

LA PERFORMANCE COMO VEHÍCULO DE SANACIÓN PARA DEUDOS DE VIOLENCIA POLÍTICA: EL CASO DE ROSA CUCHILLO DEL GRUPO YUYACHKANI

The performance as a healing vehicle for victims of political violence: the case of Rosa Cuchillo by Yuyachkani

TATIANA ROCHA LAVADO
tatiana.rocha.lav@gmail.com

RESUMEN

Este artículo sintetiza una investigación mayor que reflexiona sobre el uso del lenguaje escénico en la performance como vehículo de sanación para víctimas de violencia política en el Perú. Para ello, se analiza el caso de *Rosa Cuchillo* del grupo *Yuyachkani* a partir del concepto de “reparación simbólica” y las impresiones de ocho entrevistadas ayacuchanas sobre el mismo. Así, se pretende determinar si los cuatro elementos del lenguaje escénico analizados contribuyen o no (y en qué sentido) a lograr una reparación simbólica para los deudos ayacuchanos de violencia política durante el conflicto armado interno en Perú. Se espera que las conclusiones contribuyan a identificar herramientas efectivas que permitan potenciar el aspecto político de diversas acciones escénicas, trascendiendo su carácter denunciante.

Palabras clave: Performance, Lenguaje escénico, Reparación simbólica, Deudos ayacuchanos de violencia política, Conflicto armado interno

ABSTRACT

This article summarizes a major investigation that reflects the use of stage language in performance as a healing vehicle for victims of political violence in Peru. In order to do so, the case of Rosa Cuchillo from the group Yuyachkani is analyzed from the concept of “symbolic reparation” and the opinions of eight interviewed women from Ayacucho. In that way, we pretend to determine if the four analyzed elements of the performance contribute or not (and in which way) to achieve a symbolic reparation for the victims of political violence during the armed internal conflict in Peru (specifically from Ayacucho). It is expected for the conclusions to identify effective tools that enhance the political aspect of different artistic presentations, transcending its denouncing nature.

Keywords: Performance, Stage language, Symbolic reparation, Victims of political violence in Ayacucho, Armed internal conflict.

INTRODUCCIÓN

El concepto de la “desigualdad” es uno que, como peruanos, nos es extremadamente familiar, debido a la manera en que se presenta en nuestra realidad a nivel social, económico, educativo, entre muchos otros factores. El Perú es un país altamente centralizado en el que la capital limeña concentra la mayor parte del poder y la atención del Estado, mientras el resto de provincias se ven desplazadas e incluso abandonadas. Esto ha ocasionado que, durante las diferentes problemáticas que se afrontan a nivel nacional, quienes ocupan dichas provincias se encuentren más vulnerables. Uno de los hechos que mejor reflejan esta realidad es la época de terror del conflicto armado interno (CAI), que sumió al Perú en un caos inimaginado a fines del siglo pasado e inicios del presente. Durante los aproximadamente veinte años que duró el conflicto, las provincias ajenas a la capital fueron justamente las más desprotegidas y, por ende, más afectadas en el país.

Tal vulneración, además de reafirmar y acrecentar aún más la brecha de desigualdad mencionada anteriormente, ha dejado grandes secuelas para quienes nunca llegaron a obtener justicia, ya sea para sí mismos o para sus seres queridos. El conflicto armado interno dejó daños irreparables para miles de peruanos y peruanas a nivel emocional, económico, físico, mental y social, y representó un evento traumático para la población de manera colectiva.

Frente a tales heridas pendientes de sanar para muchos compatriotas, este artículo nos invita a pensar en el arte como un medio de sanación al que se le debe de otorgar mayor atención e importancia.

Si bien es cierto que el artista no puede dar una solución judicial para los casos de violencia pendientes de atender en el país, sí puede utilizar sus herramientas artísticas en servicio de su comunidad. En el libro *Psicología del arte*, el psicólogo ruso Lev Vygotsky (1960) se pregunta por la manera en la que las obras de arte “inducen emociones, las retienen y provocan la complejización tanto del pensamiento como de la vida afectiva” (Páez y Adrián, 1993, p. 31). En otras palabras, asume como real y comprobable el hecho de que el arte, independientemente de su naturaleza, tiene la capacidad de causar un impacto emocional determinado en quienes lo consumen, haciendo que estas emociones los movilicen y los conecten con su humanidad. Este efecto es algo que podemos traducir, en este caso, como la capacidad de introspección. ¿Cómo el arte escénico no podría, entonces, tenderle la mano a esa humanidad vulnerada de quienes han sido víctimas de violencia política en nuestro país? La realidad es que es posible, por lo que podríamos ir un paso más allá y preguntarnos si también sería posible lograr, a través de dicho arte, una reparación simbólica efectiva para tales víctimas.

Para responder dicha interrogante, la tesis que sintetizamos toma el caso específico de la

performance *Rosa Cuchillo*, del grupo teatral peruano *Yuyachkani*, como objeto de estudio. *Yuyachkani*, siendo un colectivo que durante décadas se ha encargado de utilizar su arte para denunciar delitos cometidos contra distintos sectores del país, plasma en *Rosa Cuchillo* uno de los tantos crímenes atroces cometidos durante el CAI peruano: el de las desapariciones forzadas. La hipótesis planteada por la investigadora señala que la forma en que está diseñado el lenguaje escénico de la performance logra que se lleve a cabo una reparación simbólica para las personas ayacuchanas víctimas de violencia política. Para verificar la veracidad de esta afirmación, dividiremos el artículo en tres secciones.

La primera sección se centrará en contextualizar la época del CAI, destacando el departamento de Ayacucho como el más afectado por la violencia ejercida durante la época. Al respecto, se mencionarán cuáles fueron las principales formas de violencia, a manos de quiénes se llevaban a cabo, y cuál era el perfil más común de las víctimas de dichos actos. Por último, se definirá el concepto de *reparación simbólica* y se explicará la relación entre la naturaleza del arte performativo y los procesos de justicia transicional en Latinoamérica.

En la segunda sección, se describirán cuatro elementos pertenecientes al lenguaje escénico de la performance *Rosa Cuchillo* que fueron claves para la propuesta escénica de

Yuyachkani, así como su relación con distintos elementos de la cosmovisión andina. Asimismo, determinaremos qué tanto la performance cumple —al menos a nivel teórico— los requisitos para ser considerada una reparación simbólica para deudos de violencia política. Para ello, compararemos la descripción planteada previamente con el concepto ya definido de *reparación simbólica*.

En tercer lugar, verificaremos la veracidad de nuestros hallazgos teóricos en la práctica a partir de los testimonios de mujeres miembros de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), a quienes se les mostró la performance de forma asincrónica antes de ser entrevistadas. De esta manera, se espera identificar los aciertos y desaciertos de la hipótesis planteada originalmente en la tesis, que serán expuestos en las conclusiones. En esta sección también se fundamentará la elección de este grupo de mujeres como entrevistadas.

Recordar etapas dolorosas de nuestra historia y transformar esos recuerdos en un puente de sanación para los sectores más vulnerados históricamente en nuestro país puede resultar fundamental para construir una historia diferente en los días futuros. Este artículo busca, por este motivo, reflexionar en base a los principales hallazgos de esta investigación y explorar el carácter sanador del arte y sus herramientas.

1.- UN PERÚ EN GUERRA: EL CONFLICTO ARMADO INTERNO

El conflicto armado interno (CAI) del Perú marcó un antes y un después en nuestra historia. La magnitud de la violencia y la impunidad ejercidas entre los años 1980 a los 2000 es algo que quienes no vivimos en carne propia estos sucesos solo podemos llegar a imaginar. Sin embargo, y por fortuna para la preservación de nuestra memoria, otros tantos se encargaron de registrar la mayor cantidad de información al respecto. Si bien existen diversos escritos que dan luces de los hechos ocurridos durante el conflicto, el Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) es el documento por excelencia para conocer datos concretos, detallados y comprobados al respecto. Este extenso documento esclarece algunos puntos que serán primordiales para el presente artículo, como el hecho de que se cometieron un sinnúmero de delitos de lesa humanidad, cada uno de los cuales tiene un desarrollo individual en el documento. Entre ellos, destacan asesinatos, desapariciones forzadas, torturas, violaciones sexuales, entre otros varios (CVR, 2003a).

