

REPRESENTANDO JUSTICIA: EL TEATRO COMO MEDIO DE JUSTICIA TRANSICIONAL

*Enacting justice: theatre as a means for
transitional justice*

JAVIER ORMEÑO CASTRO

RESUMEN

Este artículo describe al teatro como medio de justicia transicional que restaura los vínculos deshechos por diferentes formas de violencia. El teatro es una herramienta privilegiada que se apoya en la presencia física para el ejercicio de la memoria: devuelve la voz y la confianza en los que están basados los vínculos. Apoyándose en autoetnografía y otras metodologías cualitativas, el artículo analiza la práctica del teatro por organizaciones internacionales durante momentos de crisis; la práctica teatral durante y después de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad en Perú; y la experiencia personal del autor con la Academia del Teatro de la Transformación.

Palabras Clave: memoria / justicia transicional / teatro.

ABSTRACT

The article depicts theatre as a means for transitional justice as it is capable of mending the links undone by different forms of violence and crisis. Theatre leans on physical presence of the actor for inviting memory back. Theatre gives back the speech and trust that are the basis for new bonds. Relying on autoethnography and other qualitative methods, the article analyses the use of theatre by humanitarian organizations; the use of theatre during and after the Truth Commission audiences in Peru; and the author's personal experience with the Theatre of Transformation Academy.

Keywords: memory / transitional justice / theater.

INTRODUCCIÓN: JUSTICIA TRANSICIONAL

Este artículo vincula el teatro con una manera particular de justicia, a cuya clarificación voy a dedicar algunas líneas. La justicia transicional es el medio mediante el cual las sociedades pueden pasar a un estado de normalidad después de un conflicto o crisis. Su objetivo principal es la rendición de cuentas ante los organismos de justicia y la atención de los derechos de las víctimas (Mani 2011, p. 544).

Por su parte, el Centro Internacional para la Justicia Transicional describe sus fines en términos de *reconocimiento y rectificación de las violaciones de derechos humanos y el establecimiento de condiciones para que estas violaciones no sucedan nuevamente*.¹ Todo esto puede tomar la forma de judicialización, de misiones de búsqueda de hechos (incluyendo comisiones de la verdad), reparaciones (individuales, colectivas; materiales y simbólicas) y reforma de leyes e instituciones.

En contraste con los mecanismos formales, es decir, aquellos vinculados con los sistemas judiciales y administrativos, tenemos a medios no-formales de justicia que buscan llamar la atención sobre derechos postergados, reparar simbólicamente el daño o promover

el diálogo conducente a la reconciliación. Uno de ellos es el teatro cuyas características se detallan en lo que sigue.

Este artículo se apoya en entrevistas realizadas en el año 2017 y notas de autoetnografía. Los detalles de las obras de teatro –varias de las cuales han sido interpretadas en múltiples ocasiones– pueden hallarse al final de este texto. La investigación original tiene un carácter global, pero decidí enfocar mis esfuerzos en un área geográfica, Perú, a manera de tener información más concreta. En ese sentido, se aprecia un mayor énfasis sobre el área altoandina frente a la Amazonía en relación a las manifestaciones teatrales y la justicia transicional, siendo este último un eje de investigación pendiente. Otra área de exploración en curso son otras formas de artes performativas como la narración tradicional de historias y el performance.

TEATRO, SANACIÓN Y MEMORIA

El teatro puede ser visto como un medio no-formal de justicia transicional, apuntando a restaurar sentimientos de vinculación personales y sociales. El teatro imita la realidad al transmitir emociones a la audiencia. El espectador disfruta y sufre con el actor en el escenario (Boal, 2008, pp. 1-41). El actor manifiesta su pensamiento a través de voz y movimiento generando un cambio en la audiencia, una transformación apoyada en la empatía y las emociones. Pero durante este acto de

1 The International Center for Transitional Justice (ICTJ). Para más información véase: <https://www.ictj.org/es/que-es-la-justicia-transicional>

transformar, el actor también se ve transformado (Boal 2008, pp. XIX-XXII).

Por su parte, el público le da un poder al actor, quien se erige como agente de acción indirecta, ya que el actor siente y piensa por el público. Esto permite al público exteriorizar sus emociones desde un lugar seguro, generándose una cohesión grupal. A lo largo de la historia del teatro, autores como Boal expresan que el teatro no sólo debe generar catarsis manteniendo el equilibrio social, sino que debe servir para entender y mejorar la sociedad (Boal, 2008, pp. 84-87).

Así, el teatro debería tener dos funciones. Primero, la exploración del dolor para generar un proceso transformativo y segundo, la representación que da paso a la explosión de tensiones sociales en el escenario, permitiendo que la catarsis reduzca el potencial de transformación.² En la práctica se observa cómo ambas funciones opuestas se articulan. A través de la representación se alcanzan elementos comunes que pueden servir de base para la unidad entre personas, pero también es posible exagerar las diferencias para intentar reducir la brecha entre éstas (Schinina, 2004, pp. 50-1).

Al encarar el trauma y la violencia se manifiestan una serie de emociones. Es a través de la

resolución emotiva que se restablecen los vínculos rotos entre los miembros de la sociedad (Schinina 2004, p. 49). Autores como Reisner (2002) piensan que el teatro consigue restablecer vínculos porque:

- Es una salida de energía al emplear el cuerpo y la voz en un proceso creativo de transformación de las emociones, desordenadas por el trauma. También permite un tipo de memoria que transforma los impulsos destructivos generados por la violencia.
- Es un espacio seguro para explorar los sucesos traumáticos como una experiencia compartida, simbólica y comunitaria.
- Contribuye a la formación de memoria, permitiendo observar lo acontecido de manera continua y transformar el dolor.
- Es terapéutico, puesto que es un espacio para el testimonio y la transformación de experiencias que serían difíciles de compartir usando otros medios. (pp. 16-20)

Para tener mejores efectos al momento de lidiar con el trauma, es posible considerar la evolución del teatro en formas que, más que otorgar poder y representatividad al actor, dan al espectador la oportunidad de dirigir su propio poder –además de obtener conocimientos y expresar emociones– hacia el escenario. El «actor» se convertirá entonces en el facilitador de un proceso de descubrimiento de la realidad y ensayo de soluciones para problemas sociales (Boal, 2008, pp. 98-111).

