



Photo by Steve Johnson on Unsplash

E.

ENSAYOS

Mediadores de ambos mundos: Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa

BETHSABÉ HUAMÁN ANDÍA

INTRODUCCIÓN

La guerra interna que vivió el Perú (1980-2000) es el contexto en el cual se desarrollan *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio. Ambas novelas presentan un país fracturado. De un lado, el mundo andino y sus serranías, del otro, el mundo occidental y la capital. A pesar de la gran importancia de Ortega como crítico literario, esta novela, una de las primeras en abordar los acontecimientos de muerte que azotaron al país en los ochenta, ha recibido poca atención; aunque en los últimos años la narrativa sobre el conflicto armado ha proliferado y así también los estudios sobre ella. En cuanto a Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo*, sin duda su mejor novela, ha generado especial interés de parte de la crítica especializada.

Rosa Cuchillo ha sido llamada “novela bicultural” por insertarse en las fronteras de dos sistemas socioculturales o semiosferas (Quiroz, 2011, 14). Esta novela cuenta la historia de Rosa, apodada “Cuchillo” por defenderse con ese instrumento de asaltantes, violadores y otros hombres con malas intenciones, pues quedó huérfana muy pronto y tuvo que ocuparse sola de sus tierras en las pampas de Illaurocancha. Rosa muere al conocer el trágico fin de su hijo Liborio y la novela narra su viaje por el *ukhu pacha* en busca de alcanzar Auquimarca, el *janaq pacha*. Paralelamente a su travesía por el mundo de abajo, vamos conociendo la historia de su vida y la de su hijo, quien se enroló en las filas de Sendero Luminoso, en las que combatió hasta su asesinato.

Al igual que en la novela de Colchado, en la de Ortega, Alfonso Cánepa, el personaje principal, es un campesino indígena, representante del universo andino. Acusado de terrorista, fue torturado, asesinado, quemado y mutilado por el ejército. Con los pocos huesos que le quedan, Cánepa decide ir a Lima a reclamar su cadáver, iniciando así un periplo desde Quinua hacia la capital. Su objetivo es llegar hasta Palacio de Gobierno, donde espera que el presidente Belaúnde interceda en su causa.

Adiós Ayacucho necesita acercamientos críticos que la saquen del “realismo mágico” en el que, por ejemplo, Hooper (1994) la ha encasillado.

Las dos novelas referidas se ubican en Ayacucho y narran viajes, una a los infiernos, la otra a Lima, “ciudad que, como la selva, está seguramente identificada con el mundo de abajo, mundo diferente y peligroso” (Ansión, 1987, p. 173). Sus personajes, aunque muertos, pueden contarnos su historia, pues la literatura, desde los mitos griegos y consagrada en Dante, es privilegiada al poder construir una trayectoria por la muerte, que de ninguna otra forma puede ser alcanzada. ¿Quién puede hablar de la muerte sin estar muerto? ¿Qué lugar ocupan estos seres a caballo entre esta y la otra vida?

La muerte y la vida no son categorías opuestas sino complementarias. Al ser la muerte concebida en relación recíproca con la vida, toda intervención en ella afecta a la comunidad en su conjunto, poniéndola en peligro. “En el sistema de percepciones andino, la vida y la muerte no están separadas por fronteras absolutas y los cuerpos de los muertos pueden cobrar ánimos y perturbar a quienes los dañaron” (López Maguiña, 2003, p. 259). En el mundo andino, el conjunto de seres maléficos es amplio y está constituido por aquellos que rompen con las reglas de la reciprocidad, que es vital para la organización social y económica indígena. Esto se aprecia desde el inicio en ambas novelas: en *Rosa Cuchillo* se dice “¿La muerte sería también como la vida?” (Colchado, 2005, p. 7) y en *Adiós Ayacucho*, sin percatarse de lo contradictoria que resulta la afirmación, una voz en primera persona nos dice “Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (Ortega, 1986, p. 9). Ambas obras, por tanto, nos hablan de la muerte: sus personajes están muertos y, en un sentido, sus mundos también lo están. Ortega y Colchado nos hablan de viajes entre la vida y la muerte, entre distintos universos de sentido, entre lo andino y lo occidental.

Otra coincidencia es que ambas obras fueron adaptadas por el grupo Yuyachkani y representadas en diversos lugares del Perú. *Adiós Ayacucho*, muy tempranamente en 1990, cuando aún la guerra interna se estaba desarrollando, y *Rosa Cuchillo* en el 2001¹. Ambas obras son unipersonales de Yuyachkani², que acompañaron las audiencias públicas realizadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación³. Por tanto, podemos decir que tanto *Adiós Ayacucho* como *Rosa Cuchillo* han tocado cuerdas sensibles

1 La información consignada en la página oficial de Yuyachkani es confusa, se menciona primero 2001 como fecha de estreno, 2002 como fecha de creación y en su repertorio se señala 2004. Pero asumiendo que acompañó a las audiencias públicas de la CVR, como se menciona en la reseña, tuvo que ser creada el 2001.

2 *Rosa Cuchillo* por Ana Correa y *Adiós Ayacucho* por Augusto Casafranca.

