

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



**Experiencias representadas, juicio por la verdad y lucha por el  
reconocimiento social: el caso de las mujeres sobrevivientes de  
Manta y Vilca**

**Tesis para optar al grado académico de Doctora en Antropología  
que presenta:**

**Camila Fernanda Sastre Díaz**

**Asesora:**

**PhD. María Eugenia Ulfe Young**

**Lima, 2024**

### Informe de Similitud

Yo, MARÍA EUGENIA ULFE YOUNG, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado EXPERIENCIAS REPRESENTADAS, JUICIO POR LA VERDAD Y LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO SOCIAL: EL CASO DE LAS MUJERES SOBREVIVIENTES DE MANTA Y VILCA, del/de la autor(a) CAMILA SASTRE DÍAZ

.....  
.....  
.....

dejo constancia de lo siguiente:

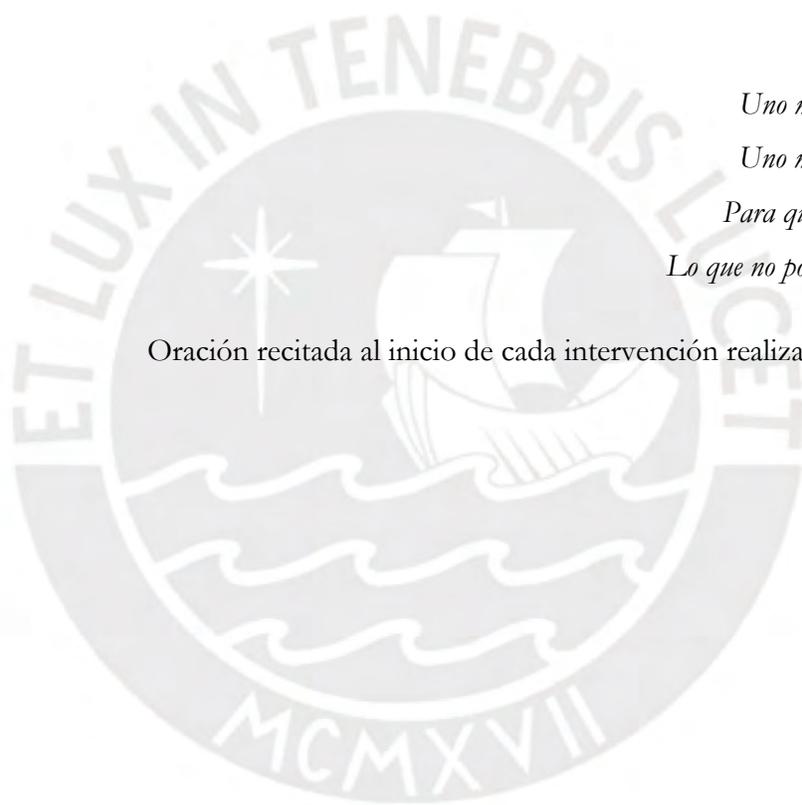
El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 15/02/2024. He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.

Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

LIMA, 15 DE FEBRERO DE 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>ULFE YOUNG, MARÍA EUGENIA</u>	
DNI: 07871124	Firma 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-2749-1036">https://orcid.org/0000-0002-2749-1036</a>	



*Uno mi mano a la tuya  
Uno mi corazón al tuyo  
Para que hagamos juntas  
Lo que no podemos hacer solas*

Oración recitada al inicio de cada intervención realizada por Trenzar

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se ha escrito en tiempos extraños. Quizá no más extraños que otros, pero así lo he sentido. Se ha escrito en medio de estallidos sociales que manifiestan un desasosiego acumulado y de una pandemia global que nos enrostrado duramente la desigualdad y violencia sobre la que se sostienen nuestras sociedades, y fuertes ascensos de una ultraderecha que pone en cuestión los derechos sociales y en específico nuestros derechos como mujeres. Y no es menor este contexto para la escritura, haciéndola más lenta que otras veces; y tampoco para una investigación sobre violencia étnica, de género, política y sistémica como la que intento dar cuenta en estas líneas.

Realizar esta investigación significó todo un viaje. A inicios del 2017, mi familia y yo desarmamos casa y armamos maletas para mudarnos a Perú, y comenzar mis estudios de Doctorado allí. Llegamos a un país que nunca dejó de ser noticioso. Fueron varios los hitos históricos y políticos que vivimos: el indulto y liberación de Fujimori, varias cuestión de confianza que evidenciaban la crisis política que vivía (y vive) el Perú, la renuncia de un Presidente de la República y el suicidio de otro. Este no fue sólo el contexto de nuestra vida a lo largo de casi cuatro años, sino también el de mi propia investigación.

Llegar a otro país implica enfrentarse a la soledad, porque tus redes, tus amigos, tu familia se quedan en el país que dejas, a miles kilómetros de distancia. Pero María Eugenia, mi querida Makena, fue fundamental para que esa soledad no se sintiera tanto. No sólo debo agradecerle aceptar ser su asesorada y su acompañamiento a lo largo de esta investigación, sino también su acogida, abriendo su hogar y familia. Aún recuerdo con mucho cariño aquel lonchecito preparado, luego de mi arribo a Lima después de mi trabajo de campo en aquel octubre de 2019, cuando con el calor de tu hogar tranquilizaste mi corazón dolido. Gracias Makena por las conversaciones, los comentarios y críticas que me han hecho crecer tanto personal como profesionalmente, y ese apoyo constante e incuestionable.

Son muchas las personas que han participado a lo largo de esta investigación, y que sin su tiempo para compartir y reflexionar juntas y juntos, esta investigación no habría sido posible. Agradecer a Ana Correa, con quien tuve las primeras conversaciones exploratorias, por su disposición y por permitirme explorar la creación. A Débora Correa por sus reflexiones y disposición. A Micaela Távara, Alondra Flores y Mehida Monzón por su confianza hacia mí y dejarme estar observándolas esos procesos donde ellas como artistas están desnudas creativamente. A Trenzar como organización por acogerme y permitir vivir con ellas el feminismo. Agradecer a María Ysabel Cedano, a Sayda Lucas, a Adriana Fernández, Elise Craig y a la organización DEMUS por sus reflexiones, y por darme los espacios y posibilidades para desarrollar este trabajo. Al Instituto de Defensa Legal -IDL-, a Carlos Rivera, y en especial a Patricia Wiese y Gerardo Saravia, por permitir acompañarlos a las alturas de Manta, para estar tras las cámaras del rodaje del documental. Y en especial a Magda, Rosalía, Margarita, a T.A.B., M.A.E. y M.A.B, mujeres sobrevivientes, resilientes que me permitieron conocer sobre ellas,

sobre sus experiencias dolorosas, envenenadas, pero por sobre todo su lucha por la verdad, la justicia y el reconocimiento. Sin ellas esta investigación no habría sido posible.

Agradecer también al Grupo Interdisciplinario Memoria y Democracia, espacio académico de reflexión y donde compartí desde mis primeras interrogantes y luego reflexiones, hallazgos y conclusiones. Gracias por sus reflexiones, preguntas y críticas.

Mis estudios doctorales no habría sido posible sin el apoyo financiero de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID del gobierno de Chile. Debo agradecer al Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, categoría Doctorado Becas Chile (folio: 2017-72170421). También debo agradecer el apoyo financiero recibido para el desarrollo de esta investigación obtenido del Programa de Apoyo a la Investigación para estudiantes de Posgrado PAIP, categoría Doctorado, de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

También quiero aprovechar esta instancia para agradecer a muchas personas, a mi familia, amigos y amigas, que desde hace años viene acompañándome y apoyándome, y varios otros que se han sumado en este último tiempo. Personas que han estado aquí y allá, en Santiago y en Lima; y que siguen estando conmigo y recorriendo la vida. A mis tías Tatiana, Ximena y Carmen, y mi tío Juan Carlos. Besos al cielo a mi tía Marisa y Marta. A mis primos Matías, Amanda, Pamela y Paula y Alejandro. A Paola, Rodrigo, Lucas y Agustín. A mis amigos y amigas, esa familia extendida y que una elige para compartir la vida. A Nicole, Gabriela, Nicolás, Andrea, Mario, Mercedes, Lisette, Verónica, Camila, Jorge, José Luis, Daniel, Marcelo, Mariana, Fabián, Bárbara y Camila. A cada uno de ellas y ellos, mil gracias por ser y estar, por sostenerme cuando fue muy necesario y reírnos juntos.

Agradecer a mis padres, Claudia e Iván, quienes desde siempre han creído en mí y han hecho todo para que sea feliz y sea quien soy hoy. A mis abuelos Cecilia, Pablo y Teresa por su amor, por sus regalones, besos y abrazos. A mi hermano Sebastián, por ser quien es y siempre sentirlo conmigo. A Gloria, y mi sobrino Ricardo, hermosa descendencia y que motiva a trabajar y luchar por un mundo mejor.

No puedo terminar de escribir estas líneas sin agradecer a Juan, por acompañarme a cada rincón del mundo. Por estar conmigo, apapacharnos cuando lo necesitamos, reír y llorar juntos. Por la vida que hemos decidido compartir juntos con nuestra Eloísa. Por nuestro pasado, presente y futuro. Por estar, sostenerme y sostenernos. Por ser mi compañero en todas sus formas y colores.

## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo analizar las producciones artísticas que representan el caso emblemático de violaciones sexuales ocurridas en las comunidades de Manta y Vilca, ubicadas en la región de Huancavelica, durante el conflicto armado interno peruano (1980-2000). Son dos obras de teatro, en particular, las que se ocupan del mencionado caso: *Kay Punku. Acción documentada* de las artistas Ana y Débora Correa y *Manta y Vilca. Memoria escénica* de la Colectiva Trenzar.

En la investigación analizo las producciones artísticas, sus procesos de creación, la memoria que crean sobre lo sucedido, los significados de lo ocurrido y cómo buscan aportar en la reparación simbólica de las mujeres sobrevivientes de este caso de vulneración de derechos humanos. Ahora bien, no me centré sólo en las producciones artísticas, en tanto representaciones. Siguiendo la hebra, desde los procesos de creación y su circulación social, analizo su vinculación con el proceso de judicialización, al cual las obras nacen enmarañadas, y la relación que las producciones tienen con las mujeres sobrevivientes. Desde una mirada crítica, reflexiono sobre el lugar de las voces de las mujeres sobrevivientes y sus subjetividades, tanto en el proceso de judicialización, como de creación de representaciones. De esa manera, me acerco críticamente no sólo a las representaciones que las producciones artísticas construidas por las creadoras y artistas, sino también a los discursos públicos de las y los abogados y ONGs patrocinantes en el caso judicial.

Para ello, entrevisté a diversos actores sociales, desde las artistas, las mujeres sobrevivientes, abogadas y abogados, trabajadoras sociales y psicólogas vinculados al proceso judicial, funcionarios públicos vinculados a las políticas de reparación, artistas visuales y audiovisuales. Realicé trabajo de campo en la comunidad de Manta, donde pude conversar con los y las habitantes del pueblo y estar el lugar de los hechos. Me inserté en espacios creativos, donde pude experimentar y usar mi cuerpo como un lugar de conocimiento. Finalmente, asistí a una serie de audiencias judiciales del proceso judicial, incorporando este espacio como un lugar de observación etnográfica.

## ABSTRACT

This research aims to analyze artistic productions that represent the emblematic case of sexual violations that occurred in the communities of Manta and Vilca, located in the Huancavelica region, during the Peruvian internal armed conflict (1980-2000). Two theatrical works, in particular, address the mentioned case: "Kay Punku. Acción documentada" by artists Ana and Débora Correa and "Manta y Vilca. Memoria escénica" by the Colectiva Trenzar.

In the research, I analyze the artistic productions, their creation processes, the memories they generate about the events, the meanings of what happened, and how they seek to contribute to the symbolic reparation of the women survivors of this case of human rights violations. However, I did not focus solely on the artistic productions as representations. Following the thread from the creation processes and their social circulation, I analyze their connection with the process of judicialization, in which the works are entangled, and the relationship that the

productions have with the women survivors. From a critical perspective, I reflect on the place of the voices of the women survivors and their subjectivities, both in the judicialization process and in the creation of representations. In this way, I critically approach not only the representations constructed by the creators and artists but also the public discourses of lawyers and sponsoring NGOs in the judicial case.

To achieve this, I interviewed various social actors, including artists, women survivors, lawyers, social workers, and psychologists involved in the judicial process, public officials linked to reparations policies, visual and audiovisual artists. I conducted fieldwork in the Manta community, where I could talk to the inhabitants of the town and be in the location of the events. I immersed myself in creative spaces, where I could experience and use my body as a place of knowledge. Finally, I attended a series of judicial hearings in the judicial process, incorporating this space as a site of ethnographic observation.

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>4</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>6</b>
<b>SIGLAS</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCCION</b>	<b>11</b>
1.1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	11
1.2. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.3. EL CASO MANTA Y VILCA	14
1.4. LAS OBRAS DE TEATRO Y LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA	19
1.5. METODOLOGÍA	23
1.6. ORDEN DEL TEXTO	31
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>35</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO</b>	<b>35</b>
2.1. EL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN HUANCAMELICA Y LO SUCEDIDO EN LAS COMUNIDADES DE MANTA Y VILCA	35
2.2. VIOLENCIA SEXUAL EN EL CONFLICTO ARMADO INTERNO Y ESTUDIOS DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LOS ANDES	41
2.3. PRODUCCIONES CULTURALES COMO REPRESENTACIONES DE LA MEMORIA EN EL CONFLICTO ARMADO INTERNO Y SU ROL COMO REPARACIONES SIMBÓLICAS	54
2.4. EL CUERPO COMO EXPERIENCIA	57
2.5. EL RITO, LA PERFORMANCE Y EL DRAMA	61
2.6. LA CRÍTICA A LA RAZÓN HUMANITARIA Y LA NOCIÓN DE VÍCTIMA	65
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>69</b>
<b>LAS OBRAS DE TEATRO</b>	<b>69</b>
3.1. LOS PROPÓSITOS DE LAS OBRAS DE TEATRO	71
3.1.1. ¿QUIÉNES SON LAS ARTISTAS?	71
3.1.2. ¿POR QUÉ LAS HACEN? ¿PARA QUÉ LAS HACEN? ¿POR QUÉ SE INTERESAN?	77
3.1.3. LA TRAMA	81
3.1.3.1. Las escenas de violencia	81

3.1.3.2. La sanación, limpieza y curación: la mirada feminista	84
3.1.3.3. Mandatos neoliberales	90
3.1.3.4. Las personajes	94
<b>3.2. LAS OBRAS COMO ACCIONES DE DESAGRAVIO</b>	<b>97</b>
3.2.1. LAS OBRAS Y SU CONDICIÓN LIMINAL	99
3.2.2. ¿CÓMO OCURRE EL DESAGRAVIO?	104
3.2.3. ¿QUIÉNES SON LAS PARTES EN DISPUTA?	113
<b>3.1. LOS PROCESOS DE CREACIÓN</b>	<b>119</b>
3.3.1. LA CREACIÓN Y CIRCULACIÓN DE <i>KAY PUNKU</i> Y <i>MANTA Y VILCA</i>	124
3.3.2. LA CREACIÓN ARTÍSTICA	150
<b>3.3.3. GENERANDO DEL CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL ARTE: LA FICCIÓN, LA REALIDAD Y LA REPRESENTACIÓN</b>	<b>160</b>
<b><u>CAPÍTULO 4</u></b>	<b><u>169</u></b>
<b><u>EL CASO JUDICIAL, LA ONG'S Y LAS AGENDAS GLOBALES</u></b>	<b><u>169</u></b>
<b>4.1. EL PROCESO JUDICIAL Y LA PARTICIPACIÓN DE LAS ONG</b>	<b>173</b>
4.1.1. LA HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN CASO JUDICIAL	173
4.1.2. LOS DESAFÍOS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL CASO JUDICIAL DESDE UNA MIRADA GÉNERO	196
4.1.3. EL RETO JURÍDICO: LA VIOLENCIA SEXUAL EN LA NORMATIVA PERUANA Y LA INCLUSIÓN DEL DERECHO INTERNACIONAL EN LA ESTRATEGIA JUDICIAL	200
<b>4.2. LAS AGENDAS GLOBALES</b>	<b>211</b>
<b>4.3. “ELLAS SON MIS PATROCINADAS”: REFLEXIONES EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE LAS ONGS Y LAS MUJERES SOBREVIVIENTES DESDE LA CRÍTICA AL HUMANITARISMO</b>	<b>220</b>
4.3.1. LA RAZÓN HUMANITARIA	221
4.3.2. LA REPRESENTACIÓN DEL SUFRIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE REALIDAD	227
<b><u>CAPÍTULO 5</u></b>	<b><u>234</u></b>
<b><u>LAS MUJERES SOBREVIVIENTES</u></b>	<b><u>234</u></b>
<b>5.1. EL CONOCIMIENTO ENVENENADO: SUBJETIVIDAD Y VIOLENCIA SEXUAL</b>	<b>235</b>
5.1.1. LA MORAL, LA COMUNIDAD Y LA “MANCHA”	236
5.1.2. SUS RELACIONES FAMILIARES, DE PAREJA Y LA RABIA	244
<b>5.2. ENTRE LA JUSTICIA, SUS DESEOS Y EXPECTATIVAS, Y EL MANDATO DE SER VÍCTIMA</b>	<b>248</b>
5.2.1. NO SÓLO HAY QUE SER VÍCTIMA SINO PARECERLO	248
5.2.2. “TIENEN QUE PAGAR”: LOS SENTIDOS DE JUSTICIA Y REPARACIÓN	255
<b>5.3. PERFORMANCE, REPARACIONES Y EFICACIA</b>	<b>266</b>
<b><u>CONCLUSIÓN</u></b>	<b><u>272</u></b>
<b><u>EPÍLOGO</u></b>	<b><u>281</u></b>
<b><u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u></b>	<b><u>283</u></b>

## **SIGLAS**

ACI: Archivo del Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos

CVR: Comisión de la Verdad y Reconciliación

IFCVR: Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación

RUV: Registro Único de Víctimas

PIR: Plan Integral de Reparaciones

DEMUS: Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer

IDL: Instituto de Defensa Legal

ANFASEP: Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú

BCS: Base Contra Subversiva

ONG: Organización No Gubernamental

SAIS: Sociedad Agrícola de Interés Social

COMISEDH: Comisión de Derechos Humanos

SINAMOS: Sistema Nacional de Movilización Social

FEDECCH: Federación Departamental de Comunidades Campesinas de Huancavelica

APRODEH: Asociación Pro Derechos Humanos

LUM: Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social

# Capítulo 1

## INTRODUCCION

### 1.1. Presentación de la investigación

La primera vez que visité el Perú fue en el año 2012. En aquella oportunidad recorrí el museo de ANFASEP en Ayacucho, sitio destacado en mi lista autodiseñada de “Cosas por hacer”. Mi interés por lo sucedido en el país durante los años 1980 y 1990 ya había despertado (aquella vez mi mochila se llenó de algunos libros que se convirtieron en parte de la bibliografía de mi tesis de Magíster). Entre los artefactos con los que me topé estaba la obra-retablo de Wari Zarate “Entre dos conciencias”. En uno de los varios cajones que componen ese gran retablo muestra la violencia sexual ejercida contra las mujeres durante el conflicto armado interno (1980-2000), tanto a manos de senderistas como de militares. Para mí no era un descubrimiento, ya que meses antes había podido ver la película de Claudia Llosa *La teta asustada* (2009). Sin embargo, pasaba de una representación metafórica a una gráfica, tal como serían las conversaciones que he sostenido con un grupo de mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales durante estos últimos años, debido a la investigación que estas palabras buscan introducir.

Interesada en reflexionar en torno a producciones artísticas sobre la época del conflicto armado, decidí analizar aquellas que representan la violencia sexual vivida por las mujeres. Durante el trabajo de catastro<sup>1</sup>, me topé con dos montajes teatrales: *Kay Punku. Acción documentada* (2007) de Ana y Débora Correa –integrantes del Grupo Cultural *Yuyachkani*-; y *Manta y Vilca. Memoria escénica* (2017), de la Asociación Cultural Trenzar. A diferencia de otras producciones, éstas ponen como tema protagónico la violencia sexual ocurrida durante el conflicto armado interno. Ambas, también, particularmente se ocupan de lo sucedido en las comunidades de Manta y de Vilca en Huancavelica, caso de violencia sexual contra mujeres perpetrada por militares destinados a las bases contrasubversivas instaladas en dichas comunidades. Lo ocurrido allí fue considerado emblemático<sup>2</sup>, ya que lo sucedido allí evidenciaba la persistencia y reiteración de la violencia sexual contra las mujeres (IFCVR 2003, 88 tomo VIII). Lo recopilado fue entregado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) –junto con otros cuarenta y seis

---

<sup>1</sup> Entre las varias producciones artísticas donde se encuentra representada la violencia sexual se encuentran los retablos de Edilberto Jiménez (Golte y Pajuelo 2012) y sus dibujos sobre lo ocurrido en Chungui (Jiménez 2009). También se encuentra la obra mencionada al inicio de este texto, del artista Wari Zarate. La producción cinematográfica también hace alusión a estos hechos de violencia, como la película de Claudia Llosa *La Teta Asustada* (2009) y la película de Salvador del Solar *Magallanes* (2015). Otra expresión es la obra de Claudia Salazar *La sangre en la aurora* (2012) y la novela de Alonso Cueto *La hora azul* (2005). Otro montaje teatral donde la temática aparece es en la obra de Luis Alberto León, *La Cautiva* (2014).

<sup>2</sup> Lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca no fue uno de los casos estudiados en profundidad, pero sí fue investigado por la Unidad de Investigaciones Especiales y Antropológicas Forenses de la CVR, además de ser presentado en el Informe Final (como apéndice del capítulo 2 “Impacto diferenciado de la violencia”, del tomo VIII).

casos más- al Poder Judicial para ser investigados. Del mismo modo, las dos creaciones surgen posteriores al trabajo de la CVR.

Es así como mi investigación tiene como objetivo analizar las producciones artísticas para comprender cómo se ha representado la violencia sexual experimentada por las mujeres, en particular del llamado caso Manta y ~~Vilca~~<sup>3</sup>.

Ahora bien, no busco centrarme sólo en las producciones artísticas para analizar sus discursos o puestas en escena. Veo a las obras de teatro como hechos sociales, producciones artísticas que juegan un rol dentro de un proceso social (Gell 2016). Me refiero a las obras de teatro como hechos sociales para observar cómo alrededor de ellas se tejen una serie de relaciones, expresiones de poder, narrativas, agendas y procesos, a partir de su capacidad de generar agencias, casualidades, resultados, mediaciones y transformaciones (Gell 2016, 36). No pretendo observarlas como objetos netamente culturales y estéticos o con una perspectiva semiótica, sino más bien como una producción artística que genera un “papel práctico” en el proceso social y en las relaciones sociales en el que están inmersas (Gell 2016, 38). Por ello, me ocupo de los procesos de creación de las obras, de los propósitos que persiguen las creadoras y actrices, de los contextos de montaje de las mismas, y de las relaciones que se trenzan alrededor de ellas. En este sentido, presto principal atención a las relaciones que crean las mujeres sobrevivientes de violencia sexual del caso Manta y Vilca con las obras de teatro, considerando que son sus experiencias las que son representadas.

Para ello, he planteado como pregunta general ¿cómo se representa, o se ha representado, la violencia sexual ocurrida durante el conflicto armado interno peruano en el periodo de la post-violencia para los casos de las comunidades de Manta y Vilca? De esta pregunta macro se desprenden tres sub-preguntas de investigación: ¿Quiénes son y cuáles han sido los propósitos de los y las creadores(as) de las producciones? ¿Cómo fue el proceso de creación de estas producciones artísticas? Y ¿qué relación tienen las mujeres que fueron víctimas de violaciones sexuales durante el conflicto armado con las producciones artísticas que representan sus experiencias? Para lograr responder estas preguntas me propuse analizar las producciones artísticas que se han creado durante el periodo de la post-violencia y que han representado la violencia sexual ocurrida durante el conflicto armado. Esto me condujo a reconocer a los y las creadores(as) y los propósitos que las motivaron a crear producciones artísticas, conocer sobre el proceso de creación de las producciones culturales, y comprender las relaciones y vínculos que se han creado entre las mujeres víctimas de las violaciones sexuales con las representaciones que se crean a partir de las producciones artísticas.

Para responder a estas preguntas de investigación, además de acercarme y aprender las creadoras y actrices de las obras de teatro, me llevó a conocer a seis de las nueve mujeres que son parte querellante del actual proceso judicial de caso conocido como Manta y ~~Vilca~~: Magda,

---

<sup>3</sup> Al referirme a la comunidad en el contexto del caso judicial, lo utilizaré tachado, como explicaré más adelante.

Margarita, Rosalía, M.A.B., T.A.B. y M.A.E.<sup>4</sup> Las seis son oriundas de la comunidad de Manta. Sin embargo, sólo T.A.B. vive hasta el día de hoy en la comunidad. El resto de ellas, se desplazó forzosamente durante los años 1980 y 1990 a diversos pueblos y ciudades, producto de la violencia política y las vulneraciones que sufrieron, además de la estigmatización y maltrato producto de las violaciones sexuales sufridas a manos de militares destinados a su comunidad. Cinco de ellas quedaron embarazadas forzosamente, hijas e hijos que hasta el día de hoy no son reconocidos. Además de ellas cinco, conocí a una sexta mujer sobreviviente en uno de mis viajes a Manta: Bernarda<sup>5</sup>. Sin embargo, con ella no pude concretar una conversación en los siguientes viajes.

## 1.2. Justificación de la investigación

Un proceso de investigación siempre tiene contenido intereses propios del o la investigadora. En ese sentido, es sincero exponer mis propios interés que justifican el desarrollo de esta investigación. Este trabajo se enmarca en mis preocupaciones por reflexionar en torno a la memoria y las representaciones en torno a ellas, y los debates que se suscitan sobre ellas. Estas preocupaciones se tornan aún más importante en nuestro contexto de relativismo y negacionismo sobre violaciones a los derechos humanos, y proyectos políticos de ultra derecha que ponen en una situación de alta fragilidad a nuestra democracia.

En esta misma línea, me parece importante relevar el aporte con respecto al estudio de la violencia sexual ocurrida durante el conflicto armado interno. La violencia política tuvo –y tiene- expresiones diferenciadas por género, las que muchas veces han sido invisibilizadas a partir de miradas universalizantes y patriarcales. Más aún, la investigación busca problematizar esta arista, considerando el contexto de visibilización, problematización actual de la violencia contra la mujer y las minorías sexuales, del que también es parte, y que también se ve afectada por la frágil situación de la democracia, en tanto régimen asentado en un Estado de derecho, y el mencionado avance de proyectos políticos de ultra derecha, que contienen un cuestionamiento a los derechos sociales. Es por ello que la investigación se concibe también como un aporte desde un enfoque feminista, que revela estas experiencias de violencia diferenciada en contextos de violencia política, que a nivel regional han sido poco estudiadas, además de enfatizar en el valor de la perspectiva de género para los estudios de violencia política, los estudios de memoria y sobre políticas públicas de memoria y justicia transicional.

---

<sup>4</sup> Los nombres que utilizo en este trabajo son los seudónimos que las propias mujeres escogieron que usara para la redacción de mi investigación.

<sup>5</sup> El nombre Bernarda es ficcionado, debido a que como explico, no puede concretar una conversación con ella. Sin embargo, fue necesario para la escritura de este trabajo escoger un nombre para poder hacer referencia a ella, en instancias donde participó y así no invisibilizar su presencia, respetando finalmente su decisión de no concretar una conversación.

Otra de las aristas que la investigación explora, y se vuelven un aporte y justificación de este trabajo, tienen relación con la reflexión crítica en torno a las diversas relaciones que se van tejiendo entre los diversos actores. La investigación, a partir de las representaciones culturales sobre lo ocurrido en las comunidades de Manta y de Vilca, propone observar de cerca las relaciones que se tejen entre las mujeres sobrevivientes con el Estado, por medio de sus políticas públicas de reparación y el reclamo de justicia y reconocimiento. Esta reflexión entra en tensión al considerar la subjetividad de las mujeres, la cual muchas veces es puesta en pausa o queda relegada a un segundo plano por las diversas definiciones legales. Exaltar su subjetividad también significa ir más allá de una identidad que las limita a ser víctimas, sino que nos permite observar a las personas, las mujeres que vivieron los episodios de violencia. Esto implica acercarse a las voces de las propias mujeres, a sus sensaciones, anhelos y tristezas, superando las meras definiciones burocráticas, e incluso cuestionando la eficiencia de políticas públicas y de las reparaciones.

También se observa críticamente la relación que se teje entre las mujeres y las organizaciones no gubernamentales, que son parte del movimiento de derechos humanos. Desde una crítica al humanitarismo, se analizan estas relaciones, que muchas veces pueden caer en una subordinación, primando las voces de los profesionales por sobre el de las mujeres.

Finalmente, la investigación se concibe como un aporte a la disciplina, al analizar desde una mirada etnográfica a los estudios de memoria sobre el conflicto armado interno y los debates en torno a las representaciones culturales, la discusión en torno a la noción de víctima, sus mandatos, los relatos de memoria, sus alcances hacia el resto de la sociedad y las políticas de reparación.

### **1.3. El caso Manta y Vilca**

Las comunidades de Manta y Vilca (región de Huancavelica), ubicadas a más de 3.000 msnm, se encuentran situadas a la ladera del río Vilca, cuenca que atrajo la atención de los dirigentes de Sendero Luminoso, debido a su relevancia geoestratégica por su frontera con la región de Junín<sup>6</sup>. Allí, en marzo de 1984 se instalaron bases militares, para detener la actividad y reclutamiento del grupo subversivo en la zona. En Vilca la base operó hasta 1989; en Manta hasta 1998<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver: Caro 2015; Crisóstomo 2015; Crisóstomo 2005; Instituto de Defensa Legal 2007.

<sup>7</sup> También se estableció una base militar en el anexo de Ccoricocha, pero solo operó por ocho meses (CVR 2003: 80, tomo VIII).



Imagen1: imagen satelital de google maps del pueblo de Manta.  
Elaboración propia.



Imagen 2: fotografía de la autora de la ruinas de la base militar contrasubversiva.  
Manta, mayo 2019.

La base militar de Vilca inicialmente se instaló en la posta de salud y luego en una casa abandonada. En el caso de Manta, los militares se apropiaron de la escuela, y sólo años después se trasladaron a la nueva base que obligaron a la población a construir, la que fue denominada *Pircabuasi*: “Sacando las puertas, sacando las calaminas de las casa abandonadas han hecho construir la base’ (Autoridad comunal de Manta)” (Crisóstomo 2015, 17).

Los recuerdos de los habitantes de las comunidades cuentan que Sendero Luminoso había comenzado a incursionar en la zona alrededor de 1983, llegando a declarar a Manta, en septiembre de ese año, “zona liberada” (Cárdenas et al 2005, 18). Los trabajos de investigación sobre el conflicto armado en la zona, señalan que la violencia desatada por Sendero no fue tan brutal en comparación a la perpetrada por los militares. De hecho, en las zonas rurales como Manta y Vilca, las acciones de Sendero se limitaban a “... atentados contra la infraestructura energética y hostigamiento a los puestos policiales” (IDL 2007, 34). La instalación de las bases militares en Manta y Vilca implicó una serie de violaciones a los derechos humanos cometidos por los soldados. Los comuneros y comuneras de Manta cuentan haber sufrido detenciones arbitrarias, golpizas y torturas. Entre los abusos cometidos, muchas mujeres sufrieron violencia sexual, y más específicamente, violaciones sexuales perpetradas por militares<sup>8</sup>. Comenzaron a incursionar en sus casas, acusándolas de tener vínculos con senderistas y abusando de ellas (CVR 2003, 312 tomo VI). También las atacaban cuando se encontraban en sus estancias o pastaban a sus animales. En Manta, producto de las violaciones sexuales, varias mujeres sufrieron embarazos forzados, llegando a nacer más de treinta niñas y niños, producto de esta situación.

Las mujeres de Manta y de Vilca contaron lo que les había ocurrido (muchas de ellas por primera vez) cuando los equipos de la CVR arribaron a los poblados a los cuales muchas de ellas se habían desplazado, arrancando de la violencia de sus comunidades. El Informe Final habla de 527 casos de mujeres violadas, en su mayoría, por agentes del Estado (CVR 2003, 67 tomo VIII). En el caso particular de la investigación realizada por la CVR sobre lo ocurrido en las comunidades en cuestión, existen once testimonios de mujeres, quienes acusan haber sido violadas por los militares de las bases contrasubversivas<sup>9</sup>, más otros testimonios de familiares quienes denuncias que hermanas e hijas vivieron similar situación.

Lo sucedido en las comunidades de Manta y de Vilca no fue una excepción. Llusita, Accomarca, Cayara y Huaylla son sólo algunas otras comunidades donde también se han recogido testimonios de mujeres sobrevivientes de violación sexual. Importante en este sentido es la investigación de Kimberly Theidon (2004), resultado de un largo trabajo de campo

---

<sup>8</sup> Los militares no fueron los únicos perpetraron de violaciones sexuales contra las mujeres de distintas comunidades. También existen testimonios de mujeres que sufrieron violaciones sexuales cometida por senderistas. Sin embargo, los testimonios de lo ocurrido en Manta y Vilca apuntan a los militares como perpetradores. Es por ello que en este trabajo me limito a los casos de violencia sexual cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas.

<sup>9</sup> Los documentos de la investigación realizada por el equipo de la CVR sobre lo ocurrido en Manta y Vilca son parte de los archivos resguardados por la Defensoría del Pueblo. La carpeta se denomina “BCS Manta y Vilca”, archivo n° 100309. Allí se encuentran los once testimonios de mujeres y otros de familiares o vecinos, quienes denunciar saber que sus hijas, hermanas o sobrinas fueron violentadas sexualmente por militares de las bases contrasubversivas.

desarrollado durante la segunda parte de los años 90', que devela la complejidad y multiplicidad de casos de violaciones sexuales en las varias comunidades que recorre. Pero, el detalle más perturbador que encuentra tiene relación con la capacidad que tiene la violación sexual de “producir mudez” en las mujeres, debido al miedo, vergüenza y estigmatización que pueden sufrir (Theidon 2004, 109). Esto se puede ejemplificar con los 527 casos de mujeres que en un inicio se presentaron ante la CVR a denunciar lo que les había ocurrido, y que hoy en día alcanza las 5.336<sup>10</sup> personas inscritas en el Registro Único de Víctimas (RUV) bajo la afectación de violación sexual.

A pesar de que en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación también hay denuncias de senderistas, emerretistas, e incluso ronderos, como agresores de violencia sexual, en el grueso de casos se señala a los agentes estatales –es decir, militares y policías– como perpetradores. Según los datos de la CVR, el 83% de los casos denunciados acusa a las fuerzas del orden como responsables (2003, 263 tomo VI), constituyéndose como una práctica extendida y de uso sistemático en su denominada “lucha antisubversiva” (CVR 2003, 374 tomo VI). El Informe Final de la CVR presenta una extensa lista de 68 bases militares y 39 establecimientos policiales y penales mencionados por las mujeres en sus testimonios, como lugares donde fueron agredidas sexualmente (CVR 2003, 330-337 tomo VI). Por ello, Theidon señala “donde había soldados había violaciones” (2011, 64; 2004, 120).

Lo ocurrido en Manta y Vilca es descrito en detalle en el tomo VIII del Informe Final, haciendo eco de lo señalado secciones anteriores, donde caracterizan lo sucedido allí como hechos que “merecen un comentario aparte” (CVR 2003, 312 tomo VI). Los testimonios de los campesinos y campesinas de Manta y de Vilca son los que permitieron establecer que la violaciones sexuales fueron una “práctica reiterada por parte de los integrantes del Ejército” (CVR 2003, 79 tomo VIII).

Debido a la sistematicidad reportada en el Informe Final de la CVR, las ONG Instituto de Defensa Legal (IDL) y Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer (DEMUS) decidieron hacerse parte del proceso de judicialización *del caso Manta y Vilca* que conduciría el Ministerio Público. Ambas ONG, a partir de estrategias jurídicas diferentes, comenzaron a tomar contacto con las mujeres sobrevivientes de violencia sexual, iniciando su trabajo en terreno a mediados y fines del 2004. Luego de un año, un grupo de mujeres se acercaba a la Fiscalía Provincial Penal de Huancavelica para denunciar lo ocurrido (Wiesse et al 2018, 33), iniciándose así un largo recorrido por la búsqueda de justicia. No es menor señalar que varias mujeres no han continuado en la causa, además del miedo, del poco apoyo de parte de sus familias e incluso cansancio a partir de lo largo que ha sido el proceso, sino también porque no pudieron dar con el nombre de quien abusó de ellas, “requisito indispensable para poder demandarlo” (Wiesse et al 2018, 34). De hecho, hay mujeres, de la comunidad de Vilca que realizaron las denuncias en la Fiscalía de Huancavelica, pero al no poder dar con el verdadero nombre de sus perpetradores,

---

<sup>10</sup> Ver: <<http://www.ruv.gob.pe/CifrasRUV.pdf>> Revisado por última vez el 11 de abril de 2020.

no pudieron continuar en el proceso judicial. Esto ha despertado una polémica en torno a continuar nombrando el caso como “caso Manta y Vilca”, debido a que ninguna mujer proveniente de Vilca es parte del proceso en curso, por el motivo anterior señalado. Sin embargo, la prensa continúa ocupando la denominación que se concibió desde la investigación de la CVR y que reciben los archivos la Unidad de Investigaciones Especiales y Antropológicas Forenses de la CVR, nombre que haría alusión a las bases contrasubversivas y a la estrategia militar a la que respondieron. Es por esa razón que a lo largo de este texto he decidido tachar “Vilca” y no borrarlo, como ejercicio de no invisibilizar lo sucedido en dicha comunidad, pero que por razones burocráticas ha quedado fuera del proceso judicial, pero que igualmente inspiró los procesos creativos de las obras de teatro que analizo.

Llegar a conocer lo vivido por las mujeres durante el conflicto armado no fue fácil. Las mujeres al acercarse a los equipos de la CVR para proporcionar sus testimonios, rara vez contaban lo que a ellas les había ocurrido. Generalmente hablaban de sus esposos desaparecidos, de los hijos o padres torturados, guardando silencio sobre lo que a ellas les había ocurrido. Elizabeth Jelin (2002) explica este silencio por medio de la “ética del cuidado” y el principio de “vivir para los otros” en el que somos socializadas las mujeres, y que conduce a despreciar nuestras propias experiencias, debido a una jerarquización de éstas, subsumiéndonos a un estatus de “testigo”. Mercedes Crisóstomo (2005; 2015) señala que la violencia contra la mujeres debe leerse dentro de un proceso histórico caracterizado por relaciones de dominación, que excluye a las mujeres como “iguales”, permitiendo establecer relaciones entre hombres y mujeres caracterizadas por la violencia, tanto en los ámbitos públicos, domésticos y sexuales, generando una “sobre-adaptación” de las mujeres a la violencia sexual, que nos lleva a entenderla como “algo natural” por nuestra condición de género. De hecho, como señala Narda Henríquez, los campesinos y campesinas son capaces de reconocer la vulneración a sus derechos humanos, pero “no incluyen la violación sexual de las mujeres entre ellas” y tardíamente han comenzado a realizar denuncias (2006, 94).

Más allá de las explicaciones esbozadas para entender el silencio guardado por las mujeres, la necesidad de recoger sus voces contando lo vivido por ellas condujo a la CVR a adoptar un enfoque de género de forma transversal. La Comisión peruana fue la primera en incorporar el enfoque de género de manera explícita –tanto a nivel latinoamericano como mundial–, aunque no lo hizo hasta en su segundo año de trabajo (Henríquez 2006, 118). Esto produjo ciertas limitantes en su desempeño, en específico en las metodologías de los equipos y la conformación de las bases de datos cuantitativas (Henríquez 2006, 118; conversación con Julissa Mantilla, Lima, 31 agosto 2018). Ejemplo de ello tiene relación con el recojo de testimonios, ya que al incorporarse tardíamente el enfoque de género, muchos relatos mencionaban sutilmente este tipo de experiencias, pero no se profundizó en ellas para recabar información. Esto puede haber producido una subestimación del número de casos (conversación con Julissa Mantilla, Lima, 31 agosto 2018). La incorporación tardía de un enfoque de género en el actuar del Estado se puede considerar un patrón constante, si consideramos los obstáculos y maltratos vividos por las mujeres sobrevivientes y querellantes del proceso judicial en curso. La

diferencia de género no sólo la experimentaron en el ejercicio de la violencia en sus cuerpos, sino que también en cómo ellas pueden acceder a la justicia.

A pesar de las limitaciones, la CVR pudo dar cuenta que la violencia se vivió, se ejerció y se impregnó en los cuerpos femeninos de forma diferenciada. Como Narda Henríquez señala, la violencia política reproduce las desigualdades sociales y de género que caracteriza a la sociedad que la sufre. Haberlo ignorado (y continuar ignorándolo) “significaría perpetuar las situaciones de exclusión” (2006, 129).

Después de casi una década de interpuestas las denuncias por violaciones sexuales por parte de las mujeres de Manta y de Vilca, en julio de 2016 se inició el juicio oral. En él, nueve mujeres, todas ellas provenientes de Manta acusaban a trece militares de haberlas violado, mientras se encontraban destinados en la base contrasubversiva instalada en su comunidad. Habían sido largos años de trabajo, investigaciones, peritajes psicológicos y de entrega de testimonios, que para las mujeres ha implicado volver a recordar la violencia vivida en sus cuerpos como también vivir una revictimización debido al (mal)trato dado por parte de instituciones gubernamentales. El juicio avanzó con varios contratiempos, llegando los/as abogados/as patrocinadores a denunciar actitudes revictimizantes de parte de los jueces, poniendo en tela de juicio, por ejemplo, el sufrimiento de las mujeres<sup>11</sup>. Incluso, en septiembre del 2018 el juicio fue suspendido, debido a que la presidenta de la Sala se vio envuelta en casos de corrupción<sup>12</sup>. Así es como en marzo de 2019 volvió a iniciarse un segundo juicio oral, el cual aún se encuentra en proceso.

El proceso judicial es una de las expresiones de lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca. Otra expresión son los montajes teatrales ya mencionados, que representan los eventos violentos, en particular las violaciones sexuales cometidas por militares, y es esta la ruta que he decidido seguir en esta investigación, a pesar de que, como expondré en las siguientes páginas, ambas expresiones se encuentran emparentadas.

#### **1.4. Las obras de teatro y las representaciones de la violencia**

Largamente las violencias que han vivido nuestras sociedades han sido retratadas por las/os artistas. Han buscado, en algunos casos y momentos, denunciar, en otros invitarnos a mantener viva la memoria de lo ocurrido, y en otras ocasiones a pensar críticamente sobre lo

---

<sup>11</sup> Ver declaración en: <<http://www.demus.org.pe/noticias/organizaciones-feministas-y-de-ddhh-alertan-discriminacion-y-desconocimiento-de-estandares-internacionales-en-sala-penal-nacional/?fbclid=IwAR3ZVBeM55JqoTW0yp-VTPIKN2gzIT2n5wXJUfVY9dasuP-2Q4ICbPcDPE>>

<sup>12</sup> La sala que tenía a su cargo comenzó su funcionamiento en julio de 2016. A pocos meses de iniciado el juicio, el entonces presidente, el juez Marco Cerna, tuvo que dejar su participación en el proceso. Así es como la jueza Emperatriz Pérez se convierte en la presidenta de la sala. Sin embargo, al verse vinculada en casos de corrupción, conocidos en Perú como CNM audios, tuvo que dejar de cargo. Al dejar el proceso dos de los tres jueces que lo iniciaron, automáticamente el juicio debe volver a iniciarse, según la legislación peruana.

vivido. Así, el arte se ha transformado en un soporte para hablar de las atrocidades cometidas por la humanidad.

Famoso es el debate que ha surgido en torno al arte post Holocausto, sobre todo a partir de la frase proclamada por Theodor Adorno “escribir poesía después de Auschwitz es una barbaridad”, frase que generalmente es referenciada sin contextualizar el debate en que participaba, específicamente sobre crítica cultural. Más allá de Adorno y las discusiones suscitadas, tal como Cynthia Milton lo señala, el arte y sus expresiones se han convertido en un poderoso medio que ha permitido “abordar lo difícil” y “sobrepasar el tabú de representar” aquellos violentos eventos que hemos vivido como sociedades, y que muchas veces no podemos expresar haciendo uso del lenguaje (2018, 17). De igual modo el arte vive sus propios dilemas en relación a las formas de representar y los límites de aquellas representaciones.

George Didi-Huberman reflexiona en torno a la condición de inimaginable de Auschwitz y el Holocausto (2004). Para el autor, concebirlo como inimaginable es considerarlo como algo impensable; pero, “[El genocidio] fue pensado, por lo tanto era pensable” (Didi-Huberman 2004, 48). Esto implica que puede ser enunciado, decible, testimoniable (Didi-Huberman 2004, 48), y por tanto, también, representado. En la misma línea, Andreas Huyssen señala que el horror debe ser representado, porque “Alegar lo contrario es pereza, deseo de no ver, incluso negación” (2009, 20). No obstante, nos alerta que existe una distancia entre la realidad –horrible- y la representación, permitiendo una multiplicidad de “posibilidades de representar lo real”, aunque ello no significa “que cualquier opción resulte aceptable”, sobre todo en un momento histórico donde todo es mercantizable (2007, 25). Pero, ¿qué hace una representación aceptable? ¿Quién convierte en aceptable una representación?

En Latinoamérica, los debates sobre la representación del Holocausto nutrieron nuestras discusiones surgidas durante y sobre todo finalizadas las décadas traumáticas de los años 70’ y 80’. La región, durante aquel tiempo, se vio sacudida por una serie de dictaduras militares, conflictos internos y guerras civiles. En esos contextos, muchos/as artistas se vieron constreñidos a retratar las realidades grotescas que vivíamos. Haciendo referencia a parte del discurso de Gabriel García Márquez, al recibir el Nobel de Literatura en 1982, Steve Stern señala que “la cuestión social” latinoamericana se volvió una “inspiración para la técnica literaria”; las experiencias violentas llegaban a ser tan “inimaginables” que, en palabras del escritor, “hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos para hacer creíble nuestra vida” (en Stern 2018, 304). Así es como, dando vuelta las palabras de Adorno en Latinoamérica “la barbaridad inspira al arte” (Stern 2018, 304).

Novelas, esculturas, trabajo fotográfico, la plástica dieron cuenta de los horrores vividos en el Perú durante los años del conflicto armado. También el denominado arte popular, como retablos y tablas de Sarhua que han vivido una resignificación para utilizar sus soportes como medios para narrar la violencia política (Ulfe 2011). *Kay Punku. Acción documentada* y *Manta y Vilca*.

*Memoria escénica* son parte de este amplio universo de producciones artísticas, que se convierten en medios que, como María Eugenia Ulfe señala, nos permite “mirar introspectivamente los sucesos que afectaron –y afectan- la vida social de los peruanos” (2011, 25), y reflexionar sobre ellos. Ahora bien, ¿cómo han representado la violencia vivida durante el la época de la violencia política? Y en particular, como preocupación central de esta investigación, ¿cómo los montajes teatrales de *Kay Punku* y *Manta y Vilca* han representado las violaciones sexuales ocurridas en las comunidades de Manta y Vilca durante el conflicto armado interno?

Retomando lo señalado por Huyssen respecto a la distancia entre la “realidad” y la “representación” del arte sobre el horror, Milton es explícita en decir que el arte no es una huella directa del pasado violento, lo que le otorga la posibilidad de romper con ciertos marcos sociales, para así crear nuevas sensibilidades y narrativas. Es esta distancia la hace posible “hacer lo ‘inimaginable’ imaginable” (Milton 2018, 43). Exactamente allí residen sus posibilidades de transformación, quebrando con recuerdos y memorias institucionalizadas, homogeneizadoras, en pos de la heterogeneidad, que puede llegar a no ser, incluso, coherente (Milton 2018, 43).

No obstante, ¿cómo se relaciona el potencial que tiene el arte, en virtud de su distancia con cierta “realidad”, con los deseos de retratar “la verdad”? ¿Cómo esas producciones artísticas se vinculan con los/as sujetos/as –con sus subjetividades, recuerdos y agendas- que ven sus experiencias representadas en ellas? Finalizados los procesos de violencia política, en el actual contexto de primacía de la justicia transicional, muchas sociedades inician procesos de búsqueda de verdad y justicia. En estos contextos, los/as artistas buscan aportar haciendo uso de sus técnicas y soportes. Pero, al no ser huellas directas de las violencias, lo representado puede crear nuevos conocimientos, verdades y significados (Jelin & Longoni 2005, XIII). Una de las líneas de trabajo que sigo en esta investigación busca reflexionar en torno a esta “verdad del artista”, como Stern la llama (2018, 293); cómo la “verdad” y los significados surgidos de las producciones artísticas han sido recibidos por las mujeres que habían vivido las experiencias puestas en escena por las obras de teatro. ¿Qué “verdad” construye *Kay Punku* y *Manta y Vilca*? ¿Cómo esa “verdad” se relaciona con las mujeres campesinas y con sus experiencias? ¿Cómo influyen esas “verdades” en las subjetividades de las mujeres de Vilca y Manta? Al hacerme estas preguntas, era imposible no considerar, y a la vez problematizar, el hecho de que las obras de teatro habían sido creados desde Lima y por limeñas. ¿Quién “puede” representar? ¿Tienen las mismas oportunidades las mujeres campesinas de Manta y Vilca, que las creadoras?

Por último, reflexionar en torno a qué “verdad” construyen los montajes teatrales, invita a pensar cómo, en tanto ficciones, consiguen asignarle veracidad a la historia actuada. Ambas obras toman como inspiración las historias de mujeres sobrevivientes de violación sexual de las comunidades de Manta y Vilca. Pero las obras no son una reproducción íntegra, sino una creación que conjuga los testimonios de las mujeres sobrevivientes. Así, se construyen representaciones de los acontecimientos violentos, convirtiéndose en mediaciones entre las mujeres y sus experiencias, y la historia ficcionada puesta en escena. De esta manera, la obra de teatro no solo es un hecho social en tanto entramado de relaciones, sino que también es un

hecho social ficcionado. Esto adquiere importancia en el marco de una sociedad que constantemente ha negado, cuestionado y desvalorizado, la experiencia de violencia vivida por un sector de la sociedad peruana por su condición étnica: el grueso de la población afectada por la violencia política fueron habitantes de la sierra centro-sur y quechua-hablante. El arte pareciera hacer más digerible la tragedia.

