



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Memoria en movimiento.

La performance Rosa Cuchillo como agencia subalterna.

Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura Hispánica que presenta la
Bachiller:

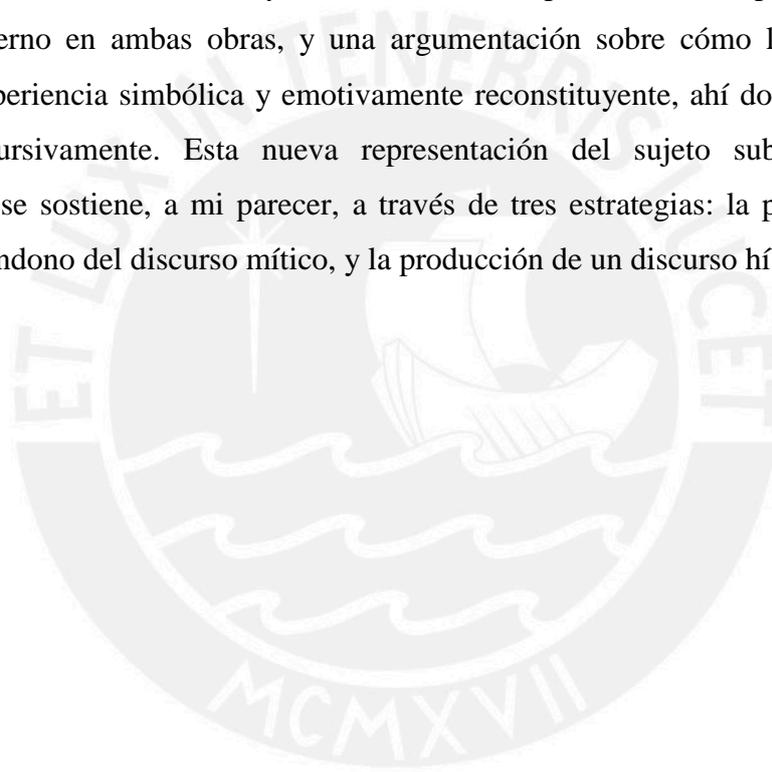
Paloma Reaño Hurtado

Asesor: Víctor Vich

Lima, diciembre de 2013.

Resumen

Partiendo de la importancia de la representación del otro en tanto es precisamente a partir de ella que construimos nuestra propia identidad, la recuperación de una memoria colectiva es básica para el proyecto de reconciliación nacional. Gestadas durante el conflicto interno (1980-2000), la novela y la performance *Rosa Cuchillo* (la historia de una madre que busca a su hijo asesinado) pertenecen al conjunto de expresiones artísticas y acciones culturales cuyo objetivo es procesar dicho trauma social en un contexto de impunidad y negación constante. No obstante, existen diferencias discursivas sustanciales: este ensayo es un análisis comparativo de la representación del sujeto subalterno en ambas obras, y una argumentación sobre cómo la performance logra una experiencia simbólica y emotivamente reconstituyente, ahí donde el texto se estanca discursivamente. Esta nueva representación del sujeto subalterno en la performance se sostiene, a mi parecer, a través de tres estrategias: la politización del sujeto, el abandono del discurso mítico, y la producción de un discurso híbrido.



Índice de contenido

Introducción.....	3
Capítulo 1. La politización de la madre.....	9
Capítulo 2: Abandono del discurso mítico.....	20
Capítulo 3: Vigencia de lo híbrido.....	29
Conclusiones.....	36
Bibliografía.....	39



Introducción

*“Quien controla el pasado, controla también el futuro;
quien controla el presente, controla también el pasado”.*

George Orwell, 1984.

Todos somos parte del proceso de (re)construcción continua de nuestro pasado común; la sociedad, tal como la conocemos, es mantenida y reafirmada por nuestro recuerdo y nuestro olvido. Paradójicamente, el estudio de ambos requiere una mirada atenta al presente: ¿dónde nos situamos respecto a los acontecimientos? Sabemos que el desarrollo de las artes no es ajeno a la dinámica de la sociedad en la que se genera. La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana.

Para esta tesis, me interesa el efecto del arte entendido como instrumento de acción política, capaz de expresar aquello que la sociedad esconde, de develar el subtexto presente en las interacciones sociales. Esta elección se basa en una mirada suspicaz hacia muchos de los textos literarios relacionados con la violencia política. Me interesa no solo echar luz sobre los discursos defendidos por la oficialidad, sino analizar las prácticas artísticas que les responden. Este interés nació de la observación de diversas performances realizadas en Lima entre el año 2000 y el 2005, y de la lectura de algunas novelas pertenecientes a la narrativa de violencia¹.

Tras leer *Rosa Cuchillo*, la novela de Oscar Colchado, la performance del mismo nombre realizada por Ana Correa –integrante del grupo teatral Yuyachkani– me permitió percibir la significativa diferencia discursiva, por lo que decidí analizarlas.

Consciente del efecto del arte sobre nuestra realidad, y con la sensación de estar inmersa en un estado de inercia generalizada tras años de guerra interna, valoré mucho la apuesta de la performance por reflexionar en torno a las víctimas del conflicto interno. Esto, además, despertó un creciente interés por aquellas intervenciones

¹ En el 2007 asistí a un Seminario de Literatura Peruana Contemporánea con el profesor Juan Carlos Ubilluz. El eje del curso era el análisis de novelas de la narrativa de violencia como *Candela quema luceros* (1989), *Lituma en los Andes* (1993), *Rosa Cuchillo* (1997), *La hora azul* (2005), entre otras.

artísticas que, rompiendo la complicidad con la política de silencio que reina en el país, funcionan como trasmisor de las voces silenciadas.

En el Perú, la violencia entre los años 1980 y 2000 involucró no solo a quienes participaron en la guerra, sino a todos los peruanos que guardaron silencio, intentando obviar o negar la situación. En este sentido, un verdadero trabajo por la reconciliación nacional requiere un acto de remoción de la memoria colectiva basado en la asunción de responsabilidades y el reconocimiento de nuestro papel en las grandes distancias sociales que causaron el conflicto. Por ello, la cultura tiene un papel importante en el procesamiento de lo sucedido.

En medio de debates políticos viciados y escasas medidas estatales para la indemnización de las comunidades afectadas por la violencia, las prácticas simbólicas son necesarias para narrar, entender e interpretar los hechos. Para que los espectadores no sean consumidores de la realidad, sino productores de vínculos sociales distintos, más justos. En este contexto, son los artistas y académicos los generadores de nuevas representaciones de los sujetos y de las relaciones que los vinculan, así como de elevar las discusiones sociales a la esfera pública. La creación de nuevos puentes entre la experiencia personal -y social- del artista y el público, produce nuevas relaciones – racionales y emotivas– con la historia de la violencia política.

Ahora, si bien todas las expresiones artísticas que apuntan a una reflexión sobre los años de violencia colaboran sigilosa pero significativamente con el ejercicio de la memoria, sería errado sostener que todas ellas promueven el cuestionamiento y/o desarticulación de los vínculos sociales tal y como están establecidos. No todas buscan desarticular los discursos oficiales o conservadores en aras de la re-construcción de los sujetos que conformamos la realidad social.

Por tratarse de representaciones de la guerra interna (la novela y la performance *Rosa Cuchillo*), el análisis empieza con una comparación de su representación del sujeto andino: las estrategias discursivas que los constituyen. En ambas es evidente el deseo de visibilizar, por un lado, la importancia de pensar el duelo y reconocernos como parte de la violencia y del proceso de reconstrucción nacional. Sin embargo, veremos que hablar de la violencia no implica el reclamo por la censura y la impunidad.

La memoria, como registro de los procesos sociales, es fundamental para la rearticulación de la ciudadanía. Por eso, la evaluación de los acontecimientos y de las representaciones de los sujetos involucrados en la guerra interna debiera ser prioridad en la agenda nacional. Hoy por hoy, cualquier proyecto nacional está condenado al fracaso se repitan las mismas, viciadas, representaciones sobre la violencia política.

Rosa Cuchillo es la protagonista de este ensayo: un sujeto subalterno, víctima de la violencia de Sendero Luminoso (SL) y las Fuerzas Armadas (FA). Doblemente subalterno por ser una mujer campesina en un país machista y con una marcada herencia colonialista.

La novela fue concebida en 1997 por el escritor ancashino Oscar Colchado y narra dos historias en paralelo: la de Liborio, un joven asimilado a las fuerzas de SL; y la de Rosa, su madre, muerta de pena tras la abrupta desaparición de su hijo. En su búsqueda, Rosa recorrerá los tres mundos que conforman el espacio mítico andino (Uchu pacha, Kay pacha y Janaq pacha; el submundo, nuestro mundo, y el mundo de los dioses, respectivamente) encontrándose con sus antepasados y una serie de personajes representativos en cada uno de los tres mundos. Mientras que Liborio es participe de los avatares de la guerra y va, progresivamente, cuestionando los principios y las formas de proceder de sus compañeros, Rosa Cuchillo peregrina en compañía de su perrito Wayra. Hacia el final del texto, al llegar al Janaq Pacha, Rosa descubrirá su verdadera identidad y la misión de su hijo Liborio en la tierra. La novela abre con Rosa despertándose en el mundo de los muertos, donde comienza su peregrinaje. Esta búsqueda representa la de miles de madres que no han podido concluir su ritual del duelo. Madres que, ante la ausencia del cuerpo del familiar y la imposibilidad de la despedida, quedan suspendidas en la incertidumbre, sin poder aceptar la muerte ni retomar la vida.

Podemos interrogarnos, como sugiere Ileana Diéguez², sobre qué sucede con el cuerpo sin entierro, cuando la muerte no encuentra soporte físico y queda un vacío que aún late en la duda constante de los deudos. Esta falta de cuerpo es un vacío simbólico que necesita ser llenado, porque la incertidumbre es corrosiva y detiene cualquier intento de reconstitución del sujeto. Considerando que la dictadura dejó vacíos y silencios, volvemos a la importancia del arte como forma de expresión al servicio de una necesidad social: el arte para llenar los vacíos simbólicos, un canal para las

² Este debate sobre el duelo se llevó a cabo durante en Taller de investigación teórica: Cuerpo, arte, violencia y duelo. 16 al 19 de Noviembre. Yuyachkani, Lima, 2009.

representaciones que alegoricen el cuerpo ausente abriendo una posibilidad de procesar el duelo.

Por su parte, la performance o unipersonal de Ana Correa, dura aproximadamente 15 minutos y se ejecuta al aire libre, principalmente en aquellos espacios de reunión que fueron censurados durante la dictadura, como los mercados, las plazas y los atrios de las iglesias. Consiste en la aparición repentina de Rosa Cuchillo entre la gente: una mujer campesina vestida de blanco, con un vestido que si bien parece de alguna festividad importante, por su minucioso bordado, también transmite una sensación fantasmal, de un alma que deambula entre los vivos. Tras reunir algunos seguidores alrededor suyo, empieza a contar su historia: quién es, qué hace aquí, qué le ha pasado. Está recorriendo los mundos andinos en busca de su hijo, secuestrado por la policía hace varios días.

