

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La relevancia de la producción del teatro político en la formación ética del espectador entre los años 90 y la primera década de los 2000 en el Perú

Trabajo de investigación para obtener el grado académico de Bachillera en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

***María José Bueno Trujillo***

Asesora:

***Pamela María Lastres Dammert***

Lima, 2020

## Resumen

La siguiente investigación pretende resolver de qué manera la producción del teatro político es relevante en la formación ética del espectador luego del conflicto armado interno en el Perú, puesto que se convierte en una herramienta de visibilidad, memoria e identificación al momento de intervenir en los acontecimientos sociales y cotidianos, con un enfoque de acción expositivo que forja el carácter del espectador de manera intersubjetiva.

En la primera parte del trabajo se esclarecerán los conceptos y relación del *teatro político* y la *ética*, a partir de la teoría de autores como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Adela Cortina, Thomas Nagel, entre otros. Asimismo, con la ayuda del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en la segunda parte del trabajo, se expondrán las causas, consecuencias y el contexto de la guerra interna en el Perú.

Luego, se presentará el vínculo entre teatro y memoria, a partir de investigaciones y artículos teatrales de Gino Luque, Leticia Robles-Moreno, Carlos Vargas-Salgado, etc. Por último, se mencionará la importancia laboral del colectivo teatral Yuyachkani y dos de sus piezas cumbres: *Adiós Ayacucho* y *Antígona*; así como, la importancia de la dramaturgia de Alfonso Santistevan y su trilogía: *El caballo del Libertador*, *Pequeños Héroes* y *Vladimir*, como respuestas al conflicto armado interno desarrollado en el Perú.

## **Abstract**

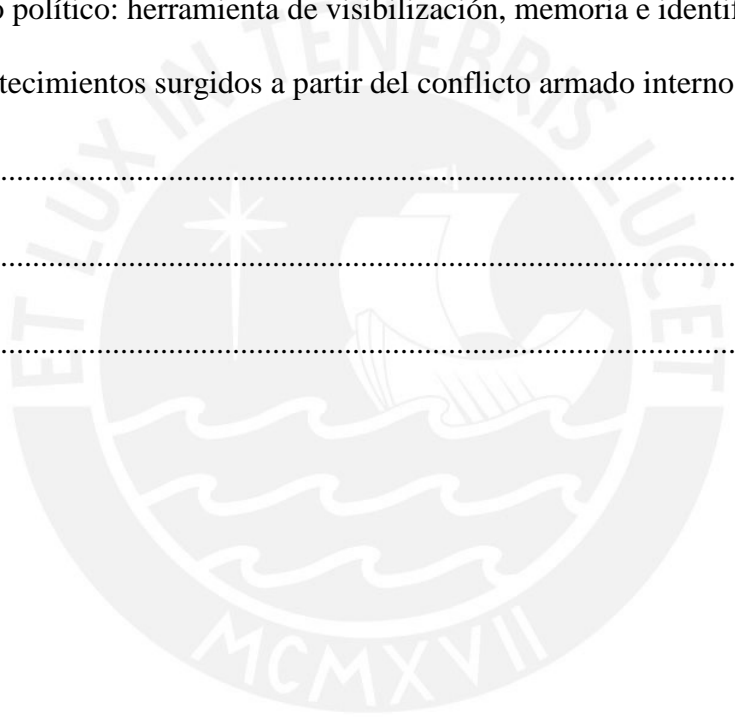
The following investigation seeks to resolve the way in which political theater production is relevant in the ethic formation of the viewer. After the internal Peruvian armed conflict; this turns into a way of visualizing memoir and identification towards intervening daily and social matters with an exposural action perspective that forges the spectator character in an intersubjective form.

On the first part of the paper, concepts and the relationship between political theater and ethics will be clarified from the theories of authors such as Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Adela Cortina, Thomas Nagel, amongst others. Furthermore, with the aid of the “Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación” on the second part of the paper; causes, consequences and context of the internal war in Perú will be explained. In addition, the link between theater and memoir will be presented, based on investigations and theatrical articles of Gino Luque, Leticia Robles-Moreno, Carlos Vargas-Salgado, amongst others.

Finally, the importance of the Drama Colective Yuyachkani, will be addressed alongside both of its top pieces “Adiós Ayacucho” and “ Antígona”; Additionally we will be looking at the relevance of Alfonso Santistevan’s dramaturgy and trilogy: “El caballo del Libertador”, “Pequeños Héroes” and “Vladimir” as responses of the internal armed conflict developed in Perú.

## Índice

Introducción .....	4
Capítulo 1: La relación del teatro político y la formación ética del espectador: conceptos principales .....	7
Capítulo 2: El teatro político: herramienta de visibilización, memoria e identificación como respuesta a los acontecimientos surgidos a partir del conflicto armado interno.....	18
Conclusiones.....	31
Recomendaciones .....	33
Lista de referencias .....	34



## **Introducción**

Durante las últimas décadas, el Perú ha experimentado un alto nivel de violencia política, miedo e incertidumbre. Períodos en los que el impacto económico pasó a segundo plano, en comparación al costo humano sobre el territorio nacional y al desprendimiento de una memoria colectiva. Sin embargo, el teatro ha sabido hacerle frente a la realidad, utilizándose como medio y respuesta un estado estructuralmente violento y una sociedad sumergida en el individualismo. Es por eso que la presente investigación abordará el tema de la producción del teatro político y su relevancia en la formación ética del espectador entre los años 90 y la primera década de los 2000 en el Perú.

Desde un campo práctico como el de las artes escénicas, no solo parece importante hacer visibles los múltiples actos que atentaron contra los derechos humanos, sino también tener la posibilidad de hacer memoria, enfrentar y replantear nuestra realidad. Erwin Piscator, menciona que el teatro político no posee otro fin más, que el de intervenir en los acontecimientos cotidianos de la sociedad; mientras que Adela Cortina precisa que la ética está relacionada con la forja de un carácter no subjetivo -que sea acordado por todos y no de manera individual- para la toma de decisiones.

Es por eso que, en esta investigación se demostrará que el teatro político fue relevante en la formación ética del espectador durante este período, debido a que generaba un espacio de visibilización, memoria, identificación y concientización, como respuesta a los acontecimientos surgidos a partir del conflicto armado interno, a partir un enfoque de acción expositivo que forja intersubjetivamente su carácter.

El primer capítulo de la investigación, a manera de objetivo, explicará la relación entre la producción del teatro político y la formación ética de los espectadores: abordará sus definiciones, comparará y buscará la relación entre ambos, así como el vínculo con el espectador. Para el segundo capítulo se analizará el impacto del teatro político como espacio de visibilización, memoria e identificación como respuesta a los acontecimientos surgidos a partir del conflicto armado interno: se hablará sobre sus causas, sus protagonistas y consecuencias, así como del vínculo de memoria y teatro, y la respuesta de este frente a dichos sucesos.



