

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Es el teatro un vehículo para la sanación?: El teatro memoria y las víctimas del conflicto armado interno en el Perú

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

Dánitza Montero Baumann

Asesora

Pamela María Lastres Dammert

Lima, 2021

Resumen

El presente trabajo de investigación, consiste en el análisis de cómo el consumo del teatro memoria logra crear una reparación simbólica para los sobrevivientes del conflicto armado interno en el Perú. Es así que se plantea que el teatro memoria logra dicha reparación a través del interaccionismo simbólico de la obra y el impacto de la identificación del espectador con sus hechos victimizantes en ella, impacto psicosocial.

Para argumentar esta respuesta, se justifica el tema planteado en dos capítulos. En el primero, se expone el contexto del conflicto armado interno en el Perú dándole importancia a las secuelas psicosociales que afectan hasta hoy en día a la población sobreviviente. Además, se explica información relacionada al teatro memoria como el surgimiento, características y simbologías que contiene; asimismo, se lo abarca tanto de manera general, como relacionada a nuestro país. Es así que se procede a relacionar al teatro memoria y sus componentes junto con el contexto histórico del conflicto armado interno en el Perú, teniendo en cuenta la relación entre estos y cómo se aportan mutuamente en escena. Por otro lado, en el segundo capítulo, primero se presentan los conceptos de impacto psicosocial e interacción simbólica así como su relación con las artes escénicas, el teatro memoria y el impacto de estos para con el público. Finalmente, se expone el significado de reparación simbólica junto a los componentes que involucra y se los relaciona con el teatro memoria analizando cómo confluyen junto con el impacto psicosocial y el interaccionismo simbólico hacia una sanación.

Abstract

The following research paper analyzes the way that the consumption of “memory theater” manages to develop a symbolic reparation around the survivors of the internal armed conflict in Peru. Therefore, it is suggested that “memory theater” achieves this goal through the symbolic interactionism of the play and the impact between the audience and the themes and facts surrounding their victimizing events, through psychosocial impact.

To argue this hypothesis, the issue raised is justified in two chapters. The first one being where the context of the internal armed conflict is exposed, focusing on the psychosocial consequences that affect survivors to this day. In addition, it will explain important facts about “memory theater” like its emergence, characteristics and the symbology used. Likewise, it is covered in a general way and also in relation to our country. Thus, it proceeds to explain the relation between “memory theater” and everything that surrounds it, with the context of the internal armed conflict in Peru, focusing on how they nourish each other on stage. On the other hand, the second chapter raises concepts around psychosocial impact and symbolic interaction, their relation to performing arts, “memory theater” and the impact that they have on the audience. Finally, the meaning of symbolic reparation is exposed, next to the issues it raises and their relation to memory theater, analyzing the way they converge with psychosocial impact and symbolic interaction, working towards the healing of the victims.

Tabla de contenido

Resumen	ii
Abstract	iii
Introducción	1
Capítulo 1. Teatro memoria y conflicto armado interno en el Perú	4
Capítulo 2. Teatro memoria: Sanador simbólico de sobrevivientes	15
Conclusiones	27
Recomendaciones	29
Lista de referencias	31



Introducción

Por lo general se suele enfocar a las artes escénicas, en especial, al teatro, con un fin meramente de entretenimiento e incluso comunicativo, en el sentido más general de la palabra. Sin embargo, la presente investigación pretende notar también que este arte puede convertirse en un arma muy poderosa en relación al impacto de la identificación que logra tener en los seres humanos; es así que nace la idea del poder de una reparación simbólica en el teatro.

De esta forma, surge el interés de la presente investigación por analizar de qué manera el teatro memoria supone una herramienta de reparación para los sobrevivientes del conflicto armado interno en el Perú. La respuesta a esta cuestión, sustenta que el teatro memoria logra una reparación en el sobreviviente del conflicto armado interno en el Perú a través del interaccionismo simbólico que se presenta en las obras y el impacto de la identificación del espectador con sus hechos victimizantes presentes en estas. Es así que para analizar este problema, el interaccionismo simbólico y el impacto psicosocial serán dos temas importantes que se relacionarán al teatro memoria para luego enfocarlos al concepto de reparación simbólica y sus componentes en relación al conflicto armado interno en el país.

El interés en este tema, se relaciona a la convicción de reconocer al teatro memoria como un medio para concientizar a la sociedad a través de las herramientas que este tiene y que funcionan como un medio de comunicación. Es decir, el teatro memoria como generador de pensamiento crítico y que visibiliza la historia y sus problemáticas sociales, las cuales nos afectan como individuos y como sociedad; pues “En una sociedad, donde están presentes grandes carencias y vacíos, las personas tienen necesidad de encontrar un soporte o, mejor dicho, un medio que los nutra y les provea de estímulos para así reivindicar la estima y dar apertura a nuevos pensamientos que dinamicen su existencia.” (Rodríguez, 2015); entendiendo

así la metamorfosis que puede llegar a crear el teatro en los individuos.

Dos puntos importantes que contribuirán con esta investigación al ámbito académico, son el aporte a la investigación de la psiquis del ser humano, y la efectividad del teatro y su simbología como medio de comunicación y su repercusión en el ámbito de la psicología. Además, dentro de una reflexión deontológica, se le dará importancia al hecho de reparar el daño de una psiquis individual y colectiva de un sector numeroso de nuestro país que ha sido olvidado por el estado. Para esta finalidad, se entiende que el teatro funciona como desfogue pues según Francisco Morales “la represión política que no permite hablar de un acontecimiento tendrá la consecuencia involuntaria de consolidar las memorias colectivas con el suceso reprimido” (Morales, 2007, p.718) necesitando así la víctima un medio de expresión que le servirá a la vez como terapia de sanación por lo vivido para poder llegar a la reparación.

Entonces, el objetivo general de esta investigación es demostrar que el teatro memoria logra una reparación en el sobreviviente del conflicto armado interno en el Perú a través del interaccionismo simbólico de la obra y el impacto de la identificación del espectador con sus hechos victimizantes. Para lograr lo mencionado, es importante primero explicar el surgimiento del teatro memoria y sus componentes junto con el contexto histórico del conflicto armado interno en el Perú, teniendo en cuenta la relación entre estos y cómo se aportan mutuamente; y luego analizar cómo a través del interaccionismo simbólico del teatro memoria y el impacto psicosocial con el espectador, se logra reparar simbólicamente a los sobrevivientes del conflicto armado interno en el Perú.

En ese sentido, lo que se querrá dar a entender es que el teatro memoria genera una gran llegada e impacto en el espectador debido a su elemento socio-simbólico; pues la interacción simbólica que se aprecia en el tipo de obras que produce, debido al componente social que contiene en relación a la simbología teatral con la que lo remite, logra reflejar situaciones

empíricas vividas como es el caso del conflicto armado interno en nuestro país. En consecuencia, se crea un impacto psicosocial, ya que el espectador se ve reflejado en las circunstancias representadas y se logra reparar el daño con la acción escénica. De esta manera se logra constituir una reparación simbólica que se ve reflejada también en la vida del espectador, pues se reconstruye como ser humano logrando así: Dignificar a los sobrevivientes, ayudarlos a superar los hechos victimizantes, mostrarles un perdón público y ayudarlos a completar el ciclo de duelo; todo esto, a la vez que se preserva la memoria histórica del país mostrando la verdad de los hechos.