La obra *Kay Punku. Acción documentada* fue estrenada en el 2007, creada por Ana y Débora Correa, hermanas y ambas actrices integrantes del Grupo Cultural *Yuyachkani*. Se ha montado en varios espacios y ciudades, tanto en Perú como en el extranjero, teniendo un circuito amplio<sup>13</sup>. Sin embargo, nunca se ha habido una temporada de *Kay Punku*. La obra se monta en variados contextos: desde seminarios internacionales vinculadas a las temáticas que aborda la obra –como el Encuentro “Corpolíticas/Body Politics in Americas”, organizado por el Instituto Hemisférica de la Universidad de Nueva York en el año 2007 y que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires, Argentina-, talleres para mujeres víctimas de violencia sexual realizado por Ana y Débora, encuentros con distintas organizaciones sociales, entre otras instancias. El montaje de *Kay Punku*, entonces, se presenta por requerimiento de terceros interesados, por distintos motivos. De esa manera, la obra adquiere una plasticidad, que va más allá de las razones originales de su creación: dar a conocer lo ocurrido en Manta. De hecho, cuando pude ver por primera vez la obra fue en un contexto de activismo de una de las ONG que patrocina a algunas de las mujeres sobrevivientes de Manta en el juicio contra los ex militares identificados como sus perpetradores de violación sexual, en agosto de 2017.

En *Kay Punku* el personaje de La Narradora nos va contando que es lo que ha ocurrido en la comunidad de Manta debido a la llegada de soldados y la instalación de una base militar contrasubversiva, representada por una puerta que se encuentra en el centro del escenario. Inicialmente, a un lado de la puerta, vemos a La Mujer de la Puerta. Ella, a través de gestos y movimientos corporales, representará la violencia sexual vivida. La obra no acaba acá. La Mujer de la Puerta desmonta la puerta, zapatea sobre ella, para luego lavarla y colocar sobre ellas flores. Algo similar ocurrirá con ella, con la ayuda de La Narradora, quien ayuda a limpiarla, a cambiarse sus ropas sucias y vestirse con prendas limpias y llenar su sombrero con flores, como símbolo de limpieza y de un nuevo comienzo de las mujeres.

Diez años después, la colectiva feminista Trenzar, estrenaba *Manta y Vilca. Memoria escénica* (2017). Trenzar está conformada por un grupo de jóvenes artistas escénicas. Su núcleo está compuesto por Micaela Távora, Alondra Flores y Mehida Monzón. A ellas se han ido incorporando otras jóvenes profesionales, como lo son Jazmín Saldaña y Clo Vargas, entre otras. *Manta y Vilca* fue su primera obra de teatro como Colectiva. La obra tuvo una temporada durante abril y mayo de 2017, y una segunda en el mes de agosto del mismo año. La primera temporada se montó en un espacio llamado Casa Pausa, ubicado en el distrito de Miraflores, en Lima. La segunda tuvo lugar en el museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, también

---

<sup>13</sup> La obra se ha montado en Cusco y Lima. Internacionalmente, por ejemplo, se ha presentado en Buenos Aires, en el marco seminarios internacionales, en Concepción, Santiago, entre otras ciudades.

ubicado en Miraflores. Es en esta segunda temporada a la que asistiré como espectadora de la obra.

La obra cuenta la historia de dos hermanas pequeñas, de 14 y 16 años aproximadamente, quienes toman el nombre de las comunidades. Al inicio, ambas juegan y se cuentan qué desean ser cuando sean grandes. Sin embargo, junto con la muerte de la madre y el arribo de militares a su casa, la vida de las hermanas cambia radicalmente. No logran entender por qué las violan quienes debían cuidarlas. A pesar del dolor de las hermanas, una ayuda a la otra, para así levantarse y curarse.

Luego de esa segunda temporada, *Manta y Vilca* no han vuelto a ser puesta en escena nuevamente. Sí han realizado dos performances que se nutren del repertorio de la obra. En agosto del 2018, en el marco de la conmemoración de la entrega del Informe final de la CVR, en el memorial del Ojo que Llorca realizaron una acción que sintetizaba la trama de la obra de teatro, y donde incorporaron a un grupo de performers. En esta acción tuve la oportunidad de participar como performer, y fue también el momento de arranque de mi relación con las integrantes de Trenzar.

La segunda performance tuvo lugar en marzo del 2019, a las afueras de la Sala Penal Nacional, en el marco del inicio del segundo juicio oral. La acción más bien buscaba crear imágenes que retrataran las violaciones sexuales. En esta oportunidad mi participación se limitó a observar los ensayos privados y la performance, y apoyarlas con el registro gráfico.

De forma sorpresiva, durante mi trabajo de campo, me topé con la grabación del documental *Mujer de soldado*, el cual trata sobre los casos de violaciones sexuales ocurridas en Manta durante la época de la violencia política. El documental es una realización de la comunicadora social y documentalista Patricia Wiese, con el apoyo de la ONG IDL, organización que también es patrocinante de otro grupo de mujeres sobrevivientes querellantes del actual juicio oral, y donde Wiese también trabaja. Debido a mi interés sobre las representaciones sobre el caso de Manta y Vilca, fui invitada a observar el proceso de grabación del documental. En el cuatro mujeres, que son parte del mencionado proceso judicial, cuentan cómo eran sus vidas antes del inicio del conflicto armado, como ocurrieron las violaciones sexuales que sufrieron y el impacto que han tenido en sus vidas. Ellas cuatro son las protagonistas del documental, narrando por sí mismas sus experiencias. El documental fue estrenado en agosto del 2020.

## **1.5. Metodología**

Adiestrada a revisar archivos empolvados de siglos pasados, debido a mi formación inicial como historiadora, emprender una investigación antropológica con enfoque etnográfico se convirtió en un desafío profesional, a pesar de anteriormente ya había realizado

investigaciones sobre historia reciente, específicamente sobre violencia política, haciendo uso de fuentes orales. La lectura del texto de Tim Ingold *That's enough about ethnography* (2014) fue clave para comprender qué es un enfoque etnográfico. Ingold propone pensar la Antropología como una búsqueda de educación, en el sentido más primigenio del término; es decir aprendiendo del mundo, lo que solo podremos conseguir exponiéndonos a él. Es eso lo que define la observación participante, método tan propio de la disciplina antropológica según el autor. El estar ahí en “el mundo”, nos permite empaparnos de una actitud de atención total, y así participar en él y aprender de él, y finalmente entenderlo (Ingold 2014, 387). ¿Cómo podía yo poder sumergirme en “el mundo” de mi investigación? Esto implicó inicialmente delimitar mi campo.

Mi interés central se encontraba en analizar y reflexionar sobre producciones artísticas que representaran los casos de violaciones sexuales ocurridas durante el periodo de la violencia política en las comunidades de Manta y de Vilca. Por ello, limité mi trabajo en torno a las dos obras de teatro mencionadas: *Kay Punku. Acción documentada* y *Manta y Vilca. Memoria escénica*. Como ya he señalado, la decisión de trabajar con estas dos producciones se debía a que en ellas la temática de la violencia sexual ocupaba el rol central, además de estar inspiradas en la misma experiencia traumática vivida por las mujeres de las comunidades de Vilca y de Manta. Aunque inicialmente descarté ocuparme de todo lo que sucedía en el proceso judicial, como fui observando durante el proceso de investigación lo sucedido allí es otra expresión y representación del caso de Manta y Vilca, a partir del litigio sobre la verdad jurídica que se va construyendo, y que para las mujeres sobrevivientes tiene gran valor. Además, como ya he ido esbozando, tanto la investigación y los propios montajes se vinculan con lo que iba ocurriendo dentro del espacio judicial. Sin embargo, al inicio de mi trabajo de campo, el juicio oral tenía la característica de ser cerrado, sin la posibilidad de poder acceder a las audiencias, situación que cambió al iniciarse el segundo juicio oral. Pero, aunque para cuando el segundo juicio comenzó y se declaró público el proyecto de investigación de investigación ya estaba formulado y aprobado, lo que sucedía en la sala de audiencias se incorporó como un otro espacio de observación, tanto debido a la vinculación que los procesos creativos y la vida de las obras tienen con este proceso de búsqueda de justicia de las mujeres sobrevivientes. De las veinticinco audiencias que se realizaron a lo largo del año 2019, pude asistir a sólo seis de ellas<sup>14</sup>. En muchas de esas audiencias no hubo, en la práctica, un desarrollo efectivo del caso, debido a la estrategia de dilatación de la parte de los abogados de la parte acusada. Posteriormente, debido al inicio de la pandemia del COVID-19<sup>15</sup> las audiencias se suspendieron. El juicio fue retomado en julio del 2020. Estas audiencias fueron transmitidas a través del canal del Poder Judicial peruano, Justicia TV. Esto me permitió continuar observando el juicio oral, aunque con ciertas limitaciones en la observación, debido a las características de la transmisión: solo podía observar los rostros de

---

<sup>14</sup> A varias de ellas no pude asistir debido al cruce con otras actividades, reuniones o viajes de campo.

<sup>15</sup> Los primeros meses de 2020 se propagó mundialmente el virus SAR-CoV-2. Debido a su alto nivel de contagio fue caracterizada por la Organización Mundial de la Salud como pandemia mundial el 11 de marzo de 2020. El riesgo no solo fue su alto contagio, sino las elevadas tasas de mortalidad debido al desconocimiento de tratamientos y curas. Es por ello que varios países decretaron cuarentenas y cierres de fronteras, lo que trastocó todas las actividades habituales.

quienes participaban de la audiencia. Las condiciones en las que continuó desarrollándose el proceso implicó limitar mis posibilidades de observación al no apreciar las interacciones que se daban en la sala. Hasta el momento de finalización de escritura de esta tesis el juicio sigue en curso, realizándose más de cien audiencias desde iniciado el segundo juicio oral. Varias de ellas pude seguirlas debido a que fueron transmitidas por el canal del Poder Judicial peruano.<sup>16</sup>

Las obras de teatro se convirtieron en el centro de mi investigación. Sin embargo, al plantear que las obras las comprendería como hechos sociales, por un lado implicaba comprender qué significaban las obras para las propias creadoras y actrices. Ellas eran el primer lindero de mi campo de investigación. Por otro lado, las mujeres representadas se convirtieron en la otra frontera de mi campo de investigación, para comprender qué significaba para ellas las representaciones de sus experiencias.

Así es como se configuré los dos mundos que delimitan mi investigación. El mundo de la creación, por un lado, y por otro, las mujeres representadas en las producciones artísticas. Cada uno de esos mundos implica una variedad de actores sociales, de soportes, de materialidades, memorias, agendas que crean, se relacionan, significan y resignifican tanto las producciones artísticas como las experiencias que las inspiran.

El diseño del campo me llevó a moverme por distintas ciudades. Inicialmente mi trabajo de campo se realizó en Lima, ciudad donde viven todas las actrices y creadoras de las obras, y donde se realizaron los montajes de las obras de teatro y las performances. A partir de los resultados de un primer viaje de trabajo de campo exploratorio, que realicé en febrero de 2018 a la ciudad de Huancavelica, descubrí que buena parte de las personas afectadas por el conflicto armado de la zona del río Vilca se habían desplazado hacia la ciudad de Huancayo. Ello me llevó a considerar a Huancayo como una ciudad de gran importancia para el desarrollo de la investigación, llegando a viajar en cuatro ocasiones: octubre de 2018, y los meses de mayo, agosto y octubre del 2019. Por último, la importancia de conocer el lugar donde ocurrieron los hechos que inspiran y son representados en las obras de teatro, me llevó a viajar a la comunidad de Manta en dos ocasiones: en mayo y octubre de 2019. La primera vez fue acompañando el proceso de grabación del documental *Mujer de soldado*. En octubre viajé sola, con el objetivo de conversar con los comuneros y comuneras y escuchar de ellos sus relatos sobre lo ocurrido durante aquel periodo.

Una de las principales técnicas de recojo de información fueron las conversaciones en profundidad que sostuve con actrices y creadoras de los montajes teatrales. También tuve conversaciones con personas vinculadas a las ONG que patrocinan a las mujeres que son querellantes en el juicio oral, además de autoridades vinculadas a instituciones del Estado relacionados con los procesos de reparación y políticas de memorias. Fundamentales fueron las conversaciones sostenidas con seis de las nueve mujeres sobrevivientes de violencia sexual que son parte del proceso judicial. Con un grupo de ellas logré obtener contacto en mi primer viaje

---

<sup>16</sup> Este recuento es hasta la audiencia del 20 de abril del 2023.

a Huancayo, iniciando así una serie de encuentros, que se mantuvieron hasta fines del trabajo de campo. Esta relación no estuvo mediada por la ONG que las patrocina. Con otro grupo de ellas pude conversar luego de desarrollar una familiaridad y confianza de parte de los integrantes de la ONG que las patrocina. Es importante señalar que un grupo de ellas tenía conocimiento de la existencia de estas obras de teatro. Otro grupo sólo supo cuando yo les conté. En aquella oportunidad me expresaron su malestar porque “nadie les había preguntado” si podían crearse estos montajes que retrataban sus experiencias. Esta constatación se convirtió en un hallazgo, pero a la vez en un desafío para la investigación.

Finalizado el trabajo de campo en febrero del 2020 e iniciado el proceso de análisis y redacción de este texto, surgió la necesidad de realizar algunas entrevistas puntuales. Estas se realizaron durante el año 2020 y a través de videollamadas, tanto por la distancia física en la que me encontraba debido a la pandemia del COVID-19. Es por ello que al ser mencionadas, no tienen un lugar físico de realizado en las referencias.

Sobre la familiaridad que señalo anteriormente también fue necesario construirlas con las actrices y creadoras. La confianza construida me permitió ir más allá de nuestras conversaciones, logrando poder acompañarlas en instancias tan íntimas para su trabajo, como lo son los ensayos y procesos creativos. En estos espacios es donde principalmente hice uso de la observación participante. Participé en plantones, reuniones, performances y clases para estudiantes de Artes Escénicas (me refiero a las clases que Ana Correa dicta en la PUCP). Mi participación como alumna en las clases y como *performer* en algunas de las intervenciones de Trenzar, permitieron imbuirme aún más en los procesos creativos, experimentando y percibiendo a través de mi cuerpo el hacer arte. Esas experiencias me invitaron a pensar desde el teatro, dejando de lado mi constante gesto de levantar mi ceja, como expresión de suspicacia e incredulidad, frente a cada comentario, y dejarme llevar, escuchar, practicar y aprender. Fatiga, agotamiento de mis músculos, fueron algunas de las sensaciones experimentadas, acompañado del aprendizaje de técnicas fundamentales para su arte, como la importancia de la codificación, secuencialidad, de la limpieza del movimiento y de las posturas corporales. Así, frases como “el cuerpo es nuestro medio” o “Esto [el trabajo artístico] no se trata de creatividad, sino de técnica” logré comprenderlas sólo por medio de la propia experiencia y de la experimentación (notas clases Entrenamiento Corporal III dictado por Ana Correa, marzo-mayo 2019).

Considero importante mencionar que tanto el Grupo Cultural *Yuyachkani*, al cual pertenecen Ana y Débora Correa, como la Colectiva Trenzar, tenían (y tiene *Yuyachkani* aun) laboratorios de creación<sup>17</sup>. Sin embargo, decidí no inscribirme en ellos. Por un lado debido al costo económico que tenían, como también porque privilegié momentos donde podía enfrentarme a discursos no tan estructurados, pensados y ordenados, como puede suceder en

---

<sup>17</sup> La Colectiva Trenzar desde el 2018 comenzó a realizar su “Laboratoria de Creación Feminista”, espacio destinado a entregar conocimientos teóricos y prácticos para desarrollar acciones y performances. El Grupo *Yuyachkani*, los meses de agosto de cada año, realizan su “Laboratorio Abierto. Encuentro pedagógico”, al que asisten cada año artistas, gestores e investigadores de varias partes del mundo.

instancias como las mencionadas, donde se busca transmitir un conocimiento acumulado<sup>18</sup>. Me interesaba acceder a esos momentos de desnudez de las creadoras, de lo íntimo, lo precario, de incertezas y donde prima lo caótico; instantes que más bien pueden revelar que aquello que se vislumbra tan complejo, puede ser tan simple, borrando aquello fundamental, como el mismo Miguel Rubio, director del Grupo *Yuyachkani*, lo dice (Rubio 2008, 159).

Todo lo anterior implicó pensar mi cuerpo como medio de conocimiento e incorporar la noción de *embodiment* a mi estrategia metodológica. Con ello me refiero a lo que Maurice Merleau-Ponty propone: volver al mundo, en tanto que todo lo que el ser humano sabe y conoce es por medio de las experiencias que tiene en el mundo (1994, 8). Se trata de una invitación a pensar al sujeta/o como aquel que experimenta y percibe el mundo, entendiéndolo como “el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas” (Merleau-Ponty 1994, 10). Así, mujeres y hombres podemos conocer por medio del estar y percibir el mundo: “... es en el mundo que se conoce” (Merleau-Ponty 1994, 11). La percepción adquiere un rol central, colocando al cuerpo como puerta de ingreso. Por medio del aparato sensorial, son registrados los estímulos externos del mundo y se conoce la realidad y las interacciones sociales, porque la sensorialidad es parte de la experiencia social (Csordas 1990; Stoller 1969). Precisamente, esto pone el acento en la experiencia, como el momento mismo donde ocurre la percepción y el conocimiento. Es el momento que Merleau-Ponty llama *preobjetivo*, cuando el sujeto comienza a percibir los estímulos externos, por medio de sus sentidos, para luego, y finalmente, tomar conciencia de los objetos. Las clases, las performance en las que pude participar, fueron de cierta manera, espacios y momentos donde me bombardearon con una serie de estímulos externos, los cuales me ayudarían a aprender algunas de las técnicas empleadas y comprender el arte escénico, obteniendo así herramientas para comprender desde otra arista los montajes teatrales.

Otra dimensión tiene que ver con la noción de reflexividad incorporada durante el trabajo de campo. Concibo mi trabajo y el conocimiento emanado de esta investigación como resultado de una relación social. Me refiero a las interacciones que tuve en múltiples momentos y espacios con las actrices, creadoras, mujeres sobrevivientes de violencia sexual y otras/os actores sociales, a partir de mi interés por saber (Guber 2005). Así, fruto del diálogo sostenido entre la/el investigador/a y sujetos/as informantes, nace el conocimiento. Esto me conduce a entender y tomar conciencia que mi trabajo etnográfico es un fenómeno cultural en tanto interacción social que emerge de las acciones y “resultado de miles de diálogos que modifican la vida, en los que entran en juego la energía afectiva y corpórea de los participantes” (Mannheim & Tedlock 1995, 8). Todo ello es lo que caracteriza al trabajo de campo con enfoque etnográfico, entendiéndolo, entonces, no como un medio de obtención de información, “sino el momento mismo de producción de datos y elaboración de conocimiento” (Guber 2005, 91), el cual puede

---

<sup>18</sup> La única instancia que escapó a estas características fueron las clases que dicta Ana Correa en la Escuela de Artes Escénicas de la UCP, a las que asistí, como lo señalé en el párrafo anterior.

estar llena de acuerdos, desacuerdos, tergiversaciones, interrupciones o revelaciones, como señala Guber (2005, 90), o actos de confianza y buena fe, como ocurrió en mi propio trabajo.

No puedo dejar de mencionar el enfoque feminista con que impregnado a esta investigación. Como señalan Diana Gómez y Diana Ojeda (2019), una de las contribuciones de la epistemología feminista es el reconocimiento de nuestro lugar situado. Esto significa el reconocimiento de nuestra experiencia y de una misma como “fuente central de la reflexión teórica” (Gómez & Ojeda 2019, 115). Desde esta perspectiva, la o el investigador/a no se acerca a los temas de investigación sin razón alguna, sino que es resultado de los irs y venires de la vida, que pueden convertirse en “detonantes” de reflexiones. En este sentido, como señalan las autoras, la condición de raza, género, sexo no son elementos inocuos, sino que marcan nuestras propias vidas y reflexiones de la realidad. De hecho, desde este enfoque se reconoce el valor de un trabajo que no se piensa a sí mismo desde un “extractivismo académico”, sino que se posiciona desde la colaboración y la construcción de un conocimiento desde el diálogo, el cual puede darse desde las emociones, que muchas veces han sido descalificadas desde la academia, sobre todo eliminando la percepción y la sensorialidad que ello implica como herramienta de conocimiento.

El enfoque feminista también se percibe en ese compromiso que Lila Abu-Lughod retrata al definir una etnografía feminista como aquella donde la voz que escucha a las otras voces de otras mujeres debía ser la de una mujer etnógrafa (2019, 35). Esto implicaba asumir un compromiso, tal como me lo hicieron saber un grupo de las mujeres sobrevivientes cuando nos encontrábamos en Manta. Me dijeron en aquella oportunidad “Hasta bien lejos te vas a llevar nuestras historias”, al saber que en algún momento debía retornar a Chile (notas de campo, Manta, mayo 2019). Hacían referencia a cómo yo me llevaba conmigo sus historias, que ellas habían decidido contarme, porque sentían que era necesario. Sin embargo, también implicaba que yo asumía una responsabilidad política con aquel conocimiento y experiencias que me habían sido transmitidas.

La reflexividad como actitud y como manera de comprender mi investigación también adquirió un valor adicional. Debido a que en este trabajo abordé eventos de violencia política ocurridos en un pasado reciente, más el desafío de realizar una investigación antropológica, implicó un desafío, nuevamente por mi formación como historiadora. En esta ocasión, no se trataba de encontrar, revisar, leer y analizar un documento escrito hallado en un archivador sellado de telarañas. La paciencia se convirtió en mi gran meta, como también el guardar silencio y aprender a escuchar a un/a otro/a. La reflexividad también empapó mi ser investigadora, colocándome en una posición de aprendiz, sobre todo al enfrentarme al trabajo de actrices y creadoras. En esos casos, más que escuchar, se trató de aprender por medio de mi cuerpo, intentando dejar de lado mi rigidez y dando paso a la elasticidad y flexibilidad.

Otro de los retos metodológicos tenía que ver con conocer las percepciones de las mujeres sobrevivientes de las experiencias representadas en los montajes teatrales. Aunque inicialmente

solo consideré realizar conversaciones en profundidad, a partir de mis primeros trabajos de campo pesquise dos problemas que me llevarían a la necesidad de desarrollar una metodología haciendo uso de la técnica de la foto-elicitación. Un primer problema tenía relación con el desconocimiento de algunas de las mujeres querellantes del caso judicial de la existencia de las obras de teatro. Esta situación se oponía a lo que había averiguado previamente, respecto a que otro grupo de mujeres sí conocían las obras e incluso había observado los ensayos de una de ellas. Esto evidencia una constante observada en mi trabajo de investigación, respecto a la desigual vinculación de las mujeres con las representaciones teatrales, y que se relaciona con las diferentes estrategias judiciales adoptadas por las ONG. El segundo problema se relaciona con las impresiones surgidas a partir la primera conversación que sostuve con una de las mujeres. En aquella oportunidad, luego de presentarme y contarle qué es lo que estaba haciendo, comenzó a relatarme lo que le había ocurrido, los constantes maltratos que había tenido que vivir durante el juicio oral, a describirme la rabia que la inunda y los años de terapia. Sin que mediara alguna pregunta mía, ella había comenzado a hablar de su experiencia traumática. Sentía como si yo hubiese apretado el botón de una casetera y había comenzado a sonar un discurso de antemano memorizado, supuestamente inducido por mi presentación como investigadora. Así, esquivar los discursos asimilados y aprendidos se convertía en un desafío, para lograr acercarme a sus subjetividades.

Como propuesta, decidí incorporar fotografías de las obras de teatro en mis conversaciones. Por un lado, su uso apuntaba a poder enseñarles a las mujeres que nunca habían visto las obras de teatro. En estos casos incorporé registros visuales a los que también tuve acceso. Mi mediación, en estos casos, solo consistió en ir explicándoles cronológicamente la trama, intentando ser lo más objetiva posible. Por otro lado, el uso de las fotografías tenía como objetivo reactivar sensaciones y recuerdos, incitar o provocar opiniones, trascender los discursos aprendidos e ir más allá de una conversación sobre las tramas dramáticas, y alcanzar así las tensiones o nudos que pudiese haber con las representaciones de sus experiencias (Hurworth 2003; Collier & Collier 1990). Las fotografías usadas eran secuencias fotográficas a las que accedí de diferentes formas, como archivos visuales de instituciones académicas o trabajo de fotógrafos/as que registraron las obras de teatro. Solo uno de los registros visuales era de mi propio archivo. No solo usé las fotografías en las conversaciones sostenidas con las mujeres sobrevivientes, sino que también en algunas de las conversaciones que sostuve con las actrices de las obras de teatro. En estos casos, las fotografías también sirvieron para gatillar recuerdos y me permitieron precisar algunas de mis preguntas respecto a ciertos aspectos de los montajes.

En párrafos anteriores ya he mencionado el documental *Mujer de soldado*, al que fui invitada a observar el proceso de grabación y que se realizó en la comunidad de Manta. Presenciar las grabaciones me permitió concebir un contrapunto, en relación con las representaciones de las producciones teatrales. Al ser las propias mujeres las protagonistas del documental y quienes hablaban sobre lo que les había sucedido, me fue posible observar sus procesos de negociación, tensión y acuerdos, con el equipo de dirección y producción. Las reflexiones que surgieron a partir del acompañamiento al proceso de grabación y luego al de post-producción han sido

incorporadas a lo largo del texto, como contrapuntos y también como reafirmaciones en ciertos aspectos de las obras de teatro y sus procesos de creación.

A lo largo de estas páginas hago constante referencia a las experiencias de las mujeres sobrevivientes. Esto es una decisión y no una casualidad. Con ello, busco evidenciar que mi enfoque es desde la mirada de las mujeres como sujetas involucradas y desde esa perspectiva miramos la realidad, lo ocurrido y sus expectativas y proyectos de futuro (Jimeno 2008).

Otra decisión ha sido referirme a las mujeres con quienes conversé como sobrevivientes. No se trata de una decisión “caprichosa”, como Vizney Bustamante (2017), sino de una posición que adquiero relevando como ellas han reconstruido sus vidas. Como se señala en el trabajo desarrollado por el movimiento feminista Ruta Pacífica de las Mujeres de Colombia, las mujeres que han transitado ciertos procesos personales que las ha llevado a sufrir la violencia, pero han continuado viviendo, habitando desde esa vulneración, reconstruyéndose e incluso defendiendo la vida (2013, 27). Hablar y narrar sus experiencias ayuda a las mujeres a su transformación desde ser víctimas a sobrevivientes, como un acto político y cambiando las condiciones que hicieron posibles los abusos, alzando las voces por las vulneraciones vividas. Hablar y narrar se convierten en la expresión de la existencia de una conciencia, deseando hacerse parte del discurso que narra la experiencia, manifestando “el deseo de rehacer la memoria de los hechos y contar la verdad para que se sepa” (Ruta Pacífica de las Mujeres 2012, 69-70). Es por ello que hacer referencia a ellas como sobrevivientes implica reconocer que participan activamente de estos procesos, como lo es la búsqueda de la justicia (Bustamante 2017, 149), asumiendo un rol en la construcción de nuevas posibilidades para una sociedad sin violencia, como lo expresan sus quejas y reclamos por una vida sin violencia contra las mujeres y comprendiendo que lo vivido es resultado de una sociedad patriarcal.

Por último, con respecto a la escritura de este trabajo, he buscado imprimirle el sello etnográfico, sin abandonar la “naturaleza dialógica” del propio proceso de investigación (Mannheim & Tedlock 1995), aunque, a la vez, es parte de un proceso de distanciamiento, posterior a los “encuentros” con las sujetas de las que busqué aprender y de mi inmersión en el/su “mundo” (Ingold 2014). He tratado que no sean sólo descripciones y explicaciones, sino que en la lectura de las siguientes líneas se sienta que este texto es resultado de una serie de vivencias y de conocimientos elaborados en conjunto con las actrices, creadoras y mujeres sobrevivientes de violencia sexual. Sin embargo, la escritura se encuentra en primera persona porque finalmente soy yo quien narro lo que ellas me han contado (Uribe 2015, 4). Esta decisión implicaba visibilizar mi posición como autora, y con ello la responsabilidad, como ya he señalado, de transmitir aquel conocimiento y experiencias que me habían sido transmitidas.

Con respecto a la escritura, debo explicar la decisión de tachar el nombre de la comunidad de Vilca sólo al hacer referencia al nombre del caso judicial. El nombre que en un inicio recibió el caso judicial fue caso Manta y Vilca, al igual como se le denominó en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Como explicaré más en detalle en secciones

siguientes, al inicio del proceso de judicialización, se intentó que mujeres de Vilca fueran querellantes del proceso judicial. Aunque los y las abogadas de IDL encontraron a mujeres que estuvieron dispuestas a denunciar en Fiscalía, haciendo parte del proceso, durante la etapa de búsqueda de los agresores no pudieron dar con sus identidades. Esto implicó que dejaran de ser querellantes. Actualmente sólo pueden participar como testigas de los hechos que buscan esclarecer a los responsables. Durante un tiempo, el caso judicial siguió llamándose Manta y Vilca. Sin embargo, como me lo comentó en conversaciones la antropóloga Mercedes Crisóstomo, esta situación podía despertar en las habitantes de la comunidad de Vilca expectativas, en caso que el juicio obtuviese un resultado positivo en la sentencia para las mujeres querellantes, aunque ninguna de ellas es parte del proceso judicial. Actualmente el caso ha comenzado a ser denominado caso Manta. Personalmente, he decidido hacer referencia al caso judicial como Manta y ~~Vilca~~, tachando el nombre de esta última comunidad. Con esta decisión busco no invisibilizar que lo ocurrido en Manta también ocurrió en Vilca, y evidenciar que la permanencia de mujeres de Vilca en el caso judicial sólo se debió a que no pudieron encontrar a los responsables de las agresiones que vivieron, dejándolas así el sistema judicial fuera de la posibilidad de obtener justicia.

Finalmente, a lo largo del texto, los nombres empleados, para identificar a las mujeres sobrevivientes, son seudónimos escogidos por ellas mismas, mientras que otras han preferido el uso de sus iniciales. En el caso de lugares mencionados, éstos también son nombres ficcionados, para resguardar la seguridad de las mujeres. Solo una de ellas me permitió usar su nombre real, con el consentimiento correspondiente, con el deseo de hacer conocido lo que les había sucedido y alcanzar el reconocimiento de sus casos y la tan anhelada justicia.

## **1.6. Orden del texto**

El trabajo se estructura en seis capítulos, siendo el primero la Introducción. El segundo apartado es el marco teórico y el estado de la cuestión. Hago un recorrido sobre el estado de las discusiones en torno a los trabajos que han abordado el conflicto armado peruano, lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca, la violencia contra las mujeres en contextos de violencia política y los debates en torno a las producciones culturales, sin olvidar el contexto de justicia transicional en el que muchas de estas representaciones se encuentran inmersas. En esta sección también abordé discusiones teóricas en torno a la violencia sexual en contextos de violencia política.

Otra vertiente de la que me hago cargo en esta sección tiene relación con el uso de conceptos analíticos que despliego en la investigación. Las producciones culturales no sólo son analizadas en tanto representaciones de memoria, sino también como performance y su eficacia, en tanto reparaciones simbólicas. Esto implica conceptualizar tanto performance como eficacia. Al preocuparse de obras de teatro y de experiencias violentas, en donde el cuerpo ocupa un lugar

prominente, éste adquiere una importancia que nos convoca a reflexionar. La investigación se propone entender el cuerpo tanto como experiencia y como método, siendo examinado en este apartado.

El tercer capítulo se titula “Las obras de teatro”. En él, me centro en las obras de teatro, busco conocer quiénes son sus creadoras, las motivaciones o propósitos que las condujo a crearlas, cómo fueron los procesos creativos y cómo representan la violencia experimentada por las mujeres sobrevivientes. Comprender las obras de teatro, sus tramas, metáforas, significó entender cómo las artistas crean y cómo conocen la realidad.

Las obras de teatro no sólo las analizo como producciones culturales y relatos de memoria. Éstas son entendidas, no sólo por mí, sino por las mismas creadoras desde su concepción, como reparaciones simbólicas. Analizo como sucederían esas reparaciones simbólicas, y qué significa para las creadoras y artistas estos procesos. Además, al ser producciones culturales, éstas adquieren una vida social. Sus trayectorias, desde el proceso de creación hasta la actualidad, es seguido, observando los procesos de adaptación y transformación, que se deben a la vinculación estrecha con el proceso judicial sobre el caso Manta y Vilela, y las exigencias de justicia y reconocimiento. Esto implica un movimiento de las obras desde el escenario tradicional hacia el espacio público, muy relacionado con el rol activista que tanto las creadoras como las obras de teatro adquieren. Finalmente, en el capítulo se reflexiona sobre cómo las obras de teatro producen un conocimiento sobre lo ocurrido, mediado por la ficción que los montajes construyen, en tanto representación.

En el cuarto capítulo, titulado “El caso judicial, las ONGs y las agendas globales”, abordo el caso judicial, como se construyó, como las ONG han llevado los procesos, cómo las agendas globales influyen en las políticas públicas. Reflexiono sobre la justicia transicional en tanto mecanismos gubernamentales y su influencia en las políticas de reparación. El capítulo también se ocupa del transitar de las mujeres por la búsqueda de justicia. Historizo desde las primeras irrupciones de la violencia vivida por las mujeres, los acercamientos de las y los abogados para judicializar el caso, las diversas etapas que el caso judicial ha atravesado y el actual juicio oral. Analizo los desafíos que la construcción del caso ha significado, sobre todo desde la inclusión de un enfoque feminista en justicia. Finalmente, desde una crítica del humanitarismo, me acerco a las problemáticas relacionadas con el arrebatamiento de la voz de las mujeres, por profesionales del trauma.

El quinto y último capítulo, titulado “Las mujeres”, me concentro en la relación de las mujeres con las obras de teatro, qué opinan sobre las representaciones sobre sus vivencias. Desde allí, amplió la reflexión y me acerco a comprender cómo las mujeres han habitado su vida con la experiencia violencia a cuestas, cómo son sus relaciones personales, cuál ha sido el impacto en sus vidas y cómo entienden la justicia y la reparación.

Para finalizar, siento la necesidad de hacer mención sobre el contexto de escritura de este trabajo. Desde que comencé a vivir en Perú hasta el punto final de este trabajo han ocurrido un sinnúmero de episodios, expresión de una crisis política de proporciones y que ha llevado a tener seis presidentes en un lapso de siete años<sup>19</sup>, dos ex presidentes presos, acusaciones graves de corrupción a diversos políticos y dos importantes crisis sociales (noviembre 2020 y diciembre 2022-enero 2023).

Mi primera Navidad se vio opacada por la entrega de indulto presidencial del entonces presidente Pedro Pablo Kuczynski al ex presidente Alberto Fujimori<sup>20</sup>. Se trató de una manifestación concreta y potente del auge que cobraba el negacionismo en el país. De hecho, meses antes, en agosto del 2017 para ser más precisa, escribí una columna de opinión con respecto a la solicitud de renuncia del entonces Director del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), el sociólogo Guillermo Nugent<sup>21</sup>. La situación que motivó la salida de Nugent fue la exposición “Resistencia Visual 1992”, en el marco de los veinticinco años de ocurrido el autogolpe de Estado de Fujimori (el 5 de abril de 1992) y la implantación de medidas económicas conocidas popularmente como el Fujishock –y que instauraron el neoliberalismo en el país. La exposición, curada por la antropóloga visual y comunicadora Karen Bernedo, se planteaba problematizar “temas transversales que están en la médula estructural del Perú contemporáneo: la corrupción, la privatización, la educación y la prensa basura” (texto curatorial exposición “Resistencia visual 1992”). Fue esa problematización la que, desde la visión del Ministro de Cultura del momento, Salvador del Solar, ponía en duda la credibilidad y legitimidad del Lugar de la Memoria frente a la ciudadanía. Sin embargo, esa opinión venía más bien conducida por sectores fujimoristas del Congreso, a quienes les molestaba –y molesta hasta el día de hoy- una mirada crítica hacia la memoria salvadora<sup>22</sup> que ellos han intentado instaurar en el Perú post-conflicto armado.

Lo ocurrido con Nugent y la exposición no había sido la única expresión negacionista. Intentos por cerrar el museo de memoria *Yalpana Wasi* en Huancayo, de decomisar piezas del Museo Para que no se repita de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú ANFASEP en Ayacucho y de las tablas de Sarhua de la colección *Piraa Causa* donadas al Museo de Arte de Lima MALI son otros episodios de esta misma crisis (Ulfe & Sastre 2022).<sup>23</sup> El actual negacionismo se nutre contextualmente de la avanzada conservadora

---

<sup>19</sup> Me refiero a Pedro Pablo Kuczynski, Martín Vizcarra, Manuel Merino, Francisco Sagasti, Pedro Castillo y actualmente Dina Boluarte.

<sup>20</sup> Recibió el indulto el 24 de diciembre de 2017. Luego, el indulto fue anulado en marzo de 2018 por la Corte Suprema del Perú, debido a un pronunciamiento de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Sin embargo, en marzo del 2022 el Tribunal Constitucional restituyó el indulto.

<sup>21</sup> Sastre, Camila (2017). “Memoria en jaque: las constantes tensiones de la memoria del conflicto armado interno”. En Noticias SER <<https://web.archive.org/web/20170831181136/http://www.noticiasser.pe/23/08/2017/por-el-ojo-de-la-cerradura/memoria-en-jaque>>

<sup>22</sup> Sobre la memoria salvadora ver: Degregori 2011; Degregori 2015.

<sup>23</sup> Recomiendo leer las tres columnas de opinión escritas por el sociólogo Jairo Rivas: Contra el negacionismo (I): No solo fueron excesos <<https://palabrasyviolencias.lamula.pe/2018/07/04/contra-el-negacionismo-i-no-solo-fueron-excesos/jairorivas/>>; Contra el negacionismo (II): Como se esconde la impunidad <<https://palabrasyviolencias.lamula.pe/2018/08/11/contra-el-negacionismo-ii-como-se-esconde-la->

que vive el país, y que ha llevado a “terruquear” a toda y todo aquel que manifieste alguna opinión distinta basándose en el respeto a los derechos humanos y crítica al neoliberalismo, deslegitimando y cerrando así cualquier debate político. Esto ha significado la estigmatizado de sectores políticos y sociales, como organizaciones de DD.HH. y de familiares de víctimas del conflicto armado.<sup>24</sup>

Esta avanzada negacionista y conservadora ha hecho que temas como del que me ocupo, la representación cultural de un episodio ocurrido en el conflicto armado interno, caiga en ciertos espacios fronterizos brumosos, malinterpretable y que puede sufrir la distorsión malintencionada, que produzca el ataque tanto a personas vinculadas a la investigación como a mi propia persona como autora. La exigencia de justicia, del fin a la impunidad, del reconocimiento de prácticas inhumanas se convierten en banderas estigmatizantes, del que una investigación como ésta no queda libre.



---

[impunidad/jairorivas/](#)>; y Contra el negacionismo (III): Incluyendo las voces militares <<https://palabrasyviolencias.lamula.pe/2018/08/11/contra-el-negacionismo-iii-incluyendo-las-vozes-militares/jairorivas/>>

<sup>24</sup> Recomiendo la discusión dada en la tercera sesión titulada “Terrucos, terruqueo, terruqueando” del ciclo “Lecturas del momento político desde la memoria”, organizado por el Grupo Interdisciplinario Memoria y Democracia de la PUCP. <<https://www.facebook.com/CISEPA/videos/1140199689754817>>

## Capítulo 2

### ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

#### 2.1. El conflicto armado interno en Huancavelica y lo sucedido en las comunidades de Manta y Vilca

La región de Huancavelica se ubica en la zona que se denomina Andes Centrales. Colinda al oeste con la región de Lima e Ica; al sur con Ayacucho y al norte con Junín. Junto con Huánuco, Apurímac, San Martín y Junín, y luego de Ayacucho, fue uno de los más afectados durante el conflicto armado interno, respecto a la cantidad de muertos y desaparecidos reportados a la CVR. Se informaron unos 1.500 muertos (IDL 2007, 21). Sin embargo, comparativamente se ha escrito bastante menos sobre lo allí sucedido entre los años 1980 y 2000.

También es escasa la bibliografía con respecto al periodo anterior al conflicto armado. Una parte de los trabajos se ocupan del periodo colonial y la explotación de mercurio (Pearce 2013; Plasencia 1995), y otros sobre los conflictos y luchas de tierra antes y durante el periodo de la reforma agraria (Plasencia 1997; Plasencia 2016). Entre estos trabajos se encuentra el realizado por Henri Favre “Evaluación y situación de la hacienda tradicional de la región de Huancavelica” (1976). El valor de este trabajo es que permite acercarnos a la situación previa de la región a la implementación de la reforma agraria, más específicamente sobre la distribución de las tierras, remontándose al periodo colonial para llegar hasta mediados del siglo XX. Lo central del trabajo de Favre es la descripción que hace sobre las condiciones sociales existentes antes a la reforma agraria y al estallido de la violencia de Sendero Luminoso. La situación más dramática es la de las denominadas “gente de haciendas”, quienes, además de las indignantes condiciones de vida que tenían al interior de las haciendas, que se caracterizaba por la ignorancia y aislamiento, fueron expulsados de las propiedades, en pos de una mano de obra temporal y asalariada. Favre los describe como:

no son pues ni tenedores que pagarían una renta con trabajo, ni trabajadores que serían pagados mediante la distribución de una parcela. De hecho, constituyen en el interior de la estructura social de la región una especie de ‘casta’ aparte. Les está negado el derecho de desplazarse; están ligados a la tierra en que han nacido y de la que no pueden salir sino escapándose. El derecho de propiedad les es negado; no pueden, sin autorización del patrón, comprar o vender. Se les rehusa el derecho de promoción social; ninguna hacienda tiene escuela y los hacendados exigen que la mano de obra se dirija a ellos en quechua. Por último, hasta hace poco, las ‘gentes de hacienda’ dependían únicamente de la justicia del patrón. (Favre 1976, 130)

Otro autor que nos permite tener un panorama de la situación previa a la incursión senderista en la zona es Rommel Plasencia. En su trabajo “Las luchas campesinas en el contexto

de la reforma agraria en Huancavelica” (2016), presenta un análisis de la reforma agraria y la constitución de la Sociedad Agrícola de Interés Social (SAIS) en la región. Para Plasencia, el proceso de la reforma agraria institucional ocurrió paralelamente a un proceso de luchas de tierra. Sin embargo, la conciencia comunal que se produjo durante este proceso dotó a los campesinos de una “autonomía organizativa”, que se expresaría en conflictos de tierra entre las comunidades y la SAIS. Esos conflictos que observa Plasencia son sobre los que Jaime Vela centra su análisis, para reflexionar en torno a la experiencia de la SAIS de Huancavelica y su fracaso. Cuenta Vela, como “anécdota” al inicio de su texto, el reclamo de un grupo de campesinos por su expulsión de la oficina del administrador de la SAIS por haberle pedido coca y aguardiente para el inicio de la siembra. La situación descrita ejemplifica uno de los problemas claves del establecimiento de un sistema como las SAIS, que no reparó en el elemento clave sobre cómo se establecerían las relaciones sociales entre personas que habían vivido durante décadas -y siglos- en condiciones de dependencia (y más específico aún, de servidumbre): “Este hecho, sirve para graficar la permanencia de aspectos importantes de las relaciones que se daban con el hacendado respecto la producción y al trabajo, y cómo en esta relación se ha quebrado el aspecto ‘paternalista’, de hondo significado para el campesinado y su ideología” (Vela 1980, 61)<sup>25</sup>.

Vela, a través de su texto, no solo permite comprender la crisis de las SAIS, sino que también entrega elementos que ayudan a acercarse a la realidad de Huancavelica antes del inicio del conflicto armado. Hace énfasis en el uso extendido de la chaquitacla o arado de pie para arar la tierra, en vez de usar tracción animal; nos evidencia una economía básicamente de auto-subsistencia y mercado simple y de una minería que ocupa a muy pocas personas, a pesar de que su producción en cuanto volumen es alta, pero que invaden tierras de los campesinos. Adicional a esto, Vela exponía una realidad paupérrima, donde la esperanza de vida alcanzaba los 42 años -10 años menos que el promedio nacional-, donde la mortalidad infantil era de 277 niños y niñas de 1000 recién nacidas, y donde también el 45% de los niños y niñas en edad escolar no asistían a ningún establecimiento (Vela 1980, 62-63). En el caso de Manta, este panorama no ha cambiado mucho, según lo informado por las investigadoras de DEMUS, quienes visitaron la comunidad a inicios del 2000, y comentaban que el distrito aún no se contaba con servicios básicos mínimos (entiéndase electricidad, agua potable y desagüe). Sólo se había con un puesto de salud, donde atendían cuatro técnicos en enfermería, pero que “No [contaba] con instrumental ni equipo médico básico” (Cárdenas et al 2005, 12). No obstante, las condiciones de la comunidad de Manta han tenido una mejora parcial: durante mi trabajo de campo realizado en los meses de mayo y octubre de 2019, ya se contaba con luz eléctrica.

Otra de las características de Huancavelica como región es su desarticulación, la cual perdura hasta el día de hoy. Huancavelica puede ser dividida en tres zonas, producto de los procesos de modernización de la macro-zona de los Andes Centrales. Esto ha implicado que cada zona oriente sus dinámicas económicas y sociales hacia otras regiones. Esto se palpa muy fuertemente en la cotidianidad de las personas, quienes se movilizan para la realización de

---

<sup>25</sup> Algo similar es lo que plantea Enrique Mayer en un trabajo sobre la cuenca del río Paucartambo (1988).

trámites burocráticos o abastecimiento de sus hogares, hacia ciertas ciudades, que incluso pueden ser otras ciudades de otras regiones como Ayacucho y Huancayo. En el caso de Manta y Vilca, se encuentran “plenamente vinculadas en su dinámica económica y social al departamento de Junín” (IDL 2007, 166), y más precisamente a la ciudad de Huancayo. Esa condición las convirtió en zonas atractivas para el despliegue de Sendero Luminoso y que los lleva a comenzar incursiones y toma de pueblos desde el año 1981 (IDL 2007, 170).



Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

Imagen 3: mapa región de Huancavelica y sus provincias. Fuente: INEI

Huancavelica tuvo un proceso similar al vivido en grueso en Ayacucho. De hecho, el conflicto armado y las incursiones senderistas llegaron “casi inmediatamente después de haber estallado en Ayacucho” (IDL 2007, 21). Hubo un periodo inicial de expansión de los senderistas, para luego experimentar un aumento significativo de la violencia, con el ingreso de las Fuerzas Armadas a la zona, luego de su declaración como zona en estado de emergencia el 31 de diciembre de 1983. Como bien es conocido, la estrategia militar inicial fue “la instalación de bases contrasubversivas en zonas de mayor accionar subversivos, en las cuales los militares desconfiaban de los pobladores, considerándolos como simpatizantes de la propuesta senderista” (IDL 2007, 171). Uno de los lugares donde se instalaron bases militares fue en las comunidades de Manta y Vilca, desarticulando el control senderista en la zona de la cuenca del río Vilcas, a través del desmantelamiento de los comités populares, además de arrebatarles una zona importante para el abastecimiento, alimentación y descanso de sus filas (IDL 2007, 174).

Un importante trabajo que ayuda a comprender el asentamiento de Sendero Luminoso en Huancavelica es el trabajo realizado por Ricardo Caro (2015). Caro presenta el escenario político previo a 1980, mostrando el surgimiento de la Federación Departamental de Comunidades y Campesinos de Huancavelica, muy influenciada por una izquierda marxista, en conjunto con un proceso de autonomización de los propios campesinos por la lucha de las tierras. Caro muestra, por medio del seguimiento del proceso de politización del sacsamarquino Justo Gutiérrez Poma, que el discurso de Sendero Luminoso arribará a Huancavelica en un periodo de radicalización política, un espacio fértil para su propagación y asentamiento. Caro se pregunta, “¿Qué factores contribuyeron en el devenir de la experiencia y de las ideas de Justo Gutiérrez Poma?” (2015, 100), como botón de muestra del proceso social huancavelicano. La respuesta, en palabras del autor, tiene que ver con “el protagonismo y autonomía del campesinado organizado en la lucha por la tierra y la convergencia de estos actos y procesos en el declive del reformismo y la radicalización promovida por la crisis política y social, muestran que la violencia subversiva del PCP<sup>26</sup>-Sendero Luminoso estuvo precedida de una situación de inestabilidad que predispuso a la acción armada”, y que finalmente puede ser entendido como “el final de una trayectoria estrechamente vinculada al movimiento campesino huancavelicano y a las luchas sociales” (Caro 2015, 11). Más precisamente, Caro señala que la convergencia hacia una militancia radical y extrema, como puede ser caracterizado Sendero Luminoso, más bien se debió a la imposibilidad de “encontrar una solución de continuidad institucional a demandas históricas por tierra y ciudadanía, heredando de una tradicional radical, una íntima desconfianza y ansiedad por los cambios institucionales y políticos de nivel nacional” (2015, 100). Es por ello que el autor postula que en los inicios de la lucha armada de Sendero Luminoso ésta “no emerge dissociada de los acontecimientos y procesos de radicalidad campesina” (Caro 2015, 101). En este proceso, será importante un hito final que tiene relación con la crítica que reciben las facciones de Bandera Roja y el partido pro-soviético, debido a su viraje hacia la legalidad, en miras al proceso electoral de 1980. Como Caro señala, “El proyecto subversivo del PCP<sup>26</sup>-Sendero

---

<sup>26</sup> PCP es la sigla de Partido Comunista del Perú. Sendero Luminoso es una fracción surgida a partir de una serie de divisiones que el partido vive desde los años 1960. Para más información: Degregori 2010.

Luminoso supo cómo aprovechar el dinamismo del capital de recursos sociales, culturales y políticos de aquellas localidades que contemplaron en la emergencia una oportunidad de extremar el repertorio de lucha con el que habían desarrollado ciudadanía y reconocimiento” (2015, 15), de manos de campesinos que no esperaron que fuesen organizados, ni que les enseñasen como hacerlo, sino que “promovieron su propio desarrollo político dentro de los márgenes del estado peruano” (2015, 16). De hecho, decidieron organizarse en rechazo a la propuesta de reforma agraria del primer gobierno de Belaunde Terry (1963-68), luego se opusieron a la Federación Campesina ‘Juan Taype’, promovida por el Sistema Nacional de Movilización Social –SINAMOS-. Esto implicó la marginalización en las decisiones con respecto a la reforma agraria de la organización generada por los mismos campesinos, la Federación Departamental de Comunidades Campesinas de Huancavelica –FEDECCH- (Caro 2015, 98).

Uno de los pocos textos que entrega información sobre lo sucedido en Huancavelica ya iniciado el conflicto, es el trabajo del Instituto de Defensa Legal -IDL-, *Umbral de la memoria. Pasado, presente y futuro en las memorias de la violencia en Huancavelica* (2007). A partir del recojo de testimonios, en el texto se señala que la violencia hasta antes de 1983 “no era significativa” (IDL 2007, 30), y más bien se extendió y escaló con la militarización de la zona. De hecho, el trabajo del IDL muestra que Sendero Luminoso buscaba difundir su discurso en la zona, buscando captar e instalar bases de apoyo. Era una zona considerada “de suma importancia política y estratégica para los grupos subversivos” (IDL 2007, 34), debido a las condiciones geográficas. Según la información recolectada por los investigadores, “En los casos de Huancavelica y la cuenca del Vilca puede observarse que las labores previas de captación de cuadros por parte de Sendero Luminoso tuvo acogida entre docentes afiliados al Sindicato Único de Trabajadores de la Educación y alumnos del Instituto Superior Pedagógico de Huancavelica y de educación secundaria” (IDL 2007, 34).