Si bien muchas veces se le atribuyen dichos delitos únicamente a organizaciones terroristas u organismos contrasubversivos del Estado, Kimberly Theidon (2004), antropóloga médica graduada de la Universidad de Berkeley, sostiene que cualquier civil de la época podía convertirse en el perpetrador de la violencia en búsqueda de su propia supervivencia.

En otras palabras, la violencia se perpetuaba desde distintos frentes y hacia distintos objetivos, resultando así más complejo y cercano el conflicto. Esto no elimina, por supuesto, la gran responsabilidad que recae en el Estado peruano sobre la violencia desmedida, pues es este mismo el responsable de propiciar dicho ambiente de caos en lugar de controlarlo.

En efecto, las Fuerzas Armadas fueron enviadas a controlar los actos subversivos en el interior del país sin una táctica clara y poca idea de a qué se enfrentaban, lo que resultó en el uso de la fuerza de forma indiscriminada contra cualquier individuo que les pareciera sospechoso, así como en el incremento de la inseguridad entre la población (Degregori y Rivera, 1993, p. 9). Dicho actuar fue posible gracias a la falta de fiscalización, investigación y represalias por parte del Congreso (CVR, como se citó en APRODEH, 2003, pp. 61-62), así como a la Ley N° 24150, promulgada durante el gobierno de Belaunde Terry, que otorgó licencia e impunidad a las Fuerzas Armadas para detener e investigar anónimamente a quienes desearan (Agüero, 2004, p. 373). En este contexto, quienes debían ser protectores resultaron, en muchas ocasiones, siendo crueles victimarios sin temor a recibir castigo alguno por sus acciones.

Entre los departamentos más afectados por los delitos de lesa humanidad cometidos durante el CAI destaca Ayacucho, que ocupa el primer lugar en cuanto a la cantidad de

víctimas registradas y la magnitud de la violencia ejercida contra ellas (CVR, como se citó en Li, 2009, p. 24). Este hecho no es fruto del azar, sino que se puede explicar a partir de la naturaleza centralista, racista, clasista y, en general, discriminatoria de la cultura que ha reinado por años en el Perú. En efecto, a quienes más se victimizó fue a aquellos individuos en situación de “pobreza y exclusión social”, personas de origen indígena que, estratégicamente, tenían poca facilidad para acceder a los mecanismos de justicia (APRODEH, 2003, p. 26). Precisamente la mayoría de ayacuchanos cumplía estas características entre 1980 y el 2000, pues eran en su mayoría de origen rural, analfabetos, quechuahablantes y/o personas en situación de pobreza (BCRP, 2015; CVR, 2003b; Verdera, 2007).

De esta manera, tanto hombres como mujeres ayacuchanas fueron violentados de forma indiscriminada. Sin embargo, cada grupo se vio afectado de forma distinta. Tomando el caso de las desapariciones forzadas, que son las que nos interesan especialmente para este artículo, podemos afirmar que fueron los hombres quienes acabaron siendo los principales objetivos de tales delitos. Era a ellos a quienes se separaba de sus hogares sin dejar rastro durante un largo periodo de tiempo y, en muchos casos, para siempre. Sin embargo, quienes se veían afectadas en consecuencia a nivel emocional, económico, entre otros, eran las mujeres de su entorno, principalmente quienes formaban parte de su familia

nuclear (WGEID, 2015, pp. 8-18). Por lo tanto, las desapariciones forzadas no afectaban a una única víctima, sino a varias de manera simultánea, independientemente del género de cada una.

Entre este último grupo de víctimas destacan las madres de los desaparecidos, muchas de las cuales luchan hasta el día de hoy por encontrar a sus hijos. La Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), fundada en 1983 por la ayacuchana Angélica Mendoza (más conocida como “mamá Angélica”), es el claro ejemplo de ello. Según sus propias palabras, desde sus inicios la asociación continúa con la búsqueda de desaparecidos durante el CAI para “aliviar el sufrimiento, la incertidumbre y la necesidad de respuesta de los familiares” (2020, p. 40). Es decir, hay un dolor que persiste en el tiempo y que no parece tener un fin próximo para quienes llevan años sin obtener respuestas sobre sus familiares. La indiferencia e ineficiencia de las autoridades con respecto a los casos de desaparecidos denunciados por ANFASEP se debe, según Judith Butler, a lo que podríamos llamar una “jerarquía del duelo”. Esta nos lleva a darle relevancia a la muerte de cualquier persona con características hegemónicas y, por el contrario, a pasar desapercibida la muerte de las minorías (citado en Santos, 2022, p. 71).

En ese sentido, y teniendo en cuenta que las desapariciones que ocasionaron este daño

irreparable fueron ejercidas principalmente por las Fuerzas Armadas peruanas como parte de su “estrategia” contrasubversiva (CVR, 2003c, p. 113), es claro que existe una deuda pendiente hasta hoy en día para con los deudos ayacuchanos que sufrieron violencia política por parte del Estado. Hay, entonces, una necesidad de reparar el daño causado, pero, ¿cómo es esta reparación posible en los casos en los que no hay un cuerpo que velar ni certeza alguna con respecto al paradero de la víctima o el rostro de un culpable?

Es en este punto en el que es preciso ahondar en el concepto de “reparación simbólica”. En primer lugar, debemos señalar que, al referirnos a casos de violación de derechos humanos, toda reparación es necesariamente simbólica en tanto no se puede devolver a las víctimas a la “normalidad” de su vida cotidiana previa al delito (IIDH, 2010, pp. 275-276). Específicamente en el caso de los familiares de desaparecidos, no hay posibilidad de revertir las consecuencias mentales y emocionales que se les ha causado ni se les puede devolver los años de sufrimiento vividos. Tomando esto en cuenta e integrando las definiciones propuestas por el abogado y docente investigador colombiano Álvaro Patiño y el Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH) para el concepto de “reparación simbólica”, en adelante entenderemos este como un “acto horizontal (en cuanto a posiciones de poder) de tinte no económico que invita a la sanación a los deudos de un hecho de violencia política a

través del reconocimiento del daño causado y la ruptura de su soledad” (Rocha, 2022, p. 16).

Las reparaciones simbólicas pueden entenderse, entonces, como fuentes de apoyo para los procesos de sanación individual de los deudos de violencia. De hecho, estas reparaciones son reconocidas oficialmente por el gobierno peruano mediante la Ley N° 28592, que crea el Plan Integral de Reparaciones en 2005. Esto, podemos deducir, debido a la necesidad de difundir este puente de sanación en una sociedad que ha atravesado constantemente diversas crisis políticas. Entre las diferentes reparaciones simbólicas oficiales tenemos las disculpas públicas, el reconocimiento de la víctima como tal, el cierre y/o reacondicionamiento de espacios símbolos de violencia, entre otros (Comisión Multisectorial de Alto Nivel, 2013, p. 6). He allí, entonces, la respuesta a la pregunta que nos planteamos líneas arriba: las reparaciones simbólicas nos permiten “reparar”, hasta cierto punto, el daño causado a víctimas de violencia política, incluyendo a víctimas de desaparición forzada.

Habiendo enlistado en el párrafo anterior las varias formas de reparación simbólica utilizadas en el Perú, podemos notar que, entre ellas, no se considera al arte escénico como tal, a pesar de que diversos casos pueden dar cuenta de la importancia de dicho arte en las épocas de justicia transicional. Tal es el caso del arte performativo o *performance*, por ejemplo, que en adelante definiremos como “una acción

efímera de carácter social y político en la que el cuerpo destaca como medio expresivo que interviene haciendo en el *aquí y ahora* del espectador (también efímero) de forma no convencional y que necesita de este para construir significado(s)” (Rocha, 2022, p.19). Esta definición, aunque aún un poco amplia, señala las principales características de una performance, que explican su potencial reparador.