Para ello, la estructura que se llevará a cabo se presentará en dos capítulos. En el primero se expondrá el contexto del conflicto armado interno en el Perú, dándole importancia a las secuelas psicosociales que afectan hasta hoy en día a la población sobreviviente. Además, se explicará toda la información relevante relacionada al teatro memoria (surgimiento, características, simbología) tanto de manera general, como relacionada a nuestro país frente al conflicto armado interno. Por otro lado, en el segundo, se analizará cómo las herramientas simbólicas del teatro memoria, mediante el interaccionismo simbólico, logran impactar psicosocialmente al espectador provocando una identificación con lo que se ve en escena y reparando una psique dañada en ellos.

Capítulo 1. Teatro memoria y conflicto armado interno en el Perú

Entre los años 1980 y 2000, el Perú vivió una época muy complicada para toda su población. Actualmente se pueden percibir, respecto a este tema, diferentes versiones en cuanto a cómo se dieron los sucesos y cómo terminaron también; debido a esto, la presente investigación se guiará, en lo relacionado a dicho tema, de las definiciones y datos que brinda la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). El evento del que se expondrá, es el conflicto armado interno.

El inicio del conflicto se da por la decisión del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP SL), de iniciar una guerra popular contra el estado peruano. Este partido utilizó de manera sistemática y masiva diferentes métodos de violencia extrema, perdiendo así, totalmente, el cuidado y respeto a las normas básicas sobre la guerra y los derechos humanos (CVR, 2003). En consecuencia, el estado tuvo la potestad, en cuanto a derecho y deber se trataba, de defenderse; esto, siempre y cuando, se llevará a cabo con el cumplimiento de la defensa de los derechos fundamentales de su población. Sin embargo, según la CVR, el mayor número de víctimas, las cuales se caracterizan por haber sido violados sus derechos humanos, siendo los momentos más duros durante el conflicto, se dieron paradójicamente en los periodos donde la elección del estado y este mismo era democrático (2003).

Desafortunadamente, después de un par de años, el gobierno falló en la labor de contener el desencadenamiento de la violencia que se vivía; por ello, las Fuerzas Armadas tomaron el mando para detener la guerra popular que se estaba desatando. No obstante, el Estado, al formular conclusiones erradas en cuanto a las organizaciones del bando subversivo, se realizaron ataques que agravaron más la situación del país, siendo protagonistas numerosos atropellos de los derechos humanos por parte del estado hacia la población.

El conflicto armado interno pasó por diferentes etapas, estas son de suma importancia para entender el desenvolvimiento de los acontecimientos que surgieron. En este sentido, la CVR, para un mejor entendimiento, ha dividido el conflicto en cinco períodos. Estos, han sido desligados del inicio y fin de las diferentes etapas presidenciales que hubo durante esa época puesto que, de esta manera, es posible enfocarse mejor en los actores, las víctimas y las consecuencias del conflicto. Los cinco períodos son: El inicio de la violencia armada, la militarización del conflicto, el despliegue nacional de la violencia, la crisis externa y el declive de la acción subversiva.

El primer periodo, el inicio de la violencia armada, se llevó a cabo en los años 1980 y 1982. La acción que da inicio, y que marca un desafío al estado por parte del PCP SL, fue la quema de ánforas en Chuschi, Cangallo, Ayacucho. Posterior a este evento, se vivieron diferentes ataques más pero aislados de la propiedad pública y privada (CVR, 2003); sin embargo, a medida que fue avanzando el tiempo, dichos ataques fueron cobrando mayor magnitud. Debido a esto, las fuerzas policiales ejecutaron contraataques en los cuales se vivieron diversos abusos. Finalmente, el 29 de diciembre de 1982, por disposición presidencial, las fuerzas armadas ingresaron a brindar apoyo primordial a la lucha.

Durante los siguientes tres años (1983-1986), se percibió la segunda etapa: La militarización del conflicto. El papel de las Fuerzas Armadas cumple un rol muy importante en esta etapa pues son ellas, junto con la ayuda de la policía nacional, quienes estaban a cargo de defender la institucionalidad del estado (Hurtado, 2003). Además, es en este momento, en el ingreso de las fuerzas armadas, donde se inicia un nuevo curso en donde la participación militar se sostuvo por más de quince años. A partir de ese hecho, Sendero Luminoso (SL) acrecenta la violencia y crea su ejército, al cual llama Ejército Guerrillero Popular .

El despliegue nacional de la violencia se desarrolla durante los años 1986 y 1989. En este periodo hubo otras variables agregadas; en primer lugar, el accionar subversivo del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que se sumaba a los atentados de SL; y, en segundo lugar, la extensión del conflicto armado a otros sectores del Perú. En adición, se presentó también un ataque, definido como de gran magnitud, por parte de SL. Este fue un ataque a la base policial de Uchiza, San Martín y, de acuerdo a la CVR, un punto importante es que se dio en alianza con narcotraficantes (2003).

En el caso de la cuarta etapa llamada la crisis extrema, los años de protagonismo fueron del 1989 al 1992. Una crisis extrema que caracterizó a nuestra historia republicana, fue lo que arremetió a nuestro país durante ese periodo siendo uno de los más difíciles de sobrellevar (CVR, 2003); pues, tanto económica como socialmente el Perú se iba desgastando cada vez más. En adición, el presidente Alberto Fujimori fue partícipe de mantener las estrategias que se fueron desarrollando hasta ese momento por las Fuerzas Armadas, las cuales desarrollaban crímenes y abusos de por medio. Por otra parte, al finalizar este periodo, el Grupo Especial de Inteligencia del Perú logró la captura de Abimaél Guzmán, líder del PCP SL.

Para finalizar, la última etapa es el declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción y sucede durante los años 1992 y 2000. Se da por hecha la derrota a SL después de la captura de Abimael Guzmán. Además, se evidencia el control de los medios de comunicación por parte del estado, pues estos contribuyeron a minimizar el impacto de los abusos a la población que se vivían por parte de este. En este sentido, el gobierno de Alberto Fujimori no asumió responsabilidades por los abusos a los derechos humanos que se dieron bajo su mando en estrecha relación con las fuerzas armadas (CVR, 2003).

El conflicto armado interno afectó principalmente a zonas marginales donde campesinos indígenas fueron las caras principales como víctimas; además, la mayoría de ellos

fueron pobladores ayacuchanos rurales y analfabetos, a los cuales se les caracterizó como poco integrados al estado y que eran constantemente sometidos a abusos de poder (Córdor, 2015). Por ello, es importante mencionar que, si bien el problema principal fue el enfrentamiento entre los grupos subversivos y los entes del estado, esto trajo consigo diferentes consecuencias para la población en general. Usualmente los análisis sobre el conflicto se centran en la parte económica y la pérdida material; sin embargo, en la presente investigación nos enfocaremos en el factor social y las secuelas psicosociales que el conflicto ha perpetrado para con los sobrevivientes. Esto, en el desarrollo posterior de la investigación, será de ayuda para sustentar cómo es que se pueden reparar estos daños presentados.

