

## Liminalidad, comunidad y carnaval en *Adiós, Ayacucho* de Yuyachkani

Giosuè Alagna

*Adiós, Ayacucho* (1990), unipersonal de Augusto Casafranca, con dirección de Miguel Rubio y musicalización de Ana Correa, es uno de los trabajos más emblemáticos del Grupo Cultural Yuyachkani y su obra más largamente representada. Basada en la *novella* homónima de Julio Ortega (1986), esta obra lleva a escena el monólogo de Alfonso Cánepa, quien relata cómo (tras ser acusado de terrorismo) es torturado, asesinado y arrojado a un barranco por las fuerzas del Estado. La *novella*, a su vez, se basa en la historia verdadera de Jesús Oropeza Chonta, dirigente campesino que corrió una suerte similar en 1984. En la *novella*, Cánepa —parcialmente desmembrado por las granadas arrojadas sobre él— se levanta del barranco donde fue arrojado y se dirige a Lima a recuperar los huesos que ha perdido a manos de sus captores, y a entregarle una carta de reclamos al presidente.

Al trabajar en la adaptación teatral de la historia, Rubio y Casafranca se enfrentaron al problema de representar teatralmente el cuerpo muerto de Cánepa, emblema de los muertos y desaparecidos por la violencia en el Perú de esos años. En palabras de Rubio, la pregunta era: “¿Cómo corporizar a un personaje que no tiene cuerpo?” (91). Una segunda consideración fue la necesidad de incluir una dosis de *comic relief* en la obra. Es decir, una historia tan terrible como la de Cánepa tenía que ser contada con cierto humor. Estas dos consideraciones llevaron al director y al actor a trabajar con la idea de incluir a algún personaje de las diferentes danzas tradicionales de la sierra peruana. Se consideraron diferentes personajes, hasta que en una reunión de trabajo Casafranca aparece vestido como un Qolla de Paucartambo para contarle a Rubio la historia de Cánepa. Así nació “la relación Q’olla-Cánepa[...] el pacto que hace el Qolla con el espíritu de Alfonso Cánepa[...] para que a través suyo se supiera lo que le sucedió a Cánepa” (Rubio 96).

Existen aportes valiosos para aproximarnos a esta y otras obras del repertorio de guerra que Yuyachkani puso en escena para su trabajo con la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), visitando algunos de los pueblos donde ésta iría a recoger testimonios. Los actos escénicos se llevaron a cabo meses antes de la llegada de los representantes de la CVR, y luego en los días y horas previos a la celebración de las Audiencias Públicas.<sup>1</sup> Para Francine A'ness, se buscaba con este trabajo “that the rich and semiotically evocative power of theater, combined with the ritual nature of the event, might help mark the postwar transition, dignify its victims, honor the dead and disappeared, and thus prompt people to come forward and speak publicly to the Commission without fear” (397). Por su parte, Taylor resalta la transferibilidad de la capacidad de ser testigo (*witnessing*) en el contexto de estos actos escénicos: “the theatre, like the testimony, like the photograph, film, or report, can make witnesses of others[...]” y “Yuyachkani insists on creating a community of witnesses by and through performance” (211). Ileana Diéguez se enfoca, entre otros aspectos, en el carácter liminal y fronterizo de las obras del Grupo, y comenta sobre el efecto de reparación simbólica y la capacidad curativa de actos escénicos como *Antígona* y *Rosa Cuchillo* (“Escenarios” 75-82). Anne Lambright analiza la función de los muertos, y los fantasmas que estos producen, en la dramaturgia de Yuyachkani, y afirma que ellos se han convertido en “repositories of national memory, means of exploring collective and individual trauma, and, interestingly, active mediators between the people and the state” (89). Específicamente sobre *Adiós, Ayacucho*, Lambright resalta la significancia cultural de la re-encarnación (*re-embodiment*) de Cánepa en Qolla, y agrega: “the costume is that of a recognizable figure from the Virgen del Carmen Festival in Paucartambo (Cuzco)” (98). También es acertada su lectura de la escena final (cuando Cánepa usurpa la urna de Francisco Pizarro y se deposita en ella, completando sus huesos con los del conquistador) como una conquista al revés. Al respecto Lambright manifiesta que “the violence and desecration of the Andean body politic that began almost 500 years ago is now aimed at the icon of the Spanish-ness” (101). Sobre el Qolla, A'ness hace referencia al pasamontañas blanco con gruesas líneas negras que resaltan los ojos y la boca, la voz de niño y la presencia irónica del personaje. Sin embargo, hasta ahora no se ha analizado sistemáticamente qué aporta el Qolla en escena y cuál es su función en el universo simbólico de la obra y en el esfuerzo de Yuyachkani por (re)hacer memoria y comunidad.

Con el Qolla se resuelven los dos problemas teatrales antes mencionados: este personaje corporeizará al desaparecido Cánepa y proporcionará el

alivio cómico necesario. Lo que se propone aquí es que, además, el Qolla lleva a escena una lógica carnavalesca y un estado liminal que son claves para entender la manera en que esta obra de Yuyachkani busca animar una comunidad de testigos, y una cultura de la memoria y los Derechos Humanos en el Perú, tanto durante los años de la violencia como en el contexto de la transición democrática. Elementos claves de la performance del Qolla en la fiesta andina que se abordarán en el curso de este análisis (su autenticidad y su tosquedad, la capacidad de generar la risa comunal, su carácter bufonesco y al mismo tiempo sufriente, su cercanía con el ciclo muerte-vida), se manifiestan en la escena teatral para poner en contacto una serie de pares de opuestos: lo alto y lo bajo, el mundo andino y el mundo limeño, lo urbano y lo rural, el mundo de los vivos y de los muertos, el mundo de dentro y el de fuera, el “yo” y el “otro”. En última instancia, se propone leer a este personaje como emblema de las relaciones entre liminalidad y carnaval, y la posibilidad de (re)hacer comunidad, tanto en lo performático de la fiesta andina como en la acción escénica creada por Yuyachkani.