Esta acogida puede explicar que hasta antes del arribo de los militares y la instauración de las bases militares se habría limitado a sólo a ciertas comunidades que se resistían a sumarse a su “guerra popular” y a comercios (IDL 2007, 30). Más aún, se señala en este trabajo un elemento diferenciador entre las acciones violentas: “Las operaciones de asalto de los militares, a diferencia del accionar de Sendero Luminoso, no se dirigían sólo a los bienes públicos, sino contra los de la comunidad entera” (IDL 2007, 50). Los campesinos también señalaban que la violencia perpetrada por los militares, debido a su poder de fuego y logística, arrasó con todo, además de incluir la humillación como parte constituyente de la agresión (IDL 2007, 51).

Lo anterior es significativo, porque implica que en los recuerdos de los campesinos y campesinas las Fuerzas Armadas ocupan un lugar central como “productores de violencia”, tanto como Sendero Luminoso. De hecho, según lo recogido en el trabajo de IDL, en las memorias de los campesinos y campesinas de Huancavelica se caracteriza a los militares como “agentes externos agresivos y represores” (IDL 2007, 50); aunque también son recordados por algunos como “protectores frente a los embates senderistas” (IDL 2007, 50). Sin embargo, la violencia perpetrada por los militares no se esperaba, tal como evidencia la sensación de traición

que sintieron algunos, como lo expresó un campesino de la comunidad de Marcas de Acobamba al señalar que aunque los abusos de los senderistas eran más frecuentes, y que debido a ello su comunidad solicitó la instalación de una base militar, la estadía de los militares agravó las cosas: “abusaban sexualmente de las mujeres, sin importar la edad, empobreciéndonos de nuestros bienes con saqueos permanentes de tiendas, llevándose animales para su alimentación, y lo más peor era que desaparecían a muchas personas que no sabemos nada de ellas hasta ahora” (IDL 2007, 54-55).

Más detalles sobre lo ocurrido en Manta y Vilca nos proporcionan los trabajos de Mercedes Crisóstomo (2005; 2015). Crisóstomo señala que Huancavelica era considerada parte del Comité Regional Principal, denominado Cono Norte (distritos de Moya, Manta, Vilca, Acobambilla, Pilchaca y Huayllahuara) y la cuenca del río Vilca por su cercanía a la ciudad de Huancayo, y con ello a Lima. Específicamente sobre las comunidades de Manta y Vilca, sus habitantes señalaron que las incursiones de Sendero Luminoso se podrían fechar desde mayo, junio del año 1983. Recuerdan que entre los militantes de altos rangos que vieron en sus comunidades se encontraban el “camarada Raúl”, la “camarada Nelly” y el “camarada Ricardo”, quien posiblemente haya sido Osmán Morote (Crisóstomo 2014, 14). La presencia de la “camarada Nelly” no fue menor. De hecho, Crisóstomo ha logrado conocer que varias mujeres huancavelicanas barajaron la posibilidad de integrar las filas de Sendero Luminoso, sobre todo por su imagen y su labor de persuasión (Crisóstomo 2015).

Recuerdan los campesinos y campesinas de Manta y Vilca que los senderistas vestían de ponchos, sombreros, pasamontañas y armas de madera, al igual que ellos (Crisóstomo 2005, 15). La autora también ha logrado saber que los senderistas eran ayudados por personas locales durante sus desplazamientos “enseñándoles el camino de herradura, suministrándoles alojamiento, comida e información sobre cuáles eran los problemas de la población, qué autoridades eran supuestamente corruptas y quiénes eran los posibles abigeos” (Crisóstomo 2015, 15). Es por ello que cuando el 16 de septiembre de 1983 arribaron los senderistas y declararon en la plaza de Manta que esa comunidad era una “zona liberada”, sucedieron persecuciones y asesinatos a autoridades locales y se establecieron comités populares (Crisóstomo 2005, 15). Vilca, a diferencia, nunca logró ser declarada como “zona liberada”.

Los antecedentes recopilados, con respecto al supuesto apoyo que recibió Sendero Luminoso en la zona, ayudan a comprender por qué desde el arribo de las Fuerzas Armadas a las comunidades fue considerado como un “castigo” calificado de “indiscriminado y descomunal” (Crisóstomo 2005, 14-17). De hecho, el arribo de los militares a Manta es recordado como un evento que pudiese haber terminado en una “matanza total”, a no ser por la neblina de aquella mañana que permitió que varios habitantes pudiesen arrancar hacia los cerros.

Según lo pesquisado por Crisóstomo, luego del establecimiento de los militares no hubo más incursiones senderistas en la zona. Por ello, el Ejército más bien se ocupó de acallar a la

población de los abusos que éstos cometieron durante su presencia; cinco años en el caso de Vilca y catorce en el caso de Manta. Las Fuerzas Armadas se convirtieron en un Armagedón los Andes peruanos, dice Crisóstomo haciéndose eco de las palabras de Carlos Iván Degregori, llevando a los campesinos a pensar que, quizás, Sendero Luminoso actuaba con “justicia” (Crisóstomo 2005, 19): “Fue peor el Ejército, ellos llegan matando. En cambio, los senderos tenían que dar una advertencia, alguna persona es culpable, es ratero, es adúltero, esas cosas, cualquier caso” (Exautoridad comunal de Manta en Crisóstomo 2015, 21). Los campesinos y campesinas de las comunidades comenzaron a sentir que la presencia militar se convirtió en un control extremo de su vida cotidiana, lo que terminó siendo violento y una expresión del abuso de poder. Para salir de su comunidad debían pedir permiso a la base militar. Debían informar a dónde iban, por cuántos días, para así obtener su salvoconducto de entrada y salida de sus propios pueblos. Era un control total de todo el movimiento que ocurría en la zona, y sobre todo el establecimiento de la impunidad. Como bien señalaba el testimonio de una ex autoridad de Vilca, “No podíamos decir nada. El jefe decía a la persona que salíamos: ‘Si hablas, te mato’, y nadie hablaba, calladito nomás” (Crisóstomo 2015, 23).

## **2.2. Violencia sexual en el conflicto armado interno y estudios de género y sexualidad en los Andes**

Antes de la aparición del Informe Final de la CVR, un número especial de la Revista *Democracia y Derechos Humanos* de la Comisión de Derechos Humanos –COMISEDH–, publicada en marzo de 2003, presentó los primeros hallazgos realizados por la Comisión con respecto a violencia sexual, en tanto una forma diferenciada de vivir la violencia sufrida durante el conflicto armado. Allí Carola Falconí y José Carlos Agüero reflexionaron sobre el recojo de testimonios con énfasis en aquellos que evidenciaron violencia sexual. El texto es un intento por exponer las características que envuelven la afección. Señalaban que sólo en algunos casos los testimonios trataban específicamente sobre experiencias de violencia sexual, pero que en varios otros ésta reluce entremedio de los relatos sobre detención, tortura y asesinato de familiares. Comentaban que fue una práctica usada en las incursiones militares o donde se instalaron bases contrasubversivas, y como parte de la tortura y represalias en comunidades que presuntamente apoyaron a Sendero Luminoso.

Lo más interesante es la observación que hacen los autores con respecto al lugar que ocupaba la violencia sexual en las comunidades: “son percibidas como un problema importante en las comunidades y han dejado una serie de problemas que alteran la vida en las mismas” (Falconí & Agüero 2003, 9). Entre los problemas mencionados se encontraba el abandono de las mujeres, las violencias que ellas comienzan a recibir debido a la violencia sexual experimentada y por ser madres solteras con hijos no reconocidos (quienes también son objeto de marginación<sup>27</sup>). Sin embargo, no es un problema que se abordara de forma comunal. De

---

<sup>27</sup> Para conocer más sobre los hijos no reconocidos: ver Theidon 2004; Theidon 2015.

hecho, los autores observaban que las mujeres eran marginadas, viviendo una situación de desigualdad y, lo más grave, ellas consideraban que habían “perdido su dignidad y [sentían] mucha vergüenza por lo que les ha pasado” (Falconí & Agüero 2003, 9). Llama su atención que una situación así no se convirtiera en una demanda comunal: “¿Por qué un problema tan grande es tan poco reflejado en las investigaciones, en la discusión, por qué no llega a ser un tema de demanda comunal, como sí lo es la desaparición u otras violaciones a los derechos humanos?” (Falconí & Agüero 2003, 13). Los autores consideran que esto podría deberse a la dificultad de trasladar temas desde la esfera privada a la pública, transformándose en un problema colectivo (Falconí & Agüero 2003, 13). De hecho, Eduardo Espinoza, otro autor que participa en el número especial de COMISEDH, señalaba que las mujeres no habían tenido ningún tipo de soporte familiar, o de sus parejas, y menos de sus comunidades. Al contrario, habían sido estigmatizadas, dañando su autoestima, siendo insultadas con apelativos que referían a las violaciones sexuales<sup>28</sup>. En esta situación, Espinoza señalaba que sólo pertenecer a alguna organización les ha permitido a las mujeres aliviar sus cargas emocionales, identificarse con otras personas que han vivido experiencias similares y reconocer la vulneración de derechos (Espinoza 2003, 33).

Meses después, en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, más precisamente en los tomos VI y VIII del mismo, se expuso lo sucedido con respecto a la violencia sexual. Como ya señalé en la Introducción, los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación lograron recoger 527 testimonios de violencia sexual. La calificaron como una práctica reiterada y persistente y que en su mayoría podían ser atribuibles a agentes estatales. Sin embargo, como apunta Katya Salazar (2006), la Comisión no la definió como una práctica sistemática; “Hacer esta afirmación habría significado reconocer la existencia de un plan o política estatal a nivel nacional para cometer dichos actos, lo que la CVR, sobre la base de la información recogida, no estuvo en condiciones de hacer” (2006, 189). No obstante, como señala Salazar, puede haber ocurrido que en determinadas provincias y en determinados periodos de tiempo, los actos de violencia sexual adquirieran la categorización de práctica sistemática (2006, 189).

Esta posición cauta del Informe Final no es compartida por ciertas investigadoras. En la edición especial de COMISEDH, la abogada Julissa Mantilla, y quien también trabajó en el equipo de la línea de género de la CVR, explicó que la violación sexual experimentada por mujeres durante el conflicto armado no fueron eventos aislados, sino que ocurrieron debido a un marco mayor de desigualdad e inequidad. Puntualizó que “lo que cambió fue el agresor que dejó de ser un ciudadano cualquiera para asumir el rol de alguno de los actores del proceso” (Mantilla 2003, 31). Para explicar lo sucedido, Mantilla apunta a la existencia de un régimen de violencia contra la mujer que está más allá de los límites temporales del conflicto armado. En esa misma línea, Jelke Boesten (2010; 2016) ha reflexionado sobre este aspecto, observando las

---

<sup>28</sup> En el texto, Espinoza menciona algunos de los insultos referidos a las mujeres, como por ejemplo “pucho de cabito” o “sobra de moroco” (soldado) “aludiendo al hecho de haber sido usadas y descartadas por los agentes del Estado” (COMISEDH 2003, 33-34).

continuidades de la violencia sexual en tiempos de guerra y paz. No pretende jerarquizar un tiempo por sobre otro, sino problematizar el hecho de que en ambas situaciones existe violencia contra la mujer, y violaciones sexuales. Se pregunta “¿La violación en tiempos de guerra tiene las mismas ‘raíces’ que la violación en tiempos de paz? ¿La violación en el periodo posterior a la guerra es una consecuencia de esta? [...] ¿La violación es siempre algo extraordinario? [...] ¿significa que la violación en tiempos de paz es ‘ordinaria?’” (2010, 72). Es por ello que Boesten habla de *regímenes de violencia*, entendido como aquellas estructuras persistentes, que permiten que la violencia continúe, pero bajo distintas formas. Estas estructuras son las que establecen vínculos entre los distintos tipos de violencias, que sólo se diferenciarían por el contexto en el que ocurren, y lo que les otorgaría ciertas percepciones que las lleva a distinguir, normalizando algunas y convirtiendo en excepcionales y recriminables otras (Boesten 2010, 72). Esas estructuras, a su vez, son las que legitiman tanto social e institucionalmente la violencia contra la mujer. De hecho, en el caso de la violencia sexual perpetrada por las Fuerzas Armadas, quienes son considerados –a partir del trabajo de la CVR- como los mayores perpetradores, se debe a que “tal violencia se asienta y reproduce en las estructuras institucionalizadas de la violencia y la desigualdad”, y peor aún, “La impunidad de estos crímenes normaliza aún más tal violencia y perpetúa su persistencia en tiempos de paz” (Boesten 2016, 19). Por esto, para la autora, la violencia no nace en el propio conflicto y de sus condiciones, sino que “se desarrollan sobre situaciones previas de desigualdad étnica, social y de género, inequidades que se vieron agravadas por la violencia”, y que perduran hasta la actualidad (Boesten 2016 47). Es así que la autora señala, con respecto a comprender la violencia sucedida en contextos de guerra, de conflictos armados, que ésta deba abordar el carácter de género que la impregna: “sólo podemos abordar la relación entre guerra y género si reconocemos sus raíces en las desigualdades y prácticas de los tiempos de paz” (Boesten 2010, 89).

En esta línea, la violación también puede entenderse debido a la subalternidad del cuerpo femenino, por razones de género, como resultado de estructuras sociales superiores. Francesca Denegri (2017) en su análisis sobre los testimonios recogidos de ex soldados del conflicto armado interno, señala que nota que el cuerpo de las mujeres ha sido naturalizado como propiedad de los hombres, y que por ello “él podrá acceder cuando y como mejor le convenga” (p. 68). Se trata de un cuerpo violable, que no posee derechos, voluntad o capacidad para resistirse, sea cuales sean las condiciones (Denegri 2017, 74), y que considero aún más exacerbadas en condiciones de violencia política. Por ello, la autora propone el concepto de *gine sacra*, la versión femenina de *homo sacer* y de *nuda vida* de Giorgio Agamben, y que significaría que el sujeto femenino se encuentra excluido del marco legal de la ciudadanía debido a su condición de género (Denegri 2017, 81).

En esta línea, Mercedes Crisóstomo señala que la violencia contra la mujer debe leerse dentro de un proceso histórico caracterizado por relaciones de dominación, que excluye así a los que no son considerados como ‘iguales’, exclusión basada en diferencias de raza, sexo y clase. Como producto de esta intersección de condiciones, las mujeres son las más relegadas, estableciéndose así relaciones entre hombres y mujeres que “inevitablemente, incluye relaciones

de violencia” (Crisóstomo 2005, 20). Por ello, “Según las entrevistadas y entrevistados, la mujer campesina ha sido ‘siempre’ sometida a la decisión de los hombres; primero el padre, luego el esposo y durante la guerra interna ‘los militares’” (Crisóstomo 2005, 20).

Estos acercamientos complejizan la idea de comprender la violencia sexual como *botín de guerra* o *arma de guerra*. Boesten, por ejemplo, considera que esta forma de comprender los hechos pueden ocultar explicaciones e incluso otras violencias. Aunque no pretenda socavar dichas explicaciones, considera importante “ahondar un poco más en los fundamentos sociales e institucionales de tal violencia” (Boesten 2010, 74).

Jean Franco es una de las autoras que ha planteado la noción de la violación sexual como *arma de guerra*. La autora, en su clásico *La violación: un arma de guerra* (2008), presenta una serie de casos de violaciones sexuales ocurridos en contextos de conflictos armados. Expone sobre lo sucedido en Guatemala, en la ex Yugoslavia, Colombia, y también Perú. A partir de lo analizado en estos casos, Franco señala que la violación sexual tiene un efecto devastador en las mujeres, no sólo en el ámbito subjetivo, sino también social al ser excluidas de sus comunidades. A su vez, “la estructura patriarcal se refuerza y purifica” y “se exalta la ‘hipermasculinidad’” (Franco 2008, 24). Victoria Sanford, Kathleen Dill y Sofía Duyos reflexionan en torno a la experiencia guatemalteca y señalan que la práctica de la violencia sexual fue usada como un *botín de guerra* indiscriminadamente. No la usaron para castigar a las mujeres por unirse a la insurgencia, ni en interrogatorios, sino más bien para esparcir terror en la población y divertir a la tropa, llegando incluso a ser parte de las establecer los territorios de las comunidades como “zonas recreacionales” para los soldados (Sanford, Dill & Duyos 2020). La violencia sexual, bajo esta línea desarrollada también reafirma al sistema hegemónico masculino, al entender la violación como un *tributo sexual*, que se sostiene en la reproducción simbólica de las relaciones de poder, las mismas que permiten a los hombres violentar los cuerpos de las mujeres debido a su posición de superioridad, invisibilizando, naturalizando la violación y quitándole la jerarquía de daño (Sonderéguer et al 2011). Es en esta lógica que puede entenderse que la violación sexual afectaría el honor de las mujeres, entendido como una “normas profundamente sedimentadas” en la sociedad, y que manifiestan la pureza de la mujer, y por extensión de sus familias. Por ello, el honor debe ser “defendida por esposos y padres” (Franco 2008, 28). Allí se encuentra la relación del honor con la reafirmación y expresión del poder del patriarcado, en tanto control de la sexualidad y del cuerpo de las mujeres (Celiberti 2012). Todo ello implica entender que la violación sexual no se limita solo a una vulneración física, sino que posee un *horizonte simbólico*, que tiene interlocutores específicos –los pares del agresor- y que convierte al cuerpo de la mujer en un medio de expresión de su dominio (Segato 2018; Segato 2013; Segato 2003). Por esto mismo, muchas veces las mujeres no pudieron presentar denuncias por lo sucedido, ya que los hombres se consideraban “humillados” por medio de la violación sexual sufrida por las mujeres, generándose un subregistro y una subrepresentación de lo sucedido, llegando incluso, para el caso de lo sucedido en el conflicto armado peruano, a preferir “creer” que las mujeres establecieron relaciones “consentidas” (Mantilla 2007, 241).

Parte de todo lo anterior fue observado las investigadoras de DEMUS en su trabajo de línea de base del proyecto de salud comunitaria en la comunidad de Manta. Notan el cuerpo de las mujeres, en contextos de guerra y conflictos, fueron agredidos o por transgredir roles tradicionales de género (en el caso de las mujeres militantes) o “por ser consideradas ‘depositarias’ del honor de las comunidades” (Cárdenas et al 2005, 289). Este tipo de violencia, como señalan las autoras, operan en el cuerpo, sin su consentimiento y eliminando su subjetividad (Cárdenas et al 2005, 27-28). Daña su síquis, su sexualidad y su manera de relacionarse con otros.

La violación también puede ser entendida como una forma de *basurización simbólica* de las mujeres. Rocío Silva Santiesteban (2008) considera que es una expresión de la perversión moral, porque el cuerpo femenino es considerado un “espacio donde se puede ejercer la degradación y el sometimiento” (p. 83), llegando incluso a culpabilizar a la mujer por lo ocurrido. Esto sucedería debido a la ética mariana del sufrimiento en el que las mujeres son socializadas y que impediría problematizar la violencia; “Por eso, al enfrentarse a situaciones de violencia, como las generadas por la guerra sucia y la subversión, las mujeres se encuentran en medio de múltiples coordenadas de dominación y sometimiento [...] viven este tipo de suplicio como una práctica violenta muy emparentada con la violencia doméstica” (Silva Santiesteban 2008, 84-85).

La socióloga Narda Henríquez (2006) también reflexiona respecto a la violencia sexual, en particular sobre la ocurrida en el conflicto armado. Para la autora, los cuerpos de las mujeres, durante las guerras, se convierten en *botines de guerra*, apropiándose de esa manera de la sexualidad de las mujeres. Henríquez señala que, a pesar de que los militares que entregaron sus testimonios ante la CVR declararon que la violencia sexual ocurrió porque no había “visitadoras”, la autora indica que para las mujeres fue vivenciada como una tortura. Cuestionar la forma como los perpetradores explican lo ocurrido es concebir la violencia sexual como una violencia irracional, que no hace otra cosa más que reforzar el estereotipo de una sexualidad masculina incontrolable. Más aún, nos evidencia la forma de relacionarse la sociedad con sus cuerpos, en este caso femenino, y el lugar que éstos ocupan en sus concepciones. Es por ello que la violencia sexual responde a “códigos de género”, incluso cuando ésta se ejerce sobre cuerpos masculino, feminizando al hombre víctima para subordinarlo (Henríquez 2006, 78). Esto ocurre porque el tratamiento hacia las mujeres se encuentra altamente sexualizado, y las partes de sus cuerpos que representan socialmente la identidad sexual femenina son objeto de tortura (Henríquez 2006, 87). Más aún, con respecto a las consecuencias, la autora señala que la violencia sexual debe entenderse como actos de cosificación, lo que generaría “una aparente ruptura de vínculos emocionales que mellan la dignidad y la autoestima de las personas [...] trastoca las sensibilidades y los vínculos emocionales, al incidir en los modos en que los seres humanos nos prodigamos afectos, establecemos relaciones para una sexualidad placentera y sana y nos identificamos con nuestra corporeidad” (Henríquez 2006, 96). Por ello, “las prácticas de violencia sexual constituyen una expropiación de la intimidad y la deshumanización a víctimas y victimarios” (Henríquez 2006, 96).

Sin embargo, Henríquez no se limita a analizar lo ocurrido en el conflicto armado con relación a la violencia sexual desde una sola perspectiva. También señala que la violencia contra las mujeres es “una práctica cotidiana, y la mayoría de los agresores son esposos, convivientes o parientes” (Henríquez 2006, 78). Aun así, para los campesinos de las comunidades las violaciones sexuales no eran consideradas como una violación a los derechos humanos. Al contrario, muchas mujeres han decidido irse de sus pueblos e incluso han dejado a sus hijos en las comunidades, para no vivir la recriminación y burla surgida a partir de la incompreensión, y más aún la responsabilización por lo sucedido, mientras que otras han preferido guardar silencio (Henríquez 2006, 88).

Este punto es uno de los que han abordado varias autoras al reflexionar en torno las violaciones sexuales en el conflicto armado interno. Mantilla (2007), por ejemplo, señala que las mujeres no sólo no hablan de lo que han vivido por vergüenza, culpa y porque no quieran ser estigmatizadas, sino que también porque ellas mismas “no reconocen que lo sucedido implique violaciones a sus derechos humanos” (p. 231, 232). Esto puede ocurrir porque en muchos casos las violaciones sexuales tuvieron lugar “en simultáneo” a otros eventos traumáticos.

Para Crisóstomo también está presente el aspecto de las relaciones asimétricas y de dominación entre hombres y mujeres, como elemento para comprender la ausencia de reconocimiento de vulneración de derechos de las mujeres. Retomando lo ya referenciado por la autora, las relaciones de carácter violento entre hombres y mujeres, incidirían en los ámbitos domésticos y sobre su sexualidad: “La fuerza, el poder y dominio son canalizados para poseer el cuerpo de la mujer, para hacer de ella un objeto al que hay que acceder cuando se sienta la necesidad de hacerlo” (Crisóstomo 2005, 20). En este panorama, la violación sexual, sea quien sea que la cometa y sea cual sea el contexto, sería otra violencia más que experimentan, y que en época del conflicto armado “sólo cambió el agresor” (Crisóstomo 2005, 20). Es por ello que Crisóstomo llega a considerar que las mujeres puedan estar “sobre adaptadas a la violencia sexual”, lo habrían “asumido[la] como algo natural” (2015, 25-26).

La naturalización de la violencia sexual condujo, señala Crisóstomo, que a pesar de que los pobladores de Manta y de Vilca se sientan víctimas del conflicto armado interno y que sus derechos humanos fueron vulnerados, “en esta consideración no incluyen a la mujer como víctima del conflicto armado. Consideran que la violación sexual no es parte de las violaciones a los derechos humanos” (Crisóstomo 2005, 24). En oposición, relevan la violencia vivida por los hombres. Crisóstomo considera que esta es una demostración de la invisibilización que viven las mujeres en lo público y privado, incluso en contextos límites como la violencia. “En este contexto, la mujer decide por el silencio, pues en las comunidades campesinas –por tratarse de sociedades patriarcales con roles muy definidos- a la agresión física se une la humillación y el desprecio de la comunidad” (Crisóstomo 2005, 24). Siguiendo esta misma línea de reflexión, la autora comenta que en el caso privado, las parejas y esposo de las mujeres afectadas olvidan, y “no perciben su dolor y sufrimiento”, relevando el hecho de que han sido deshonrados (Crisóstomo 2005, 25). En el caso de ser mujeres solteras en el momento de la violación, y que

no quedaron embarazadas, optaron por no contar lo que les había pasado; pero en el caso de haber quedado embarazadas, en algunos casos sus padres las apoyaron, pero en otros no les creyeron e incluso las responsabilizaron por lo acaecido. Es por este contexto de humillación y degradación que es difícil que las mujeres no sientan víctimas. Es la "interiorización del *mal trato* social y cultural", dice Crisóstomo, lo que nubla las posibilidades de "verbalizar y explicitar el impacto que ha tenido la violencia política en ellas", lo que difiere de la facilidad con la que se refieren al impacto del conflicto armado en la comunidad, en su familia, y seguramente de lo vivido por los hombres que la rodean (padre, hijos, hermanos, esposo) (Crisóstomo 2005, 25). Esta actitud, para la autora, debe entenderse debido a "los sentimientos paralizantes, como el miedo, la culpa, la vergüenza, la soledad, la inseguridad y la impotencia, sentimientos que actúan de manera determinantes en la construcción de la identidad femenina" (Crisóstomo 2015, 26).

Las explicaciones sobre las violaciones sexuales también deben incorporar el rol de intercambio que pueden adquirir, sobre todo considerando las condiciones de desigualdad, violencia y represión en las cuales se produjeron los hechos de Manta y Vilca. Este aspecto lo evidencia Crisóstomo (2015) respecto a la convivencia con los militares que comenzó a tener lugar en la comunidad de Manta –y que puede haberse replicado en otras comunidades donde se instalaron bases militares–, estableciéndose relaciones con los familiares como compadrazgos, negocios y de amistad, para así mejorar sus posiciones sociales. Específicamente con respecto a las violaciones sexuales, los cuerpos femeninos pueden haber adquirido la condición de intercambio, lo que podía "otorgarles" a ciertas familias algún tipo de "protección". Kimberly Theidon (2004) pesquisa estas experiencias en comunidades de la región de Ayacucho, donde las mujeres eran entregadas para salvar a sus esposos o hermanos (p. 117-118). Sin embargo, la permanencia de los soldados era breve (aproximadamente de tres meses), lo que no permitía que estas condiciones de "protección" se mantuvieran, llegando a fines poco auspiciosos para las mujeres. Las mujeres fueron estigmatizadas y humilladas, más aún aquellas que habían quedado embarazadas (Theidon 2004; Crisóstomo 2015). En relación a esto último, y ligándolo con la baja percepción de derechos vulnerados, Crisóstomo releva que comunalmente la inconveniencia con las violaciones sexuales más bien son los hijos e hijas nacidas producto de estos abusos, y sobre todo la paternidad. Por ello, "No admiten de manera real la agresión, salvo exista un niño" (Crisóstomo 2015, 44). Esto hace que aquellas mujeres que no quedaron embarazadas forzosamente pasen desapercibidas, y no sean consideradas víctimas, potenciando el silencio que guardan por la vergüenza que significa para ellas la violencia experimentada (Crisóstomo 2015, 34).

Ahora bien, no podemos olvidar las explicaciones que los propios ex soldados dan con respecto a las violaciones sexuales. El reciente trabajo de Jelke Boesten y Lurgio Gavilán (2023) nos acerca a las impresiones y explicaciones con respecto a la violencia sexual ocurrida en el marco de los despliegues militares en el combate de la lucha antisubversiva. En varios de los relatos se mencionan casos donde los ex soldados "habrían presenciado" o tenido relaciones sexuales, pero que nunca son concebidas como prácticas abusivas (Boesten & Gavilán 2023). Esto expone la escasa problematización desde la mirada de los perpetradores con respecto a la

violencia sexual, sin considerar el contexto de guerra y su estatus de hombres en una sociedad patriarcal. La violencia sexual termina siendo justificada por los ex soldados, como una situación natural debido a la jovialidad de los soldados, su condición sexual activa incontrolable y sus supuestos deseos naturales como hombres. Todas estas ideas son avivadas desde la cultura militar, que promueve una sexualidad heteronormativa, donde deben demostrar su masculinidad a través del dominio físico de otro, como por ejemplo el abuso sexual. En palabras de los autores: “El militarismo necesita de hombres que expresen su masculinidad en términos de dominio físico sobre los demás: esta capacidad de dominio los haría buenos soldados. [...] El abuso sexual proporcionaba el ejemplo de lo que significa ser un buen soldado: dominar por medio de la violación. El sexo y la violación eran herramientas de dominación y una prueba de masculinidad” (Boesten & Gavilán 2023). La cultura militar, en este sentido, es un régimen de violencia, y por lo tanto, las acciones de los militares y soldados son acciones que operan en el marco de dicha estructura y por ende reproductora de la violencia.

Más allá de las explicaciones sobre la violación sexual, este es un delito que ocurre sin testigos. En el caso de las violaciones ocurridas en el conflicto armado, y en específico en Manta y Vilca, en su mayoría se cumplió esta característica. Crisóstomo señala que los militares se preocupaban de que no hubiese testigos llegando a estudiar y vigilar a las mujeres: “sabían en qué momento, cuándo y por donde ellas transitaban” (2005, 22). Pero en algunos casos, las violaciones eran presenciadas por otros soldados, violando en grupos e incluso con un orden jerárquico. Para Theidon estas prácticas fueron *rituales de sangre*, creando lazos entre aquellos quienes participaban en el hecho: “lazos de sangre establecidos entre los soldados y las matrices ensangrentadas, que ‘parieron’ una fraternidad letal. Estos lazos de sangre unieron a los soldados, y los cuerpos de las mujeres violadas sirvieron como el medio para forjar tales lazos” (Theidon 2004, 121). Se trata de la conformación de lazos entre victimarios que, para la autora “forja *sinvergüenzas* capaces de la brutalidad” (Theidon 2004, 121), construyendo pactos de silencio e impunidad.

Las violaciones sexuales no sólo ocurrieron en las bases militares o cuarteles, sino también en las casas de las mujeres, en sus chacras o estancias (Crisóstomo 2005). Esto no es menor, porque implica que los delitos ocurrían en sus espacios donde se desenvolvían cotidianamente, y donde debían sentirse “seguras”. De esa manera, la violación también elimina esa posibilidad de sentirse “seguras” en ciertos espacios, como sus casas.

Ahora bien, aunque la violación puede ocurrir sin testigos, de todas formas y sobre todo debido al contexto de control militar que existía en las comunidades, se trataba de una experiencia sabida por el resto. Es lo que Theidon observa durante su trabajo de campo en varias comunidades de Ayacucho, donde se encontró con varias mujeres que sabían lo vivido por sus paisanas, pero que no se atrevieron a hacer algo: “No podíamos hacer nada, teníamos miedo que nos iban a visitar también” (Theidon 2004, 108). Por ello, señala la autora que la violación tiene la capacidad de instaurar la mudez, arrebatando la capacidad de narrar lo que sucede (Theidon 2004, 109).

Pocas fueron las mujeres que denunciaron. En primer lugar, no era una opción fácil. Crisóstomo expone las dificultades prácticas que las mujeres debían sortear. Una de ellas se debía a que varias mujeres no vivían en las comunidades mismas donde se encontraban las bases militares instaladas, sino en centros poblados a un par de horas de caminata. Además, en algunos casos las denuncias debían proseguirlas en los cuarteles de los que dependían las bases militares, que se encontraban en las ciudades capitales de provincia e incluso de departamentos, teniendo que pedir salvoconductos para poder salir de sus comunidades, los que eran solicitados en las mismas bases donde se encontraban los militares que habían abusado de ellas (Crisóstomo 2015, 33). Por otro lado, ir a denunciar implicaba exponerse a humillaciones y ser tildadas de mentirosas. En su mayoría, cuando llegaban a realizarlas se debía a que estaban embarazadas y necesitaban conocer el nombre de los agresores (Crisóstomo 2005, 24). Los mandos superiores generalmente decían que el victimario había sido trasladado de base, que no se encontraba o que había sido dado de baja, instaurando la impunidad de los delitos. Estas actitudes demuestran que las violaciones eran toleradas por los mandos superiores, sin descartar que pudiesen responder a una práctica sistemática.

La violencia sexual causa la estigmatización de las mujeres, como lo ha observado Theidon (2004). Son maltratadas por sus comunidades, por sus familias y por sus maridos. Ese estigma es el que las lleva a irse de sus comunidades, dejando a sus hijos/as producto de los embarazos forzados con sus padres (abuelos de los niños y niñas) (Crisóstomo 2015, 36). Señalan las mujeres que no se sienten parte de una comunidad o grupos de contención. De hecho, ni siquiera sienten en sus comunidades alguna “solidaridad de género” entre las mujeres que no fueron víctimas de violencia sexual con aquellas que sí lo fueron. Crisóstomo señala que incluso existe una opinión negativa respecto al hecho, señalando que les habría ocurrido “por sonsas” (Crisóstomo 2015, 34). En otros casos, buscan intentar entablar relaciones de pareja y formar familias con otros hombres, pero ellas dicen sentir cariños diferentes por los hijos/as.

Ese estigma que sufren las mujeres y que comienza a producir un aislamiento de parte de ellas, es lo que Rita Segato llama *muerte social*. Segato plantea este concepto al analizar lo sucedido a las mujeres guatemaltecas, víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado. Señala que al ser agredidas, y con ello estigmatizadas y aisladas, las mujeres ven devastadas sus relaciones comunitarias, generando un quiebre cultural (Segato s/f). Lo anterior no puede dissociarse del valor que tiene la sexualidad de las mujeres y su control para las sociedades, por ejemplo, respecto a la reproducción social y a la noción de honor que se deposita en el cuerpo femenino y se extiende hacia el cuerpo familiar y social. La violación sexual al dañar dicho honor, basado en el sistema patriarcal, genera estigmatización y aislamiento de las mujeres, produciéndose la muerte social (Segato s/f; Fulchiron 2014; Velásquez 2019).

Otras mujeres han guardado silencio frente a los hechos, sobre todo por baja capacidad de escucha, de comprensión, y porque es un tipo de violencia que daña la honra de la mujer, cuestión que en sus entornos sociales aún está vigente. Esto ha truncado sus proyectos de vida (Escribens 2011a; Escribens 2011b) y a ellas mismas. Las llaman “las mujeres de todos y de

nadie”, “las sobras de militares” (Cárdenas et al 2005, 31). Mientras otras mujeres no sólo guardan silencio, sino que llegan a negar los hechos ocurridos; “como si con este acto de negación logran desaparecer el hecho mismo de la violación e intentaran reconstruir sus vidas como si nada hubiera pasado” (Cárdenas et al 2005, 31). Todo esto genera una sub-representación de la violencia sexual (Mantilla 2007), a lo que debemos sumar aquellas mujeres que fueron asesinadas luego de ser violadas, impidiéndonos acceder a sus experiencias, aunque sus cuerpos exhumados pueden evidenciarlos la violencia sexual que sufrieron.

Ahora bien, para comprender como las propias mujeres entienden la violencia sexual, es importante considerar cómo ellas viven sus relaciones sociales y sus sexualidades. En esta línea, uno de los primeros trabajos fue el de Billie Jean Isbell<sup>29</sup>. Desde sus trabajos de campo desde mediados de la década de 1960, Isbell observó la existencia de una *estructura de dualidad sexual complementaria*, que se expresaba en una variedad de situaciones de la vida andina, como por ejemplo y parafraseando a la autora, la división de los pueblos en barrios de arriba y abajo, la división del año en tiempo de lluvia que se asocia a lo femenino y tiempo de sequía a lo masculino (Isbell 1976, 37). Para Isbell, toda la estructura social andina tiene incorporado el principio de la complementariedad sexual, o como también lo llama “la otra mitad esencial”, que establece las formas y maneras de relacionarse entre hombres y mujeres, tanto en espacios públicos como privados (Isbell 1976, 37). Isbell plantea también que la complementariedad dual es un proceso dinámico, que se observa a lo largo de la vida de la persona, y que se alterna entre lo femenino a lo masculino. Es lo que ella denomina como *tropos de género* (Isbell 1997). La primera etapa de la *wawa*, ente inmaduro y que habita el mundo femenino durante un primer tiempo, implica concebirla como un periodo femenino *per se*, que luego es seguido por un proceso de diferenciación a través de corte de pelo, ropas acordes al sexo biológico. Luego, durante la adolescencia, las mujeres tienen un periodo de goce de su libertad sexual, previo a contraer matrimonios. Este último es un rito que implica el control de la sexualidad de las mujeres, para la reproducción de la sociedad. Por ello que, el matrimonio implica el ingreso a una etapa caracterizada como femenina. Es una condición compartida por hombres y mujeres, retratado en la imagen que se genera en el momento del parto<sup>30</sup>. Posterior a la etapa femenina, se ingresa a un periodo caracterizado como masculino, debido a la merma de la condición fértil. En esta etapa, las mujeres vuelven a adquirir libertad sexual, la que se expresa mucho en el tipo de chistes o comentarios con alto contenido sexual. Finalmente, al morir, las personas ingresan a una fase de inespecificidad, volviéndose andróginos, poseyendo tanto la fuerza germinadora femenina como la inseminadora masculina. Todo este vaivén, además, está asociado a lo húmedo y seco:

La vida comienza en un estado húmedo, ‘inmaduro’, no-marcado, que es femenino; la diferenciación y la condición marcada aumentan y llegan a una cima durante la adolescencia. Pero durante la madurez, cuando los poderes reproductivos femeninos son restringidos y entregados

---

<sup>29</sup> La gran mayoría del trabajo desarrollado por Isbell fue en la comunidad de Chuschi, de la región de Ayacucho.

<sup>30</sup> Describe Isbell que el hombre se ubica tras la mujer y apretando el vientre, ayudando así a la mujer a pujar. Esto produce como imagen que, al estar tanto la mujer como el hombre juntos, uno tras el otro, lo “observadores miraban cuatro manos y cuatro piernas, y parecía que ambos progenitores estaban pariendo a la *wawa*” (Isbell 1997, 276).

a fines reproductivos, el proceso de marcar lo masculino recibe menos atención, mientras la sociedad se enfoca en el estado esperado de la mujer como madre reproductora, *warmi*. El patrón de masculinidad marcado es más evidente durante la vejez (que tiene un carácter masculino para ambos sexos), mientras los ancianos pierden su humedad y se convierten en *chuiñu*. La muerte, el podrido necesario de las generaciones presentes que luego se mueven por los ríos de la otra vida hacia la regeneración y el futuro, quizás pierde el género específico, exactamente como las papas disecadas pierden humedad y se petrifican. Los muertos petrificados contribuyen a la esencia de los recién nacidos, quienes entran al mundo no del todo desprovistos de género, sino como hembras no-marcadas. El proceso de diferenciación y elaboración de género vuelve a empezar (Isbell 1997, 290-291).

Otro trabajo interesante con respecto a las relaciones de género es el de Catherine Allen<sup>31</sup>, el cual sigue en esta última línea desarrollada por Isbell, aunque mucho más permeable y fluido. Allen observa la inexistencia de masculinidades y feminidades fijas y rígidas. Al contrario, “una entidad puede ser considerada masculina en un contexto y en otros, puede ser vista como femenina, dependiendo de las cualidades que ésta manifieste” (Allen 2008, 55). Este último es elemento clave, porque cada labor que realiza un individuo está relacionada con algún sexo. Esto se debe a la manera sexualizada (no erótica) de ver el mundo. Por ejemplo, todo trabajo manual como el tejer es considerado femenino (*warmi runa*). Sin embargo, no es una labor excluyente para los hombres. Esto implica que cada sujeto/a puede desarrollar o la masculinidad propia de una mujer o la feminidad propia de un hombre<sup>32</sup>.

La máxima expresión de esta puesta en práctica de esta complementariedad es en la división del trabajo. Señala Allen que para decir hombre y mujer en quechua se utiliza la palabra compuesta *warmi-qhari*, ejemplificando la unidad y dependencia mutua de los sujetos. Allen señala: “El hogar, entendido como una unidad productiva, está constituida sobre la base de estos dos tipos de seres humanos diferentes, pero interdependiente, mujer y hombre, con sus esferas separadas, pero complementarias, de conocimientos, intereses y habilidades” (2008, 85). Esta complementariedad se manifiesta potentemente en el hecho de que ningún hombre se compromete con alguna responsabilidad en la comunidad, sin antes haberlo conversado con su esposa. Por ello se dice que un varón reconocido en la comunidad implica que tienen a su lado “esposas decididas y capaces. Los *runakuna* -hombres y mujeres- afirman categóricamente que los varones no pueden desempeñar sus cargos religiosos y cívicos son la ayuda de sus esposas” (Allen 2008, 94). Sin embargo, las mujeres en los espacios públicos tienen una actitud de sumisión frente a los hombres en los espacios públicos.

A pesar de la complementariedad que observa, la autora nota la existencia de actitudes violentas entre hombres y mujeres. Nunca presencié expresiones de cariño, pero sí insultarse, e incluso lanzarse piedras y palos pequeños (Allen 2008, 93). En temporada de carnavales, por ejemplo, Allen señalaba que “el muchacho baila con su chica, cantándole seductoramente. Pero,

---

<sup>31</sup> Su trabajo es una extensa etnografía desarrollada en la comunidad de Sonqo, región de Cusco.

<sup>32</sup> En su trabajo de campo, Don Cipriano, un comunero de la comunidad, le señaló a Allen que “En febrero, cuando no hay trabajo agrícola [...] seré una mujer, e iré tejiendo por ahí” (2008, 92).

su baile puede transformarse en un enfrentamiento en el cual ambos se latigean las piernas con un creciente frenesí” (2008, 93). Este no es el único momento que entre hombres y mujeres irrumpe la violencia. Allen notaba que muchas veces, cuando los hombres volvían de los pueblos *mistis*, regresaban a sus hogares humillados y furiosos, además de ebrios, debido al maltrato sufrido en la ciudad. A través de la violencia, buscaban ejercer su autoridad en sus hogares.

Un trabajo interesante sobre las relaciones de género y sexualidad es también el desarrollado por Miguel de la Serna (2012), quien continúa planteando la existencia de factores externos para la explicación de la violencia en las relaciones de género. Sostiene su reflexión a partir de la existencia de un tipo de teoría moral económica que convive con cierto tipo de relaciones de poder (Scott 2007). Sin embargo, al abandonar esa economía moral, las relaciones de poder entran en crisis. Esta es la situación que tuvo lugar a principios de 1980, y que condujo a muchos campesinos a apoyar a Sendero Luminoso, como una posibilidad de recomponer la economía moral previa. En relación a la violencia vivida por las mujeres, De la Serna señala que la economía moral previa permitía a muchas mujeres, frente a los abusos vividos por parte de sus esposos, ellas recurrieran a las autoridades comunales. Así, los hombres abusivos eran castigados, e incluso podían sufrir una humillación pública, llegando a ser expulsados de las comunidades en caso de no obedecer y respetar la autoridad como a sus obligaciones de género. Dice el autor: “aun cuando los hombres violaban estos códigos de género, los usos y costumbres locales de justicia servían para restringir su mala conducta” (De la Serna 2013, 76). No obstante, los hombres comienzan a ignorar las obligaciones y a respetar sus obligaciones de género. Estos cambios se deberían a la migración hacia la ciudad, sobre todo cuando los hombres conciben como una opción factible poder vivir en ella, como también poder construir redes de apoyo<sup>33</sup>. Así, comienzan a cuestionar la autoridad, la comunidad y sus normativas con respecto a las relaciones de género.

Un quiebre frente al consenso en torno a la premisa sobre la complementariedad andina de las relaciones de género, como también a la lógica de la externalidad para entender la violencia como parte constituyente de las relaciones entre mujeres y hombres, es el planteado por Penélope Harvey (1989). A partir de sus observaciones sobre la participación política de las mujeres en sus comunidades<sup>34</sup>, nota que ésta es escasa debido a su monolingüismo. Esta situación se debe a que la educación de las niñas no era prioritaria —a diferencia del caso de los niños— para las familias. Ello implica que no acceden a la escuela, espacio de aprendizaje del castellano, lengua que les permitiría modificar sus posiciones de subordinación en sus comunidades. El monolingüismo y analfabetismo de las mujeres, producto de su escasa escolarización, establece las maneras cómo las mujeres se van a desenvolver en sus comunidades. Son relegadas en el espacio comunal y de toma de decisiones, alejándolas del Estado. Es así como se mantienen silenciosas, sin voz, e incluso llegan a ser objeto de burla por parte de los hombres de la

---

<sup>33</sup> Los hombres siempre se han movido desde las comunidades a las ciudades, solo que previamente la ciudad no era percibida como un opción para vivir. Los hombres debían mantener sus vínculos locales tanto para poder subsistir como para mantener su condición de comuneros.

<sup>34</sup> Su trabajo principalmente se realizó en el distrito de Ocongate, Cusco.

comunidad (Harvey 1989, 29-30)<sup>35</sup>. Así es como Harvey concluye que no existe una relación igualitaria en las comunidades, y esta situación no necesariamente se debe a factores externos a las dinámicas propias de las comunidades (1989, 7).

Harvey plantea que más que complementariedad sexual, en las comunidades andinas las relaciones de género están mediadas por principios de afinidad y parentesco. Estos principios proporcionan un orden, una jerarquía y respeto, principios que son incorporados tanto por hombres como mujeres, y surgen con el establecimiento de una nueva unidad social, como lo es una pareja sexual cuando forma un hogar<sup>36</sup>. Con el establecimiento de las relaciones de parentesco como principios regulares entre hombres y mujeres, se instala una serie de características que deben tener ambos sujetos. Mientras las mujeres deben ser trabajadoras, cariñosas y, sobre todo, maternales, los hombres están marcadas por la fuerza física, su espíritu de autonomía y su virilidad heterosexual (Harvey 1994). Esta idea de Harvey sigue complejizándose. En posteriores trabajos, la autora plantea que la violencia es un proceso social y no es marginal. Todo lo contrario, es central en la reproducción y en el establecimiento de las relaciones sociales –llegando incluso a ser una fuerza transformadora (Harvey 1997, 3). En este sentido, la violencia doméstica construye subjetividades. Dice la autora que en los Andes, aunque hombres y mujeres se vean como igual y como partes complementarias de la producción y reproducción, la masculinidad es entendida como autónoma y es una posición de mayor jerarquía que la feminidad. El antagonismo que se establece entre cónyuges, por lo tanto, no es producto de la diferencia de género, dirá Harvey, sino que es producto de la naturaleza de la afinidad. Para precisar, la autora señala, por ejemplo, que en las comunidades de Ocongate, hombres y mujeres más bien viven juntos como parientes y se relacionan por sus hijos y por el trabajo, sin otro objetivo más en especial. Ahora bien, esta forma de relacionarse puede verse de manera ambigua, incluso permitiéndoles ocultar conflictos domésticos y la posición de subalternidad de la mujer (Harvey 1997, 6). Harvey señala que la diferenciación de género no sólo permea la constitución de personas, sino que también es un mecanismo básico de control social, y bajo esa línea, la sexualidad de las personas es generizada y producida (1997, 12).

Esta postura respecto al cuestionamiento en torno a la complementariedad sexual es compartida por Marisol de la Cadena. En sus reflexiones en torno a la posición de subordinación de las mujeres, observa como las diferencias étnicas se incorporan e influyen. Para la autora, tanto los conceptos de complementariedad como de subordinación son insuficientes. Cruza en su reflexión, en torno a la constitución de identidad, a los discursos sobre la etnicidad. Para De la Cadena, las identidades étnicas se construyen en interacción. Por ello, “No es extraño que el indio de una relación, sea el misti de otro [relación]” (De la Cadena 1991, 4). Esto sucede producto de los *indicadores materiales de etnicidad*, que son visibles, por tanto observables, y que no

---

<sup>35</sup> Señala Harvey que "Es importante advertir aquí que en Ocongate los hombres monolingües tampoco se enorgullecen de su incapacidad de hablar castellano y, como sucede con las mujeres, utilizarán el castellano que saben sólo cuando están borrachos (Harvey 1987: 173-262, 1989).

<sup>36</sup> El matrimonio en sí no es el hito que establece el surgimiento de una nueva unidad social sino el nacimiento de un hijo/a, que puede ocurrir años después de convivencia.

necesariamente coinciden con la clase a la que pertenece el sujeto (De la Cadena 1991, 3). Ahora bien, los indicadores materiales de etnicidad se relacionan con las fuentes de poder y prestigio social, como por ejemplo la propiedad de la tierra. Sin embargo, estas no son estáticas, sino que van cambiando a lo largo de la historia. En su momento, la propiedad de la tierra fue una fuente de poder y prestigio, al que las mujeres no tenían acceso, ubicándolas en espacios de subordinación. No obstante, al cambiar la fuente desde donde emana el poder, como lo son los empleos y salarios en la ciudad, la mujer comenzó a acceder a la propiedad de la tierra. Pero producto de esta modificación, la mujer quedó de igual forma ligada a la ruralidad, y con ello a una posición de subordinación (De la Cadena 1991, 12). A esto se suma una serie de significados con respecto lo que se entiende como trabajo. Por ejemplo, los campesinos chitapampinos no consideran que las mujeres que venden en los mercados trabajen, porque es una labora que ejercen sentadas, y por tanto no exige uso de fuerza física, y porque finalmente, la venta de hortalizas es resultado del trabajo de los hombres (De la Cadena 1991, 20). Más aún, los hombres consideran que las mujeres no deberían trabajar porque podrían “dañar” su capacidad reproductiva biológica. Finalmente, alejan a la mujer de las ciudades, impidiendo que puedan desarrollar relaciones eficientes en la ciudad, no puedan construir carreras urbanas, y quedan alejadas de posibilidades para obtener prestigio político y amestizarse. Así, las mujeres quedan ligadas a la ruralidad, son ubicadas en los últimos escalones de las relaciones entre hombres y mujeres, además de indianizarlas aún más, lo que implica relegarlas socialmente y controlar su sexualidad.

### **2.3. Producciones culturales como representaciones de la memoria en el conflicto armado interno y su rol como reparaciones simbólicas**

Lo ocurrido durante el conflicto armado interno tuvo su expresión en una serie de representaciones culturales. Son varios los y las autores peruanos los que han reflexionado en torno a la memoria del conflicto armado interno. María Eugenia Ulfe en su trabajo *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (2011) se aboca a analizar cómo los retablos, a través de un proceso de resignificación del soporte, fueron capaces de contar lo ocurrido durante la época del conflicto armado, y conservar una memoria de aquellos años. De esta manera, los retablos, en este caso, se convierten en “vehículos o medios a través de los cuales podemos mirar introspectivamente los sucesos que afectaron – y afectan- la vida social de los peruanos” (Ulfe 2001, 25). Son medios a través de los cuales se puede estudiar “tanto el modo y la representación del pasado reciente, como las maneras que encuentran las memorias – individuales, colectivas, históricas y populares- para expresar su contenido” (Ulfe 2011, 30).