Usualmente, en el caso de la salud, se le suele dar mayor importancia a los daños físicos que psicológicos; no obstante, hay que tener en cuenta que las secuelas psicosociales que involucran la violencia, son un tema al que hay que prestarle atención pues son efectos que abarcan tanto lo psicológico como lo social y se dan a conocer en el proceso de desarrollo de individuos, familias y comunidades como producto del impacto de diferentes hechos que estos no han llegado a procesar. Asimismo, para un gran número de personas, la violencia a la que sobrevivieron constituye una experiencia traumática vivida como una ruptura de su proceso vital (CVR, 2003); por ello, en una etapa tan dura como lo fue el conflicto armado interno en nuestro país, no se puede ignorar el hecho de que la violencia psicológica (enlazada con la física) dejó un impacto casi de por vida en las víctimas.

Producto de lo mencionado, la CVR ha enumerado diferentes secuelas que servirán de entendimiento para la magnitud del impacto que tuvo este factor en los sobrevivientes. Para efectos de la investigación, se expondrán las más importantes para el desarrollo de la misma.

En primer lugar, está el miedo. Se trata de una reacción psíquica cuyo pilar es la perturbación del ánimo de la persona (Paredes, 2002) y esta fue la vivencia tanto individual

como colectiva más inmediata en los sobrevivientes. En consecuencia, se vive un trauma. Las secuelas con las que las personas tienen que afrontar día a día son la convivencia con el miedo, la persistencia de este incluso después de los hechos y la desconfianza, especialmente referente al estado.

En segundo lugar, el daño al vínculo social tanto relacionado a la familia como también por el lado comunitario de las poblaciones afectadas, tuvo secuelas muy negativas pues se vio afectada la identidad social de las personas; esto involucra, por el lado comunitario, el daño a comunidades que han sido agredidas, referencias culturales totalmente desvalorizadas, agrupaciones sociales desarticuladas, etc. (CVR 2003). No obstante, la herida más grande en este ámbito es el agravio a la familia. Debido a las pérdidas familiares, consecuencias nefastas han sido el sentir del vacío y la incertidumbre provocadas por la orfandad, la viudez y otros tipos de pérdidas. En adición, en relación a esto, también existe la presencia de la alteración del proceso del duelo (debido a las circunstancias vividas) y es una consecuencia grave que acompaña a las víctimas hasta el día de hoy, especialmente si se trata de una ausencia del cuerpo fallecido o si se les prohibió realizar rituales funerarios que iban dentro de sus costumbres. Asimismo, en caso de que no se hayan sufrido pérdidas familiares, la situación obligó a fragmentar familias experimentando así sentimientos de tristeza, “gran tristeza”, soledad, desorientación, inseguridad.

Por último, no podemos ignorar el impacto del deterioro y daño a la identidad personal de los sobrevivientes. Una característica fundamental afectada dentro de la identidad personal es la de “el cuerpo y el nombre”, pues estos son elementos importantes en la construcción del ser humano. El nombre nos identifica y este, con todo lo que involucra, nos permite reconocernos como seres dentro de una serie de colectividades; sin embargo, muchas víctimas tuvieron que negarlos o cambiarlos como método de supervivencia lo cual ha producido

secuelas nefastas en relación a la identidad de sí mismos para con el mundo. De la misma manera, así como el nombre, el cuerpo es una representación de los factores sociales y personales y su representación en la vida juega un rol muy importante en los procesos de percepción y apropiación de símbolos (López, 2018); por ello, abusos a este como la tortura y la violencia sexual dentro del conflicto, han tenido secuelas dañando la identidad personal. Ampliando el rango de la identidad personal, también se pueden agregar otras secuelas psicológicas como la humillación y desvalorización, proyectos de vida y sueños rotos, el dolor y rabia, el sentimiento de haber sido vulnerados y no sentirse las mismas personas de antes; todo esto dejando al sobreviviente en un estado de sufrimiento.

En conclusión, el conflicto armado interno en el Perú fue una época que dejó una huella muy grande en la vida de todos los peruanos. Los que fueron más afectados, como ya se vio, conviven con secuelas que el estado peruano debe sanar; sin embargo, debido a contradicciones y malas gestiones a lo largo de los años esto no se ha llevado a cabo. No obstante, en esta investigación se cree que el teatro es una solución para la subsanación de estas secuelas psicosociales. El teatro es una herramienta que a lo largo de los años ha demostrado ser un efectivo medio de comunicación y expresión; pues captando las realidades socio-políticas ha logrado tanto un disfrute como una influencia en la manera de ver, sentir y cambiar las cosas en los espectadores (Rodríguez, 2015). Asimismo, el teatro tiene varias ramas, la que ayudará al desarrollo de esta investigación será el llamado teatro memoria; pero, ¿qué es y qué supone el teatro memoria?

Si definimos la palabra “memoria”, la entendemos como un metaproceso relacionado a lo neurocognitivo que permite registrar, codificar, consolidar, almacenar, acceder y recuperar información (Vieites, 2019). Sabiendo esto, el teatro memoria es la capacidad del teatro para asociarse con la memoria del ser humano y la memoria histórica de cualquier lugar,

circunstancia y tiempo (Luque, 2016); es decir, el teatro, mediante la representación o la escritura, se involucra en momentos históricos y los lleva a un público. De esta manera, se logran crear sentimientos de identidad y pertenencia y traducir diferentes problemas sociales en un discurso accesible y coherente para el espectador (Robles, 2016); en consecuencia, se reduce la distancia entre historia y espectador, así como también se hace más llevadera la acción de asimilar los problemas sociales que han sido tanto ajenos al espectador o tanto representativos de estos.

Asimismo, para llegar a constituirse, el teatro memoria supone de características importantes. En primer lugar, el poder de ayudar a conservar la memoria histórica. Según Luque, de alguna manera, toda pieza y espectáculo teatral puede constituir un documento o un testimonio de un hecho o momento histórico, o, incluso, puede constituir también la interpretación de una sociedad sobre un momento de su historia. Es desde esta perspectiva que podemos considerar al teatro memoria como un vehículo que construye y transmite mientras conserva la memoria perteneciente a una colectividad (2016); pues, “es capaz de provocar una introspección en el pasado que nos hace entender el presente” (Yuyachkani).

En segundo lugar, se debe recalcar la capacidad del teatro memoria de ser un arma de resistencia y combate pues, acercando más el teatro memoria a un área política, une lazos de identidad entre la sociedad al poner en escena y de forma pública reclamos de cualquier tipo en forma de empoderamiento. De esta manera se ejerce un acto de denuncia contra los crímenes que se podían o pueden estar perpetrando (Luque, 2016). Asimismo, se presenta la posibilidad de incitar a respetar los derechos que la vida en democracia se les brinda a los ciudadanos, ya que presenta la libertad de diferentes posturas y formas de ver los hechos.

En relación a lo mencionado, la característica que hace referencia a la búsqueda de la verdad y su reconocimiento, cobra importancia ya que el derecho de buscar y reconocer la

verdad es un deber en las poblaciones. De esta manera, se permite construir un discurso que apela a la coherencia (Luque 2016) y, en consecuencia, se logra comunicar información certera a terceros.

Finalmente, el teatro memoria es una potencial herramienta para un ejercicio terapéutico de confrontarse con experiencias traumáticas ya vividas. Para este punto, Luque presenta el término posmemoria, el cual garantiza que revivir los hechos traumáticos permite reemplazar y crear un nuevo imaginario del hecho doloroso. De esta manera, desde el arte se está contribuyendo a un proceso de curación y justicia social (Diéguez, 2005).