## **Capítulo 1: La relación del teatro político y la formación ética del espectador: conceptos principales**

A partir de una investigación como esta, acerca del teatro político y el efecto en sus espectadores, es imposible que autores como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Erwin Piscato o Peter Weisse -teóricos y dramaturgos europeos- no tomen el protagonismo si a los orígenes del concepto nos referimos. Sin embargo, es importante señalar que las raíces de este teatro no solo parten de la influencia e impulso de estos autores, sino también de la misma corriente del Naturalismo, que básicamente nació del cruce de la literatura y el avance decidido del proletariado: “El Teatro Naturalista es el primer paso hacia el logro de la llamada “escena íntima”, y del intento de entablar un contacto más cercano con entre la escena y el espectador, lo que significaba una mayor captación de los sectores públicos.” (Solíz, 1976. p.67). Según Luis Solíz (1976) el Naturalismo no pudo desligarse del concepto clasicista y estuvo lejos de ser un medio de expresión a las exigencias de las masas, sin embargo, le debemos el descubrimiento y exposición del cuarto estado social, del proletariado como clase.

Por otro lado, es cierto que Bertolt Brecht no abordó el término *teatro político* como tal, pero lo que él propone es un nuevo tipo de teatro: el *teatro épico* o *dialéctico*, con la finalidad de hacerle frente al sistema dramático tradicional, lleno de excitaciones, infinitas tensiones emocionales y conflictos melodramáticos. Brecht (1948), con este tipo de teatro lo que buscaba era darle foco al ámbito socio-político; buscaba un teatro crítico, con un público consciente y reflexivo que no sólo provoque sensaciones, ideas e impulsos, sino que produzca pensamientos y sentimientos que cumplan con un rol de transformación.



Asimismo, en el libro “Para comprender el teatro actual” de Edward Wright (1971) aparece una comparación con las características que conforman la forma épica y dramática del teatro; esta nos ayuda a seguir esclareciendo el objetivo del teatro brechtiano así como sus principales diferencias con el teatro *dramático* tradicional. A continuación, se realizará una lista con algunas de las características de las formas de teatro mencionadas anteriormente. Dicha comparación, ya que parece ser pertinente y relevante para el entendimiento de los conceptos, se explicará en este capítulo:

1. El espectador se convierte en un observador que está dispuesto a tomar acción; el espectador se mantiene activo y no pasivo/ Logra envolver al espectador empáticamente.
2. Demanda un carácter analítico y de discusión. Utiliza argumentos y razonamientos/ Recurre a la sensibilidad y emoción.
3. Logra que el espectador permanezca interesado por la acción del momento, la acción inmediata/ El espectador se encuentra interesado tan solo por el desenlace de la historia.
4. El ser humano se vuelve objeto de investigación y transformación/ El ser humano no está sujeto a cambios, lo muestra como un eterno.
5. Presenta al teatro como una herramienta para un cambio social: una sala de discusión, de modo tal, que el espectador llegue a plantearse cómo resolver el problema/ El teatro no es más que un medio de evasión y entretenimiento, cultura, literatura, belleza; un respiro y alivio en la vida para reconocer los problemas y crisis de las vidas de los personajes.
6. Hace despertar en el ser humano cierta energía que lo incita a tomar decisiones y a accionar/ La energía del ser humano es utilizada de forma sustitutiva.

7. Nosotros debemos completar los conocimientos ya que se nos informan de manera fragmentada/ Se limita a transmitirnos las experiencias de los personajes.
8. El espectador se interesa por lo que está sucediendo *ahora*, escena/ Hace que nos interese por el fin de la historia.
9. Compromete nuestra capacidad de reflexión ya que nos brinda razonamientos que nos hacen pensar/ Apela a nuestra capacidad imaginativa y la alimenta.
10. Muestra detalles de un concepto acerca de cambios posteriores de la sociedad/ El dramaturgo demuestra la concepción que tiene acerca de la humanidad.

Brecht, logra acortar con esta nueva forma de teatro, la brecha ilusoria entre la representación y el espectador, pone al teatro como tal a nuestra disposición, a disposición del pueblo. Su teatro funciona como herramienta de transformación social dentro de un período angustioso y catastrófico en el que necesitamos con urgencia un teatro al que no lo supere los hechos, que cale de manera profunda y que se sobreponga a la inestabilidad de la época. (Artaud, 1978).

Así pues, dentro de la idea de movilización y concientización del pueblo a partir del teatro, nos encontramos con las ideas de Antonin Artaud (1978), quien propone con su *teatro de la crueldad*, un espectáculo de las masas cuyo objetivo radica en la agitación de ellas, en el revuelo de unas contra otras, de la toma de calles por el pueblo.

Artaud comenta en su libro “El teatro y su doble” que nuestra inclinación hacia los espectáculos divertidos y ligeros, ha logrado borrar de nuestras mentes lo serio del teatro y su capacidad para trastocar nuestros prejuicios y preconcepciones. Su *teatro de la crueldad* quiere cambiar al teatro, quiere mostrarlo real y verosímil, sin embargo, a diferencia del teatro brechtiano, que decide dejar

de lado la sensibilidad y emociones para darle campo al análisis crítico y reflexivo del espectador, Artaud (1978) afirma que con su teatro se quiere transformar al teatro en una realidad verosímil, se quiere revivir de cierta manera, un espectáculo completo. Quiere recuperar del cine, del music-hall, del circo e incluso de la vida misma lo que el teatro extravió en el camino, ya que la división entre un teatro más analítico y el mundo material, parece ser una tontería. No es posible una división entre el espíritu y el cuerpo, o la sensibilidad de la inteligencia; además, sostiene que si se abandona el poder de las “las pasiones analizables”, el alma del actor puede llegar a manifestarse de manera externa sin restricciones.

Bajo la misma línea de abordar el teatro no como una simple pieza de entretenimiento sino como un medio de cambio en la sociedad, le damos lugar a Erwin Piscator y, como ya lo mencionamos, al *teatro del proletariado, el teatro político*. Como dice Solíz (1976), la intención de este tipo de teatro, no era más que la de concientizar al pueblo. No era para el proletariado, sino hecho por el proletariado, con la única pretensión de intervenir en los acontecimientos cotidianos, a lo que se le llamaba *hacer política*.

Piscator combatía con su teatro el tradicionalismo burgués, creando junto al colectivo escénico un interés común que se comparta con la comunidad, el pueblo. No solo que se valieran de la presencia de sus actores (profesionales) en el escenario, sino que, dentro de las masas y la propagación e incremento de ideales, se encuentre entre el público a los actores de dichas representaciones. De igual manera, se les exigía tener una posición consciente frente al tema de representación, es decir que no se les permitía ser indiferente a su trabajo y sus propias apreciaciones, condición ajena para los actores de aquella época. Artaud (1978) afirma que para

“poder alcanzar la sensibilidad del espectador (...) preconizamos un espectáculo giratorio, que, en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posibilidad de comunicación, extienda sus resplandores (...) sobre la masa entera de los espectadores (...)”. (p.97).