El espacio y el tiempo de la performance están diseñados para pasar desapercibidos entre los puestos de un mercado³ y son de gran fuerza visual. Este gesto de asimilación al espacio tiene un fuerte impacto en el público: es difícil saber a simple vista si se trata de una mujer campesina de especial elegancia y extraño maquillaje, alguien que viene del cementerio, o de alguna celebración. Despierta el interés en el público sin siquiera haber expuesto el propósito de su presencia. No solo en los mercados de la sierra, sino también en las plazas de la ciudad de Lima o los auditorios en los que se ha ejecutado esta acción.

Las intervenciones urbanas y las performances, apelan a la empatía con el público para cuestionar discursos naturalizados de la realidad: son una herramienta legítima para combatir los discursos conservadores, el estigma y la discriminación arraigados en las sociedades de forma inconsciente. En ese sentido, destaca su intención de rearticular los silencios y vacíos semánticamente.

A propósito de su público y de lugares de tránsito cotidiano constante, la actriz comenta en una entrevista:

CORREA: Queríamos llegar al espectador que no va a un teatro. El teatro en la comunidad es lo que me apasiona, trabajar para la gente, afuera (...)
Me preguntaba cómo convocar a toda esta gente y sobretodo lograr que

³ El escenario está diseñado para trasladarse de un lugar a otro: semejante a un puesto ambulante más (de 1.50m x 1.50m con techo y paredes de plástico azul) se instala con facilidad principalmente en mercados y plazas sin llamar la atención.

me escuche. Por eso empiezo caminado, mirándolos a todos, buscando sus ojos. Y así llega un momento en el que se forma una burbuja. Es difícil crear el espacio para este trabajo de sanación en el mercado que es un lugar donde todos están comprando, pasando, cargando, vendiendo. Supe que no podía durar mucho, no más de 15 o 20 minutos porque la gente que va al mercado está sobreviviendo, no va a ver teatro.

Para elegir elementos que la mimeticen con los demás puestos del mercado, Ana Correa viaja por los departamentos más afectados del Perú⁴. Considerando que la gran mayoría de víctimas de la violencia cuyas memorias es necesario rescatar son quechuahablantes (Ramos 201) y no tienen acceso a la lectoescritura, llevar una obra visual cargada de elementos tradicionales donde el silencio se ha instaurado a través del terror, la represión y la indiferencia, es una herramienta de reflexión.

Este ensayo es un análisis de la representación del sujeto subalterno en la novela y en la performance. Sostengo que esta última escapa a la construcción conservadora comúnmente presentada en la narrativa de violencia. La performance Rosa Cuchillo de la actriz Ana Correa construye una representación distinta, una que dota de agencia al sujeto que representa. Esta nueva representación se sostiene, básicamente, a través de tres estrategias: la politización de la imagen de la madre, el abandono del discurso mítico, y la producción de un discurso híbrido; argumentos que desarrollaré en tres capítulos.

Partiendo de la importancia de la representación del otro debido a que es, precisamente, a partir de ella que construimos nuestra propia identidad; la recuperación de una memoria colectiva es básica para el proyecto de reconciliación nacional. Como explica Fidel Tubino en su artículo “La recuperación de las memorias colectivas”:

Los otros significativos son constitutivos de nuestra narrativa identitaria ... Construirse una identidad es construirse una forma de estar con los otros ... La escucha atenta del relato del otro es una operación estructurante que nos permite ordenar una narrativa y darle inteligibilidad....

Dentro de un marco de acciones culturales cuyo objetivo era procesar el trauma social en un contexto de impunidad y negación constante, la novela y la performance

⁴ La acción escénica fue estrenada en Noviembre del 2001, y ha recorrido Ayaviri (Puno), Urubamba (Cusco), Abancay (Apurímac), y desde el 2002 ha acompañando las Audiencias Públicas de la Comisión de la Verdad: Huamanga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huánuco, Lima, Huancavelica, Puno.

Rosa Cuchillo (la historia de una madre que busca a su hijo asesinado) pertenecen al conjunto de expresiones artísticas gestadas durante el conflicto interno (1980-2000). No obstante, existen diferencias discursivas sustanciales. Considerando el aporte de las expresiones artísticas para articular y difundir nuevos discursos, analizo en este trabajo cómo la performance Rosa Cuchillo logra una experiencia simbólica y emotivamente reconstituyente, ahí donde el texto se estanca discursivamente.



Capítulo 1. La politización de la madre.

*“Mientras no alcancemos justicia, seguiremos caminando.
No tengo miedo ni a la vida ni a la muerte, mientras no conozca la verdad.
Si yo muero o desaparezco, los jóvenes que me siguen
seguirán caminando hasta encontrar la justicia”
Angélica Mendoza*

En este capítulo haré analizaré los elementos discursivos que, a mi entender, generan la agencia subalterna en la performance *Rosa Cuchillo*. Se trata básicamente de la actitud de denuncia y demanda que caracteriza al personaje en su recorrido por los tres espacios del universo andino. Si bien tanto en la novela como en la performance hablamos de una madre que cuenta lo vivido, veremos que la representación del sujeto andino es distinta. El hilo narrativo –en ambas obras– es prácticamente el mismo pero existen sutiles pero significativas diferencias en la forma en la que esta madre está representada; diferencias que echarán luz sobre los discursos constituyentes de nuestro imaginario histórico del sujeto andino, del conflicto armado, de nuestra realidad social y sus antagonismos.

En *Homo Sacer*, Giorgio Agamben sostiene que el testimonio es la crónica de desubjetivación del sujeto producto de que un trauma violento rompe su vínculo social, así como su retorno resubjetivador a través de la narración de su experiencia. Al elaborar un relato de su experiencia, la analiza y la reconfigura; al exteriorizarla para compartirla con el otro, está también reconstruyendo simbólicamente su vínculo social fracturado.

El sujeto del testimonio es el sujeto de una desubjetivación pero a condición de no olvidar que eso significa que no hay, en sentido propio, un sujeto del testimonio (no somos nosotros los testigos verdaderos), todo testimonio es un proceso, un campo de fuerzas recorrido sin cesar por corrientes de subjetivación y desubjetivación (127).

Según el filósofo italiano, la violencia o la destrucción del hombre por el hombre produce un hombre desubjetivado, un sujeto destruido, una especie de resto del hombre llamado testigo. Y aquel espacio que resulta de la fractura entre el viviente y el hablante, es el lugar del testimonio. Es en esa no coincidencia de ambos estados que se ubica el testimonio. El proceso es el siguiente: el hombre que sobrevive a la violencia, o sea, el testigo, busca resubjetivarse, recuperar su vínculo con lo social, volver unidad

sus fragmentos y, en este intento, hila una narración de lo vivido. Una vez realizada esta resubjetivación, puede trasmitirla.

Estos alcances teóricos me sirven de base para comprender la diferencia de enfoque de ambas obras. Si bien coinciden en que la protagonista elabora un relato y lo comparte con sus prójimos; en este intento por retomar el vínculo social, por subsanar la desubjetivación que vivió como testigo, ambos relatos difieren en un punto clave. Al momento de elaborar el relato que compartirán con los demás, es decir, de realizar el intento simbólico por retomar el vínculo social, la novela se estanca en la queja resignada y reprime al cuestionamiento de las causas de la violencia, mientras que en la performance, el tono de reclamo y el expreso compromiso con otros deudos para procesar el duelo, deja clara la denuncia y la necesidad de memoria como piedras angulares para restablecer dicho vínculo social. En la performance, la superación del trauma llega con el “baile por la memoria”, que cierra el proceso de resubjetivación del sujeto. Si en el texto tenemos una mujer que viaja sin reclamar responsabilidad sobre los hechos, vale decir, un sujeto que peregrina con el único objetivo de volver a ver a su hijo sin importar las causas o autores de su ausencia, sin diálogo abierto sobre lo sucedido; en la performance, la mujer interpela a sus semejantes exhortándolos al diálogo y la denuncia.

No es difícil corroborar que en las novelas propias de la narrativa de violencia, el esfuerzo por definir y entender al sujeto andino muchas veces se estanca en la reproducción (naturalizada) de los estereotipos hegemónicos propios de una cultura postcolonial (Ubilluz, Hibbett, Vich 13)

Dentro de la narrativa de violencia se puede hablar de dos vertientes: la criolla y la andina. A la primera pertenecen novelas como *La Hora Azul*, de Alonso Cueto (20025) y *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa (1994), mientras que en la segunda encontramos textos como *Candela quema luceros* de Félix Huamán Cabrera (1989) y *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado (1997). No obstante, representan el conflicto interno de manera muy similar. Me refiero, básicamente, a la representación de un sujeto andino perteneciente a un espacio-tiempo premoderno; perspectiva que sostiene que el proyecto moderno no ha alterado el vínculo del hombre andino con su tradición cultural (Ubilluz 25).

Este imaginario estructura las principales representaciones del conflicto interno funcionando como un fantasma⁵ que encubre los antagonismos sociales que causaron la guerra interna (28). El Informe Uchuraccay⁶ es un texto clave para entender esta perspectiva. Se trata de un documento que explica la violencia interna a partir del choque entre la modernidad criolla y el Ande pre moderno. Este enfoque invisibiliza la modernidad andina presentándonos a un sujeto andino arcaico, inseparable de la naturaleza y sus dioses, al margen del Perú oficial. Presentar al poblador del Ande como un sujeto sin posibilidad de agencia o intervención política, enfrascado en un tiempo mítico, radicaliza al mundo andino como lo Otro y mantiene la segregación de la población andina respecto de la modernidad. Este soporte cultural de nuestra realidad es lo que Juan Carlos Ubilluz denomina “el fantasma de la nación cercada” y constituye el enfoque desde el cual gran parte de la opinión pública se acerca al Ande: es mucho más fácil -y menos conflictivo- pensar que el sujeto andino permanece anclado en otro espacio-tiempo, que cuestionar las estructuras sociales o las políticas de Estado que perpetúan su marginación y favorecen a los grupos de poder (30).

Considerando que vivimos en un país con un Estado débil minado de corrupción, donde las instituciones están pobremente constituidas y existe una desconfianza generalizada, no es extraño que cada vez las personas recurran más a su voz a través de testimonios públicos para transmitir “su verdad” (María Eugenia Ulfe 45). En ese sentido, la coherencia entre el contenido y el formato en que se presenta dicho testimonio, es crucial; por eso, analizamos la construcción del guión del personaje en ambas obras.