No obstante, todas estas características se enlazan con diferentes simbologías que se presentan en el quehacer artístico escénico del teatro memoria. Estas simbologías cobran forma en objetos, música, instrumentos musicales, cantos, imágenes, vestuarios, espacios y escenografías, creación actoral de personajes, movimientos, la dirección y propuesta de la puesta y finalmente la comunión de estos en pro de la obra. En consecuencia, la simbología deriva en generar una variedad de sensaciones y una experiencia en la que el espectador y actor conviven en un espacio común (Yuyachkani).

En el caso del Perú, un país lleno de cultura e historia, la aparición del teatro memoria peruano tiene vigor desde el inicio de los tiempos en las diferentes formas de teatralidad y ritos incaicos, como también en el devenir de lo que continuó del periodo pre colonial. Asimismo, una llegada más contemporánea a expresiones artísticas relacionadas a revivir la memoria de la cultura e historia peruana, se encuentra en las fiestas patronales alrededor del país. Como se sabe, las fiestas patronales como La Virgen de la Candelaria, Paucartambo, Qoylluriti, etc. reviven la historia tanto religiosa como social del pasado de comunidades peruanas; con esto, lazos de identidad se han ido formando de generación en generación.

En adición, avanzando más en el tiempo, el final del conflicto armado interno en el Perú y la presentación del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación fueron momentos clave que ayudaron a consolidar con mayor fuerza tanto el término como la ejecución de lo que conocemos como teatro memoria. De esta manera, grupos independientes como colectivos impulsaron la creación de acciones escénicas teatrales relacionadas a dicho período; los dos más relevantes son el colectivo teatral Yuyachkani, y el teatro La Plaza. Además, cabe recalcar que en los diferentes departamentos del Perú, existen grupos regionales que, desde sus realidades, también ejercen el teatro memoria pero, por la falta de interés en el sector cultura del país, se lleva a cabo en menores impactos cuantitativos.

La Cautiva, por ejemplo, es una obra producida por La Plaza y dirigida por Chela de Ferrari la cual sitúa la trama en Ayacucho en el año 1984. Esta obra pertenece a una trilogía escrita por Luis Alberto de León. La puesta en escena, narra la situación en donde el cuerpo de una joven de 14 años de edad es trasladado a la morgue. Este personaje está muerto; sin embargo, se despierta y habla sin estar viva. El trabajo del hombre que se encuentra en la morgue es el de preparar el cuerpo pues un capitán y su tropa vendrán a abusar de ella. Cabe resaltar que Luis Alberto de León comenta que, para escribir la trilogía, se basó en tres hechos que dejaron huella y que contribuyeron a definirnos como nación (La Plaza, 2019). Simbología importante que se presenta es la composición de un ambiente lúgubre, visiones cerradas y asfixiantes, sonidos como gritos, acciones físicas en los personajes; es en este sentido que la muerte se impregna de forma dramática referenciando de manera clara el contexto en el cual se basó la obra (Ángeles, 2015).

Por otro lado, el grupo teatral Yuyachkani brinda un gran repertorio en cuanto a obras sobre el conflicto armado interno en el Perú se trata. Por ejemplo, el unipersonal de Ana Correa dirigido por Miguel Rubio nos traslada a la historia de Rosa Cuchillo, una madre que emprende

una búsqueda que va más allá de la muerte de su hijo. Un punto importante es que la actriz, para construir el personaje de Rosa Cuchillo se basó en la vida y experiencia de “Mama Angélica”, una mujer cuyo hijo fue alejado de ella injustamente por los militares y nunca lo ha vuelto a encontrar. Esta acción escénica tiene una simbología imponente y cercana pues irrumpe con el cotidiano de la población al realizarse en espacios públicos (Yuyachkani). En adición, se intenta sanar la identidad de la protagonista y asimismo la historia de “Mama Angélica” mediante el desarrollo de la obra como un vehículo de presencia de rituales, limpieza y florecimiento de las costumbres del territorio donde se encuentran.

En el caso del unipersonal “Antígona” protagonizado por Teresa Ralli y dirigido por Miguel Rubio la intención fue una, la de relacionar el mito clásico creando un símil con la realidad del Perú. De esta manera, siendo una simbología muy fuerte, en cuanto a propuesta de dirección se trata, se llega a relacionar de manera clara las características principales del teatro memoria en relación al conflicto armado interno. En ese sentido, la acción principal de la protagonista es enterrar a su hermano (símil con las familias que desean enterrar a sus familiares muertos); sin embargo, el rey Creonte (símil con Alberto Fujimori) no la dejaba. Su hermana, Ismene, le tenía mucho miedo a este (símil con las madres que le tenían miedo a Alberto Fujimori); sin embargo, Antígona logra enterrar a su hermano y cumplir su deseo de hacerlo descansar en Paz.

Cabe resaltar que en esta obra, la actriz, con su cuerpo, hace que el tema de la memoria tome forma física ejecutando todos los personajes en símbolo de resistencia y empoderamiento. De esta manera, es posible afirmar que la protagonista “lleva la memoria escrita en el cuerpo” (Yuyachkani), pues la simbología se hace evidente al pasar por la carne de cada uno de los personajes que interpreta.

Finalmente, un último ejemplo es la obra “Sin título, técnica mixta”, la cual es una creación colectiva que retrata muchos elementos de lo vivido entre los años 1980 y los 2000. La obra se instala en un orden no lineal de los hechos, es de esta manera que confluyen textos, fotos, actores, objetos, documentos, sonidos e incluso el traslado de actores y espectadores en el mismo espacio (Yuyachkani). Debido a los elementos simbólicos mencionados anteriormente, la evidencia y representación de sentimientos como la tristeza e impotencia que se vivió por miles de peruanos por las secuelas psicosociales, se logró presentar satisfactoriamente.

En conclusión, debemos mencionar que el conflicto armado interno es un legado en nuestra historia que debe ser recordado, pues un país con memoria puede significar un inicio para no cometer los mismos errores. De esta manera, el teatro es un medio efectivo para lograr una relación con la historia peruana y su identidad nacional; así también, se alcanza la percepción de lo que logra el arte en los seres humanos: la sanación.

Capítulo 2. Teatro memoria: Sanador simbólico de sobrevivientes

Ahora que se expuso el contexto del conflicto armado interno en el Perú, teniendo en cuenta también las secuelas psicosociales así como el teatro memoria y sus características y su relación con lo anterior, podemos proceder a analizar cómo la carga simbólica del teatro memoria asociado con el concepto y ejecución del interaccionismo simbólico, logran impactar de manera psico-social al espectador provocando una identificación con lo que se ve en escena y reparando una psique dañada en esta población vulnerada, además sobreviviente, del conflicto armado interno en el Perú.

Para empezar, lo primero que se debe entender es qué es el interaccionismo simbólico y cómo funciona. De la manera más general, el interaccionismo simbólico se entiende como la comunicación desde una visión donde se producen justificaciones y sentidos dentro de un universo lleno de símbolos (Blumer, 1992). Es decir, la interacción de los seres humanos con diferentes simbologías que vemos en nuestro día a día desde que nacemos hasta nuestra muerte, llegando así, constantemente, a una construcción de nosotros mismos.