El teatro que propone Piscator, según Solíz (1976) debe brindar informaciones y aclaraciones, así como instrucciones y datos útiles que contribuyan con la lucha social. Su propósito no radica tan solo en visibilizar el problema, sino también en encontrar una solución con un tipo de orden y estructura para combatirlo. Solíz sostiene que el teatro de Piscator, el teatro del proletariado, trataba de erradicar los esteticismos de la época mediante un *anti-arte*, oponiéndose así a toda arte tradicional y formal. Su objetivo era llevar al arte, a tal punto de la política, que terminase en su anulación. Así también, el teatro del proletariado buscaba impactar dentro las masas, a los sectores que aún mostraban cierta indiferencia en cuestiones políticas o que aún no comprendían que en un Estado como el suyo era crucial no aceptar ni gozar de un teatro burgués.

Dentro del teatro político surge también una rama puesta en práctica por Peter Weiss: *el teatro documental*. En Once notas de teatro documento por César de Vicente (2016), menciona que con este se dejaría de inventar historias y se centraría en tres elementos: la verdad (más no la verosimilitud), la historicidad (y no ilusión) y una metodología materialista (dramaturgia sociológica designada por Piscator y Brecht). Weiss (2008) señala que el teatro documental es informativo, pero critica el encubrimiento, los falseamientos de la realidad y las mentiras debido a que en el intento por interpretar los acontecimientos sociales hay también una relación de poder. El teatro documento exige que las referencias e información estén fuera de la representación y así puedan ser controladas por el espectador, lo que remarca el carácter productivo y activo del teatro

documento dentro una construcción verosímil de la realidad social. Según Peter Weiss (1976), el teatro documental es un teatro informativo; y los expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, entrevistas, reportajes, fotografías y otros testimonios del presente constituyen la base de dicha representación.

Este tipo de teatro está dirigido a los sectores más desinteresados y gobernados por una política ciega y reprimida. Para Weiss (1976), está dirigido a la tendencia que tienen los medios de comunicación por mantener a la población alejada de la verdad, llenándola de parafernalias y alimentando el vacío con embrutecimiento, volviéndose los acontecimientos más importantes inaccesibles para la sociedad y para la identificación con nuestro presente y el desarrollo de nuestro futuro. Esto se debe a las motivaciones y relaciones personales que radican en los sectores socioeconómicos más elevados y con más poder adquisitivo.

La meta educativa estaba orientada, únicamente, en el sentido de plantear aquellos temas y aquellas soluciones más apremiantes para la clase obrera, dentro de un contexto de exaltación agitacional que la moviera a tomar decisiones en el marco de la lucha de clases. (Solíz, 1976, p.73).

En añadidura, Cesar de Vicente (2016) coloca en su artículo un cuadro comparativo entre el *teatro dramático* y el *teatro documento* -como lo hace Brecht con el *teatro épico*- para diferenciarlos. A continuación, se realizará una breve lista con algunas de estas comparaciones, a favor de esclarecer las funciones del *teatro documental*:

1. Sujeto a la fábula y ficción/ Es una realidad histórica a partir de documentos.
2. Posee verosimilitud, o sea, aparenta ser verdadero/ Es real, verdadero.
3. Su desarrollo transcurre internamente/ Se desarrolla externamente, contextualiza.
4. No demuestra nada/ Evidencia algo.
5. Es el resultado de la imaginación dramática/ Es el resultado de la imaginación dialéctico-histórica.
6. La ficción es el resultado final/ El fin es el documento en sí.

Así pues, el teatro documental intenta retratar mediante los fenómenos sociales actuales de nuestra historia, una posición activa, consciente, crítica, de análisis y observación tanto de parte del intérprete como del espectador. ¿Pero cómo va construyéndose esta mirada activa y consciente por parte del espectador? Partiendo del enfoque deontológico de esta investigación, es preciso introducir el concepto de la *ética* y preguntarnos qué se entiende por ella y para qué sirve.

En una entrevista a Adela Cortina -filósofa y catedrática- acerca de su libro *¿Para qué realmente sirve la ética?*, menciona el origen de la palabra. *Ética* viene de *ethos*, que en griego quiere decir *carácter* y se relaciona con la conducta y la personalidad de uno. Para Cortina, la primera tarea de la ética es forjar el carácter del ser humano, regulando así el temperamento con el que cada uno nace. Sin embargo, a lo largo de la vida se nos presentan diferentes situaciones en las que debemos tomar decisiones y éstas crean ciertas predisposiciones para comportarnos de una forma u otra, ya sea para actuar con prudencia y justicia o con imprudencia e injusticia.

La ética tiene sentido, en tanto nos permita ser conscientes de que las personas e instituciones, tenemos capacidad de transformación, que desde nuestras libertades podemos escoger entre los

distintos cursos de acción; pero si estas predisposiciones van en dirección hacia obrar con bien, se convierten en excelencias o virtudes, o sea, la mejor forma de vivir según Victoria Camps (2017). Ella sostiene que la *ética* es la reflexión de lo bueno, a lo que llamaríamos hoy *excelencia* y lo griegos *virtud* (areté). Desde sus orígenes, la ética es el pensamiento sobre la vida excelente o virtuosa, la búsqueda de una vida más feliz, el fin natural de la vida humana.

Además, Adela Cortina menciona que la gente suele adjudicar a la ética y la moral un carácter subjetivo, que quiere decir que depende de cada individuo. Sin embargo, afirma que eso no puede ser cierto, en tanto la ética tiene un carácter intersubjetivo, ya que somos los seres humanos quienes acordamos y dialogamos sobre qué es lo que creemos es más justo y qué no, qué es lo mejor y qué cosas lo peor: es una construcción conjunta, pues la base de la moralidad se encuentra no solo en lo que es bueno o malo para uno, sino para un grupo mucho más grande y desde un punto de vista más general. (Nagel, 1987).

Según Thomas Nagel (1987), la ética y la moral tratan de apelar a una supuesta capacidad de motivación imparcial que tenemos los seres humanos, por lo que esta se encuentra en una constante lucha frente a motivos personales y egoístas que buscan también controlar nuestro accionar. En cierto sentido la gente hace lo que quiere; pero sus razones y motivos para querer hacer las cosas varían enormemente y en ellos radica la ética. En el libro de Victoria Camps (2017) *Breve historia de la ética*, menciona que Moritz Schlick -filósofo alemán- afirma que, si bien la ética es una ciencia normativa, es relativa y está sujeta a cada época y contexto social. Se mantiene en una búsqueda de una relación causal entre la moralidad del ser y su naturaleza; lo bueno es aquello que genera una mayor felicidad entre la sociedad.