3 Esta información solo se encuentra en la página de Yuyachkani mas no en la de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (<http://cverdad.org.pe/ifinal/index.php>). Si bien los documentos oficiales de las audiencias están consignados en dicha página web, faltaría un texto explicativo sobre las acciones artísticas que, como estas, complementaron las acciones de la CVR o al menos un enlace que dirija hacia la información respectiva.

vinculadas con el tema de la guerra interna que las han hecho vehículos privilegiados para articular a los diferentes actores involucrados, así como discursos necesarios para pensar el Perú como país, para reconstruir nuestro tejido social. Alfonso y Rosa han sido elegidos para hablar a otros con historias semejantes. Tanto desde las novelas como desde las obras teatrales, estos personajes se inscriben en un discurso mucho mayor que ha asumido la tarea de decirnos quiénes somos o hemos sido: “Las memorias personales deben ser inscritas dentro de una memoria social para encontrar un sentido que suele confundirse con la propia razón de existir de la colectividad, lo que es particularmente evidente en las narrativas nacionales” (Manrique, 2003, p. 422).

Con ese respaldo, estas novelas pueden entenderse también como formas de integrar la voz indígena en la construcción del país, como lo fueron las mismas audiencias públicas, dado lo escaso de las oportunidades que las poblaciones subalternizadas tienen de acceder a espacios de enunciación, de poder y legitimación nacionales, lo que fue una de las causas del mismo conflicto armado: “La precariedad de la inscripción de lo indígena en la memoria nacional es una directa consecuencia de la precariedad de su inscripción como miembros de la comunidad nacional” (Manrique, 2003, p. 423). No es, por tanto, antojadizo indagar en el papel que desempeña la muerte en estas obras como motivo para transitar por la nación peruana, para nombrarla, aludirla y hacerla presente.

En el caso de *Adiós Ayacucho* nos centraremos en la figura del desaparecido, del ser incorpóreo, condenado o fantasma, que es quien articula varios mundos discursivos y simbólicos, papel que, en el caso de *Rosa Cuchillo*, reside en la mujer, articuladora de los tres mundos *ukhu, kay* y *janaq pacha*, así como mediadora de los imaginarios, occidental y andino, sobre la muerte. En el caso de Rosa presentaré un acercamiento de género, para no desatender el mérito de “imponer en una tradición occidental patriarcal y machista, una mujer como personaje representativo” (Huamán, 2006, p. 383).

EL DESAPARECIDO

La idea del muerto que sigue viviendo no es ajena al mundo andino: “Cuando una persona muere, su alma no se va inmediatamente. Regresa sobre sus pasos recorriendo los lugares que ha conocido y visitando a sus amigos” (Ansión, 1987, p. 172). Desde esa lógica, no extraña la situación ontológica de Cánepa, aunque sí la brutalidad y el ensañamiento con su cuerpo:

Rodé, gritando, buscando una piedra, una zanja donde ocultarme. 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. Otra granada de fósforo explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriéndome el estómago como si fuese de trapo. (Ortega, 1986, p. 9)

La crueldad desplegada sobre el cuerpo de Alfonso Cánepa puede ser explicada, desde la concepción andina, por la creencia de que los muertos regresan a vengarse de los que los agredieron, “está la idea de que, si se resta capacidad física a esos cuerpos, estos no estarían aptos para mortificar a los vivos” (López Maguiña, 2003, p. 259). Se aprecia así cómo actúa la cosmovisión andina en la esfera de lo oficial, en el caso de los guardias que asesinaron a Cánepa. Un primer indicio de que la forma de entender la muerte ha bebido de fuentes andinas y que la necesidad de desaparecer al otro (andino, cadáver, cuerpo) es un deseo que no solo actúa en el presente *kay pacha*, sino que tiene su correlato en el *ukhu pacha*, en el más allá, un lugar que puede no solo ser entendido como la muerte, sino como el futuro, lo que vendrá. Al no estar sus huesos, al no estar su cadáver, Cánepa es un desaparecido, nadie sabe lo que le ocurrió y eso se señala pronto en el texto cuando pasa por casa de sus padres: “Me lo han matado – dijo la voz de mi madre ... Su alma estará sin descanso – dijo ella, con ansiedad –. Tenemos que encontrar su cadáver para darle cristiana sepultura” (Ortega, 1986, p. 13).

Cánepa se describe a sí mismo como no-cadáver, no-terrorista-peligroso – “Cómo voy a ser, pues” (Ortega, 1986, p. 9)–. Él dice ser dirigente campesino, ser también “un muñeco hecho para ser deshecho” (Ortega, 1986, p. 10), incompleto “solo tengo medio cuerpo conmigo” (Ortega, 1986, p. 11). Por tanto, la condición de Cánepa en vida guarda semejanza con su condición en muerte, puesto que los campesinos indígenas son constantemente desoídos, son casi inexistentes para el gobierno. Un cuerpo incompleto no puede ser velado y no puede encontrar la tranquilidad: “Me dije que tendría que llevar la cuenta precisa de mis partes perdidas para recobrarlas luego y darme sepultura” (Ortega, 1986, p. 10). La condición de desaparecido de Cánepa impide la reciprocidad entre vida y muerte, impide una identidad, un reconocimiento: “La desaparición física sin restos mortales que velar deja suspendida la identidad de la víctima en un territorio intermedio entre la vida y la muerte, el cielo y el infierno” (Manrique, 2003, p. 430). Pero, además, la figura del desaparecido rompe con todos los órdenes éticos y sociales. En su carta al presidente, Cánepa dice que el cadáver es “la unidad mínima de la muerte, y dividirlo, como se hace hoy en el Perú, es quebrar también la ley natural y la ley social, en cuyo acuerdo se fundan las naciones” (Ortega, 1986, p. 32).