En este sentido, Blumer, de la mano de la naturaleza del término interaccionismo simbólico, da tres premisas de donde se basa el quehacer de la acción del interaccionismo. La primera premisa menciona que “el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él.” (Blumer, 1992, p.1); es de este modo que el individuo obtiene de las diferentes cosas o estímulos lo que él necesita y entiende, y las transforma en conocimiento, motor, impulso, justificación de su vida, lo que comprende por ella y sus acciones en ella. Cabe resaltar que lo que entendemos por el término “cosa” en relación a las simbologías, es referido a todo lo que el individuo percibe dentro de su mundo desde objetos

físicos, otras personas, instituciones, un gobierno, ideales, valores, órdenes de otros, y todo lo que la persona hace frente, cotidianamente, en su vida diaria.

En el caso de la segunda premisa, dicha menciona “que el significado de estas cosas se deriva de, o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo” (Blumer, 1992, p.1); lo cual, en este caso, hace referencia al protagonismo del individuo. Esto nos dice que la interacción simbólica se da, como se mencionó, en relación también a los otros; sin embargo, lo importante en este punto son todo el cúmulo de experiencias y sensaciones que nos logramos llevar de estos individuos. Con cada persona tenemos una forma diferente de hablar y de entendernos, esto se da puesto que con cada una de ellas hemos vivido diferentes momentos y, con ello, vivencias que quedan guardadas en nuestras reflexiones y memoria. Es así que el individuo, al ser un ejemplo de los diferentes símbolos que nos cruzamos en la vida para interaccionar, se cruza con los otros ejemplos simbólicos (objetos, instituciones, etc.) y se potencia así el aprendizaje en el ser humano para con su desenvolvimiento en la vida.

Por último, la tercera premisa hace referencia a “que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso” (Blumer, 1992, p.1); ya que, de esta manera, la progresión y la importancia de que cada situación relacionada a cada simbología es un mundo totalmente distinto es un concepto clave de entender. Cada momento que vivimos, supone de diferentes personas, objetos, conversaciones, etc. Incluso la relación con la misma cosa en otro momento puede ser totalmente diferente; por ello, todas las vivencias, son acumulativas y diferentes llegando así, a que cada individuo es un universo único con vivencias y experiencias únicas a lo largo de la vida.

Entonces, el individuo cumple el rol de seleccionar, verificar, eliminar, reagrupar y transformar los significados que va obteniendo en relación a las situaciones en las que se halla inmerso, y de la dirección que quiere generar con su reacción. Por ello, debemos asimilar la interacción simbólica como un proceso formativo en el que los significados son utilizados y revisados como instrumentos para la orientación y formación de una respuesta. Para ello, debemos comprender que los diferentes significados desempeñan su papel en ella y una reacción a través de un proceso de auto interacción (Blumer, 1992).

Para relacionar todo lo mencionado anteriormente con el teatro, y más específicamente, al teatro memoria, debemos tener en cuenta que la relación es muy cercana. En el teatro memoria, como mencionamos en el primer capítulo, se puede encontrar la simbología en forma en objetos, música, instrumentos musicales, cantos, imágenes, vestuarios, espacios y escenografías, creación actoral de personajes, movimientos, la dirección y propuesta de la puesta en escena que, en relación con todo lo mencionado, comulgan en pro de la obra. Asimismo, se evidencian las tres definiciones relacionadas al interaccionismo simbólico mencionadas anteriormente, pues, en la puesta en escena, se crean sensaciones y vivencias debido al espacio que comparten los individuos, que ahora podemos entenderlos como espectador y actor.

En adición, se puede ahondar mucho más en cuanto a elementos dentro de la interacción simbólica que cobran una relación con los elementos simbólicos del teatro. Para este fin, utilizaré a Julio Carabaña y Emilio Lamo de Espinosa quienes mencionan diferentes elementos que sustentan la reflexión de la filósofa Margaret Mead de cómo se relaciona el individuo y la sociedad en base al tema del interaccionismo simbólico; luego, haré un símil de cada uno con el teatro para evidenciar la potencialidad de este como un organismo cuya simbología logra un interaccionismo simbólico entre los individuos presentes en él.

Mead sostiene que existen varios componentes que luego confluyen en pro de un interaccionismo simbólico. Los más importantes que van de acuerdo a esta investigación son: El individuo, el acto, el gesto, el lenguaje y la utilización del símbolo universal. En primer lugar, en el caso del individuo, este es considerado como un ente activo frente al ambiente que se le presenta y, por tanto, flexible para adaptarse a este mismo (Carabaña, 1978). Es decir, es el individuo quien protagoniza la interacción simbólica y percibe todo. En este sentido, en el teatro, el espectador se vuelve el individuo así como el actor; entonces, es el teatro un lugar idóneo donde podemos ser los individuos que vivencian las simbologías que se presentan y apropiarnos de ellas empíricamente.

Por otro lado, en el caso del acto, se lo entiende como una unidad de interpretación donde dos organismos se complementan y adquieren sentido en conjunto (Carabaña, 1978). Es decir, al presenciar un acto, somos conscientes de un otro frente nuestro que nos transmite algo. Así, se crea un ambiente donde el acto muestra una serie de estímulos que son medios para la experiencia del individuo que se irá reconstruyendo. En adición, cabe resaltar que tanto factores internos como externos componen el acto y de esto se basa el individuo para adaptarse. De esta manera, en el teatro, se presencia el acto en las diferentes acciones escénicas dentro de la obra y hasta lo podemos presenciar en la obra en su totalidad. Es en la acción escénica u obra, donde se encuentra este segundo organismo del que hablamos, el cual contiene un universo de simbologías que el individuo necesita para interaccionar exterior como interiormente.

Si nos centramos en el gesto, lo podemos definir como el comienzo del acto el cual implica un estímulo para la reacción del individuo (Carabaña, 1978). Es así que el gesto es un complemento dentro del acto que permite formar en conjunto una atmósfera para el individuo; además se le puede considerar un potenciador del acto, ya que aporta a que el individuo reaccione a lo que presencia. Caraballo nos presenta la existencia del gesto vocal, el cual en

relación al teatro es un agente muy importante pues la palabra y el diálogo muchas veces priman en escena para el entendimiento de lo que sucede; obteniendo así un símil entre el gesto vocal y la palabra o diálogos en escena.

En relación a lo mencionado entra a tallar la característica del lenguaje, entendido tanto en el habla como en cuestión de códigos en donde cada persona puede sentirse identificado o no y se comunica mediante eso. Este tiene una significación externa y social ya que, en consecuencia, el individuo capta y aprende. Por ejemplo, utilizar un mismo lenguaje permite que el individuo asimile mejor el mensaje y se sienta menos alienado con lo que presencia. Por ello, si lo unimos al teatro, es importante lo que nos menciona Carabaña, y es que uno debe hacer presente mediante símbolos (en este caso hablando del lenguaje) las reacciones que se quieren provocar; por ello, en el momento en el que se está creando una obra, se debe tener en cuenta lo mencionado para poder crear el impacto que se quiere en el público y, con un lenguaje con el que los espectadores tengan por lo menos un mínimo de identificación y comunicación, se pueda llevar a cabo una interacción simbólica efectiva. En consecuencia, el individuo es capaz de reaccionar al símbolo y modificar su conducta, pensar o sentir gracias a eso (1978).