2 En esta investigación he abordado la representación en teatro. Otras formas de representación (como la performance y la danza) pueden ser conducentes a los mismos efectos y son objeto de una investigación en curso.

El siguiente apartado muestra cómo el teatro funciona en situaciones de postviolencia o conflicto, y cómo las personas involucradas en la representación experimentan transformación. Observaremos la práctica del teatro por organizaciones internacionales, examinando algunas obras que tuvieron lugar en el Perú después del conflicto armado y consideraremos mi propia experiencia de transformación durante la investigación.

EL TEATRO EN ORGANIZACIONES INTERNACIONALES: COMPRENDIENDO LA PRÁCTICA

LA ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DE MIGRACIONES (OIM)

En momentos de crisis, distintas organizaciones internacionales usan al teatro como parte de sus programas de atención psicosocial. Uno de los organismos que mejor ha sintetizado sus experiencias es la OIM.³ La OIM ha desarrollado herramientas que funcionan simultáneamente a nivel del individuo, la comunidad y la sociedad, promoviendo la sanación personal y social en campamentos de migrantes; comunidades de refugiados; población desplazada internamente; retornantes; y comunidades marginalizadas en poblaciones desgarradas por conflictos.

Para Schinina (2002), director de la Sección de Salud Mental Respuesta Psicosocial y

Comunicación Intercultural de la OIM, el teatro contribuye a:

- Encontrar una respuesta creativa y simbólica frente a la aflicción y la pérdida.
- La recreación de la vida social y los roles individuales ante circunstancias cambiantes.
- La creación de una nueva comunidad, para restaurar viejos rituales y crear nuevos.
- Integración de poblaciones locales y personas desplazadas.
- La reintegración de individuos tras su regreso al hogar. (72-74)

Esta actividad es dirigida por entrenadores especializados en construir vínculos interpersonales e interculturales. El trabajo de la OIM se dirige a todos los individuos del grupo objetivo y no solo a quienes tienen talento actoral.

Para Aboulhosn,⁴ el teatro social puede ser un catalizador que reduce el estrés entre individuos y las tensiones en –o entre– diversos grupos conviviendo en una comunidad o diversas comunidades conviviendo juntas. Esta es la experiencia de la OIM en diversas situaciones de crisis como la de los Balcanes, los desplazamientos internos tras el terremoto en Haití y los movimientos de población desde Siria hacia Turquía y otros países.

3 Cf. Schinina, G. 2017; Schinina, G., Babcock, E., Nadelman, R., Walsh, J. S., Willhoite, A., & Willman, A. 2016; Schinina, G., Aboul Hosn, M., Ataya, A., Dieuveut, K. & Salem, M., 2010; Schinina, 2004.

4 Aboulhosn, Mazen. Coordinador Humanitario (OIM) en Turquía. Entrevista realizada el 30/08/2017. En adelante las entrevistas incluyen el nombre de la persona y el año de la entrevista después de su primera mención.

Ahora bien, se debe considerar que las personas desplazadas no son un grupo homogéneo. En campamentos o poblaciones de acogida pueden existir miembros de distintos grupos étnicos, facciones enfrentadas y personas de distintos trasfondos y lenguajes. Aunque estén enfrentando problemas similares, los mecanismos que usan para sobrellevarlos pueden ser distintos. El desplazamiento y los medios limitados de las personas desplazadas generan circunstancias frustrantes que a menudo producen fricciones. En ese sentido, el teatro es tanto una actividad relajante como una vía para promover diálogo en un espacio seguro. Las personas pueden expresar sus sentimientos y su dolor, pero también sus esperanzas.

Durante y después del conflicto de los Balcanes, la OIM desarrolló proyectos de intervención psicosocial que consideraban abordar la memoria corporal de modo que las personas pudieran recuperar sus propias experiencias. Cartas, fotografías y otros materiales eran discutidos y luego representados a través de recreaciones físicas (Losi, 2002, p. 35). El proceso primero proveía a los participantes de algunas herramientas para relajarse y expresarse empleando sus voces y cuerpos como una creación grupal y la formación de vínculos de confianza para desarrollar acciones colectivas (Losi, 2002, p. 40).

A través de estas prácticas corporales es posible entender la simultaneidad de recuerdos

individuales y colectivos. Entender lo que les ocurrió como individuos y como colectividad contribuye al avance de su comunidad. El enfoque clave en las intervenciones post conflicto y contextos de crisis de IOM es la vinculación.

El teatro se basa en generar vínculos, establecer comunicación y crear un espacio seguro. La estrategia de la OIM busca principalmente construir vinculación. Es importante que las personas se sientan en armonía consigo mismas, sientan que son parte de familias y comunidades, que las comunidades se sientan integradas a otras comunidades; que las personas desplazadas y las poblaciones de acogida reconozcan los retos y posibilidades que tienen en común, y que grupos distintos o anteriormente enfrentados comprendan que, aunque hay dolor, también hay esperanza colectiva tras el término de un conflicto (Schinina 2004, p. 49; Aboulhosn, 2017). El teatro es un espacio para el cambio y la contribución a la paz.

EL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA CRUZ ROJA (CICR)

Otras organizaciones internacionales usan al teatro dentro de sus programas como un medio efectivo para comunicar información. El siguiente ejemplo resalta la importancia de la presencia corporal para la comunicación y muestra que el teatro es capaz de promover integración aun cuando no sea su objetivo principal.

Entre 1980 y el 2000, el Estado peruano empleó minas antipersonales como elemento

disuasorio contra ataques en líneas eléctricas y otras infraestructuras públicas.⁵ Después del conflicto, la desactivación de las minas dependía de las autoridades, que también debían informar a la población del peligro. Sus esfuerzos no siempre tuvieron mucho éxito. Los años de la violencia habían generado temor y menoscabado la confianza que las personas tenían en las autoridades, quienes en la mayoría de los casos intentaban velar por su seguridad y el mantenimiento de los servicios básicos como la electricidad.