Cánepa enuncia su carta como secretario de defensa de la Federación del Cuzco, con lo que se destaca su rol de dirigente, pero además su papel político. Si bien Alfonso Cánepa está reclamando su cuerpo, también está simbólicamente hablando del país y sus injusticias cuando pide “Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto” (Ortega, 1986, p. 33). Este hombre no puede volver a la vida, pero, en concordancia con la noción de reciprocidad del *ukhu* y el *kay*

pacha, aquello que pide como condición elemental del individuo muerto puede ser entendido como del individuo vivo: “El elemental deber de respetar la vida humana supone otro, más elemental aún, que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan” (Ortega, 1986, p. 32). La mutilación, la fragmentación es una poderosa metáfora para hablar de un país partido, por la cultura y por la economía, por la explotación, la discriminación y la muerte. Si la muerte es el eslabón previo a la vida, puede ser entendida como el lugar en el que la dignidad garantizará también una vida igualmente digna. Alfonso Cánepa lucha por sus huesos como el cimiento desde el cual renacer como ciudadano, condición por la que luchaba como dirigente y por la que sigue peleando su cadáver, sus pocos huesos, esos pocos huesos que aún pueden hablar y que se esfuerza por preservar para no desaparecer: “no les será fácil enterrarnos con buena conciencia” (Ortega, 1986, p. 33). Y por ello, su carta es en todo momento un reclamo por la palabra, la de la ley, la de la voz, la de la historia: “Solo pido la ley al pie de la letra. La ley literal, esa justicia básica que reconoce a los hombres como seres de hecho y de derecho” (Ortega, 1986, p. 33).

El estatuto ambiguo de Cánepa tiene muchos sentidos condensados. Su posición ambivalente entre cadáver o muerto es una forma de poner en cuestión su condición de ser humano, ser una persona o ser un número más. En la lectura de López Maguiña, sería el cadáver lo que cuenta, en términos numéricos, mientras que los muertos importarían solo si tienen un nombre, de lo contrario quedarían fuera de todo orden, de toda memoria:

Los cadáveres de seres anónimos se cuentan. Los muertos, en cambio, que entran en el orden de lo simbólico, no. Porque el orden de lo simbólico es el orden de los nombres, que forman una memoria de actores y de sujetos que son parte de tradiciones y de dinastías, precisamente hechas de nombres. Una memoria que testimonia presencias vivientes, gracias a los nombres, que marcan una actualidad que, valga la redundancia, se actualiza con regularidad. (López Maguiña, 2003, p. 272).

Pero Cánepa ha desaparecido como hombre, al igual que el resto de su cuerpo, aunque todavía su nombre existe. Aquí es relevante, no solo la mención de la protesta nacional que se hizo por él, señalada en la carta, sino también la carta (mental) a su compadre Guillermo que trabaja en el diario *La República*; en ella dice: “Tú que has escrito sobre los vivos y los muertos sabes bien que, en el Perú, la vida a veces recomienza en la muerte” (Ortega, 1986, p. 42). Su nombre aún puede ser esgrimido por él mismo para presentarse. En los primeros encuentros con otros personajes de la novela lo oímos decir “Soy Alfonso Cánepa” e incluso ser reconocido como tal por personajes como la camarada Diana y el reportero. Sin embargo, su falta de cuerpo también despierta dudas sobre su identidad, por lo que es increpado “¿quién te crees tú?”, lo que va minando la identidad de Cánepa, quien luego dejará de usar su nombre y se presentará diciendo

“soy campesino” (Ortega, 1986, p. 43), “soy un dirigente campesino” (Ortega, 1986, p. 47), “soy peruano” (Ortega, 1986, p. 57). Para la cosmovisión andina, Cánepa podría ser un condenado puesto que este se describe como un paquete de huesos o un bulto (Ansión, 1987, p. 168), como una calavera. Sin embargo, un condenado es alguien que ha roto las normas de la reciprocidad andina, pero él no entra en esta categoría porque ha sido asesinado, las leyes de la reciprocidad han sido rotas en él.

Podemos indagar en la condición de Alfonso Cánepa en su adaptación al teatro, al preguntarnos cómo representar al que no tiene cuerpo, considerando que en el teatro lo que actúa es el cuerpo. Robles-Moreno ha indagado en esta condición incorpórea del personaje de Ortega llevado a las tablas por Yuyachkani, lo que se resuelve a través de la figura del *Q'olla*, “an Andean masked dancer dressed in traditional attire. Yuyachkani’s decision to insert a masked *Q'olla* on stage allows that figure to lend his body to the telling of Alfonso Canepa’s story” (Robles-Moreno, 2011, p. 130).