La voz testimonial suele ser la de un sujeto representante de su comunidad, una voz plural pero particular que, a través de su experiencia, nos invita a la reflexión, abriendo así la posibilidad de un cambio en nuestra actitud. Y existe pues una diferencia significativa en representar a una mujer que cuenta su historia solo si se la preguntan a una que la cuenta por iniciativa propia, buscando que la gente se entere de lo sucedido para evitar la repetición de los hechos. El pasado sigue siendo parte fundamental del presente y es importante pensar que la memoria no es solo el ejercicio del recuerdo sino un combate. A continuación compartiré algunos fragmentos tanto del texto como del

⁵ Concepto psicoanalítico utilizado por Slavoj Žižek para definir la pantalla que vela lo real. En este caso, lo que nos distrae de los antagonismos sociales.

⁶ Informe elaborado por una comitiva de investigación liderada por Mario Vargas Llosa a raíz del asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay, provincia de Huanta, Ayacucho. Este Informe tuvo objetivo determinar la autoría y las causas del crimen.

guión de la performance⁷. En la novela, cuando Rosa se encuentra con su madre, esta la interroga:

Hija, ¿de qué enfermedad te has muerto? ...

-de pena mamita, de pena me he muerto.

Ahí fue que llorando le conté de mi Liborio, de sus padecimientos en esa guerra y del viaje que me había tocado emprender hacia Chavín de Huantar (Colchado 29).

Aquí, Rosa responde sobre su hijo, pero no es ella quien interpela. Si bien Rosa menciona que “le cuenta sus padecimientos”, no existe en el texto mayor detalle sobre la violencia, menos aún sobre los responsables. Sabemos, sin embargo, del potencial político que el testimonio de denuncia encierra, ya que funciona como un puente entre el representante de una comunidad y la sociedad en general. Considerando que el testimonio puede significar una posibilidad de trascender el ámbito local para entrar en la esfera pública (Vich, Zavala 113), veamos qué pasa en la performance:

CORREA: Han pasado los años, un hombre bueno, trabajador he conocido. El Dionisio. Un hijo fuerte y hermoso hemos tenido. Liborio se llamaba. Pero cuando el Liborio maqtacha, jovencito ya era, ha empezado la guerra mamitay. ¿Tú sabes no papay? Hermanita panay, turay, ¿tú sabes no? 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.

Aquí, observamos la referencia no solo a la guerra sino a los tropakunas o fuerzas del orden. Del mismo modo, la aparición de una pregunta que interpela al público no es gratuita; esta performance funda sus bases en la invitación al diálogo. Esta intención se devela no solo en sus líneas sino a través de las diversas estrategias usadas para interpelar al espectador. Cuando hablamos de Rosa Cuchillo entropandose⁸ con la gente en el mercado, hablamos de Rosa siendo parte de la rutina de los pobladores, una mujer que incita a sus semejantes a compartir sus experiencia. Rosa Cuchillo irrumpe en el espacio público para transformar la cotidianidad, desatar el diálogo donde el silencio fue instaurado a base de miedo y represión.

⁷ Vale decir que la puesta en escena carece de líneas fijas, Ana Correa no repite siempre las mismas frases, aunque sí un esquema; todo depende del público.

⁸ Término usado por José María Arguedas para referirse al acto de “disolverse -la persona singular- en una tropa o rebaño humano” (Vargas Llosa, 1996:231). Casi mezclarse.

Existe entonces una recomposición simbólica simultánea del sujeto y del espacio habitado. A diferencia de la voz del autor en el texto, que implica cierta autoridad individual, la sensación que produjo en mí la reiterada observación de esta performance fue la de presenciar a través de la voz de Ana Correa –en el personaje de Rosa Cuchillo– la voz de miles de madres que han perdido familiares. Frente a un contexto de silencio y de escasos medios de expresión que avalen los testimonios de las víctimas de violencia, esta performance funciona como la ampliación de las posibilidades expresivas de las víctimas; algo que se compueba hacia el final de la puesta en escena, cuando algunas personas del público se acercan a Ana para contarle su experiencia. Se trata de una artista que no se limita a retratar la realidad sino que hurga en ella para remover luego nuestros recuerdos y rearticular nuestras reflexiones a la vez que colabora con el proceso de duelo de las deudas.

Tomando en cuenta que subalternidad no es una categoría ontológica, es decir, no tiene un origen fijo o innato sino que se trata de eventos transitivos producto del ejercicio del poder (que es también cambiante), vale decir que durante esta performance la mujer campesina re-articula su posición subalterna al denunciar, más allá de cualquier interpelación, los hechos cometidos contra su familia. Si bien en ambas obras estamos frente a un sujeto que está re- construyendo su subjetividad después del trauma, es en el guión de la performance que se adquiere agencia a través del testimonio militante; pequeños cambios en la representación del sujeto pueden articular otra identidad y otro vínculo social.

Durante la lectura detenida de la novela uno puede notar que Rosa no solo carga una desesperanzada incertidumbre sobre la desaparición y muerte de su hijo, sino que la guarda con sumisa resignación a lo largo de su peregrinaje. Si bien Rosa se caracteriza por la esperanza de encontrar a su hijo, también podemos notar que lleva interiorizada cierta represión psíquica, un rasgo que debilita su capacidad de denuncia y anula los cuestionamientos acerca de los responsables de la violencia sufrida. Leyendo *Rosa Cuchillo*, pensamos en un sujeto cuya autoestima ciudadana está prácticamente deshecha, un sujeto que ha interiorizado el silencio quedando ajeno a cualquier intervención política, es decir, un sujeto despolitizado.

A continuación, citaré algunos fragmentos del texto en los que la protagonista cuenta su historia. En las primeras páginas de la novela nos enteramos de lo que le ha

sucedido; es la primera vez que lo menciona y una de las pocas que lo hace por iniciativa propia.

Bien abrazada a Wayra, que braceaba dificultosamente, pude llegar por fin a la otra orilla, sin dejar de pensar en mi Liborio, muerto ahora último nomás en los enfrentamientos de la guerra y por quien de pena yo también me morí (Colchado 10).

Notamos que no se dirige a nadie dentro del texto sino a los lectores, de manera escueta. No hay, dentro del texto, un acto comunicativo dialógico. No obstante, sería errado soslayar que la novela menciona los excesos cometidos tanto por las fuerzas del Estado como de Sendero Luminoso, sin embargo, no es en líneas de la protagonista que podamos apreciar la necesidad de denuncia sino en la voz de otro personaje, Don Mariano, un campesino herido que recuerda lo sucedido en su comunidad.

...tuvieron que escapar, junto a otros delegados del comité popular, apuradamente los vi perderse en la quebrada. De las mujeres solo doña Rosa Cuchillo pudo escapar. Se salvó pues el nombre de su hijo estaba en la lista negra de los morocos... (Colchado 130).

Del mismo modo, más adelante, es la voz del narrador quien nos cuenta lo que Rosa vive:

Desde el alto del Arraypata, a medio camino hacia la cima de Pedro Orcco, Rosa Cuchillo pudo ver cómo los soldados se desparramaban por el pueblo mientras se escuchaban ráfagas de ametralladora. Vio a algunas patrullas capturar a los que tardíamente intentaban escapar...Así vio cómo entraban en su la suya, después de echar el portón abajo...le entró miedo (Colchado 131).

En la siguiente intervención, cuando habla acerca de lo sucedido con Liborio, es Wayra quien la interpela:

Rosa, ¿y de qué se murió Liborio?

Lo mataron los tropakuna Wayra, en la quebrada Balcón, cerca de minas Canaria. Conversando, conversando entramos en una quebrada alumbrada por estrellas muy pálidas (Colchado 12).

Rosa cuenta su situación con cierto recelo. Cuando explica de dónde viene, por qué está ahí, qué ha pasado en su pueblo o qué es de su hijo Liborio, lo hace porque alguien más la interpela. Pocas líneas después, la conversación se desvía.

-¿Vuelves a tu pueblo entonces?
 -Sí, justamente para allá me estoy yendo-. Dio unos pasos para alejarse pero una inquietud lo detuvo. ¿Y ustedes, mamita, de donde son?
 -Del sur de Ayacucho – le respondí- de un pueblo llamado Illaurocancha
 -Por ahí y por mi pueblo disque hay guerras pues ¿no?
 -Así es Don Teódulo- le dije- en estos tiempos nuestros pueblos son campos de batalla donde a diario muere la gente. Ahora que va por ahí lo va a comprobar con sus propios ojos.
 -Así será seguro- dijo, dio un suspiro y en seguida se despidió deseándonos buena suerte (Colchado13).

Más allá de mencionar que están en guerra, Rosa no cuestiona ningún acontecimiento. Hace su recorrido sin denuncia o queja contra Sendero o las Fuerzas Armadas. Esta conducta es reflejo de la sumisión interiorizada por gran parte de la población violentada; un silencio que subsiste gracias a la indiferencia de grandes sectores de la sociedad. Se trata entonces de una representación del sujeto que no constituye una posibilidad simbólica de cambio: es una mujer que lamenta su realidad pero la asume prácticamente sin reclamos, como quien sospecha, o sabe, que alzar la voz no cambiaría nada.

La censura interior que caracteriza a la protagonista de la novela le resta agencia al sujeto representado. Y dicha sumisión contrasta diametralmente con la actitud provocadora del personaje homónimo de la performance. Aquí un fragmento de las líneas con las que se abre la acción escénica:

CORREA: Cuando yo vivía me llamaban Rosa Huanca. Mis padres murieron en un terremoto cuando aún era una jovencita y los hombres empezaron a molestarme. Me dije entonces, mejor me iré a vivir arriba en la chacrita, afuera del pueblo. Yo había escuchado decir que si dibujaba una cruz en el suelo y plantaba un cuchillo, ayudaba a espantar los malos espíritus y los malos deseos de los hombres. Así lo hice entonces. Igual, igual una noche ha venido el hijo de uno de los patrones, queriéndome abusar. He sacado el cuchillo, me he defendido... corriendo se ha ido. Jajayy, jajayyy. Borracho en la chichería lo ha contado y desde allí nunca más me han dicho Rosa Huanca, sino, Rosa Cuchillo.