Tal como señala la definición, una performance tiene como eje central el *hacer* del *performer*; en otras palabras, son protagonistas el cuerpo y mente del mismo. Además, podemos destacar la importancia de la interacción que tiene dicho *performer* con sus espectadores, que se construye en el *aquí y ahora* de la performance y, por ende, la hace efímera e irrepetible. A esto debemos añadir también el hecho de que el *performer* se encuentra en un lugar liminal, lo que significa que no solo representa una experiencia para sus espectadores, sino que pasa realmente por ella a lo largo de la performance (Coogan, 2011, p. 11). Así, al utilizarse una performance como medio de denuncia y gracias a esta particular conexión entre espacio, tiempo, espectador y *performer*, es posible construir lo que Diana Taylor, docente estadounidense especialista en Literatura y Estudios de la performance, llama una “memoria performativa”: una forma de cohesionar las memorias individuales y colectivas de un hecho traumático compartido por una sociedad a través del cuerpo del *performer* (Cemillán, 2018, p. 96).

Todo ello nos permite afirmar que la performance es, en efecto, un acto potencialmente reparador en tanto “tiende a denunciar (y, por ende, reconocer) actos de violencia política de forma pública y es capaz de entrelazar la memoria personal con la colectiva (por lo que involucra al espectador en una narrativa en la que no está solo)” (Rocha, 2022, p. 20). María Cecilia Aponte (2016), maestra colombiana de Arte por la Universidad de los Andes, incluso señala a la performance como un acto de especial relevancia para la reconstrucción del tejido social durante los procesos de justicia transicional de diversos países. Podemos tomar los casos de Argentina, Chile y México como ejemplo, pues estos son lugares donde la performance ha sido recurrentemente empleada por sus colectivos artísticos como un medio de denuncia hacia los hechos violentos ocurridos en sus países. Colectivos como H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), Proceso Pentágono y Chusca dan cuenta de ello (Rocha, 2022, p. 20).

Asimismo, en el medio artístico peruano existe un colectivo que comparte la tarea de los mencionados anteriormente y que, sin duda, destaca frente a otros en el país: *Yuyachkani*. Este colectivo, además de reunir a varios maestros del arte teatral, se ha caracterizado siempre por buscar mantener viva la memoria de aquellos crímenes cometidos en nuestro país que han dejado hasta hoy en día secuelas en su sociedad. Así, el grupo teatral le da especial importancia a la denuncia de los delitos

cometidos durante el conflicto armado interno, periodo que, como mencionamos al inicio de este artículo, marcó un antes y un después en nuestra historia. No resulta extraño, entonces, que *Yuyachkani* cuente en su repertorio con títulos como *Adiós Ayacucho* o *Rosa Cuchillo*, siendo ambas historias que recuerdan y denuncian el terrible destino al que muchos hombres y mujeres (respectivamente) fueron condenados de forma arbitraria a fines del siglo pasado e inicios del actual.

La historia que cuenta el segundo título es la que nos compete analizar en este artículo, pues tiene como protagonista a Rosa, una madre ayacuchana víctima de violencia política. Ella, ya fallecida, continúa la búsqueda que mantenía en vida de su hijo Liborio - víctima de una desaparición forzada durante el CAI - a través de los tres mundos andinos. El hecho de que la performance no solo se enfoque en el caso particular de la mujer durante el conflicto, sino en un perfil aún más delimitado y sobre el cual no se han creado muchas puestas en escena peruanas, como lo es la madre, le da un poder especial a la historia. Esto se debe a que, siendo tal figura un pilar fundamental y universal en el desarrollo de cualquier ser humano, es particularmente relevante difundir y prestarle atención a su testimonio de violencia y, en el caso de la performance, de sanación. Asimismo, que el personaje sea originario del departamento históricamente más violentado durante el CAI en Perú, le da visibilidad a la realidad de muchas mujeres que,

en circunstancias cotidianas, no tendrían los medios para hacer escuchar su voz fuera de su entorno cercano.

Así, la conmovedora historia que comparten estas mujeres es encarnada en *Rosa Cuchillo*, originalmente escrita en formato novela por el autor peruano Óscar Colchado Lucio y posteriormente adaptada como performance por *Yuyachkani*. Este nuevo formato es representado por primera vez en Ayacucho del 2002, con la actuación de Ana Correa y la dirección de Miguel Rubio, siendo este último director del colectivo. Un punto interesante a considerar con respecto a tal contexto es que, a pesar de que el Estado peruano no considera el arte escénico como una forma oficial de reparación, fue este mismo el que propició un espacio para que la primera representación de la performance se diera ante las víctimas de violencia política a través de las Audiencias Públicas realizadas en el 2002. De hecho, solo se puede considerar una audiencia pública aquella que es convocada por un representante del Estado (Cárdenas *et al.*, 2021, p. 102), por lo que no queda la mínima duda de que la performance *Rosa Cuchillo*, aunque de forma indirecta, estuvo respaldada por esta organización.

Ello se dio gracias a la CVR y la asociación de Servicios Educativos Rurales (SER), que consideraron pertinente introducir el arte escénico en el proceso de las audiencias como una forma de predisponer a los espectadores a entablar un diálogo sincero y de confianza con

los comisionados (Rubio, 2010, pp. 271-273). Las personas que ocupaban ese cargo, pues, tenían la difícil tarea de recopilar información sobre las violaciones de derechos durante el CAI. Así, las entidades ya mencionadas actuaron como puente de comunicación entre los artistas del colectivo teatral *Yuyachkani* y el Estado peruano para acercarse a la población vulnerada.

Lamentablemente, este es un caso aislado dentro del mundo de las artes escénicas. El hecho de que el Estado peruano no reconozca oficialmente el arte escénico como forma de reparación simbólica implica la ausencia de un apoyo económico, de promoción, etc. para otros proyectos que no cuentan con la misma fortuna que el de *Yuyachkani* en su momento. En otras palabras, no existe un incentivo ni respaldo garantizado para aquellos otros artistas que deseen dedicar sus esfuerzos a crear nuevos trabajos escénicos que recuerden e inviten a la reflexión sobre nuestra historia desde la perspectiva de las víctimas. Es inevitable, entonces, que este tipo de propuestas sean escasas y poco conocidas (en caso de desarrollarse).

Sin embargo, en esa misma línea, también es importante reconocer que, aunque aislado, el caso de *Rosa Cuchillo* marca un precedente importante en las artes escénicas, abriendo la posibilidad de que eventualmente estas se incluyan oficialmente entre las reparaciones simbólicas respaldadas por el Estado. Al

respecto, si bien hemos señalado previamente el potencial reparador que tiene cualquier performance por su naturaleza misma, ¿cómo podemos asegurarnos de que esto efectivamente llega a suceder en el caso específico de *Rosa Cuchillo*?

2.- ROSA CUCHILLO COMO VEHÍCULO DE SANACIÓN: ELEMENTOS Y LOGROS DE LA PERFORMANCE

Para responder la interrogante planteada, comenzaremos por definir cuál es el público objetivo de esta potencial reparación simbólica. En este caso, ese público serían específicamente las madres ayacuchanas víctimas de desaparición forzada, que se verían representadas por el personaje protagónico de la historia. Sin embargo, de forma más general, podríamos tomar como público objetivo a todos aquellos ayacuchanos víctimas de violencia política —en cualquiera de sus formas— durante el CAI. A partir de ello, tomaremos cuatro elementos del lenguaje escénico de la performance de *Yuyachkani* (entendidos tal como se presentaron en el contexto original de reproducción de la performance) como puntos de análisis que nos ayudarán a concluir en qué medida *Rosa Cuchillo* se acerca a una reparación simbólica para ayacuchanas y ayacuchanos víctimas de violencia política. Tales elementos son el uso y significación de los objetos en escena, el espacio escénico (original), el tránsito de la *performer*, y el ritual final. Para este análisis, además,

consideraremos la definición de “reparación simbólica” y las entrevistas a mujeres víctimas de desaparición forzada sobre el tema, ambas realizadas por la investigadora y autora de este artículo.