De este modo, en la obra de teatro se resuelve el tema del cuerpo de una forma performativa, en una triple representación, del *Q'olla* sobre Cánepa, del actor Casafranca sobre el *Q'olla* y del espectador sobre Casafranca, quien “maintains a state of tabula rasa, of a body without past, present or future, which allows his flesh and blood to be a pure transmitter of Cánepa’s story – and the story of those like him –” (Robles-Moreno, 2011, p. 131). Al ser el espectador el último apelado en la encarnación de este personaje, se marca una diferencia con el lector de la novela:

Although the same uneasiness about Peruvian history can be generated both by reading the text and experiencing the performance, the possibility of becoming an embodied presence in the performance situates the spectator within the timeline that is first proposed and then destabilized for the duration of the performance”. (Robles-Moreno, 2011, p. 135)

Lo que es ausencia en la novela se hace presencia en la obra de teatro, otro ejemplo de la gran diversidad de formas que genera este personaje, confuso él mismo sobre su propia condición “¿Qué parte de mí será la que me falta?” (Ortega, 1986, p. 12). En otras palabras, “the relationality is activated by a body presence that dialogues with an underlined absence” (Robles-Moreno, 2011, p. 135), que es tal para el mismo personaje, en correlato tal vez con su identidad en vida y su rol en la sociedad. En la obra de teatro, Cánepa busca hacer conexión con otros. En *Adiós Ayacucho*, la única forma de sobrevivir es seguir manteniendo su individualidad, a través de sus pocos huesos, su voz, sus ideas o su propósito: llegar a la capital; para ello necesita defenderse de quienes se interponen en su camino.

Su estatuto, sin embargo, cambia cuando llega a Lima: como señala Quiroz, “el muerto viviente no se percibe como el vacío traumático en la memoria colectiva”

(2005, p. 1), su figura, antes que causar miedo, es hilarante y, sobre todo, “mercantil”, algo que no debe dejar de sorprendernos considerando que Lima es la representante de un orden capitalista. Petiso gana dinero exhibiendo los restos de Cánepa como un espectáculo más. En ese momento, ya no importa tanto el estatuto ontológico de Cánepa, su ser, sino solo su función para el lucro. Así, el texto pone en escena la neocolonialidad mencionada por Quiroz, la de “un Estado que, de un lado, fortificó las políticas coloniales frente a las colectividades indígenas y, de otro, se asoció, en relación de dependencia, con los centros de poder moderno/colonial” (Quiroz, 2011, p. 62). Ello está graficado en una escena en la que un grupo de mendigos y pordioseros aclaman al presidente y al gobierno: “Eran cojos, mancos, tullidos en carritos, otros llevados por sus hijos en carretilla, y eran tantos que no me extrañó que la guardia de asalto los fuera rodeando, en silencio” (Ortega, 1986, p. 61). Estos hombres, también incompletos, fragmentados, al igual que Cánepa, son los que sostienen el sistema. No importa si ellos están vivos o están muertos, porque son invisibles en vida y desaparecidos en muerte, puesto que al morir no dejarán un nombre, no dejarán un lugar de memoria, no dejarán una historia, como se espera que ocurra con Cánepa, como se espera que ocurra con las víctimas de la guerra.

Solo el mito, la narración de la muerte, lo literario, es lo que permite la sobrevivencia, por eso la última frase de Alfonso Cánepa no es antojadiza: “Ya me levantaré en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (Ortega, 1986, p. 65); en ella resuena el mito de Inkarrí. Veremos que también en *Rosa Cuchillo*, el mito será la última palabra, puesto que aún no se ha logrado un discurso oficial que recoja este punto de vista, el de los desaparecidos, el de los indígenas. La apuesta discursiva de Ortega es justamente esa, darle voz a este ser ambiguo, darle un lugar en nuestra nación, para lo que la literatura presta su función vital, llena un vacío histórico y hace a Cánepa mediador entre dos mudos, entre dos realidades, entre el pasado y el futuro, entre lo existente y lo posible.

LA MUJER

El símbolo de Rosa es el cuchillo y este es el instrumento que sirve para protegerse contra el cerro, la tierra y los gentiles (Ansión, 1987, p. 202); y todo objeto de fierro “sirve para defenderse de los seres ligados al *uku pacha*” (Ansión, 1987, p. 202). De esta manera, el instrumento que la defiende de los vivos también la defiende de los muertos, de los condenados, los que han roto con la reciprocidad andina. Su posición en el mundo andino es la que la vuelve un personaje ambiguo. Rosa es una huérfana, primero por la muerte de sus padres en un terremoto, luego por la muerte de su pareja y finalmente porque Liborio, su hijo, se adscribe a Sendero Luminoso.

Por estas circunstancias y por la desintegración comunitaria que implicó la guerra interna en los Andes, Rosa se queda sin nadie con quien reciprocarse en su universo. Ninguna de esas situaciones fue buscada por ella, si no, por el contrario, le fueron impuestas. Aunque su historia nos habla de una acumulación de tristezas que justificarían cualquier desesperanza —“De pena, mamita, de pena me he muerto” (Colchado, 2005, p. 29)—, cuando ella muere es culpable de romper con la reciprocidad, de no buscar nuevos lazos de reencuentro, de sobrevivencia. El morir de pena es, en otras palabras, morir de melancolía, que es una forma de *acidia*, “angustiosa tristeza y desesperación” (Agamben, 1995, p. 30), de renuncia, que pone en cuestión la organización económica tanto occidental como andina, como desarrolla Agamben, la melancolía está precisamente “representada como una mujer que deja desoladamente caer a tierra la mirada y abandona la cabeza sostenida por la mano” (1995, p. 33). Para el mundo andino, además, ella ha acumulado otras faltas, rituales, que conectan vida y muerte “Nunca fuiste a Chuyas a la fiesta del Yachacuy, a conocer el camino que después de muerta debías emprender” (Colchado, 2005, p. 140). Por todo ello, ella debe atravesar el camino de los muertos.