Entre los años 2003 y 2006, el CICR condujo en el área altoandina (principalmente en zonas periurbanas y rurales) un proyecto para generar consciencia de los peligros de los restos de las minas a través de títeres y teatro participativo. Volantes y explicaciones técnicas no funcionarían con la población rural. «En los Andes, para decir debes hablar, debes estar ahí» dice Martos (2017). La presencia corporal es importante para ser escuchado. Con el teatro el cuerpo puede ser empleado para entender a la gente sin voz o que no puede expresar claramente lo que está experimentando. A través del teatro y el juego fue más fácil mostrar situaciones peligrosas y comunicar la importancia de mantenerse alejado de las áreas minadas hasta que éstas quedasen despejadas. Los niños fueron muy receptivos y pudieron recrear

el mensaje en sus hogares y comunidades (Martos, 2017).

Aunque este fue un proyecto de sensibilización, ocurrió algo inesperado. El proyecto del CICR preparó a varios miembros de la policía como actores y facilitadores de actuación para asegurar un efecto multiplicador. Montar las obras requirió interacción y diálogo con las comunidades. Cuando la población vio las obras y descubrió que la policía estaba contribuyendo con su bienestar, se sintieron más cercanos y dispuestos a escucharlos. Así, un proyecto de sensibilización muy específico contribuyó a reducir las tensiones y construir confianza. El proyecto ayudó a recomponer vínculos sociales dañados durante los años del conflicto armado.

De esta forma, hemos visto cómo la OIM usaba el teatro para reducir angustias y tensiones dentro de y entre diferentes grupos de migrantes. También vimos como el CICR usó el teatro como una herramienta de comunicación en un contexto específico de postconflicto. En este proyecto en particular notamos que el restablecimiento de lazos de comunidad fue un subproducto de la acción, donde la noción de vinculación obtenida bien podría hallarse en el centro de los marcos de acción de la OIM. Esto concuerda con nuestra hipótesis de que el teatro es una herramienta que contribuye a la sanación de secuelas traumáticas, recomponiendo relaciones personales y sociales.

5 Martos, Dafne. Oficial de comunicaciones (CICR). Entrevista realizada el 22/08/2017.

TEATRO Y MEMORIA EN EL PERÚ

Esta sección reseñará la perspectiva y las prácticas del teatro en el Perú, a casi 20 años después del inicio del conflicto armado interno y el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000).

YUYACHKANI Y LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

La CVR estimó que unas 69 280 personas fueron asesinadas o desaparecidas durante el conflicto armado interno entre los años 1980 al 2000 (CVR, 2003, p. 54). La CVR dividió esos años en cinco períodos: cuatro etapas de niveles crecientes de violencia entre las Fuerzas Armadas y las organizaciones terroristas (1980-1992) y un período de declive de las acciones terroristas y el incremento de autoritarismo y corrupción (CVR, 2003, p. 60).

La Comisión consideró que, para poder reparar el tejido social, primero era necesario reconciliar al individuo consigo mismo y con la sociedad. La CVR tuvo la tarea de recuperar la memoria de un país (CVR, 2003, p. 85-92). Esto requería del reconocimiento de los hechos de violencia y su impacto sobre familias y personas (CVR, 2003, p. 76). Como en Argentina, donde los testimonios jugaron un rol importante en «cómo los eventos serían recordados», el objetivo sería alcanzar a las comunidades afectadas a través de las audiencias públicas (Stockwell, 2014, p. 104).

Esto no sería una tarea fácil. El difícil acceso a las comunidades de los Andes fue una de las

limitantes de la presencia estatal en el pasado, y hasta esa fecha seguía siendo un problema. También había diferencias culturales y lingüísticas a superar (A'nes, 2004, p. 398). Aunque la CVR apuntó a alcanzar a las poblaciones dirigiéndose a donde ellas habitaban, persistía la desconfianza en las autoridades y en la gente de la capital.⁶

La dinámica durante el conflicto armado colocaba a menudo a las personas entre las fuerzas del orden y los grupos subversivos. Dado que no es mi intención hacer un análisis de las complejas dinámicas del conflicto, basta decir que la alternación frecuente del control territorial entre las fuerzas del orden y los subversivos no siempre disminuía la vulnerabilidad de la población civil, que en general se exponía a recibir violencia por parte de quien tuviese el control del territorio, siendo objeto de sospechas de colaboración con los actores contrarios.

Lo aquí escrito es una expresión muy simplificada de los eventos ocurridos en muchos lugares del país donde el control territorial frecuentemente se alternaba y, a pesar de las diferencias, prevalecía una constante: hablar era peligroso. De este modo, el conflicto armado robó la voz de las personas. Asimismo, el conflicto contribuyó a un largo historial de fragmentación y falta de reconocimiento que comenzó desde la conquista española. Los

6 Es una percepción de cómo lo narran varios de los entrevistados.

procesos de independencia ofrecieron al país esperanzas que luego se convirtieron en una sucesión de promesas rotas durante el período republicano. En este ambiente de desconfianza, donde las palabras por sí solas no la podían superar, el teatro se convertiría en un aliado natural.⁷

Para Lerner,⁸ presidente de la CVR, el teatro tiene la capacidad de transformar el lenguaje de académicos, periodistas y científicos en algo que las personas pueden entender. Esto no es exclusivo del teatro. El arte puede alcanzar la conciencia de la gente, hacerlos reflexionar, involucrarla de tal modo que el espectador no es pasivo, sino más bien, es un participante del acto de recrear algo que le pertenece. El teatro penetra en el aspecto afectivo, alcanza al cognitivo y permite a las personas encontrar las palabras para hablar.

En el caso de las audiencias públicas de la CVR, estas se llevaron a cabo de forma abierta para demostrar que la memoria es una entidad colectiva, construida a partir de narrativas personales, a las que las personas deben contribuir. Entonces, lo que ocurrió no es solo algo que me ocurrió *a mí*, sino a *nosotros*. Las

audiencias públicas les permitieron a las personas recuperar sus voces, dejar de ser insignificantes para ser significantes.⁹ Escuchar y grabar lo dicho constituyó un acto simbólico de reparación: recordar lo que se había silenciado o no se había logrado proteger (Lerner, 2017).