Podemos decir entonces que, la formación ética está sujeta no sólo al contexto sino también al acuerdo y construcción por parte de la sociedad, en donde las motivaciones personales tomarán el rol contrario al de las predisposiciones excelentes, a la de los buenos actos, ¿pero de dónde surgen estos? Aristóteles (2014), en *Ética a Nicómano*, presenta la idea de que la ética forma parte de la política pues es ella quien se encarga de regular todas las otras ciencias: cuáles necesitamos, cuáles hay que aprender y hasta qué punto debemos aprenderlas. Y ya que la política se sirve de las otras ciencias y dice lo que se debe de hacer y no, su fin incluye los fines de las demás ciencias. El fin de la política conformará el bien del hombre, ya que brindarle bienestar a una sola persona está bien, pero es aún más enriquecedor y satisfactorio brindárselo a todo un pueblo (Aristóteles y Martínez, 2014).

Tras haber enfatizado en el origen, desarrollo y funciones de dichos conceptos, es momento de volver a nuestra pregunta de investigación: ¿cuál es la relación que tiene el teatro político con la formación ética de quien lo ve? Para esto, parece pertinente volver a los escritos de Victoria Camps cuando dice que (2017): “Reescribir la historia de la ética es re-pensarla desde el presente, a la luz de los problemas y de las circunstancias específicas que hoy nos agobian” (p.9).

Pues bien, en esta corta cita, Camps menciona las palabras: re-pensar, presente y circunstancias. Son tres palabras que parecen ser cruciales como punto de encuentro entre lo que busca la ética, pero también lo que busca el teatro político: si bien tanto el teatro épico, así como el teatro del crueldad y el documental, encuentran ciertas diferencias entre sí, podemos afirmar que comparten con el teatro político por lo menos tres puntos importantes: en primer lugar, los cuatro buscan que el espectador no carezca de juicio crítico, que dicha representación no sea mero



entretenimiento y más bien sea de carácter informativo y consciente. De manera activa y analítica buscan re-pensar los acontecimientos históricos puestos en escena. En segundo lugar, y bajo la misma línea, los cuatro se caracterizan por ser circunstanciales o contextuales, o sea que su acción radica en los sucesos históricos relacionados al presente. Por último, estos tipos de teatro no solo están dirigidos a las masas, sino que denuncian, en su mayoría, a las clases socioeconómicas más altas, que con su poder quieren silenciar al pueblo. Según Iliana Diéguez (2009): “Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida con el entorno (...) con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido. (s.p).

Si Diéguez menciona que, lo político se configura a través de la forma en la que se construyen las relaciones en la vida, ya sea con los otros, con la memoria o con la cultura; tiene sentido que, como mencionamos previamente, la ética sea parte de la política debido a su carácter intersubjetivo. Acuerdos a los que se llegan sobre lo que está bien y está mal según la sociedad, y desde este punto de vista, podemos afirmar que el teatro político se relaciona de manera intrínseca con la formación ética del espectador, en el marco de su condición social y por naturaleza que posee el ser humano. El teatro político recoge, informa, denuncia y escenifica la realidad, mientras que el espectador ya no es un simple observador, sino que toma conciencia de lo representado.

Finalmente, con respecto a lo anterior, un espectador consciente es un espectador que forja su carácter y en esto radica la tarea principal de la ética; y a su vez, también es uno de los objetivos del teatro político. Teniendo en cuenta lo escenificado y el trasfondo de toda una comunidad, el espectador desde un punto de vista ético, identifica al ser humano como objeto de transformación

social y a sí mismo como mediador del impacto, mientras que el teatro consigue con eso su objetivo: involucrar en más de un sentido la mente del espectador y mantenerlo crítico y activo tanto al momento de la representación como luego de ella.



## **Capítulo 2: El teatro político: herramienta de visibilización, memoria e identificación como respuesta a los acontecimientos surgidos a partir del conflicto armado interno**

Para la segunda parte de esta investigación, es preciso entender los orígenes, causas y medios por los cuales se desarrolló el conflicto armado interno en el Perú entre los años 1980 y 2000. En primer lugar, deberemos describir el pensamiento que sostenían los protagonistas; a continuación, se expondrán las principales razones que incentivaron tanto a los grupos terroristas como militares a accionar con tan escasa humanidad. Sin embargo, es importante mencionar ninguno de estos actos se justificarán por los motivos o causas que se expondrán, ya que siempre fueron en contra de los Derechos Humanos.

Investigar acerca del conflicto armado interno en el Perú es hablar definitivamente sobre Sendero Luminoso; y para ello debemos partir desde su origen. Según Sierra (2018) el punto crucial para el surgimiento de Sendero Luminoso fue la ruptura sino-soviética, la relación entre Moscú y Pekín. En la década de los sesenta, las sedes más grandes del comunismo se dividieron en dos: una sección alineada con el partido comunista de la Unión Soviética y otra con el partido comunista chino. Dicha ruptura se concretó a causa de las diferentes interpretaciones marxistas: el maoísmo (Mao Tse Tung), con un discurso de confrontación y dispuesto a hundir a los países capitalistas; y la de la Unión Soviética, con una política más pacifista.

El quiebre impactó de manera notoria a Latinoamérica, pero sobre todo al Perú. El Partido Comunista del Perú (PCP) pasó a dividirse en dos grandes agrupaciones confrontadas por sus ideologías: alineados con la Unión Soviética, el PCP-Unidad, y el PCP-Bandera Roja representando al movimiento maoísta; lo que coloca al PCP-BR como antecesores de Sendero

Luminoso. Su lucha anti feudal e imperialista colocaba a todo aquel que no compartiera ideas maoístas y practicara su discurso, fuera del partido.

En el capítulo 1 del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003) se menciona que para SL la tradición marxista leninista promueve al proletariado como centro de una revolución de nueva clase dirigente y adquiere el protagonismo iniciando una guerra popular prolongada; que con una -según ellos- indispensable violencia revolucionaria alcanzaría la realización de cambios estructurales significativos y necesarios dentro una nueva sociedad más justa para el campesinado.

Los gestores principales de este movimiento político nacían de un sector social mucho más sensible y minoritario: gente de provincia, mestiza e intelectual que mantenían una posición “notable” frente a quienes habitaban las poblaciones más tradicionales, más no encajaban ni en los estratos más populares, ni en las élites capitalistas. De sectores como estos es que surge la cabeza del PCP-SL, Abimael Guzmán, quien coloca a Ayacucho como escenario principal para el desarrollo de sus ideas: “Y es que sendero es Ayacucho lo que Ayacucho fue a Sendero” (Ríos, 2018, p.280).

Jerónimo Ríos Sierra (2018) menciona que Guzmán en ese tiempo se encontraba ya siendo profesor de filosofía de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, formando organizaciones con la necesidad de un partido estricto y violento en cuanto a la revolución. Debido al abandono por parte del Estado hacia la educación pública, las universidades e institutos, fueron espacios de encuentro para las gestaciones de dicho movimiento: pequeñas agrupaciones del sector

mestizo intelectual se posicionaron allí, reclutando así a grupos de mujeres y hombre jóvenes que terminarían por adoptar esta ideología y ser principales voceros entre el campesinado.