Esta postura de Ulfe es compartida por Cynthia Milton. En su trabajo *Art from a fractured past. Memory and truth telling in post Shining Path Peru* (2014)<sup>37</sup> señala que las expresiones artísticas son un poderoso medio para contar lo ocurrido, como también de buscar establecer algún tipo

---

<sup>37</sup> El libro se publicó en castellano en el 2018.

de entendimiento de los eventos ocurridos (p. 2). Señala que las artes se despliegan como medios para hablar de las atrocidades, recordando la famosa frase de Theodor Adorno respecto a la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Milton plantea que el arte es un medio de expresión importante sobre el sufrimiento.

Sin embargo, Milton recuerda que las obras de arte son creadas y no son huellas directas del pasado violento, como sí podría serlo un testimonio o documentos de la época. Pero, al no serlo gozan de una virtud: su capacidad de “romper antiguos marcos y construir nuevos. Porque el arte está, tal vez, menos atado al pasado y a los hechos que otros medios de comunicación” (Milton 2014, 17. Traducción propia). Esa “distancia” le permite al arte hacer “lo ‘inimaginable’ imaginable y provee nuevos marcos con los cuales construir nuevas narrativas” (Milton 2014, 18. Traducción propia). Allí es donde residen sus posibilidades de transformación, permitiéndose generar otras memorias, otros significados, oponerse a ciertas memorias dominantes institucionales que promueven la impunidad (Milton 2014, 18). No obstante, esas mismas posibilidades de creatividad a partir de la “distancia” plantean ciertas interrogantes a la hora de analizar las representaciones culturales en tanto la memoria que comunican: “¿Cuánto se conoce [los y las artistas] de esta historia? ¿Quiénes son estos artistas y estos espacios que toman la imagen del conflicto armado interno como inspiración y expresión?” (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 232). Estas preguntas adquieren relevancia a la hora de considerar que muchas personas conocerán y aprenderán del conflicto armado como de casos puntuales a través de las representaciones culturales (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 233).

Sin problematizar este aspecto, uno de los autores que releva el rol transformativo de las representaciones culturales es Víctor Vich (2015). Para el autor, a partir de la publicación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, surgieron una serie de producciones que buscaron “transformar los sentidos comunes existentes”, asumiendo “sin temor, el horror de lo vivido y que gracias a la densidad de sus símbolos, están abriendo diversos espacios de interpelación política en la sociedad” (Vich 2015, 14). De esa manera, estas representaciones “interrumpirían la mirada habitual”, proponiendo otras maneras de ver lo ocurrido, asumiendo así el rol del arte de romper los marcos sociales en los que generalmente nos relacionamos, proponiéndonos otras formas de vincularnos, en este caso con nuestro pasado (Vich 2015, 17-18). Sin embargo, las obras y las representaciones por sí mismas no son capaces de generar cambio. Sólo es factible si estas representaciones producen “nuevos espacios de socialización y de cuestionamiento profundo” (Vich 2015, 15).

Ahora bien, las anteriores observaciones Milton se relacionan con lo planteado por Ulfe, respecto a la capacidad que las representaciones tienen de establecer qué se recuerda, qué no se recuerda y cómo se recuerda, tal como ocurre con el propio proceso de selección de los recuerdos y de construcción de memorias: “En el caso de los retablos, cuyo contenido simboliza la violencia, el aspecto creativo se manifiesta de manera política; pero no sólo eso, existe también una aguda disyuntiva entre qué recordar y que no; qué incluir en la representación y cómo colocarlo en el escenario de la caja” (Ulfe 2011, 31).

Estos procesos de selección no ocurren en el vacío. Como señalan Ponciano del Pino y Carolina Yezer (2013), las representaciones de memoria, como los retablos de los que se ocupa Ulfe, o los pumpines que analiza Jonathan Ritter (2013) y las tablas de Sarhua que examina Olga González (2011), son un reflejo de “la política local, la vida posconflicto y la reconstrucción social e identitaria. Por otro lado, [...] abordan la memoria (de la guerra) no como un hecho aislado, sino como una realidad que impregna la vida y se articula con otros procesos sociales y políticos” (p. 9). Más aún, “exporta enfoques, conceptos, categorías de análisis, produce historias, víctimas y otras nuevas subjetividades que cambian la dinámica de la política del posconflicto (Del Pino & Yezer 2013, 19).

Este enfoque implica considerar la agencia que tienen tanto las representaciones como los sujetos creadores/artistas de las producciones culturales. Como Alfred Gell (2016) señala las producciones culturales puede comprenderse como hechos sociales, debido a que a su alrededor se tejen relaciones sociales, expresiones de poder, narrativas, agendas y procesos. Esto ocurre a partir de su capacidad de generar agencias, casualidades, resultados, mediaciones y transformaciones en los procesos sociales en los cuales se encuentran inmersos desde su surgimiento/creación. Esas interacciones que se dan a su alrededor generan un sistema de acción, que incluso puede escapar del control del propio sujeto creador/artista (Gell 2016). Por ello, las producciones culturales que representan lo sucedido durante el conflicto armado –para centrarnos en el caso histórico que nos compete– son también una forma de protesta social, de expresión de los deseos de reconocimiento y de participación social y política (Ulfe 2011, 31).

Esto ocurre, en este caso, porque las producciones, y las relaciones que se tejen desde y en torno a ellas, son parte y se inscriben en un contexto histórico. En este caso, se trata de un contexto de posconflicto, marcado fuertemente por las ideas de reparación, justicia y reconocimiento de la denominada industria de la justicia transicional (Del Pino & Yezer 2013; Castillejo 2015); además, se trata de un discurso que pertenece a una agenda global, bastante normativo, como un plan de gestión que marca las rutas a seguir para las sociedades que vienen saliendo de conflictos armados, dictaduras militares o guerras internas. En el caso peruano, la Comisión de la Verdad y Reconciliación y su Informe Final es parte de las medidas de justicia transicional.

Las producciones culturales se inscriben en este proceso, viéndose trazado sus itinerarios, sus estéticas, circunscribiéndolas en ciertos debates públicos (Ulfe & Sastre 2022) e imprimiéndole el mandato o deber de reparación o más precisamente de reparación simbólica. De esta manera, y como expresión de su adscripción al contexto histórico, las producciones culturales se ven mandados a encarnar las recomendaciones que el Informe Final delinea; en este caso a ser suyo la tarea de reparar simbólicamente a las víctimas del conflicto. Esto significa que las producciones se transformen en objetos que intentan ser medidas de satisfacción en tanto garantías de no repetición, mitigando el dolor de las personas afectadas y sus familiares y honrando la memoria de las víctimas (Reyes 2019).

Es por ello que la Comisión de la Verdad y Reconciliación y el Informe Final marcaron un hito, y con ello un antes y un después que es importante a considerar respecto a las producciones culturales. Se trata de un periodo diferente de creación, por ejemplo, en el caso de los retablos que examina Ulfe, o los pumpines que estudia Ritter, o las tablas de Sarhua que analiza González. Se trata de un periodo que no se encuentra marcado por la emergencia y la denuncia. Las obras de teatro que se analizaron en esta investigación fueron producidas posterior a la Comisión y al Informe Final, haciendo suyas las tareas de reconciliación y reconocimiento. Esto influye en su forma de representación y estética usada. Más aún, las obras son permeadas por otros discursos que son parte del contexto de producción, como lo son la perspectiva feminista, cuestiones que son abordadas en el análisis de este trabajo.

#### 2.4. El cuerpo como experiencia

A partir de la revisión bibliográfica y de la manera como decidí formular este trabajo de investigación, el cuerpo como experiencia se volvió central para comprender y trabajar la violencia sexual. Como expuse con respecto a la delimitación de mi campo de investigación y en la presentación del problema de investigación, mi foco de reflexión estuvo, por un lado, en las producciones culturales en tanto representación de la violencia sexual. Las artistas, por ejemplo, usan sus cuerpos como soporte de las creaciones, experimentando la violencia al recrearla. Por otro lado, al acercarme a las mujeres sobrevivientes, mi interés se encontraba en ellas como sujetas que vivieron experiencia y como la han incorporado en sus vidas, en particular en su manera de relacionarse con esos recuerdos.

El abordaje del concepto de cuerpo como experiencia lo realice usando el trabajo de Pierre Bourdieu (2007) sobre el *habitus*, que es definido como:

una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos – pensamiento, percepciones, expresiones, acciones- que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales (Bourdieu 2007, 90)

El *habitus* es también la incorporación en los sujetos de las lógicas estructurales como clase, grupo, raza, género. Dice Bourdieu que, como ejemplo de aquella incorporación, “La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose en la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente adecuadas a su lógica y a sus exigencias”, como también de privilegios y obligaciones para el sujeto, las que son concebidas como realidades, “puesto que se encuentran perdurablemente inscritos en el cuerpo y en la creencia” (Bourdieu 2007, 93, 94). El concepto de *habitus* de Bourdieu provee de un marco teórico base que hace comprensible al cuerpo como experiencia.

Siguiendo este camino teórico, la antropóloga india Veena Das, quien ha reflexionado en torno a las experiencias de mujeres que vivieron la violenta Partición de Pakistán de la India en 1947, señala que las mujeres víctimas de violencia sexual procesaron sus experiencias y los signos de la violación a través de lo que ella llama trabajo de domesticación, de ritualización y de re-narración (Das 2008a, 218). Para la autora, este proceso no ocurre de manera ajena al contexto cultural (en el más amplio sentido) de las mujeres. Dice Das que “la manera en que las propias mujeres formaron su posición como sujetos, aun cuando se refleja en estas construcciones, no estuvo completamente determinada por ellas. He sostenido que las mujeres hablaron de sus experiencias anclando sus discursos en los géneros de duelo y lamento que ya les asignaba un lugar en el trabajo cultural del duelo” (Das 2008a, 218). No obstante, también “hablaron de la violencia y el dolor tanto dentro de éstos géneros como también fuera de ellos” (Das 2008a, 219). Esto es lo central, ya que es por medio de una transacción entre el lenguaje y el cuerpo que las mujeres lograron darse voz y manifestar el dolor. Por ello, Das presta atención a “los fragmentos de su discurso [...] que] están llenos de palabras no dichas, de gestos performativos y de todo un repertorio de ideas culturalmente densas que rodean las expresiones” (Das 2008a, 228).

Das tiene claro que es al sufrimiento vivido por los sujetos al que ella se acerca, en su caso las mujeres víctimas de violencia sexual durante la Partición. Este sufrimiento es tan extremo y perturbador, que la autora habla de *conocimiento envenenado* (Das 2008a, 244), noción que seguiré desarrollando en las líneas posteriores, y con el cual entenderé lo vivido por las mujeres sobrevivientes.

Para entender más en profundidad la propuesta de Das debemos considerar el contexto en que ocurren las violaciones sexuales a mujeres, tanto musulmanas como hindúes y sijs. Señala Das que,

los hindúes habían contaminado la pureza del Islam que el nuevo Estado pretendía encarnar, y a su vez los hindúes consideraban que los musulmanes habían introducido sustancias venenosas en el cuerpo político del venerable país de Bharata. Por tanto, cada uno de ellos buscaba castigar al otro, infligiéndole dolor y, sobre todo, haciéndolo en las mujeres del otro grupo, de manera que la memoria de las indignidades nunca cesara de perseguirlos en el futuro (Das 2008c, 422).

Los cuerpos femeninos fueron una manera de construir memoria por medio del dolor (Das 2008c, 425). Y esto es central, porque señala Das que no debemos mirar el lenguaje del cuerpo como una manera de observar la violencia, “porque el cuerpo fue parte del terror en sí” (Das 2008c, 425). Esto nos invita a pensar en la imposibilidad de disociar la experiencia del cuerpo, en tanto que el cuerpo es parte constituyente de la violencia. No es una expresión, no es un reflejo; el cuerpo es.

Esta perspectiva implica una crítica a la división entre sujeto-objeto, cuerpo-mente. Das señala que la antropología tradicional más bien se ha interesado en el orden que se construye para dejar de lado al caos. En este sentido “todo el campo de transgresiones, el desorden y la

violencia queda fuera de los dominios privilegiados de investigación de la antropología” (Das 2008e, 196). Más aun, “En mi opinión, el énfasis en un pensamiento objetivado, aceptable de manera simultánea para varios sujetos [...] convierte al salvaje en inteligible, de modo que su subjetividad llega a ser negada por completo” (Das 2008e, 196).

Pero a la autora esta perspectiva no le ayuda a analizar su tema de interés: el dolor, experiencia por excelencia subjetiva. En su trabajo de campo con mujeres punjabíes víctimas de violencia sexual durante la Partición de la India y Pakistán, Das ocupa el concepto de *conocimiento venenoso*, expresado por las propias mujeres para hacer referencia a sus experiencias dolorosas. El *conocimiento envenenado* es su manera de habitar el mundo. Dice Das que la violencia que provocó ese dolor “decidió la muerte de su mundo como lo conocía. Pero le ofreció una nueva manera de habitar otra vez en el mundo” (Das 2008<sup>a</sup>, 247). De hecho, en el caso de las mujeres que regresan con sus familias, luego de ser raptadas y violadas, sus relaciones familiares y de parentesco, se ven afectadas, porque sus cuerpos son expresiones de la violencia, impresa en ellos, a tal punto que existe la creencia del sacrificio de hijas antes de ser raptadas y violadas, para así “preservar incólume la pureza y el honor de la familia” (Das 2008b, 357). Por ello, las mujeres que sobrevivieron y volvieron con sus familias, dicen que en sus cuerpos reside un *conocimiento envenenado*; son como recipientes de experiencias de violencias, y que las envenenan. Así señalan que han bebido “el dolor para que la vida pudiera continuar” (Das 2008b, 369).

Entender que el dolor se imprime en el cuerpo es la expresión de la influencia de Ludwig Wittgenstein en el trabajo de Das. En los textos *Cuadernos azules y marrón* e *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, Das encuentra una manera de entender cómo el dolor se corporaliza y reside en el cuerpo: “El dolor es un juego de lenguaje que solicita mi reconocimiento; así como la experiencia de mi dolor clama por la posibilidad de que pueda residir en otro cuerpo” (Ortega 2008, 54). Es así como la frase “tengo dolor”, en tanto un “juego de lenguaje”, es una manera o un medio para hacer que mi dolor habite el cuerpo de otro (Jimeno 2008, 266). Incluso, Das dice que “En el registro de lo imaginario, el dolor del otro pide un hogar en el lenguaje y busca un hogar en el cuerpo” (Das 2008b, 371).

De manera similar, Nancy Scheper-Hughes, en su investigación sobre la vida cotidiana y muerte en una población en el Nordeste brasileño, comentaba que existía una extendida utilización entre los habitantes de los *nervos* (nervios) para explicar una infinidad de problemas de salud<sup>38</sup>. Para la autora, quien antes de su trabajo de campo en los años 1980 había estado en el lugar como médico, la explicación de los *nervos* no existía: “Hubo un tiempo, incluso en el inicio del periodo represivo a mediados de los sesenta, en el que la gente del Alto hablaba libremente de desfallecer de hambre. Hoy en día se oye a la gente desfallecer por la ‘debilidad de los nervios’” (Scheper-Hughes 1997, 174). Para la autora esta manera de referirse a sus problemas

---

<sup>38</sup> “*nervos* es un fenómeno polisémico, una explicación para el cansancio, la debilidad, la irritabilidad, los temblores, los dolores de cabeza, los enfados y resentimientos, el dolor, las infecciones de parásitos... y el hambre” (Scheper-Hughes 1997, 176). Incluso, Scheper-Hughes señala que los trabajadores responsabilizan a sus propios cuerpos débiles por sus problemas de supervivencia, describiéndolos desde términos de “valor de uso” (1997, 186).

sociales y económicos se debe a que los discursos del hambre como el del racismo no están permitidos en la barriada. De esta manera, “la rabia y la locura peligrosa del hambre se han visto metaforizadas [...] hoy, la única ‘locura’ del hambre es el delirio que permite al pueblo hambriento ver en sus extremidades atrofiadas y trémulas, una debilidad crónica del cuerpo y la mente” (Scheper-Hughes 1997, 174).

Aunque la autora desarrolla una crítica al discurso de la enfermedad, por sobre el discurso del hambre, señalando que el primero no plantea una crítica social<sup>39</sup>, e incluso llega a eximir de responsabilidades sociales –porque “La enfermedad entra dentro de la categoría moral de las cosas que ‘simplemente ocurren’ a la gente” (Scheper-Hughes 1997, 174)-, ella no pretende negar y destruir el discurso esbozado por las personas, sino observar cómo los habitantes de la barriada Alto do Cruzeiro se expresa y explican sus “males” haciendo uso de un relato que privilegia al cuerpo. De todas formas, para la autora “el lenguaje del cuerpo es el lenguaje de la derrota”, porque la debilidad que aqueja a los hombres y mujeres del Alto do Cruzeiro, manifiesta su imposibilidad física de estar rectos, de poder “encarar el mundo frente a frente, sostenerse sobre los dos pies” (Scheper-Hughes 1997, 182). Es por ello que los *nervos*, señala Scheper-Hughes, es una manera de ‘habitar el cuerpo’.

El cuerpo y la corporalización, entonces, es una manera de expresión que adoptan o que han desarrollado los grupos sociales y humanos. Elevar la voz en una protesta política activa es imposible y muy peligroso. Permanecer totalmente callados es, no obstante, intolerable.

En situaciones tan ‘intolerables’ como éstas siempre se puede contar con el cuerpo nervioso, tembloroso, agitado y furioso para mantener viva la percepción de que se está en un auténtico ‘estado de emergencias’. [...] La Negra Elena, que perdió a su marido y a su hijo mayor a manos de los escuadrones locales, se quedó muda del espanto. No puede hablar. Pero ella siempre está sentada vestida de blanco fuera de su cabaña cerca de la cima del Cruzeiro, y se agita y tiembla y levanta sus puños cerrados en un paroxismo de nervios de furia. ¿Se puede reducir este complejo idioma político y somático a un discurso insípido sobre la somatización del paciente? (Scheper-Hughes 1997, 186)

Esta última descripción relatada por Scheper-Hughes, no está alejada de lo que Das contaba sobre un grupo de mujeres viudas que se sentaban frente a sus casas sin bañarse y despeinadas, y que fueron obligadas a arreglarse y retirarse de los espacios que ocupaban debido a la visita de la Madre Teresa de Calcuta a la localidad. Las autoridades de la localidad querían mostrar que las cosas habían vuelto a la normalidad, luego de ciertos hechos de violencia. Y la presencia de las mujeres no era un indicador de aquello. Sin embargo, las mujeres no accedieron ni a retirarse ni a cambiar su aspecto: “En otras palabras, el cuerpo y el espacio ordenados iban a ser presentados como el espectáculo mediante el cual debían leerse la normalidad en una

---

<sup>39</sup> “¿Cómo puede ser que lavanderas y cortadores de caña extenuados se definan a sí mismos como débiles antes que como explotados? Lo que es peor, si reconocen su exceso de trabajo y explotación, ¿cómo diablos pueden reinterpretarlos como una enfermedad, *nervos de trabalhar muito*, para la cual la cura apropiada es un tónico, vitamina A o una inyección de glucosa?” (Scheper-Hughes 1997, 177)

situación cargada con las experiencias de pérdida, rabia y un dolor abrumador. [...] las mujeres estaban presentando sus cuerpos como evidencia de sus penosas pérdidas” (Das 2008d, 160-161).

La corporalización o el cuerpo como experiencia es una manera de acercarnos a conocer las experiencias de violencia y dolor de las mujeres, desde una manera diferente de ser procesadas, que no silencia al cuerpo como la psicología o la psiquiatría, dirán Scheper-Hughes citada por Theidon (2004, 50), sino que le proporciona un espacio central, como la propia Theidon observa en su trabajo de investigación sobre el conflicto armado interno peruano. De hecho, un ejemplo de ello es la “enfermedad” de la teta asustada que varias mujeres le comentaron a Theidon, con respecto a la transmisión del susto o miedo y de memoras malignas a través de leche producto del terror esparcido por militares y grupos subversivos durante el periodo de conflicto armado en la sierra peruana (Theidon 2004, 50). No es la única narración de este tipo. También se encuentran los *llakis*, “pensamientos o recuerdos penosos que llegan al corazón” (Theidon 2004, 64) y que pueden ocupar el cuerpo de una persona, al verse el corazón desbordado de tantos recuerdos dolorosos. Por eso, la gente puede decir “es pura pena” (Theidon 2004, 65).

Ambos, tanto la teta asustada como los *llakis*, son males que vienen de afuera, no surgen desde la interioridad del sujeto, sino que entra en las personas, se acumulan, los ocupan (Theidon 2004, 59), llegando a convertir al cuerpo en algo insoportable debido al peso de los recuerdos penosos (Theidon 2004, 67). La violencia política y otros factores como la pobreza, son episodios que sirven como gatillos evocadores para recordar lo que han perdido, los productores de esos recuerdos dolorosos, que los aplastan y nos los dejan respirar (Theidon 2004, 64). Por ello, las memorias, esos recuerdos no son solo sedimentos en los cuerpos, sino que sedimentan en los cuerpos (Theidon 2004), convirtiéndolos, dice la autora, en sitios históricos (Theidon 2004, 76). Es por ello que uno de los motivos que hay en las comunidades es el olvido. Le preguntaron a Theidon un grupo de mujeres en su trabajo de campo, “¿Por qué vamos a recordar todo lo que pasó? ¿Para martirizar nuestros cuerpos nomás?” (Theidon 2004, 73).

Como vemos, la violencia es procesada por los sujetos que la vivieron de ciertas formas en específico, donde el cuerpo adquiere un rol central. Y específicamente en el caso de la violencia sexual, la violencia se corporaliza (Theidon 2004).

## 2.5. El rito, la performance y el drama

Víctor Turner fue uno de los primeros antropólogos que comenzó a prestar atención a los ritos y el valor que éstos tenían para los grupos sociales. En su trabajo *El proceso ritual: estructura y antiestructura* (1988 [1969]), Turner realiza una exposición de una serie de rituales de los Ndembu, grupo étnico que habitaba la actual Zambia. Turner comienza a notar que en los ritos se pueden apreciar los valores del grupo, como también aquello que constituía a los Ndembu

como sociedades (Turner 1988, 18). También nota el autor que la decisión de celebrar ritos se encontraba relacionada con el objetivo de resolver crisis sociales, o más bien reconciliar partes que habían entrado en conflicto, desde la cosmovisión de los Ndembu. Es así como comienza una extensa descripción de varios ritos, y cómo ellos buscan restaurar la relación entre las partes indispuetas. Describe, por ejemplo, ritos que buscan reestablecer la fertilidad a una pareja, luego de que sombras ancestrales le arrebatan a su mujer capacidad reproductiva.

Ahora bien, los ritos son rodeados de una serie de simbolismos, los cuales son polisémicos. Esto sucede porque los símbolos y los ritos buscan representar un orden estructural social, como también los valores y las virtudes que encarnan dicho orden, y sobre el cual descansan. Durante los ritos una serie de objetos que simbolizan oposición son puestos en escena, como una manera de representar, por ejemplo, la desarticulación de las partes de un todo que debe ser reconciliado. No obstante, la oposición es superada, en pos de la unidad, y el objetivo central del rito cumplido. Por ello, el rito es una manera de reestablecer el orden social, por medio de las mismas fuerzas que lo desordenan, y que a la vez son inherentes al ser humano. Es así como “la relación correcta entre la biología y la estructura se establece por medio de la activación de una serie ordenada de símbolos con una doble función, la comunicación y la eficacia” (Turner 1988, 100).

Turner continuará desarrollado su reflexión en *Dramas, fields and metaphors* (1974). Allí vuelve a retomar sus reflexiones sobre el ritual Ndembu y presenta su concepto de *drama social*, el cual es definido como un proceso tanto armónico como inarmónico y que surge en aquellos momentos de conflicto de una sociedad (Turner 1974, 37-38). Turner habla de *dramas sociales* como una manera de prestar atención al carácter dinámico de las sociedades y de sus relaciones, lo que adquiere características totalmente dramáticas. El *drama social* tiene cuatro momentos: el quiebre de las relaciones, la fase de crisis, las acciones de desagravio, y la fase final de restauración. El quiebre ocurre, según Turner, por una falta de cumplimiento de algún elemento, compromiso o norma que regula las relaciones entre las partes de una sociedad. Luego del quiebre y del establecimiento de la crisis como tal, el *drama social* entra en la fase de las acciones de desagravio, momento en el cual las autoridades de las sociedades despliegan una variedad de mecanismos, para así evitar el ensanchamiento de la crisis, y a la vez la iniciar la reparación de las relaciones de las partes de la sociedad en disputa (Turner 1974, 39). Para Turner esta tercera fase es un momento preciso para observar cómo una sociedad despliega su maquinaria, en pos de restaurar el tejido social, pero también para observar su capacidad para lograr sus propósitos (Turner 1974, 40-41). Es un momento donde se puede evaluar la capacidad de los miembros de la sociedad en disputa de lograr restaurar las relaciones sociales, lograr desagraviar a los agraviados, intentar volver al *statuo quo* previo a la crisis, o también la generación de nuevas normas y ordenes sociales.

El dramaturgo e investigador Richard Schechner, quien sostendrá un dialogo permanente con Turner (hasta el fallecimiento de éste último), seguirá desarrollando sus ideas, como también señalando los límites de su propuesta. Schechner incorporará la noción de *performance*, como

aquellas acciones o actividades humanas (como un rito) que poseen la cualidad de restaurar conductas. Las performances, señala el autor, pueden ocurrir en distintos espacios y momentos, como en la vida cotidiana, en ceremonias, en las artes, incluso en los juegos (Schechner 2000, 13). Son acciones que también se repiten una y otra vez. Por eso, el autor habla de “conducta practicada dos veces”. Sin embargo, Schechner apunta a que ninguna repetición es igual a la otra, aunque parte de la repetición es volver a poner en escena las pautas sociales aprendidas e incorporadas, mientras que otra parte posibilita la creación. Por ello, “Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas” (Schechner 2000, 13). Así como se hace factible la posibilidad de transformación. Esta posibilidad resume la noción de lo performático, término que el autor remite a J. L. Austin, en tanto la capacidad del lenguaje de “hacer” (Schechner 2000, 13-14).

Schechner no se quedará sólo analizando los tradicionales ritos que ocupan la reflexión de Turner. De hecho, el mismo Turner señalará que “las obras de arte y las actividades de ocio de las sociedades industriales y postindustriales eran como los rituales de las sociedades tribales, agrarias y tradicionales” (Schechner 2000, 222). Debido a su propia formación profesional, como dramaturgo, Schechner comienza a comparar los ritos tradicionales con performances artísticas, e incluso analizar aquellas antiguas danzas rituales de sociedades, que hoy en día se han convertido en entretenimientos turísticos, como el caso de las danzas de las Tierras Altas de Papua Nueva Guinea. Para diferenciar, el autor plantea preocuparse del contexto, de las circunstancias, de la función de la acción, y quiénes la realizan y dónde se realiza. Es así como evidencia dos polaridades entre la que fluye una acción humana; entre el rito y el entretenimiento, aunque para Schechner este flujo es más bien un *continuum*. Como ejemplo, comenta el autor que,

Puede que al principio la gente se reuniera en Kurumugl para bailar con el objetivo de intercambiar cerdos/obligaciones sociales. Pero luego ocurrió que intercambiaban cerdos u otras cosas para poder bailar. No se trata solo de que los acreedores y deudores necesiten intercambiar papeles sino también de que la gente quiere exhibirse, quiere bailar, quiere divertirse. No se escenifican las danzas solo para conseguir resultados sino también porque a la gente le gusta el canta-canta por sí mismo (Schechner 2000, 36-37)

Es por ello que, dirá el autor, el entretenimiento no se opone ni excluye la eficacia de un rito. Sin embargo, el autor es claro en señalar que “La performance no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La performance origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento [...] hay un movimiento de un polo hacia el otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se aprieta o se afloja” (Schechner 2000, 58). Por ello es interesante considerar que características hacen que una performance sea considerada o rito/eficacia o entretenimiento/teatro.

Las características que Schechner enlista son interesantes a considerar. Plantea que un rito/eficacia implica resultados como establecer una relación con otro ausente, o un tiempo simbólico. Otro resultado es la existencia de un actor poseído (en el sentido de apropiarse o

incorporar un papel), y un público que participa y cree en lo que está observando, al punto de no exigir crítica. Un último resultado se relaciona con la creatividad colectiva (Schechner 2000, 36), lo que también Gisela Cánepa llamará contextualización del acto de representación (2001; 2006).

Las producciones culturales que he decidido analizar como representaciones, en tanto acciones performáticas que, más que restaurar conductas y desagraviar un drama social, buscan transformar el orden social –elemento que diferencia Turner de Schechner-, y por tanto el alcance de su eficacia. Por ello, para el autor el drama estético, como lo son las producciones culturales, tiene como objetivo “hacer conciencia del público lo que el drama social hace para sus participantes: proporcionar un lugar y unos medios para la transformación” (Schechner 2000, 91). Esto nos lleva a transformar la visión de mundo que tenemos, por medio de la reflexión de los hechos, e incluso a intervenir en ellos. Dice Schechner que “Los rituales lleva a los participantes a cruzar umbrales, transformándolos en personas diferentes [...] El drama estético impulsa a que los espectadores transformen su visión del mundo, invadiéndoles los sentidos con representación de hechos extremos, mucho más extremos que los que suelen ser en la vida cotidiana” (Schechner 2000, 91). Por ello, es la reflexión que se inicia con el drama es un “tiempo liminal” que invita a una transformación de la conciencia (Schechner 2000, 91). Considero que en ese ámbito de la reflexión donde me parece interesante incorporar la noción de eficacia para mi trabajo; es decir la capacidad que pueden tener las producciones culturales en invitar a los participantes/espectadores a tomar conciencia e impulsar una transformación –o simplemente un cuestionamiento. Se trata de la capacidad de que tengan esas acciones humanas de, parafraseando a Schechner, “representar sueños”, todo aquel “campo de sueño de ilimitadas posibilidades”, y por medio de su representación quebrar la frontera entre “lo virtual y lo real” (Schechner 2000, 227-228).

Respecto al concepto de eficacia, presentado en el párrafo anterior, es importante considerar lo planteado por Jon McKenzie como el potencial transformador de una performance. Y es esta la funcionalidad de la acción performática, en este caso de las producciones culturales: su capacidad y potencial transformador de un orden social. Es por ello que, como señala McKenzie, la performance puede constituir o construir significados y afirmar valores individuales y culturales. En palabras del autor, “La performance emerge aquí como la eficacia de ciertas actividades, actividades capaces de cambiar normas sociales y estructuras simbólicas” (McKenzie 2001, 38. Traducción propia).

Incorporar este concepto al marco de análisis teórico de las producciones culturales apunta a cuestionar cómo éstas intentan ser eficaces en tanto acciones performáticas; es decir en tanto producciones que generan una crítica e invitan a transformar la mirada y la conciencia del espectador. En esta línea, es interesante incorporar la idea de la performance como un acto comunicativo, como nos lo propone Gisela Cánepa. Para Cánepa las representaciones son también actos comunicativos, característica de la que tienen conciencia los agentes que participan, como también la audiencia, los espectadores que observan la representación cultural.

En tanto acto comunicativo, la representación conduce a que los sujetos tomen decisiones, estableciéndose una relación entre los sujetos que representan y quienes observan la representación. Por tanto, se trata de “una puesta en escena [que] implica no solamente una actitud reflexiva, sino una situación política” (Cánepa 2001, 17).

Para finalizar y uniendo ambos conceptos que he propuesto trabajar, me parece pertinente la relación que la misma Cánepa propone entre los conceptos de performatividad y corporalidad. Citando a Paul Connerton, señala que en las representaciones culturales el cuerpo adquiere un rol importante, en tanto, “el cuerpo es utilizado como medio para representar a ‘otro’ o a un hecho pasado” (Cánepa 2001, 18), lo que hace imposible distinguir al medio del mensaje; en palabras de la autora “entre el cuerpo como medio de las representación y el cuerpo objeto de la representación” (Cánepa 2001, 18). Y es precisamente para Cánepa esta cualidad corporal lo que convierte a las representaciones culturales performadas en representaciones de identidad y memoria eficaces.

## **2.6. La crítica a la razón humanitaria y la noción de víctima**

Didier Fassin es uno de autores que actualmente más ha reflexionado en torno al impacto humanitarismo y de los derechos humanos, discursos emparentados. En su crítica desarrollada a la organización Médicos Sin Fronteras en “The humanitarianism of testimony. Subjectification through Trauma in the Israeli-Palestinian conflict” (2008), plantea que el discurso usado por ellos más bien tiene como objetivo central exponer las huellas de la violencia en términos de trauma. Esto implica una manera de expresarse sobre la violencia, desde el sufrimiento, desde el dominio de la moral. Por tanto, es un tipo particular de representar los hechos ocurridos y la realidad. En palabras del autor “Visto desde este ángulo, el trauma no es sólo una descripción clínica de un estatus psicológico, sino que también una expresión política de un estado del mundo” (Fassin 2008, 533. Traducción propia).

Para Fassin el principal problema implica que este discurso va a determinar cómo las víctimas se comienzan a constituir. Señala que el discurso del sufrimiento, del trauma y los derechos humanos, incita a que las personas que han vivido episodios violentos performen de cierta manera, convirtiéndose en víctimas; es decir una manera particular de procesar e incorporar en sus vidas la violencia experimentada y hablar de la violencia. Para Fassin el impacto del discurso llega a ser tan amplio que señala que “[...] no podemos estimar el efecto performativo de esta manera de hablar de la violencia” (Fassin 2008, 552. Traducción propia), llegando al punto de plantear la interrogante retórica de no saber cuánto es lo que nos estamos perdiendo, de las experiencias, debido a la influencia de este tipo de paraguas discursivo. De esta manera, se construye una manera de representar la violencia en particular, que también performa bajo el discurso de los derechos humanos, del trauma y del humanitarismo, y que incluso reduce al testimonio a marcos discursivos adecuados (Fassin 2008, 522).

Para el caso peruano es interesante lo investigado por Carolina Yezer en una comunidad ayacuchana. Ella pesquisa que el discurso de los derechos humanos es considerado por los campesinos hombres como “desestabilizador” de la comunidad, porque enseña a las mujeres un discurso de derechos que habla de “independencia social y económica de las mujeres”, apuntando a que las mujeres “[...] podían usar el discurso de derechos humanos en sus hogares para crear un espacio desde el cual articular demandas políticas y ampliar su capacidad de decidir, en especial en lo relacionado con sus derechos sexuales y reproductivos” (Yezer 2013, 240).

El tema no queda allí. Fassin también reflexionará en torno a cómo esta manera de subjetivación o de corporalización de la experiencia impone una manera respecto a cómo el sujeto debe existir políticamente (Fassin 2008, 534). Esto, que también podríamos llamar como una imposición a performar de una determinada manera, ocurre por medio de los mediadores y los expertos, quienes poseen la autoridad para hablar de la violencia. El problema, o más bien la paradoja, es que los mediadores se convierten en voceros de aquellos que supuestamente no tienen voz. El discurso de los derechos humanos silencia al sobreviviente, porque son los mediadores los que tienen el poder de la expresión. Por ello Fassin dice que “En el mundo contemporáneo, la prolijidad del humanitarismo incrementa en paralelo el silencio de los sobrevivientes” (Fassin 2008, 537. Traducción propia). Y en ese contexto las víctimas, como necesitan reestablecerse y constituirse como sujetos, reconocen que no poseen el capital de la credibilidad para hablar, dejan a los miembros de organizaciones hacer y hablar para defender sus causas.

De hecho, para la antropóloga india Veena Das, quien se ocupa de las experiencias violentas vividas por mujeres de la India durante la Partición de 1947, los lenguajes profesionales pueden llegar a transformar los testimonios y las voces de las víctimas, llegando al punto de arrebatárselas, debido a que “En la memoria de un acontecimiento, como se organiza y se consagra por parte del Estado, solo pueden reconocerse la voz del experto, que con el tiempo adquiere un cierto tipo de permanencia y oculta a la vista la forma en la cual el acontecimiento puede haberse experimentado por la propia víctima” (Das 2008c, 410). A pesar de esto, Das señala que existen narrativas alternativas que se mantienen en el tiempo y que pueden incluso, con el tiempo, aparecer en la esfera pública (2008c, 410).

Un análisis empírico de lo que plantea Fassin es el realizado por Ulfe en *¿Y después de la violencia que queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú* (2013). En este trabajo Ulfe analiza el impacto de la tipología de víctima que se usa en las políticas de reparación del Estado Peruano. Desde la misma definición, la cual fue negociada por el contexto político en que se dio la discusión, y que es descrito por Ulfe (2013, 47), se establece quienes pueden considerarse víctimas y quienes no<sup>40</sup>. En otras palabras se establecen condiciones para performar

---

<sup>40</sup> “[...] para efectos de Registro se establece una tipología de víctima: personas fallecidas, personas desaparecidas, miembros de las fuerzas del orden, integrantes de los comités de autodefensa y autoridades civiles, quienes sufrieron tortura, quienes sufrieron lesiones graves, quienes sufrieron violación sexual y familiares de las personas muertas y desaparecidas entre 1980 y 2000, que es el periodo de investigación de la CVR. Definidos así los criterios, las

como víctima. Más aún, a partir de esa categoría de víctima también emerge un tipo de sujeto, (Ulfe 2012, 84), que se encuentra mediado por el reconocimiento de un daño, sucedido en un contexto en particular, y sin pensar en las razones que motivaron tal suceso. De hecho, Ulfe señala que la persona al serle reconocida su condición de víctima “se convierte en un rezago de la violencia” (2013, 80). Más aún, “Es un resto pero que desde su propia marginalidad también se construye como un sujeto que actúa y elabora sus propios discursos e imágenes” (Ulfe 2013, 80). Esta forma de construcción de sujetos puede incluso derivar en un tipo de identidad, que pueden conducirlo a vincularse con otras personas, conformando así grupos sociales (Ulfe 2013, 83). Es tan potente el impacto de esta categoría que la autora:

Ya no se puede hablar de comunidad post-violencia en el Perú sin preguntarse si la población ha sido inscrita en el RUV o si ya recibió algún tipo de compensación colectiva o individual. En este sentido, el reconocimiento se vuelve parte de su acción constitutiva e interviene dramáticamente en la forma en la que están construyendo esta etapa de transición y cómo estas poblaciones se están vinculando con el Estado (Ulfe 2013, 86).

Una de las primeras cosas que nota Ulfe tiene relación con el certificado de víctimas que emite el Registro Único de Víctimas (institución estatal que tiene como tarea crear un registro de las víctimas del conflicto armado interno). Señala Ulfe que el certificado emitido por la institución “convierte” en víctima a aquel que la posea, y, sobre todo “[...] en potencial beneficiario de un programa de reparaciones” (Ulfe 2013, 43), y es este “[...] un acercamiento del Estado con sus ciudadanos marginados [...]” (Ulfe 2013, 43). Por tanto, se trata de una manera de establecerse un tipo de relación, entre el Estado y sus “ciudadanos víctimas”, con características específicas, y a partir de ciertas normativas y condiciones puntuales<sup>41</sup>.

Sin embargo, podemos preguntarnos, ¿qué entienden las personas por reparación? ¿Consideran que los mecanismos planteados por el Estado son representativos de sus expectativas? ¿Y esas expectativas se corresponden con los marcos normativos universales? De hecho, siguiendo la perspectiva crítica que delinearán este tipo de preguntas, Ulfe misma se cuestiona, respecto a los campesinos y las políticas de reparación “¿Cómo pueden recuperar sus vidas en comunidad? ¿Cómo reestablecer los lazos sociales?”, y responde señalando que “Consideramos que esto último no puede hacerse solamente a través de procesos simbólicos de dignificación de víctimas ni reparaciones” (Ulfe 2013, 74). Esto de cierta manera sería porque la línea de las reparaciones se concibió de manera limitada (aunque podemos considerar que son los límites del propio discurso), porque “No se vio el tema en su densidad histórica, tampoco en

---

fronteras entre ser y no ser víctima son permeables, se excluye un sector importante del conflicto armado interno, y por último, el familiar o sufriente debe demostrar, mediante documentación precisa y muchas veces letrada, su condición de víctima. Además al establecer una tipología y definir un perfil de víctima, se crea una polaridad con la imagen del perpetrador” (Ulfe 2013, 45)

<sup>41</sup> De hecho, Ulfe cuenta que cuando se hace entrega de los certificados de víctima se realizan ceremonias, donde el representante del Estado, a través del acto y del certificado dignifica y reconoce a los ciudadanos como sufrientes (Ulfe 2013, 52).

su injerencia política y menos en su heterogeneidad etnográfica” (Ulfe 2013, 79), como lo exigiría el caso peruano.

¿Cómo se construyen víctimas en Perú? ¿Cómo se construyen las víctimas en Perú? Ulfe señalará que para el Estado y sus instituciones serían “rezagos de la violencia”, mientras que las víctimas se construyen y reconocen como tales, en condición de afectados, para así “[...] acercarse al Estado y acceder, al menos a algún tipo de beneficio público y ahí el reconocimiento se convierte en una política de identidad” (Ulfe 2013, 80). Y claramente ese reconocimiento, y esa política de identidad los conduce a performar de una manera en particular, de ser víctimas, que responde a las políticas del Estado. Por ello Ulfe invita a reflexionar en torno a “[...] las formas que toma el reconocimiento como práctica social y cultural, y la constitución del sujeto que emerge de esa acción” (Ulfe 2013, 84).

Por esta misma decisión, en esta investigación he decidido hacer referencia a las mujeres con quienes trabajo como sobrevivientes y no como víctimas. Esta es una decisión que también evidencia una discusión teórica. Llamar sobrevivientes a las personas que sufrieron vulneración de derechos, y no víctimas, apunta a relevar los que responde a buscar las acciones y la agencia de las mujeres. Como se señala en el trabajo de la Ruta Pacífica de las mujeres, “No se trata de víctimas pasivas. Las mujeres también señalaron las formas en cómo afrontaron los hechos o sus consecuencias, mostrando su valor y su compromiso en la reconstrucción y defensa de la vida” (2013, 33). Esto se evidencia desde la acción de testimoniar y narrar lo vivido, el cual debe ser entendido como un acto político que busca cambiar “las condiciones que hicieron posible el abuso” (Ruta Pacífico 2013, 39), como también el deseo construir su memoria, contar su verdad, su experiencia, sobre todo porque cobra sentido “poner su verdad al alcance de otros” (Ruta Pacífico 2013, 69-70).

Mas aún, las personas al asumir la denominación de sobrevivientes también implica considerarse a sí mismos como sujetos que participan “en la estructuración de nuevas expresiones de construcción de paz, a partir de la capacidad de ejercer un papel protagónico en la reconstrucción de sus proyectos de vida” (Bustamante 2017, 149). Esto significa trascender la definición jurídica del Estado que define a una víctima, que está basada en el daño, y que muchas veces limita la posibilidad de desarrollo de las personas; en cambio, “la situación de sobrevivientes les ofrece la posibilidad de ser sujetos de la reconstrucción de sus proyectos de vida” (Bustamante 2017, 155), yendo más allá a la sola espera de las reparaciones que el Estado puede entregarles.

## Capítulo 3

### LAS OBRAS DE TEATRO

*La primera de las obras de teatro que vi fue Kay Punku. Acción documentada. Fue en una tarde de sábado invernal en la húmeda Lima. Llegué a la cita después de toparme con una publicación en Facebook que invitaba a participar de su puesta en escena. El montaje era gratuito, y parte de la campaña “Un Estado no viola” de la ONG Estudios para la Defensa de los Derechos de las Mujeres DEMUS, y destinada a difundir lo ocurrido en las comunidades de Manta y de Vilca durante el conflicto armado; en particular, denunciar las masivas violaciones sexuales cometidas contra las mujeres de ambos pueblos, perpetradas por los militares designados en las bases contrasubversivas. Se cumplía un año de iniciado el juicio oral en el que nueve mujeres mantinas acusaban a trece militares de ser los perpetradores; un año de un juicio con pocos avances y gran descontento de parte de las instituciones patrocinantes, debido a una serie de irregularidades en el actuar de los jueces.*

*Recuerdo haber ido sin pensar que sería una de las producciones artísticas que terminaría trabajando para mi investigación. Asistí como una espectadora más, aunque interesada en imbuirme en la escena cultural peruana postconflicto. Era la primera vez, después de cuatro meses viviendo en Lima, que visitaba la casa que el Grupo Yuyachkani posee en Magdalena del Mar, tarea pendiente para una asidua al teatro como yo... y la primera vez de muchas.*

*La sala estaba totalmente llena. Logré encontrar un espacio, pero, a medida que fueron ocupándose los asientos, comenzaron a colocar más sillas por los costados de la sala, para que así pudiesen sentarse todos quienes habían llegado a la función. Al ingresar a la sala, Débora se encontraba sentada en un banco, con la mirada fija en un punto hacia el infinito, con un gesto parco en su rostro, embarrando su cara, su cuerpo y sus ropas.*

*Al finalizar la obra, entre los aplausos a las actrices, se unió María Ysabel Cedano, directora -por aquel entonces- de DEMUS, quien agradeció nuestra presencia. A mi alrededor, varias espectadoras se veían conmovidas por la historia que Ana y Débora Correa habían interpretado. Luego de haber expuesto con mayor detalle el desarrollo del proceso judicial, María Ysabel invitó a una de las mujeres querellantes del proceso a acompañarla en el escenario. Entre los aplausos del público, como símbolo de apoyo y admiración por su valentía, ella se levantó de su asiento y caminó hacia el escenario. Algo nerviosa y emocionada, nos volvió a agradecer por estar ahí esa tarde, conociendo lo que ellas habían vivido, lo doloroso y traumático de sus experiencias. Sus palabras comenzaron a mezclarse con su llanto, lágrimas que eran manifestación de los recuerdos dolorosos que comenzaban, posiblemente, a dar vueltas en su cabeza. Al verla allí, varias personas comenzaron a emocionarse. Una sobreviviente de la violencia, buscando justicia después de más de treinta años de ocurridos los hechos, frente a cada una y uno de nosotras/os. Quizás las lágrimas de todas/os eran producto*

*de la empatía surgida por la injusticia que vivió, y que reconocíamos como verdad, a pesar de las miles de veces que se han silenciado, porque negaban lo sucedido (Nota de campo, Lima, agosto 2017).*

*Manta y Vilca. Memoria escénica, la vi un par de semanas más tarde. También, a través de la red social de Facebook, me encontré con que la obra, que había sido estrenada meses antes, volvería a montarse.*

*En esta oportunidad, el espacio al que éramos convocados era el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social –el LUM-. La obra también era gratuita. Y tal como la obra anterior, su puesta en escena había sido gestionada por DEMUS, como parte de las actividades de difusión del caso y del proceso judicial.*

*Aunque supe de su estreno, el cual ocurrió a fines de abril, no asistí a la primera temporada. Venía recién aterrizando en Lima, habituándome a una nueva ciudad y un nuevo ritmo cotidiano. Sentía que la reposición de la obra sucedía en un momento perfecto para mí, considerando mis preocupaciones e interés de investigación.*

*La puesta en escena se realizó en la explanada del espacio de memoria. Asistí arropada, con abrigo grueso y una bufanda que lograra cubrir parte de mi rostro, porque el viento que corre en aquel lugar lo convierte en uno de los más fríos de la ciudad. Dos niñas abrazadas, latiendo como un corazón es la primera imagen con la que una se topa. Es la primera de varias estaciones que recorreremos, donde vemos a las niñas jugar, reír y soñar, hasta que ocurre lo imprevisible (¿será tan imprevisible?).*

*Recuerdo que finalizada la obra no hubo conversatorio, ni agradecimientos. Unos aplausos extraños sonaron de nuestras manos. Las actrices se ubicaron entre nosotros, como parte del público y aplaudieron hacia la mesa que se había usado en la escena final, amarrada a unos hilos que la unían a una bandera peruana deshilachada y con una salvia que reemplazaba el escudo nacional. Con esa sensación extraña, y con el ánimo agotado al ver el montaje, retorné a mi casa, caminando, e intentando entrar en calor, tanto el cuerpo como el alma (Nota de campo, Lima, agosto 2017).*

Después de un par de meses de reflexión, de definiciones y decisiones, decidí trabajar ambas producciones artísticas. Mi primera entrada fue una pregunta que rondó tanto mi acercamiento al arte como en particular a las obras de teatro: ¿puede el arte reparar simbólicamente? ¿Qué es la reparación simbólica? Conversando con Ana Correa, actriz y creadora de *Kay Punku*, durante mi periodo de trabajo de campo exploratorio, me señaló que ella concebía la obra como un rito de sanación, por medio de varias acciones simbólicas que ocurren en la puesta en escena (notas de campo, Lima, noviembre 2017). Pero ¿qué puede motivar a un artista a crear obras con el propósito de reparar simbólicamente a otro/a? ¿Cómo concebir su trabajo?

### 3.1. Los propósitos de las obras de teatro

#### 3.1.1. ¿Quiénes son las artistas?

Ana y Débora Correa son hermanas, actrices e integrantes del Grupo Cultural *Yuyachkani*. Aunque el Grupo fue fundado en 1971, ambas se integraron entre los años 1978-79. Dentro de la escena teatral peruana y latinoamericana, *Yuyachkani* es considerado un importante referente. Con cinco décadas de trayectoria, son varios los procesos creativos que han experimentado, concibiendo diferentes montajes teatrales. Pese a que *Kay Punku. Acción documentada* no es parte del repertorio de *Yuyachkani* –tal como ambas me lo señalaron-, la influencia del trabajo desarrollado por el Grupo en ellas es innegable. El protagonismo del cuerpo como lenguaje, como productor de una textualidad escénica –en palabras Ileana Diéguez (2014, 71)-, el valor de la cultura andina y popular como fuente de aprendizaje e inspiración, y su compromiso social y político, son características, principios y conceptos que ellas comparten con el resto de los integrantes, y también presentes en el montaje de *Kay Punku*.

La primera participación de Ana y Débora en *Yuyachkani* fue en la obra *Allpa Raycu* (1978), montaje que trataba sobre las tomas de tierras realizadas por campesinos en la provincia de Andahuaylas. Pero, la guerra desatada en mayo de 1980, y la violencia que trajo consigo, coparon las preocupaciones del Colectivo. Miguel Rubio, director del grupo, cuenta que “Con la violencia que asoló y enlutó nuestro país, los supuestos básicos de nuestro trabajo afrontaron nuevos retos. El aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística” (2008, 36). Así nacieron obras como *Contra viento* (1989), *No me toquen ese vals* (1990), *Adiós Ayacucho* (1990) y *Hasta cuando corazón* (1994).