Esta es su carta de presentación. Como en la novela, su primera línea hace referencia a sus lazos más cercanos: sus padres. Podemos sostener entonces que nuestro personaje, en ambas obras, se define, básicamente, desde sus relaciones más íntimas. Y precisamente aquellas relaciones las que han sido violentadas, desestabilizando al sujeto. No obstante, la performance trabaja con especial detalle aquellos agujeros

simbólicos. La actitud denunciante en la performance comienza incluso antes que uno se dé cuenta: el personaje está entre nosotros y con paso silente deambula entre la gente llamando su atención a través de miradas que invitan a la escucha. Está entre nosotros caminando, callada y lentamente, vestida de blanco como un alma en pena, como un fantasma que busca entre la gente. Entonces surgen las preguntas ¿quién es? y ¿qué hace aquí? Una vez creada la frágil burbuja que congrega a los espectadores a su alrededor, Rosa testimonia. Veamos cómo prosigue la performance:

CORREA: Cuando hemos llegado, corriendo hemos ido al puesto policial: “Manan” me han negado “...los Sinchis serán”. A los Sinchis entonces hemos ido, manan también me han negado. Entonces hemos ido al Cuartel. Un día, dos, cinco esperando, llorando en la reja hasta que ha salido un joven capitán y me ha mirado con asco y me ha dicho: “Que tanto jodes aquí india de mierda. Terruco será tu hijo seguro. Fuera de aquí sino te haremos fusilar a ti también. Con otras madres del pueblo hemos seguido buscando a nuestros hijos. Donde nos decían que había jóvenes tirados en la carretera, que nadie recogía por miedo, íbamos a mirarlos. Y en la noche, sin plata siquiera para tomar un camión de regreso, caminando por los cerros veníamos. Y yo me decía de repente mi hijo Liborio se ha escapado, de repente está por aquí herido y lo llamaba ¡Liborio! ¡Papacito, Liborio! Y sólo el eco de los cerros me contestaba. Un día de Ayacucho hemos caminado a Quínuá. Allí hemos encontrado a ancianos, a jóvenes profesores baleados en su espalda, en la cabeza, todos amarrados. Criaturas con sus madres han muerto haciendo así con sus manitos. Y allí volteando cadáveres, buscando a mi hijo me he ido muriendo de pena, diciéndome a mí misma que aunque sea muerta seguiría buscando a mi hijo.

En este punto se hace necesario mencionar a Angélica Mendoza, conocida como Mamá Angélica, una mujer campesina, madre de 8 hijos (5 mujeres, 2 hombres y uno desaparecido). El 12 de Julio de 1983, a las 12:30 p.m., treinta encapuchados armados entraron a su casa y se llevaron, sin zapatos y en ropa de dormir, a su hijo menor: Arquímedes Ascarsa Mendoza. La experiencia de Angélica fue fundamental para la construcción del personaje de Ana Correa en tanto esta mujer ejemplifica la denuncia y la voluntad de colaborar con el proceso de duelo de otras madres. Angélica Mendoza hizo de su experiencia un ejemplo a seguir pues en 1983, junto a varias madres más, conformó ANFASEP (Asociación de Familiares de los Detenidos Desaparecidos de Ayacucho). En las siguientes líneas veremos la inserción de la historia de Angélica, en el personaje de la performance:

MENDOZA: Un día el jefe militar ha dicho “Carajo qué hacen aquí esas mujeres por qué no las fusilan. ¿Por qué quieres fusilarme? Fusíame pues ¿Acaso yo he matado a tu mamá, a tu hijo? Buscando a mi hijo, sin encontrar nunca a mi hijo. Yo necesito ver su cuerpo. Yo no podía callar, por eso nunca puede hallar tranquilidad. Ni en el día, ni en la noche. Ni el día era día y tampoco la noche era noche. Mientras no alcancemos justicia, seguiremos caminando. No tengo miedo ni a la vida ni a la muerte, mientras no conozca la verdad. Si yo muero o desaparezco, los jóvenes que me siguen seguirán caminando hasta encontrar la justicia.

Nótese su influencia en las líneas de la performance:

CORREA: Otro día mirando así en un barranco, balacera hemos escuchado y he levantado para mirar y llenito de militares estaba. ¡Carajo, vieja e mierda qué haces? Vas a morir carajo o vas a salir así me ha dicho. Oye mierda, estoy buscando a mi hijo. Qué cosa quieren conmigo Uds. -Sal vieja burra o mueres allí nomás- me dicen. Entonces yo he dicho -Yo quiero a mi hijo buscar acá. ¿Dónde está? Tantos cadáveres hay acá. No lo he encontrado. ¿Dónde está mi hijo? -¡A esa vieja hay que fusilar!- ha dicho el militar. -Fusílamelo pues. No tengo miedo. Uds. dicen he perdido mi bala en esa vieja. Tengo 5 soles. Voy a pagar. Por mi hijo no tengo miedo.

La influencia de las Audiencias Públicas en la elaboración de la performance es sustancial: la actriz no solo conoció mujeres reales que alimentaron la historia narrada por Colchado en su novela, sino que develaban una potencia que el personaje de la novela perdía progresivamente. Aquí, unas líneas de una carta que la actriz envía a su director (Miguel Rubio) a propósito de este proceso de compartir las Audiencias y elaborar su personaje: “Después de la vigilia en Huamanga... di función de Rosa en la puerta del mercado de Huamanga y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mamitas llorando también conmigo” (Rubio 77).

Estas líneas nos devuelven a la pregunta sobre qué sucede entonces con la subjetividad de aquellas madres marcadas por la muerte y por la doble ausencia (la falta del cuerpo conlleva la imposibilidad de admitir la muerte). La importancia del ritual de duelo radica, justamente, en que la despedida permite a los deudos continuar su vida; de lo contrario, muchos quedan absorbidos por la pena, que incluso los lleva a la muerte.

En esta confluencia de experiencias, el trauma compartido por muchas madres- esposas –hijas deviene en algo transmisible. Aquella experiencia fundamentalmente subalternizante, como lo fue ser un campesino víctima de la violencia interna (ante los ojos del Estado, prácticamente una cifra), se vuelve entonces, aunque sea durante el acto, en algo, transferible, soportable, algo que remueve el sentido de colectividad, de identidad común. La actriz presta -de alguna manera- su cuerpo para alegorizar este rito necesario y rompe el silencio. Considerando la censura posterior al conflicto y la escasa posibilidad de reclamo político de la gran mayoría de los deudos, contar su experiencia, como lo hace Mama Angélica o Rosa Cuchillo, supone una acción política disidente. Más aún si consideramos que esta acción se realizó en numerosos espacios públicos de los departamentos de la sierra peruana, y en teatros, festivales y plazas en la ciudad de Lima. Y es que, como sugiere la investigadora norteamericana Diana Taylor, la performance puede operar como “un transmisor de la memoria traumática”, y también como su “re-escenificación”.

Doble rehén, el cuerpo de la mujer campesina está atrapado en la categoría de lo femenino (definido por oposición y carencia respecto al hombre) y lo andino (definido desde el colonialismo). Ha reservando la última y la única palabra para decir aquello que resulta inextricable en el cuerpo. Al encarnar el dolor, el personaje de Rosa Cuchillo no sólo hace visible la lucha por los hijos, hace visible su silencio y a la vez la estructura represiva del imaginario nacional. Siendo la protagonista de la performance una militante por excelencia, se desarticula la trillada representación femenina para mostrarnos la madre fuerte, la madre que lucha, la madre que no calla, que exige, que logra y comparte su sentir y su misión con quienes la rodean.

Tomando en cuenta que gran parte de nuestra identidad está conformada mediante el lenguaje, la militancia del testimonio alcanza importantes dimensiones simbólicas. Cuestionar la realidad y sus condiciones a través de la representación de un personaje que se reconstruye a sí mismo y busca ayudar en el mismo proceso a su comunidad, colabora con la rearticulación tanto del cuerpo íntimo como del cuerpo social. Por ello considero importantísimas las imágenes corporales en la danza final de la performance. Este acto, cuyo objetivo es que “florezca la memoria”, funciona como un ritual secular. La carga simbólica y emotiva del baño florar es impactante: la gente se

acerca a Rosa pidiendo que los toque, que los moje, que los limpie. Sobre la importancia de este tipo de ritualidad laica nos extenderemos luego.

Hasta aquí, podemos afirmar que la protagonista de la novela tiene dos ejes constitutivos. Sus lazos familiares (que explican el objetivo de su peregrinaje y son el motor de toda su búsqueda) y su encomendarse a los dioses para que dicha empresa pueda llevarse a cabo. No en vano el personaje del texto define sus sentimientos con términos como “resignada” y “esperanzada” en la misma frase. Por un lado, tiene la esperanza de encontrar a todos sus familiares fallecidos y, por otro, se siente resignada pues su devenir escapa totalmente a sus manos. Ella existe según la voluntad de dioses que deliberan sobre su destino, existe un dominio ajeno que ella no cuestiona sino ante el cual se rinde. A lo largo su recorrido, Rosa se encuentra en lugares desconocidos siendo presa del miedo y la incertidumbre. Se siente abandonada a su suerte y a pesar de que necesita la compañía de Wayra, su perro, este no puede ayudarla porque “los dioses tienen ya algo decidido para ella”; es consciente de que su afán por llegar al Janaq Pacha de nada importa si los dioses así no lo han dispuesto. En ese sentido, estamos frente a un sujeto desprovisto de proyecto histórico propio ya que su devenir depende de las fuerzas extraordinarias que rigen su universo. Esto explica también que Rosa, en la novela, no cuestione los acontecimientos: esta actitud pasiva se sostiene en el correlato justificador el discurso mítico. Y nos recuerda el fantasma de la ciudad cercada en tanto el sujeto andino aparece desfamiliarizado con la legalidad: se encomienda a los dioses porque pertenece a otro tiempo; lo que es lo mismo que no tener las herramientas para proceder de otra forma, sin vínculo social, no es, pues, ciudadano.

En cambio, en la performance, retomando a Agamben, podemos hablar de la culminación del proceso de resubjetivación post trauma propio del testigo: el sujeto ha hilado una narrativa de lo vivido y la comparte con el otro reconstruyendo sus vínculos sociales; un sujeto militante que interviene pues ha politizado su historia.

Capítulo 2: Abandono del discurso mítico.

El argumento central de este segundo capítulo gira en torno una de las líneas finales de la performance: “tenemos que curarnos del miedo y del olvido para seguir buscando la verdad aquí en el Kay Pacha. Es hora ya! Porque cuando hay justicia en el Kay Pacha, hay alegría en el Hanaq Pacha”.

En un país que funciona a partir de la improvisación y donde el olvido es una dinámica constante en la narración de la Historia oficial, estas líneas toman particular importancia. Hemos visto que una de las diferencias fundamentales entre el personaje de la novela y la performance es la actitud militante y el reclamo por los responsables de la violencia que, en la acción escénica, aparecen como germen político que cuestiona el estado de las cosas.

Ahora bien, avanzando en la historia del texto (recordemos que es la base de la cual parte Yuyachani para crear la performance), notaremos una segunda diferencia discursiva sustancial. Mientras que en la novela, Rosa encomienda su destino a los dioses para que estos le “devuelvan” la tranquilidad; en la performance, esta relación de necesidad de los dioses, es invertida: no son los dioses quienes definen nuestro bienestar, sino nosotros, los ciudadanos de a pie, quienes, desde la cotidianidad, podemos satisfacer, o no, a los dioses del Janaq Pacha.

