar en el cuerpo poético el paisaje del horror que dejó el CAI en su comunidad.

Figura 14

La guerra llega al cuerpo



Nota. Primera parte del testimonio danzado del CAI. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

A diferencia del testimonio oral, en el que se escenifica el grito de la madre en la búsqueda de Liborio, la imagen del grito en la danza no responde a un momento puntual, sino que es la simbolización de la violencia vivida por esta madre y su accionar ante esa violencia. No hay voz, es el cuerpo el que se convierte en el grito ante el horror. Interpreto que, la danza metaforiza en esa imagen (Figura 15), la agencia de la madre que busca, que llama y reclama a su hijo desaparecido.

Figura 15

La agencia de "Rosa"



Nota. Segunda parte del testimonio danzado del CAI. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

Quisiera resaltar que, en los contextos de las desapariciones forzadas en el marco latinoamericano, las madres han sido capaces de generar comunidad para movilizarse socialmente y agenciarse justicia. Estas mujeres formaron redes de solidaridad, en donde, además de apoyarse mutuamente, han logrado ejercer presión sobre los responsables políticos a la par de generar conciencia colectiva sobre el crimen y sus consecuencias. Así pues, destaco la función de denuncia del testimonio. Puesto que este es *“denuncia de excesos del poder, denuncia de la marginación, denuncia del silencio oficial, denuncia en definitiva que va de la mano con el comportamiento extraordinario de que da cuenta el testimonio”*. (Achugar, 2002, p.72)

En la última imagen de este subcapítulo, identifiqué cómo la danza da cuerpo al dolor del colectivo de madres, y a través de ellas, el de sus comunidades. El gesto y postura física generan un espacio de desolación. A través de esta imagen, puedo ver el espanto de la mujer, el “paisaje de los desaparecidos” lo puedo observar a través de su composición física.

Figura 16

Cuerpo del dolor



Nota. Tercera parte del testimonio danzado del CAI. Adaptado de Watson Institute for International and Public Affairs [Video], 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>)

El análisis expuesto me permite identificar la danza como metalenguaje que permite crear poesía con el cuerpo. Así, la danza me permite “ver” las emociones que no se pueden expresar en la oralidad. De esta forma, la danza no se dirige al intelecto, sino a los sentidos (Prieto y Muñoz, 1999, p.78). Este metalenguaje comunica por medio de la expresión corporal. En este sentido, elaboración de los gestos, posturas y movimientos que conforman la danza en “Rosa Cuchillo” responden a nuestro universo simbólico y por ello pueden ser interpretadas.

Ana Correa: Lo que pasa es que acá viene el concepto de trabajo de Yuyachkani.

Carla: De actriz danzante.

Ana Correa: (...) El concepto acá es la actriz que danza, el actor que danza. ¿Qué es danzar? No es repetir una coreografía, sino permitir que tu espíritu dance, permitir que tu cuerpo exprese la conexión energética y espiritual que estás teniendo. Una cosa que dice (Antonio) Cornejo Polar: “una cosa es contar la historia y otra cosa es danzar la historia”. Yo te narro, yo te puedo contar algo, pero yo te lo puedo danzar, o sea pasa por mi cuerpo, como sería que yo pase por mi cuerpo, como sería esa transfiguración. O sea, yo puedo usar las palabras y tú te imaginas, pero si yo lo acuerdo ya pasa por mis músculos, por mis vísceras, por mi lado interno (...). (Correa, 2020)

Correa reconoce que la danza brinda una herramienta de conexión y comunicación que por su carácter carnal establece una comunicación de cuerpo a cuerpo, del cuerpo poético con el cuerpo del espectador. Identifico que la actriz tiene que “acuerpar” primero la emoción, tiene que pasarla por su cuerpo para poder transmitirla al otro. Así, la danza acuerpa el testimonio. De esta manera, la danza propone una transfiguración. Es decir, vemos un cuerpo pasar por distintos tiempos y espacios, ya no solo es el espectro, sino que se convierte en la mujer que fue en vida, somos testigo de su experiencia, la vemos embarazada, la vemos en el campo sembrando, la vemos buscando a su hijo y enfrentando la violencia, la vemos morir, convertirse en espectro y a travesar los tres mundos. Esta transfiguración continua por la que atraviesa “Rosa” se debe a la capacidad potenciada del cuerpo poético de significar gracias a la escena (Contreras, 2012). Así, “Rosa” nos hace testigos de su historia en el desarrollo de su danza y la “intercorporeidad” que genera. La acción escénica no solo presenta un testimonio de la violencia del CAI; sino que, además, involucra al público afectándolo e interpeándolo.

El desarrollo de este subcapítulo me conduce a reconocer que la danza en “Rosa Cuchillo” marca otro momento en la experiencia escénica, y que a través de esta danza se abre espacio al ritual para sanar del olvido y la pena como comunidad. Es por medio de la danza que se narra a nivel simbólico el testimonio sobre la violencia y también, es esta herramienta la que nos permite ver al personaje transfigurarse de mujer a espectro y luego a curandera. La danza, como relato sensible, genera una conexión mucho más profunda, que está enmarcada en los símbolos que trabaja el cuerpo y tiene un impacto en el inconsciente y que apela al mundo emotivo y sensorial. Por esta razón provoca la conmoción tanto de la artista como de la audiencia, es decir, la danza moviliza el ánimo

de la persona despertando así, la compasión. En consecuencia, el testimonio danzado presenta el cuerpo como espacio que guarda la violencia, porque presenciamos al cuerpo siendo intervenido por esta, nos convierte a los espectadores en “público-testigo”. De esta manera, el testimonio hecho danza nos hace presenciar el pasado en el presente. Todo ello, potencia el vínculo del personaje con el espectador haciéndonos capaces de empatizar y reconocer a las víctimas de la desaparición forzada en el conflicto interno. La experiencia sensible que deja la danza permite que la memoria individual y colectiva otorgue un nuevo sentido a nuestro pasado común y al futuro que deseamos como sociedad.



CAPÍTULO 4: RITO Y MEMORIA

Este capítulo está destinado al análisis e interpretación del rito en la acción escénica de “Rosa Cuchillo” y cómo, desde este, el cuerpo poético interviene en la memoria colectiva pos CAI y propone vías hacia la reconstrucción social. La composición del rito en la acción escénica y las maneras en que este repercute en el imaginario colectivo de los espectadores y espectadoras son estudiadas en los subcapítulos 4.1 y 4.2 con la finalidad de analizar la agencia de la experiencia escénica en la construcción de memoria colectiva.

Para formular los subcapítulos de esta sección, brindo las nociones de memoria y rito desarrolladas en mi investigación. Así entiendo a la memoria colectiva como un proceso de construcción de identidad que está en constante diálogo y cambio dadas las relaciones que se producen entre las memorias que conforman el bloque colectivo. De esta manera, la memoria colectiva es un movimiento y desplazamiento de recuerdo que responde a un orden social. La memoria colectiva es así, la referencia de cómo nos vemos como sociedad, lo que ignoramos, lo que aceptamos y lo que rechazamos de nuestra historia común.

En adición, entiendo por rito al fenómeno representacional y comunicacional que se sostiene en el carácter simbólico, por medio del cual se manifiestan ideas, conceptos y saberes que son relevantes para la comunidad a la que responde el rito. Así el rito es la manifestación de los valores y es el medio para expresar lo que profundamente conmueve al grupo al que este responde. Por lo expuesto, entiendo el rito como el acto social que da lugar a la configuración del cuerpo poético, lo contiene, y es mediante los significados que guardan sus símbolos, en lo contemporáneo y en lo ancestral, que el rito en el cuerpo poético es capaz de llamarnos no solo a la reflexión, sino que a la acción.

Respecto a la agencia del rito en la reconstrucción social, sostengo mi análisis en la dimensión psicosocial del rito. Esta dimensión está referida a la manera en cómo el sujeto se vincula con su entorno. *“La perspectiva psicosocial, además, y dado su carácter social, se vincula con la construcción ciudadana y la reivindicación de derechos”* (Reátegui, Barrantes y Peña, 2012, p.86). De esta forma, observo en “Rosa Cuchillo” la intención de enmendar simbólicamente el daño causado por la violencia política.

Un ejemplo de lo expuesto es El Programa de Reparaciones Simbólicas de la Comisión Multisectorial de Alto Nivel, el cual estaba destinado a conmemorar y el reconocer a las víctimas por medio de acciones orientadas a la percepción y representación de la violencia. Como parte del

programa se llevaron a cabo actos de reconocimiento como la construcción de memoriales y la reconstrucción de memorias con un sentido ejemplar (2012, p.91). En este aspecto, el sentido ejemplar permite utilizar el pasado con vistas al presente, es decir, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para hacerle frente a las que se producen en el presente.

Finalmente, quisiera remarcar el carácter social del rito. Este atiende a la necesidad de validación, reconocimiento y pertenencia del grupo al que responde. Es una herramienta que nos ayuda a transitar el caos, el conflicto, y otorgarle sentido a nuestra experiencia de vida. Es propio de nuestra especie la necesidad del sentido, de lo bello y de pertenecer y es mediante los símbolos que hallamos sentido al mundo, a nuestras vivencias y construimos identidad.

4.1 El rito de “Rosa”

Este subcapítulo examina los elementos que conforman el rito en la acción y el tipo de vínculo que genera con los espectadores a partir de su configuración escénica. Los elementos que conforman el rito son: el espacio, la música, la danza, el kero, las aguas de la sanación, la vara y el cuchillo. Inicio el estudio de esta sección reparando en el espacio y la danza. A través de estos dos elementos interpreto la instauración del rito y su representación. Guío mi desarrollo a través de las imágenes correspondientes al bloque del rito en la acción escénica.

Figura 17

El regreso al Kay Pacha



Nota: Imagen del bloque de la danza en la que se representa el regreso del “alma viva” al mundo de los vivos. Función brindada para la Universidad de Brown, 2012. Tomado de Watson Institute for International and Public Affair <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>

Esta imagen se muestra el inicio del rito para la sanación de “Rosa Cuchillo”, en ella se puede apreciar la metáfora del regreso del espectro de “Rosa” al mundo de los vivos. En la danza, después de su encuentro con los dioses y con su hijo Liborio en el “Hanaq Pacha”, “Rosa” regresa al mundo de los vivos. Este regreso se metaforiza en la caída de este espectro desde el mundo de arriba. Nos relata entonces, que nos está visitando un espíritu que viene a curarnos de olvido y del susto. Reafirmo que la danza es vehículo de transfiguración. A través de ella, observamos el drama de esta mujer, luego su muerte y su recorrido por el Uku Pacha y Hanaq Pacha, en donde el personaje es investido por los dioses y regresa como la curandera. “Rosa” ya ha encontrado a su hijo, ese ya no es su propósito, ahora es la curandera la que regresa para sanar a su pueblo.

En este sentido, se muestra la liminalidad del personaje como médium entre el mundo mágico y el plano de los humanos. “Rosa” por medio de la poetización de la caída al “Kay Pacha” revela un nuevo espacio, el del rito. Este espacio es construido sobre la base de los elementos y la relación que establece con estos. A excepción de la vara, todos los otros elementos están escondidos en el interior de la tarima. Así, el espacio escénico adquiere un nuevo significado, es el altar en donde los elementos son consagrados.

La construcción del espacio del rito está mediada por la circularidad propuesta en los movimientos corporales y trabajo de la vara. Encuentro una valorización de este elemento como el báculo, como símbolo de autoridad, de su categoría de chamana. Con este elemento ella diseña círculos y tras cada círculo golpea el piso con la vara. Esta acción es tomada de las artes marciales como medio de invocación de los ancestros. Tras el último golpe, ella cae al suelo y configura la “escultura viva” que metaforiza la caída ya señalada. Es la vara – báculo la que devela los otros elementos de la ceremonia del rito. “Rosa” incrusta esta vara en un agujero oculto en la tarima y saca del interior de esta, el kero. Observo, en este “extraer” del interior de la tarima, la relación de los chamanes con la “Pachamama”, la madre tierra.

Reconozco una doble representación en el “alma viva”, así pues, encarna a la madre de un desaparecido, pero también encarna a la oferente del rito, la chamana que puede comunicarse con “el más allá” y genera un nexo entre nosotros y los espíritus del mundo animado. La representación de esta curandera se sostiene en el empleo de elementos que son símbolos de la cosmovisión andina. De esta manera, el rito en “Rosa Cuchillo” es una reafirmación física de esta cosmovisión que es comunicada a los espectadores. Hay en el desarrollo de la danza una transmutación de los elementos. La danza activa los símbolos. Así, la vara que antes evocaba al peregrinaje, al viaje por el mundo de los vivos para construir memoria por medio del testimonio; en la danza adquiere el significado de báculo. Es una herramienta para invocar a los ancestros y para llevar a cabo el ritual.

Resulta necesario seguir examinando las herramientas simbólicas que conforman la acción escénica que estudio. Así, el kero, que ya es un símbolo por ser un vaso ceremonial de nuestras culturas prehispánicas, además contiene las aguas de la sanación. Estas están conformadas por los pétalos de rosas y aguas florales. Respecto a este elemento hay una consagración. “Rosa curandera” realiza mediante su danza una transmutación del agua y la convierte en agua que sana. Para guiar este desarrollo, me apoyo en las siguientes imágenes que corresponden a la consagración del agua y rosas en el kero.

Figura 18

La consagración



Nota: Función brindada para la Universidad de Brown, 2012. Tomado de Watson Institute for International and Public Affairs <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>

En la imagen, podemos apreciar la fisicalización del ave. El personaje invoca a través del cuerpo a los espíritus para envestirse del poder del mundo animado representado en los animales. Ello responde a que hay un animal que representa cada mundo en la cosmovisión andina. Así, “Rosa” invoca a través del cuerpo al espíritu del ave que está vinculada al mundo de arriba, a los dioses, para luego hacer una imposición de manos sobre las aguas y pétalos y finalmente, sellar la consagración con la vara. Tanto el movimiento de las manos como el de la acción que realiza con la vara son circulares. Estos movimientos e imágenes apelan a nuestro universo simbólico y permiten identificar que estamos presenciando y siendo parte de una ceremonia de sanación.

El teatro maneja una serie de signos y símbolos que obligan al público a interpretar lo que sucede para comprenderlo, hacer suya la experiencia y aplicarla a la propia para darle validez o invalidarla, según sea el caso. (...) Todo lo que está en escena afecta, en primera instancia,

a los sentidos, y más tarde se transforma en elementos que se racionalizan y pueden entenderse como símbolos, signos y señales que forman el mensaje de una representación (Prieto y Muñoz, 1992, p.64).

Los elementos de la “mesa chamánica”, así como la danza del personaje y las acciones que ejecuta, son reconocidas en su contenido simbólico y no solo comunican que estamos en una sesión chamánica, sino que nos involucra. Somos parte del rito. La circularidad, desde el inconsciente, nos convoca como el “animal simbólico” (Prieto y Muñoz 1992) y ser gregario que somos. También integra al espectador la ritmicidad que marca la danza. La repetición de los movimientos y la cadencia de estos guían a los participantes a ingresar al estado de comunión que propone el rito. Identifico que la integración que marca el rito propone un camino hacia la reconstrucción social, puesto que este nos une como colectivo que es guiado hacia el propósito del rito en esta acción escénica, la sanación. Dicha integración es posible, puesto que los símbolos contenidos en el rito responden al imaginario del colectivo (Turner, 1969). Este rito nos direcciona al propósito de sanación simbólica desarmando las jerarquías del colectivo de espectadores. La liminalidad que genera el acto escénico nos hace mutar de personas transitando por el espacio público a espectadores-testigos y luego espectadores-participantes del rito de sanación.

Continúo con el análisis de la composición del rito trayendo el momento final de la consagración del agua, el pago. Para ello, proporciono las imágenes correspondientes al pasaje señalado.

Figura 19

"Rosa Cuchillo" y la protección



Nota: El personaje realiza con el cuchillo movimientos circulares sobre su cabeza. Tomado de Cultura 24 TV, 2021 <https://cultura24.tv/vidioteca/grupo-cultural-yuyachkani-rosa-cuchillo-el-desmontaje>

Figura 20

La ofrenda de "Rosa"



Tomado de Cultura 24 TV, 2022 <https://cultura24.tv/videoteca/grupo-cultural-yuyachkani-rosa-cuchillo-el-desmontaje>

Figura 21

Corte en la mano



Nota: Función brindada para la Universidad de Brown, 2012. Tomado de Watson Institute for International and Public Affair <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpiXc>

Por medio de las imágenes mostradas, expongo el elemento del cuchillo, el cual cierra la “mesa chamánica” de la acción escénica. El cuchillo no solo es parte de la identidad de “Rosa”, puesto que esta es rebautizada por su comunidad como “Rosa Cuchillo” debido a su valentía y coraje. Además, este elemento cumple una función en el rito, el pago u ofrenda.