Cabe resaltar que, para poder llevar a cabo estas entrevistas, la investigadora mostró a las entrevistadas un video de la performance *Rosa Cuchillo* presentada y registrada por el *Watson Institute for International and Public Affairs* (WIIPA) en Estados Unidos. Dicha grabación, por supuesto, es posterior a la primera presentación de la performance. Como mencionamos anteriormente, *Rosa Cuchillo* se presenta al público por primera vez en Ayacucho en el 2002, en el marco de las Audiencias Públicas, que posteriormente llevan la performance a presentarse por otras de las zonas más afectadas por el CAI (Rubio, 2010, p. 272). Es decir, que la grabación de la performance utilizada no conserva uno de los elementos del lenguaje escénico a analizar: el espacio. Es también por esta razón que el análisis y las preguntas sobre este aspecto del lenguaje escénico se realizaron a partir de imágenes tomadas durante la performance original, que están disponibles para el público y debidamente registradas en el documento original de la investigación.

Teniendo ello en cuenta, identificaremos ahora las aristas específicas a analizar. Según la definición previamente expuesta de “reparación simbólica”, la performance *Rosa Cuchillo* podría considerarse una forma de reparación

simbólica —al menos a nivel teórico— si cumple los siguientes cinco requisitos: “debe ser un acto horizontal en términos de jerarquía de poderes, debe ser de tinte no económico, debe invitar a la sanación a deudos de violencia política, debe reconocer el daño causado a los mismos y, finalmente, servirles de compañía” (Rocha, 2022, p. 56). Son estas cinco aristas las que analizaremos en base a los aspectos técnicos, creativos, etc. de los distintos elementos del lenguaje escénico de la performance. Todo ello, por supuesto, siendo conscientes de la perspectiva de la investigadora y autora de este artículo como una artista escénica limeña, la cual no ha vivido en carne propia las consecuencias de las desapariciones forzadas llevadas a cabo en Ayacucho durante el CAI. La validez de las conclusiones que se obtengan de este primer análisis se comprobará, por este motivo, a través de un segundo análisis basado en las respuestas de las entrevistadas, quienes sí se han visto involucradas directamente con el hecho histórico al que la investigación hace referencia, y cuyo punto de vista puede darnos un mayor panorama sobre la efectividad de la performance.

Es posible afirmar que el primer requisito señalado se cumple, en parte, gracias a la significación de los objetos en escena, que dejan al espectador pequeños “secretos” que descubrir con los que podría sentirse identificado y servir como puente para conectar con lo visto en la performance. Dicha identificación ayudaría, entonces, a que dicho espectador

vea a su interlocutora (en este caso el personaje de Rosa) como su par, alguien con quien puede relacionarse de forma horizontal. Para ello, a lo largo de la performance Ana Correa utiliza una vara, un *keru* o vaso ceremonial, un cuchillo y un banco, cada uno tallado con imágenes alusivas a la cosmovisión andina¹. Este detalle resulta fundamental debido a que fueron ciudadanos ayacuchanos a quienes se les presentó la performance por primera vez. Esto es, personas que, por su coyuntura, entorno y ubicación geográfica, comparten la cultura andina como parte de su identidad, expresión y entendimiento de la vida.

La vara, que tiene forma de serpiente, recuerda al báculo o palo mágico utilizado por la autoridad del chamán en la cosmovisión andina. El *keru*, decorado con pies de tres y cuatro dedos, hace alusión a los tres mundos andinos (el *Uqhu Pacha* o mundo de abajo, el *Kay Pacha* o mundo de aquí y el *Hanaq Pacha* o mundo de arriba) y los Cuatro Suyos (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 24:17 min.). El cuchillo, con un tiburón espada tallado en su hoja, recuerda al dios Pachacamac, líder del océano en el entender andino (Correa, 2021, p. 231). Finalmente tenemos el banco, que con sus tres patas alude nuevamente a los mundos andinos (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 20:50-24:17 min.) y con una *chakana* tallada

recuerda a la Constelación de la Cruz del Sur, generadora —justamente— de la cosmovisión andina (López, 2008, p. 43).

Todos estos detalles, cuidados minuciosamente por los artistas del colectivo *Yuyachkani*, son potenciales medios de identificación para sus espectadores originales, sobre los que hemos hablado en líneas previas. No resultaría extraño pensar que cualquiera de ellos podría reconocer las imágenes plasmadas en los objetos utilizados por la actriz y relacionarlas con sus creencias y tradiciones. Esto, más allá de significar una representación de parte de la performance, abriría el camino para que el espectador identificara en el personaje de Rosa a una miembro más de su comunidad y, por ende, a alguien con quien puede relacionarse de forma horizontal.

El tránsito de la *performer* también podría ayudar a alcanzar la horizontalidad mencionada, debido a que el cuerpo de la actriz representa en escena, a través de una danza de aproximadamente 10 minutos², el recorrido del personaje de Rosa por los tres mundos andinos (nuevamente, un elemento de la cosmovisión andina) sin hacer uso de la palabra. Para hacer alusión al *Kay Pacha* o Mundo de aquí, por ejemplo, Ana Correa utiliza como referencia los movimientos de la danza de Palla de Corongo

1 Las imágenes de estos objetos pueden encontrarse debidamente anexadas en la tesis de la autora, disponible en el repertorio de tesis de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2 Todo lo descrito a continuación sobre el tránsito de la *performer* puede verse directamente en el video “Rosa Cuchillo” del *Watson Institute for International and Public Affairs* (WIIPA), desde el min. 13:10 hasta el min. 28:40.

con los que hace un suave zapateo con el que acariciaba levemente el suelo en forma circular (Correa en ICCV, 2020, 20:20 min.). Luego, traslada al público al *Uhu Pacha* o Mundo de abajo con movimientos mucho más frenéticos y veloces, con los que enfatiza el sentir inquieto y angustiado de Rosa en este nuevo espacio. El movimiento frenético y tenso de su boca, acompañado de un par de ojos fuertemente cerrados, da la impresión de que el personaje ha sido poseído y está luchando contra seres malignos. Asimismo, las manos rígidas y una serie de movimientos aparentemente involuntarios de sus brazos parecen reafirmar esto último, dando a entender que Rosa está siendo atacada por criaturas extrañas que habitan este segundo mundo y que el espectador no puede ver.

Por último, tenemos el *Janaq Pacha* o Mundo de arriba, donde finalmente Rosa se reencontra con su hijo Liborio. En dicho espacio, el cuerpo de la actriz se mueve nuevamente sin una dirección precisa, como sacudiéndose, pero con mayor ligereza, hasta dibujar con el movimiento ondulante de sus brazos la imagen de un pájaro. En este momento la expresión del personaje es, contrario a lo que vimos anteriormente, de extrema felicidad. Con esta imagen cierra Correa el viaje por el universo andino que sus espectadores podrían reconocer como parte de su cosmovisión, generando nuevamente el reconocimiento e identificación mencionados anteriormente, aunque desde otro lugar. Con tal recorrido, pues, la actriz

logra también introducir al espectador en el viaje emocional que significó para su personaje la ardua búsqueda de su hijo desaparecido, una historia que muchos de ellos, por su contexto histórico y geopolítico, probablemente conocerían de primera o segunda mano. Así, se propicia una vez más la comunicación horizontal entre la actriz/personaje y el espectador.

Ello mismo ocurre gracias al espacio escénico en el que se ubica la performance originalmente. Este fue un mercado ayacuchano en el que la actriz Ana Correa se camufló como una vendedora más, preparando su puesto de venta a tempranas horas del día e interactuando con sus futuras espectadoras (sus “compañeras” del mercado) (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 38:05 min.). Esto es, se comunicó con ellas sin ninguna barrera de poder de por medio. Además, al presentarse la performance en un espacio abierto en el que las personas transitaban con libertad, estas tenían el poder de decisión sobre lo que deseaban hacer: ser o no espectadores, interactuar o no con la *performance*, etc. En otras palabras, la elección espacial le otorgó al espectador capacidad de agencia y, por ende, lo colocó como igual –en términos de jerarquía de poderes– en relación a la actriz/personaje en escena durante toda la performance. Así, este momento previo resulta clave para comprender el desarrollo posterior del trabajo de los artistas.