La CVR (2003) también afirma que SL se caracterizó por utilizar como base ideológica el momento más drástico del movimiento maoísta: el reclamo de la Gran Revolución Proletaria. Una dictadura total sobre la clase burguesa, a costa de la pérdida de miles de vidas, ya que su lucha se centraba en *las clases* más no en *las personas*. Así pues, el discurso que proclamaban los del PCP-SL fue el siguiente: “El triunfo de la revolución costará un millón de muertos”. Más de 60.000 muertos y desaparecidos provocados por SL y en menor medida, por Agentes del Estado y otras organizaciones como comités de autodefensa, las mismas víctimas de los enfrentamientos, grupos paramilitares y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, quienes seguían el patrón soviético-cubano y principalmente se asentaron en la selva del Perú; reaparecieron con los secuestros, llevándose a reconocidos personajes de la sociedad, adinerada y exitosa).

Con respecto a lo anterior, es verdad también que hubo muertes y desapariciones por parte de los Agentes del Estado. Con el fin de “contrarrestar” el ataque terrorista de la época, tomaron medidas sumamente radicales que iban en contra de la vida de los ciudadanos a los que estaban representando. La protección de la comunidad se convirtió en una excusa perfecta para que en medio de una revuelta socio-política, se justificaran todos los actos de violencia. Durante todo este período hay algo que se mantiene como una constante: el abuso de autoridad y la verticalidad. Una relación en la que la violencia física se convierte en el lenguaje principal para la obtención de poder, dejando huella en los cuerpos. (Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003).

Entonces, podemos afirmar que el PCP-SL nace del entretreído de un país radical y tradicionalista, junto con el movimiento maoísta, que no solo subestimaba la política sino también la democracia del país; criticaban sus funciones de diálogo y negociación para favorecer a los sectores más vulnerables. Asimismo, los desacuerdos y disputas entre una supuesta izquierda sólida, contribuyeron a darle forma a grupos comunistas que, a pesar de las diferencias, pensaban de un modo relativamente similar. Sin embargo, nunca terminaron de afianzarse y acabaron por disolverse, abriéndole paso a los grupos subversivos. El terrorismo supo aprovecharse del desorden, de las desigualdades económicas y territoriales, de las discriminaciones y la incertidumbre, convirtiendo al país en un escenario de masacres.

Todo el caos y violencia desatada en el Perú, definitivamente trajo consigo secuelas políticas, sociales y económicas; según el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003), muchas de ellas están relacionadas con el incumplimiento de funciones legislativas y jurídicas que terminaron en corrupción, ocasionando un resquebrajamiento del sistema de representaciones locales y nacionales. El autogolpe del siguiente gobierno, generó mucha más desconfianza y confusión al realizar una considerable lucha anti-subversiva que iba totalmente en contra de los Derechos Humanos. Además, los principales medios de comunicación tuvieron una pésima acción durante este período, ya que consiguieron -a pesar de la corrupción y múltiples errores- crear una credibilidad en la población a partir de la desconfianza originada por los políticos.

Las principales repercusiones sociales fueron direccionadas al individuo, la familia y la comunidad. La destrucción de vínculos familiares en una sociedad limeña que de por sí se ha

caracterizado siempre por ser fragmentada, las alteraciones intrafamiliares, una crisis de identidad que abordaba sobre todo a los más jóvenes, la extinción y desgaste de organizaciones que velaban por encontrar la calma y paz y la gran transformación en relación a los roles de la mujer al convertirse en la protectora de la familia.

Aunque la mayoría de asesinatos y tormentos no fueron en Lima, los que sí lo hicieron dejaron la capital con un gran nivel de inseguridad, por lo que muchos huyeron del Perú en busca de una mayor estabilidad; en relación al sector económico fue notable la pérdida del capital humano y mucho del dinero asignado para los pagos de la deuda interna fueron destinados al arreglo de los múltiples daños en las infraestructuras, lo que generó una mayor crisis económica. El desempleo aumentó, la agricultura pasó a segundo plano, se eliminaron los pequeños espacios de comercialización y se paralizó la producción.

Vargas-Salgado (2016) menciona que al saber que las políticas culturales terminan siendo aquellas intervenciones por parte del Estado, con el fin de cumplir las exigencias culturales de los ciudadanos y de transformaciones sociales significativas; es este el primero que debería de promover la reconstrucción de la memoria acerca de lo ocurrido durante la guerra interna; sin embargo, adquiere un papel observador ante tanto dolor e incertidumbre, al punto de ser organismos extranjeros los que aparecen para de cierta forma, sostener una política cultural en relación a lo sucedido.

La incomodidad de la verdad por parte del estado peruano es notoria al no ser partícipe de la visibilización de dichos acontecimientos, especialmente, al comprometer a una determinada clase política. La marca más clara de indiferencia, es la que maneja el gobierno peruano con respecto a

la acción de la CVR, ya que esta, según Carlos Vargas-Salgado (2016), ha buscado investigar y exponer las causas de problemas anteriores y posteriores a la guerra interna, sin embargo, el gobierno no se encargó de promover, proteger y difundir la verdad entre la población. Esto nos condena a posibles repeticiones futuras, al colocarse en el papel de un simple autorizador de políticas culturales y no en un medio aleccionador, ni de difusión para convertir sucesos históricos, violentos y traumáticos en materia educativa.

Sin embargo, para Gino Luque (2009) el teatro está asociado a la idea de preservar la memoria histórica, puesto que cualquier acción teatral significa una representación de hechos dirigidos para una comunidad -independientemente de que dichos hechos sean ficticios o reales. Entonces, en la medida en que una acción escénica englobe y exponga los acontecimientos sociales, podemos “considerar al teatro como una práctica cultural” (p.12). A partir de la escenificación, se pueden construir documentos y dar testimonio de sucesos históricos interpretados por la sociedad, lo que nos lleva a considerar al teatro como un medio que construye, registra y transmite la memoria de una comunidad. No solo el teatro funciona como un instrumento de reconstrucción social que refuerza nuestra identidad y nos da ese extraviado sentido de pertenencia, sino que, dentro de un gobierno autoritario y un período tan violento, consigue también impactar éticamente tanto en sus receptores como en sus ejecutores.

Dentro de tanta violencia y manipulación de los hechos, el teatro se convierte en un ejercicio de resistencia y combate frente a todas las injusticias, dominios, olvidos y abusos de poder, porque, aunque la guerra haya culminado, la violencia persiste. Robles-Moreno (2016) menciona que, dentro de la idea y acción subversiva de nuestra memoria a partir de la violencia desarrollada en



el Perú, necesariamente estamos comprometiendo al cuerpo en todas sus dimensiones de resistencia, vulnerabilidad y materialidad; aún más si es que traemos a colación todos esos cuerpos que fueron torturados, masacrados y desaparecidos. Así, podemos decir que cuando se habla de violencia, se habla del cuerpo y a su vez, de su narrativa; los artistas encuentran en distintos espacios cómo abordar y visibilizar el tema de la violencia política, utilizando su cuerpo como el principal canal de comunicación: “El cuerpo presente (...) complica cómo recordamos, y cómo nos recordamos; la violencia inscrita en el cuerpo (en nuestros cuerpos) reclama respuestas, acciones y articulaciones desde y a través del cuerpo.” (Robles-Moreno, 2016, p.133).