La actriz presenta el elemento por medio de movimientos directos y precisos que cumplen con la ritmicidad del rito al presentar un patrón que se repite cíclicamente. Identifico que esta composición guarda la corporalidad del entrenamiento con espada realizado por Correa como parte de su práctica en las artes marciales. La danza con el cuchillo simboliza una lucha, observo en ella la

protección de las aguas para que solo estén cargadas de la energía de sanación y no entre en ella ningún otro tipo de frecuencia energética¹⁰. Además de cumplir la función de protección, el cuchillo faculta la ofrenda del rito. Como se aprecia en las figuras 19, 20 y 21, “Rosa” se apunta a sí misma y después de realizar círculos con el cuchillo sobre su cabeza, ejecuta un movimiento directo y sostenido que recorre su cuerpo desde el lado derecho de su cuello pasando por su pecho en diagonal para recorrer el brazo izquierdo hasta la palma y terminar depositándolo dentro del kero con el agua de sanación y rosas. En este parte, interpreto que el personaje está ofreciendo su sangre. El movimiento simboliza un corte que termina cuando el cuchillo es sumergido dentro del kero. Con ello el agua está lista para ser lanzada al público con los pétalos de rosas.

Considero que el hecho de que el pago del rito sea el cuerpo de esta mujer genera el sentido del reconocimiento de las víctimas. De esta manera, el rito comunica, transmite lo indecible por medio de las imágenes que construye el cuerpo. Así, en la ceremonia de “Rosa Cuchillo”, es la sangre de la madre de un desaparecido la que va a transformar el agua en agua que cura. Tal como se ha indicado en el análisis del capítulo anterior, “Rosa” encarna al colectivo de las madres y a través de estas a sus comunidades. Entonces, puedo reconocer que las víctimas están presentes en el ritual y que son estas mujeres, su lucha por verdad y justicia las que nos orientan como sociedad a reconocer y sanar lo vivido socialmente. La sanación, tal como expresa el personaje antes de iniciar la danza, es sobre el miedo que nos ha dejado la violencia del CAI y sobre el olvido de nuestra historia de guerra. Así, la ofrenda me suscita la lectura de que para que el agua se convierta en agua de sanación, se tienen que integrar a las víctimas. Solo incorporándolas a nuestras memorias, podremos sanar.

Finalmente, desarrollo el elemento del agua de sanación y florecimiento. Este componente del rito posee un fuerte vínculo con Ana Correa, puesto que se inspira en su linaje materno, en su abuela Paula, quien era curandera. Así la actriz toma el recuerdo de su infancia del agua florida, el agua bendita y los huevos de gallina carioca para curar el susto. De estos elementos, solo adopta el primero y el agua de rosas y cananga. Luego, se suma el agua bendita y los pétalos de rosas en la ejecución de la acción como parte de las celebraciones de las Audiencias Públicas. Observo que el encuentro de la acción escénica con los deudos en el contexto de las Audiencias Públicas, hizo que Correa y Rubio reconocieran la necesidad del rito en el montaje. Esta acción no solo representa a las víctimas permitiendo que haya un reconocimiento de las mismas; sino que mediante el rito les ofrece una reparación simbólica a través de la ceremonia de sanación. El rito de “Rosa” permite la integración de los ausentes y nos trae a una realidad y sociedad nuevas, después de la ruptura que

¹⁰ Esta lectura se desprende de mi experiencia en ritos de sanación oficiado por curanderas en la provincia de Huaura. Pienso que esta práctica está incorporada en nuestras vidas como parte de la cultura que nos alberga.

marca la fundación del acto escénico en el espacio público y el cambio en la concepción del CAI que brinda el testimonio danzado y oral. La nueva realidad a la que nos abre la experiencia escénica se da a través de ser testigos y de ser participantes de la ceremonia en la que “somos limpiados” por las aguas de la sanación en el rito.

Figura 22

Las aguas de "Rosa"



Nota: Registro personal de los elementos de la acción escénica. En la imagen se encuentran las esencias empleadas en la elaboración del agua para el rito.

Mi primer maestro de Reiki, cuando le cuento que estoy haciendo la obra, me dice: “Tienes que fortalecer esas aguas. Tienes que agregarle además estas”. Y me da la receta de “Rosa Cuchillo”, las 4 flores. Me da la receta de las aguas florales. Yo estaba usando agua florida y agua bendita a la usanza de mi abuela, pero además tenía que usar las aguas que a mí me hacían bien y que pudieran ser poderosas para mí, a través de mí. Entonces, aquí tenía que haber agua de naranja, agua de rosas, agua de cananga acompañando el agua florida y el agua bendita. Esas son las aguas de “Rosa Cuchillo”, esas aguas son las que me empoderan a mí en aroma. Es como el perfume. No les sienta igual a todos. (Correa, 2022)

La cita me devela que el componente de las aguas contiene miradas de diversas aproximaciones culturales a la sanación. En lo expuesto por Correa, se observa que adopta el consejo proveniente del Reiki que es una técnica oriental. Puedo apreciar que la curación en base al agua y el aroma pertenece a diferentes imaginarios, cada cual, con su propia receta, pero coinciden en la mirada del entorno como un mundo animado que guarda una sabiduría y poder. También, reconozco que hay una valoración del personaje como intermediario entre esa sabiduría, entre los elementos con sus poderes y las personas. Es así como el personaje espectro es también chamán. En esta fórmula de las aguas de sanación el olor es un elemento fundamental, porque este activa la memoria. El olor nos transporta a momentos, nos trae al presente personas y vivencias. Así el olor de las aguas florales es relacionado con la curación y con el embellecimiento.

Así el rito guarda una simbología que es descifrable por los espectadores, puesto que está en el imaginario colectivo, entonces comunican la sanación que ofrece el rito. Reconozco que la integración que produce el rito y la comunicación simbólica que nos conduce en el ritual de florecimiento propone una vía hacia la reconstrucción social, porque la acción escénica expone la herida social del CAI, interpela al público a observarla y a accionar, llama a la reparación. Se da un reconocimiento de lo que debemos atender socialmente y con el rito, nos cohesionamos como colectivo para ser parte de una práctica de nuestra cultura, como lo son los baños de florecimiento y ceremonias de sanación. Así observo en la integración que genera el ritual una ruta hacia la reconstrucción social, ya que es una integración en el reconocimiento del miedo y del olvido que tenemos que sanar como comunidad. El miedo de los grupos vulnerados y marginados, y el olvido de la sociedad que no revisa su historia. Pienso que el rito propone una vía restaurativa para la reconstrucción social, ya que cohesionamos a la comunidad y la hace participar de manera activa de la reparación simbólica que representa el rito de sanación.

La transformación de una realidad es “posible por un público que cree y que participa.” (1992, p.18). Considero que resulta fundamental que los símbolos empleados en el rito respondan a la sociedad pos CAI, puesto que para el rito pueda existir se necesita que los participantes, es decir espectadores y actriz, crean y sean parte del rito que se presenta. En este sentido “la intercorporeidad” es pieza clave del rito. Esta es posible gracias a la proximidad de los espectadores con el personaje y al estímulo que genera la danza y sus imágenes poéticas. De esta forma, identifico que el movimiento conduce a un estado extático que produce una mayor conexión entre espectadores y el cuerpo poético. Por lo cual, se amplifican las sensaciones y emociones que detona la danza en el cuerpo del espectador.

“La situación ritual” provoca en el individuo un alto grado de introspección haciéndola entrar en contacto con áreas profundas de su ser sin bloquearse del exterior” (Prieto y Muñoz, 1992, p.46). Por lo tanto, la acción escénica surge como un fenómeno en el que los espectadores pueden verse proyectados en el exterior identificando así su mundo interno. En este marco, la introspección se da como un medio de conocimiento y también, de comunicación y comunión (1992, p.47).

A partir de lo desarrollado en esta sección, identifico que la danza de la acción escénica es el espacio del rito, ya que este tiene lugar en ella. La danza reconstruye la historia de la madre para hacernos testigos de su dolor y luego de exponer la herida nos convoca a sanarla, a tomar acción. Observo también, que en el rito se da una transfiguración del personaje: la curandera emerge a través del movimiento y nos hace partícipes de la ceremonia de sanación que ofrece. Además, identifico que los elementos que componen “la mesa chamánica” pertenecen al imaginario simbólico colectivo del grupo al que se dirige. Por ello, observo que el rito cumple con su función comunicativa y manifiesta un saber, que nos conduce, desde la integración que genera, al reconocimiento de las víctimas y con ello la necesidad colectiva de atender nuestro pasado para dirigirnos hacia la construcción de una sociedad sana. Así es como el rito propone una vía hacia la reconstrucción social.

Considero que, la acción escénica es un medio, desde el arte, para reivindicar al colectivo de las madres de los desaparecidos y sus comunidades. Así, por medio de “Rosa Cuchillo” se presenta un reclamo por recordarlas, recordar que fueron las organizaciones de estas madres las que elevaron una demanda pública de verdad y justicia. Demanda que contiene la lucha por un trato sin exclusiones. Esta demanda la realiza el espíritu de una madre que, en vida, no pudo saber la verdad de lo ocurrido con su hijo y trasciende la muerte para librar la lucha por verdad y justicia y viene a convocarnos a ser parte de esta lucha. Además, es un alma que es investida por los dioses, por el Coyllur Mayu para llevar a cabo su propósito. En esta figura interpreto que desde “el más allá”, desde una dimensión que nos trasciende, somos observados y llamados a reparar. Se reafirma que las víctimas mortales esperan ese acto de reconocimiento desde otro plano para descansar.

4.2 La memorialización: hacia la reconstrucción social

En el subcapítulo 4.2 desarrolló el análisis sobre el impacto social que tiene el rito, cómo este interviene en la memorialización, es decir, en la práctica de recuperar memorias, generar información y activar formas de empatía incluso entre aquellos que no tienen recuerdos reales de los eventos pero que son capaces de entender y de identificarse con la pérdida que han sufrido las víctimas y sobrevivientes de la violencia política (Saona, 2017, p.11)._Para dar contexto al rito y su evolución,

me apoyo en la conversación personal con Correa en la que me manifestó el desarrollo de la acción escénica en el contexto de las audiencias.

Porque esto (“Rosa Cuchillo”) se hizo en el momento que empiezan las audiencias públicas y la gente lloraba y lloraba dando los testimonios. Y la gente que escuchaba afuera por los parlantes, lloraba. Y todos llorábamos. En esa coyuntura de tristeza mayoritaria, pero que había que abrir las heridas para poder limpiarlas, entra este rito final de limpiar y florecer. El texto del florecimiento, para que florezca la memoria, llega cuando empiezo a ir a las audiencias, porque al inicio solo estaban las aguas. Pero la frase, la consigna salida del corazón de todas esas mujeres en las audiencias, era para que florezca la memoria. Inflaban globos que decían: Para que florezca la memoria. Y es ahí en donde le agrego las flores y tenían que ser rosas. (Correa, 2022)

Reconozco en lo expuesto por Ana, que el rito en la acción escénica surge a partir de la necesidad de consolar, debido a que se abrieron las heridas para poder limpiarlas. En este sentido Hibbett y Denegri desarrollan el “buen recordar” como ejercicio que aspira a “la comprensión y purificación”. En este recordar, explican las autoras, el sujeto es el público que escucha una verdad oculta y así se une al proceso terapéutico de reconocimiento colectivo de una herida común. Esta noción de memoria ve el pasado violento como una herida que hay que abrir a pesar del dolor para lograr una cura individual y colectiva que abre paso a un país purificado y reconciliado consigo mismo (2016, p. 28). De esta manera, el testimonio oral y danzado exponen la herida social y el rito satisface la necesidad de enmendar desde lo simbólico. Considero que cabe resaltar el carácter necesario de la liminalidad: “communitas” que reclama y defiende valores humanos universales, en el caso de “Rosa Cuchillo” el derecho a la verdad y justicia.

El testimonio en la acción escénica moviliza la memoria, porque conmueve por medio del cuerpo poético y su danza. Sus imágenes poéticas en composición con los elementos que pertenecen a la cosmovisión andina a la que somos próximos como nación, permite tomar consciencia de la dimensión de la violencia política que sufrimos como comunidad. El rito, la danza y su ritmo cíclico y sostenido generan un sentimiento de cohesión y unidad grupal (Prieto y Muñoz, 1992). A partir de esta cohesión el rito nos moviliza colectivamente al reconocimiento, a elaborar y darle otro sentido a la violencia política vivida. De esta forma la movilización de las memorias de la violencia genera

transformación social (Hite y Sturken, 2019, p.27) porque nos conduce a la reflexión y el cuestionamiento sobre lo que sabemos sobre el CAI.

El hecho de poder ver la representación en el cuerpo, genera sentimientos y emociones respecto a lo que se observa. Puedo identificar la danza-rito de “Rosa Cuchillo” como un “espectáculo de la memoria” (Taylor, 2007), ya que la acción escénica trae al presente un evento del pasado. Es decir, la acción escénica muestra en el cuerpo poético la violencia vivida por el personaje. Trae al espacio escénico a la madre, a través de la representación, y somos testigo de su historia. En este sentido, se encarna el recuerdo de esta víctima. Esto es posible, porque el cuerpo puede documentar, puede dar cuenta de su historia. Así, se muestra la violencia grabada en el cuerpo de esta mujer en la formulación del gesto, el cuerpo narra, se expresa y nos transmite un saber de manera sensible que va a ser guardado por la memoria, ya que apela al mundo emotivo, lo cual refuerza el recuerdo (Jelin, 2002).

La representación en “Rosa Cuchillo” genera “(...) una forma de visualización, de proyectar el pasado en la mente y esto crea actividad neuronal que también puede ser considerada vicaria: la sensación de que estoy “reviviendo” una experiencia es similar a la sensación de “vivir la experiencia de otro”” (Saona, 2017, p.51). Así, el testimonio encarnado en el cuerpo poético y su danza le da al espectador la oportunidad de empatizar con el colectivo de personas que son representadas a través de “Rosa”, esta empatía es producto de “vivir la experiencia del otro”. Pienso que no es posible vivir el horror que afrontaron las madres de los desaparecidos, sin embargo, la transmisión de sensaciones, imágenes y emociones que brinda la danza y la oralidad, permite que el espectador pueda conectar con el dolor del colectivo representado. En esta dirección, el acto escénico permite al espectador experimentar y con ello fijar en la memoria lo que se experimenta construyendo o de-construyendo nuestra identidad como colectivo. Es pertinente señalar que es desde nuestros cuerpos que experimentamos el mundo y generamos lecturas desde nuestras experiencias (Contreras, 2012). Así la acción escénica, al hacernos experimentar memorias excluidas por los discursos hegemónicos, nos conduce a deconstruir nuestra identidad, cómo nos vemos como colectivo. Este espacio de deconstrucción que proporciona el acontecimiento escénico, en el que surgen nuevos sentidos respecto a nuestra historia común, nos encamina a la reconstrucción social.

Por medio de “Rosa Cuchillo” se recupera y se hace visible la historia marginada que a través de la activación del recuerdo genera un “pasado vivo”. Es decir, un pasado que se torna pertinente en el presente, puesto que al ser expuesto cobra vigencia y urgencia por ser atendido (Rivera, 2018) Así, se da paso al reconocimiento de las víctimas. Además, la experiencia escénica genera una “huella” (Contreras, 2012) en el espectador, es decir, produce una impresión a nivel emocional que va a

inscribir, en el cuerpo, la memoria que proporciona el acto escénico. Así, puedo afirmar que “Rosa Cuchillo” busca imprimir en el cuerpo del espectador el recuerdo de las mujeres víctimas de la desaparición forzada durante el conflicto interno. No considero que este efecto se haya dado solo en mi experiencia como espectadora, aunque puede haberse visto potenciado por el mi vínculo familiar con el pueblo de Ayacucho. Considero que la “huella” que genera el presenciar este recuerdo vivo en el cuerpo poético produce una participación. De esta forma, el recordar que genera “Rosa Cuchillo” implica una capacidad compartida que pone en relación a quien recuerda, es decir el cuerpo poético y a través de él el colectivo que encarna, con el colectivo de espectadores. En consecuencia, el recordar que proporciona la acción escénica, trae al encuentro, en el acontecimiento escénico, sentido de pertenencia. La “huella” que se produce en nuestra memoria incorpora a nuestra historia social, la historia de estas mujeres y reconstruimos nuestra identidad como colectivo al integrar sus memorias.