Conviene definir aquí lo que se entiende por comunidad. No nos referimos a una agrupación de personas reunidas en función de un interés específico, ni al lugar donde estas personas viven o se congregan. A lo que apuntamos es, en primer lugar, a la noción de *communitas* que Diéguez toma de Victor Turner. Turner habla de *communitas* en el contexto de los ritos de pasaje que marcan el paso del individuo de un estatus a otro (un cambio de lugar, estado, edad o condición social). Turner identifica tres fases en los ritos de pasaje o transición: separación, margen (o limen) y agregación. En la fase intermedia, “liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial” y sus atributos, necesariamente ambiguos e indeterminados, se expresan a través de distintos símbolos: “Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness[...].” (94-95).

La centralidad de la muerte en *Adiós, Ayacucho* se manifiesta desde el inicio de la obra. Al ingresar en la sala,<sup>2</sup> en casi total oscuridad, es imposible no reparar en los elementos dispuestos en el centro del escenario: una rampa de madera que funge de ataúd sobre la que están el saco, los pantalones y los zapatos del difunto ausente. La rampa está rodeada de flores y, sobre el suelo frente a ella, hay un gran candelabro con velas encendidas, cuya luz inevitablemente atrae las pupilas (esta es el área del escenario que recibe más iluminación durante la obra y es también el centro alrededor del cual se desarrolla la acción). El espectador se lleva la impresión de haber entrado a

un velorio comunal. El velorio en escena es reminiscente a un pacha vela, “an Andean ceremony performed after the death of a family member. The remaining family takes turns keeping company the deceased who are represented by their clothing” (Milton 152).

Asimismo el Qolla de *Adiós, Ayacucho* se presenta de entrada como entidad liminal, empezando por la oscuridad de la sala cuando emerge (al inicio de la obra) de una enorme bolsa de plástico negro, reminiscente a una bolsa para cadáveres. Por otro lado, el fallecido Cánepa, este muerto-vivo corporeizado en el Qolla, también ocupa un lugar ambiguo entre la vida y la muerte, entre el aquí y el allá. Como veremos más adelante, la liminalidad de Cánepa también se manifiesta en el estoicismo con que obedece órdenes y recibe castigos, lo que concuerda con lo señalado por Turner sobre el comportamiento del ente liminal, el cual “is normally passive or humble; they must obey their instructors implicitly, and accept arbitrary punishment without complaint” (95). Finalmente, Casafranca (el actor) se constituye en escena como ese otro ente liminal que señala Diéguez, ocupando el espacio entre arte y activismo político, entre arte y vida, que se analizará a continuación.

Es durante la fase liminal de los ritos de pasaje cuando emerge de manera visible la *communitas*, un tipo de conexión social sin estructuras o rudimentariamente estructurada (Turner 96). Diéguez, quien ha desplazado las nociones de *communitas* y liminalidad de la antropología al estudio de las prácticas escénicas en el contexto latinoamericano, señala que la *communitas* es “como una comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro totalmente contraria a lo que representan y convocan las estructuras, directamente involucradas con la ley” (“Cuerpos” 25). Recordando la Marcha por la Paz con Justicia y Dignidad organizada en mayo de 2011 por el poeta mexicano Javier Sicilia (cuyo hijo fue asesinado por el crimen organizado), Diéguez además hace hincapié sobre lo efímero de la *communitas*, la cual “se instala en la vida[...] por un corto tiempo para mitigar la aspereza de los conflictos sociales” (“Cuerpos” 25).

Concuerdo con Diéguez cuando sugiere que las acciones escénicas de Yuyachkani son capaces de provocar experiencias de liminalidad, y en este sentido generar *communitas*. Para Diéguez, lo liminal se presenta como espacio de encuentro entre y en medio de prácticas artísticas y políticas, éticas y estéticas, y “como anti-estructura que pone en crisis los *status* y jerarquías”, asociándola además a “situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales[...]” (“Escenarios” 18). Estas experiencias liminales se manifiestan de manera clara en el trabajo de Yuyachkani con la CVR cuando

el grupo va al encuentro de poblaciones (en su mayoría quechua hablantes) percibidas desde el centro como las más cultural y políticamente marginales, y realiza performances callejeras con el propósito (entre otros ya mencionados) de convocar a la comunidad y crear un clima propicio para la memoria en la antesala de las audiencias públicas.<sup>3</sup>

Resulta provechoso vincular estas nociones de *communitas* y liminalidad con las propuestas de Jacques Rancière sobre teatro, comunidad y *dissensus*. Interrogándose sobre la supuesta esencia comunitaria del teatro, Rancière afirma:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro[...]  
Lo que nuestras performances verifican no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a.  
("El espectador" 23)

Lejos de proponer que el rol del teatro reside en su capacidad de enseñar algo, despertar la conciencia de un público ignorante, o llevar a la acción a un espectador fundamentalmente pasivo (no se trata de volver actor al espectador, como quería Augusto Boal), Rancière cuestiona las oposiciones mismas mirar/saber, actividad/pasividad, apariencia/realidad. Para él, estas oposiciones esconden un principio de desigualdad que distribuye *a priori* capacidades e incapacidades a estas posiciones, así como a los cuerpos de actores y espectadores. El espectador, por naturaleza, también actúa:

compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera[...] para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. ("El espectador" 20)