En todo momento, Rosa se define a partir del binomio madre-hijo, puesto que es esa la única condición permanente en su devenir. Un dios, el cerro Pedro Orcco, la posee y es así como tiene a su hijo Liborio. Luego, Rosa formará una familia con un hombre indígena, Domingo, pero este muere y ella vuelve a quedar sola con Liborio. La figura de la madre y el hijo, sin padre, atraviesa diferentes discursos míticos, tanto el andino, en el mito de Cavillaca, como el católico, en la figura de la virgen María, aunque está más fuertemente inscrita en el mesianismo católico, considerando que Liborio va a volver a la tierra para realizar el *pachacuti* (cf. Quiroz, 2011). En los mitos de *Dioses y hombres de Huarochirí* se explica cómo Cavillaca, al igual que Rosa, es poseída por un dios, en este caso Wiracocha. Cavillaca no sabe quién es el padre, pero asume que debe ser un ser poderoso al haberla podido poseer misteriosamente. De manera similar, la virgen María logra concebir un hijo sin el acto sexual. En Rosa, su rol de madre se enfatiza también en todo su camino por el *ukhu pacha*, a donde va en busca del bebé que perdió casi recién nacido, Simoncito. Al final, cuando lo encuentra, es que se siente en paz: “Cuando logré reconocerlo a mi criaturita, jugando, revolcándose con un tigrillo chinchay, ante la alegría de otros niños que alrededor retozaban, no pude contenerme y me acerqué a preguntarle si me reconocía” (Colchado, 2005, p. 184).

Tenemos que en Rosa lo que destaca es su condición de madre, su condición divina. Semejante a Cavillaca o María, la maternidad le da un estatuto especial en el mundo andino, asociada a la *Pachamama*, la madre tierra, a la fertilidad, a la vida. En zonas en las que el trabajo colectivo es requisito para la subsistencia, así también la

producción de la tierra, los hijos son indispensables para garantizar la sobrevivencia, producir los alimentos y reciprocitar con la comunidad y los dioses. Si ella, que representa la vida, renuncia a vivir, su acto no es inocente, es peligroso para todos los universos de sentido representados. El abandono es preocupante y deben buscarse los mecanismos para que ella, Rosa, en representación de los mundos en ella inscritos, salga adelante. La solución está dada en lo comunitario, lo que en el *kay pacha* le fue esquivo, es reconstruido en el *ukhu pacha* donde el orden persiste, el de los dioses, los castigos, las culpas, las liberaciones, la justicia, la resurrección.

En la narración se explica que ella logra salir adelante por la protección del cerro Pedro Orcco quien le da un hijo para reintegrarla a la comunidad. Pero cuando Liborio deja su pueblo para participar en la lucha armada, Rosa se vuelve un alma en pena que camina en su búsqueda, incapaz de volver a construir para sí un entorno solidario, particularmente luego de que su comunidad toda ha sido sacudida por la violencia y sus formas de organización se han visto trastocadas, de lo que dan cuenta las violaciones por ella presenciadas, las muertes y, luego, el tratamiento de los cadáveres. Rosa es testigo de acciones que atraviesan, rompen, dañan a la comunidad: “Vio cómo los ronderos heridos eran rematados con hachas o rejonas, algunos arrojados a la quebrada. Vio también cómo de las partes altas de la población, bajaban pelotones de senderistas cerrándoles el paso a los que intentaban huir” (Colchado, 2005, p. 143).

Si en el mundo occidental el cuchillo puede estar asociado al valor, a la fortaleza, parece más acertado entenderlo, en este contexto, como un mediador entre los mundos, en los que lo divino y lo mundano se entrecruzan, en la misma figura de Rosa. La independencia, la autosuficiencia que parece asociarse a la idea de cuchillo — tal como se lo podría entender en la cultura occidental —, no tiene ningún sentido en un universo en que los lazos de reciprocidad, la comunidad, lo colectivo son lo esencial para la vida e, incluso, para la muerte, pues también para atravesar el mundo de abajo es necesaria la ayuda de otros. Y es ahí donde Rosa reencontrará la unidad y el orden que ya no existen en el *kay pacha*. Su perro Wayra, pero también el padre Rumi, doña Juana Rojas, doña Francisca y su prima Claudina (Colchado, 2005, p. 36), la ayudan a llegar a su destino, a encontrar el cielo, el mundo de la armonía, de la paz, aquello que no alcanza en el transcurrir de sus días por la tierra. También aquí, como en *Adiós Ayacucho*, el restablecimiento de las leyes de la muerte es el primer eslabón para una reconstrucción de la vida, para un renacer en nuevas condiciones. Rosa atraviesa el mundo de abajo en búsqueda de la restitución de un orden, el de las leyes de la reciprocidad.

Hay mucha similitud entre el universo trastocado de la violencia política y el de los seres maléficos. Ambos, en el colmo de la ruptura de la reciprocidad, se matan unos a otros, padres a hijos, por lo que el mundo del ahora se hace mundo de abajo

con la guerra. Ansión (1987) reconoce que en el mundo andino nada se puede hacer si no se tiene el respaldo de la comunidad; por ello, el proceso de reconstrucción social no solo es necesario en términos personales, sino también en términos comunales y es difícil, como lo señala Theidon (2004), a la vez que imprescindible. Desde esa idea de unidad colectiva es que Alfonso y Rosa buscan una reconciliación nacional que no pueden eludir y que responde no solo a su concepción del mundo, sino a la imbricación de los mundos andino y occidental.