Más allá del conflicto armado, los testimonios mostraron un problema de ciudadanía de larga data, la falta de integración o reconocimiento expresados a través del gesto de no ser protegidos o escuchados. Lerner (2017) recuerda a un hombre que terminaba su testimonio diciendo: «Agradezco que nos escuchen. Ahora rezo para que algún día nosotros también seamos ciudadanos». Las palabras de este hombre denotaban la autopercepción de su situación de excluido, de la fractura social que vivía el país.

Lerner (2017) recuerda que la CVR no eligió emplear al teatro. El teatro ya estaba allí. El grupo Yuyachkani se unió a la CVR con dos obras que precedían a las audiencias públicas: *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho*.¹⁰ Su trabajo de despertar conciencia y luchar pacíficamente contra la exclusión social y la violencia durante 40 años se convertiría ahora en un trabajo de memoria (Lambright, 2015, p. 90;

7 Casafranca, Augusto. Actor, miembro del grupo Yuyachkani, intérprete de la obra *Adiós Ayacucho*. Entrevista realizada el 12/08/2017.

8 Lerner, Salomón. Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003), presidente del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entrevista realizada el 10/08/2017.

9 Para consultar los recursos sobre audiencias públicas de la CVR en el Perú se puede revisar la plataforma virtual del Centro de Documentación e Investigación del LUM. Véase: <http://lum.cultura.pe/cdi/palabrasclave/audiencias-p%C3%BAblicas>

10 Ver índice de obras al final del artículo.

Jaureguay, 2017).¹¹ El nombre en quechua del grupo Yuyachkani significa «estoy pensando, estoy recordando, soy tu pensamiento» (A'ness 2004, p. 401). Para Casafranca (2017), Yuyachkani es un diálogo sensible con una realidad nacional, es sentir al país desde un espacio artificial y crear un lenguaje que fomentaría la memoria y la reflexión. *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* poseen ciertos rasgos comunes para lograr esto.

Ambas obras están inspiradas en adaptaciones de eventos reales. *Adiós Ayacucho* cuenta la historia de Jesús Oropeza,¹² el líder de una asociación campesina que es secuestrado y asesinado por agentes estatales en 1984. *Rosa Cuchillo* se basa en la historia de Rosa Huanca, una mujer asesinada mientras buscaba a su hijo desaparecido. Los personajes reales son convertidos en personajes ficticios y, en cierto modo, abstractos. Rosa y Alfonso Cánepa (el nombre de Oropeza en la obra) son personas de los Andes y sus ropas expresan tradición andina como un medio para generar empatía con los personajes. En la experiencia de Yuyachkani, el uso del disfraz fue de suma importancia para alcanzar el corazón del público y permitirles hablar con su voz (Taylor, 2003, p. 199). El lugar dónde los eventos de

ambas obras inician es en Ayacucho, el departamento más afectado por el conflicto.

La importancia del cuerpo y de la muerte son resaltados en la obra *Rosa Cuchillo*. Al inicio de la obra nos encontramos con una mujer que sube al escenario después de caminar entre el público.¹³ Rosa se presenta y nos cuenta que ha estado buscando a su hijo por diversos lugares. En un momento dado llega a un remoto lugar donde cuerpos desmembrados han sido dispuestos. Descubrimos que el personaje nos ha estado relatando la historia de su propia muerte mientras buscaba a su hijo en un cementerio improvisado. La muerta ha estado hablando para revelar la verdad al público.

La muerte personifica la memoria personal y colectiva y el trauma (Lambright, 2015, p. 89), a menudo ésta expresa dolor y pérdida, o la interrupción del proceso de duelo (Lerner, 2017). Lambright piensa que en Latinoamérica las personas poseen un vínculo con la muerte porque los muertos se convierten en símbolos de lucha contra la opresión, y menciona al Che Guevara y Emiliano Zapata como ejemplos (2015, pp. 91-93). Sin embargo, ella podría estar pasando por alto la importancia del culto a los ancestros en las culturas precolombinas, donde los muertos eran, en muchos caos, momificados o representados para que la gente

11 Jaureguay, Claire. Encargada de programas culturales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en 2014, 2016-2017. Entrevista realizada el 09/08/2017.

12 En la obra el nombre del personaje es Alfonso Cánepa, interpretado por Augusto Casafranca.

13 La obra *Rosa Cuchillo* viajó junto con la CVR y se presentó de manera previa a las audiencias. Durante este tiempo, el personaje Rosa caminaba por los espacios públicos de los lugares de las audiencias antes de ingresar al espacio de escenificación formal.

podiera hablar con ellos. Una apreciación de lugar y tiempo queda como trabajo pendiente.

Por su parte, *Adiós Ayacucho* comienza con un funeral donde los muertos están siendo velados. Las ropas representan al cuerpo puesto que los asesinos desmembraron y aún no se han encontrado todas las partes. El espíritu de Cánepa tiene la forma de un danzante tradicional, un *chacaruna*, para contarnos su historia y recuperar el resto de su cuerpo. *Chacaruna*, o «hombre-puente» en quechua, sirve como un enlace entre el mundo de los muertos y de los vivos, para que la muerte pueda contar su verdad. Él es un puente entre el mundo arquetípico (donde las criaturas viven en armonía respetando el sistema de reciprocidad de los Andes) y el mundo actual que está en desorden.

En el sistema andino, la memoria es parte de la reciprocidad. «Hoy te ayudo yo, mañana yo seré ayudado». Sin memoria, las personas olvidan sus deberes hacia los otros y estalla el caos. El rol del *chacaruna* fortalece los vínculos de la sociedad y nos recuerda la relación que hay entre las personas y las comunidades. El *chacaruna*, (nombre que recibe el danzante) también representa al actor sirviendo de puente entre la sociedad y su pasado, dando voz a los silenciados, recuperando la memoria (Casafranca, 2017; Lambright 2015, p. 106).