Este cambio diametral de perspectiva beneficia la representación de un sujeto capaz de generar cambios y nuevos significados en la historia a través de sus acciones. Esta concepción histórica está directamente relacionada con la memoria, ya que la intervención del presente lleva implícita la actitud de modificar el pasado; es decir, enfrentarlo. Un recuerdo conlleva siempre su regeneración, su nueva adaptación a la realidad. Hacer memoria es, fundamentalmente, la construcción y reconstrucción intersubjetiva.

En este intersticio de reconstrucción simbólica radica la importancia de una representación que contribuya a la politización de los sujetos, que convoque a la militancia.

La novela y la performance contienen dos ejes discursivos: lo mítico-religioso y lo histórico o secular. En la novela, sobre todo hacia el final del texto, la fuerza del discurso mítico nos aleja de una postura histórica concreta. Por su parte, la performance, si bien conserva una estrecha relación con el discurso mítico-religioso, no admite la censura del cuestionamiento sobre los responsables de la violencia. Es rica en

referencias míticas (como el varayoc, el Janaq, Uri y Kay Pacha, etc.) sin descuidar la denuncia política. Asimismo, las referencias a las tradiciones andinas (como la vestimenta, la música o los movimientos gestuales⁹) están al servicio de la identificación con su público y la transmisión de un mensaje de denuncia y están, a su vez, articuladas a una explícita actitud política. Es decir, el sujeto representado no se separa de su universo pero lo reconstruye. Hacia el final de obra, la música de instrumentos ancestrales (la quena, el pututu) cobrará fuerza, dando lugar al baile en honor a la memoria. El baile para afirmar la vida es un elemento clave en la cultura andina: se baila en el trabajo con la tierra, se baila en los nacimientos y cumpleaños, y también cuando se recuerda la muerte. Antes de bailar, la protagonista recuerda la dificultad para asumir la desaparición de su hijo, dificultad que parece superar incluso las complicaciones de la búsqueda. Los muchos referentes míticos y populares de la performance no obstaculizan un discurso laico.

CORREA: Con otras madres del pueblo hemos seguido buscando a nuestros hijos. Donde nos decían que había jóvenes tirados en la carretera, que nadie recogía por miedo, íbamos a mirarlos. Y en la noche, sin plata siquiera para tomar un camión de regreso, caminando por los cerros veníamos. Y yo me decía: de repente mi hijo Liborio se ha escapado, de repente está por aquí herido. Y lo llamaba: ¡Liborio! ¡Papacito Liborio! Y sólo el eco de los cerros me contestaba.

Semejante al proceso de resubjetización propuesto por Agamben (cuando el sujeto elabora la narración que compartirá con los demás, en calidad de testigo), la protagonista de la performance muestra una actitud de denuncia que supera un primer estado de trauma: pasamos de la íntima fragmentación del sujeto a la reconstitución de la subjetividad quebrada, y con ello, la recuperación de su capacidad de transmitir la experiencia.

Si bien ambas obras presentan, prácticamente por igual, una simultaneidad de discursos (mítico e histórico), existe en la performance un progresivo e importante distanciamiento del discurso mítico que en la novela, por el contrario, terminará por imponerse. Es decir, ambas obras son diferentes en cuanto a cómo se narran los acontecimientos y a la representación de los sujetos involucrados.

⁹ Ana Correa conoce profundamente la gestualidad propia de danzas tradicionales andinas.

Vayamos al texto, donde lo mítico-religioso se asume, progresivamente, como la única posibilidad de intervención en la realidad. Si bien es una forma de detener la injusticia, no depende del sujeto mismo, lo cual le resta agencia a su representación. Aquí, un fragmento que ilustra la relación de Rosa con los dioses:

Pero tú me abandonaste, Wayra, ¿lo has olvidado? ...
 -Fue el Taita Rumi- me dijo-, el Señor de las Piedras quien me lo impidió, para que te extraviaras seguro. Así serán sus designios. Acaso tengas que padecer más todavía antes de llegar al Janaq Pacha.
 -Yendo por aquí ¿crees que llegaré?
 - Llegarás mujer si otra vez no me lo impiden los dioses.
 Alentada por sus palabras, yo me incorporé decidida a seguirlo por donde me llevara. (Colchado, 73).

Así, poco a poco, Rosa y Liborio reconocen que la posibilidad de cambiar la realidad es el Pachacutti¹⁰.

...se habían informado que la camarada Carla, tomada prisionera por los sinchis una semana atrás, en Huanta, fue declarada desaparecida. Recién sabías que su apellido había sido Cutti, o sea pues “el que cambia, el que gira, da vuelta” ¿No había ahí otra señal de los dioses de que el Pachacutti había empezado para los naturales? (Colchado 130)

Pero la transformación del orden establecido no es un cambio estructural sino un desplazamiento de actores, un intercambio de roles sin alterar el esquema de dominio vertical. Se trata de una transformación subjetiva apoyada en “el fantasma de la ciudad cercada” pues implica la existencia de un sujeto andino puro (los naturales) que, sin contacto con la modernidad, mantienen un poderoso vínculo con la naturaleza. Y conservan prácticamente intactas sus tradiciones. Se trata, además, de un sujeto análogo al espacio natural con el que convive en armonía, cuya concepción del tiempo es circular, cósmica, invariable. Aquí, otro párrafo que ilustra la función del discurso mítico en la novela:

Bañados en esa luz intensa donde todo era día y desaparecía la noche, llegamos a la otra orilla. ... conforme avanzábamos, yo me había sentido extrañada, una transformación en mi cuerpo, me sentía más liviana. ... observaba cómo las arrugas de mi piel se iban estirando llenándose mi cuerpo de lozanía ... “No te alarmes, me dijo, estás volviendo a ser lo

¹⁰ Transformación, conversión del orden social devolviendo a los Incas el poder sobre su reino. Mito que sostiene que las partes del último Inca se juntarán nuevamente y el mundo volverá a ser como era antes de la llegada de los españoles.

que en verdad eres: alguien que siempre habitó estos lugares y que sin embargo lo olvidó”. ... de veras, esos lugares me eran cada vez más familiares, como si siempre los hubiera recorrido. ... Wayra, adivinando mi pensamiento me decía: Reconóctete, ¿no eres acaso Cavillaca, la bellísima diosa que un tiempo vivió en la tierra en tiempo de los incas? (Colchado 176)

En el texto, Rosa y Liborio encuentran tranquilidad al amparo de lo mítico-religioso: luego de su muerte, ambos reconocen su “verdadera identidad” de semidioses. A su vez, la justicia, o la posibilidad de esta, se da a través de un mecanismo de racismo inverso: esta vez serían “los naturales” quienes dominen todo, despojando a “los invasores” de todo aquello que les pertenece a los de “alma india”.

Durante varias páginas defiende Liborio su plan de volver a los ayllus¹¹. Esta vuelta a un pasado mítico, ideal, trae consigo el distanciamiento de una acción concreta en la realidad; al final de la novela, la justicia llega solo después de la muerte de ambos personajes, es decir, en un mundo mítico. En la novela, ambas historias (la peregrinación de Rosa rumbo al Janaq pacha, y el paso de Liborio por Sendero Luminoso en pleno conflicto), culminan con el abandono de esta tierra, lo que produce un distanciamiento en la identificación del público con los sujetos representados. Liborio se convence, progresivamente, de que la única solución a la injusticia es “la revolución de los naturales”, suceso que devolvería al poblador del Ande todo lo que los españoles le quitaron (Colchado 77); y Rosa llega al Janaq pacha convertida en la diosa Cavillaca, reencontrándose con sus familiares ancestrales.

Esto implica la asunción de un mestizaje superficial, pues el “alma india” y sus tradiciones se mantienen puras. Con frecuencia no nos damos cuenta de que este discurso implica el refuerzo de las estructuras sociales tal como están organizadas ahora, ya que no se apunta a cuestionar el estado de las cosas y visibilizar los conflictos sociales sino a invertir los roles, encarnando el reverso especular del fuerza hegemónica y consiste en la otra cara de la misma fantasía ideológica, aquella de la modernidad colonialista que margina al sujeto andino (Ubilluz 13).

Un sujeto en plena libertad de sus actos asume la responsabilidad de sus decisiones sin delegarlas a Dios. Desde un enfoque lacaniano, que el sujeto presuponga

¹¹ Tipo de comunidad familiar extensa originaria de la región andina con una descendencia común –real o supuesta– que trabaja en forma colectiva en territorio de propiedad común.

la existencia de un Gran Otro lo libera de su responsabilidad subjetiva. Pero, Liborio, como Rosa, está sujeto a los designios divinos; y asemeja el sujeto al vínculo mismo con el cosmos andino. Vínculo que lo separa del Perú real y lo enfrasca en un tiempo circular, representado por el Pachcutti (56). Ahora bien, no se critica aquí el afán por cambiar el orden establecido, sino que se señala el entrapamiento en la fantasía que cubre lo real: los antagonismos sociales. En este caso, se invisibiliza también la modernidad andina como excedente de la modernidad criolla, los protagonistas no pueden ver la síntesis disyuntiva entre la tradición andina y la modernidad criolla (58).

Ahora bien, veamos cómo, en la performance, los referentes andinos y la actitud política confluyen en un mismo discurso. La performance presenta numerosos elementos propios del acervo cultural andino: el sujeto representado no se separa de su universo pero lo reconstruye. Hacia el final de obra, la música de instrumentos ancestrales (la quena, el pututu) cobrará fuerza, dando lugar al baile en honor a la memoria. El baile para afirmar la vida es un elemento clave pues en la tradición andina se baila para pedir la prosperidad en el trabajo de la tierra, se baila en los nacimientos y cumpleaños, y también cuando se recuerda la muerte. Antes de bailar, la protagonista recuerda la dificultad para asumir la desaparición de su hijo, dificultad que supera incluso las complicaciones de la búsqueda.

CORREA: Con otras madres del pueblo hemos seguido buscando a nuestros hijos. Donde nos decían que había jóvenes tirados en la carretera, que nadie recogía por miedo, íbamos a mirarlos. Y en la noche, sin plata siquiera para tomar un camión de regreso, caminando por los cerros veníamos. Y yo me decía: de repente mi hijo Liborio se ha escapado, de repente está por aquí herido. Y lo llamaba: ¡Liborio! ¡Papacito Liborio! Y sólo el eco de los cerros me contestaba.