Observo que, la relación de los cuerpos en el espacio es fundamental para que se logre grabar en la memoria la experiencia escénica. Esta produce un impacto a nivel sensorial y emocional, producto de la intercorporeidad que permite que los cuerpos resuenen entre sí, se afecten (Kent 2019). Ello me permite analizar el efecto que tiene sobre la memoria de los participantes el acto escénico, puesto que, la memoria es un proceso subjetivo en el cual se guarda lo significativo, lo que ha generado una “huella”, y por ende está vinculado a una emoción.

Por lo expuesto, encuentro que “Rosa Cuchillo” activa las memorias sobre las víctimas del CAI. Así esta acción escénica es una herramienta de construcción y difusión de las memorias silenciadas u omitidas. También observo que la acción escénica presenta un espacio en donde al observar la representación que se nos propone, se nos orienta a replantear la mirada que tenemos sobre el pasado común y cómo nos ubicamos respecto a este. En este sentido, observar el pasado por medio de “Rosa Cuchillo” puede generar un uso ejemplar de la memoria (Todorov 2000) al ofrecer la representación de un recuerdo que sirve como un modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes. Así, el pasado se convierte en principio de acción para el presente. Considero que “Rosa Cuchillo” permite observar y reflexionar sobre las injusticias del pasado. De esta forma, el aprendizaje que trae la experiencia escénica propone una vía a la reconstrucción de una sociedad justa.

Profundizaré sobre la intercorporeidad del rito en la acción escénica. Identifico que el rito establece un vínculo con el espectador desde la liminalidad del cuerpo de espectro-mujer que es también cuerpo de la intermediaria, la chamana en el rito. Resulta innegable que se establece una relación desde la condición de mujer del cuerpo híbrido que es esta “alma viva”. En este sentido, el

hecho de que sea mujer quien lidera el rito reafirma el rol del género como generador del espacio vincular. La mujer como motor de movilización del colectivo del estado de melancolía al estado de luto y como consecuencia, la movilización hacia la recuperación (Lambright, 2009, p.13). Así pues, considero a “Rosa” como un medio para la transición hacia un estado de acción en el que nos reconocemos como sociedad y como individuos dentro del pasaje violento del CAI. En mi experiencia, ese estado de acción se vio proyectado en mi interés por revisar los discursos sociales y raciales que daban forma a la manera en cómo me observaba y observaba mi entorno. Además, el rito enmarcado en la ancestralidad andina de limpieza y purificación convierte a “Rosa Cuchillo” en la madre que realiza la limpieza ritual, la limpieza simbólica de la comunidad. Y, mediante esta limpieza restablece el vínculo fracturado por la violencia y el no reconocimiento de las víctimas debido a la idea de “víctimas correctas”. Así la representación nos invita a re-mirar nuestro pasado violento para recuperar contexto (Agüero, 2015).

Figura 23

El estado extático en "Rosa"



Nota: Imagen del “florecimiento” en “Rosa Cuchillo” como parte de las celebraciones de las audiencias públicas. Tomado de “El cuerpo ausente” (Rubio, 2008, p.53)

La imagen de “Rosa” ejecutando el florecimiento me permite observar la intercorporeidad y el estado que el ritual genera. En esta fase liminal se produce una agudización de la percepción externa e interna. Dicha agudización es marcada por el distanciamiento planteado por Kent (2019) como la condición normal de toda comunicación. Así esta distancia está ligada al proceso interno de producción de pensamiento creativo, en el libre ejercicio de las capacidades creativas de cada ser

humano posee en el plano de lo sensible y que va más allá de los procesos racionales e intelectuales (2019, p.175). De esta forma, la distancia se presenta como un elemento que da lugar al pensamiento reflexivo. En este sentido, el distanciamiento sería propiciado por el rito en la acción escénica para dar espacio a la observación y el cuestionamiento de lo que la experiencia escénica nos ofrece y nos genera.

La capacidad de observar reflexivamente da lugar a una nueva forma de ser espectador, el término acuñado por Kent es el de “respectador”. Este concepto está referido a la capacidad de *“mantener la mirada fija en nuestro tiempo sabiendo que pertenecemos irrevocablemente a él, pero también (...) “mirar de nuevo””* (p. 178). De esta forma, ser “respectador” nos convoca a todos a ser conscientes de nuestro *“cuerpo como medio privilegiado para que habiten y se produzcan las imágenes”* (p. 175) y ser conscientes de que en el encuentro con los otros cuerpos hallamos oportunidades de aprendizaje continuo.

El concepto de “respectador” me permite darle una nueva dimensión al público como co-agente en la función de reconstruirnos como comunidad. De esta manera, el espectador mira el acontecimiento para volver sobre la experiencia escénica y encontrar nuevos sentidos sobre nuestra historia como colectivo.

El análisis desarrollado en este subcapítulo, me permite reconocer la experiencia escénica como agente activo en la construcción de memoria colectiva. Así, identifico el acto escénico como una experiencia cognitiva, sensorial y emotiva que influye en los cuerpos de los participantes, puesto que afecta sus emociones generando impresiones en ellos, los afecta desde la intercorporeidad que marca el “communitas”. También, reconozco la capacidad del rito de mostrar el pasado en el presente haciendo que lo olvidado u oculto cobre relevancia de manera ejemplar. Además, el rito conduce a una experiencia que agudiza nuestra percepción mediante el cual podemos observarnos como colectivo en el presente siendo conscientes de lo que el acto escénico está provocando en nuestros cuerpos y reflexionando sobre lo que ese encuentro detona, así como los nuevos sentidos de identidad, de pertenencia, del pasado común que construimos desde la experiencia escénica. De esta manera, el rito propone vías de reconstrucción por medio de la reflexión que genera la agudización de la percepción que deviene de la experiencia escénica. También propone una vía a través del reconocimiento de la herida social y del llamado a la acción, es decir, su carácter restaurativo. En esta dirección, la reparación simbólica contenida en la ceremonia de sanación es un camino hacia la reconstrucción social. Así como también lo es la memorialización que genera la experiencia sensible de la acción escénica, puesto que esta recupera las memorias de las víctimas y, construye una mirada sobre estas como mujeres como agentes con poder de acción, que se organizan desde el vínculo para

movilizar al colectivo en reclamo de sus derechos. De esta forma, “Rosa Cuchillo” nace como acto de urgente demanda de reconocimiento de las víctimas y de integración de los ausentes a la sociedad. El ritual de “Rosa” tiene su propia estructura y nosotros le damos significado, porque sus símbolos nos son familiares, responde a un contexto y sociedad específica (pos CAI). De esta manera, considero a esta acción escénica como un medio para transitar el caos y el conflicto marcados por la guerra interna y, darle un nuevo sentido a nuestra historia violenta, uno basado en el reconocimiento, la justicia y la integración.



CONCLUSIONES

La presente tesis ha abordado la manera en que el cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” construye memoria colectiva sobre la agencia de las madres de los desaparecidos durante el CAI y cómo a partir de esta acción se proponen vías para la reconstrucción social pos-conflicto. Luego del análisis, se puede sostener que el cuerpo poético en “Rosa Cuchillo” construye memoria social sobre estas mujeres a través de la encarnación del testimonio y la representación que se funda en la codificación del cuerpo poético por: En primer lugar, la “acumulación sensible” de la actriz, la cual comprende el bagaje artístico, su historia personal y el entrenamiento actoral en teatralidades folklóricas peruanas y orientales. En segundo lugar, la ficción de la novela homónima de Óscar Colchado llevada al cuerpo. Y, por último, la investigación cognitiva y sensible que comprende el estudio de los símbolos de la cosmovisión andina que están integrados en la codificación del cuerpo y en los elementos escénicos, así como la experiencia sensible de Correa y Rubio producto del acompañamiento a los familiares de los desaparecidos en las audiencias. Creamos desde un cuerpo, escribimos desde un cuerpo, narramos desde un cuerpo. En el caso de “Rosa Cuchillo”, este es un cuerpo de mujer y además mujer fantasma, mujer rural, mujer curandera y mujer andina. El cuerpo es territorio en pugna de poder. Somos moldeados por las memorias que integramos. Estas memorias se construyen en base a las miradas de distintos actores. En ese sentido, somos moldeados por la mirada del otro.

Entonces, es importante la mirada social que tenemos de las personas y los colectivos. La acción escénica da la oportunidad de expandir esa mirada integrando la perspectiva de “Rosa” sobre la violencia del CAI y con ella, a miles de personas a las que el Perú oficial no atiende. “Rosa Cuchillo” construye memoria colectiva, porque nos hace atender, en comunidad, a estas mujeres al presenciar de manera metafórica el “paisaje de los desaparecidos”. Rosa Cuchillo a través del rito, que responde a nuestro imaginario colectivo, genera la visibilización de las víctimas y su reconocimiento, es decir, visibiliza lo que está ausente (Rubio, 2008). La justicia restaurativa que brinda el rito de “Rosa Curandera” sumada a la empatía y la conmoción que nos genera el cuerpo poético y su danza, produce un vínculo emocional respecto al colectivo de madres. Esta vinculación imprime una “huella” que nos hace integrarlas generando así, vías hacia la reconstrucción social pos CAI.

Esta tesis ha iniciado mi camino como investigadora académica. Como actriz, siempre he desarrollado investigaciones como parte de mis procesos creativos, pero el reto que presenta la forma académica, ha podido ser afrontado, en mi caso, gracias a herramientas sensibles como la bitácora, la entrevista y la revisión de material que conforman parte de la acción o que guardan un registro audio-

visual de esta. Estas herramientas me permitieron trabajar mi recuerdo y activar las repercusiones de mi experiencia como público.

Encuentro que la práctica de la investigación para generar nuevas reflexiones es de suma importancia en el desarrollo de las Artes Escénicas en el Perú. A través de ella, se adquieren conocimientos que nutren la práctica escénica. Los productos escénicos son objeto de estudio y el análisis que genera la investigación enriquece al artista, le devuelve miradas y formulaciones que puede explorar en su práctica. No obstante, en mi experiencia además de enfrentar el contexto de la pandemia, también enfrenté un lenguaje y estilo que no me era familiar. Encontré la redacción académica limitante, en ocasiones, puesto que no lograba articular en el discurso lo que deseaba comunicar. Por eso, cada cierto tiempo en las horas de redacción tenía que salirme de ella para realizar alguna práctica física, como las técnicas del yoga o mindfulness, las cuales me devolvían el pensamiento creativo. Tenía que ir a mi cuerpo para ordenar mi mente. Pienso que incluir al cuerpo de manera activa en la investigación facilitó mi estudio.

Identifico al cuerpo como el espacio donde tienen lugar nuestras experiencias y la manera cómo las transitamos. Por esta razón, el cuerpo es un vehículo para crear conocimiento desde la experiencia que nos habita. Así, el encuentro con el cuerpo poético es una vivencia que nos conduce a un conocimiento. El cuerpo poético de Rosa Cuchillo al encarnar el testimonio representativo de las madres de los desaparecidos trae el pasado al presente y nos permite observarlo desde un distanciamiento que nos concede tener un pensamiento reflexivo en el que observamos a esta mujer. Y, la intercorporeidad nos conecta con ella dando lugar a observarnos en relación a lo que el testimonio encarnado nos genera, somos “respectadores” (Kent, 2019). Este cuerpo poético con el interactuamos nos posibilita recuperar recuerdos marginados, nos “memoraliza” representando la violencia política y el horror vividos por las madres, pero también nos memorializa respecto a su capacidad de agencia en la búsqueda de justicia y verdad. Genera, así, una imagen que reivindica a las víctimas y les devuelve contexto. Todos desde la congregación de la relación de cuerpos que marca el acto escénico.

El rito en “Rosa Cuchillo” produce una cohesión, nos congrega como colectivo para ser parte de la experiencia ritual. La cohesión se da a través de la danza y la ritmicidad que esta propone en los patrones de movimientos cíclicos. El rito nos habla desde los símbolos que conforman nuestro imaginario. Además, el rito nos hace movilizarnos hacia un estado de reparación, puesto que este expone la herida social y luego nos encamina a curarlas desde lo simbólico. El personaje se transfigura en la curandera, la mujer que posee sabiduría cósmica, porque es espectro-portal. El estado ritual procurado por la danza nos orienta a creer en la convención que propone el personaje haciéndonos

participar de manera activa del rito. Nos hace atender el vínculo social fracturado a través del reconocimiento de las víctimas y su integración a la memoria. De esta manera, el rito propone una vía hacia la reconstrucción social.

Esta tesis me ha conducido a afianzar la relevancia de la práctica escénica en la construcción de una sociedad sana y justa. Así, reconozco un compromiso del arte con la sociedad a la que responde. En ella tiene el rol de generar un espacio vincular de discusión y reflexión sobre el cuerpo social que conformamos y que estamos moldeando. Como actriz, esta investigación me ha llevado a reparar en el mundo individual que mueve nuestras creaciones, cómo el crear desde nuestros cuerpos e historias potencia la riqueza sensible de la práctica. Además, reflexionar sobre lo fundamental que es nutrir los lenguajes simbólicos a través del entrenamiento actoral enfocado en lo interdisciplinar. Y, dentro de este entrenamiento interdisciplinar, descubrir el potencial creativo que guarda la teatralidad de nuestras danzas folklóricas y cómo estas son un vehículo para comunicarnos desde el arte con nuestra sociedad.

“Rosa Cuchillo” ha sido la obra que direccionó la manera en que deseaba ejercer mi práctica artística hace 15 años, y desde esta investigación fortalezo mi necesidad de comunicarme con mi entorno, construirlo a través del arte, así como me construye a mí misma. Encuentro que la razón por la que existimos como actrices, bailarinas, directoras y dramaturgas es el público. Es el encuentro con este el que nos realiza. Necesitamos de su presencia para que se pueda dar la transmisión de nuestro mensaje. Pienso que el teatro potencia nuestra esencia de “mujeres tejedoras”. El convivio de la práctica escénica nos permite llegar a los colectivos para darle foco a lo que nos moviliza en lo individual y lo social y así ser parte activa de la construcción de nuestra sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agüero, J. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ágreda, S., Mora, J., Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- A'ness, F. (2004). Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theatre Journal*, 56(3), 395-414. Retrieved April 14, 2021, from <http://www.jstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/stable/25069466>
- Buenaventura, E. (1995). *La dramaturgia del actor. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*. Buenos Aires: CELCIT – Teatro.
- Cacopardo, Ana. (2018). “Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible”. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui. *Andamios*, 15(37), 179-193. Recuperado en 20 de Abril de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179&lng=es&tlng=es.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2004). *HatunWillakuy versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Colchado Lucio, O. (2009). *Rosa Cuchillo*. Lima: Santillana S.A.
- Contreras, M. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. Cátedra de Artes N° 12 13-29.
- Córnago, Ó. (2015). El teatro de las acciones mínimas. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 11-34.
- Correa, A. (2009). *Rosa Cuchillo: investigación y creación*. *Karpa Journal*. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-21>
- Denegri, F., & Hibbett, A. (2016). *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980 - 2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú.
- Diéguez, I. (2008). *Prácticas escénicas y política en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos*. *Latin American Theatre Review*, 41(2) 3, 29-47. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/3268/3205>

Diéguez, I. (2014). Escenarios liminales. Teatralidades –performatividades-políticas. México D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Diéguez, I. (2013). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: Documenta/Escénicas.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 44-54.

Gran Teatro Nacional. (24 de enero 2021). El teatro por dentro. Rosa Cuchillo, el desmontaje. <https://envivo.granteatronacional.pe/video/rosa-cuchillilo-desmontaje>

Jelin. (2012). Los Trabajos de la memoria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Kent, D. (s/f). “Estudiar el acontecimiento teatral: una experiencia entre la «resonancia» y la «repercusión»”. Recuperado en: https://www.academia.edu/36575689/Estudiar_el_acontecimiento_teatral_una_experiencia_entre_la_resonancia_y_la_repercusion

Kent, D. (2019). “El “respectador” ante la liminalidad de la experiencia teatral”. En Dubatti, J. [ed.] Poéticas de liminalidad en el teatro II (pp. 165-180). Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro»

Lambright, A. (2009). A Nation Embodied: Woman in the Work of Yuyachkani. Letras Femeninas, 35(2), 133–152. <http://www.jstor.org/stable/23024079>

Mañas, I., Franco, C. y Justo, E. (2011). Reducción de los Niveles de Estrés Docente y los Días de Baja Laboral por Enfermedad en Profesores de Educación Secundaria Obligatoria a través de un Programa de Entrenamiento en Mindfulness. Clínica y Salud, 22(2), 121-137.