Subyace a estas reflexiones una concepción de la sociedad que afirma la igualdad fundamental de la inteligencia común a los seres humanos, un tema que Rancière desarrolla en *El maestro ignorante*. Llevando este principio a la problemática contemporánea sobre el espectador, Rancière concluye que al eliminarse la oposición entre mirar y actuar, es decir, al borrarse la frontera entre el que mira y el que actúa, entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo, el resultado es una comunidad emancipada. En otras palabras, una comunidad

en la que todos pueden ejercer su capacidad de asociación y disociación, y todos son intérpretes activos; narradores y traductores al mismo tiempo. Este no sería un efecto exclusivo del teatro, sino del arte en general, e incluso de la política, entendida por Rancière como democracia. De hecho, un presupuesto fundamental en el pensamiento de Rancière es que “arts and politics are implicated in each other insofar as they produce *effects* of equality” y constituyen formas de *dissensus*, “that is, processes that effect a suspension of the logic that institutes politics as the preserve of those born to rule, and art as that bound to the service of social function, etc.” (Corcoran 3-5). El *dissensus* opera como redistribución o reordenamiento de lo sensible para fracturar las jerarquías sociales. Así, la práctica artística y política genuina implica un modo emancipatorio (como el expuesto arriba para el caso particular del teatro), “inseparable from the construction of sensible frames in which bodies are torn from their assigned places, and exhibit verbal competences and emotional capabilities they are not supposed to have by virtue of the space-time they occupy” (Corcoran 4-5). En el contexto que nos atañe, los testimonios públicos que numerosos pobladores ofrecieron en quechua ante miembros del equipo de la CVR y que fueron transmitidos por televisión con traducción al español, conforman en mi opinión una manifestación de *dissensus* en tanto actos políticos que reorganizan los roles que se perciben tradicionalmente como posibles para los pobladores andinos rurales y quechua hablantes.

Lo que tienen en común las nociones de *communitas*, liminalidad y *dissensus* es su carácter antijerárquico y su efecto igualador.<sup>4</sup> Es importante para mi análisis señalar las intersecciones entre estas nociones (de las que forma parte el borramiento de la oposición actor/espectador) para ponerlas en contacto con el concepto de carnaval, entendido como “triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín 12). Se debe tener en cuenta estas intersecciones porque en *Adiós, Ayacucho* la presencia del Qolla instala en escena la lógica del carnaval, resquebrajando jerarquías a través de sus gestos, juegos y bromas para apoyar el esfuerzo de Yuyachkani por (re)hacer comunidad y memoria.<sup>5</sup>

Al preguntarse por los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos de la Edad Media, Bajtín los relaciona con las formas del teatro por su carácter concreto y su importante elemento de juego, y prosigue con una comparación provechosa para nuestro análisis:

el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. *Está situado*

*en las fronteras entre el arte y la vida.* En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven[...] (9)

Es evidente la afinidad de esta definición con algunos de los elementos que Diéguez asocia al carácter liminal de diversos *performers* latinoamericanos, especialmente su posición fronteriza entre arte y activismo político, y su relación con los espectadores. Por otro lado, Diéguez también reflexiona de manera explícita sobre las estrategias carnavalizantes y construcciones grotescas en el ámbito del teatro y la performance, notando que en la cultura popular lo grotesco “representa una imagen heterogénea y ambivalente del mundo, integrando reinos opuestos: vida-muerte, risa-dolor” (“Escenarios” 57). Estas estrategias son centrales en la dramaturgia de *Adiós, Ayacucho* y la presencia del Qolla permite articularlas, como veremos a continuación.

### **El Qolla en escena: carnaval andino y liminalidad**

La investigación etnográfica de los miembros de Yuyachkani ha tenido una importancia fundamental en los procesos creativos del grupo, como han notado Taylor y Diéguez, entre otros. La elección y desarrollo de la figura del Qolla para *Adiós, Ayacucho* por parte de Casafranca y Rubio son una muestra de esa capacidad de entender en profundidad los símbolos y prácticas culturales con los que el grupo trabaja.<sup>6</sup> Luciendo una máscara blanca, montera, guantes, borlas y vicuña disecada atada a la cintura, el Qolla es un personaje inmensamente popular en diversas celebraciones folklórico-religiosas del departamento del Cuzco. La más conocida de todas es la de La Virgen del Carmen (Paucartambo), pero también se debe mencionar la de San Jerónimo (en el pueblo del mismo nombre), el Quyllurrit'i (en la localidad de Sinkara) y la Virgen del Rosario (en San Salvador). Estas celebraciones y sus diferentes comparsas se han transformado en símbolos de la identidad cuzqueña y son bien conocidas en el ámbito nacional y regional. En particular, “la danza de los *qollas* es una de las más populares y difundidas en el Cuzco. Para los cuzqueños, su interpretación ha pasado a ser un medio con el cual explorar la identidad ‘indígena’, que apela a la pertenencia y la legitimidad cultural, pero que también implica un estatus bajo y la marginalidad social” (Mendoza 247).

En la adaptación teatral de *Adiós, Ayacucho*, el Qolla sirve como eje de la dramaturgia, llevando a escena la lógica y estética del carnaval a través de diferentes elementos que caracterizan a este personaje en la fiesta andina,

en particular una risa ambigua que bordea el sufrimiento, y su proximidad al ciclo vida-muerte. En otro nivel, la lógica del carnaval se manifiesta en escena a través de la presencia del cuerpo de Cánepa encarnado en el Qolla. Al final de la obra, como se ha mencionado, Cánepa se auto-entierra en la urna de Francisco Pizarro, prometiendo volver. Esta escena, que se traslada de la *novella* a la versión teatral de manera directa, alude claramente a los mitos andinos de Inkarrí y Pachacuti, como han notado por ejemplo Lambright, Rubio y Quiroz. Sin embargo, también se puede leer en clave carnavalesca si la asociamos con la imagen de la muerte preñada que sintetiza la dualidad vida-muerte, y con la representación del cuerpo grotesco, la cual fundamentalmente consiste en mostrar un cuerpo dual:

uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Es siempre un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento[...] es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna[...] ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. (Bajtín 26)