Asimismo, el mencionar que se debe utilizar un mismo lenguaje para que el individuo asimile mejor el mensaje, da pie a presentar la característica del símbolo universal, ya que un símbolo es universal cuando se logra producir una misma reacción en todos los individuos (Carabaña, 1978). De esta manera, se crea una lógica implícita y se logra tener a los individuos en una misma sintonía. Cuando este concepto lo relacionamos al teatro, es interesante darse cuenta que si el público se encuentra en una misma sintonía, entiende la totalidad de lo que se está escenificando; por ello, hablar de temas que competen a todos y más, que competen a los involucrados, permite que la interacción de los símbolos sea aún más llevadera e interiorizada.

“La universalidad de la razón es la universalidad de las reacciones a ciertos símbolos”
(Carabaña, 1978, p.163).

Entonces, para concluir, según Juan Villegas podemos entender al teatro como un sistema de códigos en el cual se pone como prioridad la construcción y percepción visual del mundo; todo de acuerdo a diferentes simbologías culturales (Hartwig, 2021). De este modo, podemos entender a la acción teatral muy relacionada a la finalidad social y al impacto en esta mediante sus símbolos y el trabajo activo de la imaginación del individuo para la reconstrucción de estos para su propia persona. Entonces, el teatro al ser una entidad que se presta para construcciones mediante símbolos, llega a potenciar un efectivo acto de interacción simbólica con los individuos que asisten (espectadores y actores) y estos logran asimilar mediante el lenguaje, los objetos, la música, dirección escénica, etc. un mundo empírico que les permitirá resignificar la percepción sobre las cosas.

Por otro lado, para poder sustentar la efectividad de una reparación a las víctimas del conflicto armado interno en el Perú a través del teatro y el interaccionismo simbólico recién expuesto, también debemos tener en cuenta la cualidad de la sociedad para tener llegada y poder impactar a la población en diferentes circunstancias y lograr un cambio: Impacto psicosocial. Al hablar de esto, se entiende que dicho concepto, dentro del teatro, es inminente ya que este fenómeno cobra protagonismo al lograr efectuar una llegada correcta del mensaje que se quiere transmitir al público. En este sentido, estaríamos haciendo referencia al impacto psicosocial como un vehículo teatral.

Entonces, para entender el impacto social como tal, debemos tener en cuenta, en primer lugar, que este se rige bajo una perspectiva psicosocial. Esta perspectiva, invita al análisis de las realidades e impactos de las diferentes circunstancias que se nos presentan, pero sin ignorar el hecho de que las personas son seres sociables; es decir, seres en constante relación con los

otros. Es por esto que la relación dialéctica entre el individuo y la sociedad es de suma importancia para el entendimiento de un consiguiente impacto psicosocial (CEAR, 2014).

En relación a lo mencionado, un filósofo que también justifica al ser humano como un ente social es Aristóteles, pues mediante nuestra interacción con el mundo y con nosotros mismos, estamos en busca de la felicidad, plenitud, realización etc. lo que Aristóteles llama la eudaimonía (2010). En ese sentido, siguiendo una línea teatral, el filósofo en cuestión plantea también que la tragedia genera una identificación en el público que presencia la obra y, con ello, este está ligado a relacionarse a una de las características más importantes de la tragedia: generar catarsis. (2003). De este modo, el espectador que pasa por dicha catarsis se purga de aquello que lo pueda aquejar, provocando así un acercamiento a la búsqueda de la felicidad de un hombre virtuoso y por ende cercano a alcanzar la eudaimonía.

Asimismo, cuando hablamos del impacto psicosocial en sí mismo, debemos entender la repercusión de diferentes hechos desde una relación muy cercana entre lo individual, lo cual involucra la dimensión personal; y lo colectivo, que involucra la dimensión social (CEAR, 2014). De esta manera se puede decir que, con los elementos del tiempo, la memoria y la historia que se está llevando a cabo de dicho impacto social, se puede lograr como finalidad la reconstrucción de diferentes acontecimientos individuales y colectivos para obtener como resultado una perspectiva nueva de la misma persona, es decir, su mismo “yo” (De la Villa, 2010).

Ahora si se relaciona todo lo mencionado intrínsecamente con el teatro, para concebir el impacto psicosocial debemos tener en cuenta conceptos clave que ayudarán a entender el proceso por el cual el individuo pasa dentro del ámbito teatral. En ese sentido, Till Baumann será de ayuda con las proposiciones de dos conceptos para el entendimiento del impacto psicosocial dentro del teatro. Estas son las nociones de “tercer espacio” y “espacio de traspaso”.

Según Till Baumann, podemos denominar al arte como un “tercer espacio” que genera un acercamiento paulatino a la experiencia dolorosa en el cual la situación de violencia no se sitúa en primer plano, la persona afectada es sujeto de su propio proceso de sanación” (Baumann, 2015, p.77). Es decir, el arte como un espacio seguro de ayuda para que los individuos puedan sentirse en confianza y empoderarse, para así, a partir de lo que se ve en la ficción (simbólico), sobrellevar y sentirse reparado de los diferentes traumas psicológicos que los aquejan; en el caso de esta investigación, a raíz del conflicto armado interno en el Perú. Entonces, es en este “tercer espacio” donde los espectadores logran asociarse a las simbologías mencionadas anteriormente, inmersas dentro del teatro, y de acuerdo a la presentación escénica de situaciones similares a las que se vivieron al conflicto armado interno, reconstruyen sus vivencias individuales sintiéndose aliviados.

Por otro lado, según Baumann, entendemos el término “espacio de traspaso” como el momento dentro del tercer espacio en donde se idean los símbolos pues se crea una relación entre la realidad interior del individuo y el exterior, en este caso lo que se ve en escena (2015). En consecuencia, los lugares de la memoria donde tienen cabida los momentos violentos, se pueden convertir en espacios de traspaso donde se experimentan nuevas imágenes de manera que se fortalece la identidad de la persona y aquello que fue destruido por sucesos traumáticos, puede ser reconstruido nuevamente (2015).

Para concluir con esta idea, el impacto psicosocial percibe un intento del individuo de hallarse en lo que ve en el otro, formando así una reconstrucción de sí mismo en relación a lo que vivencia dentro de este nuevo espacio, el tercer espacio y, dentro de esta investigación, el tercer espacio llamado como escena teatral. En este sentido, debido al impacto psicosocial logrado en escena en complemento con las simbologías teatrales inmersas, uno puede hallarse

mediante una reabsorción de las circunstancias de lo que ve, lo cual le permite un nuevo respiro de vida y libertad.

Pasando a uno de los temas finales dentro de esta investigación, cabe recalcar que el fin de esta es comprobar que el teatro memoria, que supone ser una herramienta socio-simbólica, en relación a las herramientas mencionadas anteriormente que son el interaccionismo simbólico y el impacto psicosocial, logra reparar una psique dañada en toda la población peruana que sufrió las secuelas psicosociales, expuestas en el primer capítulo, del conflicto armado interno en el Perú. Para este caso, aún falta mencionar un último punto el cual hace referencia al concepto por el cual uno se debe guiar para entender los componentes que debemos tener en cuenta para lograr reparar la psique dañada. Este camino es el de la reparación simbólica.