Milton, C. (2018). El arte desde el pasado fracturado peruano. Lima: Instituto Nacional de Estudios Peruanos.

Muguercia, M. (1999). Perú. Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani. Teatro CELCIT: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/10/11-12/>

Ortega, J. (2010). Presentación. Iberoamericana (2001-), 10(37), 69–74. <http://www.jstor.org/stable/41677030>

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. Barcelona: PAIDÓS S.A.

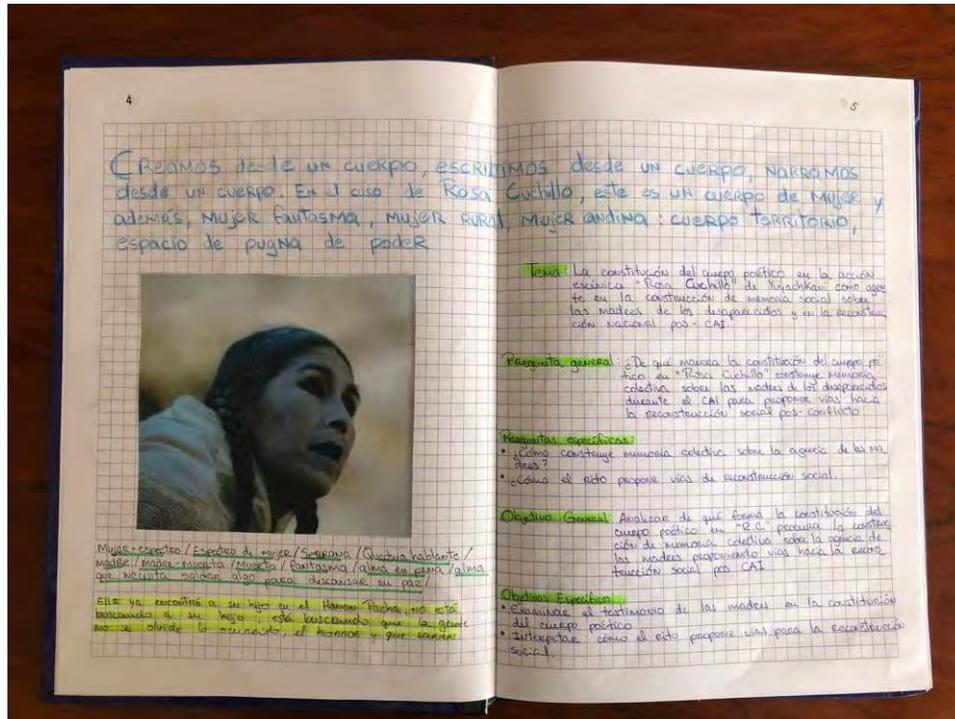
- Prieto, A., Muñoz, Y., & Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. (1992). El teatro como vehículo de comunicación. México: Trillas.
- Ravenek, M. (2013). Bridging conception of quality in moments of qualitative research. Londres: University of Western Ontario.
- Reaño, P. (2008). Memoria en movimiento. La performance Rosa Cuchillo como agencia subalterna (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5233>
- Robles-Moreno, L. (2018) Diálogos del cuerpo y fuerza política: El conflicto armado interno en el teatro peruano (1980-2000). Historia de las literaturas en el Perú, Volumen 6: Contrapunto ideológico y perspectivas dramáticas en el Perú contemporáneo. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rubio, M. (2008). El cuerpo ausente: Performance política. Lima: Grupo Cultural Yuyachkany.
- Salazar, C. (2013). Género y violencia política en la literatura peruana: Rosa Cuchillo y Las hijas del terror. Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, 29(1): 69-80. <http://web.a.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/ehost/detail/detail?vid=19&sid=56627cce-cd3f-4329-8888-2022dece22db%40sdc-v-sessmgr02&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=mzh&AN=2015320131>
- Sánchez, J. (2013). Ética de la representación. Apuntes de Teatro N° 138 9-25
- Saona, M. (2017). Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú.
- Segato, L. (2016). La guerra contra las mujeres. Madrid: Traficantes de sueños.
- Taylor, D., & Contreras, A. (2015). El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en la Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, V. (2002). Antropología del ritual. México D.F: ENAH-INAH.
- Turner, V. (1988). El proceso del ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus.
- Todorov, T. (2000). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós
- Vich, V. Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. Buenos Aires: CLACSO.

Watson Institute for International and Public Affairs. (20 de enero 2021). Performance Rosa Cuchillo (VIDEO). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>



ANEXOS

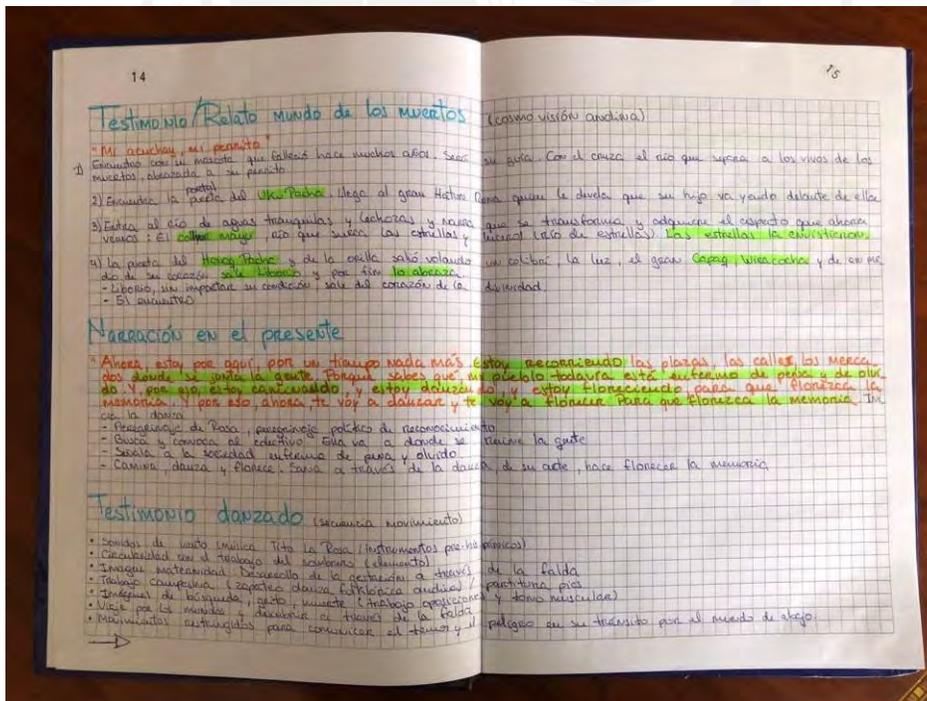
Anexo 1 – Bitácora



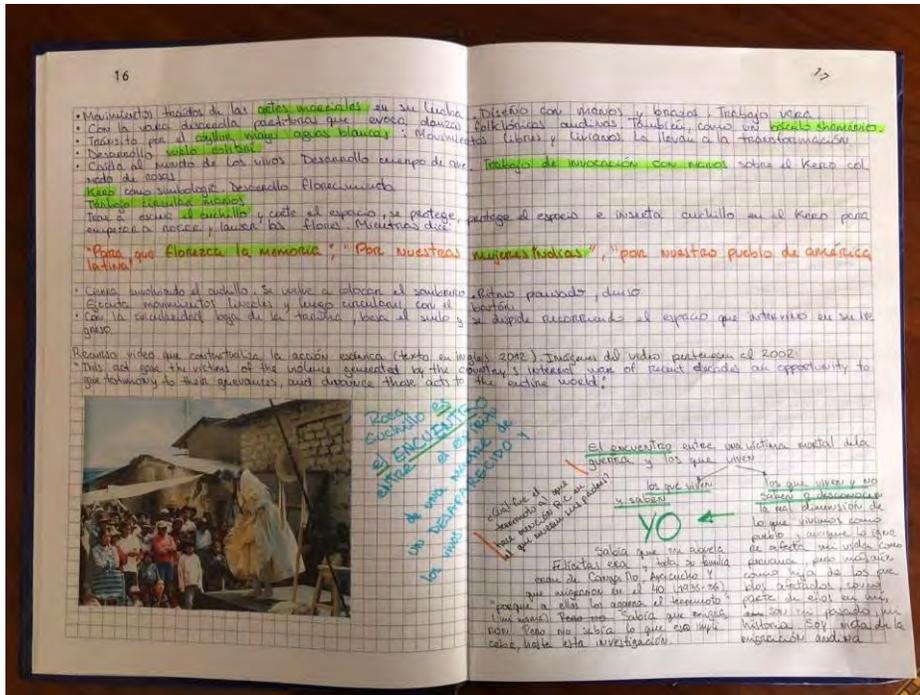
Registro de impresiones a partir de la observación de imágenes de la acción escénica



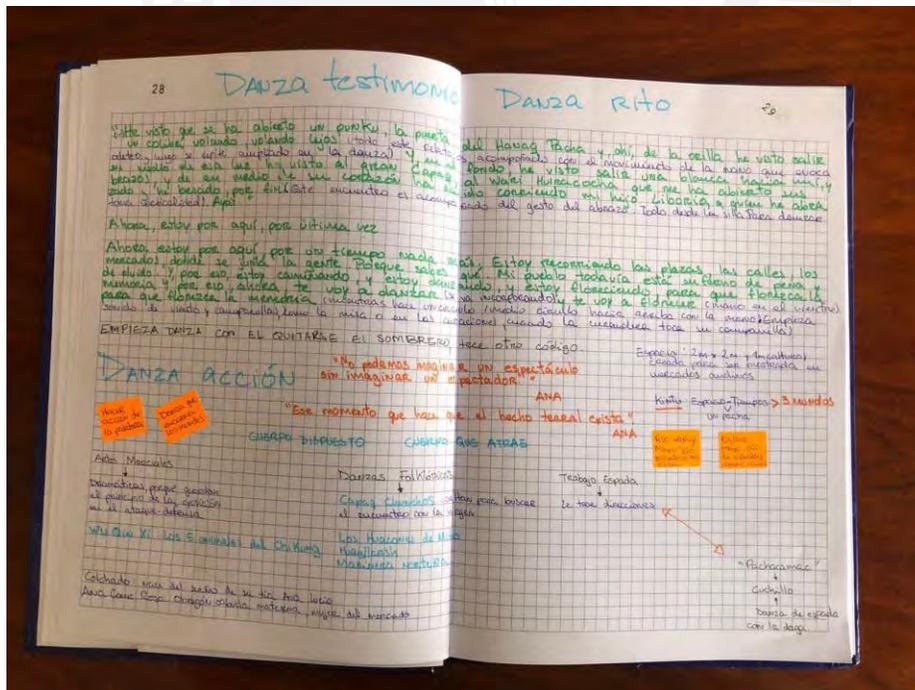
Registro de impresiones y activaciones de recuerdo en base a la revisión del registro audiovisual de la presentación en Chiapas (2013)



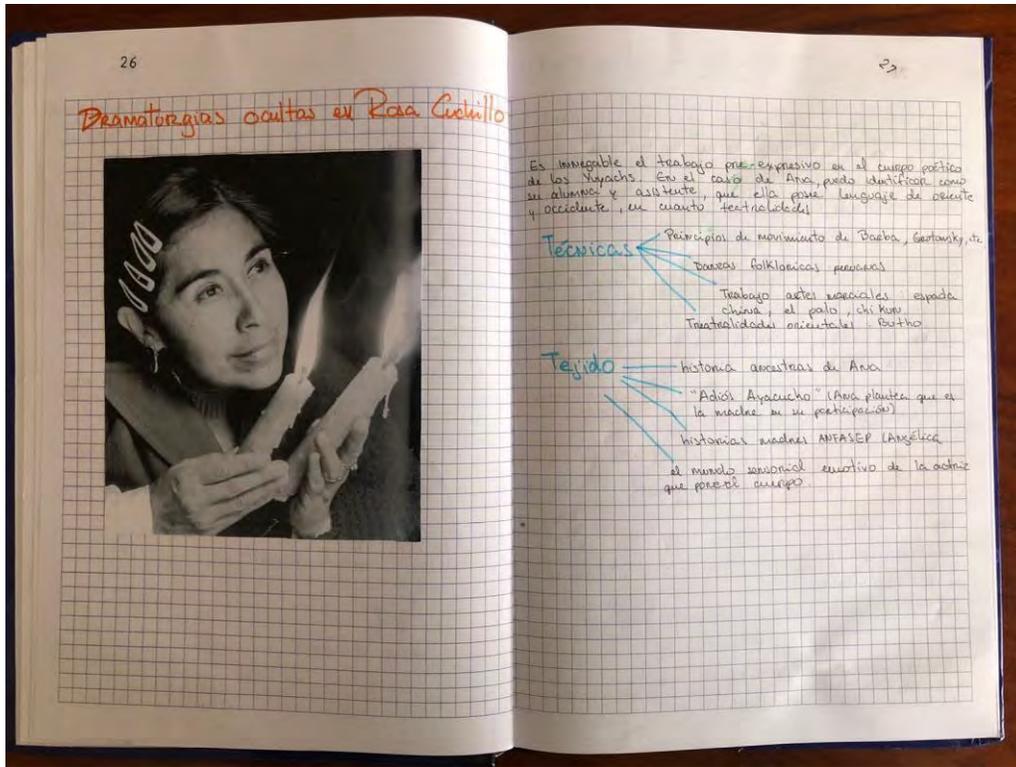
Análisis del testimonio correspondiente al viaje por el Uku Pacha y Hanaq Pacha, y del testimonio danzado.



Reflexión y registro de impresiones del análisis de la intercorporeidad. Registro de las repercusiones de mi experiencia como público.



Transcripción de la introducción al testimonio danzado y análisis de este.



Reflexión sobre las dramaturgias ocultas en la configuración del personaje.

Anexo 2 – Entrevistas

ENTREVISTA 1

Entrevistada: Ana Correa Benites

Entrevistadora: Carla Gonzales La Rosa

Vía zoom

Fecha: 22 de febrero, 2022

Carla: Buenas noches, Ana. Gracias por acompañarme en este proceso de investigación acerca de tu trabajo en “Rosa Cuchillo”. Para ponerte en contexto, mi trabajo busca investigar el cuerpo poético en tu composición y el ritual como vehículo para preservar la memoria. Y me meta también es poder abordar la sanación simbólica que puede proponerse desde el ritual.

En la entrevista que diste el año pasado junto a Dubatti, mencionas las distintas mujeres que puede abarcar la versión de Yuyachkani de “Rosa Cuchillo”. Si bien mencionas que partes del personaje de Óscar Colchado y expones por qué no tomas el personaje de la diosa y más bien optas partir de una persona real, Angélica Mendoza. Y también, mencionas que para la creación partes de tu abuela paterna. Incluso, indicas que a partir de ella nace la necesidad de que el montaje se desarrolle en los mercados vinculándolo al oficio de vendedora de tu abuela paterna. Así como, mencionas que el ritual de sanación viene de tu abuela materna. Además, mencionas que el proceso creativo fue una reafirmación de que existe algo más allá después de la muerte tras el fallecimiento de tu madre, Clotilde Benites. En este contexto, quisiera saber cómo se da el proceso de integrar a todas estas mujeres, que van a conformar parte del colectivo de mujeres que se vieron afectadas por la violencia vivida durante el CAI. Cómo es que tomas todos estos referentes de mujeres para crear a “Rosa”.

Ana: La decisión de la diosa tiene que ver con el contexto político. Veníamos del contexto político de Toledo. Cuando Toledo juramenta para presidente, él se va en un helicóptero a Machu Picchu y lo esperaba un alto emisario y hacen una ofrenda, un pago. Él (Toledo) ya se había apropiado, en su movimiento político, se había apropiado de la Chacana, que tú sabes es un signo sagrado de las culturas ancestrales. Entonces, no es gratuito que él ganara. Él estaba trabajando con un símbolo que está en nuestro ADN, está en nuestra información genética cultural peruana. Entonces, él se había autodenominado el nuevo Pachacutec, el inca que iba a reconstruir y potenciar el Tawantinsuyo, el Imperio Incaico. O sea, en la narración de Pachacutec, este personaje vence a los chancas con la ayuda del dios Sol y logra extender el imperio haciendo alianza con los cuatro suyos, con las otras culturas.