Pero para comprender mejor la lógica carnavalesca del Qolla en *Adiós, Ayacucho* debemos analizar la función de este personaje en el folklore cuzqueño. Se puede empezar mencionando las similitudes entre el qolla y el *ukuku*, otro personaje que está presente en algunas de las celebraciones en que los qollas también aparecen. Aunque diferentes, los dos personajes ocupan la frontera entre lo animal y lo humano, entre lo salvaje y lo domesticado, y al mismo tiempo comparten rasgos humorísticos y subversivos (Mendoza 235). Otra característica común es que los dos personajes realizan largos y peligrosos viajes de peregrinación —como el que realiza Cánepa hasta Lima en busca de sus huesos. Por ejemplo, el maestro mascarero de Yuyachkani, Gustavo Boada, comenta que en el contexto del Quyllurit'i (uno de los peregrinajes más importantes de los Andes peruanos) el *ukuku* “hikes up to the higher elevations as a representative of the community to find a large piece of ice, he carries it on his shoulder and walks back through very dangerous mountain passes to his village” (178). Por su parte, Catherine Allen señala que el *ukuku* es una especie de “ritual clown” que combina la risa con lo sagrado (182). El peregrinaje difícil y peligroso y la risa también son características de los qollas, personajes que con sus sombreros planos, sus máscaras blancas y la alpaca disecada colgando de su cinturón, representan a los llameros del altiplano, la región ganadera al sureste del Cusco, conocida como Collao

(Sallnow 171). La danza de los qollas, además de representar las actividades de los llameros de la puna, “representa las categorías relativamente ‘toscas’ (*rakhu*) de traviosos, juguetones y jocosos, así como las del sufriente penitente” (Ness 132).

En *Adiós, Ayacucho*, la dimensión cómica del personaje es evidente no solo en el timbre de su voz, ese falsete que caracteriza a los qollas, sino en sus disparatadas líneas, las cuales proporcionan un contrapunto constante a lo terrible de la narración de Cánepa en la primera parte de la obra, como se puede apreciar en este pasaje:

CÁNEPA: Pero me arrojaron una granada que explotó muy cerca y pude ver, como si fuera de otro, que mi brazo derecho se desprendía de mí, haciéndome adiós por los aires. Y caí, sabiendo que moría.

QOLLA: (*En falsete*). Ahí pues hubieras aprovechado para esconderte en cualquier parte, hermanito. (Rubio 103)

O este otro, cuando Cánepa está escondido en un camión, camino a Lima:

CÁNEPA: Ya volvíamos a la carretera. Una carretera muy mala, por cierto. Con miles de baches y miles de curvas. El traqueteo del camión me estaba moliendo los huesos.

QOLLA: (*En falsete*). Los pocos que te quedarían seguramente. (Rubio 110)

En ambos casos, se aprecia una especie de estoicismo en las palabras de Cánepa (incluso en el momento de su desmembramiento) y en la entonación de Casafranca. Ese estoicismo contrasta con la comicidad del Qolla, quien se burla amablemente del otro para intentar generar la risa del espectador.

Mendoza observa que en las celebraciones folklóricas los qollas intentan “involucrar a la multitud en una participación y una risa comunal” (278). Por ejemplo, “los qollas deambulan por el pueblo[...] intentando aprovechar los momentos más apropiados para captar la atención de los pobladores con sus números o juegos” (278), o coquetean con las mujeres del público mientras cantan un huayno sobre el romance y el sexo, cosa que también hacen en pequeños grupos durante la fiesta, mientras beben (284). Un ejemplo interesante es el *puka cinta* (listón rojo), que los qollas interpretan antes del *inini* (acto que constituye una imitación de la manera en que las llamas dan a luz, y al mismo tiempo representa a la *imilla* que da luz a un nuevo *qolla*):

En el *puka cinta*[...] que es acompañado por una melodía característica, los *qollas* se alinean sosteniendo a la persona que está adelante por la cintura o la mano, y corren trazando una figura en forma de

serpiente. La *imilla* encabeza este movimiento jalando esta fila en forma de listón[...] La fila pasa por la multitud y forma espirales o círculos, atrapando personas en medio de ellos. Una vez que han atraído a la multitud proceden a realizar el *inini*. (285)

Vemos así que el qolla actúa como agente de ese borramiento de la frontera que divide actores y espectadores. Aunque de manera diferente, en *Adiós, Ayacucho* también se borran estas fronteras. Considero que la dimensión carnavalesca que el Qolla despliega en escena, y que Casafranca desarrolla incluso cuando el Qolla se ha transformado en Cánepa, son claves para estos trasvases. Quisiera comentar dos casos puntuales en este sentido. El primero se da fuera de las salas de teatro, cuando Casafranca presenta una escena de *Adiós, Ayacucho* frente al Palacio de Gobierno en Lima, mientras dentro el presidente del Gobierno de Transición está por firmar el decreto mediante el cual se crea oficialmente la CVR. Se trata de la escena en que Cánepa lee en voz alta la carta que escribe al presidente de la república. En la carta, Cánepa exige justicia y reclama la restitución de sus huesos, los cuales le han sido arrebatados después de haber sido torturado y asesinado por agentes del Estado. Además, le recuerda al presidente que “la violencia se origina en el sistema y en el Estado que usted representa” (Rubio 43). Diamela Eltit ha señalado acertadamente que lo que Cánepa está reclamando realmente, más que sus huesos, es la restitución de su dignidad (225). La carta, reminiscente a la escrita por Huamán Poma de Ayala, también se puede leer como una referencia a la colonialidad subyacente en la sociedad peruana moderna y, considerando el contexto de este acto, como un llamado urgente para que el Estado asuma su responsabilidad por las masivas violaciones a los Derechos Humanos que sus fuerzas cometieron durante el conflicto.