El Grupo *Yuyachkani* surge a fines del año 1971, en un Perú convulso, de transformaciones e importantes movilizaciones sociales y en pleno gobierno militar del general Velasco Alvarado (1968-1975)<sup>42</sup>. Su compromiso político y sus ambiciones de confrontar a la sociedad con su realidad se ven reflejadas en la creación de su primer trabajo, *Puño de Cobre* de 1972, obra sobre la masacre en la mina Cobriza (Mediavilla 2016, 203; Garza 2018, 225-226). Esto los conduce a incorporar la cultura andina, amazónica y popular en sus trabajos creativos, ese “archivo y repertorio” del Perú, que es resultado de años de investigaciones de sus integrantes (Taylor 2015, 279).

*Yuyachkani* pertenecen y son representantes de un periodo fuertemente marcado por un teatro que se define como de creación colectiva, entendido como “respuesta y reacción a unas condiciones históricas y sociales determinadas, que exigieron nuevas formas de hacer y entender el teatro” (Mediavilla 2016, 220). Principalmente se refiere a la necesidad de convertir al teatro en un medio de expresión de las realidades sociales, ausente de los escenarios debido al tipo de montajes que se venían realizando hasta ese entonces, muy centrado en texto dramático, y por ello en dramaturgos clásicos (Mediavilla 2016; Santiesteban 2020). De esta manera, como apunta

---

<sup>42</sup> Sobre el contexto histórico y el gobierno militar de Velasco Alvarado ver: Contreras y Cueto 2004; Cotler 2002.

Medivilla, los grupos de creación colectiva que surgen en Perú, comienzan a tener una importante labor de denuncia social, como también la incorporación de otro sujeto espectador, quebrando con la idea de un teatro solo para “personas de mediana edad y cierto estatus y poder económico”, además de la integración de formas, géneros y personajes populares, como objetos y sujetos centrales y protagónicos, desafiando las jerarquías del momento (2016, 221). Alfonso Santiesteban (2020) también apunta que el teatro de creación colectiva no sólo va a apuntar a la denuncia social, sino que también significó una ruptura con la supremacía del texto dramático en el teatro, como también de la mimesis aristotélica y la representación, conduciendo el trabajo de artistas de las artes escénicas hacia la experimentación metodológica y formal, la inclusión en sus procesos creativos y puestas en escena de elementos de otras artes como la danza, las artes visuales, la poesía, expresiones populares, y conceptos como la no representación, además de concebir al hecho escénico como un acontecimiento y la desaparición del personaje para la aparición del actor/actriz. Esto último es un aspecto relevante –sobre todo para el caso de *Ynyachkani*, y que quedará de manifiesto en las secciones donde analizo los procesos creativos-, ya que va a implicar que el actor o actriz deje de ser sólo un sujeto que representa un personaje, sino que adquiere un lugar preponderante en el proceso de creación; en palabras de Santiesteban: “sus cuerpos y voces dejan de ser material para la encarnación de personajes determinados y se convierten en fuente de creación de los signos de nuevos lenguajes que incorporan insumos tan diversos como los del teatro medieval” (2020, 29-30).<sup>43</sup> Con respecto a la incorporación de otros elementos en los procesos creativos y las puestas en escena, como las expresiones populares, es importante señalar que con ello se posibilitó el rescate de tradiciones y sus modos de producción (Santiesteban 2020, 47). Esto también permitió la participación de otros sectores sociales y la aparición de otros personajes en escena, creando de esa manera un nuevo público, lo que fue considerado como un acto político (Correa Benítez 2021, 28). En definitiva, el teatro de creación colectiva, como señala Ana Correa citando a Enrique Buenaventura, es un enfoque nuevo en la producción teatral (2020, 35).

Todo lo anterior se encuentra presente en el trabajo de *Ynyachkani*, quienes como señala Taylor (2015), “desafi[aron] al sistema que ubicó al Teatro –con T mayúscula- y a la Cultura –con C mayúscula- en reinos elevados y estéticos, más allá de la clase trabajadora y las comunidades racialmente marginalizadas” (p. 284). Para ello, con influencia del teatro político de Bertolt Brecht, del teatro documental de Peter Weiss, del teatro del oprimido de Augusto Boal y del trabajo desarrollado por Eugenio Barba y la compañía *Odin Theatre*, y el trabajo de Enrique Buenaventura, los integrantes del Grupo comienzan una extensa labor creativa, que

---

<sup>43</sup> Ana Correa señala: “En el teatro de elenco, de compañía, no se daba espacio al trabajo de entrenamiento de los actores y actrices y generalmente se asumía las lecturas dramáticas y luego los ensayos directos para la puesta en escena de la obra literaria elegida. En su mayoría el productor o director elegían actores y actrices que calzaran con el fenotipo y carácter de los personajes que requería la obra, a diferencia del teatro de grupo en donde los actores y actrices entrenan el cuerpo y la voz para poder recibir cualquier personaje” (2021, 42).

perdura hasta la actualidad, buscando crear un teatro que “crea y recrea la historia” del Perú, consciente de su historia y de su memoria (Garza 2016, 227).<sup>44</sup>

Sin embargo, la década de los años 1980 se convertirá en un desafío para la creación. Iniciado el conflicto armado, los integrantes de *Yuyachkani* se encontraron con la tarea de representar lo que estaba ocurriendo en su entorno, pero sin reducir su trabajo a la denuncia, sino que también desnaturalizando la violencia (A’ness 2004, 400). De hecho, Nelson Manrique reflexionando en torno a una de las obras emblemáticas de *Yuyachkani*, en pleno periodo del conflicto armado interno, señala que frente a una ausencia de un relato político que pudiese entregar algún mínimo grado de explicación respecto a lo que acontecía en ese momento en Perú, la obra era un intento de hacerse cargo de aquello, asumiendo “la experiencia artística como instrumento desde el conocimiento” (Manrique en Correa Benítez 2021, 30).

Acabado el conflicto y la dictadura fujimorista, la necesidad de la sociedad peruana de conocer lo ocurrido en el país, presionó para la creación de una Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Los integrantes de *Yuyachkani* siguieron y acompañaron el proceso de cerca. A fines de los años 80’ ya habían participado de iniciativas vinculadas con la denuncia de las violaciones a los derechos humanos a través del teatro, organizando en conjunto con la Asociación de Pro Derechos Humanos APRODEH el Primer Encuentro de Teatro por la Vida (Rubio 2008, 45; A’ness 2004; Lambright 2015).

La CVR abría un nuevo contexto, frente al cual los integrantes de *Yuyachkani* sintieron que debían aportar desde su disciplina y conocimientos. Se preguntaron, “¿Por qué no ir como grupo de teatro a los lugares más golpeados?” (Rubio 2008, 55). Gracias a la campaña informativa organizada por Servicios de Estudios Rurales SER y la CVR, los integrantes del Colectivo visitaron una serie de pueblos de los Andes peruanos. Entre los objetivos que perseguía la campaña, se encontraban informar a la población sobre a los objetivos de la CVR, y sensibilizar a la población donde se realizarían las audiencias públicas<sup>45</sup>. También se trató de un intento, por medio del teatro y de acciones públicas, de dignificación hacia las víctimas. Luego, durante la realización de las audiencias públicas, *Yuyachkani* acompañó estas instancias presentando algunas de sus obras y performances. En estas experiencias, uno de los desafíos más complejos, y para el cual *Yuyachkani* con todo su repertorio sirvió como mediador, tenía relación con la necesidad

---

<sup>44</sup> En el caso peruano, otro grupo de creación colectiva importante será *Cuatrotablas*, también fundado en 1971. Como señala Santiesteban, ambos “Comparten la búsqueda de un compromiso profesional con el teatro, rechazan la tradición teatral y se inscriben en un pensamiento de izquierda aunque con importantes matices entre ellos. *Cuatrotablas* se acercará políticamente en un primer momento al proyecto velasquista, mientras *Yuyachkani* se sitúa en la oposición militante. Consecuentemente el repertorio respondía a estas posiciones. *Cuatrotablas* toca temas históricos y sociales sustentados en una posición anti imperialista y nacionalista. ... *Yuyachkani*, mientras tanto, busca denunciar la realidad social y política con un trabajo comprometido con un público popular y la actividad política...” (2020, 79).

<sup>45</sup> Las audiencias públicas fueron instancias de la CVR donde se presentaban diversas personas que habían sufrido la violencia política, como familiares de desaparecidos, torturados, entre otros, y relataban lo vivido frente a los y las comisionadas.

de generar confianza hacia esta instancia oficial, tarea ineludible en contextos de impunidad y donde los perpetradores continuaban (y continúan) en libertad (A’ness 2004; Lambright 2015).

La investigación desarrollada por la CVR reveló una serie de violaciones a los derechos humanos, que escapaban por lejos cualquier proyección. Las estimaciones iniciales de desaparecidos fueron ampliamente superadas: de 25 mil muertos y desaparecidos estimados, las cifras finales de la Comisión eran de 69 mil peruanos y peruanas víctimas de la violencia política (Degregori 2014). Los testimonios recopilados por los equipos de la CVR también revelaron violaciones sexuales a mujeres de las comunidades campesinas, como prácticas sistemáticas de violaciones a los derechos humanos.

Fueron estas vivencias traumáticas, en particular las ocurridas en las comunidades de Manta y de Vilca, sobre las que la organización no gubernamental Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer DEMUS decidió ocuparse. El objetivo era iniciar un proceso de judicialización, para que las mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales obtuvieran justicia. Ocuparse del caso Manta y Vilca respondía al auto-compromiso que DEMUS se hizo con las recomendaciones realizada por la CVR, la que entregó cuarenta y siete casos al Ministerio Público para ser investigados. DEMUS decidió hacerse parte de aquellos casos relacionados con violencia contra las mujeres durante el conflicto armado, patrocinando a las sobrevivientes de violaciones sexuales en procesos de judicialización.

Aunque DEMUS no fue la única ONG que decidió hacerse parte de la judicialización (el Instituto de Defensa Legal IDL también se había involucrado), el proyecto de salud mental comunitaria<sup>46</sup> que diseñaron e implementaron en Manta, para posibilitar que los habitantes de la comunidad hablaran sobre lo ocurrido durante el conflicto armado, en especial las mujeres sobre los abusos sexuales perpetrados por los militares, produjo un material detonante para Ana y Débora. Me refiero al texto *Noticias, remesas y recados de Manta* (Cárdenas et al 2005), y del que surgió el proceso creativo que se desencadenaría en *Kay Punku*.

Ana y Débora se encontraban finalizando el proceso de creación de la obra *Willasaqmi* (Correa y Correa 2006), basada en cuentos precolombinos de los Andes y de la Amazonía peruana, rescatando secretos de mujeres transmitidos de generación en generación. Ambas me contaron que en una demostración del trabajo a Miguel Rubio, éste les facilitó el libro *Noticias, remesas y recados de Manta*, y les comentó que sería interesante no sólo narrar historias de mujeres ancestrales, sino también historias recientes de mujeres (conversación Ana Correa, Lima, noviembre 2017; conversación Débora Correa, Lima, agosto 2019; conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). “Y nos comemos el libro”, me describió Ana, refiriéndose al interés que el libro provocó en ellas.

---

<sup>46</sup> Respecto al proyecto de salud comunitario impulsado por la ONG DEMUS, me referiré a él con extensión en el capítulo 3.

*Noticias, remesas y recados de Manta* es el primer producto resultado del proyecto de salud comunitaria desplegado por las integrantes de DEMUS en la comunidad afectada. Allí se encuentra una pequeña reseña del pueblo, un relato de los hechos ocurridos y una descripción de los talleres que desarrollaron, en miras a fomentar que las mujeres contaran sus casos de violaciones sexuales. El proyecto de salud comunitaria era más bien la primera fase de un proceso de larga duración, con el objetivo final de judicialización. Sin embargo, este no sería el único foco de trabajo. DEMUS también consideraba necesario dar a conocer lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca, y así obtener apoyo de la sociedad civil, entre ellos del movimiento feminista y de derechos humanos. Para ello, el arte se convirtió en una de sus estrategias comunicativas, ya que les permitiría apelar a otras sensibilidades (conversación María Ysabel Cedano, diciembre 2018). Es así como para la marcha del 25 de noviembre del 2009, día de la no violencia contra la mujer, DEMUS le encargó una intervención pública a la artista y performer Micaela Távara.

Micaela es actriz, pedagoga teatral y activista. Es integrante fundadora de la Colectiva Trenzar, junto con Alondra Flores y Mehida Monzón. Ellas también son artistas, actrices y activistas. En el año 2015 se conocieron participando en el movimiento de derechos humanos. Alondra tiene una relación cercana con las demandas del movimiento: su mamá era amiga de Melissa Alfaro, periodista asesinada por la dictadura fujimorista (de hecho, su segundo nombre es Melissa, en su honor). Al poco tiempo, Micaela le propuso a Alondra hacer cosas juntas. Sus primeras intervenciones fueron en favor de la despenalización del aborto en casos de violación. Me contaba Alondra que en esas oportunidades comenzaron a hacer desnudos, posicionando el cuerpo como territorio (conversación, Lima, 14 de enero 2019).

Trenzar, como Asociación Cultural, surge a principios del 2017. Aunque como ya he señalado, todas ellas se conocían previamente e incluso habían comenzado a realizar trabajos juntas desde el 2015, pero la creación de *Manta y Vilca* fue la primera producción artística y debut como Colectiva. Previamente, durante el 2016, habían estado realizando trabajos para las campañas informativas del Ministerio de Cultura sobre al derecho a la Consulta Previa, como también las intervenciones en las afueras de la Sala Penal para exigir el inicio del juicio oral sobre el caso Manta y Vilca.

Ellas definen Trenzar como un espacio de activismo feminista, con tres ejes de trabajo: género/feminismo, memoria y democracia. Sus trabajos respecto a democracia y memoria siempre tienen una perspectiva feminista. Pero su comprensión de democracia, no solo se limita a ámbitos de participación política, sino en las prácticas cotidianas que rompen con las jerarquías y estructuras preestablecidas. Esto principalmente se decanta en las metodologías colaborativas que buscan prácticas, basadas en la horizontalidad. Además, acciones como la exigencia de justicia, o hacerse presentes en marchas con intervenciones públicas, también es entendido como acciones de democracia diaria (conversación Alondra Flores enero 2019; Micaela Távara y Alondra Flores mayo 2019). En este sentido, la obra *Manta y Vilca* es un ejercicio de memoria y denuncia de violación a los derechos humanos vividos por mujeres en el pasado, experiencias

que ellas consideran que no pueden olvidar. Incluso, para ellas sería contradictorio denunciar las violencias y asesinatos de mujeres en el presente y no ocuparse de lo ocurrido a las mujeres durante el conflicto armado. Alondra me decía “la memoria late en todo momento”, señalándome que el pasado es parte del presente, que “no se ha ido” y es necesario sanarlo para vivir una plena democracia (conversación, Lima, 14 enero 2019). El arte, en este sentido, es entendido por ellas como una herramienta que permite la transformación social, al igual que la resistencia de aquellas memorias que recuerdan experiencias de violencia. Así, tanto su trabajo artístico como sus prácticas cotidianas son la expresión de su propuesta.

La creación colectiva centrada en el cuerpo como lenguaje y memoria es central para ellas. Micaela es egresada de la Escuela de Ballet de la Universidad Nacional de San Marcos. Luego estudia en la Escuela Nacional Superior de Artes Dramáticas ESAD, de donde también es egresada Mehida Monzón. Alondra desde los doce años participa de talleres que anualmente realiza *Yuyachkani*. Desde muy pequeña ha asistido a una variedad de talleres de danza, llegando incluso a ser bailarina durante dos temporadas en la Asociación de Artistas Aficionados de Lima, a pesar de no tener una formación formal. Estudió Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur. Llama mi atención que en sus formaciones profesionales tanto Ana como Débora Correa hayan sido parte, como sus maestras. No solo eso, para ellas el trabajo de *Yuyachkani* es parte de sus referentes, al igual que el grupo peruano Cuatrotablas. Otros referentes a nivel latinoamericano, y que conforman una corriente teatral junto con los grupos ya mencionados, son Teatro La Candelaria de Colombia, Grupo de Teatro Malayerba en Ecuador y Teatro de los Andes de Bolivia. Para ellas, se tratan de colectivos que rompen con la estructura del teatro y comienzan a crear colectivamente desde el cuerpo, tanto como lenguaje y memoria. Este elemento es interesante porque evidencia la influencia de estos grupos de teatro en la formación de las nuevas generaciones de artistas (Medivilla 2016, 220).

Sus primeros trabajos son intervenciones y performance en el espacio público. De ocupar la calle pasan a la “Casa Trenzar”, espacio que se ubicó en el distrito de Barranco. Allí estuvieron aproximadamente dos años y un par de meses (desde inicios del 2017 hasta abril del 2019) y es donde las conocí. “La Casa” les permitió “vivir el sueño de la vida comunitaria”, volviendo a hacerse presente la relevancia que para ellas tiene lo colectivo; “El sueño de la Casa inició con vivir juntas, compartir el armario, compartir el sueldo, compartir la comida, compartir los amores” cuenta Micaela<sup>47</sup>. Además, el espacio les permitió hacer una serie de talleres, actividades culturales como lecturas de poesía, performance, entre otras. Pero también generó costos, como bajar su incidencia en el espacio público, y principalmente retrasar una serie de proyectos debido a que la mantención y alquiler de La Casa se convirtió en una gran preocupación. “La Casa nos limitó”, dice Alondra (conversación en La Dramática, 07 de junio de 2020<sup>48</sup>).

---

<sup>47</sup> Reportaje a Micaela Távara: <<https://www.youtube.com/watch?v=qX1mGaXT2zs&t=61s>> Revisado por última vez el 20 de junio de 2020

<sup>48</sup> Video en Instagram: <<https://www.instagram.com/p/CBKILDoh1dl/>> revisado el 8 de junio de 2020

Con respecto al nombre “Casa Trenzar”, Alondra especifica que cuando se encontraban gestando la idea de la Colectiva, entre las integrantes fundadoras se preguntaron cómo se auto-definían: ¿Artistas? ¿Actrices? O ¿Feministas? Todas respondieron que en primer lugar se identificaban como feministas. “Y ese punto cambia todo. Porque si fuéramos actrices o artistas, la Casa sería un Centro Cultural, cobraríamos más [respecto al valor de las entradas] y buscaríamos posicionarnos. Pero eso no es lo que queremos” (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019). Dejar La Casa, a pesar de haber significado perder un espacio donde se realizaban una serie de actividades artísticas, también significó su retorno a las calles y reconectar con sus objetivos como proyecto.

Respecto a la obra, aunque todas ellas conocían sobre lo ocurrido en Manta y Vilca a partir de lo investigado por la CVR, es Micaela quien las vincula y les cuenta con mayor detalle del caso. A inicios del 2016, son invitadas por DEMUS a realizar intervenciones en las afueras de la Sala Penal, con el objetivo de presionar a los jueces a iniciar el juicio oral. Aproximadamente durante diez jueves seguidos realizaron una acción en el frontis de la Sala Penal. Las performers, con relojes colgando del cuello, simbolizando el paso del tiempo, dibujaban con piedras la palabra justicia. “Han pasado más de treinta años y aún sigo esperando justicia. A mí me violó el Estado. Exigimos justicia”, gritaban una y otra vez (conversación personal Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019). En esas mismas intervenciones conocieron a las mujeres que DEMUS patrocina en el proceso judicial, y comenzó a gestarse la idea de hacer una obra de teatro. Además, la sensación de desconocimiento que les generaba las constantes preguntas de parte de personas que se acercaban a observar sus intervenciones, les provocó la necesidad de contar y difundir lo ocurrido.

### **3.1.2. ¿Por qué las hacen? ¿Para qué las hacen? ¿Por qué se interesan?**

Pero, ¿cómo consolar a las mujeres por lo vivido? Ana constantemente se lo pregunta. Ya durante el periodo de las audiencias públicas, al observar a los/as afectados/as y los familiares de desaparecidos y asesinados, Ana reflexionó sobre su rol como artista. En una carta que le envió a Miguel Rubio, Ana escribió: “Una vez Hiromi me contó que después del terremoto en Kioto el gobierno japonés había puesto en todos los colegios y trabajos, asistencia psiquiátrica y psicológica. Aquí tenemos que hacerlo urgente. Y aquí también entramos nosotros, con nuestros ritos, con nuestros olores, flores, danzas y cantos” (2008, 80).

Suenan tambores y trompetas, creando un ritmo marcial. El personaje de La Mujer de la Puerta, de la obra *Kay Punku*, se agarra el cabello, como si la estuvieran jalando de él. Abre sus ojos y su boca, evocando sensaciones de pánico y dolor. Luego camina de espaldas, con su cabeza agachada, como si fuese arrastrada hasta atrás de la puerta. La Narradora comienza a golpear fuertemente la puerta, hasta que logra abrirla. Allí encuentra a La Mujer de la Puerta, con las manos arriba, como si estuviera colgada de alguna viga. Forcejean con la puerta y sus cuerpos hacen como si fueran succionadas, pero logran salir y cerrarla. Seguidamente, ambas comienzan

a moverla de un lado a otro, hasta que logran desmontarla, para colocarla en otro lugar. La botan al suelo y al mismo tiempo cae La Mujer de la Puerta. La Narradora vuelve a levantar la puerta, mientras La Mujer camina cabizbaja y vuelve a ubicarse tras ella. La puerta comienza a abrir y cerrarse violentamente mientras La Mujer, quien se encuentra dentro de ella, grita “Ñoqaq aychay, Aychaymi, Aychaymi manan, Aychaymi manan maqanakunapaqchu. Mi cuerpo, Mi cuerpo no es, Mi cuerpo no es un campo, Mi cuerpo no es un campo de batalla” (guión *Kay Punku*). La puerta cae nuevamente al piso, al igual que ambas mujeres. Se levantan y sacuden sus polleras, como si estuviese sacando polvo o ahuyentando algo. Zapatean sobre la puerta al son de unas campanas. La levantan horizontalmente y la mecen, luego la enderezan, para reubicarla. La Mujer de la Puerta se saca los zapatos, la chompa y la pollera. Toda la ropa y su cuerpo y rostro está embarrado. La Narradora trae una batea con agua para que pueda limpiarse. Ella la ayuda a lavarse, mientras suena una canción que dice:

De tus ojos de agua infinita, se van a las estrellitas, mama. Agua de luz, agua de estrellas, Pachamama, viene del cielo. De tus ojos de agua infinita se van a las estrellitas, mama. Agua de luz, agua de estrellas, Pachamama viene del cielo. Limpia, limpia, limpia corazón agua brillante. Lloro, llora, llora corazón, agüita dulce. Sana, sana, sana corazón agua bendita. Calma, calma, calma corazón agua del cielo, mama. (Guión *Kay Punku*)

La Mujer de la Puerta se va uniendo al canto lentamente, mientras comienza a ponerse ropas limpias. La Narradora la peina y trenza su cabello. Ambas mujeres se colocan unos sombreros llenos de flores y pasan un ramillete por el cuerpo, ropas y cabezas. La Narradora limpia la puerta y cuelga sobre ella dos trenzas de flores (notas de campo presentación *Kay Punku*, Lima, marzo 2020).

Lo anterior es la descripción de la obra *Kay Punku*. Para Ana cada una de estas acciones construían un rito en escena para con las mujeres sobrevivientes. El rito es una acción codificada, con un propósito específico, rodeado de una espiritualidad y que se repite, me explicaba Ana en nuestras conversaciones (conversación personal, Lima, 08 noviembre 2017; conversación febrero 2020). Repetir una y otra vez una acción evidencia sus deseos de hacerla realidad; “es una manera de presionar a la realidad” (conversación con Ana Correa, Lima, 08 noviembre 2017). Las acciones que se repiten en *Kay Punku* pretenden evitar el olvido de lo que a las mujeres les ocurrió e incitar la obtención de justicia para ellas. Para Débora hacer la obra es un acto de solidaridad con las mujeres, simpatizando con ellas y con lo difícil que han sido sus vidas: “Es como que tú puedes dar un granito de arena, colaborar un poquito con esa sanación, en ese dolor” (conversación personal Débora Correa, Lima, 12 agosto 2019); un dolor que se perpetúa con la actuación displicente del Estado, que Débora me ejemplificaba con cómo ha sido el juicio oral<sup>49</sup>. La obra buscaba que ellas se vieran reflejadas, sobre todo en las acciones finales: cuando desmontan la puerta, zapatean sobre ella y la limpian. De esta manera surge su rol simbólico, buscando reparar a las mujeres a través de las acciones que actúan.

---

<sup>49</sup> En el siguiente capítulo me referiré en profundidad sobre este punto.

Aunque *Kay Punku* puede ser apreciada en términos estéticos, su creación nace desde un propósito circunscrito al rol social de Ana y Débora: buscar consolar a las mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales. De hecho, Ana me comentó que la obra no había nacido para una difusión en el teatro, sino que siempre buscó un camino alternativo: “la idea siempre fue [que se montara] en comedores populares, en comunidades campesinas y ha seguido ese recorrido” (conversación personal, Lima, 15 de febrero 2020). Allí reside su naturaleza como producto artístico, adquiriendo una función de mediación en el proceso social del que participan. Así el montaje se funde con las artistas, convirtiéndose en una extensión de ellas mismas. De esta manera, opera en las relaciones sociales en las que participa, desarrollando un tipo de agencia (aunque de orden secundario diría Gell, al no tener intención propia). La obra de teatro se convierte en un índice; es decir, en ella se encuentra contenida tanto su creación como el rol social y los objetivos de sus creadoras, que lo exteriorizan y concretizan al actuarla (Gell 2016).

“Si ‘*Manta y Vilca*’ no hubiera sido creada, los espectadores que vieron la obra no habrían conocido el caso”, me señalaba Mehida Monzón (conversación personal, Lima, 05 noviembre 2019). Prendidas las luces al finalizar cada función, los/as espectadores se acercaban a las actrices, quienes se encontraban entre el público, y les preguntaban si lo que habían visto era una historia de ficción: “Ahí es cuando nosotras les decíamos ‘no, es un caso real’” (conversación personal Mehida Monzón, Lima, 05 noviembre 2019). Las creadoras y actrices de *Manta y Vilca* me señalaron en reiteradas ocasiones la necesidad que sentían de dar a conocer lo ocurrido a estas mujeres. Para Alondra la obra buscaba que cualquier ciudadano/a peruano/a conociera lo que ha sucedido en el país, algo necesario desde la opinión de Micaela, para quien es importante debido a la escasez de trabajos escénicos que se hacen cargo de temas como lo ocurrido en Manta y en Vilca u otros hechos de violencia ocurridos en la época de la guerra. Visibilizar y dar a conocer estos hechos de violencia es uno de sus roles como artistas (conversación personal Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, 14 mayo 2019). Crear la obra se convirtió en la concretización de uno de sus propósitos. Es clave, como ejemplo, para ellas la imagen del “viajante”, que es como llaman a las/os espectadores. La obra no tiene una estructura tradicional: un escenario y butacas. Es un recorrido a través de varios espacios que el/la viajante visitan, siguiendo la historia. Esta manera de crear el montaje apuntaría a que el espectador/viajante pudiese acompañar la historia que las actrices interpretan, y a la vez experimentarla y ser parte de ella. Esta experiencia le permitiría al espectador/viajante contar lo que vivió y sintió, como si hubiese sido un testigo de los hechos. Además, es la estrategia que ocupan para romper la cuarta pared y la frontalidad del teatro, e interpelando a las personas que asisten a sus montajes u observan sus performances, permitiéndoles incluso interactuar con ellos. Mehida Monzón me comentaba “Y esto [la manera de realizar el montaje] genera una incomodidad; no estar sentados escuchando algo, sino que tengan que moverse, voltearse, caminar, correr. Realmente vivir una experiencia, y cuando se vive una experiencia, se hace real, atraviesa” (conversación, Lima, 05 noviembre 2019).

Difundir lo que las mujeres de Manta y Vilca vivieron se enmarca en lo que Alondra, Micaela y Mehida llaman “justicia social”. Que la sociedad sepa lo que les sucedió es para las

creadoras es una manera de hacer justicia, superando el silenciamiento y propiciando la empatía para con las mujeres sobrevivientes. Carmen Amelia, actriz que interpretó el personaje de Manta durante la primera temporada de la obra, me ejemplificaba el desconocimiento frente a lo ocurrido diciéndome “Cuando nosotras hacemos la obra, comienza a hablarse del caso de Manta y *Vilca*. Se comienza a hablar un montón, porque a ellas nadie les daba bola... Es importante que la gente hable del tema para hacerlo presente” (conversación personal, Lima, 12 noviembre 2019. Tachado de la autora). Alondra contaba también que hacer *Manta y Vilca* y su puesta en escena fue importante, porque “hace muchísimo que no se escuchaba” de lo ocurrido en aquellas comunidades (conversación personal, Lima, 14 enero 2019). Y añade el valor agregado que tuvo montarla en Casa Pausa. Debido a su ubicación en la ciudad (en el distrito de Miraflores), que posibilitó que personas de otras clases sociales, más acomodadas y menos afectadas por el conflicto armado, llegasen a ver la obra, además de un público más joven (conversación personal Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019)<sup>50</sup>.

Tanto *Kay Punku* como *Manta y Vilca* surgen a partir de propósitos vinculados a las motivaciones y concepciones de las artistas de sus propios trabajos. Sin embargo, desde que el montaje teatral se constituye, este se convierte en un ente propio que comienza a interactuar en diversas relaciones sociales que se establecen en su entorno. Las acciones, escenas, los objetos que conforman las escenografías y las actrices constituyen el montaje teatral, convirtiéndose en parte de un engranaje. Y aunque la obra inicialmente fue concebida con ciertos propósitos en específico, al ser una extensión de sus creadoras, comienzan a originar otros resultados, a partir de su propia agencia. Las obras dejan de ser sólo lo que las creadoras querían que fuesen o para lo que fueron creadas en un inicio. Esto se debe a las interacciones que comienzan a tener y de los efectos que son capaces de generar como sistema de acción en el que se constituyen (Gell 2016). En ese sentido, la empatía que son capaces de causar en los espectadores, es resultado de la obra misma. Igualmente, la “justicia social” que buscarían promover sería efecto del montaje propiamente tal.

---

<sup>50</sup> Casa Pausa era un espacio cultural, que podía funcionar como galería de arte o para espectáculos artísticos. Se ubicaba en el distrito de Miraflores y allí se realizó la primera temporada de *Manta y Vilca*. No obstante, la obra fue montada en ese espacio porque cumplió con los requisitos que se requerían.

Es interesante igualmente contrastar este punto con lo que Karen Bernedo, Cynthia Milton y María Eugenia Ulfe reflexionan sobre la audiencia de la obra *La Cautiva* (2014). Señalan que la obra pretendía convertir a los espectadores en testigos de lo ocurrido a María Josefa, la protagonista de la obra, como síntesis de lo sucedido en el Perú durante la violencia política, un deber social que, como dicen las autoras, que ya había sido señalado por la CVR en su Informe Final. ¿Cómo lograr, entonces, ese cometido? Las autoras hacen hincapié en la publicidad a la obra. Describen las esquinas de los distritos acomodados de Lima tapizadas de señalética con el rostro de María Josefa publicitando la obra y el elevado precio de los tickets (20 USD para ir a ver el montaje (debo apuntar que estos costos elevados no fueron solo para esta obra de teatro, sino que es el precio que generalmente tiene un ticket para el teatro donde se montaba la obra en cuestión). Estos detalles implícitamente indican el público al que se buscaba apelar con la obra. Sin embargo, luego de finalizada la temporada y transmitido el mensaje que la obra buscaba comunicar, las autoras se preguntan “is one’s vision changed?”, a lo que responden que más bien el pasado sigue estando cautivo, reconocerlo sigue siendo riesgoso, esto específicamente debido a las secuelas que provocó (Milton, Ulfe & Bernedo, 2015).

### 3.1.3. La trama

¿Cómo sucede, entonces, la reparación simbólica que las creadoras buscan propiciar? En primer lugar, esta ocurre a través de la trama de la obra de teatro. Para comprenderlo, es necesario detallar y analizar el discurso simbólico contenido en las obras de teatro como acción; es decir, cómo, simbólicamente, las obras despliegan la reparación. Ileana Diéguez en su texto *Cuerpos sin duelo* (2016) plantea que la violencia ha penetrado la vida, los cuerpos, nuestros comportamientos, como también “las representaciones estéticas y artísticas” (p. 67), llegando a “contaminar” el arte y convirtiéndolo en “una memoria de dolor” (p. 67-68). En este sentido, es importante reflexionar en torno a los recursos que el arte ha empleado para crear producciones artísticas “vinculadas a las memorias de dolor” (2016, 67).

En el caso peruano, Víctor Vich es uno de los estudiosos que ha llamado la atención respecto a cómo las artes, en tanto representaciones simbólicas, han contribuido a “reformular los imaginarios ciudadanos” (2015, 14). Señala que las/os artistas, fuertemente inspirados en el Informe Final de la CVR, entendida como “fuente discursiva”, han asumido el rol de abrir espacios para interpelar políticamente a la sociedad peruana, creando objetos simbólicos (Vich 2015, 14). ¿Qué sucede en los casos de las obras *Kay Punku* y *Manta y Vilca*?

#### 3.1.3.1. Las escenas de violencia

En los casos de *Kay Punku* y *Manta y Vilca*, el cuerpo adquiere un lugar protagónico como objeto simbólico. Al inicio de *Manta y Vilca* dos cuerpos se encuentran abrazados, buscando asemejar a un corazón latiendo. Pero los movimientos no sólo son de latidos. Son también movimientos similares cuando se mece a un bebé. Es un *flash forward* de una escena que volveremos a ver aproximándonos al final del drama<sup>51</sup>. Lo que sigue después es la historia de las hermanas: juegan, se ríen, se peinan. Hasta que el sonido de unas campanas que, al son de emergencia, irrumpe en su cotidianidad. Las niñas recuerdan que su madre no ha llegado aún a casa. Deciden salir a buscarla, pero se encuentran con su cuerpo sin vida arrojado al lado del camino. Los cuerpos de las niñas comienzan a expresar la violencia que se avecina. Se jalonean con brusquedad, movimientos que buscan transmitir tensión. Luego, corren a refugiarse en su hogar y mueven violentamente muebles para bloquear la puerta de acceso. Las/os espectadores deben estar atentos a los movimientos repentinos. Y nuevamente los cuerpos vuelven a abrazarse y a latir como un corazón y a mecer para calmarse. Pero el cuerpo de una de las artistas es invadido por el otro cuerpo de la otra actriz, representando de esa manera la violación sexual (imagen 1).

---

<sup>51</sup> El *flash forward* plantea una cierta lectura de la temporalidad de la obra. Sin embargo, también se podría pensar que buena parte de la obra podría ser un *flash back*. Aunque esta es una lectura y análisis intratextual, me parece interesante de señalar porque pone en evidencia la multiplicidad de temporalidades presentes en torno a la memoria.

*Para la conmemoración de la entrega del Informe Final de la CVR del año 2018, la Colectiva Trenzar fue invitada a presentar la obra Manta y Vilca. En esa ocasión, tuve la posibilidad de participar como performer. Para la escena de la violación sexual, la indicación que recibieron un grupo de performers era desplazarse y ubicarse atrás de una compañera al inicio del monólogo del personaje Manta. Luego, agacharse lentamente y colocarse dentro del vestido. “Es una sombra gigante la que me domina”, decía Alondra Flores, la actriz que interpretaba a Manta. Esa era la señal para que quienes estaban bajo los vestidos para comenzar a hacer formas con la tela elástica con la que estaban hechos los trajes. “Una sombra, dos sombras, tres sombras, cuatro sombras, cinco sombras, seis sombras, siete sombras”, haciendo alusión a las violaciones en grupo que sufrieron las mujeres. Y eran siete formas diferentes que iban creando con las telas de los vestidos. Nuevamente, de forma lenta, las compañeras se retiraban y salían de las túnicas, para continuar. Recuerdo haber sentido un alivio al no tener ni que colocarme dentro de un vestido, ni haber tenido que permitir que una compañera se introdujera dentro del mío. La primera vez que vi la obra, me perturbó la imagen que lograban crear. Se trataba de un rostro sin rostro, que intentaba traspasar el cuerpo violentado*

*(Nota de campo sobre participación en intervención en el Ojo Lloro, Lima, agosto 2018).*



Imagen 4: Fotografía de la obra Manta y Vilca. Memoria escénica.

Autores: Alberto Távora y Francesca Bernetti (2017). Reproducidas con autorización correspondiente.

Diéguez señala que el arte tiene una capacidad de crear imágenes perturbadoras e incómodas (2016, 219). En este caso, a través del cuerpo de las actrices se buscaba explorar, y así representar lo experimentado en los cuerpos violentados (Diéguez 2016, 290). La exploración, en este caso, tiene relación con los deseos de las creadoras de hacer imágenes que

apelaban al hecho violento, sin caer en “lo fácil”, como el ingreso de un actor masculino a escena y representar la violación de las niñas; “Eso nos parecía demasiado violento”, me señalaron Micaela y Alondra (conversación, Lima, 14 mayo 2019). El material elástico de la tela del vestido les permitía jugar y explorar otras posibilidades para que los cuerpos que representaban representen los cuerpos violentados.

El cuerpo en *Kay Punku* también es central. Al ingresar en la sala, una/o se encontraba con la presencia de un cuerpo embarrado. El barro simbolizaba aquella sensación transmitida por las mujeres sobrevivientes de violencia sexual, descrita como “estar sucias” por lo que les había sucedido. Débora me comentaba “Un día les duele el pecho. Otro día la espalda. Otro día las piernas, y a veces quisieran arrancarse de adentro algo, porque se sienten sucias” (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). El barro también buscaba trasladar a los/as espectadores al momento y lugar de los hechos, “simboliza esos episodios, cuando las mujeres arrancan, luego de haber sido golpeadas y violadas entre los matorrales. Han escapado y se han caído. Han rodado por los cerros y por eso están embarradas” (conversación personal Débora Correa, Lima, 12 agosto 2019).

Luego de la narración de los hechos, el cuerpo embarrado comienza a realizar una serie de movimientos corporales bruscos y gestos faciales aterradores. Esas miradas me recordaban las indicaciones que Ana Correa nos señalaba en clases, sobre alcanzar una expresión facial que fuese capaz de transmitir fuerza: “Abran sus ojos como si pudiera traspasar la pared” (notas de campo clases Entrenamiento Corporal, Lima, marzo-mayo 2019). Era esa misma potencia la que buscaba irradiar ese cuerpo sucio de Débora Correa en la obra. El cuerpo simulaba estar siendo golpeado, recibiendo empujones, siendo sacudido, y estar siendo torturado; y los ojos buscaban expresar esa apertura repentina e involuntaria, debido a un dolor sorpresivo e insoportable.

El cuerpo es el principal instrumento de las actrices y de las creadoras teatrales. Es su lugar de enunciación y material que poseen para poder expresarse y construir una presencia en escena. *Manta y Vilca* y *Kay Punku*, en tanto obras que buscan dar cuenta de la violencia sexual vivida por las mujeres, la corporalizan, materializándola en los cuerpos, escenificándola. Se transforman en soportes que comunican las experiencias de violencia vividas por las mujeres campesinas. Los cuerpos se convierten en “zonas de confrontación” (Taylor 2012, 134)<sup>52</sup>, permitiendo la incorporación de un evento real concretamente (Taylor 2012, 45). Es así como se actúa la violencia, transmitiendo conocimiento por medio de las acciones escenificadas. Esto también implica entender que los cuerpos no son solo objetos o cosas, sino que son la apertura y creación del mundo, como dimensión constitutiva; el medio que nos permite conocer (Merleau-Ponty 1994).

Sin embargo, como lo retomaré al final de este capítulo, los cuerpos de las actrices no reemplazan los cuerpos que realmente fueron violentados. Los cuerpos, como señala Diéguez,

---

<sup>52</sup> El concepto lo utiliza Diana Taylor para referirse al trabajo de Regina Galindo y el uso del cuerpo que ella hace en sus performance.

son más bien alegorías de experiencias que les sucedieron a otros cuerpos (2016, 222). Lo problemático es que esos cuerpos que representan son el medio por el cual varios conocen lo sucedido; es decir nuestro conocimiento puede ser construido a través y mediado por las ficciones teatrales.

Esto abre una serie de interrogantes como ¿hasta qué punto esas ficciones retratan lo sucedido? ¿Hay límites en aquellas representaciones? ¿Cuáles son esos límites y por qué ocurren? ¿Qué o quiénes ponen esos límites? A estas preguntas volveré al finalizar este apartado.

### **3.1.3.2. La sanación, limpieza y curación: la mirada feminista**

Las obras no se quedan sólo en la escenificación de las violencias vividas, principalmente porque a las creadoras les preocupaba no quedarse sólo en esos episodios. Como decía Ana Correa respecto a *Kay Punku*, era importante mostrarles a las mujeres que habían sido violentadas que el barro que ensuciaba al cuerpo de la actriz se puede sacar. La transformación del cuerpo embarrado, lloroso y denunciante por uno que cambia y vuelve a sonreír “era indispensable que las mujeres [lo] vieran. [...] que ellas vean en escena literalmente que el barro sale, que aparece otro cuerpo” (conversación personal Ana Correa, Lima, 15 febrero 2020).

En *Kay Punku*, la puerta de la escenografía juega un rol simbólico central. Esta representa al cuartel, donde los militares llevaban a los habitantes del pueblo como prisioneros, y donde eran torturados y las mujeres violadas. Después de varias conversaciones entre Débora y Ana, consideraron importante desmontarla, para luego poder zapatear sobre ella, y reubicarla. “La puerta simboliza mucho”, me decía Débora, “Es una casa, es una entrada y también una salida. Es el encierro, una cárcel” (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019).

La idea de la puerta nació a partir del hecho de que el cuartel militar, que aún se mantiene en pie en el pueblo de Manta –aunque en ruinas–, fue construido con partes de casas abandonadas. Es decir, los materiales ocupados para su construcción fueron apropiados. Además de ello, los militares obligaron a los mantinos y mantinas a trabajar en su construcción (Crisóstomo 2005, 17). Arrancar la puerta, me señalaba Débora, “es recuperarla”, simbolizaba recobrar los materiales que les habían sido arrebatados a los y las habitantes del pueblo.

Los significados también se cruzan con las biografías de las creadoras. Ana me contó que su abuelo y su padre eran carpinteros. Ella aún conserva la mesa que su abuelo fabricó y un ropero hecho por su padre. Para Ana, esos muebles conservan una memoria familiar. Las puertas y otros materiales al ser usadas para erigir la base militar, rompieron con una historia, y se le otorgó un valor diferente. Es por eso que recuperar las puertas y calaminas sería también rescatar el valor anterior, me señalaba Ana (conversación personal, Lima, 08 noviembre 2017).

La puerta no sólo es desmontada. El cuerpo violentado, embarrado, zapatea sobre ella para así “botar la rabia, el dolor y el reclamo por lo ocurrido” (conversación personal Débora Correa, Lima, 12 agosto 2019). Posterior a las acciones que transmitían la rabia que siente el cuerpo violentado, éste comienza a ser lavado. Se sacaba el barro que cubría el cuerpo, y se vestía con ropas nuevas. Mientras va limpiándose, el cuerpo violentado comenzaba a recuperar sus fuerzas. Ana me señalaba que aparecía otro cuerpo luego de la limpieza, un cuerpo que ocupaba todo el escenario, evidenciando el empoderamiento: “Es ella la que baila”, me comentaba Ana, como manifestación de una nueva actitud (conversación, Lima, 15 febrero 2020). Ya limpia y vestida con ropas nuevas, el cuerpo empoderado tomaba unas naranjas y rociaba su jugo dulce sobre un grupo de piedras que se encontraban dibujando la sombra de la puerta desmontada. Las piedras llevaban inscritos los apodos y seudónimos usados por los militares que abusaron de las mujeres. Pero también simbolizan a los hijos e hijas que las mujeres tuvieron producto de los embarazos forzados. Las piedras dibujan la sombra de la puerta, como las huellas de la violencia. Es por ello que el cuerpo empoderado se dirigía hacia ellas y las empapaba con el jugo dulce de las naranjas.

Tanto las acciones con la puerta como las de limpieza buscaban mostrar que la violencia no ha inmovilizado a las mujeres, que ellas no se han quedado en el dolor. Al contrario, se han organizado y otras han denunciado. Como Carla Dameane ha señalado en su análisis de la obra, ésta muestra como las mujeres se ayudan solidariamente para sobreponerse a la culpa que las habita, para así juntas comenzar una nueva vida (2012, 6-8). Es un intento por demostrar la capacidad de agencia de las mujeres, como también de motivar a otras que hayan vivido similares experiencias a actuar (conversación personal Ana Correa, Lima, 13 y 15 febrero 2020).

En el caso de *Manta y Vilca*, al inicio de la obra las niñas hablaban sobre sus deseos, proyectos y sueños. Esta decisión creativa tenía como objetivo no mostrar desde un inicio a las mujeres como víctimas, sino más bien como personas a quienes les truncaron sus vidas (conversación personal Mehida Monzón, Lima, 05 noviembre 2019). Una de ellas deseaba ser profesora de matemáticas, mientras otra de ellas contaba que le gustaba mucho cocinar. Sus cuerpos se movían felices, danzaban y cantaban. La alegría que los cuerpos expresan es interrumpida por los hechos de violencia.

Posterior a los hechos, los cuerpos violentados lograban ponerse de pie ayudándose mutuamente. Una de ellas acostaba a la otra en una mesa, para luego comenzar a preparar una infusión con pétalos de flores y agua florida. Con los mismos pétalos limpiaba al cuerpo maltrecho.

El uso de las flores tiene dos fuentes de origen. Por un lado, la costumbre andina de limpiezas con flores y hierbas medicinales. Por otro lado, se vinculaba con parte de la propia biografía de Micaela Távora: “Mi abuela me hacía comer flores. Así me curaba” (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019).

La sanación también es el momento final de la obra. Las creadoras sentían que era injusto terminar la obra con las escenas de violencias. Es por eso que Mehida Monzón, la actriz que interpretaba a Vilca y que curaba el cuerpo violentado de la hermana, tenía la indicación de parte de la dirección de pasar por el rostro o manos de cada uno/a de los/as espectadores pétalos untados en la infusión preparada con flores y agua florida. “Era injusto dejar que se fueran así, cargados con el dolor de la historia, con una sensación de asco”, me explicaban Alondra y Micaela (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019).

Mostrar a las mujeres sobrevivientes de violencia sexual levantándose, sanándose, empoderándose no es casual. Como las creadoras y actrices lo han planteado, y lo he expuesto en líneas anteriores, hay un deseo de dar a conocer la violencia vivida por las mujeres sobrevivientes, pero también mostrar que ésta no las ha inmovilizado y que las ha impulsado a actuar. Ana Correa me contaba que en las retroalimentaciones que recibieron de parte de mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales que observaron la obra en las primeras fases de creación, les comentaron que ellas no se habían quedado en el dolor, sino que se habían organizado (conversación personal, Lima, 08 noviembre 2017).

Decidir incorporar estos comentarios en la trama dramática por medio de acciones implicaba adquirir ciertas posiciones políticas. Para Alondra y Micaela, como creadoras de *Manta y Vilca* e integrantes de la Colectiva Trenzar, tenían claro que el objetivo de su obra era centrarse en lo vivido por las mujeres. Es por ello que en la obra no hay espacio para el perpetrador, tampoco para los hijos e hijas no deseados. Esto no significa que los nieguen, sino que es una decisión creativa, porque “Muchas veces nos centramos en el violador [...] en todo el alrededor y no en ellas” (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019). En el caso de *Kay Punku*, Ana me comentaba que la decisión de trabajar este tipo de historias está relacionado con la necesidad de mostrar y difundir voces e historias de mujeres. Así podrían visibilizarlas. Esa intención para Ana “es una intención feminista” (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020).

La Colectiva Trenzar se define a sí misma como un espacio de activismo feminista. Ana Correa también se define como militante feminista. Y en su caso, junto con Débora y el resto de las actrices de *Yuyachkani* (Teresa Ralli y Rebeca Ralli) es importante la influencia que ha tenido el Proyecto Magdalena y las experiencias que desarrollaron juntas con los talleres de teatro de autoestima durante fines de los años 1980 y 1990 en los talleres de Teatro Mujer<sup>53</sup>, y que luego Débora y Ana seguirían desarrollando durante las décadas de los 2000 y 2010 con los Talleres de Sanación *Hampiq Warmi* y el encuentro *WarmiKuna Raymi*<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Después de varios años, en el año 2023 las artistas de Yuyachkani convocaron al Encuentro de Mujeres Creadoras y Performáticas. Es interesante mencionar esta convocatoria, debido al contexto político y el rol de denuncia que los y las artistas han tenido en la crisis política peruana que se ha profundizado desde noviembre del 2020.

<sup>54</sup> El Proyecto Magdalena, surgido en 1986 en Gales, es una organización de actrices y dramaturgas de todo el mundo, al que fueron invitadas las integrantes de *Yuyachkani*. Inicialmente, la primera en ser invitada fue Teresa Ralli, quien luego comenzó a llevar al resto de sus compañeras. Ana y Débora han participado en varios de esos encuentros, siendo hoy en día parte de la primera generación de las Magdalenas. El objetivo del proyecto Magdalena es incentivar el trabajo de las mujeres en el teatro y relevando su contribución, además “dar voz a las preocupaciones

Respecto al proyecto Magdalena, Ana me comentaba “nos jala hacia el fortalecimiento del autoestima y de la profesionalización, nuestra ética y la necesidad de que nosotras como actrices pudiéramos tomar la palabra” (conversación personal, Lima, 20 octubre 2018; Lima, 15 febrero 2020). Les planteó la tarea de visibilizar a la mujer dentro del teatro y las movió a “escribir y tomar la palabra porque nos dimos cuenta que somos parte de una generación de teatro que hemos empoderado al hombre” (conversación personal Ana Correa, Lima, 15 febrero 2020). Ana continuaba: “Si tú ves los movimientos teatrales y los grupos de teatro, el 80% somos mujeres, muy fuertes, actrices muy sólidas, grandes maestras, pero nunca escribimos” (conversación personal, Lima, 15 febrero 2020). Ana me dejaba entrever, una división sexual del trabajo escénico, como lo expone Patricia Artés, dramaturga e investigadora. Esta situación también genera un impacto subjetivo, respecto a formas de representar y qué representar. La inserción de las mujeres no sólo como actrices, sino que en los espacios de producción y creación son “prácticas micropolíticas” que permiten la inserción de “nuevas subjetividades” en el teatro (Artés 2020), y con ello nuevas perspectivas y sensibilidades, tanto para contar nuevas historias como aquellas que ya han sido contadas.