El ejercicio de la memoria es corporal. En el simbolismo de las obras, la misión de buscar cuerpos o partes de cuerpos es la misión de recuperar la memoria. En otro sentido, Yuyachkani

usa el cuerpo de sus actores como los medios principales de comunicación y a través de su presencia nos recuerda que «el cuerpo ha sido racializado, segregado, disciplinado, aprisionado, torturado, violado y desaparecido» (A'ness, 2004, p. 411). Yuyachkani usa un lenguaje que puede ser entendido por todos al poner un cuerpo frente al público, y con éste todas las historias y saberes que posee (Taylor, 2003, p. 193). Esto es especialmente importante en una cultura que se sustenta más en la tradición oral que el lenguaje escrito. Comunicarse conlleva a la necesidad de vincularse con un cuerpo. El teatro entonces podría generar una respuesta que el cine no puede (Casafranca, 2017).

En este proceso de encontrar al cuerpo o al muerto, los personajes nos llevan a una serie de problemas sociales transversales. Este es un tema común tanto en las obras como en las narraciones que las inspiran. El dolor y la pérdida individuales se inscriben dentro de una historia comunitaria general de sufrimiento y desempoderamiento. Estos dos elementos no pueden ser separados porque el trauma generalizado se marca en el individuo tanto como el trauma individual es parte de la colectividad.

Si contar nos ayuda a sanar, entonces toda la historia debe ser expuesta. Cánepa, en *Adiós Ayacucho*, nos lleva a la capital para hablarnos de los efectos de la conquista en el Perú, mientras se recrea una búsqueda de ciudadanía que culmina en la entrega de una carta al presidente de la República. En *Rosa Cuchillo*,

el personaje principal se une a otros muertos y espíritus para llevarnos por los reinos de la cosmovisión andina: *Ukhu Pacha*, *Hanan Pacha* y *Kai Pacha*.

Esta noción de proveer una macronarrativa que contextualiza lo personal, incluido constantemente dentro de lo colectivo, parece ser congruente con las prácticas de memoria descritas en secciones previas. También responde a la idea andina de tiempo y espacio:

- **Pacha** se traduce como reino, pero su significado es más cercano a «tiempo» y «espacio».
- **Ukhu Pacha** no es solo un «inframundo» donde habitan los muertos, es todo lo que hemos estado haciendo hasta el aquí y el ahora (*Kai Pacha*). Asimismo, se deduce que los muertos todavía están presentes y son capaces de hablarnos sobre lo que ha estado *siendo* desde el principio de los tiempos, y que el pasado se manifiesta continuamente en lo que somos y lo que estamos haciendo ahora.
- **Hanan Pacha** (comúnmente descrito como el cielo, o el mundo de arriba) es lo que todavía no somos o lo que no hemos alcanzado, y también lo que es necesario que hagamos para poder alcanzarlo. (Casafranca 2017)

Al hacer memoria, Yuyachkani apunta a mostrar la relación entre los tres aspectos de tiempo y espacio. Si no hay conciencia de lo que pasó, ¿cómo podemos entender nuestro

presente y construir nuestro futuro? (Lerner, 2017).

EL TEATRO DESPUÉS DE LA CVR

Quince años han pasado desde la publicación del informe final de la CVR. Yuyachkani continúa haciendo memoria, luchando contra la enfermedad del olvido y enlazando pasado, presente y futuro. Por ejemplo, durante la investigación que llevó a la redacción de este artículo en el 2017, el grupo estaba trabajando en el proyecto *Discurso de promoción*, que reflexiona sobre la noción de ciudadanía en el Perú.

Una parte importante del trabajo de Yuyachkani es la generación de esta memoria en audiencias urbanas. Otras iniciativas de teatro y artes performáticas mantienen la tradición de la memoria corporal para hablar con un país que sigue estando fragmentado (Taylor, 2003, p. 196). Aún ahora, como se vio en la sección acerca del trauma, hay sectores de la sociedad que todavía niegan la existencia del conflicto armado.

Otra obra reciente digna de mención es *Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé* dirigida por Sebastian Rubio y Claudia Tangoa.¹⁴ El proyecto que se ubica entre el teatro y la performance reúne a cinco jóvenes que comparten sus recuerdos creciendo durante el conflicto armado interno. Éstas son personas reales, entre los que se encuentran familiares

¹⁴ Ver índice de obras al final de este artículo.

de víctimas y perpetradores de los crímenes. A pesar del hecho de que algunos de ellos habían estudiado actuación, al momento de estrenarse la obra ninguno era un actor o actriz experimentados. La obra se construye alrededor del trabajo colaborativo de contar sus experiencias y luego reproducirlas en público. En un ejercicio de catarsis, ellos canalizan sus diversas narrativas y contranarrativas.

Los personajes que participan son los siguientes:

- Lettor Acosta (estudiante de leyes, trabajador independiente de la industria de la moda) es hijo de Héctor Serafín Acosta Ramírez, un director técnico de la División de Comunicaciones del Ejército del Perú. Héctor Acosta fue miembro de una unidad antiterrorista acusada de perpetrar crímenes de lesa humanidad.
- Amanda Hume (actriz) es la hija de un periodista y fundador de un canal de televisión, que no censuró a la oposición del gobierno y transmitió protestas y otra información importante en una serie de videos que fueron instrumentales en la caída del régimen de Alberto Fujimori y la ejecución de procesos judiciales contra la corrupción.
- Manolo Jaime (artista performático y fundador de compañías performáticas) es el hijo de Matilde Pinchi Pinchi, la confidente de Vladimiro Montesinos, el director en las sombras y verdadero poder detrás del Servicio Nacional de Inteligencia. Esta es

la organización que perpetró crímenes para mantenerse en el poder y a Alberto Fujimori en la Presidencia del Perú. Cuando Pinchi Pinchi descubrió que Montesinos estaba planeando deshacerse de ella, decidió exponer una serie de videos mostrando a personajes de alto perfil recibiendo sobornos en efectivo de manos de Vladimiro Montesinos.