Carlos Vargas-Salgado (2011) trata de encontrar un correlato entre el campo del teatro peruano y la violencia ocurrida durante el conflicto armado interno en el Perú. Analiza cómo el teatro se sirvió de sus características como respuesta a un proceso tan largo y violento. La Torre (2007) menciona también, a manera de reclamo, un “desfase” en el que no se evidenciaba lo sucedido, entre la realidad y teatro. La Torre exige combatir la falta de memoria y acción con el teatro, antes de dormirnos y nunca más despertar. Es importante abordar entonces el conflicto armado desde un discurso teatral contextualizado por el registro, información y documentación de los hechos socio-políticos, además de tomar en cuenta las condiciones de los espacios de creación y representación con las que contaban los actores y actrices.

A diferencia del plano literario, la producción teatral ha mantenido viva la presencia del tema desde el inicio del conflicto. Según Salazar (1990) son varias agrupaciones teatrales las que mantienen vigentes el tema de la violencia desde inicios del año 1980. Este eje temático teñía muchas de las “elecciones estéticas” dentro del teatro peruano, tanto en la capital como fuera de

ella. Prueba de ello era el análisis de los personajes dentro del contenido de varias propuestas realizadas por grupos o colectivos mayormente independientes, como Yuyachkani, Telba, Magia, etc.

En la misma línea, dejando los esteticismos de lado, Salazar revisa aquellos trabajos dentro del teatro que hayan tenido impacto y relación con el público y/o hayan alcanzado un valor significativo en cuanto a su efecto comunitario y de reconstrucción de una memoria colectiva. Según Vargas-Salgado (2011) el *teatro de grupo* causó grandes repercusiones en cuanto el movimiento cultural en provincia, ya que se encontraba conectado aún al ciclo violento, logrando así retratar lo sucedido. Estamos hablando de colectivos como *Yuyachkani* y *Cuatrotablas*, con obras como, *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo*, *Antígona*, *El pueblo que no podía dormir*, *Fuenteovejuna*, etc.

Varias de estas representaciones teatrales fueron derivadas a la dramaturgia peruana, sin embargo, muchos dramaturgos produjeron textos independientemente de las escenificaciones, textos como *La hija de Lope* de Sara Joffré, *A ver un aplauso* de César de María, *Antígona* de José Watanabe, entre otros. Además de la trilogía de Alfonso Santistevan: *El caballo del Libertador*, *Pequeños Héroes* y *Vladimir*.

Dicho esto, a continuación, hablaremos de la importancia del trabajo del grupo Yuyachkani (particularmente de *Antígona* y *Adiós Ayacucho*), y brevemente acerca de la dramaturgia de Alfonso Santistevan, como respuestas al conflicto armado interno, sirviendo como ejemplo del impacto del teatro político en la formación ética del espectador.

Yuyachkani, en quechua, quiere decir “estoy pensando, estoy recordando”; y no es fortuito que el colectivo de teatro con más antigüedad en el Perú haya adoptado este nombre: el grupo Yuyachkani, muestra con claridad que promueve el diálogo de la memoria y la interculturalidad como bases para la creación de materiales escénicos, para análisis más profundo y de mayor complejidad histórica, de lo que significaría ser peruano hoy en día. (Luque, 2009).

Según Leticia Robles-Moreno (2016), tras cuarenta años seguidos de trabajo, el colectivo ha puesto siempre en cuestión y evidencia las grandes injusticias sociales y políticas. Han puesto su cuerpo a disposición de muchas de las historias de violencia en la sociedad peruana, siendo incluso un elemento crucial para la recopilación de testimonios del Informe Final de la CVR. Ellos se muestran comprometidos, tanto con la comunidad andina, como con la reconstrucción de conocimientos y memoria que coexisten dentro de nuestra multiculturalidad. Luque (2009) afirma que el trabajo de Yuyachkani, siendo principalmente influenciado por autores de carácter experimental y de transformación social como Brecht, Artaud, Boal, entre otros, propone piezas originadas a partir de investigaciones teatrales, pero también de obras que ya se escribieron que pasan por un proceso de adaptación según el contexto.

Vargas-Salgado (2011) menciona que en los 80 comienza a surgir una ola reflexiva teatral a raíz de las guerras internas; pero no es hasta los 90, con *Adiós Ayacucho*, que Yuyachkani denuncia con claridad la violencia política que venía desarrollándose en el Perú. Según el LUM (Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social, 2018), esta representación es una adaptación de la obra literaria escrita por Julio Ortega en 1986, sin embargo, hace oficial en su edición del 2018 material propuesto por el Grupo. La temática surge a partir de las más de 20000 desapariciones

forzadas ocurridas durante ese período: *Adiós Ayacucho* narra la historia de Alfonso Cánepa, un líder agrario, hombre desaparecido y asesinado durante el conflicto armado interno. Alfonso vuelve del más allá para realizar un viaje hacia Lima en busca de sus restos para una sepultura digna.

Milagros Mere (2017) menciona que, en el transcurso del viaje rumbo a Lima, Cánepa se encuentra con distintos personajes (campesinos, estudiantes, policías) y discute con ellos sobre los acontecimientos políticos y sociales atravesados durante la guerra interna. El fin de su viaje tiene como objetivo llegar hasta el presidente Belaúnde y reclamar justicia ante tanta indiferencia. Es pertinente destacar la normalización de la muerte del protagonista junto al período por el que se atraviesa, puesto que asume características de alguien con vida, aunque sea consciente de que no lo está: “se ha naturalizado hasta el punto de que el muerto pasa por vivo sin afectar la percepción de la gente” (s.p). Este punto es importante en cuanto a la visibilización. A través de la pieza, se muestra la indiferencia y normalización por parte de los sobrevivientes a la masacre; son tantas las víctimas desaparecidas y asesinadas que llegan a ser nubladas por la historia e inclusive por sus protagonistas.

Bajo la misma línea, durante el 2000 se estrena *Antígona* en Lima. Una adaptación de la tragedia clásica de Sófocles que narra la muerte de los hermanos de Antígona debido al enfrentamiento por el trono de Tebas. Sin embargo, a uno de ellos el Rey decide sepultarlo de manera digna, mientras que al otro no; y es Antígona quien lucha por sepultar de igual manera a su otro hermano, enfrentándose hasta la condena de su muerte. (Casa de la literatura peruana, 2019). Si bien, abordar el orden cívico frente al divino como principal dilema es asertivo, surgen también temas vigentes

y con sentido de identificación a lo largo de la historia, como el atentado contra los derechos humanos o el rol que supuestamente deberían de cumplir las mujeres en la sociedad.