La naturaleza del espacio permitió, además, que esos mismos espectadores fueran parte

de la performance sin necesidad de pagar una entrada. Es así que se cumple el segundo requisito marcado por la definición de reparación simbólica: se trata de una presentación de tinte no económico, en la que los artistas no reciben ninguna retribución económica. Por otro lado, *Rosa Cuchillo* invita a sus espectadores a la sanación gracias al tránsito de la *performer* y, nuevamente, al espacio escénico elegido. En primer lugar, a lo largo de la performance Ana Correa utiliza constantemente movimientos circulares que, en sus propias palabras, invitan a la sanación y se contraponen a los movimientos lineales, violentos (Correa, 2009, p. 2). De hecho, este tipo de movimientos forman parte fundamental del arte del Tai Chi Chuan, practicado por la actriz, que defiende la creencia de que la circularidad de los movimientos “activan y fortalecen la circulación de la sangre, regulan la tensión arterial y favorecen la regeneración de células” (Álvarez, 2016, p. 401). En otras palabras, el accionar de la actriz está provisto de un sentido que va más allá de sus creencias personales, pero que de alguna forma la ayuda a transitar de forma más orgánica y verdadera por el acto sanador que entrega a su espectador.

Además, al final de la performance, el cuerpo de la actriz evidencia nuevamente el efecto sanador del ritual de florecimiento que lleva a cabo (recordemos, pues, que en una performance, el *performer* pasa de verdad por la experiencia que pone en escena). Podemos considerar esta representación/vivencia como

una forma de invitar a los espectadores a sanar junto a ella haciéndoles parte también del ritual. Cabe resaltar que dichos espectadores, al menos en el contexto de representación original de la performance de *Yuyachkani*, habían sido inevitablemente atravesados por la violencia política. En el Ayacucho del 2002 aún estaba muy latente el terror vivido durante los 20 años de conflicto y, por ende, el espectador promedio se encontraba recién iniciando un proceso de sanación personal y colectiva. Es justamente ese proceso el que impulsa la performance *Rosa Cuchillo*. De hecho, el mismo Miguel Rubio nos deja entrever que dicha invitación fue entendida como tal por el público en tanto las personas buscaban pasar por sus rostros y brazos el agua de rosas utilizado por Correa, como si de esa forma limpiaran los males de sus vidas. Incluso llegaban a buscar a la artista para compartir con ella sus experiencias personales durante el conflicto (2010, pp. 277-281).

El tránsito de Correa por el espacio y el ritual de florecimiento final de la performance (llamado así por usar agua de rosas como elemento principal del ritual) buscan reconocer, de igual manera, el daño causado a las madres ayacuchanas víctimas de desapariciones forzadas, específicamente, y a los deudos ayacuchanos de violencia política en general. Esto, en principio, a través del desgaste a nivel emocional y físico que evidencia el cuerpo del personaje de Rosa al transitar por los diversos mundos andinos en búsqueda

de su hijo Liborio. Tal como detallamos en líneas previas, la actriz Ana Correa plasma en su cuerpo una lucha sin descanso en la que cualquier persona violentada durante el CAI podría verse reflejada. Al respecto, Antonio Mello sostiene que, si bien se reconoce al espectador como víctima a través de la teatralización del dolor que se hace al final de la performance, no se le limita a esta etiqueta sino que también se le reconoce como parte de un colectivo activista. Esto gracias a que apeló a la sensorialidad de cada espectador con música, danza y aromas (del agua de rosas) que invitaban a alzar la voz para pedir justicia por todos los casos de violencia sin resolver durante el CAI (2020, pp. 48-53).

En otras palabras, el ritual de florecimiento, además de reconocer —en quienes se ven identificados con el dolor de Rosa— que existe una necesidad y posibilidad de sanar, presenta al personaje como parte de esta comunidad quebrantada por la violencia sistemática ejercida sobre ella (y, por ende, con necesidad de accionar en búsqueda de justicia). En palabras de Jirlaine Costa dos Santos, el ritual se vuelve un acto de solidaridad para con las madres de desaparecidos que, con resiliencia, transforman su dolor en motivación para continuar sus vidas con propósito (2019, p. 99). Todo esto nos lleva a afirmar que Rosa rompe la soledad del deudo de violencia política espectador al mostrarle que comparte su dolor y su lucha por conseguir justicia y sanar.

Este acto se fortalece gracias a las características mencionadas previamente sobre el contexto de representación de la performance, que acercan la historia de Rosa a sus espectadores en una época aún inestable y peligrosa a nivel político y social en el Perú. Así, quienes se vieron desamparados por el Estado peruano durante los años de conflicto, son acompañados por Rosa en su cotidianidad después de él. Tal ruptura de la soledad de la víctima de violencia política se da también gracias al espacio escénico. Tratándose de espectadores de una provincia del Perú, país que, como mencionamos al iniciar este escrito, es bastante centralista, no es difícil asumir que el arte teatral era muy escaso en la zona, ya que este se encontraba relegado a un segundo plano para el Estado incluso dentro de la capital. Ello le da un nuevo significado al espacio de presentación elegido en tanto los artistas acercan un acto sanador a espectadores que fácilmente podrían necesitarlo pero que probablemente no tendrían la posibilidad de acceder a él en un contexto convencional. De esta forma, no era la víctima la que debía extender el pedido de ayuda, sino la ayuda la que llegaba a ella en forma de arte.

Por supuesto, para poder terminar de validar todo este potencial sanador, no basta con analizar teóricamente una performance, sino que es imperativo estudiar su impacto en la práctica a través de la mirada de aquellas personas a las que se dirige fundamentalmente. A continuación, conoceremos dichas perspectivas

sobre la performance en la que se centra esta investigación: Rosa Cuchillo.

3.- ROSA CUCHILLO A TRAVÉS DE LOS OJOS DE SUS ESPECTADORAS

Hasta este punto, todo lo expuesto previamente está desarrollado bajo la perspectiva de la investigadora. Por ende, aún queda pendiente darle un espacio de exposición a las opiniones de aquellas mujeres cuya experiencia es representada en la performance Rosa Cuchillo. Esto es, mujeres ayacuchanas que sufrieron la desaparición forzada de sus familiares (padre, tío, abuelo, hermano) durante el CAI y que continúan hoy en día su lucha por obtener información con respecto a su paradero y justicia para sus familias. Entre las entrevistadas tenemos a seis mujeres pertenecientes a la Junta Directiva de la ANFASEP, una colaboradora de la asociación y una joven universitaria ayacuquina. Ellas son Adelina García (58 años), Juana Carrión (63 años), Teresa Huicho (54 años), Lidia Flores de Huamán (69 años), María Elena Tarqui (34 años), Rodomila Segovia (55 años), Marlene Sayas (27 años) y Noruska Palomino (27 años), respectivamente.

Se seleccionó especialmente a mujeres miembros de la ANFASEP porque el testimonio de su fundadora, la huamanguina conocida como “mamá Angélica”, fue introducido como una inspiración de la vida real que acompañó el relato ficticio original de Óscar Colchado, a partir del cual se creó finalmente la performance

de *Yuyachkani* (Correa, como se citó en ICCV, 2020, 12:16min.). Mamá Angélica, pues, sufrió la desaparición forzada de su hijo Arquímedes Ascarza Mendoza el 2 de julio de 1983. Este hecho fue determinante para que dedicara el resto de su vida a buscar justicia para otras mujeres que, como ella, fueron marcadas por la pérdida de algún familiar violentado durante el CAI. En ese sentido, a pesar de no encontrarse mamá Angélica ya en vida, la autora consideró ideal tomar el punto de vista de las mujeres que la acompañaron en su lucha y vivieron en carne propia su dolor para determinar la efectividad de la performance *Rosa Cuchillo* como fuente de reparación simbólica. Por supuesto, resultó importante también el hecho de que estas mujeres comparten las características principales del personaje de Rosa en cuanto a origen, idioma, costumbres y, sobre todo, experiencias.