- Sebastián Koury (guitarrista de rock) es hijo de un excongresista que apareció en el primer video recibiendo dinero de Montesinos para asegurar su lealtad.
- Carolina Oyague (científica ambiental y forense) es pariente de Dora Oyague, una estudiante universitaria que fue secuestrada, torturada y asesinada por agentes del Estado en un caso de gran impacto mediático (masacre de la Cantuta). Carolina vivía con Dora al momento de su desaparición. Ella representa a quienes sufrieron violaciones a sus derechos humanos por parte del Estado en el periodo 1990-2000.

Sus testimonios son narrados a través de fotografías, video, música y testimonio. Éstos se intercalan con recreaciones de los eventos de horror que destacaron durante este período. La obra provee de manera interesante una visión distinta de las complicadas relaciones que se dieron durante este período de tiempo. Los hijos no son responsables por los actos de sus padres, pero también se ven afectados. El conflicto marca a toda la ciudadanía, las familias de las víctimas y los entornos de los

perpetradores ven sus vidas afectadas de diversa manera. Hay tal vez narrativas y contranarrativas posibles. La manera de entender el conflicto desde diversas partes de la sociedad varía, pero hay comunidad en la afectación.

De otro lado, *La hija de Marcial* muestra la complejidad de la vida después del conflicto. Trata de una mujer, Juana de 21 años, que se entera del reciente descubrimiento del cadáver de su padre, desaparecido hace mucho, mientras se reconstruía la escuela de su pueblo natal. Ella nunca lo conoció, pero le ha prometido a su madre que le dará un entierro digno. Durante el proceso de recuperación del cuerpo, Juana se enfrenta al dolor personal y encuentra ciertas complicaciones. Su padre fue miembro de la organización terrorista y la gente del pueblo se opone al entierro por lo que ella debe custodiar el cuerpo durante la noche hasta que el procedimiento se complete.

Posteriormente, dos obras fueron también presentadas en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM): *Manta y Vilca: Memoria Escénica* y *La Cautiva*.¹⁵ Ambas nos recuerdan acerca de la violencia sexual durante el proceso de violencia, especialmente contra las mujeres.

Manta y Vilca del Grupo Trenzar está inspirada en testimonios reales. Dos hermanas de 14 y 16 años viven en tiempos de la violencia política. En 1984, el ejército establece una base

militar en su pueblo serrano de Huancavelica y altera la vida de la comunidad, invadiendo sus casas y sus cuerpos. Se trata de una historia brutal de niñez y sueños interrumpidos. Es un recordatorio de la vulnerabilidad de las personas y la falta de atención a la justicia.

La CVR reportó la ocurrencia reiterada de violencia contra la mujer en Manta y Vilca entre 1985 y 1995. Tras muchas apelaciones a policía y la justicia, fue recién en el 2015 que la Fiscalía de la Nación interpuso denuncias contra 14 miembros del ejército por violación contra 14 de las 24 víctimas reportadas. Hasta la fecha las víctimas todavía esperan que se haga justicia. La obra es un medio de protesta contra la lentitud de la justicia y el clamor de derechos civiles.¹⁶

A su vez, *La Cautiva* dirigida por Luis Alberto León y Chela De Ferrari regresa a la temática del cuerpo. Es un relato brutal sobre un grupo de soldados que va a celebrar la retoma del control sobre un pueblo, violando el cadáver de una chica de 14 años. El cadáver se levanta para contar su historia. Fue asesinada junto a sus padres, miembros de una organización terrorista. Un asistente forense se encuentra con ella ayudando a limpiar su cuerpo. El forense se apiada de la muchacha y disfraza la tragedia cercana como una celebración de mayoría de edad, una fiesta de quince años.

15 Ver índice de obras al final de este artículo.

16 Tavera, Micaela. Feminista, activista, *performer*, bailarina y miembro de Red Collera (derechos sexuales y reproductivos). Desempeña un papel en la obra *Manta y Vilca*. Entrevista realizada el 17/08/2017.

Al año 2012, el Registro Único de Víctimas (RUV) registraba a un total de 176 359 personas inscritas (102 521 individuos y 73 838 familias) y de las cuales figuraban 2 591 víctimas de violencia sexual registradas (2 548 mujeres y 43 hombres) y contrasta con la información actual que ofrece hoy el RUV. Aunque es demasiado pronto para ver los efectos de las políticas públicas que han sido puestas en marcha, 20 años es un tiempo demasiado largo para esperar justicia (Henríquez, 2014, p. 8).¹⁷

En una sociedad aún dividida, queda mucho por hacer para alcanzar justicia y reparaciones. Un paso en esa dirección es la construcción continua de memoria basada en narraciones individuales. El teatro juega un rol importante en la puesta de manifiesto de las voces silenciadas. Aunque también el teatro peruano se expresa en la cosmovisión andina y comparte con todos los demás teatros la noción de reconstruir el sentido de vinculación entre las personas.

HACIENDO MEMORIA PERSONAL A TRAVÉS DEL TEATRO DE LA TRANSFORMACIÓN

En esta sección, reseñaré mi experiencia personal en la Academia del Teatro de la Transformación a fin de mostrar cómo el teatro

contribuyó a la restauración de la memoria a través de sus técnicas de personificación.

Desde el 2016, un número de iniciativas tuvieron lugar en el Perú para fomentar performances y memoria. En particular, la consolidación de actividades en el Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social (LUM) y el curso *Teatro y Memoria*. Puesto que no había vivido el Perú desde el año 2010, la sincronía entre estos eventos y mis estudios pueden haber sido una señal de que suficiente tiempo había pasado para que los eventos madurasen en la conciencia individual y colectiva. El hecho de que las actividades del Lugar de la Memoria fueran cuestionadas es también un signo de que en el Perú todavía hay un trabajo pendiente de comprensión del pasado.

En vez de examinar mi memoria a través del diálogo con una comunidad de personas que buscan entender lo que les sucedió –tal como sigue dándose en espacios como el LUM–, yo tuve que comprender mi historia por mis propios medios y fuera de mi país. Mi investigación se habría enfocado más en teorizar sobre el tema de la personificación,¹⁸ si no hubiese tenido la oportunidad de unirme a la Academia del Teatro de la Transformación.¹⁹ Mi investigación se hubiera enfocado en la representación solamente sin considerar la capacidad transformadora de la misma y no hubiera tenido un

17 La información consignada proviene del artículo de Henríquez (2014). Recomiendo al lector visitar la página web del RUV y el Consejo de Reparaciones a modo de ver el estado actual de la información: <http://www.ruv.gob.pe/registro.html>

18 Es decir, en hacer como si uno fuese alguien más.

19 Para mayor información véase: <http://theatreoftransformation.org>

componente vivencial ni hubiese reconocido el efecto transformador en quienes representan o interpretan algún rol en el escenario.