“Recurrir a Antígona ha sido una manera de apelar a la memoria histórica universal para encontrar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia” (Cornago, 2010, p.277). El texto clásico logra cruzar acontecimientos sucedidos a lo largo de la historia con el fin de entablar un diálogo de identificación con un contexto actual: han sido innumerables las veces en las que se ha representado esta pieza, la búsqueda minuciosa del cadáver del hermano de Antígona abre paso a recoger el mismo sentir de toda una comunidad de *Antígonas*: la obra se convierte en su espacio que configura las trágicas historias y el trauma de una memoria colectiva, reflexiona acerca de crímenes que hasta pueden no estar resuelto (Luque, 2009).

Gino Luque (2009) comenta que el Grupo Yuyachkani decidió tomar acción frente a su propia interrogante de por qué no involucrarse con las zonas más violentadas durante la guerra interna, realizando una gira llamada “Para que no vuelva a suceder”, llevando a cabo dos de sus piezas cumbres: Antígona y Adiós Ayacucho. Yuyachkani hace un esfuerzo por reconstruir una memoria frágil, y así enfrentarse a los traumas y secuelas generadas a partir de ese período. Ciudades como Tingo María, Huánuco, Huanta, Ayvariri, Abancay y más, fueron recorridas por el colectivo durante agosto y setiembre del 2000.

Ambas puestas en escena, menciona Miguel Rubio (2010) borran los límites entre la realidad de los personajes y la de la sociedad. Hechos tan concretos como las muertes y desapariciones de personas inocentes originadas por las guerras internas, y a partir de un trabajo tan duro y complejo de la recopilación de testimonios de aquellos que sufrieron estas pérdidas, quiebra la línea delgada

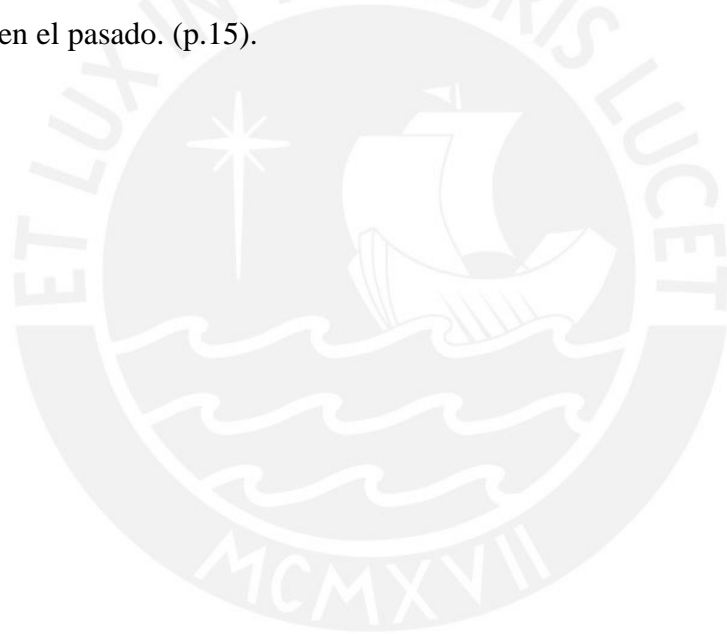
entre la ficción de la realidad. Rubio menciona que al momento de interactuar con todas esas *Antígonas* que luchan diariamente por encontrar y enterrar a sus familiares, es que recobran el sentido de su trabajo, además de darle a Teresa -la protagonista- la presencia e ímpetu que buscaban.

Por último, así como las creaciones colectivas y adaptaciones durante la década, fueron pocos los dramaturgos, que, a partir de tiempos tan difíciles, decidieron crear relatos que mostrasen a un nivel mucho más introspectivo lo que significaba para cada uno ser humano en ese contexto. Así pues, Alfonso Santistevan -director, actor y dramaturgo peruano- a raíz del miedo, peligro y desconcierto de la época de guerra, escribe una trilogía de obras que a pesar de no ser elaboradas en los mismos años se tiñen del mismo sentir y procedencia. (Santistevan, 2019).

Santistevan (2019) también menciona que, al escribir estas obras, nunca imaginó integrarlas como parte de una trilogía; de hecho, entre una y otra, escribió un par de piezas más, sin embargo, considera que estas no podrían ser parte de la trilogía debido a que no comprenden una reflexión respecto a lo que fue, lo que es y lo que será el Perú luego del conflicto armado interno. Así pues, dentro del trabajo de Alfonso, surgen dos ideas que caben resaltar: en primer lugar, el sentido de colectividad que plantea. Según Vargas (2011) la carrera dramática de Santistevan y su estrecha relación con la violencia política en el Perú, proviene de su colaboración con el grupo peruano, teatral y experimental CuatroTablas. Muchos de sus escritos son influenciados por el trabajo colectivo, las investigaciones, relatos y re-escrituras que terminaban en una obra.

Así es que Alfonso escribió piezas teatrales con tanta complejidad y profundidad, de acuerdo al contexto de la época; y bajo esa línea, radica otra de las ideas planteadas por el dramaturgo: la

deconstrucción de un Perú como *una* sola pieza, la idea de un país sin singularidades. Santistevan (2019) no estaba interesado en retratar, o hablar de su país como una simple entidad, sino de las personas que conformaban esta “entidad”. Al fin y al cabo, son los ciudadanos de cada país los protagonistas de la historia que aprendemos a través de los tiempos: las madres de familia, los profesores, las prostitutas, los campesinos, etc. Todos son personajes que configuran nuestro desarrollo: “No es un ejercicio de nostalgia (...) obras como estas tienen algo que decir hoy, no porque nos recuerdan una época pasada, sino porque quizás hay cosas que siguen significando hoy lo que significaban en el pasado. (p.15).



## Conclusiones

1. En Primer lugar, la presente investigación logró demostrar que la producción del teatro político durante la década de los 90 y los inicios del 2000 en el Perú, fue relevante en la formación ética de sus espectadores: puesto que se encuentra asociado con la preservación de la memoria histórica, a través de una acción escénica que exponga y englobe los acontecimientos sociales, considerándose como una práctica cultural. (p.21, párrafo uno). Dichas prácticas terminan siendo intervenciones por parte del estado para cumplir con las exigencias culturales y transformaciones sociales significativas que reclaman los ciudadanos (p.20, párrafo tres), lo que termina siendo resultado de la forja de un carácter intersubjetivo a partir de un enfoque de acción y exposición. (p.12, párrafo dos; p.13, párrafo uno).
2. En segundo lugar, a partir de la definición de los conceptos de teatro político y ética, la investigación encuentra relación entre ellos, así como el vínculo que tienen con el espectador. Dicha relación radica no solo en la idea de que la ética forma parte de la política, ya que es esta la que configura todas las demás ciencias (p.13, párrafo tres); sino también en la finalidad de ambos conceptos. El teatro político busca informar, hacer consciente y activar el juicio crítico del espectador en circunstancias específicas. Busca repensar los acontecimientos históricos puestos en escena, que denuncian las injusticias sociales; y bajo esta línea, un espectador consciente es uno que forja su carácter y en esto radica la principal tarea de la ética. (p.14, párrafo dos). Además, teniendo en cuenta lo escenificado y el trasfondo de una comunidad, el espectador desde un punto de vista ético,



identifica al ser humano como objeto de cambio social y a sí mismo como mediador del impacto, mientras que el teatro consigue con eso su objetivo: involucrar en más de un sentido la mente del espectador y mantenerlo crítico y activo tanto al momento de la representación como luego de ella. (p.15, párrafo dos).