Los análisis de Quiroz (2005 y 2011) y de Pérez (2011) dan cuenta de cómo la supuesta división entre mundo andino y occidental en *Rosa Cuchillo* es más bien una suma de discursos que se han aunado unos a otros. En términos literarios esto también es claro por los textos canónicos con los que la obra de Colchado entra en diálogo: en primera instancia, la *Biblia*, la *Odisea*, la *Divina comedia*. Si bien Rosa, en relación con los hipotextos literarios, significa la irrupción de un personaje femenino ahí donde todos los héroes son hombres, en términos de los valores representados lo que se opera no es tanto la irrupción de la mujer sino la de lo andino en una gama de narraciones sobre la muerte, de formas de organización y de sociedades occidentales que después de esta novela entran en el canon literario al ofrecer un posible e interesante crisol de creencias acerca de vida y muerte, andinas, occidentales, actuales. Rosa dialoga con Cavillaca y María, Colchado con Dante y Homero, *Dioses y hombres de Huarochirí* con la *Biblia*.

LOS VIAJES

El viaje a Lima de Alfonso Cánepa es un *viacrucis* en el que se enfrenta al olvido, otra forma de desaparición de la historia del país. El trayecto es una lucha por su inclusión en la narrativa nacional, no al servicio de los intereses de otros, sino de su propia identidad, su propia voz. A lo largo del camino, Cánepa se encontrará con intelectuales, representantes de la ciudad letrada, profesionales representantes del saber occidental —el antropólogo y el periodista—. Cada uno de ellos se asume como “especialista del discurso nacional, pensé, desconsolado por mi capacidad para convocarlos” (Ortega, 1986, p. 40), intelectuales encargados de construir y difundir una noción de comunidad y país. El antropólogo y, luego, otros personajes creen poder hablar por Cánepa, saber quién es, qué representa y qué busca. En vez de darle voz, en vez de ayudarlo en su propósito de recuperar su cuerpo, estos profesionales al servicio de la verdad niegan la agencia y la autonomía de Cánepa, buscan imponerle un sin fin de identidades ridículas: charanguista sietemesino de Palca, abigeo Supermán, Hombre Elefante peruano, Túpac Amaru en bluyines, el mismísimo Inkarrí, hombre biónico nativo, Drácula, E.T. serrano, Cristo horroroso, Guamán Poma acriollado, Pinocho, Viejito, abominable Hombre de las Nieves Peruanas, Cristo pobrecito, Jorobado de la Catedral.

Por ello, el viaje a Lima tiene sentido, porque es ahí donde se escribe, se detenta el discurso nacional, es ese su referente primero y único. La idea de ir por los huesos es una metáfora apropiada puesto que son huesos lo que queda de él, lo indígena, en esa textualidad totalizadora, huesos desintegrándose, no una persona, no una identidad, no una comunidad. La manera en que Cánepa impide su fagocitación en el discurso de los otros se debe a su capacidad de comunicación, su saber sobre la historia, su opinión y su mimetización con diferentes actores que van apareciendo en su camino, tal vez una referencia metafórica a la transculturación. Es así que logra llegar a su destino y, aunque su diálogo con la autoridad estatal fracasa, su final inserción en la tumba de Pizarro, en su sentido más literal, no buscaría más que su inclusión en la gran narrativa nacional, aunque sea desde los escombros:

La lucha por la memoria es, por eso, no solo una celebración del recuerdo, un combate por la verdad, o por la administración de la justicia y el castigo a los culpables. Es, ante todo, la lucha por que las víctimas más afectadas por la violencia sean finalmente integradas a la nación. No se trata simplemente de que en este caso se ejerza justicia. Se trata de que la justicia sea un hecho cotidiano, que los excluidos y marginados de la sociedad peruana sean finalmente sujetos de derechos, ciudadanos plenos. (Manrique, 2003, 432).

El camino de Cánepa es peligroso y termina encontrando el descanso, al igual que Rosa, con la ayuda de otras personas o con ayuda de algunos de sus saberes. En el mundo de abajo, Rosa necesita de otros porque sola no puede hacer el trayecto hacia el cielo. De modo que, en su caso, el trayecto por el *ukhu pacha* es la reconstrucción de lo comunitario; ella no apela, como Cánepa, a la historia o a la palabra, sino a la recuperación del orden y la unidad del mundo andino, perdidos en la guerra. Es así que en el mundo de abajo se restituye la reciprocidad rota por ella misma para construir nuevamente la solidaridad y comunidad necesarias para la subsistencia. La premisa de la vida signada en ella se restituye.

Existe una relación necesaria y complementaria entre el mundo occidental y el mundo indígena (Ansión, 1987, p. 156). Si este sentido de complementariedad lo llevamos al plano nacional, queda claro que unos y otros están implicados en un mismo proyecto.