Retomando el contrapunto, otro pasaje importante en la novela es aquel en que encontramos a Rosa peregrinando sola, cansada y sedienta, y está a punto de tomar agua de un río cuando un hombre de poncho y sombrero, desde lo alto del camino, le advierte que se trata de las aguas del olvido. No beberlas en momentos de gran necesidad representa la dificultad de optar por hacer memoria de acontecimientos tan terribles. Y cuánta fuerza y perseverancia requiere no rendirse, sobre todo cuando es la opción que el Estado y gran parte de la población, de forma tácita pero sistemática, elige.

Rosa estaba exhausta del recorrido y cae; cerca de ella, un río de aguas cristalinas se le ofrece como salvación: es el olvido. El arriero logra persuadirla de no beberlo confesándole que si así fuera quedaría convertida “en un ser menor”, un ser mudo sin memoria de lo que fue. La importancia de este pasaje radica en lo que significa quedarse sin memoria: la pérdida de su calidad humana involucionando en un ser menor, un ser sin voz. No tener memoria es equivalente a no tener voz: carente de ambas, se elimina al sujeto. Y he aquí también la importancia del distanciamiento del discurso mítico. No es casual que Rosa haya estado al borde de beber las aguas del olvido cuando se encontraba sola en el camino, pues la desorientación es común cuando uno está solo en una empresa desconocida. Esta agua, le dice el arriero, “la toman solo los que van de retorno a la vida, a encarnar de nuevo, un ser sin memoria de lo que ha sido, un ser sin voz ni voto, un ser detenido en su mudez”(Colchado 46). Ni los dioses ni los animales recuerdan; nosotros sin embargo, debemos luchar por hacerlo. “Continúe nomás su camino que ya la sed se le va a pasar” (47) le dice el arriero. Estas palabras son claves pues evidencian la dificultad de la búsqueda de la verdad. Pero también su necesidad.

Rosa se siente débil, nadie la acompaña ya en su trayecto, ha perdido las fuerzas y no sabe bien dónde se encuentra. Le pregunta al arriero por el Taita Rumi. “No sé nada, si no lo ha visto es porque le dejó escoger su destino. Tiene que seguir adelante, aquí nadie puede desandar los caminos” (48). Ante esta repuesta, Rosa rompe en llanto conmoviendo al hombre, quien promete ayudarla a cruzar los ríos que le faltan. Podemos inferir de este episodio que nuestra protagonista lucha por superar el pasaje del río (es decir, el olvido) y la creciente sensación de abandono. Podemos sostener, entonces, que existe una actitud reconstructiva en la novela: si bien el olvido está ahí como un camino (y recuerda una sociedad en la que el silencio es la opción más fácil, la que promueve incluso el Estado con su indiferencia y la falta de acciones legales que reivindicuen a las víctimas del conflicto interno), Rosa continua el peregrinaje, defiende su memoria, su voz, su voto. En un país de generalizada impunidad, remover la memoria es un trabajo arduo, muchas veces solitario y desesperanzador.

Ahora bien, resulta paradójico que Rosa no beba de las aguas del olvido y continúe la búsqueda de su hijo, pero hacia el final de la novela, ese esfuerzo se disuelva cuando se convierte en diosa. Esta aparente imposibilidad del hombre andino para desligarse del universo religioso (siendo este el fundamento de su devenir) es parte del fantasma de la ciudad cercada. Este fantasma funciona como una cortina que esconde

las causas del abismo social del país, haciéndonos caer en la idea de un “ande premoderno” detenido en un paraíso perdido de espaldas al Perú oficial. Esta idea sostiene el final de la novela en el que Liborio, el hijo de Rosa, se dispone a cumplir el Pachacutti, una especie de venganza que no rearticula los vínculos sociales sino los voltea, sin cuestionamientos.

Eran los Incas que habitaron la tierra. Había también nobles, sacerdotes, amautas, músicos y poetas. ...En esa gente esperé también encontrar a mi Liborio, esperanzada en que alguna vez habría pertenecido también a esta casta privilegiada.

– ¿En qué piensas? Me dijo mi acompañante, la diosa de la fertilidad.

-En Liborio, mi hijo, Mama Zara- le respondí; también en Domingo, el que fue mi esposo.

Sonrió.-Aún están frescos tus recuerdos, pero al pasar al otro lado del puente donde habita nuestro Padre, solo pensarás como la diosa que eres.

(Colchado 191)

La conciencia histórica moderna no podría haber surgido sin la separación entre las esferas de la fe y la vida política. Era necesario que se separen para que las explicaciones del porvenir no se dieran en términos sobrenaturales y de sanciones divinas sino como producto de la causalidad humana (Vich 2002, 32).

Esto me ayuda a echar luz sobre la importancia de que, en la performance, Ana Correa no se desligue de la realidad al entrar en el universo mítico, sino que articule ambos discursos escapando del convencional abismo creado por el fantasma. Si bien nos hace parte de los símbolos de la tradición andina, esto no significa el enfrascamiento en un tiempo arcaico, sino la identificación consciente con referentes simbólicos como herramienta de conexión. La performance concluye con una acción conciliadora, invitando al público a la acción y no alegando una justicia divina alejada de la realidad social. Comparemos las líneas finales de ambas obras:

Y al salir en la otra orilla se me ha abierto un Punku, la puerta del Hanaq Pacha, el Mundo de Arriba y he visto subir volando una paloma blanca, lejos, lejos y del fondo ha aparecido una luz blanca y vi al Gran Gapaj, al Wari Wiracocha que venía hacia mi abriendo sus brazos y de su pecho he visto salir a mi hijo Liborio, a quien puede he abrazado por fin después de cuánto. (Colchado, 194)

CORREA: Ahora he regresado porque es el tiempo. Estoy recorriendo los pueblitos, los mercados, los lugares en donde se reúne la gente. Quiero decirte a ti hermanita panay, turay, mamacha, taytay, que

seguramente has perdido a tu hijo, a tu hija, a tu esposo, a tu padre, a tu familia en esta guerra, que tenemos que curarnos del miedo y del olvido para seguir buscando la verdad aquí en el Kay Pacha. ¡Es hora ya! Porque cuando hay justicia en el Kay Pacha, hay alegría en el Hanaq Pacha. Por eso ahora te voy a bailar, te voy a limpiar, te voy a florecer para no olvidar, para que florezca la memoria.

En mi opinión, esta secularización del discurso del personaje tiene consecuencias en la subjetividad de los espectadores; en ese sentido, influye también en la vida social. Siendo la obra de arte una herramienta cultural que deja huella en el imaginario de quienes la comparten, vemos que la diferencia entre resignarse al destino que los dioses dispusieron y hacerse responsable de sus actos, es clave en el mensaje que la obra transmite. Así, tenemos dos miradas diametralmente distintas: mientras que la Rosa Cuchillo de la performance regresa al Kay Pacha (el mundo de aquí) para compartir con nosotros su experiencia, contribuyendo a visibilizar a los responsables de la violencia y buscando la reconstitución de la comunidad; la protagonista de la novela espera que se haga justicia en el mundo de los dioses, aquí no. Hay, en la performance, una ética: una decisión de reconstrucción de la realidad, una consciencia de nuestra responsabilidad en la configuración de los lazos sociales, una posición política.

Y sabemos que en política, las ideas son la semilla de las transformaciones; los discursos, los escalones del poder. Un discurso que soslaya la responsabilidad política de los individuos, colabora con la perpetuación de la injusticia social. Si aceptamos la resignación ante la injusticia como algo normal, aceptamos también los primeros pasos de la violencia. Si aceptamos el silencio, aceptamos también la violencia como forma de gobierno. Y es precisamente esa naturalización del poder, de esa violencia histórica la que el arte puede cuestionar, desestabilizar, desgastar.

Pocos conceptos están tan vinculados a la historia como el de memoria. Y este, a su vez, al problema del poder. Habíamos visto la importancia del ejercicio de memoria en un país en el que todo apunta a un olvido impune; visibilizar los discursos que merman la agencia del subalterno, sin embargo, no es tan sencillo. Asimismo, el concepto de identidad encuentra muchos de sus fundamentos principales en los de la memoria y la historia y, sin duda, está ineludiblemente atravesada por el problema del poder (Ramos 192).

Bajo este marco, la importancia del gesto secular de la unipersonal de Ana Correa se hace evidente. Mientras en la novela de Colchado se nos muestra un mundo andino básicamente premoderno, inseparable de su soporte religioso; el personaje de la

performance busca las causas políticas de su situación, y recorre los tres mundos andinos preguntando ¿quién mató a mi hijo? en un incansable itinerario de denuncia y demanda. Tomando en cuenta el contexto de impunidad y la necesidad de acciones culturales de trascendencia en el ámbito político en tanto configuran nuestra realidad social, es importante que el personaje de la performance escape a esta identidad fija que ata al sujeto andino una cosmovisión meramente mágica, desentendida muchas veces de las causas políticas de la realidad social.



Capítulo 3: Vigencia de lo híbrido.

En este capítulo sostengo que la performance de Rosa Cuchillo es la puesta en escena híbrida que se muestra a partir de la tensión fronteriza entre varias oposiciones: oralidad y escritura, representación y testimonio, acto estético y práctica política. Esta hibridez es producto del contacto constante de estas fronteras; a partir de las cuales analizamos al personaje.

El grupo teatral Yuyachkani se distingue, dentro del panorama nacional, por su liminalidad. Ileana Diéguez, teórica cubana, sostiene que cuando hablamos de prácticas liminales nos referimos a aquellas que se definen por su existencia alternativa, por su estar en el margen entre una práctica artística y otra¹². Algo que caracteriza las obras más recientes de Yuyachkani es esa frontera indefinible. Esta característica está directamente relacionada con las técnicas que utilizan durante la creación de la obra y la intimidad con la que gestan sus personajes, dejando filtrar a través de ellos -en su cuerpo como punto donde confluyen experiencias y estímulos exteriores- una serie de emociones, propias tanto de su vida como de la coyuntura nacional. Una de las técnicas más enriquecedoras, a mi parecer, es la “acumulación sensible”, técnica teatral consistente en la recopilación libre de elementos relacionados al tema a trabajar. En este caso, para Rosa Cuchillo, Ana trabaja con la novela de Óscar Colchado, sus conocimientos de la tradición andina, los testimonios recopilados durante las Audiencias, la experiencia en las vigilias un proceso reciente de duelo personal, y los testimonios de las madres que voluntariamente le confiaron su experiencia. Al respeto, me comparte:

CORREA: Quería trabajar sobre la ausencia de mi mamá, del cuerpo. Y con los testimonios de la gente. Esto fue antes de la Audiencias. He creado el espectáculo exactamente en el momento en que el gobierno transitorio firmaba el acta de creación de la CVR. Yo tenía los testimonios de las madres y uno de los que más me conmovía era el de Mamá Angélica, que es fundadora de la ANFACEP en Ayacucho. Ella me pareció de un coraje... ¡de una fuerza!”