3. Finalmente, este trabajo consiguió analizar el impacto que tuvo el teatro político como respuesta a los acontecimientos surgidos a partir del conflicto armado interno en el Perú; concluyendo que, la escenificación y dramaturgia teatral puede construir y registrar documentos, dar testimonios de sucesos históricos sociales y servir como instrumento para la transmisión de una memoria colectiva; como lo hizo el Grupo Yuyachkani y la trilogía de Alfonso Santistevan. Así pues, el teatro político, refuerza nuestra identidad y nos brinda sentido de pertenencia, consiguiendo impactar éticamente tanto en sus receptores como en sus ejecutores (p.21, párrafo uno): se convierte en un espacio que configura las trágicas historias y traumas de nuestra sociedad. (p.25, párrafo 2).

## Recomendaciones

A partir de esta investigación, se deja abierta la posibilidad de desarrollar la descentralización del teatro en el Perú. En este trabajo, se utilizaron las labores del colectivo Yuyachkani y de Alfonso Santistevan para ejemplificar el impacto del teatro político en el Perú; sin embargo, a medida que se recopilaba información, el escaso desarrollo teórico de otros grupos de teatro que no sean limeños, eran preocupantes. Surge la necesidad de realizar una investigación estricta acerca del desarrollo y realización de este tipo de teatro fuera de Lima o de sus alcances.

Asimismo, es necesaria la invitación a profesores y alumnos de nuestra facultad a crear un espacio visible y seguro en el que se pueda seguir investigando acerca de la relación del teatro y los hechos ocurridos durante la década de los 80, ya que -como se expuso- hay mucha información filtrada y omitida. Es necesario el ejercicio de una memoria colectiva, debido a las múltiples tergiversaciones y secuelas que dejaron sucesos como estos.

Hace aproximadamente un mes que hemos vivido en carne propia un proceso de violencia política abrumador y sufrimos el abuso de poder por parte de quienes deberían de proteger nuestra integridad y brindarnos espacios seguros de desarrollo. Eso, sin contar las múltiples injusticias sociales, fuera y dentro de la capital desatadas durante los últimos años. Desde el campo laboral escénico, creo que este trabajo plantea también la posibilidad de reforzar y reconstruir lazos con nuestra memoria y enrumbar una lucha en la que se considere nuestro trabajo como parte de una transformación social.

## Lista de referencias

- Aristóteles y Martínez, T. (2014). *Ética a Nicómano*. Madrid: Editorial Gredos.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. 8va reimpresión Barcelona: Edhasa.
- Brecht, B. (1948). *Pequeño Órganon para el teatro*. Recuperado de [https://www.academia.edu/28729534/EL PEQUEÑO ORGANON PARA TEATRO ESCRITO EN 1948\\_3](https://www.academia.edu/28729534/EL_PEQUEÑO_ORGANON_PARA_TEATRO_ESCRITO_EN_1948_3)
- Camps, V. (2017). *Breve historia de la ética*. RBA Libros.
- Cortina, A. (2013). *¿Para qué sirve realmente la ética?* Barcelona: Paidós.
- Cortina, A. (2019, 15 de julio). *Versión Completa. ¿Para qué sirve la ética?* Adela Cortina, filósofa. [AprendemosJuntos]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HOY0CSVAA4w>
- Cornago, O. (2010). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. España: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha
- Casa de la Literatura peruana. (2019, 31 de marzo) *Teresa Ralli presentará unipersonal "Antígona" en Casa de la Literatura*. Recuperado de <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/teresa-ralli-presentara-unipersonal-antigona-casa-la-literatura/>
- Cverdad.org.pe. (2020, diciembre 5) *Comisión De La Verdad Y Reconciliación*. Recuperado de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- De Vicente, C. (2016, 21 de julio). Once notas sobre el teatro documento. Revista *ARTESCENA*. Recuperado de [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2\\_art3\\_p34-45\\_devicente.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf)
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- La Torre, A. (2007). *¿Para qué sirve el teatro en el Perú?* Muestra Revista de los autores de teatro peruano. (15), p. 56-59.

- LUM: Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social. (2018, 31 de Julio). Obra de teatro “Adiós, Ayacucho” en el LUM. Recuperado de <https://lum.cultura.pe/search/node/adiós%20ayacucho>
- Luque, G. (2009). *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*. Recuperado de <https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/40657/Treball%20de%20recerca%20-%20Gino%20Luque%20Bedregal.pdf?sequence=1>
- Mere, M. (2018, 17 de Mayo). *Conflictos discursivos: un estudio de Adiós, Ayacucho desde la perspectiva del análisis crítico del discurso*. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18687/15741>
- Nagel, T y Montelongo, A. (1987). *¿Qué significa todo esto? México: Fondo de Cultura Económica*.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político. Hondarribia: Hiru*.
- Ríos, J. (2018). *Sendero Luminoso: Una apología de la violencia*. Revista de Cultura de Paz. Vol. 2, p. 277-294.
- Robles-Moreno, L (2016). Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en Antígona, de Yuyachkani. Recuperado de [https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184547/hiol\\_17\\_07\\_roblesmoreno\\_yo.pdf?sequence=1](https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184547/hiol_17_07_roblesmoreno_yo.pdf?sequence=1)
- Salazar, H. (1990) *Teatro y Violencia: una aproximación al teatro de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Vídeo Teatral/ Jaime Campodónico.
- Santistevan, A. (2019). *Trilogía (Vladimir, El caballero del Libertador, Pequeos héroes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Facultad de Artes Escénicas.
- Solíz, L. (1976). *La teoría del teatro político de Erwin Piscator*. *Estudis escenics*.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vargas-Salgado, C. (2016). Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú. Recuperado de <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/conflicto-armado-y-pol-ticas-de-la-memoria-en-el>
- Vargas-Salgado, C. (2011). Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de desconolización. Recuperado de [https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado\\_umn\\_0130\\_E\\_12009.pdf?sequence=1](https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/109853/VargasSalgado_umn_0130_E_12009.pdf?sequence=1)

Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

Wright, E. (1962). *Para comprender el teatro actual*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