En la novela y la adaptación teatral, Cánepa llega hasta la Plaza de Armas de Lima para entregarle su carta al presidente, aunque no se sabe si este llega a leerla. Ese 4 de junio de 2001, Casafranca-Cánepa (con todo y vestuario), leía su carta al presidente en la misma plaza, pero esta vez fuera de la ficción, rodeado de una pequeña multitud compuesta por “organizaciones de familiares de secuestrados, detenidos, desaparecidos, víctimas de la violencia y otras organizaciones de Derechos Humanos” (Rubio 41). La acción política y la práctica artística se confundían en este momento. Casafranca ocupaba ese espacio liminal entre su rol como actor y su rol como ciudadano que participa en la política nacional. Por su parte, la pequeña multitud allí reunida, se vio entonces ocupando un espacio similar entre ficción y realidad, participando de un acto público político a la vez que teatral.

En segundo lugar, se debe mencionar los testimonios que los espectadores ofrecieron a los actores de Yuyachkani después de las performances en la antesala de las audiencias públicas de la CVR en las ciudades de Huamanga y Huanta, en Ayacucho, en abril de 2002. “Yuyachkani acompañó ese proceso realizando las acciones escénicas *Rosa Cuchillo* y *Adiós, Ayacucho* en los mercados, atrios de iglesias, plaza de armas y en las afueras de los locales donde se realizaron las audiencias públicas” (Casafranca 2002).

En el documental *Alma viva: para que florezca la memoria* (2002), Casafranca comenta que mucha gente se les acercaba en la coyuntura de las audiencias públicas como si ellos, los integrantes de Yuyachkani, fueran representantes de la CVR:

[...]se nos acercaban con mucha gratitud por lo que estábamos haciendo en la calle y entonces nos empezaban a dar sus propios testimonios de vida[...] allí faltaba más de un ojo que registre esas experiencias y que permita establecer un puente para que esas personas puedan llegar a los espacios de la CVR para poder justamente decir su verdad.

En el documental se puede apreciar a Correa (actriz de *Rosa Cuchillo* y encargada del acompañamiento musical de *Adiós, Ayacucho*) y a Casafranca interactuando y entablando diálogo con el público en la calle antes y después de las acciones escénicas.<sup>7</sup> Como mencionábamos al inicio, uno de los objetivos de su trabajo en este contexto era motivar a los pobladores a hablar con la Comisión sin miedo frente a un Estado tradicionalmente alejado y percibido incluso como agresor. Los espectadores de estas acciones escénicas callejeras de Yuyachkani se perfilaron así como traductores y narradores frente a los actores de Yuyachkani y ante la CVR.<sup>8</sup> Los testimonios y el trabajo de la CVR no solo marcaban de manera simbólica el fin de un tiempo marcado por la violencia y el inicio de uno nuevo. En conjunto, se trató de un primer paso fundamental para que muchas víctimas pudieran luego exigir al Estado reparaciones por las violaciones a sus derechos.<sup>9</sup>

Víctor Vich y Alexandra Hibbett han considerado el humor y la ironía del personaje de Cánepa en la *novella* como la base sobre la cual éste consigue estructurar un lugar de enunciación subalterno para dismantelar los discursos oficiales sobre el Perú. El humor aparece “como una propuesta para revelar algo que no se encuentra representado adecuadamente en los discursos oficiales” (182).<sup>10</sup> La risa irónica del cuerpo roto de Cánepa (para hacer alusión al título del ensayo de Vich y Hibbett) es corporeizada y potenciada en escena por la presencia carnavalesca del Qolla, y en el contexto que nos atañe debía servir como antídoto para neutralizar el terror y hacer

emerger verdades no totalmente asumidas por el discurso oficial anterior a la CVR.<sup>11</sup> Todo parece indicar que este objetivo se cumplió, a juzgar por la cantidad de testimonios recogidos en las audiencias públicas y la avidez de los pobladores por ofrecerlos.

En las danzas tradicionales cuzqueñas, los qollas generan la risa del público no solo con sus voces, sino sobre todo con sus movimientos y su comportamiento. Por ejemplo, se ensucian y revuelcan en el suelo cuando representan su danza (Cánepa Koch 224). Con su conducta descontrolada e informal, los qollas quedan asociados con lo socialmente marginal, y su performance funciona como una forma de transgresión de las danzas estilizadas impuestas por las instituciones culturales dominantes de la región, como el Centro Qosco. “Según la ideología cuzqueña dominante, los qollavinos epitomizan a los serranos incivilizados ‘netos’” caracterizados por su falta de decoro, su informalidad y su identidad no del todo socializada (Mendoza 168).

La proximidad de los qollas al ciclo muerte-vida y a la dualidad risa-sufrimiento queda plasmada en el rol de su comparsa en el marco de la celebración de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco). En la celebración, los qollas participan en una ‘guerrilla’ —llamada *yawar umu*— contra los chunchus, que representan a los pobladores del bosque tropical. Los dos bandos se enfrentan por la *Imilla*, personaje femenino que simboliza a la Virgen (y también a la madre de los qollas, en el pueblo de San Jerónimo). Los qollas son derrotados, pero su subordinación no es total. Más bien, se establece una relación de complementariedad entre chunchus y qollas, ya que estos últimos regresarán el año siguiente a repetir el ritual. Además, “[la] muerte del qolla se debe a su lucha por defender a la imilla; esta muerte es al mismo tiempo una ofrenda a la virgen, la sangre derramada es un pago[...] esta transformación de la muerte en símbolo de vida se da cuando, en el funeral del qhapaq qolla (el qolla principal), los danzantes de esta comparsa muestran un comportamiento ambiguo; lloran y ríen al mismo tiempo” (Cánepa Koch 225). Esta relación con el ciclo muerte-vida en la identidad de los qollas también ha sido observada por Mendoza: “Las imágenes del sexo, la reproducción y la muerte son algo central en buena parte de su actuación, en la cual el sujeto es, en palabras de Bajtín[...] llevado ‘a poner los pies en la tierra’ y convertido ‘en carne’” (225).