*Kay Punku* y *Manta y Vilca* son obras creadas por mujeres artistas, tocan experiencias vividas por mujeres y con una sensibilidad y subjetividad de mujeres. No quiero decir que este tipo de sensibilidades sean intrínsecamente femeninas, producto de una condición biológica. Al contrario, las sensibilidades y subjetividades son también producto de un constructo social. No obstante ello, la manera en que se representan y los elementos que se resaltan no son casuales. Responden a decisiones y posicionamientos concretos. Como plantea Ártés, el feminismo en el teatro puede entenderse como “una fuerza histórica contestataria que viene a desmontar, entre otras cosas, los modos de representación del género y los artefactos culturales que reproducen la hegemonía de lo masculino” (2020). Por ello, los cuerpos de las mujeres violentadas no quedan postrados en el dolor, sino que son capaces de levantarse, limpiarse, curarse, sanarse y empoderarse.

Aunque no viene al caso preguntarse cómo habría sido si un dramaturgo hombre hubiese decidido trabajar sobre estas experiencias, vale hacer el contrapunto con algunos ejemplos, como el caso de la obra de teatro *La Cautiva*, escrita por Luis Alberto León y dirigida por Chela de Ferrari. La obra fue estrenada en el año 2014 en la sala Teatro La Plaza. La trama ocurre en una

---

de las mujeres que trabajan en el teatro” (Objetivos Magdalena Project <<https://themagdalenaproject.org/es/content/objetivos>>).

A partir del impulso que reciben del Proyecto Magdalena, las integrantes de Yuyachkani comenzaron a realizar, a fines de los años 80' talleres de auto-estima con mujeres de distintas organizaciones sociales y feministas, para luego, a inicios de los años 90', comenzar a organizar encuentros de Teatro Mujer, con artistas de diversos lugares del Perú. Esta experiencia desembocará en el año 1993 en el Encuentro de Teatro Mujer. Finalmente, durante los años 2000 organizaron dos versiones del “Festival de Mujeres Creadoras” (2006 y 2009).

Ana y Débora han continuado desarrollando talleres de sanación a partir de la experiencia adquirida y creando junto con otras artistas peruanas –Cucha del Águila, Tania Casto y Marisol Zumaeta- *WarmiKuna Raymi*, espacio que nace en el 2012 y definen como reflexión sobre su vocación y de sanación simbólica para con las mujeres y las violencias que históricamente hemos experimentado las mujeres.

Me extenderé sobre estas experiencias, con mayor detención y análisis, en secciones próximas.

morgue de Ayacucho, donde el cuerpo muerto de María Josefa, una niña de quince años, comienza a ser preparado por Mauro, el técnico necropsiador, para ser violado por un capitán y su tropa. María Josefa despierta y comienza a contarle su historia a Mauro. Aunque la violación no llega a ocurrir, debido a la decisión que Mauro toma, disparándole y matando al capitán, es interesante el tratamiento que tiene la afectación. Como Jelke Boesten señala, *La Cautiva* no es ningún reconocimiento ni reparación simbólica para con las mujeres que sufrieron este tipo de experiencias. Más bien, son introspecciones de ciertos grupos sociales respecto a las propias cegueras que tuvieron mientras el conflicto armado ocurría (Boesten 2019a, 175)<sup>55</sup>. La violación sexual que María Josefa iba a sufrir termina siendo una anécdota que busca provocar un sentimiento de empatía hacia con las víctimas de las múltiples violaciones de derechos humanos (Boesten 2019a, 174). Para Boesten esto se debe a que son producciones que tienen un tipo de público claro, de clase media urbana, no afectados directamente por la violencia y que resienten cierto sentimiento de culpa por no haber intervenido (Boesten 2019a, 175). Por ello, la experiencia de violación sexual pasa a un segundo plano y es sólo un argumento para referirse a problemáticas sociales más abstractas. No es el tema central. María Josefa no es la protagonista de la trama, sino más bien Mauro, el técnico necropsiador, quien comienza a enfrentarse a un dilema ético. Como Cynthia Milton, María Eugenia Ulfe y Karen Bernedo señalan, Mauro es la “Lima de espaldas” a la guerra que sucedía en los Andes, y representaría lo que, en palabras de Luis Alberto León, el Perú “debería haber sido, pero no fue”<sup>56</sup> (Milton, Ulfe et Bernedo 2015. Traducción propia).

Otro ejemplo es, aunque en un soporte diferente, la novela *La bora azul* (2005) de Alonso Cueto. La novela trata sobre la relación entre Adrián Ormanche y Miriam, surgida a partir del interés del primero al enterarse que su padre fue un militar que durante la época del conflicto armado torturó y violó a mujeres campesinas. Su interés por conocer más sobre este escabroso pasado familiar, que sale a la luz al morir su madre, lo lleva a conocer a una de esas mujeres: Miriam. Lo interesante es nuevamente el tratamiento a la afectación y la representación de la mujer violentada. Miriam nunca habla. Adrián la describe como muda, y como señala Vich, nunca se pregunta cuáles han sido las razones de su silencio (2018, 157). Esto se suma a que en la novela es Adrián quien narra en primera persona. Es él quien le da espacios para que las voces de otros aparezcan. Por último, es Adrián quien se topa con el pasado “vergonzoso”, y decide averiguar lo sucedido, porque, como lo señala Vich, la novela constantemente muestra como el personaje de Adrián busca manejar la herencia del padre que lo condena (Vich 2018, 157). Es así como el foco central no es la violación sufrida por Miriam, ni tampoco la relación forzosa que tuvo con el padre de Adrián, sino la relación que Adrián sostiene con el pasado y los hechos

---

<sup>55</sup> Aunque sí se puede decir, para ser justa con la autora, que la obra puede considerarse como un “reconocimiento nominal” de este tipo de abuso cometido por los militares durante el conflicto armado (Boesten 2019a: 174).

<sup>56</sup> “As Luis Alberto León, the playwright, said in a after-play forum, ‘Mauro is what Peru should have been, but was not’. Aunque en respecto a este punto las autoras señalan que es problemático plantear este tipo de “solución”, ya que implica que la violencia se puede resolver con violencia (Milton, Ulfe et Bernedo 2015).

violentos cometidos por el padre, llevándolo incluso a repetirlo (Vich 2018, 156; Boesten 2019a, 175).

*Manta y Vilca* y *Kay Punku* tratan de diferente manera las experiencias de violación sexual vividas por las mujeres durante la época del conflicto armado interno, siendo sus experiencias las protagonistas indiscutibles de las tramas dramáticas y dando énfasis a las acciones de sanación, limpieza y empoderamiento, con las cuales cierran los montajes. Las obras, en este sentido, cuestionan ciertos relatos y nociones preestablecidas y hegemónicas sobre la violencia, específicamente sobre la violencia vivida por las mujeres. Evidencian las experiencias de las mujeres que han sido históricamente subestimadas e incluso renegadas.

Esta tendencia de la que forman parte las obras, también se puede graficar cuantitativamente al analizar los números proporcionados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el año 2003 y las actuales cifras del Registro Único de Víctimas. Según la CVR, el 20% de las víctimas del conflicto armado interno eran mujeres, sin distinción de edad – mientras que solo el 55% de las víctimas eran hombres entre 20 y 49 años- (2003, tomo I p. 125). Actualmente en el RUV hay 58.095 mujeres inscritas individualmente como afectadas, que representa el 40,6% del total de víctimas individuales<sup>57</sup>. El aumento de casos de mujeres inscritas en el RUV como víctimas de violaciones sexuales también manifiesta esta tendencia de reconocerse como un sujeto que ha vivido la vulneración de sus derechos; por ejemplo, la CVR reportó 527 casos, muy por debajo de los 5.336 registrados en el RUV a marzo de 2020. Sin embargo, el dato cualitativo más crudo, y que evidencia la subestimación de las experiencias y las vidas de las mujeres, es el que aparece a partir del trabajo desarrollado por la Dirección de Búsqueda de Personas Desaparecidas. En una conversación sostenida con Jairo Rivas, Director de Registro e Investigación Forense, me comentaba que, aunque hay más hombres reportados como desaparecidos que mujeres (4.466 mujeres, que representan el 20%, y 17.327 hombres, que representa el 80%, para julio 2020), durante los procesos de búsqueda y trabajo de campo desarrollado por la Dirección se han encontrado con más casos nuevos de mujeres desaparecidas que de hombres. Estas desapariciones no se habían reportado en ninguna de las instancias anteriores: Comisión de la Verdad y Reconciliación, Defensoría del Pueblo y Registro Único de Víctimas (conversación telefónica con Jairo Rivas, 22 de julio de 2020<sup>58</sup>), lo cual significa que por más de casi cuarenta años estas mujeres han estado desaparecidas y nadie las ha denunciado, y menos buscado. La vida de estas mujeres y la violencia que vivieron pareciera ser que no tiene el mismo valor que las de los hombres, al punto de no merecer ser buscadas.

Esto también es evidenciado en el trabajo crítico sobre los perfiles de víctima manejados por las instituciones públicas, heredados del diseño de la CVR e instancias previas, realizado por María Eugenia Ulfe y Silvia Romio (2021). Las autoras problematizan el perfil de víctima, esencialmente masculino, además de indígena y pobre, y que surge a partir de ciertas condiciones histórico-políticas específicas. Para ello, reconstruyen cómo se iniciaba un proceso de búsqueda

---

<sup>57</sup> Datos según las cifras del RUV de marzo 2020.

<sup>58</sup> Conversación sostenida vía Skype.

de una persona, el cual implicaba una denuncia fiscal o certificado de muerte presunta. Como señalan las autoras “es posible asumir que el número de casos considerados... correspondan, en su mayoría, a los denunciados en contextos urbanos y periurbanos” (Ulfe y Romio 2021, 395), donde era posible lograr una denuncia fiscal, dejando fuera una multiplicidad de casos que posiblemente ocurrieron en zonas rurales. Sin embargo, la posibilidad de denunciar también implicaba que los familiares denunciantes sintieran que era posible “un reclamo de justicia sin correr el riesgo de ser acusados de ‘terroristas’ y, por ende, perseguidos” (Ulfe y Romio, 2021, 395). El contexto actual, con la nueva Ley 30.470 que despolitiza la búsqueda de personas, y la creación de la Dirección General de Búsqueda de Personas Desaparecidas, que pone en práctica este nuevo enfoque humanitario, ha significado la aparición de nuevas personas, sobre todo niños, niñas y mujeres, remeciendo los perfiles que previamente se manejaban, y por sobre todo, evidenciando la violencia vivida por las mujeres, y que durante mucho tiempo se había invisibilizado. En esa misma línea de reflexión se encuentran las obras de teatro, buscando quebrar con una visión, parte de una perspectiva que rebaja y degrada las experiencias de las mujeres en un contexto de guerra como el conflicto armado.

### **3.1.3.3. Mandatos neoliberales**

Lo que hemos ido observando es que las obras de teatro no son sólo textos sino que son puestas en escena que constituyen significados. Son expresiones de una experiencia, transformándose en un “acto comunicativo”, y colocando “la experiencia en circulación” (Cánepa 2001, 13). En este sentido, vale preguntarse en qué marco o contexto social, político y cultural comienzan a circular estas experiencias representadas.

Gisela Cánepa y Félix Lossio (2019) reflexionan como el contexto actual ha sido configurado por el neoliberalismo, generando un régimen cultural específico, lo que también puede denominarse como una política cultural neoliberal. Este régimen cultural posee ciertos mandatos o principios, entre ellos, lo que los autores describen como “la performance como mandato” (Cánepa & Lossio 2019, 18). Esto significa que “las imágenes no operan principalmente como representaciones del mundo, sino como guiones para la acción”, lo que nos lleva no solo a pensarlas “en términos de verdad”, sino que más bien en relación a “su eficacia y eficiencia para producir eventos y experiencias” (Cánepa 2014, 210). Es así como la cultura se ha transformado en un “recurso para la acción”, y como la propia autora lo señala, llegando a configurar “la propia naturaleza de lo político” (Cánepa 2006, 16). La política, entonces, comienza a regirse bajo el principio de “mostrar hacer” para “ser”, llegando a adquirir un importante rol los repertorios culturales de los sujetos para actuar en la esfera pública (Cánepa 2006, 27). Bajo este marco, ¿qué sucede con las obras de teatro? Este acercamiento me permite dar un vuelco en lo expuesto hasta el momento, y pensar las obras y los relatos que construyen y difunden desde este régimen cultural neoliberal.

En las obras se actúan las experiencias de mujeres violentadas sexualmente. De esta manera, al mostrar las experiencias se visibilizan y comienzan a ser conocidas por la sociedad. Esto es muy claro en el caso del trabajo desarrollado en conjunto entre la Colectiva Trenzar y DEMUS. Como ya he descrito, DEMUS invitó a las integrantes de Trenzar a realizar performances fuera de la Sala Penal, más conocidos como plantones, inicialmente para presionar a los jueces a dar inicio al juicio oral. Ya iniciado el proceso judicial, en varias oportunidades las acciones continuaron realizándose, esta vez para ejercer una presión pública, como observador ciudadano frente al actuar de los jueces. Ejemplo de ello son los plantones que realizaron mientras las y los abogados de las mujeres sobrevivientes presentaban una recusación contra los jueces del primer juicio oral por imparcialidad; y para el inicio del segundo juicio oral, en marzo de 2019, la Colectiva Trenzar, por solicitud de DEMUS, diseñó una nueva performance (imagen 2). La existencia de estas acciones son producto de la propia mirada que la ONG tiene; en otras palabras, las acciones se crean porque DEMUS considera importante y necesario el rol del arte en la disputa jurídica como herramienta política. María Ysabel Cedano, exdirectora de la organización civil, me explicaba que ellas como organización conciben al arte como parte del trabajo multidisciplinar e integral que han ido configurando tanto para denunciar, comunicar, visibilizar e impulsar un cambio cultural (conversación personal, Lima, 19 noviembre 2018). Buscan alianzas con diversas artistas para las varias campañas que dirigen. Vemos que existe, de parte de la ONG, un reconocimiento de la cultura como herramienta de acción, concibiéndola como una manera de actuar en la esfera pública, ampliando así los márgenes de la política. Me refiero, por ejemplo, al impacto que tienen las acciones en la esfera pública, como lo grafican los alegatos de parte de los abogados de los militares acusados en el proceso judicial del caso Manta y Vilca. En las primeras audiencias del segundo juicio oral, los abogados de los acusados constantemente se quejaban de la “mediatización del caso”, debido a la performance y la presencia de prensa, e incluso supuestos agravios (gritos que propiciados por las performers hacia los ex militares) que habrían recibieron sus defendidos, lo cual perturbaría el “debido proceso” (notas de campo de las audiencias judiciales, Lima, marzo-diciembre 2019)<sup>59</sup>. Esto nos evidencia como se percibe una ampliación –“peligrosa” para los abogados de los acusados- de los márgenes en que se “debería” resolver una disputa judicial. Así, la naturaleza de lo jurídico y de lo político se verían trastocadas y modificadas por el impacto del arte que comienza a tener un rol dentro de estos espacios de disputa.

---

<sup>59</sup> Como otro ejemplo también se encuentra lo dicho por los jueces de la sala al iniciar la audiencia n°14 del 31 de julio de 2019, en respuesta a la declaración pública emitida por DEMUS, donde se criticaba los testigos que habían sido admitidos para testificar en la etapa de ofrecimiento de prueba (declaración de DEMUS <<https://www.demus.org.pe/noticias/sala-penal-permite-que-se-politice-juicio-manta-y-vilca-y-revictimiza-a-denunciantes/>>). Los jueces señalaron en la audiencia que no aceptarían presión de ningún tipo, y que el proceso no va a perderla el norte respecto a la perspectiva de género que debe ser considerada (notas de campo de las audiencias judiciales, Lima, marzo-diciembre 2019).



Imagen 5: Intervención inicio segundo juicio oral del caso Manta y Vilca. Lima, 13 de marzo de 2019.

Fotografía de la autora.

Estas acciones también buscan apelar a otras sensibilidades, tal como María Ysabel Cedano me lo señaló (conversación personal, Lima, 13 diciembre 2018). Esto se vincula con la descripción que tanto Lossio como Cánepa hacen sobre una de las características de los mandatos del régimen cultural neoliberal. Señalan que las representaciones culturales, dentro de este marco contextual, son capaces de generar experiencias, que permiten que los/as espectadores se vinculen emocionalmente con lo que busca ser transmitido (Lossio 2019; Cánepa 2001). María Ysabel, respecto a las performances, señalaba que éstas pueden romper con la indiferencia de parte de la sociedad para con, en este caso, las experiencias de violencia vividas por las mujeres durante el conflicto armado (conversación personal, Lima, 19 noviembre 2018). Lo ejemplifica María Ysabel con el impacto que ellas le otorgan a los ya mencionado plantones para exigir la fecha de inicio del proceso, después de un año de entregado, por parte de la Fiscalía, la confirmación del delito y formalización de la denuncia:

Cuando el trabajo de la abogada ya no da para más, porque ya no es cuestión de seguir convenciendo a la sala, entra el artivismo para ayudar, como parte de la estrategia jurídica. [...] La experiencia de la performance fue importante porque la sala llevaba un año sin responder a la cuestión fiscal y ya no podíamos pasar un año más. Entonces dijimos, todos los miércoles el ritual de la justicia (conversación personal María Ysabel Cedano, Lima, 19 noviembre 2018).

En el caso de las obras de teatro, aunque no son creadas a partir de encargos –como sí ocurre con algunas performances (en particular la diseñada para dar a conocer lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca a Micaela Távora para la marcha del 25 de noviembre -día de la no violencia hacia la mujer del año 2009-, las performances realizadas fuera de la sala penal durante la primera mitad del año 2016 y la acción realizada fuera de la sala penal al inicio del segundo juicio oral en marzo 2019)-, sí comienzan a tener una circulación que las vincula con el proceso judicial. Es el caso de un par de funciones de la obra *Kay Punku*, como la función del 28 de agosto de 2017 (imagen 3) –a la que yo misma asistí- y la del 13 de marzo de 2020. En el caso

de la primera, la puesta en escena es parte de la campaña “Un hombre no viola-Un Estado no viola”; en el caso de la segunda función, la obra se monta en el marco del cumplimiento del primer año de iniciado el segundo juicio oral del caso judicial. Las funciones teatrales son compradas por DEMUS, quienes de esta manera pueden entregar acceso gratuito al público que desee asistir. De hecho, para la primera función a la que hago referencia (la del 28 de agosto de 2017), quienes deseábamos asistir debíamos inscribirnos en un formulario digital. Este hecho no deja de ser menor, ya que cambia quien controla la distribución y acceso a la obra de teatro (notas de campo, Lima, agosto-diciembre 2018)<sup>60</sup>. En este caso, el/la espectador/a no deben acercarse a la taquilla a comprar una entrada y tampoco son los integrantes del equipo de producción quienes cortan las entradas controlando el acceso, como ocurriría en una función convencional. La compra de la función por parte de DEMUS –de comprar la función- dota de ciertas características al evento. La obra comienza a tener una circulación que la aleja del ámbito artístico, de la escena cultural, y la aproxima aún más a lo convencional de la esfera pública, exaltando el rol político por sobre el estético. Y es el régimen cultural neoliberal el que permite a DEMUS hacer este movimiento.



Imagen 6: Afiche de la función del 27 de agosto de 2017 de la obra Kay Punku. Acción Documentada.

<sup>60</sup> Esto no quiere decir por ningún motivo que exista una exclusión de personas. Los formularios son utilizados para controlar el aforo, y así no sobrepasar el máximo permitido por normas de seguridad.

Obtenida desde la página web de Facebook de la campaña de DEMUS “Un hombre no viola”.

### 3.1.3.4. Las personajes

Por último, a partir de las obras se crean imágenes que construyen a los sujetos. Entonces, ¿qué tipo de sujetos crean las obras? Como describí en párrafos anteriores, las obras se centran en las mujeres y sus experiencias. No hay espacio para el perpetrador, y escasamente se representan simbólicamente los/as hijos/as nacidos producto de embarazos forzados (contrariamente a las reiteradas menciones que hacen las mujeres en sus testimonios entregados a la CVR). Esta decisión no es inconsciente, sino que deliberada. Puede responderse, en buena medida, a las luchas feministas que comparten las creadoras y artistas, y a las que ellas se insertan desde su *expertise* artística. De hecho, las integrantes de Trenzar denominan su trabajo como *artivismo*, entendido como aquella práctica artística que busca interrumpir en el espacio público para disputarlo y disputar imaginarios y narrativas sociales; es decir, el *artivismo* juega con “la línea que se desdibuja entre el arte y su rol en el espacio público para disputarlo” (ponencia de Micaela Távara en Charla “Arte, activismo y espacio público”, Lima, PUCP, 13 de septiembre de 2018). Pero, ¿qué sucede con otras categorías identitarias de las mujeres sobrevivientes cuyas experiencias son o no son representadas? ¿Qué ocurre con su condición de clase y de raza? En este caso hay algunas diferencias entre ambas obras.

En el caso de *Kay Punku*, Débora Correa comentaba que el personaje de La Mujer de la Puerta que ella interpreta es una mujer andina neutral. No es una mujer huancavelicana, como sí lo son las mujeres que inspiran la obra. No usa, por ejemplo, el traje típico de ninguna región en particular, sino una pollera que podría ser de cualquier zona de la sierra peruana “Inclusive de una mestiza”, me decía Débora (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). “El sombrero sí es de Huancavelica”, señalaba Débora, como el elemento más identificador y específico. A pesar de la neutralidad de la pollera que usaba Débora, y al igual que en el caso de Ana Correa que interpretaba a La Narradora, se trataba de un vestuario que remitía a la imagen tradicional de la mujer andina. Además, La Mujer de la Puerta cantaba en quechua en varias oportunidades, pero, me precisaba Débora, es un quechua cuzqueño y no huancavelicano (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). El uso del quechua nuevamente exaltaría la condición quechua-hablante de las mujeres. La importancia que tanto Débora como Ana le otorgaban a estos detalles tiene relación con la identificación que ellas tienen con las mujeres andinas. “Mis abuelas han sido andinas”, señalaba Débora. Ella misma se identificaba con las mujeres andinas, sobre todo después de haber vivido siete años en Urubamba. Y en el caso de Ana es muy potente su cholificación, como ella lo describía, condensado en la decisión de dejar crecer su cabello liso (conversación personal, Lima, 20 octubre 2018)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> En una entrevista que Ana Correa da en el año 2001 a Fernando Calzadilla, en el marco del II Encuentro del Instituto Hemispherica en Monterrey, México, también cuenta esta decisión: “Siempre de niña se me cortó y se me onduló el cabello [...] y se me hacían rulitos para alejarme de la imagen de india. [...] Y cuando empiezo a hacer

Diferente es lo que sucede en el caso de *Manta y Vilca*. Micaela Távora y Alondra Flores recalcan la decisión de no usar polleras como parte del vestuario de las actrices, como tampoco el uso de un acento que remitiera al mundo andino. Esto se debe a que “Somos un grupo de limeñas, de actrices montando historias de otras personas” (conversación Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, 14 mayo 2019). Esta decisión buscaba evitar una “apropiación” de una historia que señalan no es de ellas. Incluso, consideran que hacer que las actrices hablen con un acento que no es propio puede terminar en una mala interpretación que se puede entender como una burla (conversación Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, 14 mayo 2019).

La ausencia de ciertos detalles, que apelen a otras categorías identitarias de las mujeres que ven sus experiencias representadas en la construcción de los personajes, como su condición de campesinas quechua-hablantes y pobres, lleva a la subordinación de estas características, que incluso explican la experiencia violenta que han vivido. Se construye un personaje abstracto, que no es de ningún lugar, a pesar de que los personajes se llamen Manta y Vilca, siendo este el único elemento que nos puede remitir a la experiencia concreta. ¿Qué ocurre con estas imágenes que se construyen, respecto a su objetivo de disputar en la esfera pública las narrativas dominantes? Es la categoría de género la que prima en estas personajes y en este relato, en menoscabo de su condición de campesinas y quechua-hablantes. Así, no se invita a una problematización respecto de cómo la condición de clase y de raza permitió que estas mujeres estuviesen en una posición de vulnerabilidad y que fuesen consideradas sin prueba alguna integrantes de grupos subversivos. La violencia sexual que sufrieron no sólo se explica, en estos casos, por su condición de mujer. Ya la CVR había sido clara en señalar que las víctimas de violencia sexual en su mayoría eran quechua-hablantes (75%) y provenían de zonas rurales (83%), además de ser analfabetas o no haber podido finalizar sus estudios de primaria (CVR 2003, tomo VI p. 275). Por ello, concluye la Comisión que “fueron las peruanas más excluidas, y por lo tanto desprotegidas, las que sufrieron con mayor intensidad la práctica de la violación sexual” (2003, tomo VI p. 276), debido a que forman parte de aquellos grupos sociales “menos integrad[os] a los centros de poder económico y político de la sociedad peruana” (2003, tomo VI p. 275). Estas realidades, constatadas por medio de las cifras, evidencian la perspectiva racista que marcó el actuar de las Fuerzas Armadas y de la política contrasubversiva, quienes veían a todos los habitantes de las comunidades como simpatizantes de Sendero Luminoso (IDL 2007, 171). Esto transformó los cuerpos de las mujeres andinas, quechua-hablantes y campesinas en campos de batalla, parafraseando la frase que se encuentra en el afiche diseñado por la artista Natalia Iguíñiz para la campaña de difusión de los casos de violencia sexual en el conflicto armado. De hecho, en los testimonios de las mujeres sobrevivientes ellas hacen referencia a insultos que les dijeron militares mientras eran abusadas: “... la declarante llorando le pedía que no le haga daño que él tenía mamá y hermanas seguramente y que por eso tuviera piedad de ella. Y él respondió ‘tú,

---

Allpa Raycu me doy cuenta que tengo el pelo ondulado a la fuerza y que dejarlo crecer era importante. [...] Uno empieza a hacer un teatro que te empieza a tocar fibra e identidad. Entonces, al comienzo, como dice Miguel, yo he querido mimetizarme y he empezado a mirar a las campesinas y he empezado a acordarme de mi abuela”. (Ver: <<https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-interviews/item/2278-yuya-interview-correa-2001.html>>)

chola puedes aguantar más cosas”<sup>62</sup>. El abuso era acompañado por el insulto racial, dice Carlos Iván Degregori (en Silva Santiesteban 2010, 245), y que de cierta manera explica el actuar de los perpetradores<sup>63</sup>. Jelke Boesten señala que el insulto racial buscaba evidenciar y perpetuar el orden piramidal social (2016, 116), y con ello permitir ciertos tratamientos con los cuerpos. Es por ello que el caso de “la odontóloga” que la autora cita, quien al ser tomada detenida sólo fue violada por el capitán, como relata un soldado de seudónimo Gitano, es ejemplo de cómo la diferencia racial modifica los tratos y las prácticas: “Después de que el capitán terminó con ella [con la odontóloga] –según Gitano-, me dijo si quería pasar por la chica. Le dije que no... más que todo porque era persona que merecía bastante respeto” (Boesten 2016, 91). Esta experiencia Boesten la contrasta con el caso de una vendedora de jugos, quien fue violada por la tropa y que incluso el mismo soldado que relata la historia, no recuerda si sobrevivió (Boesten 2016, 91).

Por último, más allá de las categorías identitarias, me parece importante contrastar las características de las personajes con ciertos detalles presentes en los testimonios entregados por las mujeres sobrevivientes de Manta y Vilca a los equipos de la CVR. Varias mujeres, al finalizar las entrevistas y ser preguntadas si desean agregar algo a sus testimonios, piden que los padres de los hijos e hijas nacidas de embarazos forzados, productos de las violaciones sexuales, se responsabilicen principalmente de su educación<sup>64</sup>. Rocío Silva Santiesteban (2010), en su análisis del testimonio entregado por Giorgina Gamboa en una de las Audiencias Públicas de la CVR, destaca su pedido. Ella pide un reconocimiento y honor para su hija, como ejemplo de muchos otros casos similares (Silva Santiesteban 2010, 248). La importancia que tienen los hijos e hijas en las experiencias de las mujeres no es irrelevante. Kimberly Theidon (2015) cuenta que en algunos casos hubo mujeres que intentaron abortar con hierbas “en un esfuerzo por librar a sus cuerpos de los fetos que no podían soportar”, pretendiendo “limpiarse”, mientras que en otros casos optaron por la práctica de “dejar morir” (p. 163). En ambos casos, lo que las mujeres buscaban era deshacerse de los resultados que la violación había dejado en sus cuerpos. Como dice Theidon, “Dejar a esos bebés morir reflejaba un deseo de librarlos de la violencia de la memoria [debido a como habían sido concebidos] –y de librar a sus madres de sus propias memorias violentas” (2015, 164). No obstante, hay casos en los que los niños y niñas nacieron. En el caso de Giorgina Gamboa, Silva Santiesteban señala que la maternidad fue la manera que ella optó para “limpiarse”, para “redimirse”, ya que la violación había ocurrido por ser

---

<sup>62</sup> Testimonio fojas 038-045, carpeta 03, archivo 100309. Base Contra Subversiva (BCS) Manta y Vilca.

<sup>63</sup> En una entrevista a Carlos Iván Degregori en Ideele Televisión señaló que las mujeres “cuando eran maltratadas, torturadas o violadas, junto con el maltrato o la violación, iba el insulto racista: chola asquerosa, chola de mierda, bruta...” (en Silva Santiesteban 2010, 245).

<sup>64</sup> “Dijo: que desea que el padre de su hija se haga cargo tanto económica como moralmente de [...] menor, quien en este momento tiene 17 años” (testimonio fojas 046-050, carpeta 03, archivo 100309. BCS Manta y Vilca); “Que espera que se ubique a Amador Gutiérrez Lizarbe a fin de que colabore en la educación de su hij[...].” (testimonio 051-054, carpeta 03, archivo 100309. BCS Manta y Vilca); “Finalmente la declarante desea agregar que la abuela de su hija, Lidia Yangali, quien recibiría la pensión de su hijo, apoye económicamente la menor [...]” (testimonio fojas 055-060, archivo 100309. BCS Manta y Vilca); “Que desea que se ubique a Julián Meza García para que se haga responsable por la educación de su hij[...].” (testimonio fojas 061-065, archivo 100309. BCS Manta y Vilca); “Finalmente refiere que espera que el padre de su hij[...] que actualmente tiene 7 años asuma las responsabilidades que le corresponden” (testimonios fojas 066-068, archivo 100309. BCS Manta y Vilca).

“sospechosa de terrorista”. De esta manera, la maternidad la entendió como una tarea que si cumplía “adecuadamente” (“con valor y coraje”, dice la autora), podría volver a ser incorporada en la sociedad (Silva Santiesteban 2003, 206-207). Es entonces a partir de uno de los roles tradicionales de la mujer, el ser madre, que Giorgina encontraría la manera para “limpiarse”: “El único sitio disponible [en el imaginario social nacional] era el de maternidad aunque, como lo veremos, se trate de una maternidad conflictiva” (Silva Santiesteban 2003, 207). En este caso, el hijo o hija, adquiere otro valor.

Sin embargo, en las obras –sobre todo en *Manta y Vilca*- no se encuentra en esa tendencia. No son parte protagónica del drama. No ocupan un espacio en el proceso de sanación<sup>65</sup>, y tampoco son mecanismos o medios para tal objetivo (como el caso de Giorgina). Las obras se centran en la agencia de las mujeres en el proceso, el cual realizan de manera colaborativa, conjuntamente, apelando a la colectividad y entre mujeres (de forma sorora). No obstante, se distancian con el rol que los embarazos forzados y los hijos e hijas tienen en el habitar de estas experiencias por parte de las mujeres sobrevivientes, a partir de lo constatado en los testimonios ante la CVR, como también a partir de lo esbozado en mis conversaciones<sup>66</sup>.

### 3.2. Las obras como acciones de desagravio

Tanto *Kay Punku* como *Manta y Vilca* son parte de una serie de trabajos surgidos durante el denominado periodo de postconflicto, marcado fuertemente por las “tareas” de verdad, reparación, justicia y memoria de la mirada transicional. Sus creadoras y actrices hablan de justicia social para las mujeres sobrevivientes, de reconocimiento de sus historias y verdades, como también de ritos de sanación y reparación. Las obras, de esta manera, son parte de un proceso social mucho más amplio y complejo como lo es el proyecto político de reconciliación, como lo llama Carmen Ilizarbe, trazado por el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en pos de la democracia (2015, 231-232). Tal como Ilizarbe lo describe, la CVR postuló la necesidad de que la sociedad peruana, en su conjunto, se comprometiera con la reconciliación, ya que “en alguna medida, éramos responsables de la peor consecuencia de la guerra: la destrucción del sistema de convivencia social” (2015, 232).

Víctor Turner en su texto *El proceso ritual* (1988) se dedica a analizar los ritos de los Ndembu. Para Turner, el valor de estudiarlos se encontraba al entenderlos como una expresión de los valores y principios más encarnados que pueden tener los grupos humanos (1988, 20). Los hay de varios tipos: hay ritos de paso, de iniciación, ritos vitales, entre otros. Turner observa que hay ritos que tienen como objetivo resolver ciertas crisis sociales como la infertilidad de

---

<sup>65</sup> Hay un pequeño detalle en la obra *Kay Punku*. Después de que La Mujer de la Puerta cambia de actitud, se ha sanado y empoderado, exprime naranjas sobre las piedras, como símbolo de verter dulzura sobre aquellos hijos e hijas nacidos de la violencia. Sin embargo, es una acción que ocurre posterior a la sanación del personaje y es ella la que realiza la acción sobre las piedras que los simboliza.

<sup>66</sup> Esta línea de reflexión se abordará en el capítulo 5 “Las mujeres sobrevivientes”.

una mujer. De esta manera concibe su idea de drama social, entendido como un momento inarmónico, donde se pone en tensión o conflicto la estructura social.

Pensar en el conflicto armado interno como un drama social y las obras de teatro como acciones de desagravio, me permite reflexionar entorno al papel práctico tanto del montaje como de los elementos simbólicos puestos en escena. Además, me posibilita teorizar respecto a estas ideas de reparación y justicia social de las que me hablaron las creadoras y artistas. Las obras de teatro pueden ser pensadas como “mecanismos de ajuste y reparación”, y a la vez nos ofrecen la posibilidad de observar la profundidad y complejidad de la crisis (Turner 1974, 38-39)<sup>67</sup>.

El conflicto armado interno es capaz de exponer elementos o aspectos ocultos bajo el velo de las costumbres. Como varias/os investigadoras/es han planteado, uno de los elementos que evidencia dramáticamente son las graves desigualdades sociales y económicas, y la profunda discriminación étnica-racial que aquejaba (y aqueja) a la sociedad peruana. El Informe de la CVR señala que el conflicto armado comienza en una de las regiones más pobres del país: Ayacucho. A pesar de que la pobreza debería entenderse como el “telón de fondo”, el Perú es caracterizado como un país atravesado por una multiplicidad de brechas, como la desigualdad entre ricos y pobres, la inequidad social, desigualdad de poder político y poder simbólico o el derecho a “usar la palabra”, condición fuertemente vinculada a la perpetuación y reformulación, como se señala en el Informe Final, de “discriminaciones étnico-culturales y raciales” heredadas de “viejas divisiones estamentales” (CVR 2003 tomo VIII, 28, 29). En el caso de Huancavelica, región donde se encuentran las comunidades de Manta y de Vilca, un trabajo escrito por Jaime Vela para la revista *Quehacer* de la ONG DESCO, y publicado un mes antes del estallido del conflicto armado, revelaba las condiciones existentes en la zona. Vela señalaba que para abril de 1980 sólo había cinco médicos en la región (todos ellos trabajando en el hospital de la ciudad capital de una región que hasta el día de hoy se caracteriza por su alto grado de desarticulación), donde la esperanza de vida en ese entonces era de 42 años, siendo la más baja de todo el país y 10 años menos que el promedio; donde por cada mil niños y niñas nacidas 277 morían; y donde el 45% de la población en edad escolar no asistían a ningún establecimiento educacional (Vela 1980, 62, 63). Pero, lo más paradigmático y dramático a la vez, era que “Huancavelica [era] el primer departamento productor de energía hidroeléctrica, pero toda ella sale del mismo hacia Lima, Ica y Chimbote, etc. Los cables de alta tensión cruza[ban] a través de los cerros en donde está enclavada la capital. Su luz [en las ciudades, pueblos y comunidades de la región], sin embargo, pro[veían] de un generador diésel” (Vela 1980, 63). Así, las condiciones descritas, que son expresiones de la desigualdad, pobreza y discriminación social, exteriorizaban una serie de fracturas al interior de la sociedad, y que fueron aprovechadas por Sendero Luminoso para desatar el conflicto armado.

---

<sup>67</sup> Esta no es una perspectiva totalmente nueva. Francine Mary A’ness (2004) también planteó pensar la CVR, y en particular la serie de performance realizadas por *Yuyachkani* acompañando las audiencias públicas, como acciones de reparación, como parte de la tercera fase de desagravio del drama social, para hacer frente a una intensa crisis, como ella describe.

Si entiendo, entonces, el conflicto armado interno como un drama social, implica entender que las obras de teatro intentan ser parte de un engranaje complejo que tiene como objetivo desagraviar la crisis que ha sido puesta de manifiesto. Esto lleva a preguntarme, siguiendo lo planteado por Turner, ¿qué nos revelan las obras de teatro de la crisis? ¿Quiénes son las partes en disputa? ¿Cuál es el desagravio? Y ¿cómo operan las obras en tanto acciones de desagravio o cómo ocurre ese desagravio simbólico?

### 3.2.1. Las obras y su condición liminal

Como Turner lo señala, las crisis son rupturas de la estructura social. Aunque mi enfoque no busca centrarse en la crisis y su origen, las obras de teatro, en tanto acciones de desagravio, por medio de escenas, acciones y elementos simbólicos nos revelan expresiones de ella. *Kay Punku* y *Manta y Vilca*, como expuse en las secciones anteriores, despliegan una serie de acciones simbólicas que buscan construir un relato sobre lo ocurrido. Lo interesante es que su sola existencia revela la necesidad de explorar, llamar la atención y reconocer estas experiencias violentas fuertemente marcadas por el género; y específicamente en *Kay Punku*, por medio de las características que tienen las personajes, la discriminación étnica-racial que pone de manifiesto la crisis.

Como he explicado, las obras están centradas en las violaciones sexuales que sufrieron varias mujeres durante el conflicto armado. Sin embargo, la violencia contra la mujer no es una realidad nueva, y menos las violaciones sexuales. Rita Segato (2018) postula que antes de la invasión española en el siglo XV, en el mundo pre-colonial existía un patriarcado de baja intensidad o bajo impacto, por ende una jerarquía de género que exigía métodos violentos para su mantención. Al ser sociedades que le otorgaban un alto valor a lo comunitario, lo que también tenía su impacto en el espacio doméstico, atravesado como dice Segato “por decenas de personas mirando a todo el mundo” (2018, 183), permitía a las mujeres estar más protegidas bajo la mirada de la comunidad. Esto también es resultado de la concepción del mundo dual, que implicaba que “en el mundo comunitario no es una esfera donde lo que se enuncia tiene valor universal” (Segato 2018, 183). La dualidad dotaba al espacio doméstico de politicidad, por su valor dentro del mundo comunitario, al igual que el espacio público. El legado de la Modernidad es la radical transformación de estas concepciones. El espacio doméstico se nuclearizó, encapsulándose entre los integrantes de ese espacio, convirtiéndose en privado, y afectando los lazos comunitarios que vigilaban y juzgaban los comportamientos de los sujetos. Además, del dualismo se dio paso a una concepción binaria, alcanzando una gran relevancia la esfera pública, único espacio donde lo que se enuncia es concebido como político. Así es como la mujer, quien continúa en el espacio doméstico, comienza a quedar sin resguardo de la comunidad, debido a la pérdida del valor, del despojo de la politicidad y privatización del espacio donde ella habita. Segato lo describe como “la superinflación y universalización de la esfera pública, habitada ancestralmente por los hombres, con el derrumbe y privatización de la esfera doméstica; y la binarización de la dualidad

resultante de la universalización de uno de sus dos términos, constituido como público, en oposición a otro, constituido como privado” (2018, 124). A lo anterior se suma la captura o emasculación, como dice la autora, de los hombres no blancos por los patrones de sexualidad del hombre blanco, conquistador y vencedor. Este patriarcado, producto de la Modernidad, es de alta intensidad o alto impacto, llegando a ser letal para las mujeres, convirtiendo lo que nos sucede en daños colaterales, consecuencia de decisiones y acciones ocurridas en la esfera pública y que quedan fuera de los ojos de la comunidad. Es por ello también que, como señalé en el estado de la cuestión, en el caso de guerras, los cuerpos de las mujeres son percibidos simbólicamente como extensiones del territorio y del enemigo que se vence.

Mercedes Crisóstomo, para el caso de Manta y otras comunidades andinas, señala que la violencia contra las mujeres debe leerse dentro de un contexto histórico caracterizado por relaciones de dominación, que generan una jerarquización entre hombres y mujeres y en la que inevitablemente hay relaciones de violencia para mantener dicho orden. Crisóstomo señala que el dominio masculino busca ser canalizado en la posición del cuerpo de la mujer, convirtiéndolo en “un objeto al que hay que acceder cuando se sienta la necesidad de hacerlo” (Crisóstomo 2005, 20). La violencia sexual se convierte en una realidad y se suma a otra serie de violencias que experimentan las mujeres. Por ello la autora dice que la mayoría de las mujeres se encuentran “sobreadaptadas a la violencia sexual”, porque la habrían “asumido como algo natural”, y que en el contexto del conflicto armado sólo habría implicado un cambio del agresor (Crisóstomo 2015, 25, 26).

Es en este contexto de naturalización y sobre adaptación sobre el que, en un primer momento, la CVR busca escudriñar, siguiendo las experiencias internacionales como las Comisiones de Verdad de Guatemala y Sudáfrica que ya comenzaban a poner el foco en una violencia diferenciada en los cuerpos femeninos en contextos de violencia política. Las obras de teatro se hicieron eco de lo revelado por la CVR en torno a la violencia de género y cuestionaron la naturalización de la sobre adaptación de las mujeres. Esta posibilidad de cuestionar de las obras de teatro se debe a sus características liminales.

En la expansión de la crisis, entendida como la fase dos de la secuencialidad de un drama social según lo propuesto por Turner, surgen ciertas características liminales. Lo liminal o la liminalidad consiste en un momento intermedio entre dos condiciones. En un rito de paso, como lo recuerda Turner según lo planteado por Arnold Van Gennep (2008), el espacio liminal se encuentra en ese momento en que un sujeto pierde un status, adquiriendo una condición ambigua, antes de comenzar a ostentar uno nuevo (Turner 1988, 101-102). En esa etapa de ambigüedad se borran las clasificaciones sociales y culturales que organizan la vida social. Turner cuenta que generalmente las personas que experimentan ritos de paso suelen ir desposeídos, en cuanto a vestimenta u ornamentos, “con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimentas seculares que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco” (1988, 102). Lo interesante es que aquel despojo permite la manifestación de aquello que se encuentra subyacente y latente en las

relaciones sociales, un vínculo que unifica a las sociedades. Es por ello que la liminalidad al evidenciar dicho vínculo social y humano, esencial y genérico, como dice Turner, permite demostrar que “el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (1988, 104). Eso es lo que Turner llama *communitas*, la que surge “allí donde no hay estructura social” (1988, 132).

*Communitas* y liminalidad no son conceptos opuestos. Al contrario, son parte de un proceso dialéctico. Como describe Turner, la *communitas* da paso a la estructura, la misma que es puesta en pausa en los ritos de pasaje y permitiendo a los integrantes de la comunidad volver a la *communitas*, para volver a regresar a la estructura, fortalecida por medio de ese paso de los sujetos y sujetas por aquel estado liminal. Turner es categórico y señala: “Lo cierto es que ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica” (1988, 134-135), como si se trata de un ciclo que constantemente necesita renovarse, revitalizarse.

Lo liminal o rasgos liminales de las crisis apuntan a su estado ambiguo, debido a la desestabilización de la estructura. Es por ello que toda sociedad, sea compleja o simple, occidental o no occidental, frente a una crisis despliega una serie de personajes sociales, como sacerdotes, jueces, abogados, nombra Turner, quienes comenzaran a operar para alcanzar la restauración de la ruptura (1982, 10). Ahora bien, Turner señala también que las sociedades más complejas, donde existe una división social y económica del trabajo, han logrado concebir una oportunidad especializada, como una “oportunidad de escape” señala, de escrutinio que evite la sedimentación del proceso social (1982, 11). Una de esas oportunidades está constituida por el teatro en tanto género<sup>68</sup>, que llega a “explorar las debilidades de una comunidad, llamar a sus líderes a rendir cuentas, desacralizar los más queridos valores y creencias, retratar las características de los conflictos y sugerir remedios, y hacer un balance de la situación actual” (Turner 1982, 11. Traducción propia). En este sentido, las obras *Kay Punku* y *Manta y Vilca* juegan ese rol de escape, explorando la violencia de género experimentada por las mujeres.

Pensar las obras como acciones de desagravio y oportunidades para escrutar la sociedad, significa rastrear en ellas rasgos de aquella *communitas* que buscarían restaurar. Sin embargo, la puesta en escena más bien es crítica, sobre todo respecto a la violencia de género. Llaman la atención de forma crítica respecto a las características que tendrían los vínculos sociales. Esto significa poner en discusión incluso la esencia de una acción de desagravio en tanto restauración. Es interesante, en este sentido, lo que ocurre en la escena final de la obra *Kay Punku*. Ambos personajes comienzan a retroceder para desaparecer tras una puerta que se encuentra en el escenario. Mientras se repliegan, de forma alternada declaman: “las mujeres que se atrevieron a contar estas historias, fueron abandonadas por sus esposos, fueron señaladas por la comunidad, fueron acusadas de haber provocado a sus perpetradores, fueron acusadas por el poder judicial de mentirosas. Hasta hoy prevalece la impunidad” (guion *Kay Punku*). La obra no solo ha dado a conocer lo que a estas mujeres les ha ocurrido, sino que también critica la actitud que la

---

<sup>68</sup> Esto quiere decir que incluye la amplia variedad de estilos de teatro como el teatro de sombras, títeres, performance, entre otras.

sociedad en su conjunto ha tenido con ellas. Esto invitaría a generar una reflexión de sí mismos, en tanto integrantes de una comunidad, que incluso se puede extender a la actualidad si tomamos en consideración las altas cifras de violencia contra la mujer hoy<sup>69</sup>.

Para entender esta condición liminal que adquieren ciertas teatralidades, me parecen interesantes las reflexiones de Ileana Diéguez respecto a la actitud de los integrantes de los grupos teatrales. Señala:

En más de una ocasión he escuchado a algunos creadores desmarcando sus acciones del territorio artístico, insistiendo en desligarlas de la ‘zona protegida del arte’, proponiéndolas como ‘rituales públicos y participativos’. Tales afirmaciones las asocio a la idea de ‘rituales dialógicos’ propuesta por Paul Gilroy, donde los espectadores adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos, y pueden llegar a crear comunidad (Diéguez 2014, 27).

El compromiso de reflexionar en torno a la sociedad, creando acciones artísticas que cruzan un cierto límite, alejándolas de aquella “zona protegida” como dice Diéguez, es un rasgo que se encuentra presente en los montajes teatrales y en la reflexión que las creadoras y actrices tienen de su trabajo. Ese sería el carácter liminal de las obras.

Alondra Flores me comentaba que el trabajo que desarrollan desde Trenzar respecto al eje Democracia comienza desde la acción cotidiana, irradiándose a sus metodologías de trabajo y los temas sobre los que deciden crear. *Manta y Vilca* en tanto obra que da a conocer estos episodios, crear memoria sobre este tipo de violaciones a los DDHH y exigir justicia para las mujeres sobrevivientes, fueron también acciones democráticas, “porque tenemos que sanar para vivir en una democracia”, me explicaba Alondra (conversación, Lima, 14 enero 2019). De hecho, me comentaba que ellas como Colectiva consideran que no pueden denunciar las violencias que viven las mujeres hoy “sino denunciarnos lo que vivieron las mujeres de antes” (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019). La metodología colaborativa que buscan desarrollar y poner en práctica las integrantes de Trenzar también es interesante de mencionar en este punto, ya que para ellas es importante debido a que de esa manera buscan romper con estructuras y formas en las que fueron formadas, jerarquizada y vertical, estructuras con las que ellas no están de acuerdo. Esto se relaciona con sus propias definiciones del feminismo: “el feminismo es colaborativo, auto-gestionado, anti-sistémico y anti-capitalista y lo que haces es implantar la

---

<sup>69</sup> Al momento de redacción de esta tesis, las cifras de violencia contra la mujer son impactantes. El Instituto Nacional de Estadísticas e Informática INEI, publicó en septiembre de 2020 los resultados de la Encuesta Demográfica y de Salud Familiar. Allí se señaló que el 67,6% de las peruanas alguna vez en su vida habían sido víctima de violencia psicológica, física o sexual (ver: Violencia Familiar en el Perú: Mitos y Realidades <<https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/boletines/violencia-familiar-mitos-realidades.pdf>>). Además, según el reporte anual de la Defensoría del Pueblo, en el 2020 se reportaron 5.521 alertas sobre mujeres desaparecidas (1.686 adultas y 3.835 niñas y adolescentes), 138 feminicidios y 208 intentos y 51 muertes violentas no esclarecidas. No es menor que el 25% de los feminicidios fueron inicialmente reportados como desaparecidas. (Ver: ¿Qué paso con ellas? <<https://www.defensoria.gob.pe/wp-content/uploads/2021/01/Reporte-N-11-Qu%C3%A9-pas%C3%B3-con-ellas.pdf>>). Estas cifras son aún más preocupantes considerando que durante el 2020 las medidas de cuarentena e inmovilidad debido a la pandemia del COVID-19 llevaron a las mujeres a encontrarse en sus hogares, espacios que deberían ser seguros.

horizontalidad para negar lo que nos impone el sistema” (conversación Alondra Flores, Lima, 14 de enero 2019).

La obra también es una crítica hacia el rol del teatro en lo social. Micaela Távora me exponía su visión respecto al desinterés que habría desde la escena teatral peruana para abordar este tipo de temáticas, como la violencia hacia las mujeres en la época del conflicto. Frente a ese desinterés, me señalaba que para ella es muy importante que, a través del arte, se cuente este tipo de hechos que han ocurrido y que escasamente han sido tematizados. Hacer ello, para Micaela era político, y tenía relación con uno de sus roles como artista, saliendo, como diría Diéguez, de aquella “zona protegida del arte” (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019).