Las reparaciones simbólicas, según lo que sustenta el autor Patiño, cumplen el papel de ser medidas que se llevan a cabo debido a que buscan revertir (no en el sentido material como devolución de bienes o dinero) el sentimiento de olvido y dolor; pues muchas poblaciones en donde se perpetraron fuertes índices de violencia y violaciones de los derechos humanos no han recibido indemnización alguna por parte del estado (2010). En adición, según el “Conjunto de principios para la protección y la promoción de los Derechos Humanos para la lucha contra la impunidad” de Naciones Unidas, se hace referencia al hecho de que todo acto de violación de los derechos humanos requiere de una reparación en favor de la víctima y de todos los afectados (Patiño, 2010). Además, como se ha sustentado, el teatro contiene una carga simbólica y psicosocial muy fuerte, esto permite asociarse a una reparación, también simbólica, desde el teatro.

Dentro de nuestro país, lamentablemente, es evidente cómo las secuelas desde que concluyó el conflicto armado interno son aún visibles y “Las heridas dejadas en unos y otros distan mucho de haber sanado y los fantasmas creados por los años de violencia aún asustan”

(Rubio, 2013, p.59). Debido a esto, la importancia de suplir al estado en su labor de reparación a las víctimas se ha convertido en una obligación que se vuelve más urgente día a día y más aún si somos artistas y nuestra labor se encuentra para con la sociedad y sus quehaceres.

En este sentido, la reparación simbólica supone tres planteamientos importantes: Recordar la verdad de los hechos victimizantes, solicitar perdón y asumir la responsabilidad por parte de los victimarios y dignificar y reconocer a las víctimas (Patiño, 2010). Para efectos de la investigación, en pro de que se lleve a cabo de mejor manera la relación de dichos conceptos con el ámbito teatral, se definirán cada uno de estos de la siguiente manera: Preservación de la memoria histórica, perdón y aceptación pública de los hechos victimizantes y restablecimiento de la dignidad de las víctimas, respectivamente.

En primer lugar, en el caso de la preservación de la memoria histórica, se debe reconocer que el papel del reconocimiento de la verdad cumple un rol significativo ya que, según Valero, en la mayoría de los casos, las víctimas no pretenden una reparación material; sino su mayor satisfacción es que se ejerza el derecho a la verdad, para que, por medio de esta, se logren conocer los sucesos vividos (2018). De esta manera, es muy importante el traslado de la información de los sucesos durante el periodo de violencia a toda la sociedad ya que de esta manera se logra crear una reflexión consciente de la historia que se quiere transmitir, y con ello un ejercicio contra el olvido. Asimismo, el papel del teatro memoria cobra gran importancia pues, como se mencionó en el primer capítulo, este se encarga de revivir diferentes hechos históricos y más importante aún es que lo hace a través de la sociedad y de lo que esta le brinda.

En segundo lugar, el perdón y aceptación pública de los hechos victimizantes tiene lugar, literalmente, en la pedida de perdón como un símbolo reparador por las violaciones a los derechos humanos (Patiño, 2010). Como se sabe, en nuestro país, dicho acontecimiento es nulo;

es en este momento donde la simbología del teatro memoria y su impacto psicosocial entran en juego. Esto se lleva a cabo en el momento en el que en una escena, mediante la construcción de algún personaje, se pida perdón a las víctimas; de esta manera, no solo se cumple el acto de perdón, sino también, debido a la presencia de un público que atiende a la acción escénica, la efectiva aceptación pública de los hechos que victimizan a toda una sociedad en los tiempos donde el conflicto armado interno en el Perú cobraron un lamentable protagonismo.

Por último, el restablecimiento de la dignidad de las víctimas es una reparación compleja, pues normalmente las víctimas suelen ser totalmente lo opuesto a lo que dicen los autores del conflicto. En este sentido, para recuperar la buena imagen de las víctimas y dignificarlas, hace falta mucho más que evidenciar cómo es que fueron vulneradas estas, pues también es de necesidad mostrar el verdadero rol de ellas dentro del conflicto (Patiño, 2010): Gente inocente afectada por ser vulnerados sus derechos humanos. La relación con el teatro viene en tanto, las víctimas, debido a la característica del teatro memoria donde permite al espectador la confrontación con eventos traumáticos, puedan reconstruir por medio del impacto psicosocial a través de la simbología teatral, la versión que estos desean de sí mismos dentro del conflicto armado interno. Es así que dejan de ser los “villanos” de la historia, y se reposicionan y dignifican de acuerdo a la realidad de lo que fue su verdadero rol en el conflicto.

Finalmente, para concluir esta investigación, exhortamos que nuestra finalidad es que se justifique que se debe entender al teatro como un vehículo encargado de una reparación simbólica que contribuye al proceso de curación y justicia social (Diéguez, 2005); pues la puesta en escena, es una herramienta que funciona como un espejo en el que un grupo de individuos puede verse reflejado con sus conflictos, así como identificarse en aquellos a través de personajes y demás símbolos presentes que se envuelven en la pieza teatral (Luque, 2009). En consecuencia, logramos concretar que el teatro memoria logra una reparación en el

espectador debido al impacto psicosocial que crea la interacción simbólica de su carga escénica. De esta manera, el espectador se ve reflejado en las circunstancias representadas y se logra reparar el daño; logrando así: Preservar la memoria histórica, lograr un perdón y una aceptación pública de los hechos victimizantes y finalmente restablecer la dignidad de las víctimas dentro del conflicto armado interno en el Perú.



Conclusiones

El teatro tiene recursos poderosos, conectarse de manera instantánea con el espectador y comunicarse con ellos mediante el habla, el cuerpo, la música, etc. constituyen algunos de estos. Desperdiciar estos recursos no debe estar dentro de los fines de las personas y menos a las que les compete el medio artístico, pues cosas muy grandes se pueden lograr; cosas muy grandes como devolverles la esperanza de vida y de sentirse escuchadas. Estas personas de las que hablamos, en nuestro país, son sobrevivientes de la época más violenta y desgarradora que el Perú ha podido pasar: el conflicto armado interno en el Perú. En ese sentido, sanar la psiquis de estas personas se ha podido lograr mediante la dinámica de la interacción simbólica tanto entre los símbolos teatrales como por esta misma interacción, pero con el público; así como también con la unión de lo mencionado con la posibilidad del impacto psicosocial de poner recrear vivencias en pro de una sanación del sobreviviente (página 32, párrafo primero).

El conflicto armado interno supone una época de violencia tanto física como psicológica. Traumas, miedo, daño social y a la identidad personal, entre otras, son secuelas graves con las que miles de peruanos conviven día tras día (página 11, párrafo tercero - página 12, párrafo primero). Lamentablemente, pese a la gravedad de lo mencionado, no ha habido reparación alguna por parte del estado hacia esas personas. Sin embargo, las artes escénicas y en especial, el teatro memoria, además de tener presencia importante en nuestro país respecto al tiempo histórico en cuestión, supone una herramienta que mediante sus características como tener el poder de conservar la memoria histórica, ser un arma de resistencia así como de combate y ser un vehículo terapéutico de confrontación satisfactoria con experiencias ya vividas; en adición a su simbología inmersa, logra ser un componente de apoyo vital de

sanación para los sobrevivientes del conflicto armado interno en el Perú (página 19, párrafo segundo).