A cada una de las entrevistadas mencionadas previamente se les hicieron diez preguntas, enfocadas no solo en los cuatro aspectos analizados del lenguaje escénico de la performance, sino también en su acercamiento al teatro y al mercado como espacio de encuentro humano, y su participación en las audiencias públicas del 2002 en Ayacucho. Las respuestas brindadas por cada entrevistada nos servirán para comprobar o desmentir las reflexiones planteadas previamente. Para ello, comentaremos los resultados de las entrevistas partiendo de tres ejes: la invitación a sanar, el reconocimiento del daño causado a los deudos

de violencia, y la compañía que les brinda (o no) la performance. Cabe resaltar que todas las entrevistas a las que se hará alusión a continuación han sido registradas a detalle en el documento original de la investigación, por lo que invitamos al lector a consultarlo en caso desee obtener mayor información.

En cuanto al primer punto, las entrevistadas coinciden en que el ritual de florecimiento que realiza el personaje de Rosa al final de la performance es el que asocian directamente con la sanación. Esto es, cuando Rosa arroja a los espectadores pétalos de rosas humedecidos previamente en el kero donde fueron colocados. En dicho objeto, según Ana Correa, se acumula una carga energética proveniente del *Janaq Pacha* y el *Uhu Pacha* que se mantiene en movimiento (como se citó en ICCV, 2020, 24:17 min.). A partir de ello, podemos asumir que es esa energía la que se esparce y comparte a través del agua de rosas, con la intención de nutrir con ella a cada uno de los espectadores de la performance. Este acto, además, es acompañado por la voz del personaje de Rosa, que dice "... por nuestros jóvenes, para que florezca la memoria, por nuestras mujeres indias, por nuestro pueblo de América Latina..." (WIIPA, 2020, 26:30 min.).

Algunas de las entrevistadas toman dicho momento de la performance como un impulso para continuar con su lucha, mientras otras ven en él la representación de un futuro utópico muy lejano de su realidad, aunque

no inalcanzable. Este es el caso de Juana, por ejemplo, quien cree que la sanación llegará recién para las siguientes generaciones de su familia, empezando por sus nietos. De igual manera, tanto ella como el resto de entrevistadas afirman que el ritual les recuerda la importancia de mantener viva la memoria de nuestra historia pasada para así construir un futuro mejor para todos. En otras palabras, perciben una invitación a tomar acciones concretas para que ello ocurra.

Así, es posible afirmar que la invitación a sanar no se reconoce como un fin alcanzable de forma inmediata y, en algunos casos, tampoco posible para todos. A pesar de ello, se entiende el ritual de florecimiento final como la parte de la performance que anima al espectador a movilizarse, directa o indirectamente, hacia esa futura sanación. Esto es, según las respuestas anteriores, a través de la búsqueda de justicia y/o a través de la conservación de la memoria en futuras generaciones. Finalmente, el fin es el mismo: que sucesos tan violentos como los delitos de lesa humanidad cometidos durante el CAI no vuelvan a suceder para así encontrar paz en los días venideros.

En segundo lugar, las entrevistadas afirman que la performance reconoce el daño causado a los ayacuchanos deudos de violencia política a través del tránsito de la *performer* y del uso y significación de los objetos en escena. Por un lado, María Elena ve reflejado el sufrimiento de la búsqueda de desaparecidos en la danza del

personaje de Rosa: la pregunta a los apus, la caminata por las punas, etc. Mientras tanto, otras de sus compañeras de ANFASEP afirman reconocer en objetos como el cuchillo, la vara y el banco la violencia sistemática ejercida sobre los cuerpos de sus pares. Rodomila, por ejemplo, afirma que el nudo tallado en el banco le recuerda a una persona siendo torturada. Además, coincide con Lidia en que el cuchillo fue el arma por excelencia de tortura de la época y en que la vara fue un instrumento fundamental para dar vuelta a los cuerpos durante las búsquedas extraoficiales de desaparecidos.

Asimismo, las entrevistadas señalan que diversos aspectos del comportamiento de Rosa les recuerdan a personas específicas de su entorno. Estos son su desesperación por encontrar a su hijo, que a Lidia le recuerda su propio pesar; su forma de hablar, en la que Noruska se ve representada junto a sus paisanos; y su actitud aguerrida, en la que ella misma reconoce específicamente a su abuela y la forma en que ha sobrellevado su dolor durante años. Por su parte, Rodomila y María Elena reconocen su cultura en los objetos y la forma en que son usados en escena. El banco y la vara, por ejemplo, forman parte de su cotidiano, y el kero es relacionado por la primera con un plato típico ayacuchano, y por la segunda con la cultura incaica.

A partir de ello, podemos afirmar que las entrevistadas dan su propia significación a los objetos en escena, siendo esta muy distinta

a la que les dimos previamente en el artículo. A pesar de ello, reafirmamos que el lenguaje escénico de la performance logra reconocer el daño causado a los ayacuchanos afectados por la violencia política vivida durante el CAI. Ello, por un lado, gracias a la representación de la violencia ejercida durante la época y, por otro, gracias a que las espectadoras se identifican a sí mismas y a sus pares (ayacuchanos y, en general, personas de origen andino) en la forma de actuar de Rosa y los objetos que manipula en escena.

En tercer y último lugar, al preguntarles a las entrevistadas sobre la posible compañía o ruptura de la soledad para los deudos de violencia que brindaba la performance, estas tomaron tres posturas. Por un lado, algunas afirmaron que esto se logró como consecuencia de la representación de la historia de Rosa Cuchillo, con todos los elementos que ello implicaba. Es más, María Elena incluso señala que, para ella, el personaje llevado a escena no solo representa, sino que da voz a aquellas víctimas que comparten su historia pero que, por diversos motivos, no pueden o no se animan a contar sus experiencias. Por su parte, Noruska no cree que haya un acompañamiento ofrecido a las víctimas con la performance, pero sí un llamado a la reflexión sobre la importancia de no olvidar lo ocurrido.

El tercer grupo de entrevistadas afirma reconocer la ruptura de su soledad como víctimas de violencia política pero no gracias

a la performance en sí, sino a los artistas involucrados en su creación y puesta en escena: el grupo teatral *Yuyachkani*, en general, y la actriz Ana Correa, en específico. Recordemos nuevamente que el colectivo *Yuyachkani* presentó por primera vez la performance Rosa Cuchillo en un mercado de Ayacucho del 2002, muy poco tiempo después de formalmente concluido el conflicto armado interno. Tal accionar evidencia el compromiso del grupo artístico para con sus compatriotas afectados, compromiso que se ha mantenido como pilar fundamental de su trabajo artístico en los años posteriores. Es justamente a dicha labor a la que hacen referencia las entrevistadas.

La señora Rodomila, por ejemplo, sostiene que la ANFASEP reconoce y agradece el trabajo del grupo y, sobre todo, de Correa, con quien pudieron tener un acercamiento directo luego de que les presentara de manera privada la performance hace ya algunos años. Rodomila, al igual que sus compañeras miembros de ANFASEP, valoran ese encuentro no solo por la calidad artística de la performance sino por la conversación que pudieron tener con la actriz posteriormente, que las acercó a ella de forma más íntima. Con respecto a ello, la señora Juana recuerda con mucho entusiasmo el reconocimiento que recibieron Ana Correa y el grupo *Yuyachkani* en el Lugar de la Memoria en Lima, pues fue, para ella, un logro bien merecido. Además, recuerda haber podido compartir una conversación con la actriz ese día también.

En otras palabras, hay quienes encuentran en su relación personal y/o grupal con la actriz y, por ende, con el colectivo *Yuyachkani*, la compañía de la que hablamos. En ese sentido, no se trata de la historia que cuenta la performance solamente, sino del rostro que la representa. En este caso, sabemos que es el de Ana Correa el que potencia el valor significativo de la performance tanto por su recorrido artístico como por su calidad humana. Por un lado, pues, ha acompañado la labor política de *Yuyachkani* por varias décadas y, a su vez, les ha permitido a sus espectadoras tener un contacto más humano y personal con ella.