El principio de reciprocidad, el de la unidad necesaria de la comunidad, la concepción de la relación con el poder nacional, y de manera general todo el contenido de los relatos míticos, deberán sin duda a la larga manifestarse bajo apariencias nuevas. (Ansión, 1987, p. 214)

Retomo aquí la idea que plantea Quiroz (2011), quien propone que el discurso de Rosa Cuchillo tiene una naturaleza utópica, centrado en la búsqueda del “*tinkuy* post-colonial, es decir, la integración intercultural dialógica que trascienda las jerarquías

coloniales construidas por el discurso moderno” (p. 16). Al situar el pensamiento moderno y el pensamiento andino en un mismo plano epistémico, el pensamiento andino “se propone como una racionalidad alternativa desde la que se puede plantear una integración nacional que trascienda las barreras coloniales” (Quiroz, 2011, p. 17).

Esta propuesta no es respaldada por el estudio de Pérez (2011), que más bien manifiesta la incomunicación entre ambos mundos, tal como se ve en el episodio en el que solo se muestra el camino de los dioses cristianos:

El desconocimiento sobre aquel espacio de parte del Taita Rumi evidencia inopia entre las divinidades o grupos que constituyen la sociedad representada, es decir, entre los espacios culturales quechua y occidental. Esto se observa cuando Rosa pregunta a la huaca a dónde conduce dicho sendero. Y la respuesta es hermética.... Así, tampoco hay comunicación a este nivel suprafrástico, es decir, el origen de esta incomunicación se comprende porque los sujetos que representan dichas cosmovisiones (las divinidades quechuas y occidentales) se hallan en una situación comunicativa irreconciliable. La incompreensión lleva consigo a una mutua exclusión. (Pérez, 2011, p. 215).

Creo que esa afirmación desatiende todo el sentido de las novelas, el rol protagónico de los personajes principales, su papel mediador, así como la propuesta de poner a dialogar ambos mundos en un mismo plano. La horizontalidad de ambas esferas está presente en los textos en varios momentos. Lo apreciamos en *Rosa Cuchillo*, como señala Pérez, en el hecho de que tanto *mistis*, mestizos y criollos se encuentren en el *ukhu pacha*. Y en *Adiós Ayacucho* en la justificación que el imaginario andino nos otorga para comprender el ensañamiento con los cuerpos. El viaje de Rosa no termina “Bajo ese cielo sin cielo de Illaurocancha” (Colchado, 2005, p. 207), sino que ahí inicia una nueva historia, un nuevo viaje, que nos lleva al inicio del libro y a la vida. Un renacer desde los escombros de una sociedad, la de Pizarro, destruida por la guerra. Porque al devolverle el estatuto humano a la muerte o volver la muerte a la vida, es que estas obras nos plantean el viaje de lo nacional, el viaje que renovará al país.

LOS MEDIADORES

En el Perú de hoy coexisten dos universos de sentido, el andino y el occidental. La complejidad de las relaciones entre estos dos mundos en el contexto de la guerra interna muestra su epítome en la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay y el informe que la comisión investigadora encabezada por Mario Vargas Llosa hizo sobre esos hechos. Como señala Santiago López Maguiña, este fue el primer documento oficial que intentaba explicar las acciones subversivas:

Ante el sujeto observador muestra una extrañeza cuyo sentido lo intriga, aunque toma distancia. Una distancia que plantea una separación que no persigue ser reducida, mediante una aproximación que se dirige hacia el otro, sino a la inversa. El observador reconoce la presencia del mundo andino, del otro Perú, como un mundo par, semejante

al propio, pero para aproximarlo al suyo, para integrarlo. El otro mundo es un mundo salvaje que debe adecuarse al orden y a los valores de la modernidad y la democracia (López, 2003, p. 271).

A diferencia de esa primera mirada sobre la guerra interna, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* son un esfuerzo por poner en un mismo plano de sentido lo occidental y lo andino, para dar a entender que uno y otro universos están unidos. No se trata de integrar uno en otro, sino de integrar uno con otro. Y aquí, el observador, el lector, puede imaginar la conjunción en diversos planos; nosotros hemos intentado explorar en este ensayo solo uno, aquel vinculado con la muerte.

Lo que la guerra produjo, la destrucción de las normas de parentesco que no pueden ser resueltas en la comunidad, genera la situación límite que logra que los muertos se levanten. Rosa y Alfonso irrumpen en el mundo oficial. Ambas narraciones utilizan la voz mitológica, aquella que nos puede hablar desde la muerte, para hablarnos de lo histórico, haciendo que sus voces conjuguen valores pensados como antagónicos pero que se complementan. La invención de estas voces no sorprende al mundo andino en el que los muertos y los vivos están en constante interacción y, al utilizar como referentes obras literarias consagradas, tampoco debería sorprender al mundo occidental. De este modo, lo que hacen es añadir una forma de acercamiento al incorporar lo andino como narración de la muerte.

Si se pensó que los muertos se quedarían en el *ukhu pacha*, que no volverían a jalar los pies, a trastocar el orden de los vivos, por estar mutilados, por estar desaparecidos, silenciados, el error consiste en pensar que ese mundo es un mundo ajeno, otro, lejano, cuando en realidad es cercano, propio, presente. Por lo tanto, los que no creen en la racionalidad mítica quechua (no creen en el *ukhu pacha*), los que no creen tener culpa sobre los actos violentos realizados en los Andes, se ven afectados por las normas que ordenan el más allá (como mundo de abajo, pasado y como mundo de arriba, futuro), en lo que se demuestra la imbricación de ambos universos.