El impacto psicosocial, la interacción simbólica y la reparación simbólica son componentes que se pueden encontrar inmersos en el teatro memoria. Esto, conlleva a tener en nuestras manos un arma grandiosa para, mediante estos, sanar socialmente a poblaciones abandonadas y vulneradas (página 29, párrafo segundo)



Recomendaciones

Considero de gran importancia que esta investigación, en un primer lugar, constituya un punto de inicio para tres cuestiones importantes. La primera, evaluar y ser conscientes, como peruanos, del daño que afecta hasta hoy en día a nuestra sociedad el conflicto armado interno y sus secuelas; en segundo lugar, de tener el interés de mirar al teatro más que un mero entretenimiento y nada más; y finalmente la tercera, de unir los dos puntos anteriores para contribuir a la reparación y sanación de los sobrevivientes del conflicto ya que, durante todo el periodo en el que he realizado esta investigación, no pude encontrar muchas fuentes que relacionaran el poder del arte en pro de sobrellevar y superar los daños del conflicto armado interno, precisamente, en nuestro país.

Por otro lado, hago la invitación a seguir investigando sobre los conceptos de interacción simbólica e impacto psicosocial, ya que involucran una mirada muy interesante e importante en cuanto a la realización del ser humano y sus procesos conductuales. Esto nos aporta bastante como sociedad, pues somos seres sociales y vivimos en un mundo donde estamos en constante interacción con los otros y a partir de ello podemos analizarnos como seres humanos y poder mejorar nuestras relaciones interpersonales para bienes comunes.

Finalmente, como actriz, recomiendo a las personas que tengan la oportunidad de leer esta investigación y a todas en general, a asistir al teatro, en especial a las obras de teatro memoria que se presentan en nuestro país tanto en la capital como en los demás departamentos que nos conforman, es ahí donde podemos encontrar la voz del pueblo herido hablando. Saber sobre nuestra historia es vital para reconstruirnos día tras día como nación y el teatro nos da la oportunidad de ver, analizar, repensar e impulsarnos a accionar en base a lo que sucedió y a lo

que nos viene sucediendo, muy en especial si hablamos de errores que no debemos volver a repetir.

Encontremos al arte como un espacio seguro en donde podemos ser nosotros mismos, reconstruirnos a nosotros mismos y amarnos a nosotros mismos.

Encontremos al arte para encontrar a nuestro país.



Lista de referencias

- A., & Martínez, T. (2010). *Ética a Nicómaco*. Editorial Gredos, S.A.
- A. (2003). *Poética*. CARYBE-EDITARE.
- Ángeles, C. (2015). *La libertad y «La cautiva»*. Teatro y guerra interna en el Perú.
César Ángeles Loayza. letras.mysite. <http://letras.mysite.com/cang060215.html>
- Blumer, H. (1992). *La posición metodológica del interaccionismo simbólico*. Funde
[c.https://campus.fundec.org.ar/admin/archivos/BLUMER%20++%20INTERACCIONISMO.pdf](https://campus.fundec.org.ar/admin/archivos/BLUMER%20++%20INTERACCIONISMO.pdf)
- Baumann, T. (2015, April 30). El “TERCER ESPACIO” EN EL ARTE Y LA TERAPIA. DIMENSIONES DEL ARTE EN EL TRABAJO PSICOSOCIAL. Scielo. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2216-01592015000200005&script=sci_abstract&tlng=es
- Cóndor, N., & Pereyra, N. (2015). *Desaparecidos en la penumbra del atardecer: disputas privadas, memoria y conflicto armado interno en San Miguel (Ayacucho)*. scielo.org. <http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v33n34/a04v33n34.pdf>
- Cverdad.org.pe. (2020, setiembre 20) *Comisión De La Verdad Y Reconciliación*. Recuperado de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- De Espinosa, J. (1978). La teoría social del interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica. *Reis*, (1), 159-203. doi:10.2307/40176726
<https://www.jstor.org/stable/40176726>
- Diéguez, I. (2005). Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria. AVAE. <http://archivoartea.uclm.es/textos/practicas-de-visibilidad-ethos-teatralidad-y-memoria/>

- Hartwig, S. (2021). Reviewed Work(s): Para la interpretación del teatro como construcción visual by Juan Villegas. *JSTOR*, 27, 261–165. <https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/pdf/27742143.pdf?refreqid=excelsior%3Abd2f6c3df644d608ba0d427d25b778fd>
- Hurtado, L. (2006). *Trazando puentes : conflicto armado interno, formación militar y la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú*. CLASCO.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20190809043721/hurtado.pdf>
- Impactos psicosociales | Diccionario Cear*. (2014). diccionario.cear
<https://diccionario.cear-euskadi.org/impactos-psicosociales/>
- L.P. (2019). *Dossier de giras. Touring information. La Cautiva*. La Plaza
https://laplaza.com.pe/wp-content/uploads/2019/05/La-Cautiva_Giras.pdf
- López, O. (2018). *Cuerpo, Identidad y Psicología*. ResearchGate.
https://www.researchgate.net/publication/329280087_Cuerpo_Identidad_y_Psicologia
- Luque, G. (2016). 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>
- Moral Jiménez, M. D. L. V. (2010). Psychosocial identity (re)presentation in the daily life (Theatrum Mundi). *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 17, 53. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n17.633>
- Paredes, C. (2002). *Paredes Vargas, César Augusto_Tesis digitales UNMSM*. Sistema de Bibliotecas de la UNMS.
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/human/paredes_v_c/Paredes_V_C.htm
- Patiño, A. (2010). LAS REPARACIONES SIMBÓLICAS EN ESCENARIOS DE

- JUSTICIA TRANSICIONAL. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 21(2), 51–61. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r27292.pdf>
- Rodríguez, J. (2015, May 19). *El teatro como medio de comunicación y su efecto en la audiencia*. *vaya al teatro*. <https://vayaalteatro.com/el-teatro-como-medio-de-comunicacion-y-su-efecto-en-la-audiencia/>
- Robles, L. (2016). *Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en Antígona, de Yuyachkani*. *conservancy.umn.edu*. https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184547/hilol_17_07_roblesmoreno_yo.pdf?sequence=1
- Rubio, S. (2013). *LA REPARACIÓN A LAS VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO EN PERÚ: LA VOZ DE LAS VÍCTIMAS* (Revisado ed.). Biblioteca Nacional del Perú. <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/rb/pdf/Libro%20Sinthya%20Rubio%20Julcamarca.pdf>
- Valero, M. (2018, 27 octubre). *LA IMPORTANCIA DE LA VERDAD COMO PARTE DE LA REPARACIÓN INTEGRAL Y MEDIDA DE SATISFACCIÓN PARA LAS VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO*. *repository.unilibre.edu.co*. <https://repository.unilibre.edu.co/bitstream/handle/10901/17621/reparacion%20corregido%20%2024%20de%20julio.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vieites, M. (2019). Teatro y memoria: algunas claves para una intervención social crítica PROSPECTIVA. *Revista de Trabajo Social e Intervención Social. Prospectiva*. <https://revistapropectiva.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/6738/10653#info>
- Yuyachkani. (2021). *Sin título – técnica mixta* – <https://yuyachkani.org/repertorio/sin-titulo-tecnica-mixta/>