Entonces cuando Toledo dice que él es la reencarnación de Pachacutec emplea una imagen poderosísima y por eso, él emplea la figura de los cuatro suyos. Él maneja una serie de elementos... No es gratuito que la esposa sea antropóloga... Entonces, él en ese contexto político diciendo que es el nuevo Pachacutec, yo no podía salir con una obra donde dijera que “Rosa Cuchillo” era la diosa Cavillaca, que sí lo era, pero políticamente mi obra tenía que tener un sentido. Entonces, sí me era importante una persona como mamá Angélica, porque yo busco a alguien que ha perdido a su hijo. Entonces aquí se entretajan varias cosas. Rosa Cuchillo ha perdido a su hijo en la novela y lo está buscando. Mamá Angélica ha perdido a su hijo en la vida y lo está buscando. Y yo estoy al revés, la hija está perdiendo a la madre, y quiero entender, quiero convencerme a mí misma de que nos vamos a volver a ver. No me es suficiente mi formación cristiana y la promesa de la resurrección, y en la cosmovisión andina encuentro una promesa: Nos vamos a volver a ver. Y busco en diferentes espiritualidades y religiones, como los espíritas cristianos, quienes piensan que reencarnamos en la misma familia saldando errores, curando heridas. Fue una búsqueda de mi parte, porque mi mamá tenía el convencimiento cristiano total, pero yo no, era mi duda. Entonces, la decisión de que fuera mamá Angélica fue importante. Es un ancla secreta. Eso de que es mamá Angélica, yo lo cuento en mi testimonio, pero no en la obra. Es mi ancla secreta de por qué era importante consolar a “Rosa Cuchillo” y a todas las Rosas Cuchillos, y entre ellas, mamá Angélica. Y cuando decido que no sea esta diosa, es cuando entra mi mamá. Miguel trae la obra a la acumulación sensible del montaje “Santiago”. Yo la leo y decidimos no usarla, nos quedamos con la cosmovisión coincidentemente, porque en Santiago también tenemos dividido el espacio en los tres mundos y etc., pero yo me quedo con la historia, con “Rosa Cuchillo”. Entonces, mi mamá entra ahí, porque ahí hay una respuesta de la vida después de la muerte para mí. Yo en el proceso de despedir a mi mamá en medio de una enfermedad terminal, fibrosis pulmonar. La novela también me traía el nombre de mi abuela paterna. Y no solo el nombre, sino la cosmovisión y el espacio. Tú sabes que pacha es espacio-tiempo. Y Óscar Colchado es de Ancash, la tierra de mi abuela Rosa. La novela me trae a mi abuela y espacio también. Yo de repente me doy cuenta que a lo largo de todos mis años en Yuyachkani, había tenido mucha influencia del sur oriente, del sur andino, por Augusto, por Amiel. Augusto con Cusco y Amiel con Puno. Toda mi identificación con el ande estaba por ahí olvidándome de mis abuelas. “Rosa Cuchillo” me ancla en la tierra de mis abuelas. Colchado ancashino, mi abuela también, seguro compartían la misma cosmovisión. Mi abuela murió cuando yo estaba niña, pero sí tengo la imagen de estar agarradita de la pollera de mi abuela, de su pollera y mandil azul dándole de comer a los patos. Yo empiezo a pensar a mi abuela y justo teníamos gira de Yuyachkani y llego a Huaraz y pregunto por las costureras, me recomiendan a una señora que tenía un catálogo con la ropa de todas las regiones. Yo le pedí de la zona de Carhuaz y me muestra el vestuario, entonces ubico la ropa,

ubico la pollera, recuerdo la pollera. Eso va a ser importante. La novela me va a traer a la Rosa y la Rosa me va a traer su migración. La Rosa migra muy jovencita y va a vender verduras en el mercado de Lince y ahí va a conocer a mi abuelo que era policía municipal. Entonces, por qué no el mercado. Cuando Miguel me dice: “Ana, te toca”. Teresa acababa de hacer “Antígona”, le dije que quería la novela. Miguel me recomienda analizarla. Con Gabriela Viner, amiga nuestra, periodista, leímos la novela y la dividimos en eventos, 64 o 65 eventos para pensarla en unipersonal. Pero en ese proceso, cuando regreso a mi abuela Rosa, le digo a Miguel que lo quería hacerla en el mercado, que quería un homenaje a todas las vendedoras de verduras, a las que no salen nunca del mercado. Yo vivo cerca de un mercado. Yo entiendo por qué el mercado es tan importante para mí cuando hago “Rosa Cuchillo”, recuerdo toda mi niñez. Yo en Lince viví 15 años al lado del mercado. Después, siempre he vivido o estado muy de cerca a los mercados. A Miguel le pareció interesantísimo. Aproveché la gira para visitar los mercados. Lo invitamos a Fidel para que haga la asistencia de dirección y concepción plástica. Él era un excelente acompañante, siempre registrando todo con su camarita. Y ahí es donde viene la ruta de los mercados, y viene todo un retorno mío a la cultura ancashina, es otro quechua, otra danza, otro zapateo, otra comida, es maravilloso. Se me amplía el universo. Y el mercado me va a plantear el espacio más adelante, cómo metemos en ese espacio pequeño la cosmovisión andina, el recorrido por los mundos. Y la abuela Paula, mi abuela materna, va a llegar hacia el final de la obra. Cuando decidimos trabajar en el mercado, teníamos un espacio tan pequeño que empezamos a mirar los eventos de la novela y elegimos 12 eventos de 64 que podrían estar en una acción de máximo 20 minutos. Entonces, el mercado nos da el espacio y el tiempo, no podía ser más. Ahí viene más adelante, la decisión de los colores, de la ropa que nos la da el alma viva que va a ser “Rosa Cuchillo”, porque es un alma viva. Y hacia el final de la obra viene la pregunta del consuelo. Yo quería consolar a mamá Angélica por su pérdida y yo me quería consolar a mí misma también, porque mi mamá se estaba muriendo fuera del país, en Estados Unidos, con mi hermano mayor, Samuel. Yo vivía en Lima, Débora vivía en Cusco, mi hermano Daniel vivía en Cusco y Lolo vivía en Suiza. Esa diáspora, los 5 hijos. Mi mamá nos llamaba todos los domingos. Y ella esperó a hablar con todos, un domingo y se murió el lunes. Entonces, era ya la necesidad de consolarme, y en el consuelo yo asocio a la abuela Paula, porque ella curaba del susto. O sea, de qué me tenía que curar. Me tenía que curar de la tristeza y del susto, el susto total que te da perder a la mamá. El día que mi papá me llamó por teléfono para decirme que mi mamá se había muerto, yo sentí así mira, como que me cortaron un hilo y me desplomé, caí como una piedra al piso, estaba en Yuyachkani, en la sala de reuniones. Y sentí cómo vino Lita a querer levantarme y no me podía levantar, pesaba 500 kilos. Fui una montaña que se derrumbó. O sea, es muy fuerte. Te cortan el cordón umbilical. Después ya, tienes otra sensación con el espíritu. Entonces, yo recordé a mi abuela Paula, porque siempre en mi casa y

en la casa de mis hermanos hay agua de Florida, siempre, porque el agua de Florida nos quita el susto. Por qué. Porque mi abuela nos curaba del susto. Y ya, nosotras siendo mamás, Débora y yo, cada vez que el médico ya no podía resolver, decíamos: “Estás asustado”, y le pasábamos el huevo. A mí mamá también la curábamos así, a distancia. Débora me pasaba el huevo a mí y yo era mi mamá. Y bueno, ahí la recordé, preguntándome para qué estoy haciendo esto, para quién. Para miles de mujeres que siguen buscando, para el consuelo. Entonces, ahí viene la asociación del aroma terapia y el aroma terapia de mi abuela. Porque ella curaba y usaba agua de Florida, agua bendita, huevo de gallina negra carioco, o sea ella tenía sus gallinas, las quería. Y ella sabía elegir el huevo, lo separaba para curar. Había huevos para comer y huevos para curar. Y tenía todo un rito, y lo voy contando un poco en estas conversaciones que han habido. La Paula era un apa. Entonces, cuando al final de la obra decimos para qué estoy acá, en el mercado. Ya este es mi homenaje secreto, estas mujeres nunca salen. Llegan a las 4am y se van a las 6pm y así siempre. Tienen a sus hijos ahí, los crían ahí, se relacionan con sus caseras, ahí es todo. Tanto así que cuando muere una señora del mercado, la traen (el cuerpo) a pasear por el mercado, se despide, porque ha pasado toda su vida al lado de sus otros compañeros. Entonces, era el consuelo a mamá Angélica, el consuelo a mí, estábamos asustados por la guerra. Entonces, entra la Paula con su olor, yo siento su olor. No iba a poner todo el rito, no iba a poner el huevo, pero sí el agua. Yo creo que cuando entras a un estado de creación, entras a una locura. Cuando entras al tema y empieza toda esta acumulación sensible, empieza un proceso en el que todos tus sentidos se te abren, como si tomaras San Pedro, porque todo, todo, escuchas, miras, sientes. Cosas que antes no viste y de repente ahora, con ese estado sí. Eso me pasa a mí, cuando yo me enchufo totalmente, entro en ese estado. Y pasan cosas. Y aquí pasaron tres cosas que yo no las he contado. Lo primero es el agua florida y el agua bendita de mi abuela. Cuando yo he hecho “Rosa Cuchillo” para la CVR en los mercados, en la noche anterior en la vigilia, yo iba a las iglesias y sacaba agua bendita. Yo preparo las aguas para la acción. Yo fui dándome cuenta en el proceso, que lo que estaba haciendo no solamente me estaba consolando a mí y a las mujeres que no encuentran a sus hijos, y sus pérdidas y dolores; sino que, además, sentí que los elementos verdaderos podían contribuir a un proceso de limpieza, porque yo creo en la limpieza energética, yo soy producto de la limpieza energética. El hermano mayor de mi mamá era médico y un día me explicó el proceso de curación de mi abuela.

Carla: ¿Desde la ciencia?

Ana: Sí, desde la ciencia. Me dijo, esto es aroma terapia, o sea la abuela está usando aguas florales venidas de lugares especiales, hecho con aguas que sanan. ¿Qué te sana? ¿De qué está hecha la medicina? De las hierbas, de las flores. No es cualquier agua, el agua de florida. Es un agua que te

calma. Ya hay un japonés que ha demostrado la inteligencia del agua. ¿Qué hace el chamán? ¿Qué hacía mi abuela? Abría la botella y le rezaba y le rezaba. El chamán le silva. Los íkaros, le cantan, o sea tú despiertas el agua, la consagras. Entonces, el agua bendita es agua rezada. Es cualquier agua orada. Y, por otro lado, me llega con una hermana de Ancash, con una amiga, Collazos, me comparte cómo protegerme para curar a mis hijos. Me explicó cómo me tenía que echar el agua florida: En la coronilla, en el corazón, en el ombligo, en los riñones, en los pies y las manos. Muchos años después, cuando he estudiado Chi-Kun para la salud, yo conecto resonadores que son los mismos. Entonces, qué está pasando en las culturas ancestrales que identifican los mismos puntos. Luego, mi primer maestro de Reiki, cuando le cuento que estoy haciendo la obra, me dice: “Tienes que fortalecer esas aguas. Tienes que agregarle además estas”. Y me da la receta de “Rosa Cuchillo”, las 4 flores. Me da la receta de las aguas florales. Yo estaba usando agua florida y agua bendita a la usanza de mi abuela, pero además tenía que usar las aguas que a mí me hacían bien y que pudieran ser poderosas para mí, a través de mí. Entonces, aquí tenía que haber agua de naranja, agua de rosas, agua de cananga acompañando el agua florida y el agua bendita. Esas son las aguas de “Rosa Cuchillo”, esas aguas son las que me empoderan a mí en aroma. Es como el perfume. No les sientan igual a todos.

Carla: Y a través de ti, llega al espectador...

Ana: Esas 4 me empoderan a mí. No soy solo yo, soy muchas mujeres. Hay mucho poder en “Rosa Cuchillo”. Hay un poder de aroma terapia, hay un poder de música terapia, la música que uso es de Tito La Rosa, de su primer disco, emplea silbadores que son de la cultura Nazca, de maestros sanadores Nazca y Paracas. La creación de Tito parte del mito de mamá Raywana. Y José Balado hace el tejido de los fragmentos que elegí de la música de Tito. José le agrega cantos de José Campos, maestro del Ayahuaska y un rezo de maestro Kero. Todo eso compone Rosa Cuchillo. Yo te digo una cosa, cuando yo hago “Rosa” al aire libre, siempre acaban dando vueltas encima pájaros. Es increíble. La música que yo uso es de sanación. Tito para despertar esos instrumentos ha hecho mesas de agradecimiento para poder recibir y tocar esas melodías. Y él está comprometido con la sanación. Mira cómo los elementos se van entretejiendo ahí. Otra mujer que deberías sumar es a mamá Raywana. De esto no hay consciencia en el proceso de creación. La consciencia ha venido después, cuando he empezado a hacer el desmontaje.

Carla: En el momento fueron elementos que fueron llegando y fuiste tomando.

Ana: Claro. En el proceso de creación todo se fue entretejiendo. Al final, Miguel me acepta que ponga las aguas florales. Al final se convirtió en una necesidad. Porque esto se hizo en el momento que empiezan las audiencias públicas y la gente lloraba y lloraba dando los testimonios. Y

la gente que escuchaba afuera por los parlantes, lloraba. Y todos llorábamos. En esa coyuntura de tristeza mayoritaria, pero que había que abrir las heridas para poder limpiarlas, entra este rito final de limpiar y florecer. El texto del florecimiento, para que florezca la memoria, llega cuando empiezo a ir a las audiencias, porque al inicio solo estaban las aguas. Pero la frase, la consigna salida del corazón de todas esas mujeres en las audiencias, era para que florezca la memoria. Inflaban globos que decían: Para que florezca la memoria. Y es ahí en donde le agrego las flores y tenían que ser rosas.

Carla: Hasta antes de las Audiencias, no existían los pétalos, entonces.

Ana: Habían, pero muy poco. Pero conforme fui haciendo las confrontaciones, les fui poniendo muchos más pétalos, porque estos salían llevando el aroma más lejos, y caían como una lluvia. Y tú te pones flores para embellecerte, y el florecimiento. Arguedas decía que florezcan mil quínoas, o sea florecer es algo que te levanta, y los chamanes te florecen. Mi abuela no te florecía, pero usaba agua de florida. Ella te sanaba. Por ejemplo, mi amiga de Ancash, Mariella Collazos, cuando yo ya no podía curar a mis hijos, ella les hacía un baño y me pedía una serie de hierbas y me pedía retamas. Mi suegro de Andahuaylas curaba con claveles blancos, otro rito distinto. El florecimiento va a ser importante por toda esta tradición de florecer. Después que te curas, te florecen.

Carla: Ana podrías desarrollar la idea que expusiste en la entrevista mencionada, acerca de que a través de tu trabajo y de la creación se puede consolar el género.

Ana: Lo que yo creo y he ido aprendiendo a través de distintas maestras es que por cada mujer que cobra consciencia de su género y de la memoria, porque nosotras no solo perdimos el derecho a decidir, sino que nuestra memoria no está escrita. Nuestra memoria histórica no está escrita, está fragmentada. Ha sido escrita por el patriarcado y hay muchas ausencias. Cuando digo tomar consciencia de tu género, estoy hablando de tomar consciencia de tu memoria histórica como mujer. Por eso, mi trabajo ahora es visibilizar a nuestras heroínas, a las mujeres que lucharon por nuestros derechos. Hemos llegado a la universidad 400 años después que el hombre. Y nos creen brutas. Hemos ido peleando y esa pelea ha sido de nuestro género, los hombres no han peleado por nosotras. Entonces, por cada mujer que toma consciencia de su género, de su memoria histórica, que lo dice, que lo borda, que lo baila, que lo actúa, que lo predica, que lo dibuja, que lo maquilla, que lo ritualiza, entonces, por cada una de estas mujeres, el género se va sanando. Porque nuestras hijas no van a heredar eso, pero tampoco se lo deben olvidar. O sea, estamos luchando primero por reconstruir la memoria y después, no hay que dejar de decirlo, no hay que dejar de hacerlo, no hay que dejar de afirmarlo, porque después va a desaparecer. En ese sentido, yo hablo. En “Rosa Cuchillo” mira cuántas mujeres estamos consolando. Cuando yo me consuelo, yo consuelo a mis abuelas, a mis

bisabuelas, a mis tatarabuelas, a mis ancestras de las cuales he perdido la memoria. Se perdió la memoria, porque el patriarcado busca que no la tengamos y sigamos en la ignorancia, sin posibilidades de decidir sobre nosotras mismas. Sí tenemos que consolarnos y sí tenemos que sanar. Entonces, ver una mujer como “Rosa”, en el mercado, con esa decisión en la palabra, en la denuncia en la danza, en la representación y, finalmente, en florecer el espacio. Le doy un beso a la tierra cuando voy a un mercado, porque es un espacio de brote, de fortalecimiento, porque ahí vamos a buscar vida y ahí, se mueren las mujeres. Entonces, cómo no ir a resurgir eso. Ese es el sentir.