En ello se ve la presencia del pensamiento mítico en relación con la estructura estatal:

La actitud frente a la divinidad es en realidad muy parecida a la actitud frente al poder: el poder lejano pero general y universal de Jesucristo y del Estado, y el poder cercano, que interviene en la vida diaria, del *Wamani* y de las autoridades comunales o locales. (Ansión, 1987, p. 133)

En este sentido, cuando el poder cercano falla, el poder lejano, por más periférico, distante o inalcanzable que parezca, sigue siendo un referente para el mundo andino. Esto explica la apelación al poder lejano, al haberse trastocado el poder local con la irrupción de Sendero Luminoso. Es lo que lleva a Alfonso Cánepa a viajar a Lima en busca del poder político, aunque la resolución de su búsqueda termine en la Catedral

de Lima, el poder religioso, no solo como un indicio del casamiento de ambas formas de conocimiento, desde el hecho mismo de la conquista, sino como señalamiento del espacio en el que la integración ya ha sido realizada. Es también lo que lleva a Rosa, en su paso por el *ukhu pacha*, a apelar al mundo mítico cuando el orden hegemónico, cuando la historia, se ha degradado en caos.

No solo presenciamos el recurso a la muerte como organización discursiva que articula el relato de los personajes, sino también como organización social que vincula mundo occidental y mundo andino, como concepción sagrada que recupera formas de aproximación al mundo, creando así “una tradición discursiva con potencial epistemológico que ofrece vías para la explicación y comprensión de nuestra realidad, desde la cual podemos discutir con los discursos provenientes de la modernidad occidental” (Quiroz, 2011, p. 75).

Como señalamos desde un inicio, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* nos hablan de un momento crucial en la historia del Perú, aquel en el que nuevamente, después de quinientos años, el mundo indígena y el mundo occidental se vuelven a enfrentar cara a cara, en un redescubrimiento de maneras de ver el mundo dramáticamente opuestas. Ante esta disparidad, esta escisión histórica, debemos hablar de Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa como mediadores que ponen en evidencia la reciprocidad de la relación entre ambos mundos. Es decir, ya no podemos referirnos a uno u otro en sentido puro, sino que se han ido influyendo, contagiando, al punto de que hoy en día no hay oposiciones, sino dos caras de una misma moneda.

En esa lógica, las novelas funcionan como vehículos que nos dan cuenta de esa realidad y nos colocan a todos los lectores como mediadores de esos dos mundos. La vida y la muerte no son opuestas sino complementarias, tampoco son excluyentes sino inclusivas, pues un mundo y otro influyen, dialogan y viajan entre sí. Lo cual tiene todavía más sentido en un país que se resiste a recordar, que quiere quedar impune frente a los hechos de violencia vividos, ya en el plano simbólico del tratamiento de los cuerpos se ha hecho patente este deseo. Si aquello que se intenta olvidar es algo que también se es, ese ejercicio se hace absurdo e inútil y queda, por tanto, sincerar los mecanismos y plantear nuevas formas creativas de unión nacional para el más allá.

Y por ello Rosa y Alfonso subsisten, porque tienen algo que decir. “The survivors of the conflict thereby acted as the mediums into whose shoes, bodies and voices the disappeared stepped. At another level of mediatization, the survivors transmitted what had happened to those victims” (Robles-Moreno, 2011, p. 133). Y en ese decir entre vida y muerte, andino y occidental, seguimos transitando, reinventando, sobreviviendo al Perú de hoy.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.
- Ansi3n, J. (1987). *Desde el rinc3n de los muertos. El pensamiento m3tico en Ayacucho*. GREDES.
- Colchado Lucio, 3. (2005). *Rosa Cuchillo*. San Marcos.
- Hooper, B. (1994, 1 de noviembre). *Ayacucho, Goodbye; Moscow's Gold: Two novellas on Peruvian politics and violence*. *Booklist*, 91(5), 475.
- Huam3n Villavicencio, M. 3. (2006). Rosa Cuchillo. *Revista San Marcos*, (24), 378-384.
- L3pez Magui3a, Santiago. (2003). Arqueolog3a de una mirada criolla: el informe de la matanza de Uchuraccay. En M. Hamann, S. L3pez Magui3a, G. Portocarrero & V. Vich (Eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 257-275). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Per3.
- Manrique, N. (2003). Memoria y violencia. La naci3n y el silencio. En M. Hamann, S. L3pez Magui3a, G. Portocarrero & V. Vich (Eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 421-422). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Per3.
- Ortega, J. (1986). *Adi3s, Ayacucho*. Mosca Azul Editores.
- P3rez Orozco, E. (2011). *Racionalidades en conflicto. Cosmovisi3n andina (y violencia pol3tica) en "Rosa Cuchillo" de 3scar Colchado*. Pacarina Ediciones.
- Robles-Moreno, L. (2011). Connecting absences: *Goodbye Ayacucho* and the performative medium of transmission. *Latin American Theatre Review*, 45(1), 129-147.
- Quiroz, V. (2005) Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Per3. *El Hablador*, (10), 1-5. <http://www.elhablador.com/quiroz1.htm>
- Quiroz, V. (2011) *El tinkuy postcolonial. Utop3a, memoria y pensamiento andino en "Rosa Cuchillo"*. UNMSM-FLCH.
- Theidon, K. (2004). *Entre pr3jimos. El conflicto armado interno y la pol3tica de la reconciliaci3n en el Per3*. IEP.