Mi primer encuentro con la Teatro de la Transformación ocurrió en el 2014, cuándo gestionaba un programa para personas desplazadas por el conflicto de Siria. Fue en ese entonces que conocí a Rama Mani y fui conmovido por su presentación. Ella canalizaba las voces de las que estaban enfrentando retos para convertirse en agentes de transformación. Esta técnica de personificar a un verdadero agente de cambio, a través de una observación e interpretación indirectas, es el catalizador del proceso de cuatro pasos del Teatro de la Transformación:²⁰

- Presenciar la realidad: ver lo que pasa en nuestra vida y en el mundo promueve una sensación de humanidad en el actor y el público.
- Despertar las posibilidades: representar testimonios induce a comprender que el cambio es posible a pesar de los retos.
- Visualizar el cambio: enfocarse en la estrategia para lograr cambiar el mundo.
- Representar la transformación: comenzar la transformación creando comunidades de apoyo y espacios donde las visiones se realicen.

En marzo del 2017, me uní a la coordinación del proyecto *Enacting Global Transformation* (Representando Transformación Global) del Teatro de la Transformación, una iniciativa conjunta del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Oxford. Allí estuve en una posición privilegiada para presenciar la aplicación de su metodología. La Academia del Teatro de la Transformación es una red global. Apunta al público en general, pero se mueve comúnmente entre la academia, actores políticos, países y organizaciones internacionales.

Yo participé en un curso de inducción para *catalizadores del cambio* en la Casa de la Humanidad (Francia) y luego en múltiples performances entre abril y mayo del 2017. Los miembros del Teatro de la Transformación están vinculados en su mayoría con el trabajo humanitario y con los derechos humanos. Hay también emprendedores y académicos. Durante el curso fuimos incentivados a encontrar una historia de cambio. Mis compañeros pudieron fácilmente encontrar una historia y dar voz a su representante: una abuela que pudo dar educación a sus hijos, un sobreviviente de tortura africano que motivó a otros a luchar por sus derechos, una mujer que entró a la política para ayudar a niños afganos a hacer realidad sus sueños. Yo solo pude reproducir movimientos silenciosos. Me sentí extraño. En los años que trabajé para organismos humanitarios internacionales conocí a muchos héroes y heroínas, tendría que haber podido tomar una historia, pero solo había silencio.

20 Para mayor información sobre la metodología del Teatro de la Transformación véase: https://www.politics.ox.ac.uk/materials/PDF_Methodology_Origins_Development_Sources_and_4_Step_Process_.pdf

Trabajando sobre el tema de la «pérdida» en la obra *Noh Matsukaze*, y leyendo sobre el impacto de la violencia en las personas (Brisson, 2002), comprendí que el silencio estaba señalándome algo: como una cicatriz entumecida, habían heridas aún por sanar debajo de la superficie. Puede que solo hubiese tomado el primer paso del Teatro de la Transformación (Presenciar la realidad), pero era una buena percepción sobre cómo la actuación penetra en la memoria corporal. Es a partir del estado actual del cuerpo que uno reconoce su historia, pues el estado actual del cuerpo expresado en testimonios es una manera de reconocer la propia historia (Rowe, 2005).

«Todos estuvimos enfermos» menciona Jaurégui (2017) durante la entrevista que le hice en 2017. El conflicto armado en el Perú nos afectó de diversas maneras. Hubo una normalización de la violencia, el miedo se convirtió en patrones de movimiento disfrazados por comentarios reconfortantes como «todo está bien». La amenaza o posibilidad de que dejasen bombas en las puertas de nuestros colegios y vecindarios ciertamente no se compara con los asesinatos y desapariciones que sufrieron las víctimas directas, pero aun así son relevantes. Puesto que duele, hacemos silencio. Es difícil reconocer que nosotros también fuimos víctimas o que nos afecta nuestra complicidad o incapacidad de cambiar el mundo en el que vivimos. Es por eso que el país continúa sufriendo la enfermedad del olvido (Casafranca, 2017) y por eso que necesitamos

una «medicina» como el teatro y los memoriales para recordar.

Con esto en mente, diseñé y representé una performance con motivo del décimo aniversario del Grupo de Investigación de Justicia Transicional de Oxford. Esta performance fue un reflejo del silencio y la pérdida, seguido de un discurso explicativo de las políticas del teatro y mi testimonio personal que expresa cómo la sociedad peruana fue transformada por el conflicto. Yo no perdí a nadie a manos del terrorismo ni de los agentes estatales pero la vida de mi familia se vio indudablemente perturbada.

Mi padre era miembro de las fuerzas policiales y la mayor parte de mi niñez y juventud estuvieron marcadas por su ausencia y su subsiguiente enfermedad. En el hospital escuché muchas historias así: «las personas van a la guerra y regresan enfermas». Recuerdo que había toda un ala en el Hospital de la Policía con gente sufriendo toda clase de aflicciones, no eran heridas, pero parecían ser huellas de la guerra.