Carla: Maestra, José Antonio Sánchez en el análisis que hace sobre tu pieza, opina que en tu performance encuentra un “vaciamiento de la persona”. Según su perspectiva, dejas de lado tu individualidad y tu identidad para encarnar un cuerpo común, que en este caso es el cuerpo de todas las madres que buscan a sus hijos desaparecidos durante el CAI. Sin embargo, después de escucharte, puedo entender que más que un vaciamiento, hay una acumulación, un verter la historia de tus abuelas, tu madre y la de las madres que perdieron a sus hijos durante el CAI. ¿Tú consideras que es necesario vaciarte de tu persona para poder ser todas estas mujeres?

Ana: Yo creo que hay mucho material mío, pero “Rosa Cuchillo” es un personaje. Es como “la gallina”. No es Ana en “Hasta cuando corazón”. “Rosa Cuchillo” es un personaje que además tiene alma. Es un alma que tuvo cuerpo, que ahora, encarna un cuerpo porque ha regresado.

En la cosmovisión andina, el cuerpo es el que sigue recorriendo, Tú estás recorriendo con tu cuerpo. No es etéreo. Por eso, es que logra estar acá. Entonces, yo creo que sí hay mucho material mío. Pero ese material mío es de muchas mujeres. Yo creo que soy como una sacerdotisa. Es poner el cuerpo al servicio. Es como la actriz, ¿tú que haces cuando construyes un personaje?

Carla: Presto mi cuerpo a lo que voy a construir.

Ana: Prestas tu cuerpo. Eso. Y este es un cuerpo preparado para. Esta mujer tiene un rito, tiene una herencia en brazos, manos. Tiene una herencia en sanación, que no me pertenece. Mi abuela no inventó la curación. Mi abuela lo recibió de su mamá, sus tías, y ellas de sus otras tías. Mariella no inventó la protección y así. El florecimiento viene de muchas generaciones, fue construyéndose. Las mujeres que venden en los mercados, son muchas, traen mucho linaje, traen mucha experiencia. Creo que todas esas mujeres que confluyen, todos estos saberes, que son saberes de las mujeres, secretos que nos hemos pasado, secretos de sanación. Y siento que todo está vinculado. Mi abuela vendía verduras, de ahí a que venda hierbas...seguramente vendía manzanilla, eucalipto. Alguien que vende verduras tiene conocimiento sobre las plantas. Cuando vas al mercado, te dicen “llévate la que huele así... este ya está en su color ¿te duele la barriga? Llévate esto...”. O sea, hay un saber. Todos

esos conocimientos no son solo de una persona. Creo que hubo un vaciamiento, como él dice; pero también está la actriz, la composición del personaje. Acá hay un personaje que ha sido creado y se ha empoderado. Entonces, cuando yo soy intermediaria en la obra, no es Ana, es el personaje, es “Rosa Cuchillo” la que está oficiando. Yo no sano a nadie. Sin embargo, en mi visita a Chiloé, yo tuve una fila de personas a las que les eché el agua. Allí no tienen la misma costumbre que acá ni en México. Tienen otros ritos. Entonces ellos esperaron a que le eche el agua, pero no como acá que la gente quiere agarrar el agua, hacen así. Ellos no, ellos miraban cómo caía el agua, como parte del espectáculo, lo veían caer a su lado. Pero al final, se me acercó y me dijo “échame aguüita”, la señora que vendía al costado. Y yo le eché en los sitios que me había echado antes de empezar a actuar, en los sitios para proteger. Le echaba en los pies y le decía “para que se te abran los caminos”, en sus manos “para que puedas construir y sanar”, le echaba en su corazón “para que no tengas tristeza”. Me salían esas palabras, pero no es Ana, Ana Correa, es la “Rosa Cuchillo” que no acaba hasta que se va. Cuando yo empiezo a quitarme las fajas, las cosas, ahí se va. El personaje se termina de ir cuando me quito todo hasta el maquillaje. Por qué, porque llega, recorre, hace el rito y se va. Y en Chiloé creo que le eché las aguas a no sé cuántas personas.

Carla: “Rosa Cuchillo” ha nacido de una necesidad particular tuya y también social, ha respondido a un contexto. Sin embargo, “Rosa” sigue siendo vigente. Has mencionado que fue diseñada para el espacio de los mercados, pero la sacas de ahí sigue teniendo sentido y funcionando. En la actualidad, que ya no es el contexto de las Audiencias ni de guerra, ¿cuál crees que sería el rol de “Rosa Cuchillo”?

Ana: Es que va más allá del CAI y de la madre que busca a su hijo. “Rosa Cuchillo” también es una cosmovisión, también está develando la vida después de la vida. Está llevando a cabo un rito verdadero. Tiene un rito verdadero de limpieza que tiene mucho tiempo atrás, y que yo siento que a través de la acción, he ido construyendo. Tengo 20 años haciendo el rito. He ido desarrollando una manera de hacerlo, una gestualidad que ya no es de mi abuela nada más. Siento que el rito ha enriquecido el proceso, y que el proceso es verdadero, tiene de ficción, tiene de archivo, por usar un término académico. Tiene de archivo en el sentido del rito de la memoria de mi abuela, del rito de la abuela de Mariella Collazos, del rito de los abuelos de mi maestro de Reiki. Tiene la herencia del lugar. El mercado es un lugar privilegiado muy fuerte. Yo ahora saco la acción solo al aire libre o en el mercado. En algún momento lo hice en espacios cerrados e iglesias. En la iglesia San Miguel Arcángel, los curas me dieron el altar mayor para hacer Rosa Cuchillo. Yo ya no hago eso, porque el sentido de la Rosa es aire libre o en el mercado. Ahí nació, ahí creció, ahí se fortaleció. En los espacios abiertos se fortaleció, en las vigiliadas de las Audiencias Públicas de la CVR.

Carla: Y tu experiencia en espacio cerrados ¿cómo fue?

Ana: No, porque era la representación de la verdad. “Rosa Cuchillo” no aguanta la representación de la verdad dentro de un teatro o una sala. Hay una filmación en YouTube cuando inauguré el Museo de la Memoria en Chiclayo

Carla: Sí lo he visto

Ana: Claro. Ahí tenía sentido y tenía esa fuerza, porque estaban las familias de los desaparecidos con los que recorrimos todo el museo. Pero ya con Miguel evaluamos que pierde su verdadero sentido hacerlo en un teatro.

Carla: Y en la iglesia ¿cómo te sentiste?

Ana: Fue muy fuerte. Fue increíble para mí. Fue muy difícil, porque es un espacio con mucho dolor, con mucho pedido, con mucha carga. Pero lo hice, porque era un encuentro de monjas progresistas de la teología de la liberación, arcaicas, porque casi ya no hay teología de la liberación. Y por eso lo hice. Pero poco a poco en estos eventos, nos fuimos dando cuenta Miguel que no tenía sentido, que la verdad de “Rosa Cuchillo” es en el mercado, que su lucha es en el mercado, como pasaba ahora en Chile, en Chiloé. Es la terquedad del origen. El origen de “Rosa Cuchillo” es el mercado. Ahora que he ido a Bolivia, en los mercados, la gente como entiende. Esa decisión también es importante. No desubicarse de cuál es su origen, cuál es su fuerza. El origen y la fuerza está también en el recorrido. “Rosa Cuchillo” no es solo la acción. Si yo no recorro todo el mercado, lo rodeo, doy vuelta, paso mirando a todos los vendedores y vendedoras, no hay fuerza después en el rito. No es salir de que estás maquillada y vas al escenario. Tiene que haber una preparación en la que voy caminando, voy mirando, voy pasando por los pisos mojados, por los olores del mercado, por los rostros de estas mujeres y hombres y niños que viven en los mercados con sus miradas. Todo ese recorrido me da fuerza y potencia para hacer la acción.

Carla: Has mencionado que Rosa Cuchillo desde el 2006 no ha cambiado a nivel de dramaturgia, de composición, pero la que ha cambiado has sido tú a nivel de energía. ¿A qué te refieres con esto?

Ana: Cuando hablo de energía no me refiero a la energía cotidiana, sino a la sublime, que tampoco es la virtuosa. Si sigo en el escenario diría virtuoso. Sigo el concepto de la medicina tradicional china, que habla de la energía ordinaria, energía sublime y energía virtuosa. Yo siento que lo que se ha ido empoderando es la energía sublime. Se han ido conectando las fuerzas energéticas secretas y poderosas en su sentido de sanación. Yo cuando trabajo, tengo la herencia también de las

artes marciales, del Chi-kung y del Tai Chi. Cuando voy a entrar al florecimiento, a las aguas, yo empiezo a mandar el movimiento primero en círculos míos, en las tres fuerzas poderosas y después de empoderar la mesa, voy a abrir y abrir el círculo y voy a pasar por este círculo del Ying y el Yang y voy a abrir y abrir y voy a generar una burbuja inmensa de energía en la circularidad. Y, después esta circularidad la voy a anclar, porque ya no solo va a ser la mano, voy a agarrar la vara. Cuando se ancla la vara, sale el agua potenciada con todo su poder, más todo el poder que he preparado en la circularidad y después viene el corte con la daga. Es el abrir. O sea, primero generé todo el espacio de la circularidad para integrar a todos y después, empiezas a abrir y sacar todo este lado de acá. Entonces. Cuando te hablo de esa energía sublime que se ha ido empoderando por el movimiento también. Ya no solo es el agua, la música, sino que hay un generar en el espacio círculos de energía, como las que puede crear el agua cuando se rompe. O sea, cuando yo lanzo el agua tiene el poder de la ola que revienta. Si hablas con José Luis Pérez-Albela, te va a decir que te pongas debajo de una fuente. Por eso, es tan importante irte al parque de las aguas, porque es el proceso de la ola que revienta. Todas esas gotitas, ese reventar del agua va a generar un espacio lleno de energía y de un oxígeno purificado. Entonces aquí hay circularidad inmensa y hay corte. Ese corte, apertura. Hay una preparación para el florecimiento y el agua. Si tú me dices: “Ana, ¿cómo lo preparaste?”. Fue creciendo de cómo se armó la acción. Fue limpiándose, precisándose, porque la música me pauta, dura 16 minutos, me parece. No dura más ni menos la acción. Pero estos círculos, estos movimientos, este trabajo estuvieron desde el comienzo de la ruta y se ha ido empoderando, se ha ido volviendo verdadera. Yo no estoy representado, el movimiento sale, el movimiento te lleva a donde tiene que estar. Y ¿qué me dio la plaza?, ¿qué me dio el mercado? Me dio toda la circularidad. Yo al comienzo, como lo hacía al aire libre, Miguel me había hecho un espaldar y un techito, pero cuando empezaron las Audiencias Públicas en la plaza, no íbamos a poner el techo y respaldar. Se liberó la mesa. Y al liberarse la mesa, apareció el círculo. Y si hago el trabajo y atrás tengo una pared, igual tengo que dar la vuelta, una vuelta que das hacia la izquierda, hacia la vida. Todo, ahora, se fue cargando y fue encontrando un sentido ritual. Algo que se repite, pero que tiene momentos verdaderos, como generar esta gran circularidad, que comienza en mí y después se empieza a abrir y se va y se va e integra, jala a la gente. Yo creo que es un estudio del movimiento. Y si me preguntas cómo crearon eso, eso se ha ido creando. Pero cómo si la música es la misma, el tiempo es el mismo. Pero ha ido encontrando su lugar.

Carla: Ese irse creando ha sido en la confrontación con el público, con los otros...

Ana: Con los otros, porque todos somos parte de un rito. Incluyendo a las señoras que están vendiendo y me miran desde lejos. Porque también la mesa me permite mirar lejos, llegar a muchas mujeres que están vendiendo y no dejan su puesto.

Carla: Hablas de la energía y como está se proyecta y luego retorna, y también en muchas declaraciones mencionas que hay un tejido a nivel simbólico que es para quienes “tienen ojos de ver”. Podrías desarrollar qué es lo que percibes de este intercambio, cómo percibes tu cuerpo y los cuerpos que te acompañan.

Ana: El cuerpo mío se prepara para el rito, lo limpio, lo protejo, lo pinto y me voy poniendo las capas, las polleras, que he planchado, que he preparado. Y luego, cuando esta “Rosa Cuchillo” esta lista, empieza a cantar para ella, empieza a prepararse, yo voy cantando el Hanaq Pacha todo el camino y voy consagrando lo que voy hacer. Saludos a la gente, porque cruzo calles, avenidas, rodeo el mercado hasta llegar al momento. Entonces hay una preparación del cuerpo y del estado para llegar. Y eso es lo que la va componiendo, la va fortaleciendo a la Rosa Cuchillo. Y mi reacción y mi mirada y todo ya no es de Ana, es el personaje, que además no es un personaje de tierra. Es un personaje que está en la mitad, porque es un alma.

Carla: ¿Cómo entiendes el rito en Rosa Cuchillo?

Ana: En este caso, es un rito construido que me atraviesa, histórico que he recibido desde niña como, por ejemplo, las aguas de mi abuela. Son ritos que he compartido desde la infancia y que no entendía y luego surgieron en mí. En Rosa Cuchillo hay un rito verdadero. Es un rito que al comienzo era mucho de mis abuelas, de mis maestros y maestras, pero que poco a poco me he ido apropiando de estos saberes a través de “Rosa”. Yo recuerdo que a mi maestro de Tai Chi Po, le decía: “Maestro y esto que no me enseña”, y él me decía que cuando lo haga una y otra vez, los hermanos mayores van a venir a enseñarte. Haciéndolo y haciéndolo, lo entendía. Entendía que acá estaba bloqueando, que acá estaba empujando, que acá estaba envolviendo. Entendía lo que el maestro no me había enseñado. Porque el maestro me había enseñado la forma, pero empiezas a entender. Entonces, ese rito que empezó con mucho de mi abuela y maestros, se ha convertido en un rito personalizado con una carga determinada. Y empezado a entender cosas que yo hacía, que tuvieron diferentes orígenes, y yo siento que no hubo casualidad, sino causalidad de que estén ahí. Ahora, voy a regresar a Óscar Colchado, porque Rosa Cuchillo tiene de ficción, tiene de testimonio personal, tiene archivo de todos mis recuerdos. Y testimonio personal me refiero a lo vivido con mi mamá en relación a la muerte y la despedida. Tiene de repertorio mío, porque cuando yo te explico Rosa Cuchillo, para mí fue muy importante haber estado tocando 30 años en ese espacio de uno por uno en

“Adiós Ayacucho”. Eso es parte de mi repertorio. De haber hecho “Hecho en el Perú”. Eso es parte de mi repertorio. Yo estoy en un espacio pequeño, pero mi energía tiene que ser gigante. Mi energía va hasta donde va mi mirada. La energía tiene que ser gigante y por eso explota. Porque yo lanzo la energía. Entonces, creo que se personalizó el rito y terminó de construir este personaje. No es solo un intermediario, o un personaje que repite un texto o un movimiento, sino que se hace de verdad, como diría Artaud. No puede hacerse de otra manera y demanda mucha preparación previa y después, gran cansancio después. Es eso. Y hasta ahí llegaría hoy.

Carla: Muchas gracias maestra. Me llevo mucha información para procesar. Gracias una vez más.

ENTREVISTA 2

Entrevistada: Ana Correa Benites

Entrevistadora: Carla Gonzales La Rosa

Fecha: Lima, 08 de septiembre 2022

Modalidad presencial: Casa Yuyachkani

Ana C: No quise hacer discriminatoria la forma de hablar del personaje. Por ejemplo, en el montaje yo digo “cadaveres” y no “cadáveres”, porque esa es la manera de la mamá Angélica de hablar. “Cuando va a voltear cadaveres”, dice ella, cuando fue a buscar a su hijo.

Carla: ¿Qué es lo que consideras discriminatorio?