Otro elemento de los qollas relacionado a la dualidad muerte-vida son sus competencias de latigazos, o *yawar unus*. Estas competencias, en las que los danzantes deben darse latigazos en las piernas y soportar estoicamente

hasta que uno de ellos no puede aguantar más, no solo son una demostración de virilidad y fuerza, sino un rito de purificación. Los danzantes emergen de este rito purificados por el sufrimiento y la sangre. En el pueblo de San Jerónimo, los danzantes agregan elementos de comicidad durante el *yawar unu*, no quedándose estoicos, sino “cayéndose[...] exageradamente y rodando por el suelo” colocándose una vez más en el umbral de la risa y el sufrimiento, la vida y la muerte, lo animal y lo humano (Mendoza 276). Es conocido además que los qollas con sus movimientos a veces imitan a las llamas. “Los *qulla* no solo representan el altiplano, igual que las llamas, sino que en su coreografía existen pasos, juegos y sonidos que imitan a estos animales” (Cánepa Koch 224).

El texto corporal de Casafranca, acompañado por la musicalización en vivo de Ana Correa, remite en diferentes momentos a estas características de la actuación de los qollas en la fiesta andina y su carácter liminal. Más allá de la comicidad explícita en el texto verbal del Qolla y el falsete de su voz, su naturaleza jocosa se manifiesta desde el inicio de la obra cuando agita una banderita blanca en señal de paz ni bien emerge de la bolsa negra: (nótese el contraste entre el gesto cómico con la bandera blanca y la gravedad de la bolsa negra). Da luego un salto hacia el velorio, haciendo sonar las pequeñas campanas de su sombrero plano, que dejará más adelante sobre el suelo frente a la rampa de madera. Los movimientos y el parlamento de Casafranca son bruscos y rápidos cuando corporiza al Qolla, y contrastan con las secuencias más estilizadas de Cánepa. Este contraste es más evidente en la primera mitad de la obra, cuando Qolla parece resistirse a que Cánepa se corporice en él, y sus voces y sus presencias se alternan.

La recomposición del cuerpo y la memoria de Cánepa empieza cuando el Qolla pone sus pies desnudos sobre los zapatos del difunto. De inmediato, el cuerpo del Qolla comienza a temblar. Cánepa habla, pero sus frases se intercalan con la voz del Qolla:

CÁNEPA: Vine a Lima a...

QOLLA: recobrar mi cadáver.

CÁNEPA: Así comenzaría mi discurso...

QOLLA: cuando llegase a esa ciudad. (*de un salto sale de la rampa*) ¡Esta no es mi voz! ¿Quién eres? (Rubio 101)

Al saltar de la rampa, el Qolla cae al suelo, se pone de rodillas, y habla en quechua como interrogando y tratando de entender qué está pasando. Las notas largas y fúnebres que emite Correa con sus flautas en ese momento

convocan nuevamente a Cánepa y ponen al Qolla en una especie de trance. Casafranca, que ha orientado su cuerpo hacia el velorio, se incorpora muy lentamente, deja el sombrero en el suelo frente a la rampa, y luego cae nuevamente, boca abajo, poniendo su vientre en contacto con la tierra. Cánepa retoma la palabra mientras Casafranca se incorpora con dificultad, tembloroso: “Así pensaba mientras salía de la fosa a la cual me habían arrojado luego de quemarme y mutilarme dejándome muerto y sin la mitad de mis huesos que se llevaron a Lima” (Rubio 101). Unos segundos después, unas notas muy altas como silbidos disonantes interrumpen a Cánepa cuando este está narrando el inicio de su interrogatorio en la comisaría. Corporizando ahora al Qolla, Casafranca salta de la rampa, agitando los brazos y la cabeza, diciendo burlonamente “¡En qué lío te metiste hermanito!” y cae nuevamente al suelo (103). La dualidad evidente en la intercalación de las voces y en los movimientos de Qolla y Cánepa se mantiene mientras Cánepa continúa la narración de su muerte y posterior viaje a Lima, y Qolla interrumpe con un nuevo comentario gracioso. Progresivamente, conforme Casafranca se va desprendiendo de las prendas del Qolla y poniéndose las de Cánepa (los zapatos, el pantalón y el saco), la voz del difunto, que se va incorporando de esta manera, será la única en escucharse.

Se puede apreciar en estas secuencias el constante contacto del cuerpo del actor con la tierra. Hemos mencionado ya la escena cuando Cánepa narra el momento en que sale de la fosa donde lo habían arrojado. Casafranca vuelve a arrastrarse por el suelo más adelante cuando narra los momentos posteriores a su desmembramiento: “Alguien me levantó del pie izquierdo. Entonces me di cuenta que me faltaba la pierna derecha. Me arrastraban hacia el fondo de esa ladera[...] Pero me arrastraban tan mal que en el camino se me iban quedando unos huesos más” (Rubio 103-104). Mientras dice estas líneas, Casafranca, que está de rodillas, se reincorpora a medias avanzando un paso con la pierna izquierda y dejando la derecha sobre el suelo, para luego echarse boca arriba y arrastrarse.