En el caso de *Kay Punku*, Ana Correa resaltaba que la obra comenzó a presentarse cuando no había ningún juicio. En ese contexto residía la importancia de escenas como la lectura de los testimonios de las mujeres, de arrancar la puerta, como acciones y escenas rituales que buscaban, desde el reconocimiento, la verdad y la justicia social, reparar y construir simbólicamente la sociedad. Es lo que sucede respecto a la representación de los hijos e hijas nacidos producto de los embarazos forzados. Ana me comentaba que sintieron la necesidad de, simbólicamente, limpiarlos: “son personas que han sido dañadas, porque van a nacer, de todas maneras, con un dolor muy fuerte al saber que sus mamás los tuvieron en esas situaciones [producto de violaciones sexuales]” (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020). Pero, al escenificar estas realidades puntuales, también problematizaban la maternidad soltera, una realidad bastante extendida no sólo en Perú, sino también en el resto de Latinoamérica: “Este país está tan lleno de madres solas, de hermanas mayores que crían a sus hermanos, que se convierten en madres. Sí, para nosotras era una reivindicación necesaria” (conversación Ana Correa, Lima, 13 febrero 2020). Para Ana estas acciones desvelaban un trauma que constantemente se intenta ocultar. Decía, “Esconderlo, no querer hablarlo, no decirlo es peor. Porque solamente abriendo la herida, hablando [y] curando, cuando lo cierras vas a [poder] cerrar el círculo de dolor. [...] Sí era importante para nosotras que no se escondieran esos niños, porque pensamos que tienen derechos ciudadanos” (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020).

Esta reivindicación de la que hablaba Ana se conectaba con las concepciones que ella tenía de su trabajo. Para Ana el teatro era un medio que generaba conocimiento de la realidad. Esto se debería a que el teatro podría develar. Allí se encuentra su fuerza. “Creo que la fuerza y la contundencia de una obra que dialoga con su tiempo es que pueda develar” (conversación Ana Correa, Lima, 13 febrero 2020). Esta característica era fundamental para Ana, el poder dar a conocer situaciones desconocidas: “Ahí estás develando cosas que después la gente se te acerca y dice, ‘¿y dónde puedo leer eso de la Caravana de la que tú hablas? ¿Y esta Micaela Bastidas?’ me preguntaron en Los Ángeles, ‘¿esa Micaela de la que tú hablas? ¿Cómo? ¿La esposa de Túpac Amaru? Había escuchado hablar de Túpac Amaru, pero no de Micaela Bastidas’” (conversación, Lima, 13 febrero 2020)<sup>70</sup>. Lo diferente era cómo se devela ese conocimiento. No era a través de

---

<sup>70</sup> Estas referencias que hace Ana respecto a la obra “Visita guiada”, creación de Correa y estudiantes de la especialidad de Teatro séptimo ciclo del año 2018.

las formas y soportes del conocimiento histórico, antropológico o sociológico, “No la puedo dar de cualquier manera. Tengo que elaborar una metáfora. Tengo que poetizar, ver de qué manera, para que no sea un libro de historia” (conversación Ana Correa, Lima, 13 febrero 2020).

Era así como las obras ponían temas en discusión, llamando la atención sobre aspectos que formaban parte del drama de la crisis. Esta desnaturalización y crítica se hacía desde un lugar de enunciación específico, desde una posición particular de las propias creadoras, y que se relacionaba con la manera en la que toma forma el desagravio. Me refiero al carácter simbólico que adoptaba el desagravio.

Ahora bien, no puedo dejar de llamar la atención en el hecho de que los temas que son puestos en discusión por las artistas tiene relación con su lugar de enunciación. Tanto Micaela Távora, Alondra Flores como Ana y Débora Correa son limeñas, provenientes de sectores sociales medios, aunque Ana y Débora también hacen mucha referencia a sus abuelas andinas como un detalle no menor de sus identidades. Micaela, Alondra y Ana me manifestaron abiertamente ser feministas. Estas características configuran sus mundos, sus aspiraciones, sus luchas políticas y por supuesto influye en sus creaciones artísticas, como por ejemplo el énfasis que ponen en las experiencias de las mujeres sobrevivientes y en ellas como sujetas y en su agencia –incluso aquella que no necesariamente ha sido comprobada, sino que las creadoras deseaban que tengan-.

### 3.2.2. ¿Cómo ocurre el desagravio?

Como ya he señalado, tanto *Manta y Vilca* y *Kay Punku* son producciones artísticas que se inscriben en un contexto de posconflicto, fuertemente influenciado por los mandatos de reparación, verdad y justicia heredados por la Comisión de Verdad y Reconciliación. Entre sus recomendaciones la Comisión propuso construir museos, espacios y/o sitios de memoria para así generar reparaciones simbólicas. Los museos u otros espacios de memoria promoverían el reconocimiento social de lo que había ocurrido durante las dos décadas que duró el conflicto armado, como también ayudaría a que las víctimas y familiares no vivieran el proceso de reparación solos, sino acompañados socialmente, por medio del reconocimiento (CVR 2003, tomo IX p. 116).

Aunque las obras de teatro no son museos o sitios de memoria, sí son artefactos artísticos de memoria, que hacen suyas las mencionadas recomendaciones. Como señala Vich (2015), la CVR y su Informe Final se transformaron en una “fuente discursiva” para muchos artistas peruanos, impulsándolos a interpelar a la sociedad peruana respecto a lo sucedido, y buscando también poder reparar a las víctimas del conflicto.

Como ya he mencionado anteriormente, las obras de teatro poseen una serie de elementos que simbólicamente buscan suscitar reparación y desagravio. En los guiones, en la

escenografía y los personajes hay una serie de elementos y acciones que pretenden producir la sensación de reparación.

En *Kay Punku* la obra comienza con el repicar de una campana que suena a distintos ritmos: de bautismo, de penitencia, finalizando con toques de urgencia. A continuación, el personaje de La Narradora saca un libro de entre las piedras, que hacen las veces de sombra de la puerta que se encuentra en el escenario. El libro representa las actas de la comunidad, donde se relata lo sucedido desde el arribo de los militares. Éste es leído por La Narradora: “El Ejército llegó en 1984, con tiros de bala, dinamitas, bombas, destruyendo todo, buscando terrucos. La gente que pudo huyó a los cerros, escondiéndose en las cuevas durante varias semanas, ‘sin comer, sin dormir, sin cama, en frío y llorando’” (guion *Kay Punku*). Así, sigue narrando lo ocurrido durante los años que la base militar estuvo asentada en el pueblo. Finaliza diciendo: “Los militares estuvieron en estos pueblos 14 años, desde 1984 hasta 1998. La población proporcionaba trabajo gratis, ganado, alimentos, todo lo que necesitaban los militares, y si no se los daban de forma voluntaria, eran quitados a la fuerza. Las violaciones en estos pueblos eran una práctica cotidiana, se realizaba entre los matorrales o en la Base Militar” (guion *Kay Punku*).

La acción de leer posee un significado importante dentro del contexto del conflicto armado, en el cual se ponía en duda las versiones de los campesinos, y específicamente de las mujeres, quienes no contaban lo sucedido por vergüenza y miedo. El libro como objeto representante de la cultura letrada le proporciona una cuota de veracidad a la versión de los campesinos/as registrada en el libro de actas, en tanto documentación de los hechos<sup>71</sup>. De hecho la obra se llama *Kay Punku. Acción documentada*, otorgando reconocimiento a las historias de las mujeres, desde el documento que acredita los hechos.

La importancia de esta escena adquiere mayor comprensión al considerar el sentir de las mujeres frente a sus experiencias. Al analizar los testimonios entregados por las mujeres sobrevivientes de violación sexual de las comunidades de Manta, de Vilca y de sus alrededores a los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, se lee en ellos como ellas sintieron miedo de denunciar lo que les había ocurrido por las amenazas recibidas por los militares perpetradores. Los testimonios también dejan entrever los sentimientos de vergüenza de las mujeres. Esta sensación se perpetúa hasta hoy, en buena parte por las actitudes de sus paisanos en las comunidades. En uno de los testimonios la testimoniante dice: “Quedé arruinada y con la moral muerta, porque hasta la actualidad la gente no me mira bien” (testimonio fs. 058-064, carpeta 05, archivo 100309). Incluso, hay testimonios que evidencian la negativa de las autoridades a recibir en aquellos tiempos las denuncias de las mujeres: “la declarante intentó denunciar el abuso ante el juez de Paz de Pampas quien se negó a recibirla” (testimonio 066-068, carpeta 03, archivo 100309); “dijo que no denunció antes estos hechos pues no existía un lugar donde hacerlo” (testimonio fs. 020-023, carpeta 03, archivo 100309).

---

<sup>71</sup> Es interesante que esa escena vuelve a poner en discusión una de las clásicas discusiones respecto a la oralidad versus la cultura escrita. Ver: Cornejo Polar 1994.

Varias mujeres contaron por primera vez lo vivido a los entrevistadores de los equipos de CVR: “nunca le ha contado a nadie, esto que me ha pasado, a nadie, ni a mi familia ni a mis hijos, porque pienso que se ha perdido mi dignidad, es la primera vez que le cuento esto a alguien” (testimonio fs. 028-035, carpeta 05, archivo 100309). Sólo once mujeres de dichas comunidades declararon haber sido víctimas de violencia sexual en aquella oportunidad. Pero en la misma carpeta existen otras denuncias realizadas por padres, hermanos, suegras y vecinas. Narran los abusos perpetrados contra otras mujeres, llegando a señalar sus nombres y apellidos, y de quienes no hay registro de testimonios entregados al equipo de la CVR.

Como Julissa Mantilla (2005) lo señala, la ausencia de los relatos de mujeres se puede entender debido a la sensación de ausencia de una audiencia comprensiva y empática con sus historias, y con el temor y miedo a ser estigmatizadas. También puede tener relación con una escasa percepción de concebir sus experiencias como violaciones de derechos humanos (Mantilla 2007; Mantilla 2005), debido a la concepción de la violación sexual como parte de las “otras violencias” que viven por ser mujeres (Crisóstomo 2016), en un *continuum* de violencia que se exacerbaría en periodos de guerra (Boesten 2010; Gargallo 2019). En este sentido, contar lo que les ocurrió a las mujeres en la obra de teatro adquiere relevancia al visibilizar sus experiencias públicamente.

La obra *Kay Punku* continúa abriéndose la puerta que se encuentra en el escenario. Tras ella aparece La Mujer de la Puerta. La puerta tiene un rol metafórico importante. Representa el cuartel militar. En el primer monólogo que La Narradora dice: “La Base Militar fue construida por trabajos forzados de todas las poblaciones de los alrededores, a orden de los militares. ‘Sacando las puertas, sacando las calaminas de las casas derrumbadas del pueblo han hecho construir la Base’” (guion *Kay Punku*). Al aparecer tras la puerta La Mujer de la Puerta nos traslada hacia el cuartel. Su rostro es sombrío y expresa dolor. Así comienza a contar lo que han vivido las mujeres detenidas: “Allí nos agarraban a patadas, nos metían en cilindros de agua, nos golpeaban con la culata de las armas. Nos partían cualquier parte del cuerpo y nos abusaban. [...] Sí salíamos embarazadas, a golpes nos hacían abortar. Las que sobrevivimos allí y muchas otras violadas en los matorrales, tuvimos hijos que nunca fueron reconocidos por sus padres” (guion *Kay Punku*). El testimonio de La Mujer de la Puerta es seguido por La Narradora, quien vuelve a tomar el libro de actas y lee “El Registrador de actas de nacimiento cuenta que llegaron hasta su casa 35 mujeres para declarar a sus hijos. ‘Ningún padre ha firmado como declarante, solo llegaron a declarar madres y abuelas’” (guion *Kay Punku*). Así, La Narradora documenta y valida lo que ya La Mujer de la Puerta ha contado.

Esta primera parte de la obra, que tiene como objetivo narrar lo ocurrido, es seguida por una segunda parte mucho más simbólica. Se ausenta la palabra al reducirse al mínimo los parlamentos de las actrices. El cuerpo y las acciones adquieren protagonismo. Se comienzan a combinar escenas que representan la sanación y reparación como presente y futuro, realidad y deseos. Como ya he descrito en párrafos, La Narradora comienza a golpear la puerta. Cuando logra abrirla, se encuentra con La Mujer de la Puerta simulando estar colgada. La Narradora

ayuda a soltarla y luego luchan con fuerza contra una succión que emana de la puerta, y que intenta obligarlas a permanecer dentro de ella. Ambas personajes logran salir y cierran la puerta, la que luego desprenden del piso, para iniciar una procesión con ella, cargándola en sus espaldas. Una vez en el centro del escenario, La Mujer de la Puerta vuelve a ubicarse tras la puerta. La Narradora abre y cierra la puerta, mientras La Mujer de la Puerta grita, primero en quechua y luego en castellano “Mi cuerpo, mi cuerpo no es, mi cuerpo no es un campo, mi cuerpo no es un campo de batalla” (guion *Kay Punku*). Luego, La Mujer de la Puerta junto con La Narradora emprenden una serie de acciones: sacuden sus polleras sobre la puerta y zapatean con fuerza al compás de unas campanillas. Todas estas acciones buscan evocar en el espectador la sensación de espantar el mal que representa la puerta, produciendo un quiebre que lo vivido. Después de esta serie de acciones La Mujer de la Puerta junto con La Narradora toman la puerta, la mecen y vuelven a instalarla. Los rostros de ambas ya no expresan dolor. La Mujer de la Puerta se quita la ropa embarrada y limpia su cuerpo con la ayuda de La Narradora. Mientras La Mujer de la Puerta se viste, La Narradora peina sus cabellos y los trenza. Tal como La Mujer de la Puerta se limpia, la puerta también es lavada. Luego, ambos personajes se ponen sombreros llenos de flores y cuelgan guirnalda de flores a la puerta. Ambas mujeres danzan alegres y La Mujer de la Puerta regala naranjas al público, evocando el dulzor de su jugo, en contraste al amarga experiencia relatada. La Mujer de la Puerta ha renacido, representando la posibilidad de volver a renacer.

Las acciones de esta segunda parte de la obra representan anhelos y aspiraciones. Desde las escenas del desmontaje de la puerta hasta el florecimiento de La Mujer de la Puerta, la obra está representando los deseos de las mujeres, no necesariamente hechos que han ocurrido o que se encuentran documentados. Con esto no quiero decir que las mujeres sobrevivientes no hayan vivido procesos de reparación. Más bien, quiero señalar que estas escenas remiten a un suceso que involucra de manera muy importante al ámbito de la imaginación de las mujeres.

Esto se percibe de una manera muy notoria con la exigencia de justicia y denuncia de impunidad que ocurre en dos momentos de la obra. En la primera parte, antes de la ruptura que se representa con el desmontaje de la puerta, La Narradora dice: “El General Jefe del Comando Político Militar de la zona, se niega hasta ahora a entregar los nombres de los oficiales, suboficiales y soldados que se encontraban tras los seudónimos señalados por las mujeres, como responsables de las violaciones sexuales” (guion *Kay Punku*). Al finalizar la obra ocurre la segunda denuncia. En esta ocasión son las dos personajes las que de manera intercalada declaman: “Las mujeres que se atrevieron a contar estas historias fueron abandonadas por sus esposos, fueron señaladas por la comunidad, fueron acusadas de haber provocado a sus perpetradores. Fueron acusadas de mentirosas por el poder judicial. Hasta hoy prevalece la impunidad” (guion *Kay Punku*).

El valor de estas denuncias debe entenderse a la luz del momento en el que se estaba creando y estrenando la obra (2007). Para ese entonces no había ningún proceso judicial en curso, como lo recuerda Ana Correa. Las ONG's que hoy en día patrocinan a las mujeres recién

habían logrado tener contacto con las primeras mujeres sobrevivientes, quienes habían manifestado su deseo de judicializar sus casos. La denuncia hecha en la obra era la manifestación del reclamo de justicia, otorgándole una importancia pública. Aunque en la actualidad existe un proceso judicial en curso contra trece ex militares, es importante señalar que el Ministerio de Defensa y el Ejército Peruano aún se niegan a entregar los nombres de quienes fueron enviados a dichas bases militares en los periodos en investigación (Wiese, Saravia & Quispe 2019).

Esta segunda parte de la obra imagina la sanación y reparación de las mujeres sobrevivientes. Arjun Appadurai (2001) propone pensar sobre la imaginación y su papel en la vida social, como una práctica social. Para Appadurai la imaginación o los mundos imaginados se conforman a partir de paisajes, los que pueden ser mediáticos, étnicos, ideológicos, entre otros, y que proporcionan a los sujetos narraciones, deseos, imágenes, visiones de mundo, ideas, elementos con los cuales conciben sus presentes, sus vidas posibles y también sus futuros (Appadurai 2015). Aunque Appadurai propone ocuparse de la imaginación para poder entender las nuevas experiencias sociales, marcadas por un contexto que se puede caracterizar como globalizado, transfronterizo y desterritorializado, es también una invitación para reflexionar en torno a la imaginación que se encuentra contenida en las representaciones teatrales y que, como dice Appadurai, contienen un poder en la constitución de la vida social. Esto último se vincula con el rescate que propone el autor al futuro como un hecho cultural, el cual se encuentra atravesado por afectos y sensaciones, por esperanzas y aspiraciones; esa política de la esperanza que es capaz de embarcar a una sociedad o grupo en “una travesía a un cambio deseable en el estado de las cosas” (2015, 385).

En el caso de la obra *Manta y Vilca* los sueños y deseos de las mujeres se encuentran presentes desde el inicio. La historia de las dos personajes en la obra se intercala con sus deseos y sueños. Mientras ordenan su casa y cocinan, al inicio de la obra, ellas se cuentan que quieren ser cuando adultas, proyectos que se cruzan en la narración con lo que está sucediendo en su pueblo. Manta le cuenta a su hermana que quiere ser profesora y enseñar Matemáticas. Su hermana Vilca la pone a prueba. ¿Cuánto es dos más dos? ¿Y mil cuatrocientos... Manta, superada, le dice que no la moleste y que esa operación matemática sólo la puede resolver el profesor Oliverio. Al nombrarlo, ambas se miran asustadas, como si hubiesen mencionado a alguien que no puede ser nombrado, una figura fantasmagórica, y luego se persignan. También dice querer enseñar Ciencias y Ambiente, para enseñar sobre los insectos, los animales y los dinosaurios. ¿Sabías que las flores tienen ovarios? Le dice Manta a Vilca, y le comienza a enseñar sobre la morfología de una flor, imaginándose como si fuese la profesora de su hermana.

Luego de desatada la violencia sobre sus vidas, con la muerte de la madre y la violación sexual que ambas niñas sufren, ambas se ayudan a levantar y luego se limpian con aguas floridas. ¿Cómo se imaginan el amanecer? Les preguntaron Alondra Flores y Micaela Távora a las mujeres sobrevivientes con quienes trabajaron parte de la creación, aludiendo a la metáfora del amanecer como el inicio de un nuevo día. Sus respuestas son las que inspiraron a las creadoras en la

formulación de estas últimas escenas, como parte de los deseos de las mujeres de volver a comenzar una nueva vida pero como ellas se la imaginan.

En este sentido, el rescate de los sueños de las niñas al inicio de la obra, es la recuperación de esos proyectos de vidas imaginados, de los futuros imaginados por las mujeres antes de sucedido los hechos, y que habían sido truncados (Escribens 2011a). Al escenificarlos, se recuperan sus aspiraciones, sus esperanzas, que podría, parafraseando a Appadurai, impulsar a las mujeres, como también a la sociedad, en una travesía de cambio sobre su estado de cosas (2015, 385).

La serie de escenas de limpieza y sanación de las obras de teatro son un intento de realización simbólica de aspiraciones y deseos, que a la vez son parte de la imaginación de las creadoras, inspiradas en las mujeres sobrevivientes. Sin embargo, son escenas de las que no hay certeza de que hayan sucedido en la vida real, pero las cuales se desea y se aspira a que ocurran. Así las obras y el teatro concretizan simbólicamente lo imaginado.

Para Ana Correa era muy importante esta concretización de los sueños en la obra *Kay Punku*, y que junto con su hermana Débora también trabajan en los talleres *Hampiq Warmi*. *Hampiq Warmi* tiene su precedente en los talleres de Teatro-Mujer y formación de promotoras y los talleres de autoestima para mujeres de barrios de escasos recursos que realizaban con Teresa y Rebeca Ralli, también hermanas y actrices del Grupo *Yuyachkani*, a fines de los años '80 y durante la década del '90. En los talleres buscaban trabajar con las mujeres el divorcio entre su vida y sus sueños, y la exploración de sus deseos. Una de las actividades que hacen en los talleres es pintar una máscara de yeso de sus rostros con imágenes que aludieran a sus sueños y deseos. Usando sus máscaras, ropas y accesorios, les proponían a las mujeres participantes que representaran sus sueños, haciéndolos realidad a través de su recreación. Otra dinámica consistía en completar una oración al ritmo de aplausos. Frases como “Ser mujer es”, “Yo quiero ser”, “A mí me gustaría” eran algunas de las que aparecían en la dinámica. Así es como comenzaban a aparecer frases importantes que evidenciaban proyectos, aspiraciones de las mujeres, muchas veces reprimidos por ellas mismas y su entorno más cercano<sup>72</sup>. Los talleres finalizan con dinámicas que buscan hacer realidad alguno de los sueños de las mujeres, a través de su representación.

Quiero referirme brevemente a los talleres *Hampiq Warmi*, principalmente debido al significado que puede adquirir *Kay Punku* al montarse en este contexto. En los talleres, la obra se monta como desencadenante para que las participantes conversen en torno a la violencia sexual, la cual para muchas mujeres es una experiencia compartida. Sin embargo, la obra es parte

---

<sup>72</sup> Teresa Ralli en un texto publicado en el 2003 donde relatan la experiencia de los talleres de autoestima y teatro-Mujer, cuenta que muchas mujeres que participaban en los talleres les contaban que sus familias se molestaban con ellas, reprochando su participación: “Ellas venían al día siguiente y decían, ‘mi hijo se ha burlado de mí porque me he dado un volantín, se ríe de mí’ o ‘Mi esposo se ha molestado conmigo’. Sus familias les decían ‘¿Qué vas a hacer allí? ¿A perder el tiempo?’. Así se generaban problemas que nosotras tratábamos de conversar siempre con un filtro de humor, sin dramatizar” (Ralli 2003, 17, 18).

de un conjunto de dinámicas. Ana al describirme otras de las dinámicas que realizan en *Hampiq Warmi*, me decía que esos ejercicios buscaban poder fortalecer los sentidos y la confianza de las mujeres, además de trabajar los miedos y ausencias de ellas, y reconciliarlas con sus cuerpos, que muchas veces habían sido violentados. Me señalaba que los talleres buscan consolar a las mujeres, desde un camino diferente, alternativo: “Ahora, a lo largo de todos estos talleres, con Débora hemos aprendido que en la medida en que cada mujer toma conciencia de su ser mujer, va sanando nuestro género... la comunidad de mujeres” (conversación personal, Lima, 15 de febrero 2020).

En nuestra conversación Ana me señalaba también que actualmente existe una necesidad por parte de las personas de buscar experiencias de sanación: “Lo que pasa es que ahora hay como una búsqueda en la sanación. Tú te quieres sanar y buscas sanadores” (conversación personal, Lima, 15 febrero 2020). En ese contexto, Ana consideraba que ella, a través de sus conocimientos como actriz y con una vasta experiencia y maestra de artes marciales, podría ayudar a las personas en su búsqueda, en la construcción de un espacio para que puedan autosanarse, convertirse en sus propios chamanes, para referirse a algunas de las dinámicas que buscaban concretar y hacer “realidad” de forma simbólica los deseos de las mujeres.

Las reflexiones de Ana sobre su trabajo y el rol que pueden adquirir las obras de teatro en ciertos contextos, como el caso de *Kay Punku* en los talleres *Hampiq Warmi*, son interesantes de releerlas a la luz de los planteamientos realizados por Gisela Cánepa y Leonor Lamas respecto al régimen cultural neoliberal (2020), también planteados en el trabajo citado de Cánepa y Lossio (2019) en líneas anteriores. Cánepa y Lamas plantean que el neoliberalismo propone un tipo de gubernamentalidad que se basa en la descentralización del Estado, trasvasiando hacia los sujetos no sólo la responsabilidad, sino que también la capacidad de “conducirse a sí mismos de manera productiva y eficiente”, convirtiéndose en sus “empresarios de sí mismos” (2020, 20-21), llegando incluso a ser capaz de superar por sí mismos las adversidades (2020, 30). En un contexto de este tipo, una serie de herramientas, habilidades y conocimientos comienzan a adquirir relevancia. Es el caso de como las llamadas habilidades blandas. Las autoras también mencionan el rol que comienzan a tener personajes como los *coaching e influencer* en las vidas de las personas. Lo interesante de todo ello, es que estos personajes transmiten –y en varios casos, son los modelos de– el mandato del emprendedurismo, que tal como lo describen Cánepa y Lamas, está basado en los principios de la autoconstrucción y autorregulación de los sujetos, que no sólo se limita al éxito económico, sino que se expande hacia ámbitos como, parafraseando a las autoras, la realización personal, la felicidad y la conexión consigo mismo y el medio, en sus sentidos más abstracto y amplios (2020, 47). Alcanza, como señala Cánepa (2020), incluso ámbitos del orden moral, que modelan a los individuos y sus características como la responsabilidad, el desempeño y los desafíos personales. Así, los sujetos terminarían convirtiéndose en sus propios protagonistas. Como dice Cánepa, esta gubernamentalidad termina por convertir a los sujetos más que en seres libres en sujetos “obligados a ser libres” (2020, 102).

Este mandato del emprendedurismo, como expresión del régimen cultural neoliberal señalan Cánepa y Lamas (2020), no es calculado y consciente. Al contrario, es un espíritu de época que se cuela en la vida social y cultural. Es lo que sucede en el caso del rol que comienza a adquirir la obra *Kay Punku* en los talleres *Hampiq Warmi*. Como ya señalé, la obra es parte de una serie de dinámicas. Cada una de ellas cumple un rol. La obra es montada como gatillante de una conversación sobre violencia sexual, para luego trabajar con las mujeres con herramientas provenientes del arte teatral, entre otras, la disociación del cuerpo provocada por la violencia, la reconstrucción de su confianza y rescate de sus sueños. Se trata, dice Ana, aplicar las “técnicas del teatro [...] a la recuperación de tu universo, de tu mundo interno” (conversación personal, Lima, 15 febrero 2020). En este sentido, la obra y el resto de las dinámicas se compenetran con el mandato del emprendedurismo, llegando incluso a penetrar el discurso de la reparación como un emprendimiento propio de las víctimas.

Débora Correa con las mujeres sobrevivientes y patrocinadas por DEMUS ha realizado algunas de las dinámicas de los talleres *Hampiq Warmi*, como las dinámicas de relajación y masajes. Reemplazando la máscara, que era usada en una de las dinámicas realizadas en los talleres de mujeres y descrita en líneas, Débora las invitó a las mujeres sobrevivientes a crear un San Marcos o retablo, usando plastilina, una caja de cartón, cartulinas y retazos de telas. Sobre ese soporte, las mujeres proyectaron sus sueños, cómo a ellas les gustaría imaginarse en el futuro o aquello que ellas habían querido lograr y que por algún motivo lo habían postergado o no habían podido concretarlo. Recuerda Débora que ellas comenzaron a hablar de sus deseos de tener una casa propia, una casa en el campo con sus animales (conversación personal, Lima, agosto 2019).

Sin embargo, no hay que dejar de pensar y contextualizar las ideas de reparación y sanación escenificadas en las obras bajo el impacto de los principios de la justicia transicional. Esta se entiende como un tipo de justicia y de políticas que se ocupan de crímenes cometidos en periodos de violencia política y/o regímenes represores, o como Pablo de Greiff lo describe “darle respuesta al problema del legado de abusos de derechos humanos en un contexto democrático” (2007, 25). Por ello, se asocian a momentos de cambios políticos, de recuperación de la democracia y procesos de reconciliación nacional (Teitel 2003). ¿De qué manera contribuye tanto a la construcción como a la consolidación de la democracia la justicia transicional? Para De Greiff es fundamental propiciar la confianza de sus ciudadanos en un Estado y sus instituciones, basada en ciertas normas y valores con las cuales todos se encuentren comprometidos. Esa es la descripción básica de la reconciliación. Dicha confianza debe estar fundada en la verdad, la que permite, por ejemplo, dar a conocer los hechos ocurridos en estos periodos represivos, colocando al Estado en una posición de escucha y reconocimiento; también llamando la atención sobre como sectores del Estado y ciertos grupos sociales concentran el poder y los privilegios, convirtiéndose en una oportunidad para transformaciones necesarias, sobre todo del aparato estatal, que garanticen la no repetición de hechos de violencia (solo una oportunidad, ya que como señala el autor, la verdad por sí misma no asegura la dispersión del poder). En esa misma línea, las reparaciones también son entendidas como medidas de justicia

transicional que fomentan la confianza, a través de un reconocimiento que adquiere forma material, pero que no deben sustituir la justicia de carácter penal. No obstante, De Greiff es tajante en señalar que la reconciliación no debe requerir un “borrón y cuenta nueva, tanto porque es imposible y no es deseable regresar al *statu quo anterior*” (2007, 30).

Pero tal como Alejandro Castillejo (2015) nota, los mecanismos transicionales, los cuales buscan reconstruir las relaciones de proximidad y confianza, no serían efectivos sino se intersectan con las micro-políticas de la experiencia, surgidas de la vivencia de la violencia. La complejidad de este desafío se encuentra en la multiplicidad y diversidad de significados y perspectivas que la afectación o daño ha adquirido, y por tanto de sus expectativas de reparación directamente relacionadas. El problema se encuentra en la posibilidad de configurar políticas que respondan a tal diversidad, para conseguir la restauración de las relaciones de proximidad y confianza, y por tanto la posibilidad de una paz. Se trata de gestionar el porvenir imaginado socialmente, fundado en aquellos valores que aglutinarían a esa nueva nación surgida de la crisis y que crea esperanzas, ilusiones y expectativas hacia el futuro (Castillejo 2015).

Más allá de las diversas formas como las reparaciones contribuyen a la consolidación de la democracia, la reconciliación busca articular nuevos vínculos entre los integrantes de una sociedad. Es volver a forjar la *communitas* —o esa proximidad de la que habla Castillejo— que, en este caso, la violación a los derechos humanos y el conflicto armado puso en crisis. Por lo mismo, es importante reflexionar en torno a cómo y dónde se configuran estos vínculos, donde las reparaciones juegan un rol importante en la configuración democrática (Di Giminiani, Risør et Vanthuyne, s/f).

Aunque generalmente las reparaciones son una empresa gubernamental y que pueden ser entendidas como una técnica de gobernanza para con el daño y los traumas producidos en el pasado (Di Giminiani, Risør et Vanthuyne, s/f), como ya he señalado con anterioridad, las obras de teatro no son políticas públicas de reparación, sino iniciativas de actrices y creadoras independientes, que igualmente juegan un papel importante en este proceso, en tanto el rol público del arte. En tanto productos artísticos que relatan lo ocurrido, buscando visibilizar las experiencias de las mujeres sobrevivientes en el conflicto armado, las obras configuran relatos e imágenes sobre lo sucedido. Y no solo ello. También generan imágenes de lo esperado luego del daño, de las violaciones sexuales, por medio de las escenas de reparación y sanación. Imaginan la reparación de las mujeres, la sanación de las sobrevivientes, fuertemente mediado por el reconocimiento de sus verdades, de sus historias, de sus voces y testimonios, quebrando con un pasado que las ha negado y ha negado sus historias y sus experiencias. Así, las obras también construyen una forma particular de relacionarse y coexistir con ese pasado, atestado de expectativas, de las aspiraciones, deseos, de un porvenir imaginado por aquellos quienes fueron afectados por las violaciones a los derechos humanos, al igual como lo hacen las reparaciones económicas o el relato de una Comisión de la Verdad, como típicas políticas públicas de justicia transicional que generalmente despliegan los gobiernos.

Las obras en esta línea pueden ser entendidas como un mecanismo de reparación, más bien simbólico, a través del fomento de la confianza entre las diversas partes de una sociedad, de proximidad con las experiencias de las mujeres. Las obras por medio de sus escenas, de los personajes y relatos dan a conocer lo ocurrido a las mujeres. Y no lo hacen de cualquier manera, sino que por medio de la valoración de los relatos de las mujeres, los que fueron descreditados y negados previamente. Además de ello, el reconocimiento de sus aspiraciones y deseos abre la posibilidad para un nuevo futuro para aquellos y aquellas afectadas por los abusos de derechos humanos, y en este caso particular para las mujeres sobrevivientes, permitiendo recuperar sus capacidad de agencia y condición de sujetos/as.

Sin embargo, quienes crean, producen y representan son las artistas y no las mujeres sobrevivientes. Esta situación genera una serie de dilemas en torno a la representación, y que también se encuentra directamente relacionado con quienes socialmente poseen legitimidad para hablar (Fassin 2016), debates que serán retomados en secciones siguientes. Y aunque las obras están basadas en los testimonios de las mujeres sobrevivientes, y algunas escenas están creadas a partir de conversaciones que han sostenido las creadoras por ellas, son finalmente las artistas las que tienen la última decisión creativa, y son también sus aspiraciones y deseos los que también tienen las obras.

### 3.2.3. ¿Quiénes son las partes en disputa?

Turner (1969) señala que para los Ndembu existe una obligación con las sombras ancestrales. Su descuido puede significar que la persona sea atrapada por una sombra y castigada, el cual depende de su sexo o posición social. En el caso de las mujeres los problemas de fertilidad, según los adivinos, son provocados por las sombras de sus madres o abuelas, las que habrían sido olvidadas producto de que viven en los pueblos de la familia de los maridos, a pesar de que los Ndembu son matrilineales<sup>73</sup>. Es por ello que, el rito al que se somete la pareja busca que las mujeres recuerden sus ascendientes y restauren la fidelidad con sus parientes maternos.

Tal como Turner lo detalla en sus razones que lo conducen a estudiar los rituales, éstos contienen significados de la vida social. El caso descrito muestra como el rito busca restaurar a dos partes sociales que se encuentran distanciadas.

Las obras de teatro al analizarlas como acciones de desagravio permitirían distinguir a las partes en disputa de la crisis social. Recomponer esas relaciones permitiría reestablecer (o establecer en algunos casos) la proximidad entre los sujetos integrantes de la sociedad (Castillejo 2015) y la restauración de la *communitas*. No obstante, como ya lo he señalado, las obras de teatro no son políticas estatales de reparación, y tampoco las mujeres sobrevivientes son quienes alzan sus voces en los escenarios. En este sentido, cabe preguntarse sobre estas acciones de sanación.

---

<sup>73</sup> Los Ndembu también son virilocales.

¿Qué anhelos y aspiraciones escenifican? ¿De quién son esos anhelos y aspiraciones? ¿A quién o para quién es la sanación y reparación gestada en las obras de teatro? ¿Quiénes son los o las que imaginan la reparación? Estas preguntas buscan dirigir la reflexión hacia los límites y tensiones de las representaciones.

En las conversaciones que sostuve con las creadoras y actrices de ambos montajes, constantemente me señalaron la preocupación de ellas por reparar simbólicamente a las mujeres sobrevivientes que inspiran las obras de teatro. Alondra Flores comentaba el valor del ejercicio de la justicia social, vinculado a la difusión de las historias de las mujeres (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019). Micaela Távora agregaba que el reconocimiento que hacen en la obra hacia las mujeres sobrevivientes se observa claramente en la última escena, cuando las actrices se voltean y se ubican como parte del público para aplaudir hacia una mesa, donde anteriormente las actrices se habían curado: “Estamos aplaudiendo su historia, a su valentía”, dice Micaela (conversación personal, Lima, 14 de mayo 2019). Débora Correa me señaló que la obra es fruto de la solidaridad para con las mujeres: “colaborar un poquito con esa sanación, en ese dolor” (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). Débora consideraba que la obra puede ser un aliento o puede intentar entregarles algo de tranquilidad a las mujeres sobrevivientes en tanto reconocimiento y reparación, sobre todo con un proceso judicial tan duro como al que se han visto enfrentadas: “Es como que la obra sí puede ser una reparación simbólica, en el sentido de verse reflejadas en alguna manera, y sobre todo en la parte final, cuando se limpian, como decir, ‘ya, esto ya pasó’” (conversación personal, Lima, 12 de agosto de 2019).

Sin embargo, Alondra no reducía el alcance de la obra únicamente a las mujeres sobrevivientes que pueden sentirse identificadas con las historias escenificadas. Consideraba que la obra era un regalo para las mujeres, pero también creía que tiene como público objetivo a “cualquier ciudadano o ciudadana de a pie que quiera conocer la historia de su país” (conversación personal, Lima, 14 de mayo 2019). En el caso de la obra *Kay Punku*, ésta no sólo se monta para actividades vinculadas con la difusión sobre lo ocurrido en Manta y en Vilca, sino también en otro tipo de espacios, buscando promover la discusión en torno a la violencia sexual (como ya lo he señalado al referirme a los talleres *Hampiq Warmi*). Como un efecto amplificado, las obras pueden tener más de un uso y objetivo específico, siendo capaces de promover discusiones que desbordan las historias propiamente tales e incluso desatando discusiones que no necesariamente son centrales en el drama.

Ileana Diéguez (2014) señala que una de las características de cualquier performance cultural, desde un ritual hasta el teatro –pasando, dice la autora, por la poesía y el carnaval- es que tienen la capacidad de arrojar luces hacia las “profundidades de la vida sociocultural”. Es lo que ella describe como expresar la experiencia. El valor de esa experiencia que ha sido expresada o estrujada permite hacer explícito aquellos elementos, detalles y problemas de la vida social. Esto se debe a la condición de liminalidad del arte, que es concebida por Diéguez –como lo he señalado con anterioridad- como un “caos fecundo” y un “proceso de gestación” (2014, 44-45).

*Kay Punku* y *Manta y Vilca* son montajes teatrales que, aunque surgen de las buenas intenciones de sus creadoras, también difunden información del caso, dando a conocer lo ocurrido en las comunidades andinas y a las mujeres durante el conflicto armado interno. Esto ocurre debido a la capacidad descrita por Diéguez, en este caso de expresar las experiencias de las mujeres sobrevivientes de Manta y de Vilca, para así dar luces sobre la vida social y sus problemas. Las creadoras de ambos montajes recogen los testimonios de las mujeres y a partir de ellos construyeron las ficciones de *Manta y Vilca* y *Kay Punku*, conjugando las experiencias de las mujeres sobrevivientes, recuerdos y relatos, con su imaginación, anhelos y deseos, y con las propias preocupaciones de las creadoras. De esa manera, las obras problematizan la violencia contra la mujer en un contexto de violencia política, pero situándola en una perspectiva de larga duración, que desborda el contexto particular. De hecho, la preocupación de Micaela y Alondra sobre lo vivido por las mujeres sobrevivientes también se relaciona con sus propias motivaciones, como la denuncia hacia la violencia contra la mujer, y que se observa en otros trabajos que la Colectiva Trenzar ha desarrollado<sup>74</sup>. Así también adquiere espesor la denuncia final que se declama en *Kay Punku* respecto a la impunidad que todavía rodea el caso y la experiencia de las mujeres, lo que se explica sobre todo debido a un Poder Judicial que carece de enfoque de género y empatía con las víctimas del conflicto armado. De hecho, esto no limita a la experiencia de mujeres en el conflicto armado<sup>75</sup>, es observado también en el proceso de judicialización del caso de las esterilizaciones forzadas sufridas por mujeres durante la dictadura fujimorista<sup>76</sup>, e incluso casos de mujeres denunciantes de violencia intrafamiliar<sup>77</sup>.

La amplitud del alcance de las obras, iluminando desde las particularidades de las experiencias de las mujeres sobrevivientes a problemas sociales, puede traer consigo ciertas tensiones o ambigüedades con respecto a la reparación simbólica para con las mujeres. Recordando a Castillejo (2015), los mecanismos transicionales, en su más amplia definición, no serían efectivos sino consideran las micropolíticas de la experiencia; es decir las expectativas generadas a partir del daño que han sufrido las personas. Sin embargo, a pesar de que las obras

---

<sup>74</sup> Otras performances son “48 horas para encontrarte”, la performance “¿Cuántas más?”, entre otras.

<sup>75</sup> Me extenderé sobre este punto en el capítulo 3.

<sup>76</sup> La judicialización del caso de las mujeres esterilizadas forzosamente durante la dictadura fujimorista, dentro del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar, es otro ejemplo de desinterés de parte del Poder Judicial frente a delitos graves vividos sufridos por mujeres y que deben ser mirados y juzgados con un enfoque de género incorporado. El caso fue tres veces archivado por falta de pruebas. En el 2021 fue reabierto, pero se han atrasado las audiencias debido a carencia de traductores de quechua para las mujeres. Actualmente, se encuentran solicitando la ampliación de la extradición de Fujimori, para enjuiciarlo como responsable de la política de esterilización. Sin embargo, las mujeres llevan más de veinticinco años en búsqueda de justicia y reparaciones. Ver: <https://wayka.pe/esterilizaciones-forzadas-solo-cuatro-abogados-para-mas-de-mil-casos-en-cusco-y-demoras-en-proceso/> ; <https://wayka.pe/victimas-de-esterilizaciones-forzadas-advierten-que-cambio-de-fiscal-atrasa-alcance-de-sentencia/> ; <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56243650> . Para saber más sobre el caso ver: Ballón, Alejandra (2014). *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Lima: Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

<sup>77</sup> Cristina Alcalde en su trabajo *La mujer en la violencia. Pobreza, género y resistencia en el Perú* (2014) aborda las dificultades y prácticas discriminatorias que enfrentan las mujeres para denunciar la violencia doméstica, llegando a desalentarlas a continuar procesos de reparación legal. La experiencia con la Policía e incluso con espacios especializados como la Comisaría de la Mujer, u otros que deberían ofrecerles un acompañamiento, muestra como las mujeres se relacionan con un Estado que carece de una perspectiva de género.

se inspiran en las historias de las mujeres, como ya he señalado anteriormente, éstas crean historias ficcionadas que nacen de la imaginación de las propias creadoras. ¿Qué pasa, entonces, con las expectativas de las mujeres sobrevivientes? ¿Cómo se conjugan las expectativas de sanación de las mujeres sobrevivientes con los intereses artísticos de las creadoras, vinculados con sus deseos de denunciar y problematizar la violencia contra las mujeres? Y, ¿cómo estas obras imaginan la reconciliación, en la construcción de nuevos vínculos sociales, de una nueva *communitas*, al concebirlas como acciones de desagravio y reparaciones simbólicas?

En su trabajo sobre el monumento construido en recuerdo de la masacre de los jóvenes de Villatina (Medellín, Colombia), Ana María Reyes (2019) reflexiona en torno a la satisfacción de las reparaciones simbólicas. Reyes señala que este tipo de prácticas pueden fracasar, como el caso en cuestión, a partir de una serie de razones, como por ejemplo, que la autoridad se rehúse a abordar en la construcción del monumento, tanto estéticamente y en relación con su ubicación, factores sociales, culturales e históricos; específicamente la existencia de violencias estructurales hacia ciertos sectores de la población colombiana que explicarían la masacre. Como observa Reyes, estas características del monumento no contribuyeron a sentar condiciones y garantías de no repetición. Por tanto, no sería un monumento que se perciba como promotor de la transformación de la realidad social. La relevancia de este punto tiene que ver con que muchas de las reparaciones en Colombia –al igual que en Perú y otros países de la región- tienen como objetivo la re-dignificación, des-estigmatización y rehumanización, a través del reconocimiento público de las víctimas y sus familias, de sus expectativas y deseos, y del reclamo de sus derechos.

La noción de reconocimiento ya se encontraba presente en los dichos de las artistas. Ejemplo de ello son las palabras de Alondra Flores ya citadas, respecto a que la obra tiene como objetivo alcanzar a cualquier peruano o peruana interesado en conocer lo que ha sucedido en su país. Esta intención se puede relacionar con el malestar expresado por las mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales, respecto al desconocimiento generalizado en la sociedad peruana sobre sus historias de violencia. Magda, una de las mujeres sobrevivientes con quien conversé en varias oportunidades, me comentó con tono de sorpresa y molestia, que no podía ser posible que después de tanto tiempo la gente no supiera que es lo que a ellas les había ocurrido (nota de campo, Huancayo, octubre 2018).

Para Axel Honneth (1997; 1996) el reconocimiento está relacionado con el proceso de formación de la identidad del sujeto, la cual requiere del reconocimiento del resto los integrantes de una comunidad; por tanto, resultado de la interacción social. Como describen Beatriz Revuelta y Raynier Hernández (2019) las relaciones sociales constituyen a los sujetos, dándole sentido al 'yo', por medio la aprobación que sucede en ellas. Por ello, Charles Taylor (2009) enfatiza en la importancia que tienen las relaciones sociales para la realización del sujeto, caracterizando el proceso como dialógico.

Los aspectos público y social del reconocimiento son centrales. Arjun Appadurai y Carol Brenckendrige (1988) proponen entender 'cultura pública' como un concepto que supera la

disociación entre lo público y la sociedad civil, definiéndolo como una zona o arena de debate cultural, y donde se conjugan lo urbano, lo comercial, lo tradicional, interrogándose y disputándose entre unas y otras formas. En ese fenómeno de idas y venidas emerge lo público. Como Óscar Espinosa (2017) lo evidencia en su reflexión en torno al reconocimiento y los pueblos amazónicos, los actores sociales para que sean reconocidos deben aparecer, visibilizarse (y disputar) el espacio público, el cual es compartido por la sociedad.

Las obras de teatro, en los diferentes espacios, contextos y versiones que adquieren<sup>78</sup>, colocan en el espacio público las historias de las mujeres, dando a conocer lo ocurrido durante el periodo de tiempo que las bases contrasubversivas funcionaron en sus comunidades, pretendiendo incorporar aquellas experiencias en una narrativa social y públicamente compartida. Sin embargo, esto no sucede por medio de la acción de las propias mujeres sobrevivientes, sino que es mediado por la actuación de las actrices<sup>79</sup>. Vale preguntarse en este sentido, cuáles son las consecuencias de aquella mediación. Gayatri Spivak en clásico trabajo “¿Puede hablar el subalterno?” (2003), plantea el problema de los distintos estatus dialógicos de los/as sujetos/as. Para la autora, el problema surge a partir de la episteme del sujeto que posee el poder de constituir al Otro. Spivak describe lo anterior exaltando la crítica planteada por Jacques Derrida: “Para mí es importante que, como filósofo europeo, él articula la tendencia del Sujeto europeo a constituir al Otro como marginal al etnocentrismo y localiza *ese* como el problema de todos los empeños logocéntricos y por consiguiente, también todos los gramatológicos” (2003, 337. Cursiva de la autora). Por ello, para el caso de las mujeres y más aún de las mujeres subalternas no occidentales, Spivak señala que tanto el patriarcado como el imperialismo, como logos que constituyen al sujeto y borran “la figura de la mujer” (2003, 358). El problema de lo anterior tiene su consecuencia en el trabajo intelectual, y agregaría para este caso, también en el trabajo artístico. La autora esgrime la posibilidad de que los intelectuales –y artistas- puedan ser “cómplices” de la “constitución de otro como la sombra del Yo”, llegando no sólo a hablar por ese “Otro” y de sus experiencias, sino que también despojando –tanto inconsciente e involuntariamente– la legitimidad de aquel Otro para hablar por él o ella misma y la capacidad de auto-representación (Fassin 2016). Esto nos lleva a preguntarnos si conocemos realmente a las mujeres sobrevivientes y qué lugar ocupan ellas en sus procesos de reparación y de búsqueda de justicia.

La imagen de la escena final de la obra *Manta y Vilca*, cruzando las actrices la cuarta pared y posicionándose como una más entremedio del público, para aplaudir a las mujeres y sus historias que se encuentran fantasmagóricamente en el escenario a través del drama escenificado, evidencia la acción de representar que las creadoras y actrices hacen de las experiencias de las mujeres. Evidencian explícitamente que ellas no son las personas que experimentaron lo dramatizado, que toman estos roles e historias, pero que ellas son “sólo agentes que cuenta[n] la historia” (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019). José Carlos Agüero señala, con

---

<sup>78</sup> Sobre los diferentes espacios en que se han montado las obras de teatro y las diferentes versiones que han adquirido reflexionaré en la sección siguiente.

<sup>79</sup> Respecto al problema de la representación, reflexionaré en el siguiente capítulo.

respecto a este tipo de situaciones, que se trata de “apropiaciones” de la vida, de las experiencias, de los recuerdos de las víctimas (2017, 146). Y aunque, en el caso de Agüero se trataba de una apropiación en post del evitar nuevamente crisis políticas de la envergadura de la desatada por Sendero Luminoso, o, en el caso de las artistas de *Manta y Vilca* en post del reconocimiento de las experiencias de las mujeres, de igual forma son apropiaciones de la capacidad de auto representación. Esto nos devuelve a la interrogante respecto a qué lugar ocupan las propias mujeres sobrevivientes en sus procesos de reparación.

Aun así, las obras adquieren un rol preponderante en ese proceso dialógico de reconocimiento, sobre todo considerando el contexto de desconocimiento y descrédito con el que cargan las mujeres sobrevivientes. Son motor de su visibilización, permitiendo un reconocimiento social y público para con ellas. Y de esa manera ocurre una vinculación entre las reparaciones de las mujeres, quienes anhelan recibir el reconocimiento de la sociedad sobre sus historias, por medio del trabajo desplegado por las artistas.

El rol de desagravio que las obras adquieren, en este caso, no se asocia a una restauración de dos partes en disputa, como sucede en el caso del rito de los Ndembu para subsanar la infertilidad de una pareja. El desagravio más bien se produce a partir de la difusión de lo sucedido a las mujeres sobrevivientes durante el conflicto armado, mediante la representación, promoviendo el reconocimiento de la sociedad hacia ellas y sus experiencias, el cual incluso se enfrenta al descrédito que las mujeres han sufrido tanto de parte de sus familias, de sus comunidades y por la actitud del Estado. Como ejemplo de ello, Alondra y Micaela me relataron que, finalizada una de las funciones de *Manta y Vilca*, se les acercó una pareja. Ambos provenían de una de las comunidades referenciadas en la obra. Les contaron que en su pueblo siempre habían escuchado rumores sobre lo sucedido, pero nunca pudieron confirmarlo. La obra les había permitido confirmar el rumor y conocer la realidad histórica de su comunidad y reconociendo, a la vez, las experiencias de las mujeres sobrevivientes (conversación personal, Lima, 14 de mayo 2019).

Las obras no solo difunden y promueven reconocimiento, sino que también problematizan a través de la trama y de la escenificación la *communitas* preexistente, donde sucedieron las vivencias de violencia de las mujeres. Promueven así una nueva *communitas* basada en el reconocimiento hacia las mujeres sobrevivientes y sus historias de violencia contra la mujer, superando las narrativas hegemónicas patriarcales (Romero 2020). En este sentido, las obras poseen un carácter transformador, que desbordan la búsqueda de una reparación simbólica específica y particularmente hacia las mujeres que las inspiraron. Las obras, a partir de su capacidad de expresar las experiencias de las mujeres sobrevivientes, adquieren una relevancia que va más allá de las particularidades que representan, iluminando las profundidades de la vida social. Las experiencias escenificadas en las obras de teatro son consideradas por las artistas como vivencias que deben ser reconocidas, tanto para ser reparadas individualmente mediante acciones simbólicas, como también socialmente al llamar la atención sobre las violencias vividas en el conflicto armado. En este último plano, el reconocimiento de la violencia vivida por las

mujeres es necesario, en pos de la construcción de una *communitas* con nuevos vínculos sociales, con nuevas relaciones de proximidad, que promueva un nuevo trato entre sus integrantes, desagráviando a quienes históricamente por su condición de género, raza y clase han sido violentadas.