Ana: Hablar mal y “motear”, “motear” exageradamente. Esa idea que hay que “hablas así papashito”. Eso lo evitamos en Yuyachkani. El hablar poniendo el quechua y colocándolo es importante. Colocar la palabra del quechua en el momento que tiene que estar. Desde “Allpa Ayku”, porque la influencia que teníamos era que el andino hablaba “asícito” y que era como niño, tontito, niño tonto. Entonces, eso se fue corrigiendo hasta llegar a un habla correcta, pero con el acento de la zona. Esta mujer no es una catedrática limeña, pero sí es una mujer que tiene un universo y por eso, hay palabras que entran del quechua: el Coyllurmayu, el río que surca las estrellas o el punku. Porque el punku no es solamente la puerta, es el portal. Y un portal es más allá. Es lo que yo les decía a los chicos (refiriéndose a los alumnos de la clase previa), que no es lo racional, porque aquí en el Perú vivimos un universo vivo, o sea tú hablas con el árbol, con las piedras, con el río. Entonces eso pasa en las obras de Yuyachkany. Entonces, ahí no puedes decir puerta. Digo la puerta de Hanaq Pacha,

pero digo punku, porque el que tiene oídos, escucha punku. Punku es portal y un portal es donde comienza otro estado. No es solamente la puerta. Estás entrando a otra dimensión.

Carla: Por decirlo de alguna manera, el que no tiene oídos, no ha tenido esa aproximación al mundo animado, al escuchar punku, ¿algo le genera a pesar de tener un pensamiento racional, occidental?

Ana C: Pero ahí sí está la acción física, porque cuando ella entra al Punku es otra manera de entrar. No es la puerta nada más. Ella está entrando y sucede, ahí hay otro universo.

Nota: Relato mientras me mostraba los elementos escénicos de “Rosa Cuchillo”.

Carla: En esta maleta están todos los elementos de “Rosa Cuchillo”

Ana C: Sí, esta es toda “Rosa Cuchillo”. Este vestuario fue hecho en el 2002. Me lo hizo una señora de la tierra de mi abuela, en Huaraz, interpretando ella lo que es un alma viva. Yo lo pongo en mi informe. Yo estaba buscando la ropa de mi abuela de Carhuaz. Mi abuela Rosa era de Carhuaz Manta. No encontré, así que me hablaron de esta señora en Huaraz. Le pedí un vestido blanco y me dijo cómo le voy hacer blanco, porque allá es todo lleno de colores, con cintas. Entonces, le conté la historia y me dijo, ya, usted es un alma viva. Ella es la que me puso el nombre. Y me acordé de mi abuela. Ella hablaba de las almitas que eran sus amigas y la protegían.

Carla: Alma viva también se llama el video que usas para contextualizar la obra, por ejemplo, en la puesta que hiciste para la Universidad de Brown.

Ana C: Claro, yo ya me quedé con ese término. Ella me dijo, yo te voy hacer el color. No es blanco, me dijo, y cuando vino me trajo este color que es hueso. Y si tú te das cuentas, es como la sangrecita (refiriéndose a las blondas e hilos). Ella va a interpretarlo así. Yo no le dije házmelo así con marroncito. La señora hizo su interpretación. Es la versión de la señora de cómo es el alma viva, cómo es Rosa Cuchillo.

Carla: Y el bordado que tiene en el pecho, ¿es un símbolo?

Ana C: No, es un bordado de la tierra de mi abuela. Es el diseño que la señora hizo. Para mí es como un cactus, pero nunca le pregunté, porque la señora se enfermó, se demoró tres meses, lo que iba hacerse en 15 días.

Carla: Entonces, este es el vestuario original, es el único.

Ana C: Así es

Carla: Y los demás elementos, por ejemplo, ¿el banquito?

Ana C: El banquito sí ha pasado por un proceso. El vestuario no. Este es un vestuario no un disfraz. El maestro Edmundo Torres me decía, el teatro es el arte de la apariencia, porqué te tienes que hacer una falda que pese 10 kilos, si es el arte de la apariencia. Porque yo, como actriz necesito ese peso, le digo. Yo necesito, me ancla. El vestuario es algo que tiene una conexión energética contigo, es algo que te enviste. A partir de que empiezo a ponerme el vestuario de Rosa Cuchillo empieza un proceso...

Carla: Ritual

Ana C: Ritual, te conviertes en otra cosa. Ya te estás preparando para. Todo, el ir maquillándote, ir vistiéndote. Lo mismo cuando termina la función, solamente mi hermana Débora o alguna de las Yuyachs cuando me ha acompañado, me ayuda a hacer esto (doblar las polleras), pero sino es parte tuyo, tienes que hacerlo tú. Rosa García, mi maestra de folklore, me enseñó a hacerlo.

Carla: ¿Cuántas faldas usas?

Ana C: Yo uso tres faldas, pero esta necesidad de peso y vuelo viene desde la obra “Contra el viento”, cuando trabajábamos con las polleras. Ahora esta maleta se va a Chile en octubre. Además de las faldas y blusa, viene el cuchillo, que es de cartílago de pez espada. Yo no lo mandé hacer, llegó a mí cuando estaba a punto de estrenar la obra. El papá de mis hijos es billarista y cuando no había plata, Alfredo se iba a jugar por los billares de Lima toda la madrugada y ganaba, porque es muy bueno. Entonces, un día viene con su tarro de leche y me trae esto. Me dice: Tú estás haciendo una obra de cuchillos, porque te estás llevando todos los cuchillos de la casa, porque yo estaba trabajando con un cuchillo de metal, porque ella clava un cuchillo y se defiende, o sea es literal. Y me traje esto (el cuchillo). Pachacámac, el dios creador, el dios de los terremotos, es de las profundidades del mar. Este cuchillo viene de las profundidades del mar, viene del uku pacha, del mundo de abajo. A mí ni se me hubiese ocurrido mandarlo hacer, llega. Abro la obra y como está tan entretrejida con tanta energía, llegó. El cuchillo viajó y llegó acá. Yo sentí que era así como diciendo, ahora sí, está terminado.

Carla: Fue el último elemento en llegar.

Ana C: Fue el penúltimo. Pero cierra energéticamente cuando llega del mundo de abajo, para mí. Tal vez para otra actriz, no tendría sentido. Y lo otro es la vara, que mi papá me la corta. Esta es una vara amazónica que tiene la forma de serpiente, porque es animal representativo del mundo de abajo, y es representativo, porque la serpiente muda de piel. Entonces mi papá me lo partió para poder

viajar y se enrosca por la mitad, y me lo talló también mi papá. El palo es mi vara de caminante y es la que me lleva a atravesar mundos. Y ya cuando fui al Japón se suma la katana de las artes marciales japonesas.

Carla: Y la katana en qué momento ¿es empleada.?

Ana C: No la uso, pero me acompaña, es parte de la maleta. Es el origen oriental, la migración oriental a Perú, porque nosotros pasamos por estrecho de Bering. Para mí es la fuerza, es la madera, es la defensa de otros espíritus, porque los japoneses al golpear la tierra es convocar a los ancestros. Por eso, para mí fue importante encontrar esta arma. Tenemos los mismos principios. Yo estoy con la vara también convocando la energía de los ancestros. Lo otro que llegó último fue el cántaro. Yo usaba un florero de vidrio, porque mi abuela Paula, la chamana, era la que curaba con aguas florales. Aquí están las aguas, es cananga, florida, rosas y naranja. Mi abuela, cuando curaba a los niños, las niñas, a las mamás les pedía monedas. Esas monedas ella rezaba pasándolas de una mano a otra y después las ponía en un cántaro de vidrio y nunca dejaba que agarremos esas monedas. Después nos dimos cuenta, que las monedas las llevaba a San Ilarion. Mi tío que es médico, me explicó que lo que hacía la abuela, las chamanas, tienen la fuerza de absorber. Entonces, ella te saca el daño, el mal, pero se lo chupa. Entonces, la manera que mi abuela tenía de sacarse ese mal era pasarlo a las monedas. Ella rezaba y esa energía que le había sacado a la niña, al joven enfermo, las pasaba a las monedas. La manera de transmutar esa energía negativa era que esas monedas fueran al servicio. Las monedas de San Ilarion era para la comida de los niños huérfanos. Era su rito.

Carla: Ana, Anne Lambright hace un trabajo sobre el rol de las mujeres en el trabajo de Yuyachkani. Para ella, a través del trabajo de ustedes es como si dijeran el Perú es mujer, en el cuerpo de las mujeres está la historia de la violencia. Siguiendo esa idea, en Rosa Cuchillo hay un ritual de sanación, ¿cómo transmutarías ese susto que el personaje quita a través de su ritual para quitar el susto y para que florezca la memoria.

Ana C: Lo que yo hago ahí, es un florecimiento. El curarte del susto es toda la danza. Todo el rito de la danza que es tomar consciencia, conmoverte con la historia, con el sentido de conmoverte. O sea, te emocionas para movilizarte. Cada vez que Jesús se conmovió, sanó. Se conmovió del parálisis y lo sanó, del ciego y lo hizo ver. El rito mismo, la danza misma de Rosa Cuchillo conmueve, llama a consciencia y movilización, y lo que yo hago al final es florecer. El agua te limpia, pero a la vez, te florece, te alienta. Yo no podría sanar a toda la gente, imposible. Yo no tengo la capacidad, soy una trasmisora, más en el sentido del reiki cuando te abre el canal de energía, es que

convocas al Espíritu Santo sanador, que en el reiki le llaman el Gran Espíritu, y tú haces que pase a través tuyo la energía para sanarte, y luego, tu energía se regresa a la sanación.

Carla: O sea tú eres un canal.

Ana C: Yo soy un canal, yo no sano nada. Como decíamos, ayer, en la presentación del libro, el danzante permite que el Apu dance en su cuerpo, somos brujos, brujas.

Carla: ¿Quién danza en ti cuando haces Rosa Cuchillo?

Ana C: Mis abuelas y la misma Rosa Cuchillo

Carla: Y la mamá Angélica.

Ana C: Y la mamá Angélica, o sea vienen todas. Lo que yo he aprendido con Rosa Cuchillo es a ser una transmisora, una intermediaria, y lo que sucede es que me sana a mí. Cuando yo llego a determinado lugar, a determinada persona es porque necesitaba llegar ahí. No para ti. Yo necesito seguir sanando y en mi sanación entran tú, entran los que están, entran los que reciben y dan. Entonces, por qué puedo seguir, porque estoy protegida. En el momento que yo crea que soy la chamana y que voy a curar, me envenené. Yo soy intermediaria. Y todo es un intermediario. El kero de mi abuela, porque ella no usaba cualquier botella, pero ella puso su florero que tenía forma de kero, que conecta el uku pacha, el kay pacha y hanaq pacha. Cuando yo hice una réplica de ese florero, todos se me rompían. Entonces, le pedí a Lily Blas. Ella hizo este cántaro de fibra de vidrio, pero lo hace de color hueso. Entonces, yo voy a dar una función a las compañeras de ANFASEP en Ayacucho y el esposo de una compañera me dice, le falta un diseño a su kero, vaya a buscar al que hace las réplicas de la cerámica Vicus a la universidad, y me da la dirección. Me dice. Dígale que le muestre esa cerámica Vicus de los caminos. Por eso, el kero tiene este diseño de acá. Tiene pies de cuatro dedos y de tres dedos. Y es un camino sin fin.

Carla: Por la circularidad.

Ana C: Sí. Y me dijo, a usted le falta ese diseño, me dijo el compañero. Entonces, yo vi la cerámica fui donde él, me la mostró y empezamos a hablar, y coincidimos que estos podrían ser los tres mundos (pies de tres dedos), y estos podrían ser los cuatro suyos (pies de cuatro dedos) que no terminan, que tienen un camino sin fin. El maestro me hizo la réplica, pasaron como tres meses, me lo mandaron y se lo mostré a Lily y Lily lo pintó. Entonces, Miguel lo vio y dijo “Muy fuerte. El diseño tiene que estar en lucha por salir y no salir, por mostrar y no mostrar”. Entonces, Lily lo lijó todo y quedó así, como tú lo ves. No importa necesariamente que el espectador lo vea, pero este Kero está completo ahora con este diseño de la cultura Vicus. ¿Qué tiene que ver la cultura Vicus?

Ayacucho, ancestralidad, fuerza, mamá Angélica. La novela es de Ancash, no es de Ayacucho, pero está tan emparentado con mamá Angélica, que tenía que ser un diseño de la cultura Vicus. Esto es lo último que ha llegado. Y la última indicación que da Miguel: “Esto tiene que ser como un ojo que cobra vida y que se calma y que cobra vida. Tiene que dar esa sensación de que está y no está”. Entonces esto termina de empoderar la mesa. Lo que hay en “Rosa Cuchillo” es una mesa empoderada con símbolos muy, muy fuertes.

Viste que el banco tiene abajo una chacana. Está diseñado. Al comienzo era un banquito de mercado. Yo usaba mi banquito de cuatro patitas. Después nos fuimos dando cuenta con Fidel, que los elementos que estaban en esa mesa tenían que estar ritualizados, tenían que cargarse de sentido. Ha sido largo el proceso, darnos cuenta de que el banco tenía que estar elaborado, nos costó. Fue lo primero que se elaboró y lo tallaron los alumnos de Fidel de la escuela de Bellas Artes. Y después, mi papá lo amarró y le hizo la chacana abajo, porque mi papá es un carpintero estupendo. Entonces, cuando empoderamos el banco ya estaba la serpiente. La serpiente empezó. Después ya estaba el cuchillo. Es la línea del chuchillo, la vara, la del banco y la del kero. Las aguas también están codificadas. Están consagradas. Mi abuela curaba con esas aguas más agua bendita.

Entonces, las primeras funciones cuando acompañé a la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, yo además de hacer las aguas de mi abuela, sacaba agua bendita de las iglesias. No sabía cómo manejarlo. Yo hacía Rosa Cuchillo” en los mercados y de pronto con la Comisión de la Verdad, me empiezan a pedir Rosa Cuchillo en la plaza. En la plaza, ¡asu! Yo no había pensado que podía estar en la plaza, y se fue cargando todo de símbolos.

Carla: Para la CVR ¿ya tenías todos los elementos cerrados o faltaba alguno?

Ana: No estaba el Kero. Era un cristal transparente.

Carla: ¿Cuándo terminaron de cerrar los elementos de Rosa?

Ana: Hace 10 años. Rosa tiene 20. Antes de que se vaya Fidel. Él me ayudó a coronar el trabajo y se ha ido. Fidel Melquiades, en Rosa Cuchillo es la concepción plástica. Fidel me acompañó al estreno, a los mercados, a recomponer cada elemento que se va poniendo.

Nota: Pasamos a seguir sacando elementos de la maleta de “Rosa Cuchillo”

Carla: Este es el maquillaje, ¿verdad?

Ana: Sí. El maquillaje es del mimo, pero también del butoh. Este maquillaje fue bien importante, porque yo dirigí una obra hace muchos años, “El conde oro”. Y en esta obra, el actor

usaba un maquillaje completamente blanco, porque era mimo y del mimo surgimos al butoh, inspirados, sin que hiciera butoh. Ese color de ese trabajo que yo dirigí como 10 años antes, viene a mí. Recupero el color para acompañar la ropa.

Carla: Lo acompañas también con el color azul en los labios y los ojos.

Ana: Sí, por la idea del río de las aguas lechosas, tranquilas que surcan las estrellas y los luceros. Por la idea de los luceros es que es azul. Y el otro elemento que me acompaña a mí, ya hace muchos años, esta muñeca, que me la dio Rosa Luisa Márquez. También, va conmigo a todo lado.

Carla: En este momento, a partir del contacto con los elementos de la acción escénica, cuéntame ¿qué sensaciones despierta en ti? ¿qué impacto piensas ha tenido Rosa Cuchillo en ti?

Ana: Creo que el género está enfermo. La necesidad de sanación mía está en el consuelo de mi linaje. Estoy hablando de consolar a mi mamá, a mi abuela.

Carla: ¿Estás hablando del hecho de ser mujer o de ser andina?

Ana Correa: De las dos cosas, porque mis abuelas son andinas, las dos. Entonces, doblemente discriminadas, por ser mujer y por ser indígenas. Mis tatarabuelas, mis mujeres de linaje son de Ancash y de Huánuco. Entonces, yo sé lo que es ser mujer en el Perú. Cada cosa que hemos conseguido, nos ha costado la lucha y sé lo que ha sido la discriminación, el no estudiar. Mi abuela Paula sabía firmar. No aprendió más que a firmar. Creo que cuando hablo de sanación estoy hablando del linaje y del género. No es gratuito que Rosa Cuchillo sea mujer y una mujer de coraje. Entonces, en la CVR, se reconoce que al comienzo las mujeres, que testimoniaron la búsqueda de sus hijos, no contaron que fueron violadas en el proceso de buscar a sus hijos, maridos. Fueron violadas, golpeadas. Postergaron la denuncia de la violación, por la desaparición.