Si bien hemos discutido ya las tres aristas señaladas, no está de más darle un espacio a los comentarios que hicieron las entrevistadas en relación al espacio escénico original de la performance: el mercado ayacuchano. Cabe recordar, pues, que el espacio es uno de los elementos que analizamos como parte del lenguaje escénico de la performance y que, sin embargo, no ha sido asociado por las entrevistadas con ninguno de nuestros tres puntos de análisis anteriores. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que a todas ellas se les mostró la performance de manera virtual veinte años después de haber sido presentada por primera vez³, con el fin de que pudieran participar de las entrevistas.

3 Exactamente en 2022, año de publicación de la tesis a partir de la cual se escribe este artículo.

Lamentablemente, la performance mostrada por vídeo no conservaba el espacio original del mercado, sino que se ubicaba en un espacio teatral convencional (cerrado, con sillas frente a un escenario). Debido a ello, no se les pudo cuestionar a las entrevistadas en base a lo que observaron de ese elemento escénico sino en base a sus experiencias personales en relación a él. Bajo este contexto, el comentario que resaltó en las entrevistas fue que, contrario a lo que ocurre en la actualidad, antes los mercados eran un espacio de encuentro entre conocidos, donde cada comprador tenía una “case-rita” que le vendía sus productos. Sin embargo, eso cambió a partir de la pandemia de Covid19 que se vivió a nivel mundial en el 2020.

En poco tiempo, el mercado en Ayacucho, tal como lo conocían nuestras entrevistadas, desapareció. Por supuesto que los mercados siguen existiendo, pero, para el momento de las entrevistas, la mayoría coincidió en que aún sentían temor de salir a las calles y enfermarse. Tal es el caso de doña Juana, quien afirmó que usualmente hacía sus compras en bodegas cercanas a su casa. Rodomila, María Elena y Lidia comparten tal temor a salir, sobre todo a lugares muy aglomerados, como suelen ser los mercados. Este temor, en cierto sentido, les recuerda a la época de CAI, cuando todas buscaban refugiarse del peligro que significaba andar por las calles.

De tal manera, se pierde en la actualidad el significado que pudo haber tenido, en su

momento, la decisión de irrumpir con *Rosa Cuchillo* en la cotidianidad de los espectadores, donde vecinos, amigos, conocidos, caseros se concentraban en distintas horas del día para hacer sus compras. Sin embargo, las afirmaciones de las entrevistadas nos dejan en claro que el mercado, siendo un espacio tan importante para el cotidiano de la comunidad durante la época (2002), tenía un gran poder de convocatoria. Podríamos asumir que esto permitiría a los artistas acercarse a la mayor cantidad posible de personas afectadas por el CAI, lo que hubiera sido más complicado si se utilizaba otro punto de reunión por el temor antes mencionado a transitar libremente por las calles si no era necesario hacerlo.

A partir de lo expuesto previamente, podemos afirmar que tres de los cuatro elementos sobre los que se discutió ayudan a la performance *Rosa Cuchillo* a acercarse a una reparación simbólica para los ayacuchanos víctimas de violencia política durante el conflicto armado interno del Perú. Estos elementos son el tránsito de la *performer*, el uso y significación de los objetos en escena y el ritual de florecimiento final, quedando de lado el espacio escénico. Además, y como era de esperarse, las impresiones expuestas por parte de la investigadora y por parte de las entrevistadas son distintas unas de las otras en mayor o menor medida. Ello demuestra que, en definitiva, tener conocimiento teórico sobre un tema no nos acercará necesariamente a la realidad de la puesta en escena frente al espectador.

Podemos teorizar sobre las posibles reacciones de nuestros espectadores ante nuestro trabajo y potenciar nuestro resultado final lo mejor posible para que se acerque al que esperamos tanto arriba como debajo de las tablas. Sin embargo, solo el *aquí y ahora* del acto, sobre todo cuando se trata de una performance, es el que puede determinar el impacto real de nuestro arte. Así, no hay mejor persona que el mismo espectador para darnos luces sobre lo que significó para él/ella la experiencia.

CONCLUSIONES

Rosa Cuchillo resulta ser, a partir de lo discutido previamente, una performance que logra ofrecer una reparación simbólica de manera parcialmente efectiva a personas ayacuchanas víctimas de violencia política. Esto, gracias a tres de los cuatro elementos del lenguaje escénico presentados en este artículo: el tránsito de la *performer*, el uso y significación de los objetos en escena, y el ritual de florecimiento con el que se cierra la performance. Cada uno de estos elementos logra, en mayor o menor medida, que *Rosa Cuchillo* extienda una invitación a sanar, reconozca el daño causado a las víctimas y rompa su soledad.

En primer lugar, el tránsito de la *performer* por el espacio logró que las entrevistadas se sintieran representadas y, en cierta forma, acompañadas en su dolor. Ello debido a la forma en que el cuerpo de la actriz las llevó por una

búsqueda incansable que le recordó a cada una su historia personal y, a la vez, la que comparten como comunidad con sus familiares, amigos y conocidos. Contrario a lo esperado por la investigadora, la representación de los tres mundos andinos a través del cuerpo de la actriz no tuvo mayor impacto en las entrevistadas, sino que se vio opacada por la narrativa misma de la búsqueda de una víctima de desaparición forzada.

En segundo lugar, el uso de los objetos en escena (la vara, el kero, el cuchillo y el banco) complementa la narrativa de la búsqueda que construye Ana Correa a nivel físico. Por lo tanto, este elemento potencia aún más la sensación de las entrevistadas de verse reflejadas en el actuar de Rosa durante la búsqueda de su hijo Liborio. No solo identifican los objetos como parte del cotidiano vivido durante el conflicto armado interno, sino que reconocen la forma en que el personaje manipula algunos de ellos. Así, las entrevistadas ven reconocido, nuevamente, su dolor y dejan de sentirse solas en él. En cuanto a la significación de los objetos señalada por la investigadora, esta pasa a un segundo plano para las entrevistadas que, lejos de reconocer los significados expuestos por la investigadora, le dan su propia interpretación a cada elemento.

En tercer lugar, el ritual de florecimiento resulta clave para lograr una reparación simbólica en tanto extiende a las víctimas una invitación a sanar que es reconocida por nuestras

entrevistadas. Además, dicha invitación llega acompañada, para ellas, por un mensaje de aliento para continuar con las búsquedas de sus familiares y de justicia para sus casos, así como de una invitación a reflexionar sobre la importancia de la preservación de la memoria en los días venideros. Sin embargo, esta invitación resulta poco efectiva en tanto alude, según algunas de las entrevistadas, a un futuro demasiado lejano y poco realista para ellas, aunque posible para las siguientes generaciones.

En cuarto lugar, solo podemos llegar a especular el aporte que pudo tener el espacio escénico en su momento para lograr una reparación simbólica para víctimas ayacuchanas de violencia política. Teniendo esto en cuenta, y gracias a los testimonios de las entrevistadas, podríamos asumir que el hecho de presentar la performance en un mercado de Ayacucho en 2002 aportó a hacer posible la ruptura de la soledad de las víctimas entonces presentes. Tener el mercado como espacio de presentación logró potenciar el acercamiento de los artistas a espectadores que hubiesen sido víctimas de violencia durante el CAI. Esto resulta fundamental para poder plantear la performance como una reparación simbólica. Asimismo, según lo que reflexiona la autora, el espacio permite acercar y presentar el teatro a muchos espectadores que no lo pueden consumir por el aislamiento, la violencia y el olvido que su comunidad sufría y continúa sufriendo por parte del Estado.