Es justamente bajo este sello que, alrededor del año 2000, el grupo trabaja tres unipersonales en torno al tema de la violencia, basados en tres textos: Antígona (Teresa Rally), Adiós Ayacucho (Augusto Casafranca) y Rosa Cuchillo (Ana Correa). La

¹² En la tesis doctoral Escenario liminales en Latinoamérica: prácticas escénicas y políticas.

preparación personal de los actores para estas unipersonales refleja un profundo involucramiento con el personaje, transmitiendo intensamente la tensión propia de los intersticios entre personaje y persona cargando de momentos rituales, alta intimidad y conmovedora presencia cada una de las obras. En esta obra confluyen lo íntimo y lo ajeno compartido:

CORREA: Una de las cosas que me conmovió mucho de la novela de Colchado fue que se llamara Rosa, porque la mamá de mi papá era una campesina de Carhuaz, de Ancash, y Colchado es ancashino. Por otro lado tenía el hecho no de no haber podido estar cuando partieron mi abuela y a mi mamá. La novela me impresionó mucho. Entonces yo le digo a Miguel (*Rubio*) que no quiero la sala, que quiero afuera.

Es así que los intersticios de tránsito de persona a personaje son muy delicados, por momentos imperceptibles, dándonos la sensación de verdad, de realidad e historia siendo gestada en ese momento, colectivamente a través de un cuerpo. Todas las obras trabajadas alrededor del año 2000 están basadas en un texto pero incorporan, a su vez, las experiencias del entorno social y sus correspondientes aprendizajes personales. El resultado es una fuerza avasalladora en escena, una conexión rotunda con el público. En mi opinión, un acto comunicativo que implique este nivel de comunión implica siempre una actitud política que colabora con la transformación de un cuerpo social profundamente fragmentado.

En este sentido, uno de los primeros límites escurridizos es el de la representación. Esta performance es una muestra de cotidianidad y ficción al mismo tiempo, una mezcla de arte y política, una acción que parte de la ética y la estética por igual. Hablo de la cotidianidad fundamental del mercado en tanto espacio dedicado al consumo diario, y de las plazas, espacio público popular por excelencia. Al nacer de la necesidad social de representar y acompañar a las mujeres víctimas de la violencia, la intensidad con la que la artista incorpora un testimonio ajeno, difumina las fronteras del yo. Quizá por eso la performance logre la dosis adecuada de distancia e intimidad: cierta distancia para no sentirse incómodo sino atraído, y cierta intimidad que nos exhorta a definir una posición frente a los hechos. Así, Ana Correa no solo es un puente entre los testimonios de mujeres violentadas y la esfera pública, sino también la gestora de una interpretación estética de la realidad social. Es un punto de unión entre una ética y una estética en tanto parte de un compromiso personal (y grupal) de incorporar las voces silenciadas para ser parte de una denuncia común, y es también la puesta en práctica de

técnicas y conocimientos estéticos (danza y gestualidad) al servicio de un mensaje social. Gran parte de la fuerza de esta performance es su evidente carácter coyuntural, la insoslayable carga política y social de la acción nos sitúa ante “un acto ético de forma estética” (Diéguez 214). Esta característica liminal es definida por Diéguez como la apropiación de dispositivos y recursos que construyen un cuerpo híbrido que se resiste a la definición. La mayoría de prácticas de acción política desde el arte son propiciadoras de la condición liminal desde el momento en que se acercan a la realidad con más intensiones que las estéticas.

Si Turner consideró la liminalidad como un “tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (Turner 134), como un estado ritual distanciado de la cotidianidad, nosotros la observaremos como un enrarecimiento del estado común de la teatralidad tradicional y como acercamiento a las acciones cotidianas de la esfera social.

Durante la recopilación de testimonios en las Audiencias, Ana Correa recibe mucha de la energía de estas madres, así como sus historias. La confluencia de experiencias tan intensas tanto de parte de las madres que buscaban en Ana Correa una escucha, como las experiencias y descubrimientos personales de la actriz, confieren a la acción un aire ritual. Es precisamente esta frontera la que al final de la acción incita al público a acercarse y pedirle a Ana/Rosa que lo toque, que los moje con esa agua para combatir el olvido. Recuerdo con gratitud haberle preguntado acerca de la elección de movimientos para la representación de ciertas partes de la novela, y recibir como respuesta esta confesión: “fue increíble darme cuenta de que dos culturas tan antiguas (*refiriéndose a la cultura oriental y a la andina, sus dos grandes fuentes de inspiración*) tienen mucho en común. Por ejemplo, los círculos hacia la izquierda que simbolizan la vida, los gritos y la identificación con nuestros animales interiores, y en las danzas se pisa fuerte para despertar el Uchu pacha...”

La confluencia de lo visual, la música y el testimonio enriquecen de sobremanera la unipersonal, logrando un impacto íntimo y social mediante el alejamiento de las prácticas convencionales de representación y el acercamiento a las prácticas vivenciales y rituales. Es precisamente este tipo de teatralidad, rica en implicaciones éticas, acercamientos a la vida íntima del actor y, por reflejo, del espectador, la que distingue a Yuyachkani. Aquella coherencia entre forma y contenido. Sus obras son siempre expresiones de arte relacionadas a las fisuras y necesidades

sociales del Perú, prácticas de ciudadanía que contribuyen a la restauración del lazo social dialogando constantemente con la memoria histórica y la problemática de nuestro país. No es casual que su nombre sea la voz quechua para “*estoy pensando*” o bien “*estoy recordando*”.

Siendo la problemática social uno de los ejes de su creación, los Yuyachkani no han descuidado la experimentación estética: renuevan sus técnicas a través de estudios, viajes e investigaciones dentro y fuera del país, descollando, en mi opinión, por su interés en explorar -y, por qué no, explotar- la relación entre espectador y espectáculo, cuestionando los modos de experimentar lo que ellos mismos llaman: “el cuerpo de las imágenes y las imágenes del cuerpo”.

Cabe decir que esta performance conlleva la tarea constante de reconfigurarse cada vez que es presentada. Libre de un formado definitivo, Ana intercambia las estrategias dependiendo del público. Si la acción debe ser presentada en un auditorio del Centro Cultural de España, hace uso de un video que contextualice al público. “Alma Viva” es el nombre de este trabajo y consiste en la filmación de las vigilias y la compañía que brindó Yuyachkani durante las audiencias en distintos pueblos.

Ahora bien, luego del monólogo construido en base a la novela de Colchado y el testimonio de Mamá Angélica, la performance cierra con un baile que alegoriza el peregrinaje del personaje en la novela a través de imágenes corporales de alto nivel metafórico. Es impresionante el impacto que puede causar el cuerpo a través de los símbolos realizados en un espacio tan reducido. Vale mencionar la inconmensurable función – y fusión- de la música: como otro texto, es la contraparte necesaria para trasladarnos de un estado a otro, la precisa envoltura del mensaje transmitido visualmente. Retomando el hilo narrativo de la novela, vemos a Rosa Cuchillo besar la tierra al despedirse de este mundo, ingresar al Uchu pacha y sentir terror en los abismos. Gestos de asombro y temor caracterizan la entrada al mundo de los muertos; gestos de lucha y esfuerzo, lentos movimientos de desesperación y sorpresa acompañan la primera parte. La música transmite sensación de altura, de tiempos lejanos; una melodía hecha con vientos evoca lo efímero, mientras los movimientos y las figuras del cuerpo varían, se intensifican con la música. Rosa se desplaza por su tarima cual si fuera un abismo, está asustada. Va acelerando hasta girar bruscamente en una especie de lucha. Los gestos se contagian. Recuerdo observar a la gente mientras Rosa se sacude en círculos violentos que aluden a la lucha para luego bailar con el varayoc en alto en señal de

militancia; los gestos se contagian, la gente se estremece mientras algunas madres comentan para sí mismas: “así ha sido pues, así ha sido”. La música se calma nuevamente, Rosa ha ingresado al Janaq Pacha; gestos de aves y una sonrisa de resurrección anteceden el descubrimiento del k'éro repleto de flores. Los movimientos circulares prevalecen, imágenes de ascenso, música triunfal y otra vez el varayoc en movimientos de afianzamiento y seguridad.

Esta acción combina en partes prácticamente iguales la cercanía del testimonio y la fuerza de las imágenes corporales. Utilizar testimonios nos ubica en la frontera entre lo oral y lo escrito por ser un tipo de registro que en su constitución nace de uno (lo oral) para situarse en el otro (deviene en texto). Hablamos, pues, de una acción artística que toma fuerza de los límites: entre un ritual sanador y la militancia más secular; con una actriz en la que confluyen tanto las técnicas de teatro occidentales y vanguardistas como el acervo andino espectacular más tradicional. El testimonio aparece además como una alternativa popular frente al elitismo de los géneros letrados; oralidad que se refuerza con los elementos audiovisuales utilizados en escena como la vestimenta y la música.

Como señala María Eugenia Ulfe: “el testimonio se muestra como un representación, (oral, visual o escrita) de la experiencia (2006). Y como en toda representación, se produce un intersticio –un margen -de tensión y de angustia; algo que no se dice, que simplemente no puede ser comunicado”. Esta grieta coincide pues con los intersticios que “sufren” los actores: entre personaje y presencia, con aquellos momentos de incertidumbre total, entre la realidad y la ficción, la vida misma y el arte. Este efecto de “verdad” producido por la utilización de elementos reales conlleva, también, responsabilidad social y simbólica. Los actores no se limitan a representar la realidad sino que trabajan hurgando en ella para mostrarnos, a través de su cuerpo, aquellos cuerpos no representados, los ausentes.

Finalmente, otra de las contraposiciones que atraviesan el texto de principio a fin es la de la vida y la muerte. Hemos mencionado ya, al inicio de este ensayo, que Rosa aparece como un alma en pena, vestida enteramente de blanco, caminando entre la gente como alguien que no pertenece a este mundo. Sin embargo, al finalizar la performance, la música y el vestuario (totalmente blanco) han deslizado su significado: si primero fue alma en pena, al final, lo blanco alegoriza un alma limpia, algo renovado. Al finalizar la

puesta en escena, el significante de “muerte” es desplazado por significantes tan disímiles como “esperanza”, “vida”, “limpieza”. El Uchu pacha no es solo el submundo, es también el espacio que habitan nuestros antepasados, y por ello, un lugar rico en memoria y reflexión, un lugar del cual podemos tomar fuerzas para el futuro. Lo que empieza evocando la ausencia (de color), el más allá (el mundo de los muertos), el extravío, simboliza también la renovación, la esperanza, la limpieza. El blanco de la vestimenta y la resurrección del personaje terminan siendo una promesa de futuro, una exhortación a la vida de manera activa, a no quedarnos muertos en vida.