El contacto con la tierra es una constante durante la obra desde la escena inicial en que el actor emerge, como naciendo, de la bolsa de plástico negra. Las repetidas caídas sobre el suelo y posteriores incorporaciones deben leerse a la luz de lo dicho arriba sobre la imagen de la muerte preñada, la dualidad muerte-vida y la representación del cuerpo grotesco en el umbral entre la cuna y la tumba. La tierra que traga y devuelve, quita y da vida entra, se puede entender también como “el principio de absorción (la tumba y el vientre), y

a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)” (Bajtín 21). Este entrar y salir de la tierra concluye (y en cierta manera se proyecta más allá de la obra) cuando en la escena final Cánepa entra en la tumba de Pizarro y promete volver a levantarse.<sup>12</sup>

El Qolla también nos remite a la fiesta andina con su carácter carnavalesco y animalesco cuando camina a cuatro patas mientras calza con las manos los zapatos del difunto, para luego hacer una danza alegre alrededor del velorio al ritmo del charango que rasguea Correa. Luego de esta danza, el actor calza los zapatos con los pies, y este es el momento en que Cánepa empieza, en su narración, el recorrido a Lima. La función y el simbolismo de los zapatos son múltiples. Por un lado, son un canal a través del cual el espíritu o fantasma de Cánepa entra al cuerpo del Qolla. Asimismo, el Qolla manifiesta que necesita los zapatos para sí mismo (recordemos que los Qollas realizan largos peregrinajes), pero una vez que los calza, es Cánepa el que emprende su recorrido de Ayacucho a Lima. Finalmente, el espectador también es invitado en la obra a ponerse en los zapatos de Cánepa y a volverse testigo de su experiencia.

Otro momento en que el carnaval y el tono ambivalente de la obra se manifiestan en escena es cuando el actor hace explotar, de manera totalmente inesperada, una tira de pequeños petardos. Al reventar los petardos, el actor salta jugando sobre ellos. Esas explosiones sorprenden al espectador y lo sacan de su pasividad. Las explosiones pueden hacer referencia a las fiestas en que se encienden petardos y fuegos artificiales, pero también a la dinamita, las granadas y los disparos de la guerra.

Los rasgos carnavalescos y liminales de los qollas que hemos señalado (su cercanía al ciclo muerte-vida, a la frontera entre lo animal y humano, y su risa ambigua) hacen del Qolla el personaje idóneo para prestar su cuerpo a Alfonso Cánepa, un cuerpo liminal y grotesco entre la cuna y la tumba. El Qolla no solo proporciona la corporeización y el alivio cómico que Rubio y Casafranca buscaban, sino que es un personaje que en sus más íntimas facetas impulsa el esfuerzo de Yuyachkani por generar memoria y comunidad. El carácter bufonesco y carnavalesco del Qolla es utilizado con efectividad en esta obra que de otra manera podría constituir un espectáculo devastador. Es difícil imaginar otro personaje de las danzas tradicionales del Perú mejor que un qolla para desempeñar esta función. *Adiós, Ayacucho* seguramente es recibido por una audiencia andina de manera mucho más compleja gracias a este personaje cómico y al mismo tiempo penitente.<sup>13</sup>

Bajtín escribió que “[el] carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” (9). Es decir, se trata de un lenguaje que todos pueden entender y del que todos pueden participar. Lejos de ser un carnaval (aunque hay que reconocer lo tragicómico de la caída de Alberto Fujimori en 2001), la transición democrática en el Perú representó un momento de renovación después de 11 años de un régimen que muchos no dudan en llamar dictadura. En este contexto, el trabajo de la CVR, que generó y sigue generando enormes polémicas, fue con todas sus limitaciones un esfuerzo honesto por parte del gobierno de transición por escuchar a todas las partes del conflicto armado interno, incluyendo a los típicamente excluidos en la agenda política nacional. Con sus performances en los bordes de lo político, y con *Adiós, Ayacucho* en particular, Yuyachkani ha realizado (incluso desde antes del comienzo de este periodo de transición) una valiosa función de concientización, difusión y acompañamiento a los activistas de la memoria y los derechos humanos, poniendo siempre un toque sobrio de color y fiesta, incluso en medio del dolor.

*University of Wisconsin-Madison*

## Notas

<sup>1</sup> Junto con *Adiós, Ayacucho* (1990), las otras obras que se presentaron fueron *Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2002), además de las instalaciones o “intervenciones para espacios abiertos” creadas por Fidel Melquíades (Rubio 56).

<sup>2</sup> Asistí a una presentación de *Adiós, Ayacucho* en la Casa Yuyachkani en Lima, en 2013. También consulté la filmación completa de la obra que se encuentra en los archivos digitales del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

<sup>3</sup> Se debe señalar además que Yuyachkani ya había organizado en 1988 (en pleno conflicto), con la colaboración de la Asociación Pro Derechos Humanos, el primero de tres Encuentros de Teatro por la Vida, “con la participación de grupos de teatro de Lima y del interior del país” (Rubio 45)

<sup>4</sup> Si bien la *communitas* y las experiencias de liminalidad que describe Diéguez se proponen como estados efímeros y “microutopías” que se pueden experimentar en los escenarios liminales donde arte y activismo ciudadano (o política) se combinan (“Cuerpos” 23), la práctica de *dissensus* alteraría las estructuras y jerarquías de manera más permanente al reordenar el terreno de lo sensible y lo posible.

<sup>5</sup> El Qolla epitomiza en escena lo que Víctor Quiroz llama (al hablar de la novella de Ortega) la “carnavalización del Archivo, en términos de Roberto González Echevarría” y que a través del “recorrido narrativo de Alfonso Cánepa, evidencia una visión del mundo carnalesca, la cual articula el pensamiento andino con la deconstrucción del Archivo” (41).

<sup>6</sup> Para Taylor, “a diferencia de grupos que se apropian de las prácticas performativas de otros, el trabajo de Yuyachkani no separa las performances de sus audiencias originales, sino que, más bien, trata de expandir las audiencias. Las producciones no son sobre ellos, los Otros indígenas o mestizos, sino

sobre las diferentes comunidades que comparten un espacio territorial definido por grupos anteriores a la Conquista, el colonialismo y el nacionalismo” (210).