Carla: Para darle prioridad.

Ana Correa: Para darle prioridad. Entonces aquí estoy hablando de muchas cosas por la fuerza también de Rosa Cuchillo, porque es una mujer indígena con coraje que además cuenta que se ha defendido del interés de los hombres de la violación, que tiene un cuchillo, que además busca al hijo. Todo el accionar de ella es una fortaleza que avanza hacia la búsqueda de la justicia defendiéndose ella. Cuando hablo de sanación, hablo de esa sanación, de todo lo que hay que consolar y sanar a una mujer del Perú, que la manosearon, que te manosearon en el carro. Es decir, cuántas cosas tiene que sanar la mujer frente a la división completa, frente a la postergación histórica de mis ancestros que fueron acusados de ignorantes. Yo me acuerdo en algún momento, escuchar a mi abuelo, un profesor maravilloso a quien yo quería mucho, decirle a mi abuela: “Tú cállate, porque tú no

sabes”. Detrás de esa frase, hay no haber estudiado en el colegio. Por qué me tengo que callar, por qué no tuve derecho a estudiar, por qué tuve que pelear para estudiar, tuve que pelear para votar, tuve que pelear para que cambien las leyes y no ser un objeto, sino ser un sujeto de derechos. Por qué sigo peleando ahora para poder decidir sobre mi cuerpo, para decidir sobre mí. La obra de Rosa Cuchillo para mí sí es feminista. Cuando hablo de sanación estoy hablando de sanación del género y de la ancestralidad indígena.

Carla: ¿Puedes afirmar que en Rosa Cuchillo hay un cuerpo femenino o feminizado?

Ana: Yo creo que sí. Tiene de ying y de yang. Ella es tanto Mama Ocllo como Mama Huaco. Cuando te hablo de los hermanos Áyar, del origen del Tahuantinsuyo. La Ocllo es la experta tejedora, la que conoce la sanidad de las plantas, la cocinera, la que conoce el equilibrio del cosmos, y la guerrera es la Huaco. Yo creo que la Rosa contiene a estas dos mujeres. Todas somos guerreras. Yo creo que cuando terminemos de reintegrarnos las mujeres, de entender estos caminos... Yo en algún momento de mi vida he rechazado la Ocllo, la crianza, la cocina, pero no, eso también era para mí. Todo me integra. Me integra el maternar. Si no hubiésemos maternado en esta pandemia, se hubiese muerto todo el mundo. Las mujeres tal como dice la concepción ancestral, somos divinas y humanas. Esa integración que tiene la mujer en el hacer, es increíble. El conocimiento del cosmos, de las plantas, que dentro de ti puedas generar vida. Ese crecimiento del útero de hasta 40 veces para gestar. Todo eso es muy cósmico. En nosotras está expresada la divinidad de la creación. Y no me estoy yendo en contra del hombre, hay un equilibrio ahí, entre los dos. Pero sí estoy en contra del patriarcado y el machismo que nos ha relegado, partido, que nos mata, que nos parte a pedazos y nos mete en maletas, o sea esta Rosa Cuchillo. ¿Quiénes han buscado a los desaparecidos?

Carla: Las mujeres. Pero también, porque era a los hombres a quienes se desaparecía.

Ana: Pero aparte de eso, en el vientre de la mujer se siembra al hijo del enemigo. O sea, el cuerpo de la mujer va ser siempre el campo de batalla y el botín de guerra. Las mujeres hemos sido el botín de guerra en el CAI. Sendero ha matado mujeres, ha violado mujeres, se ha llevado mujeres como sirvientas. El ejército ha violado mujeres, o sea todas han sido arrasadas por la guerra, en su cuerpo, en su vida, en su emoción y en su cuerpo. Entonces yo sí creo que cuando “Rosa Cuchillo” al comienzo dice que dibujó una cruz y clavó un cuchillo y se defendió, da un pedacito de lo que lucha. Aprende chiquita. Su papá y mamá mueren en el terremoto, entonces aprende a vivir, se va a vivir sola.

Carla: Incluso, la experiencia que narra antecede al conflicto, a ser madre. Es una lucha que está desde siempre. Quisiera pasar al tema de la danza. Si uno de sus fines es conmover, a ti como actriz qué te da la danza, qué es la danza para ti.

Ana: Lo que pasa es que acá viene el concepto de trabajo de Yuyachkani.

Carla: De actriz danzante.

Ana: Actriz danzante. Acá yo no estoy dividiendo el teatro con el concepto hegemónico del teatro europeo. El concepto acá es la actriz que danza, el actor que danza. ¿Qué es danzar? No es repetir una coreografía, sino permitir que tu espíritu dance, permitir que tu cuerpo exprese la conexión energética y espiritual que estás teniendo. Una cosa que dice Cornejo Polar. Ayer, Miguel lo volvió a decir, está en su libro. Cornejo Polar dice, una cosa es contar la historia y otra cosa es danzar la historia. Yo te narro, yo te puedo contar algo, pero yo te lo puedo danzar, o sea pasa por mi cuerpo, como sería que yo pase por mi cuerpo, como sería esa transfiguración. O sea, yo puedo usar las palabras y tú te imaginas, pero si yo lo acuerpo ya pasa por mis músculos, por mis vísceras, por mi lado interno, como leíamos ahora en la mañana lo del árbol que decía que también es el tronco, que también es la rama. Cuando hablo de danza, de actor o actriz danzante estoy hablando de aquel que acuerpa, que es lo que decimos las mujeres. Nosotras acuerpamos. Y no solo acuerpo saliendo a la calle y expresándome, sino además entre todas somos un cuerpo. Y eso es lo que creo que pasa en la obra. En la obra, los demás son parte de la mesa, se hacen parte de la mesa, porque en la mesa se están abriendo círculos todo el tiempo.

Carla: Cuando hablas de mesa ¿a qué te refieres?

Ana: Me refiero a la mesa chamánica. Las señoras en los mercados tienen mesas del tamaño de mi mesa, pero además la mesa chamánica es la manta donde tú pones los elementos sagrados que van a permitirle al chamán hacer la conexión entre todo lo que está vivo. El chamán lo que va hacer en el Perú es unir todo lo vivo. Él es el intermediario. Él habla con la piedra, con el gran hatun rumi, él habla con la nube, él habla con el cosmos, él habla con el sol, él habla con el agua, él habla con el fuego de la tierra. Es el intermediario, el gran brujo. Entonces, cuando yo hago Rosa Cuchillo, yo soy la bruja, o sea yo soy la intermediaria, como el chamán. Entonces, estoy hablando de la mesa chamánica donde están las hojas de coca, el agua, y se hace una ofrenda y se paga a la tierra. Por eso hablo yo de la mesa de Rosa Cuchillo. Yo lo que siento es que esa es una mesa que tiene sus elementos rituales y que tiene todo su oficio, como una misa.

Carla: En la anterior entrevista, me brindaste el tejido de tu linaje familiar y como las mujeres de tu familia, tus ancestras convergían en el personaje de Rosa. Quisiera ahora abordar el lado técnico

en tu creación, tu legado de asiático, tu herencia de las artes marciales que se ve en las partituras físicas, manejo de cuchillo, la vara. Como tu jefa de práctica, también he visto que tienes mucho de Barba, de Augusto Boal, ¿sus técnicas han sido parte de Rosa Cuchillo?

Ana: Cuando yo voy hacer Rosa Cuchillo, ya tenía un trabajo de entrenamiento físico. Lo que nos da el entrenamiento Grotowskiano, Barbiano, es la lectura de los principios. ¿Qué son los principios? La limpieza, la precisión, el sat. En Yuyachkani le dimos mucha importancia al no imitar el resultado, sino buscar el principio. Teniendo claros los principios, con esos principios he ido a las danzas tradicionales. En las danzas tradicionales empiezas como una uñacha, como una niña, porque el maestro no te va a dar principios, te va a decir imita. Y vas a ir imitando y de pronto un día vas a entender y te vas a dar cuenta que no es solo la mano, que es la mano con la cadera. Nosotros nos hemos formado con maestros tradicionales. En ese proceso de aprendizaje, cuando he ido a la teatralización, a buscar los elementos teatrales en las danzas tradicionales, he ido con ojos de ver. ¿Cuáles son mis ojos de ver? Los principios que me ha dado el entrenamiento corporal.

Carla: Identificar el equilibrio-desequilibrio, la oposición...

Ana: La limpieza, el impulso, la fuerza, la energía, torsión de tronco, la mirada, las tres direcciones. Todo eso está en las danzas tradicionales, pero no lo sabemos mirar. Entonces, cuando yo he hecho Rosa Cuchillo, con todos esos conceptos del entrenamiento he ido a la danza tradicional. He recorrido las danzas clasificándolas en los tres mundos y danzas andinas. Yo soy fundamentalmente afro. En Yuyachkani, cuando hicimos músicos ambulantes hace 40 años, dijimos cada uno se deja adoptar por una cultura. Yo elegí la afroperuana, yo no elegí la andina. Rosa Cuchillo fue regresar emocionalmente a mis abuelas, para regresar al mundo andino de mi linaje, no al cuzqueño de Augusto, no al puneño de Amiel, no a lo que hacíamos, sino hacia mí. Quién me trae al andino, cuando estoy en el afro. Tengo 40 años haciendo la gallina, vengo haciendo el jutito, el negrito en el son de los diablos. Esa soy yo. Si tú me dices dónde vibra mi corazón, yo te digo, mi corazón es rulo. Pero cuando yo conecto con mi historia y regreso a mi abuela Rosa que no la había mirado nunca, y mi abuela me regala su falda. Me voy a investigar Carhuaz por Óscar Colchado y escribe una novela que se llama Rosa. Y encima, Óscar es Ancash, entonces yo dije esto es demasiado. Y regreso a las danzas andinas de las tierras de mis abuelas. Empiezo a trabajar con dos maestros de danzas. ¿Cuáles pueden ser las danzas del uchu pacha? Las que golpean el piso. Nos fuimos al karate, como dice Suzuki, cada vez que golpeas el piso, estás convocando la energía del ancestro. Entonces, esas son de uchú pacha. Las que saltan, las de los pájaros, esas son de Hanaq Pacha, que estás mirando la divinidad. ¿Y cuáles son las del Kai Pacha?, el puma, las danzas que acarician, las Pallas de Corongo, de la tierra de mi abuela. Hicimos toda esa evaluación para quedarme con cuatro pasos o

cinco, pero que pasaron por la danza. Estuve largos meses explorando esas danzas para encontrar una síntesis y poder acompañar, acuerpar el viaje en esos mundos.

Carla: ¿Cuáles serían las danzas que trabajó para la creación?

Ana: Exploré danzas de las tres regiones. Te la mando la lista. Yo usé un concepto que usó un compañero ecuatoriano que va al Qoyuriti siempre. Me preguntó, qué estás haciendo Ana. Le dije, estoy haciendo una obra de Óscar Colchado y estoy trabajando el recorrido por los mundos. Me dice, nosotros hemos calificado las danzas por los tres mundos, los que golpean el piso Uchu Pacha. Coincidieron mi compañero con los japoneses. Encontré un camino.

Ana: Santiago García dirige La Candelaria, Miguel Rubio, Yuyachkani. Hemos empoderado hombres y las mujeres si bien mantenemos los grupos, no tomábamos la palabra ni escribíamos, entonces a partir de esta reflexión en el Proyecto Magdalena, puras actrices de mi generación, empezamos a fortalecernos para escribir. Entonces, la manera en que las mujeres de Yuyachkani empezamos a escribir, fui la primera que hizo una demostración en Yuyachkani, mujer. Hice “Una actriz se prepara” en el año 90. Está colgado en YouTube. Entonces, no escribí, pero acuerpé, o sea lo hice con mi cuerpo. Al comienzo me inhibía hablar en primera persona. Tú vas a ver el video y hay una compañera sentada leyendo mi texto. Ella leía mi texto y yo lo hacía. Solo por momentitos hablaba yo, porque era 1990, que yo hablara de mi trabajo era así como que sentía que era soberbio. Sentía que mi director era el que podía evaluar y hacer eso, no yo. Y así comenzamos. Si tú ves en Yuyachkani, las que más demostraciones tenemos, somos las mujeres, porque la manera que hemos encontrado de hablar de nuestro trabajo es eso. Y para hacer un desmontaje, una demostración tienes que escribir. Y empezamos a escribir, empezamos a escribir todo. Por eso, tú me encuentras un material aquí, porque yo empecé en los noventa. Empecé con “Una actriz se prepara” de ahí hice “La rebelión de los objetos”, después hice “La magia del palo”. Después ya he hecho “Rosa Cuchillo”, después he hecho confesiones. Y, ahora, hago “María J”. Y si tú ves el proceso de María J, ahora bajamos y te voy a mostrar, tengo un folder así, de la acumulación, de la danza, todo lo escribo. No solamente yo, todos los Yuyas. La bitácora que yo le pido a los chicos, es verdad. Yo tengo como 40 cuadernos de todos los procesos creativos de Yuyachkani con eso yo voy hacer mi doctorado. Voy a trabajar sobre “Sin título, técnica mixta”, todo el proceso del trabajo anterior a “Sin título”. Voy a hablar del proceso, cómo llego con 6 obras a “Sin título” y se convierte en una síntesis. Entonces, eso que tú ves acá de que escribimos, todos los yuyachs escribimos. Esa gran influencia tan importante, la hemos tomado del proyecto Magdalena. Las mujeres de ese proyecto empezamos a hacer desmontajes, demostraciones y a escribir libros, mira a Julia Varley. Ella fue una de las fundadoras. La fundadora fue Gil Grainhall del Reino Unido. Ella es de Gales, celta, profesora en Gales, convoca

por primera vez, hace 35 años a 10, 12 mujeres tanto de Europa como de América Latina, entre las invitadas está Teresa. Y se reúne para hablar sobre la mujer en el teatro, se ponen de nombre la Magdalena por María Magdalena, la subversiva Magdalena. Entonces, ahí le pide a cada una que traiga un trabajo. Teresa lleva por primera vez, “el chusco”. Se encuentran entre ellas, hacen talleres, se intercambian, se afianzan y hacen tres reuniones seguidas, casi tres años. Eso se empieza a irradiar. El objetivo cuál es, Julia Varley habla de la actriz. Ese proyecto nos da la consciencia de que la actriz también puede escribir, reflexionar sobre su trabajo. Ahora, caminante no hay camino, se hace camino al andar. No es porque yo hice “Rosa Cuchillo”, “María Jesús Alvarado” me salió facilito, porque cada proceso creativo es distinto. Ahora para María Jesús, yo he usado otras cosas. Yo ahí me enfrento a un archivo, a mi testimonio personal que no está en Rosa Cuchillo. El testimonio personal en Rosa Cuchillo es la base secreta, de mis ancestras. Pero el espectador no se lo lleva. El espectador se lleva la entrega, la fuerza, porque yo en ese momento estoy hablando con mis abuelas. Mis abuelas están al costado. En María Jesús, sí estoy yo, está Ana Correa con sus experiencias cruzado con el archivo, cruzado con la pos producción y cruzado con la ficción. Aquí (Rosa Cuchillo) está la ficción y la realidad, porque la ficción de Óscar Colchado la crucé con Mamá Angélica, porque en la novela era la diosa Cabillaca, Y no convenía en la época de Toledo, que se llamó así mismo la reencarnación de Pachacútec, no convenía ser la diosa Cabillaca.

Carla: Ana muchas gracias por la entrevista. Para terminar, quisiera hablar sobre lo que quedó pendiente del ritual. Tú me comentaste que tenías un trabajo con las aguas florales y la manera en qué las usabas.

Ana: Esa es la protección de las brujas maravillosas de la tierra de mi abuela.

Carla: Así como tienes una forma de iniciar y preparar tu cuerpo, ¿también tienes una forma de finalizar?

Ana: Mi cierre en el rito es el florecimiento, es el irse. En el proceso que ella se va, es el retorno. Sí hay esta manera de salir que es dejar, irse, levitar. Cuando yo entro al espacio, yo apoyo la vara al piso y camino. Pero cuando yo me voy la vara se va al aire.

Carla: Muchas gracias por todo lo expuesto y su tiempo.

Anexo 3 – Registro fotográfico

Este registro fue realizado durante el segundo encuentro con Ana Correa en la Casa Yuyachkani ubicada en el distrito de Magdalena, Lima.



Nota: Cuchillo de la acción escénica, como se puede apreciar, este tiene un pez espada. El material es de cartílago de pez espada. Registro personal, (fotografía) 2022.