La novela empieza con la muerte como inicio de una trayectoria y concluye con la sublimación mítica de este hecho. Es justamente con el hecho literal de la muerte del personaje que su historia comienza, pues ella se levanta para buscar a su hijo. Estamos entonces frente a un recorrido circular (el peregrinaje de Rosa) que devela también la importancia de regresar al punto la partida para poder reconocerlo, comprenderlo. Esta circularidad expuesta en el texto es presentada en la performance a partir de movimientos circulares.

Luego de bailar mostrando a través de fuertes y complejas imágenes corporales el recorrido por los tres espacios del universo andino; Ana Correa saca un k'ero repleto de flores de la parte inferior de su pequeño escenario (que representa el Uchu Pacha, espacio tanto de muerte como de renovación). Rosa ha venido a limpiarnos, a “florecernos la memoria”. Muy similar a un bautizo, Rosa reparte agua entre los espectadores que poco a poco se van acercando a pedirles que los limpie. Le tocan las manos, se acercan, recogen los pétalos, quieren mojarse con el agua del k'ero. Es una escena conmovedora: el público se acerca en busca de sanación. Una vez concluida la performance, la gente se acerca para compartir su experiencia de la guerra con Ana: quieren que ella reciba también su testimonio. El efecto de complicidad cívica es hermoso, todos son iguales ante esta Rosa sanadora, todos queremos tocar esa agua, que parece ahora esta cargada de memoria, de militancia, de esperanza. Sorprende de sobremanera la espontaneidad del público para acercarse a la actriz; todo es una cuestión de posiciones, Rosa camina entre ellos, ellos se acercan al escenario, el intercambio es constante. De modo similar al ritual laico que significó la lava de la bandera realizado por el Colectivo Sociedad Civil, ver la comunión del público, su emotiva participación en el ritual contra el olvido, hace sentir una sublevación pacífica contra el silencio instaurado por la corrupción.

Más allá de la reapropiación de los espacios censurados, la performance Rosa Cuchillo ha contagiado las ganas de contando la historia de la violencia: el público se acerca a ella para hablarles sobre lo vivido. Hemos presenciado pues un acto de dignificación, un conmovedor ritual secular de sanación que parte de la asunción de nuestra influencia y responsabilidad el devenir de la vida social. Una estela de comunidad se puede percibir al culminar la escena. Es difícil, en todo caso, saber a ciencia cierta cuándo ha terminado pues también el límite entre realidad y ficción es imperceptible: cuando la acción escénica culmina, la gente se acerca para contarte a Ana su experiencia de la violencia, sea cual fuere; a preguntarle cosas, a pedirle que la limpie, a seguirla mientras camina.

Se buscó propiciar involucramiento y este ha sido generalizado, el final de la acción alcanza un sentido refundador propio de los rituales religiosos. A pesar de haber utilizado menos de cinco elementos en escena (un banco de tres patas representando el Kay Pacha, un varayoc representando la serpiente del Uchu Pacha, y un k'ero para la limpieza final), Correa logra una acción dialógica transparente y dignificante. Al recuperar la palabra de las víctimas y llevarla de nuevo al espacio de propio de debate se ha logrado la reconstrucción simbólica del sujeto; se ha demostrado que las vivencias cotidianas están cargadas de actitud política y que en nuestras manos está reconfigurar nuestro entorno a través de la denuncia y el diálogo. Rosa se retira, pero la gente sigue comentando, agrupándose.

Considerando la parcialidad de cualquier representación y la necesidad de utilizar el lenguaje para reconstruirnos discursivamente, la performance ha transformado la representación de la víctima de la violencia aparecida en el texto homónimo, constituyéndose como una herramienta de ciudadanía. Esto, producto de la hibridez que la constituye, de los intersticios creados en la fusión de la vida y el arte, del ritual y la acción. Es una forma experimental de comunicación, un acto que ha logrado suprimir dialécticamente la represión. Hablamos pues de una gestualidad políticamente simbólica (Buntix 103) que se ofrece como un ritual que moviliza las energías necesarias para la recuperación y defensa de los derechos ciudadanos.

Conclusiones.

Hemos empezado este ensayo considerando que las prácticas culturales implican la construcción de sentidos y un compromiso con la disputa por los significados y por los medios para su producción y administración. Conscientes de que existen diversas formas de legitimación que dan distintas valoraciones a representaciones culturales particulares así como autoridad a determinados grupos para escenificarlos o enunciarlos. Por ello, las prácticas culturales son importantes instrumentos ideológicos y políticos que constituyen la realidad teniendo incluso la virtud de naturalizar lo que en realidad está arbitraria e históricamente impuesto (Ulfe 67). Este trabajo ha intentado enfatizar la importancia de la performance de Ana Correa en el contexto de su creación. Cánepa Koch sostiene que las distintas formas de cultura expresiva (arte, rituales, música, danza, etc.) han adquirido centralidad en el diseño de políticas públicas dirigidas a atender demandas sociales, así como resolver conflictos y visibilizar la problemática de ciertas representaciones. Se necesitan sujetos y mecanismos participativos para que la cultura se torne un recurso en función de la normalización de la participación capaz de definir canales y estilos de participación política. En mi opinión, la unipersonal de Ana Correa es parte de este tipo de prácticas culturales.

Concibiendo el cuerpo como nudo de la experiencia escénica y como registro sensible de la violencia vivida, Ana Correa (con ayuda de la música y un guión que funde un personaje literario con el testimonio de Angélica Mendoza) logra, en la performance *Rosa Cuchillo*, entablar un diálogo reflexivo y didáctico, provocando un nuevo pacto de comunicación social. La denuncia tiene como consecuencia la sensibilización popular, y que esta sea enunciada por una mujer campesina deconstruye radicalmente los estereotipos producidos por las representaciones oficiales.

Considerando la importancia de la representación del sujeto andino, hemos visto que en la novela el devenir de Rosa escapa a sus manos, contrastando rotundamente con la iteración de la performance en los espacios censurados. La progresiva emergencia del discurso histórico por encima del discurso mítico significa la politización de sus acciones: la secularización del discurso del personaje incentiva una ciudadanía consiente.

La reflexión sobre la violencia vivida en la guerra interna, es clave para la reconfiguración de los vínculos sociales. En la puesta en escena nuestro personaje se caracteriza por la militancia, por su exuberante insumisión y su decidido compromiso

con el diálogo más allá de cualquier interpelación. Creando, en palabras de María Eugenia Ulfe, un “espacio de intimidad público”, la performance evidencia la agencia del subalterno en la constitución de lo social, en un ejercicio de rearticulación de los imaginarios sociales oficiales de corte conservador.

Ana Correa transmite el mensaje de posibilidad de –habitar– una periferia o margen “integrado” a través del puente tendido desde su posición letrada (vinculada tanto a su labor docente como a la elección del personaje de una novela perteneciente a la narrativa de violencia) y su calidad de público en las Audiencias.

La intervención de la esfera pública con acciones artísticas de claro corte objetivo social, se caracteriza, entre otras cosas, por volver sujetos políticos a sus participantes ya que son vehículo de comunicación y cuestionamiento de las situaciones de violencia. Asimismo, la apropiación del espacio público y la formación de una especie de puente creado por el testimonio entre un individuo particular y la sociedad, tiene un impacto en nuestro sentido de comunidad en tanto desarticula la censura de los espacios físicos sometidos al silencio por la corrupción (plazas, atrios, mercados), y la subjetividad de un sujeto sometido a la misma represión. Se reafirma, también, que no aceptamos el espacio público como zona de prohibición sino que lo usamos como una arena de solidaridad y acción. Y en ese sentido, esta performance hace énfasis en el aquí-mismo del trauma, y el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado. Con la iteración de la performance, los mercados se reconstruyeron como espacios de diálogo, cuestionamiento, debate y denuncia, contribuyendo a la recuperación de la subjetividad, la autoestima ciudadana y la pertenencia de los sujetos cuya identidad está directamente relacionada a estos espacios.

Sabemos que la identidad del sujeto se encuentra inevitablemente atravesada por lo simbólico y lo político; es por ello que reconstruir este espacio simboliza la renovación del sustento de su identidad, y su libertad a opinar y contar los hechos que viven. Llevar a cabo la performance en un lugar tan cotidiano como el mercado para la madre campesina deja en claro la estrecha relación entre la cotidianidad y lo político, demostrando que un nuevo sujeto -un ciudadano diferente- puede construirse a partir de una interpelación simbólica.

Ana Correa encarna en la performance Rosa Cuchillo el cuerpo -silenciado- de una mujer que alegoriza las relaciones de poder de nuestra sociedad. Asimismo, crea un puente entre la escritura (siempre ligada al discurso oficial, hegemónico) y un lenguaje visual –y oral- que llega al público con la fuerza del testimonio, movilizándolo

experiencia del sujeto de la esfera privada a la pública. Se trata finalmente de un recordar colectivo y descentralizado, de la ampliación de la perspectiva social, es decir, la visibilización de otras realidades del otro lado de los muros de la ciudad letrada, que constituyen el tejido de lo nacional y cuyas formas de memoria encuentran mayor afinidad en la performance, el ritual, la música, la plástica o una combinación de ellas.



Bibliografía:

- Agamben, Giorgio. “Lo que queda de Auschwitz. El archivo y El testigo”. Homo Sacer III. Trad. Antonio Gimeno, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- Buntix, Gustavo. “Lave de la bandera. El colectivo sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos” Quehacer # 148. Enero- febrero 2006.
- Cánepa Koch, Gisela y María Eugenia Ulfe (eds). Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú. CONSYTEC. Lima. 2006.

Gisela Cánepa Koch “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”.
María Eugenia Ulfe. “Reflexiones sobre el uso del testimonio en la esfera pública peruana”.
- Colchado Lucio, Oscar. Rosa Cuchillo. Lima. Editorial San Marcos, 1997.
- Rosa Cuchillo. De Oscar Colchado. Dir: Miguel Rubio. Act. Ana Correa. Diversos escenarios. Lima 2002-2009.
- Diéguez Caballero, Ileana. “Escenario Liminales en Latinoamérica: practicas escénicas y políticas”. Tesis Doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Marita Haman, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich (eds.). Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fidel Tubino. “La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades”.
Gisela Cánepa Koch. “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”.
Garbiela Ramos: “Memoria, poder y escritura”
- Miguel Rubio Zapata. El cuerpo Ausente (performance política). Lima, Editorial Yuyachkani, 2006.
- Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. En: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Turner, Víctor. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988.
- Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett, Víctor Vich. Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 2009

- Víctor Vich y Virginia Zavala. Oralidad y poder. Herramientas metodológicas. Bogotá: Norma, 2004.
El caníbal es el otro. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002
- Informe de la comisión de la verdad y reconciliación. En: www.cverdad.org.pe. 2003