Es poco lo que sé del trabajo de mi padre, pues generalmente no hablaba de ello. Sí compartía conmigo, en cambio, las conclusiones morales que extraía de su quehacer, entender qué era lo correcto o lo justo. Hacer lo justo era un tema recurrente, aunque no supiera yo muy bien a qué se refería. «Hacer lo que se puede» era algo que mencionaba. Puedo comprenderlo porque yo mismo no puedo mencionar muchas de las

cosas relacionadas con mi vida laboral. A partir de conversaciones de personas que interactuaron con mi padre, puedo inferir que él trató de defender a la gente bajo su jurisdicción de los grupos que cometían actos de terror y de los abusos que cometían algunos agentes estatales –que son desafortunadamente muy comunes en estos conflictos.²¹

Años atrás, un par de antiguos agentes estatales se habían quejado conmigo de que mi padre no dejaba que los abusos de una tropa estresada pasaran libres de repercusiones y que él no pensaba en la tropa. También comentaron que no era lo suficientemente valiente para hacer «lo que era necesario» (pues en su visión lo que era necesario –a mi parecer– implicaba quebrar leyes humanitarias internacionales). La mayoría de gente, sin embargo, se refería a él como «un buen jefe» o «un buen hombre», especialmente aquellos cuyas vidas salvó en combate o los civiles a los que ayudó. Todo esto por supuesto tiene mucho de conjetura y la realidad podría ser lo inverso. La historia de mi familia está velada; yo solo tengo una visión parcial. Esta es la situación de miles de personas.

He presentado mi historia personal como ejemplo de que reestructurar relaciones en diversos niveles mientras se conectan con la

memoria corporal o emocional es la esencia de una estrategia para recuperar la memoria y sanar heridas infringidas por la violencia. Este ejemplo es paralelo a las prácticas de organizaciones internacionales y a los ejemplos de teatro en el Perú.

CONCLUSIONES

El trauma y el dolor infligidos por la violencia causan una destrucción de los vínculos personales y societales. Esta irrupción solo puede sanarse reestableciendo los vínculos rotos y restaurando la sensación de vinculación entre personas. En las sociedades que experimentan violencia, esto representa un esfuerzo de memoria colectiva que reconoce las narrativas individuales. Una de las estrategias conducentes a esto puede ser el teatro, pues este contribuye a sanar las sociedades afectadas por conflictos o crisis, apoyándose en la presencia física y la empatía. El teatro comunica, genera diálogo y memoria, restaura el lenguaje y la capacidad de expresarnos y vincularnos.

En el Perú, la práctica del teatro y de otras formas de arte performativo conducentes a hacer memoria se han vuelto parte de los mecanismos de la sociedad civil para lograr justicia. En este sentido, es importante que las políticas públicas nacionales y locales consideren mantener espacios donde estas actividades puedan llevarse a cabo, incluyendo la provisión de medios para su desarrollo y promoción.

21 Una de las áreas de posible investigación son las memorias de agentes estatales. Esto incluye a los agentes y a sus familias para ver cómo fueron afectadas por el conflicto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Añnes, F.

(2004). Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theatre Journal*, 56(3), 395-414.

Boal, A.

(2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto.

Brisson, S.

(2002). *Aftermath: Violence and the Remaking of the Self*. Princeton: Princeton University Press.

CVR (Comisión de la Verdad y la Reconciliación)

(2003). *Informe final*. Lima: CVR.

Centro Internacional para la Justicia Transicional

(2009). *¿Qué es la justicia transicional?* Recuperado de: <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Global-Transitional-Justice-2009-Spanish.pdf>

Henríquez, N.

(2014). Vida cotidiana en tiempos de guerra y de reparaciones en el Perú. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 6(11), 1-13.

Lambright, A.

(2015). *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity, and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press.

Losi, M.

(2002). The Exiled Body: A Training Project for Psychosocial Intervention Using the Instruments of Theatre and the Arts. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 31-66.

Mani, R.

(2011). Women, Art and Post-Conflict Justice. *International Criminal Law Review Journal*, 11, 543-560.

Reisner, S.

(2002). Staging the Unspeakable: A Report on the Collaboration Between Theater Arts Against Political Violence, the Associazione Culturale Altrimenti, and 40 Counsellors in Training in Pristina, Kosovo. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 9-30.

Rowe, C.

(2013). *The politics of protest and US foreign policy: performative construction of the war on terror*. Oxford: Routledge.

Schininà, G.

(2002). Arts and the Theatre: A Circle of Barbers and Encounters - A Training Module on Community Needs. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 67-104.

(2004). Social Theatre and Artistic Interventions in War-Torn Countries. En Dente, C. y Soncini, S (Eds.). *Conflict Zones: Actions, Languages, Mediations*. (49-65). Pisa: ETS.

(2017). Objectification and abjection of migrants: reflections to help guide psychosocial workers. *Intervention*, 15(2), 100- 105.

Schininà, G., Babcock, E., Nadelman, R., Walsh, J. S., Willhoite, A., & Willman, A.

(2016). The integration of livelihood support and mental health and psychosocial wellbeing for populations who have been subject to severe stressors. *Intervention*, 14(3), 211-222.

Schininà, G., Hosn, M. A., Ataya, A., Dieuveut, K. & Salem, M.

(2010). Psychosocial response to the Haiti earthquake: the experiences of IOM. *Intervention*, 8(2), 158-164.

Taylor, D.

(2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Stockwell, J.

(2014). *Reframing the Transitional Justice Paradigm: Women's Affective Memories in Post-Dictatorial Argentina*. New York: Springer.

ÍNDICE DE OBRAS

Correa, A. & Rubio M.

Rosa Cuchillo [Adaptado de la novela de Oscar Colchado Lucio]. Resumen de la obra disponible en: Lambright, A. (2015) *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*, Liverpool: Liverpool University Press.

Gálvez, H. & Gutierrez, M.

La hija de Marcial. Mayor información en: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf131/folleto-final11.pdf> y en <http://eloficiocritico.blogspot.co.uk/2017/08/estreno-la-hija-de-marcial.html>

Grupo Trenzar

Manta y Vilca: Memoria Escénica. Mayor información en: <http://lum.cultura.pe/actividades/el-caso-manta-y-vilca-en-memoria-escénica>

León, L. A. & De Ferrari, C.

La Cautiva. Mayor información en: [http://lum.cultura.pe/actividades/vuelve-escena-\"la-cautiva\"-en-el-lum](http://lum.cultura.pe/actividades/vuelve-escena-\)

Rubio, M. & Casafranca, A.

Adiós Ayacucho [Adaptado de un relato de Julio Ortega]. Mayor información en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/hidvl-additional-performances/item/75-yuyachkani-adios-ayacucho>

Rubio, S. & Tangoa, C.

Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé. Guión y comentarios publicados en *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 29(58), 145-174.