<sup>7</sup> Si bien me he referido hasta aquí a *Adiós, Ayacucho* como “obra” o “adaptación teatral”, en el contexto de la CVR la obra se presentó en un contexto callejero y funcionó más como “acción escénica” en el sentido que propone Rubio en *Notas sobre teatro* como “escritura en el espacio” en la que se entrecruzan lenguajes sonoros y espaciales, y disciplinas como las artes visuales y la danza.

<sup>8</sup> Casafranca dice que se necesitaba un puente para que esas personas pudieran decir “su verdad”, como si hubiera muchas verdades y muchas memorias. Casafranca no menciona el contenido de los “testimonios de vida” que les ofrecieron a los actores, los cuales además no están disponibles para consulta. Es claro, sin embargo, que las narrativas de la violencia en el Perú son múltiples. Los trabajos de Olga González, Kimberly Theidon y Ponciano del Pino, donde se aborda el tema de la verdad, la memoria y los silencios que las constituyen, son esenciales para acercarnos a una problematización de las memorias a nivel de las comunidades campesinas altoandinas.

<sup>9</sup> Se debe mencionar al respecto la lentitud con que el Estado ha extendido estas reparaciones y que su definición oficial de víctima es bastante problemática.

<sup>10</sup> Recordemos además que al hablar de la risa del hombre medieval, Bajtín resalta la función de la risa para derrotar al miedo: “La risa[...] implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad[...] El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa, no sólo como una victoria sobre el terror místico («terror de Dios») y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, sino ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre[...] Al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo” (76).

<sup>11</sup> Me refiero aquí a las polémicas conclusiones del Informe Final de la CVR, el cual responsabilizó a los agentes del Estado de aproximadamente 40% de las violaciones a los DDHH, y a lo que los testimonios de las víctimas significaron en el proceso de la investigación de la Comisión. Debemos recordar además que diversos testimonios, algunos en quechua, entre ellos el de la expresidenta de ANFASEP Angélica Mendoza, fueron televisados en directo.

<sup>12</sup> Quisiera matizar aquí lo anotado por Lambricht en una nota a pie de página. En esta nota se señala oportunamente que el cuerpo que aparece ante la audiencia (al inicio de la obra) no es el de Cánepa, sino que “the body we see before us is of another, living, indigenous man (who speaks mostly Quechua) whose body is a vehicle through which Cánepa tells his story” (98). Resulta claro que ese cuerpo, ese vehículo viviente, es el Qolla, como señala Lambricht en otro momento. En mi opinión, sin embargo, el Qolla progresivamente se va despojando de su identidad mientras Cánepa se re-corporiza en él y va “performando” su memoria ante los espectadores. Sobre el uso del quechua por parte del Qolla, habría que agregar que Casafranca es quechua hablante. La obra se ha presentado en quechua y el libreto en ese idioma se encuentra en *El cuerpo ausente* de Miguel Rubio.

<sup>13</sup> En este sentido concuerdo con Lambricht, quien en una nota a pie de página cuestiona la afirmación de A’Ness cuando esta última sugiere que las máscaras que utilizan los actores de Yuyachkani en obras como *Adiós, Ayacucho* funcionan para desfamiliarizar la violencia sufrida por las víctimas (98). Como propone Lambricht, esto podría ser cierto para espectadores limeños, pero tendría el efecto contrario, según he planteado aquí, para espectadores familiarizados con las fiestas andinas. Con este acercamiento al Qolla, ausente en otros estudios sobre *Adiós, Ayacucho*, he querido justamente profundizar y complejizar las posibilidades de la recepción.

## Obras citadas

- Allen, Catherine. "The Incas Have Gone Inside: Pattern and Persistence in Andean Iconography". *Anthropology and Aesthetics*, no. 42, 2002, págs. 180-203.
- A'Ness, Francine Mary. "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru". *Theater Journal*, vol. 56, no. 3, 2004, págs. 395-414.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, 2003.
- Bell, John, et al. "Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Mask-maker with Yuyachkani". *TDR: The Drama Review*, vol. 43, no. 3, 1999, págs. 169-81. *Project Muse*, muse.jhu.edu/article/32946.
- Cánepa Koch, Gisela. *Máscara. Transformación e identidad en los Andes*. Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 1998.
- Casafranca, Augusto. *Alma viva: para que florezca la memoria*. 2002. *Hemispheric Institute*, hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/110-yuya-alma-viva.
- Corcoran, Steven. Introduction. *Dissensus-On Politics and Aesthetics*, by Jacques Rancière. Bloomsbury, 2015, págs. 1-25.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performances y Política*. Atuel, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cuerpos sin duelo-Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Es-cénicas, 2013.
- Eltit, Diamela. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta Chilena S.A., 2016.
- Lambright, Anne. *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity, and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool UP, 2015.
- Mendoza, Zoila. *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 2001.
- Milton, Cynthia. "Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 5, 2007, págs. 143-68.
- Ness, Sally Ann. "Shaping Society Through Dance". *The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, vol. 61, núm. 1, 2004, págs. 131-33.
- Ortega, Julio. "Adiós, Ayacucho". *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, editado por Gustavo Faverón Patriau, Grupo Editorial Matalamanga, 2006.
- Quiroz, Víctor. "La carnavalización del Archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega". *Mester*, vol. 43 núm. 1, 2014, págs. 41-64.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.
- Rubio Zapata, Miguel. *El cuerpo ausente*. Yuyachkani, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre teatro*. Yuyachkani, 2001.

Sallnow, Michael. *Man, New Series*, vol. 16, núm. 2, Jun. 1981, págs. 163-82.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.

Turner, Victor. *The Ritual Process-Structure and Anti-Structure*. Aldine de Gruyter, 1995.

Ubilluz, Juan Carlos, et al. *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. 1era ed., Instituto de Estudios Peruanos, 2009.