Finalmente, el caso de la performance *Rosa Cuchillo* del grupo *Yuyachkani* nos demuestra que el arte performativo puede llegar a ser una reparación simbólica que cause un impacto real en víctimas de violencia política. Esto, en tanto la performance nutra su lenguaje escénico con elementos que no solo representen los hechos a denunciar de tal forma que sus espectadores puedan verse identificados, sino que les proporcionen una invitación a sanar desde la horizontalidad de poderes. La posibilidad del encuentro entre artista y espectador post performance puede desarrollar incluso a mayor profundidad este punto. Para eso, resulta imperativo conocer el perfil y empaparnos de la cultura de tal espectador a la que el o los artistas se quieran acercar. Solo de esta forma sabrán incluir detalles en la performance que la hagan efectiva y respetuosa en un momento de justicia transicional. En otras palabras, el lenguaje escénico determinará, en gran medida, el impacto de este arte.

Al respecto, podemos especular que, si bien la performance de *Yuyachkani* tendría un impacto inevitable en todos aquellos que sufrieron violencia política durante el CAI peruano, seguramente su efectividad como vehículo de sanación dependería de la experiencia personal de cada espectador y su relación con la historia de Rosa. Por este motivo, otros tipos de víctimas necesitarían ajustes importantes no solo en el lenguaje escénico de la performance sino en las fuentes de creación de la misma para verse involucrados lo más posible con la

historia y, por ende, con la invitación a sanar que esta pueda plantearle. Aún así, al retratar Rosa Cuchillo el testimonio de un personaje universal como la madre, tiene un potencial particular para interpelar y aproximarse a distintos grupos humanos víctimas de violencia en todas sus formas.

Todas estas conclusiones dejan entrever que hay aún un largo camino por recorrer tanto en el campo de las artes escénicas peruano como en el campo judicial para llevar justicia y aportar consuelo a víctimas de violencia política. Sin embargo, hoy en día ya existen diversas posibilidades para abordar el arte teatral desde un compromiso político para con la(s) víctima(s) de aquellos delitos de lesa humanidad que hayan quedado impunes en nuestra historia. Está en manos de quienes somos artistas teatrales poner nuestros conocimientos sobre este arte potencialmente reparador al servicio y evaluación de nuestros compatriotas. De hacerlo, podremos impactar de forma positiva en el universo personal y colectivo de muchos grupos de nuestra sociedad.

Por supuesto, el reconocimiento oficial del arte escénico como una reparación simbólica es un pendiente que, de ser llevado a cabo, podría facilitar la labor antes mencionada. Es una posibilidad valiosa a la que darle seguimiento. Ante ello, la autora considera imperativo que se incluya este tipo de arte como parte del Plan Integral de Reparaciones, y específicamente como parte del Plan de reparaciones

simbólicas. Se espera que, de esta manera, cada vez se investigue y desarrollen más las posibilidades de sanación que nos ofrecería esta nueva forma de reparación. Todos estos esfuerzos serían aportes importantes para darle un lugar digno a todas nuestras comunidades dentro y fuera de la capital. La dignidad como punto en la agenda nacional es fundamental para la evolución y descentralización de un país en constante crisis política como lo es nuestro Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agüero, J.

2004. El Perú y la tortura. Una constante en conflicto armado interno, autoritarismo y democracia. *IUS ET VERITAS*, 29, pp. 359-382. En: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/iusetveritas/article/view/11784/12353>

Álvarez, O.

2016. Beneficios de la práctica del Tai Chi Chuan para la salud. *Correo Científico Médico*, 20 (2), pp. 400-402. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1560-43812016000200015

Aponte, M.

2016. Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova*, 14 (17), pp. 85-127. En: <https://www.redalyc.org/pdf/4762/476255357005.pdf>

ANFASEP, PUCP y UNMSM.

2020. *Museo de la Memoria «Para que no se repita» de la ANFASEP. Guía para el recorrido*. Lima: Gráfica Columbus. https://cdn01.pucp.education/idehpucp/wp-content/uploads/2021/02/25151858/GUIA-ANFASEP_castellano.pdf

Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH).

2003. *Conclusiones y Recomendaciones: Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Editora Impresora Amarilys. En: https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/498_digitalizacion.pdf

Banco Central de Reserva del Perú (BCRP)

2015. *Informe económico y social: región Ayacucho*. Ayacucho: Banco Central de Reserva del Perú. <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Proyeccion-Institucional/Encuentros-Regionales/2015/ayacucho/ies-ayacucho-2015.pdf>

Canal Instituto de Cultura El Carmen de Viboral

6 de octubre de 2020. *Escuela de Espectadores XXV Festival Internacional de Teatro El Gesto noble* [Archivo de Vídeo]. Youtube. En: <https://www.youtube.com/watch?v=-X-eD2oGNbl>

Canal Watson Institute for International and Public Affairs.

13 de junio de 2012. *Rosa Cuchillo* [Archivo de Vídeo]. Youtube. En: <https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpxc>

Cemillán, L.

2018. Memoria histórica, cuerpo y performance. Enterrando el caso español. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5 (5), pp. 88-101. En: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/14208/14355>

Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR)

2003. *Informe final de la CVR*. Lima: CVR. <https://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/vi/>

Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN)

2013. *Lineamientos generales del programa de reparaciones simbólicas*. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/2917082/Lineamientos%20generales%20del%20programa%20de%20Reparaciones%20Simbo%CC%81licas.pdf?v=1647531776>

Coogan, A.

2011. *What is Performance Art?*. Dublin: Irish Museum of Modern Art (IMMA). <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisperformanceart.pdf>

Correa, A.

2009. Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. *Revista Karpa*, pp. 1-9. En https://www.academia.edu/7698583/Correa_Ana._Sanaciones_y_reparaciones_simb%C3%B3licas_Rosa_Cuchillo_

2021. El desmontaje de "Rosa Cuchillo". *Journal of Theatre Anthropology*, 1, pp. 225-234. En: <https://jta.ista-online.org/article/download/27/54/73>

Degregori, C. y Rivera, C.

1993. Perú 1980-1993: fuerzas armadas, subversión y democracia. Redefinición del papel militar en un contexto de violencia subversiva y colapso del régimen democrático. *IEP: Documentos de política*, 5, pp. 7-28. <https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/906/Documentodetrabajo53.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH)

2010. La reparación: acto jurídico y simbólico. *Verdad, justicia y reparación*, 4, pp. 275-318.

Li, D.

2009. *Ayacucho: análisis de situación en población*. Lima: Nova Print. En: <https://www.unfpa.org/sites/default/files/admin-resource/UNFPA-CIES-ASP-Ayacucho.pdf>

López, A.

2008. *De mitos, estrellas y cosmogonías en las tierras del cóndor del sur*. Córdoba: Editorial Brujas. <https://n9.cl/oqjds>

Mello, A.

2020. *O grupo cultural Yuyachkani e as múltiplas tessituras do discurso cênico: a teatralidade, a performatividade e a desmontage* [Tesis de Doctorado, Universidad Federal de Minas Gerais]. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/36082>

Páez, D. y Adrián, J.

1993. *Arte, lenguaje y emoción: la función de la experiencia estética desde una perspectiva Vigotskiana*. Madrid: Editorial Fundamentos. <https://n9.cl/9owhk>

Rocha, T.

2022. *El arte escénico y su contribución en el proceso de sanación de deudos de violencia política. El caso de la performance Rosa Cuchillo del grupo Yuyachkani* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. En: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23207>

Rubio, M.

2010. Persistencia de la memoria. En O. Cornago (Ed.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (pp. 265-286). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Cornago-Oscar-utopias-proximidad-b.pdf>

Santos, J.

2019. *Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru* [Tesis de Maestría, Universidad Federal de Bahía]. En: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29964>

Santos, L.

2022. *A mãe enlutada toma a palavra: Hilda Peña, de Isidora Stevenson, e Rosa Cuchillo, do Grupo Cultural Yuyachkani* [Tesis de Maestría, Universidad Federal de Minas Gerais]. En: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47740>

Theidon, K.

2004. *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

Verdera, F.

2007. *La pobreza en el Perú: un análisis de sus causas y de las políticas para enfrentarla*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP). http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/handle/IEP/549/verdera_lapobrezaenelperu.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances (WGEID)

2015. Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias. *Asamblea General de las Naciones Unidas: Consejo de Derechos Humanos*, pp. 1-19. <https://www.undocs.org/es/A/HRC/30/38/Add.5>