### 3.1. Los procesos de creación



Imagen 7: Dibujo de un magnolio para clases de Entrenamiento Corporal III dictada por Ana Correa. Lima, marzo 2019.

*Durante los meses de marzo, abril y mayo del 2019 asistí como estudiante libre a las clases del curso Entrenamiento Corporal III dictado por Ana Correa para los estudiantes de segundo año de Artes Escénicas de la PUCP. Cuando Ana me ofreció la posibilidad de ser parte de sus clases como una estudiante más, no lo dudé ni un sólo momento. Pensé que esa era una buena oportunidad para poder aprender de ella, descubrir qué es ser una actriz para ella, cómo se piensa bajo códigos y perspectivas teatrales, más allá de lo que me contaba en cada conversación que sosteníamos. Es así como llegué a mi primera clase. Días antes le había escrito por WhatsApp si debía asistir con alguna ropa en particular. Calzas y alguna polera, todo de color negro, es lo que me señaló. Y así entré al salón de clases, con calzas, una polera negra y sin zapatos, los cuales quedaban guardados en unos lockers que se ubicaban al costado de la puerta de ingreso. Me senté en el piso con mi cuaderno de apuntes para escuchar las indicaciones de Ana.*

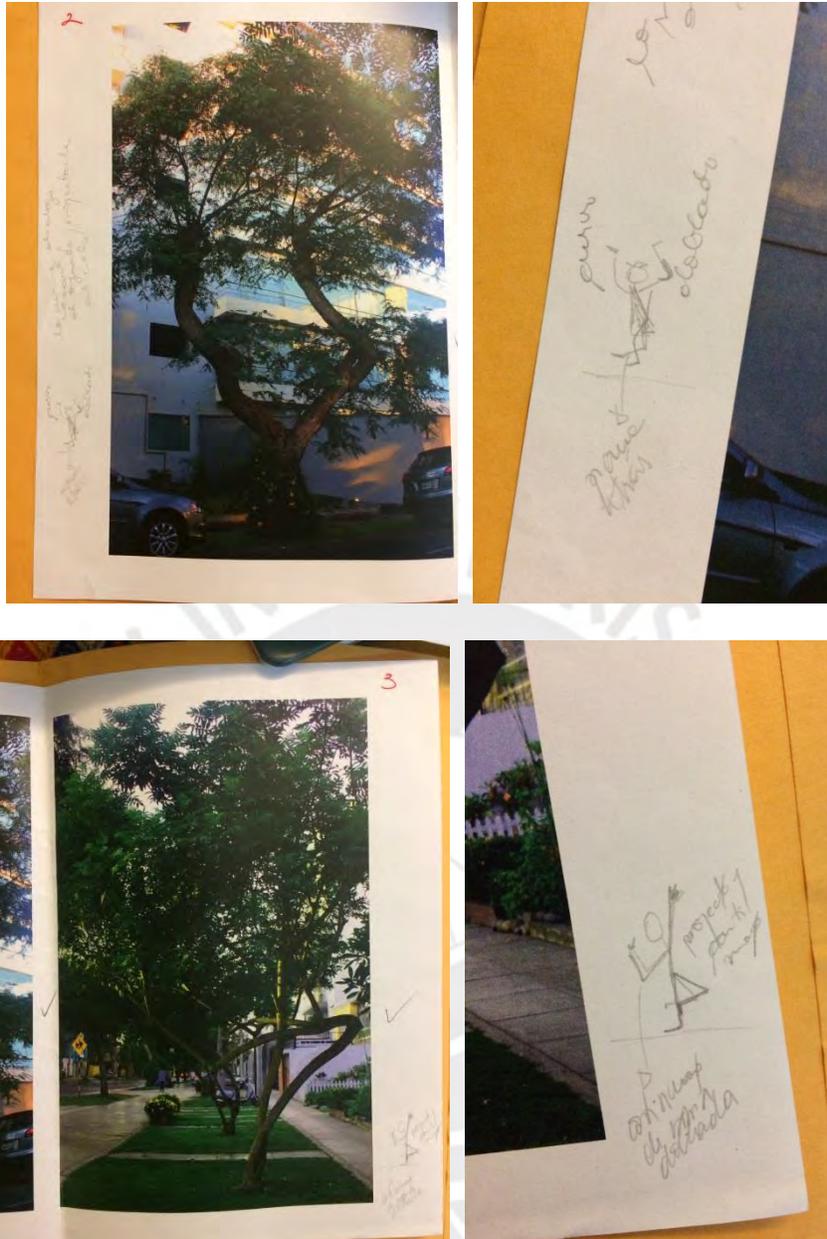
*Después de la primera clase, nos encomendó nuestra primera tarea: encontrar un árbol que nos gustara, sentarnos frente a él y dibujarlo. Escogí un magnolio que está cerca de la entrada de la Universidad. Siempre me han gustado. Me encantan cuando quedan sin hojas en otoño, permitiéndoles ver la desnudez de sus ramas, el color de sus hojas oscuras, grandes y duras en primavera y verano, y su bella flor blanca estrellada. Siempre he querido tener uno en mi casa.*

*No sólo debíamos dibujar lo que veíamos del árbol, sino que también sus raíces, bosquejadas a partir de nuestra imaginación. Nunca he sido muy hábil dibujando. Pero lo intenté. Fue gracioso volver a dibujar. Son esas cosas que una deja de hacer cuando crece. Tomar los lápices y dibujar mi magnolio fue como volver a jugar.*

*La siguiente tarea que nos envió consistió en salir a caminar y fotografiar árboles que nos parecieran interesantes. Con cámara en mano, salí a recorrer los alrededores de mi casa. Comencé a fijarme en los troncos, en las ramas de los árboles y cómo conformaban figuras extrañas. Debíamos escoger seis árboles, los que luego tendríamos que corporalizar, para así componer una secuencia.*

*Ana nos invitó a averiguar más sobre nuestros árboles elegidos: sus nombres, si eran perennes o caducos, si se reproducían por semillas o esquejes, si daban flores, frutos, averiguar cómo eran sus raíces. Investigar todos esos y otros datos sería parte de nuestro proceso de “acumulación sensible”, como llama Ana y el resto de sus compañeros de Yuyachkani a esta etapa de construcción de sus personajes. Así, podríamos corporalizar mejor aún nuestros árboles.*

*El trabajo de corporalización fue toda una nueva experiencia. Los estudiantes nos repartíamos por todo el salón de clases. Cada una/o en su rincón, comenzábamos a mirar las imágenes, para luego con nuestros cuerpos intentar adquirir las formas de esos troncos y ramas. Mis compañeras y compañeros de salón, abstraídos con sus árboles, comenzaban a moverse, a curvar su tronco, piernas, brazos y manos para poder probar posiciones. Sus cuerpos son flexibles. En los ejercicios de calentamiento que realizábamos al inicio de cada clase, los veía desplazarse por el suelo, dar vueltas y caminar en sus cuarto extremidades. Trataba de seguirlos, pero notaba la oxidación de mi cuerpo, de mis músculos y articulaciones. Me costaba seguir el ritmo, me iba quedando atrás y explotaba en risas por mis impedimentos. Ana nos decía una y otra vez que la flexibilidad es clave; que mientras más flexibles fueran nuestros cuerpos, mayores serían las posibilidades que tendríamos para crear. Porque el cuerpo es la principal herramienta y técnica: “el cuerpo es nuestro medio”, decía Ana. Por eso, someten a sus cuerpos a intensos, rigurosos y disciplinados entrenamientos.*



Imágenes 8 y 9: Fotografías de los árboles seleccionados por la autora y las corporalizaciones creadas

*Con las corporalizaciones de los árboles debíamos diseñar una secuencia. Para lograrlo necesitábamos codificar los movimientos específicos que realizaríamos para alcanzar la corporalización creada, establecer los tiempos de cada movimiento y diseñar las transiciones que nos llevaría de la corporalización de un árbol a otro. La codificación es central. Así nuestros cuerpos no irían a la deriva, sin un orden, improvisando; y eso se nota*

en el escenario, por la energía que proyectamos, nos dicen Ana y Ricardo<sup>80</sup>. Por ello, las secuencias deben ser limpias y pulcras. Solo técnica, que es resultado del entrenamiento constante y disciplinado del cuerpo.

*Estar en las clases de Ana, como las siguientes instancias de creación artística en las que pude participar, me llevó a concebir la investigación más allá de los límites en los que había sido formada. Desde caminar descalza y sentarme en el piso del salón de clases, hasta aprender otras formas de generación de conocimiento. Esta decisión de involucrarme en mi investigación usando otras formas tenía relación con mi propia experiencia, particularmente la sensación de tener barreras teóricas y metodológicas para desarrollar un trabajo distinto de lo discursivo y lo estético. Así, el cuerpo, mi cuerpo, adquirió otras tareas y desafíos en el proceso de investigación. Comencé a tomar conciencia de que mi cuerpo podía ser una herramienta de experimentación y un medio de conocimiento.*

(Notas de campo de clases de Entrenamiento Corporal III, marzo-mayo 2019).

Como ya he ido exponiendo en secciones anteriores, las obras de teatro analizadas en este trabajo van creando un discurso sobre lo sucedido a las mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado, divulgando así también una memoria. Ahora bien, esto sucede por medio del uso de sus cuerpos, como medios de transmisión, y como ha sucedido históricamente entre pueblos oprimidos y de tradiciones orales, los cuales usan prácticas corporales para la transmisión de saberes y sentidos (Taylor 2012, 52). De hecho, en el caso de las obras de teatro vale la pena recordar sus nombres: *Kay Punku. Acción documentada* y *Manta y Vilca. Memoria escénica*. Se trata, al fin de cuentas, de cuerpos que documentan y transmiten una memoria por medio de la escenificación.

Sin embargo, los cuerpos no son sólo medios, instrumentos de transmisión. También puede ser usados para crear y construir conocimiento. En esta línea, la reflexión desplegada por Thomas Csordas (1990) es atinente.

Csordas recuerda uno de los principios fundamentales del planteamiento de Maurice Merleau-Ponty, con respecto a su posición crítica hacia el empirismo y el dualismo. Para Merleau-Ponty el cuerpo es una puerta de ingreso al mundo, y la conciencia como la proyección de éste en el mundo. El cuerpo es la puerta de ingreso porque la percepción ocurre a través del aparato sensorial, registrando los estímulos externos. Esto significa también entender que la percepción es un proceso que va constituyéndose por medio de los estímulos. Por eso existe una conexión entre los estímulos y las cosas que son percibidas (Csordas 1990).

En este sentido, Csordas acopla lo propuesto por Pierre Bourdieu y la recuperación del concepto de *habitus*, mencionada en un primer momento por Marcel Mauss, y desde el cual se originaría la noción de *embodiment*. Para el autor, el *habitus* es una colección de prácticas,

---

<sup>80</sup> Ricardo Delgado es actor y reemplazó a Ana en un par de clases.

“disposiciones duraderas y transferibles”, de “estructuras estructurantes”, que son encarnadas en los sujetos a través de “esquemas de percepción de pensamientos y de acción” (Bourdieu 2007, 86, 88-89). El *habitus*, entonces, se encuentra inscrito, in-corporado en los cuerpos de cada una/o de nosotras/os. A partir de esta perspectiva, Bourdieu considera que el concepto de *habitus* –que rescata de Mauss- puede servir para colapsar conceptualmente la dualidad mente-cuerpo y signo-significante, debido a que esta noción de *embodiment* o in-corporación se opone a la dualidad cartesiana, a la disociación del cuerpo a la mente, ya que se entiende al cuerpo como el objeto original donde se constituye la cultura, y a la vez la herramienta original con la que también se practica la cultura; como dice Csordas el cuerpo “It is at once an object of technique, a technical means, and the subjective origin of technique” (1990, 11). Y es por ello que este último señala que la antropología fenomenológica de la percepción tiene como principio buscar capturar aquel momento trascendental en que la percepción comienza, y donde se constituye la cultura (Csordas 1990).

Lo anterior se vincula con los objetivos planteados en esta investigación, los cuales tienen que ver con conocer sobre los procesos creativos de las obras de teatro, que dan vida a cierto conocimiento respecto a eventos o perspectivas respecto a la realidad. Para lograr el objetivo propuesto consideré necesario acercarme lo que más fuese posible al escenario, como un campos de exploración etnográfica. Así es como decidí ser parte de una serie de performances, acciones públicas y a las clases de Ana Correa, que hago referencia al inicio de esta sección. Mi cuerpo se transformó en un instrumento de experimentación y percepción, para aprender y conocer los procesos creativos desde una perspectiva fenomenológica.

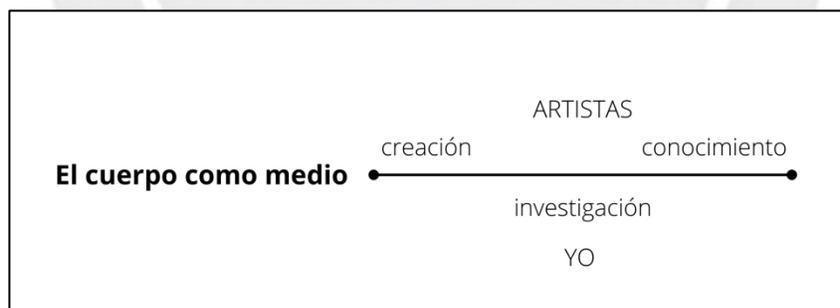


Imagen 10: Mapa conceptual de la autora.

Ahora bien, es importante señalar a qué me refiero con procesos creativos. Lo planteado por Renato Rosaldo, Smadar Lavie y Kirin Narayan en la introducción del *Creativity/ Anthropology* (1993) es interesante en este sentido. A partir de las nociones de *communitas* y liminalidad desarrollados por Víctor Turner –y a los que ya he hecho referencia en secciones anteriores-, los autores reflexionan en torno a la creatividad humana, recordando aquella dialéctica que sucede entre ambos conceptos. Señalan, refiriéndose a Turner, que la creatividad es una actividad

humana que siempre se encuentra emergiendo y que transforma las prácticas de la existencia cultural. La gran mayoría de estas actividades creativas o de estos procesos creativos suceden en esferas de la vida consideradas liminales, intersticiales, y las realizan sujetos que generalmente integran las denominadas “áreas mundanas de la vida” (Rosaldo, Lavie & Narayan 1993, 5). Sin embargo, la creatividad emerge siempre desde el pasado y se mueve a través de ella, para así liberar la conciencia, el pensamiento y la imaginación, y alcanzar nuevas posibilidades. Pero quiero recalcar aquella condición de la creatividad, de los procesos creativos con el espacio, con el lugar, con la historia, con el *habitus* que se encuentra encarnado en las artistas: “Creative processes emerges from specific people, set in their social, cultural and historical circumstances” (Rosaldo, Lavie & Narayan 1993, 6). En otras palabras, los procesos creativos son hechos sociales.

En esta sección me abocaré al análisis de los procesos creativos, siendo el cuerpo el concepto conductor de la reflexión. Partiré desde una descripción de los procesos creativos, observando como las artistas usan sus cuerpos como medio de creación, para finalizar reflexionando sobre la creación de conocimiento generado por las artistas por medio de sus cuerpos; todo ello cruzado por el uso de mi propio cuerpo como medio de investigación.

### 3.3.1. La creación y circulación de *Kay Punku y Manta y Vilca*

La preocupación de Ana Correa comenzó mucho antes de la creación de *Kay Punku*. Para la conmemoración del día internacional de la mujer del año 2004, Ana junto con jóvenes actores y actrices integrantes del Centro de Experimentación Escénica CEXES<sup>81</sup>, realizaron la acción *Nunca más contra ninguna mujer*. La acción fue parte de la campaña organizada por la ONG Estudio de Defensa de los Derechos de la Mujer DEMUS, quienes contaba con el auspicio de la Consejería en Proyectos, además del trabajo mancomunado con otras organizaciones de derechos humanos como lo son la Asociación Pro Derechos Humanos APRODEH, la Comisión de Derechos Humanos COMISEDH y el Instituto de Defensa Legal IDL (conversación María Ysabel Cedano, Lima, 19 noviembre 2018).

La acción buscaba visibilizar la violencia sexual experimentada por las mujeres en el marco del conflicto armado interno. Para ello, intervinieron ocho plazas de la ciudad de Lima en donde había estatuas de héroes militares emblemáticos de la historia peruana, como José Gálvez, José de San Martín, Francisco Bolognesi, entre otros. Un actor vestido con traje militar caminaba

---

<sup>81</sup> El Centro de Experimentación Escénica CEXES fue un espacio que surgió en el año 1992 a partir de la necesidad de generar un espacio que les permitiera a los integrantes de *Ynyachkani* experimentar e interactuar con artistas jóvenes, como también poder entregar el conocimiento acumulado por sus experiencias. De esa manera podrían compartir sus propios conocimientos y transmitirlos, además de acercarse a temáticas que provocan el interés de los jóvenes. Estuvo a cargo de Ana Correa y Fidel Melquiades.

Agregar que el CEXES surgió durante la época de Fujimori, momento donde existía la necesidad de conquistar los espacios públicos, por ello, la gran mayoría de las acciones fueron pensadas como intervenciones para el espacio público.

al centro de la plaza, subía una tarima instalada bajo la estatua del héroe militar y luego adoptaba la misma posición. A continuación, un grupo de actores, también vestidos de militares, se desplegaban en la plaza, mientras paralelamente también lo hacía un grupo de actrices vestidas con trajes de campesinas totalmente blancos. Mientras ellas danzaban<sup>82</sup>, los soldados pintaban sus rostros de camuflaje, realizaban ejercicios y prestaban juramento frente al héroe: “por la defensa del pueblo peruano, sí juro”. Inmediatamente, uno de los soldados subía la tarima para vendar los ojos del héroe. Desde ese momento se desataba el caos. Los militares comenzaban a golpear a las mujeres, para terminar violándolas.

La campaña también se acompañaba de un afiche diseñado por la artista plástica Natalia Iguíñiz. Tanto la imagen como la frase estampada en el afiche son emblemáticas hasta el día de hoy. En el afiche se observa una silueta de una mujer vestida con pollera, con un fondo de camuflaje militar. Sobre la silueta se encuentra escrita la frase “Mi cuerpo no es el campo de batalla”. Como Natalia me lo contó, el texto es una reelaboración de la frase que aparece en el afiche diseñado por la artista Bárbara Krueger “My body is a battleground”. La transformación de la frase hecha por Natalia buscaba desnaturalizar la idea de que los cuerpos de las mujeres son parte del botín de guerra en los conflictos armados; por ello el uso del camuflaje militar como fondo, mientras la pollera nos remitía a los cuerpos de las mujeres campesinas que habían sido vulnerados (videollamada Natalia Iguíñiz, 16 de julio 2020).



Imagen 11: Afiche “Mi cuerpo no es el campo de batalla”. Autora Natalia Iguíñiz.  
Reproducido con la autorización de la autora.

---

<sup>82</sup> Tanto los trajes de las mujeres como parte de la danza que realizan están inspirados en el trabajo unipersonal de Ana Correa Rosa *Cuchillo*.

Como cuenta Natalia, y como también se observa en un video que documenta la intervención, el afiche fue pegado en las calles de Lima con el objetivo de difundir lo sucedido, principalmente en Manta y Vilca, y exigir el perdón de las Fuerzas Armadas, principales responsables de las violaciones sexuales perpetradas durante el conflicto armado. Sin embargo, la acción no tuvo ni la menor respuesta de parte de las autoridades militares (Iguñiz 2017).



Imagen 12: secuencia de capturas de imagen del video sobre la intervención del 08 de marzo del 2004.

Fuente: <https://vimeo.com/128568846>

Ana Correa también señalaba que la acción, además de difundir el caso, tenía la intención de motivar a las mujeres a denunciar la vivido, como también exigir justicia, homenajear a aquellas mujeres que murieron producto de la violencia sexual y repararlas simbólicamente (apuntes exposición Ana Correa en el ciclo de conversaciones “Artivismo, Género y Memoria” organizado por la Colectiva Trenzar, Lima, 24 de julio 2018). Para Ana, esta acción era una de las primeras de la campaña a favor del caso Manta y Vilca. De hecho, para entonces DEMUS estaba comenzando a asumir el caso judicial, a partir de la formulación de su proyecto de intervención en salud comunitaria.

Sin embargo, este no fue el primer acercamiento de Ana Correa y *Yuyachkani* con DEMUS. En 1994 DEMUS había conseguido fondos para realizar una campaña contra la

violencia sexual hacia niñas y niños. Entre las estrategias formuladas por DEMUS se encontraba montar durante una temporada una obra de teatro. Le presentaron la idea a *Yuyachkani*, quienes respondieron que no realizaban obras a pedido. A cambio, ofrecieron el espacio del CEXES, donde estaban trabajando procesos de acumulación sensible con artistas jóvenes estudiantes de artes escénicas, con quienes podrían prepararles una propuesta. Esta idea fue finalmente aceptada por DEMUS, dando origen a la obra *Andamios* (1995)<sup>83</sup>. “Ahí [con Andamios] empieza mi relación con DEMUS, que se alarga y se alarga”, me decía Ana (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020).

Como María Ysabel Cedano me explicó, las campañas que organizaban desde DEMUS para visibilizar distintos problemas sociales o para educar a la población respecto a logros jurídicos tenía un fuerte despliegue comunicacional. Esto no sólo lo hacían por medio del uso de medios de comunicación considerados clásicos o tradicionales, sino que también a través de otros medios más “sofisticados”. Por ello, hacían uso de expresiones culturales o artísticas, para poder llegar a más personas con mayor facilidad, como también por medio de otras sensibilidades, y sobre todo para alcanzar un cambio cultural. Por eso, la propia Ana Correa me decía: “Si tú ves a DEMUS en las calles armando acciones es porque su trayectoria de diálogo con el teatro es importante” (conversación personal, Lima, 13 de febrero 2020). Esto sucede porque, como María Ysabel me lo comentó, para DEMUS el trabajo de la ONG debe ser multidisciplinario e integral, aunque la disputa sea jurídica (conversación personal, Lima, 19 noviembre 2018). Por ello, la importancia que tiene la inclusión de las artes en las campañas para la ONG se debe a que las consideran un medio que permite la sensibilización de la sociedad y la información a través de otros sentidos. Esto es lo que las ha conducido a crear alianzas con organizaciones o colectivos artísticos o artistas individuales (conversación personal María Ysabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018).

Como ejemplo de este enfoque de trabajo es el valor que tiene para la ONG la obra *Kay Punku* y la intervención *Nunca más contra ninguna mujer*. Para la organización tanto la obra como la intervención pública son vistas como acciones que pueden incentivar a que una persona afectada pueda decidir, autónomamente, hacer una denuncia judicial. Esto sucedería a partir del potencial que tienen las artes. Recordaba María Ysabel en una de nuestras conversaciones que a partir de la entrega de testimonios en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación va a comenzar a surgir la necesidad de comunicar simbólicamente, por medio del arte y de imágenes, lo sucedido. Es así como surgirían una serie de acciones y productos artísticos. El más emblemático hasta el día de hoy sería la exposición fotográfica *Yuyanañaq. Para recordar*, considerada como la versión visual del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y que sigue en exposición en el Museo de la Nación<sup>84</sup>. Señalaba Cedano, el valor de estas producciones se encontraba en el reconocimiento que generaban para con las historias

---

<sup>83</sup> La obra *Andamios* fue montada durante diez años y fue vista por más de 50.000 escolares, gracias a la renovación de DEMUS del proyecto.

<sup>84</sup> Sobre la exposición *Yuyanañaq. Para Recordar*, ver: Poole, Deborah et Isaías Rojas Pérez (2011); Borea, Giuliana (2004); Sastre, Camila (2015a); Sastre, Camila (2015b).

y con las personas que vivieron dichas experiencias. Por ello, eran herramientas que generaban afectos y vínculos, que podrían conducir a los sujetos a vencer sus/los prejuicios, estereotipos, e invitar a pensar en lo colectivo (conversación personal María Ysabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018).

Lo mencionado por Cedano mostraba la importancia que tiene para el trabajo de ellas como organización la labor de las artistas, y la importancia que tiene la construcción de alianzas. Esto también sucedía inversamente para las artistas. En el caso de Ana, ella señaló que la obra *Andamios* marcó el inicio de su colaboración con DEMUS y un acercamiento a los temas de mujer y violencia (apuntes charla de Ana Correa en Laboratorio de Creación Feminista, 24 de julio de 2018).

En el caso de *Kay Punku*, la obra no surgió de una convocatoria o petición de alguna ONG, sino de las propias preocupaciones de las artistas. Sin embargo, como evidencié en líneas anteriores, es imposible negar que también es fruto de un proceso anterior de colaboración e intercambio. Como ya he señalado, la obra se inspira en el texto *Noticias, remesas y recados de Manta* (2005), que expone los primeros hallazgos del proyecto de salud comunitaria desarrollado por DEMUS. Esto permitió complejizar la declaración de Ana de que la creación de *Kay Punku* es el resultado de la libertad creativa absoluta de ellas como artistas, tanto creativamente como logísticamente. La obra más bien emergió a partir de un proceso social que se estaba dando en ese momento en los ambientes sociales, culturales y políticos vinculados a la búsqueda de verdad, justicia y reparación para con las víctimas del conflicto armado interno, y luego del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Como bien lo he señalado en líneas anteriores, el libro que inspiró a la obra buscaba iniciar el proceso de judicialización sobre los casos de violaciones sexuales.

No obstante, hay que precisar que a diferencia de lo que sucedió con la obra *Andamios*, la cual contó con dinero que DEMUS había conseguido para desarrollar la campaña contra la violencia sexual hacia niñas y niños, y que fue usado para la movilización de los actores y actrices y la escenografía<sup>85</sup>, la obra *Kay Punku* no contó con ningún apoyo económico. Por ello, Débora me comentó que, debido al casi nulo financiamiento, la obra es muy austera en su escenografía (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). Recuerda que de a poco comenzaron a reunir varios objetos que son parte de la escenografía y que tenían de obras anteriores: la puerta, las ropas, las piedras, los instrumentos. Con ellos comenzaron a improvisar. Débora recuerda también que en algún momento consiguieron un algo de dinero (aunque ni Débora ni Ana recuerdan qué organización fue) y que fue usado para comprar la campana de bronce.

La puerta se convirtió en el elemento protagonista de las improvisaciones. Ésta captura su atención por la historia de violencia que simboliza. Como se relata en *Noticias, recados y remesas*

---

<sup>85</sup> En el caso de *Andamios*, el dinero fue utilizado para pagar los pasajes a los actores y actrices y contar con refrigerios durante los dos meses de investigación y creación colectiva, además de comprar la implementación necesaria para la escenografía de la obra.

las puertas fueron arrancadas por los militares de las casas abandonadas y usadas para levantar el cuartel. Este objeto, que para Ana y Débora se transformó en un símbolo del arrasamiento de la violencia estatal, les permitió comenzar un proceso de improvisación para intentar contar lo sucedido. A la puerta se sumaron las piedras, ambos objetos que finalmente son elementos constituyentes de la obra.

Débora me comentaba que la obra posee ideas fuerza, como la imagen del registrador del pueblo que representa el personaje de La Narradora. El registrador del pueblo, me recordaba Débora en nuestra conversación, es quien documenta la violencia que ocurrió en Manta. Es por ello que la obra se llama *Kay Punku. Acción documentada*; porque la obra tiene como objetivo “documentar lo ocurrido” (conversación Débora Correa, Lima, 12 agosto 2019). Luego se creará el personaje de La Mujer de la Puerta, que más bien tiene un carácter testimonial. Sin embargo, Débora me señalaba que lo documental de la obra no se limita a la interpretación de Ana como La Narradora, sino que también se incorpora en los elementos como la puerta y las treinta y cinco piedras dispuestas bajo ella. Estos son elementos que aparecen en escena y que documentan simbólicamente lo sucedido; la puerta, como ya lo he señalado, es la base militar y la destrucción del pueblo, y las piedras los niños y niñas –hoy adultos- nacidos producto de los embarazos forzados.

Así es como crean los primeros esbozos de *Kay Punku*. Ana recordaba que en un inicio la obra sólo era el rito inicial de denuncia que ocurría alrededor de la puerta: “Débora no estaba embarrada, sí desarmada, despeinada, su voz... todo lo que sucede hasta que Débora aparece y hace la denuncia. [...] Y no arrancábamos la puerta, sino que me iba atrás” (conversación Ana Correa, Lima, 13 febrero 2020). Este esbozo se lo presentaron Débora y Ana a las integrantes de DEMUS, y con el cual Ana recuerda haber intervenido frente al Palacio de Justicia. Ana me describió aquella acción como lo que ellas llaman acción duracional, repitiendo una y otra vez aquellas acciones originarias, alcanzando alrededor de dos horas de intervención (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020).

Luego de las primeras exploraciones que dan origen al esbozo de obra, Débora me contó que configuraron dos espacios y momentos. La puerta y la violencia es uno. El segundo es la limpieza. Pero la obra terminó teniendo un tercer momento de transición y que nació a partir de las funciones de confrontación. Estas funciones ocurrieron en el marco del Seminario Internacional “Justicia y Reparación para Mujeres de Violencia Sexual en contextos de Conflicto Armado Interno”, que se realizó en Lima los días 9 y 10 de agosto del 2006 y fue organizado por Consejería en Proyectos<sup>86</sup>. Ana y Débora fueron invitadas a montar los esbozos de la obra en el Seminario, comprándoles las funciones Consejería en Proyectos. A ellas fueron invitadas mujeres víctimas de violencia sexual integrantes de movimientos de mujeres y del movimiento de derechos humanos. Al finalizar la presentación de lo que en ese momento eran los primeros

---

<sup>86</sup> Consejería en proyectos era una organización no gubernamental internacional que operó por más de treinta años en América Latina, entre ellos Perú. Sus áreas de preocupación era la profundización de la democracia, construcción de ciudadanía, igualdad de género, de las relaciones étnicas y culturales y la promoción de los derechos humanos.

borradores de la obra, las espectadoras opinaron. Para Ana y Débora estos comentarios se convirtieron en un material muy rico y con una gran densidad al venir de mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales, transmitiéndoles a las artistas las sensaciones que la puesta en escena les provocaba. Recuerda Débora que algunas de ellas les comentaban que al ver la obra sentían que sus heridas volvían a abrirse, mientras otras mujeres, con ciertos roles de dirigencia dentro de sus organizaciones, hacían comentarios muy positivos de la obra porque consideraban que permitía que la gente se enterara de lo que había ocurrido.

Varias de estas opiniones fueron incorporadas a la obra. En un principio, las actrices manchaban la puerta con barro, para luego limpiarla. Las mujeres les comentaron en las funciones de confrontación, que haber sido violadas les provocaba una sensación de suciedad; de sentirse sucias. Esto las condujo a crear la acción inicial de Débora embarrándose su rostro y cuerpo, para luego limpiarse en las escenas finales. Otras incorporaciones son las escenas de transición, como las acciones de zapateo sobre la puerta que representan la rabia. Es en ese momento cuando el personaje interpretado por Débora declama en quechua la frase del afiche diseñado por Natalia Iguíñiz: “Ñopaq aychay. Aychaymi. Aychayme manan. Aychaymi manan maqanakunapaqchu” (Mi cuerpo no es un campo de batalla) (guion *Kay Punku*). Todas estas incorporaciones y adecuaciones hacen a Débora concebir a *Kay Punku* como resultado de una creación colectiva (conversación personal, Lima, 12 de agosto de 2019).

La obra también posee influencias. Entre ellas, Ana hace referencia al trabajo de Lika Mutal y la escultura del *Ojo que Lloru*. Ana me contaba que ellos como integrantes de *Yuyachkani* participaron del proceso de limpiar las piedras que Lika traía del río y escribir los nombres de las víctimas del conflicto armado en las piedras, como también lo hicieron estudiantes, integrantes de organizaciones civiles o gente de a pie sensibilizada con las violaciones a los derechos humanos. Para Ana, el haber estado cerca del proceso creativo de Lika Mutal en torno a las piedras fue fundamental. De hecho, me señala que la acción comienza con la sombra de la puerta dibujada con piedras. Otra influencia para Ana son los testimonios del libro *Noticias, recados y remesas*: “Del testimonio mismo sale la puerta y la campana” (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020).

Cuando presentaron a las integrantes de DEMUS el esbozo de la obra, Ana recuerda que se emocionaron mucho. Sólo les hicieron una petición: “que no diéramos el nombre del cuartel” (conversación personal, Lima, 13 febrero 2020). La petición tenía relación con la necesidad de mantener sigilo sobre la construcción del caso judicial. Para Ana también esta petición les permite crear la última escena de la obra, donde finalmente denuncian la impunidad respecto al caso y la violencia con la que deben convivir las mujeres sobrevivientes: “Las mujeres que se atrevieron a contar estas historias fueron abandonadas por sus esposos. Fueron señaladas por la comunidad. Fueron acusadas de haber provocado a sus perpetradores. ¡Fueron acusadas por el poder judicial de mentirosas! Hasta hoy prevalece la impunidad” (guion *Kay Punku*).

Aunque es posible concebir una primera etapa de la obra, desde su esbozo, las primeras acciones públicas hasta las funciones de confrontación, y una segunda etapa que se inicia con la presentación de la obra tal como hoy la conocemos, *Kay Punku* nunca ha tenido una temporada propiamente tal. Como Débora la describió, fue pensada para ser montada en espacios populares y así motivar a las mujeres a hablar de la violencia que viven: “Es como un disparador, para que puedan contar sus historias y puedan identificarse” (conversación personal, Lima, 12 agosto 2019). Ese es el rol que cumple cuando se monta como parte del festival *WarmiKuna Raymi*, del que Ana y Débora son integrantes fundadoras junto con Cucha del Águila, Tania Castro y Marisol Zumaeta. De hecho, *WarmiKuna Raymi* no es un festival de teatro tradicional. Es un espacio que tiene como objetivo reunir a mujeres artistas para que puedan reflexionar en torno a su vocación, su trabajo y la sanación simbólica que pueden promover para con las mujeres y las violencias que viven.

La obra también ha sido invitada para ser presentada en diversos congresos académicos internacionales como en el Encuentro Corpólicas/Body Politics in the Americas realizado en Buenos Aires y organizado por el Hemispheric Institute de la New York University en el año 2007. También se ha presentado en la IX edición del Festival de Teatro de la Amazonia Mato-Grossense (Brasil) y en el VII Encuentro Festival Internacional del Magdalena Segunda Generación (Argentina). Han recibido invitaciones para seminarios cerrados realizado en Lima, Concepción (Chile), entre otras.



Imagen 13: Afiche presentación en el II WarmiKuna Raymi

La obra también se vincula con el proceso judicial, participando en las campañas de difusión, organizadas y financiadas por DEMUS. Estas funciones son compradas por DEMUS y así son gratuitas para los asistentes. Para poder asistir, generalmente solo se solicita la inscripción previa de los espectadores para controlar el aforo, aunque siempre hay personas que asisten el mismo día de la función en busca de una entrada. Junto con la compra de las funciones, las artistas solicitan una serie de requerimientos para el montaje, como la cantidad de metros cuadrados que requiere el espacio escénico, los requerimientos técnicos (iluminación, sonido), y de otros tipos como, por ejemplo, las dos cajas de naranjas que se solicitan para el montar de *Kay Punku* (dossier *Kay Punku*). Fue en una de estas funciones gratuitas, parte de la campaña del caso Manta y ~~Vitea~~, donde vi por primera vez esta obra de teatro. Específicamente en la conmemoración del cuarto aniversario de la campaña “Un hombre no viola – Un Estado no viola”, iniciativa que es parte de la difusión del juicio de Manta y ~~Vitea~~. En estas funciones las activistas de la ONG DEMUS aprovechaban de entregar trípticos informativos sobre lo ocurrido en las comunidades de las mujeres sobrevivientes durante el conflicto armado interno.



Imágenes 14 y 15: Fotografías función de Kay Punku del 27 de agosto 2017, Magdalena del Mar, Lima  
Fuente: cuenta Facebook de la campaña “Un hombre no viola”

Las funciones generalmente son acompañadas de conversatorios que se realizan con las activistas de la ONG, o las abogadas del proceso judicial, junto con las artistas. Así ocurrió en la función a la que asistí. En aquella oportunidad se invitó al escenario a una de las mujeres sobrevivientes y querellante del proceso judicial, que se encontraba en la función.



Imagen 16: Fotografía del conversatorio posterior a la función del 27 de agosto de 2017

Fuente: cuenta Facebook de la campaña “Un Estado no viola”

Como intento mostrar, la obra *Kay Punku* nació como resultado del *Noticias, recados y remesas de Manta*, en tanto su “fuente discursiva” utilizada, en este caso, por Ana y Débora Correa para crear un producto artístico que buscaba construir un relato de memoria diferente sobre la violencia vivida por las mujeres (Vich 2015). Sin embargo, no nació inmediatamente tal como hoy en día podemos observarla. Es resultado de una serie de procesos sociales e históricos como lo son las funciones de confrontación.

La obra ha logrado vincularse y participar de un circuito disímil al de una obra de teatro tradicional, más bien ligado al proceso judicial y de activismo en torno a los derechos humanos. Incluso, el transitar de *Kay Punku* no está acabado. Tal como Ana me lo ha manifestado en nuestras últimas conversaciones, ambas desean poder volver a la calle con la obra, nuevamente como una intervención en el espacio público. Antes del inicio de la pandemia, me comentó Ana que, como una forma de mostrar su apoyo con las mujeres, querían llevar la puerta al frontis de la Sala Penal donde se realizaban las audiencias judiciales, y actuar las primeras escenas de la obra cuando se denuncian la violencia que fue perpetrada en los cuerpos de las mujeres durante la época de la violencia política. Así la obra sigue circulando.

Ahora bien, el valor que tiene *Kay Punku* nace de este proceso de circulación. Arjun Appadurai en su trabajo *La vida social de las cosas* (1991) plantea que los objetos adquieren su valor en el intercambio, y no sólo en las formas y mecanismos que tiene el intercambio; es decir, el valor del objeto surge de la interacción entre las personas, junto con el valor del objeto, el cual, a la vez, no es inherente, sino que surge y reside en lo social. Observar el proceso creativo y la trayectoria de la obra, permite no sólo notar las articulaciones, sino que también los usos e intercambios de los que comienzan a ser parte, que posicionan a *Kay Punku* en circuitos que van más allá de los propiamente artísticos, ubicándose fuera de la “zona protegida del arte” (Diéguez 2010). Esta circulación evidencia el aspecto activista de la obra y de las artistas, y que le otorga buena parte del valor social de la obra, valor que va mucho más allá del estético.

El proceso creativo de la obra *Manta y Vilca. Memoria escénica* (2017) tiene una trayectoria similar a la de *Kay Punku*. Micaela Távora conoció sobre lo ocurrido en Manta en profundidad cuando DEMUS la invitó a realizar una intervención para la marcha del 25 de noviembre del 2009, día internacional de la No Violencia Contra la Mujer. La intervención buscaba visibilizar en el movimiento feminista lo sucedido a las mujeres de Manta y de Vilca en el conflicto armado y así instalar en la agenda feminista una agenda de derechos humanos. La acción consistía en la intervención de un grupo de performers, quienes vestidas con polleras de color blanco crudo confeccionadas con tocuyo y rayadas con frases como “A mí me violaron militares” y “Mi cuerpo no es un campo de batalla”, avanzaban entre la marcha declamando lo que les había sucedido a las mujeres y armando figuras con sus cuerpos como expresión del dolor. Mientras avanzaban, las performers portaban unas placas con los nombres de las bases militares donde ocurrieron las violaciones y los años en que funcionaron, según la información recopilada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



Imagen 17: Detalle de afiche convocando al Tribunal de conciencia por la justicia para las mujeres víctimas de violación sexual en el conflicto armado, noviembre 2013, organizado por DEMUS

Fuente: cuenta de Facebook DEMUS



Imagen 18: Fotografía de la intervención  
Fuente: cuenta Facebook de la campaña “Un Estado no viola”

La cooperación de Micaela con DEMUS continuó, participando, por ejemplo, con talleres con adolescentes en el desarrollo del proyecto de salud comunitaria en Manta, y en las actividades de la campaña organizada por DEMUS “Un hombre no viola” y que luego se extenderá a “Un Estado no viola”<sup>87</sup>.

Pero el momento clave será a inicios del 2016, cuando DEMUS volverá a pedirle a Micaela su apoyo. Después de más de un año y medio, en abril del 2015 el Fiscal de la Tercera Fiscalía Superior Nacional decidió formular la acusación contra los trece exmilitares acusados de violación sexual en el caso Manta y Vilca. El siguiente paso era que la Sala Penal Nacional fijara una fecha para iniciar el juicio oral. Sin embargo, el tiempo avanzaba y los jueces no entregan ninguna fecha. Por ello, DEMUS decidió comenzar a convocar a plantones en el frontis de la Sala Penal para exigir a los jueces una fecha para iniciar el juicio oral. Para estos plantones, más conocidos entre las participantes como rituales de justicia, DEMUS le pidió a Micaela crear una acción pública. Para ese entonces, Micaela había conocido a Alondra Flores en el movimiento de derechos humanos y en intervenciones del movimiento feminista. Ambas, junto con Mehida Monzón y otras performers con participación más esporádica, comenzaron a accionar (conversación personal Alondra Flores, Lima, 14 enero 2018).

La intervención comprendía de varias acciones. Las performers, vestidas de negro, escribían con piedras la palabra “justicia”. Luego, pronunciaban frases como “A mí me violó el Estado”, “Han pasado más de treinta años y aún sigo esperando justicia”, y al lado de ellas un

---

<sup>87</sup> “Un hombre no viola” de DEMUS fue una campaña nacional que tuvo como objetivo visibilizar la violencia contra las mujeres. La campaña se inició en agosto del 2013. Inicialmente contó con el auspicio del Fondo Fiduciario de las Naciones Unidas para eliminar la Violencia contra la Mujer, la organización de cooperación internacional HIVOS y la Cooperación Belga al Desarrollo, a los que se sumaron Womankind, la Agencia Catalana de Cooperación y Desarrollo y la Asociación Entre Pueblos. En agosto del 2014 DEMUS comenzó una nueva fase de la campaña y la asoció a lo sucedido en Manta y Vilca. Fuente: <<https://www.youtube.com/watch?v=MFC3IC6d-0E>>; <<http://demus.org.pe/unhombrenoviola/>>

reloj simbolizando el paso del tiempo. En ocasiones, las performers también portaban relojes colgando del cuello, los cuales luego eran depositados en el suelo. Esta acción la realizaban en varios momentos a lo largo del plantón, convirtiéndose en una acción duracional. Recuerda Alondra que se reunieron alrededor de diez veces frente a la Sala Penal para exigir una fecha de inicio del juicio oral. Finalmente obtuvieron el cometido y el juicio oral se inició el 08 de julio del 2016.



Imagen 19: Afiche convocatoria plantones  
Fuente: Facebook campaña un hombre no viola



Imagen 20: Imagen del plantón del 16 de marzo del 2016  
Fuente: Cuenta Facebook DEMUS

Esta intervención frente a la Sala Penal les permitió a Micaela, Alondra y Mehida conocer a tres de las nueve mujeres sobrevivientes querellantes del caso Manta y Vilela, específicamente

a las patrocinadas por DEMUS. En varios plantones ellas estuvieron presentes. DEMUS también organizó un desayuno, donde las artistas pudieron conversar con las mujeres. Alondra recordaba que les comenzaron a contar sus historias y por todo lo que habían pasado. Las artistas sintieron que las mujeres sobrevivientes habían compartido con ellas sus historias, y ellas no podían quedarse sin hacer nada con esas experiencias. Esa sensación fue una de las más importantes y gatillantes para crear la obra, junto con la sensación de desconocimiento de la sociedad sobre lo ocurrido en Manta y Vilca, a partir de las constantes preguntas que les hacían los transeúntes que se encontraban con la intervención en el frontis de la Sala Penal (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019; conversación Mehida Monzón, Lima, 05 noviembre 2019).

Así, a fines del 2016, Micaela, Alondra y Mehida convocan a varias personas para crear *Manta y Vilca. Memoria escénica*: a Jorge Black-Tam para escribir el guion, a Mauricio Delgado para la creación de la escenografía, entre otros. Se reúnen a trabajar y ensayar en las instalaciones de la productora Spiral, que sólo reemplazarían en las últimas semanas de trabajo por la Casa Trenzar, espacio que alquilan las integrantes de Trenzar en el distrito de Barranco.

Establecieron una metodología de trabajo colaborativa y horizontal. Esto se tradujo en que, aunque cada una y uno de los integrantes del equipo tenía un rol, las decisiones se tomaban en conjunto. Practicar esta metodología colaborativa fue una experiencia dura, me señaló Alondra, porque implicaba romper con las estructuras y formas de hacer las cosas que habían aprendido durante su proceso de formación actoral. “Hay un director o directora, hay una actriz y luego productores”, señalaba Alondra (conversación personal, Lima, 14 de enero 2019). Se propusieron romper con ese orden, para que nadie estuviese por sobre el resto del equipo debido a su rol, porque todo dialoga en escena, señalaba Alondra. Por ello, tanto Alondra como Micaela, que eran quienes dirigen la obra, se consideraban a sí mismas facilitadoras y no directoras. Para Mauricio Delgado, artista plástico y que participó en la creación de *Manta y Vilca*, esta metodología fue sorprendente. La posibilidad de opinar y aportar sobre el trabajo del otro le pareció novedosa y muy enriquecedora. “Esa permeabilidad fue súper rica, hacia todos los sentidos y hacia mi trabajo también”, me comentó Mauricio (conversación personal, Lima, 13 agosto 2019). En el caso de Mauricio, su participación se evidenciaba en su asistencia a los ensayos, donde él podía retroalimentarse y pulir su trabajo.

La metodología llegó a ser tan importante para ellas, que incluso incorporaron una descripción en el programa de mano de la obra de teatro. Allí hablan de la metodología trenzadora:

Nuestros espacios se basan en la escucha activa y en la comunicación no violenta. La opinión de todas se trenza para llegar a consensos en conjunto; es por eso que las decisiones no se toman de acuerdo a la mayoría, porque sabemos que no siempre las mayorías tiene la razón. Para que el trenzado sea fuerte se busca romper el ego y las colaboraciones no son solo desde habilidades, sino también desde aquello que no conocemos, de penas, de alegrías, de historias [...] Otro punto vital dentro de nuestra metodología es la admiración hacia el trabajo, la vida y el

compromiso de cada una [...] Aquí no se encontrarán directoras, cada una asume la responsabilidad general de cada proyecto y se convierte en facilitadora de este, siendo el máximo objetivo que todas las voces sean escuchadas y abrazadas (Programa de mano *Manta y Vilca. Memoria escénica*, temporada Casa Pausa abril-mayo 2017)

El proceso creativo tuvo tres vertientes. Inicialmente comenzaron a trabajar a partir de un boceto de guion escrito por Micaela, resultado de una investigación previa que ella había realizado. Sobre este guion todos los integrantes del equipo entregaron sus primeras impresiones y desde él comenzó el trabajo creativo. Es imposible no pensar que este guion no sea resultado de la performance que Micaela creó para la marcha del 25 de noviembre del 2009, como también de otras experiencias como de la exploración –como la describe Micaela– titulada “No, no queremos”, que en un primer momento fue registrada en el año 2012 y luego re-editado en el 2017 por la antropóloga y directora Martha-Cecilia Dietrich, junto con Micaela Távora<sup>88</sup>. De hecho, en el registro de esta exploración se observan algunas de las mismas performances y vestuario usado para la acción de la marcha del 2009.

Una segunda vertiente son las conversaciones que sostuvieron con las mujeres sobrevivientes patrocinadas por DEMUS. Estas reuniones fueron claves para crear ciertas escenas y monólogos, como también conocer a las mujeres sobrevivientes, lo que les permitió, como me contaba Mehida Monzón, darle vida y caracterizar a las protagonistas de la obra (conversación personal, Lima, 05 noviembre 2019). Es el caso del monólogo final que surgió a partir de una conversación que sostuvieron con ellas y donde las invitaron a describir qué es lo que era el amanecer para ellas, usándola como una imagen metafórica. La pregunta buscaba acercarlas a pensar en un nuevo comenzar y así poder hablar sobre cómo iniciar una nueva etapa en sus vidas a pesar del dolor.

Una última vertiente es el trabajo que se da a partir de las exploraciones que realizan en los ensayos. Las exploraciones consistían en dinámicas propuestas por las facilitadoras de dirección, Micaela y Alondra. Con ellas buscaban crear la profundidad y caracterizar a los personajes de las hermanas llamadas Manta y Vilca. Es así como un día les plantean a las actrices cómo sería una pelea entre las hermanas; si se reconciliarían o no y cómo sería esa reconciliación, si ésta ocurriera. A partir de estas exploraciones surgieron elementos que se terminaron por transformar en detalles esenciales en la narrativa de la obra. Es lo que sucede con la escena y el gesto de la promesa entre las hermanas de cuidarse y estar juntas apoyándose siempre, y que surgió de esta exploración; “y nos gustó tanto que lo pusimos en el texto” (conversación Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, 14 mayo 2019).

---

<sup>88</sup> Ver: <https://mcdietrich.net/no-queremos/>



Imagen 21: Fotografía de Alberto Távora y Francesca Bernetti de la obra de teatro  
Reproducción con la autorización de los autores

Otra escena que es resultado de los ejercicios de exploración es la canción que cantan las hermanas durante la obra. Se trataba de una canción de infancia de la actriz Carmen Amelia Álvarez, quien interpreta a Manta, y se la enseña a Mehida Monzón durante los ensayos.

Pero también habrá escenas que surgen de las necesidades del propio proceso creativo y la puesta en escena, como lo son las escenas de sanación que ocurren al final de la obra. Recordaba Carmen Amelia que en un inicio la obra finalizaba con las escenas de la violación sexual. Sin embargo, a medida que avanzaba el proceso creativo, sienten la necesidad de crear unas escenas posteriores: “no podíamos terminar de esa manera. Era todo muy rápido. De esa manera se propone este ritual” (conversación personal, Lima, 12 noviembre 2019).

Otra modificación fue la forma de finalizar la obra. Como relataba Alondra, durante la primera temporada las actrices se retiraban, porque no deseaban recibir aplausos. Además, me contaba que la gente no sabía si aplaudir o no, debido a la crudeza de la historia. Esta situación de incertidumbre las condujo a realizar un pequeño cambio para la segunda temporada. En estas funciones, las actrices se ubicaban como parte del público y comenzaban a aplaudir hacia el escenario, como una especie de homenaje hacia las señoras, sus historias y su valentía. Esta acción —que ya he problematizado anteriormente— reforzaba su autoconcepción de ser “solo agentes que contamos historias” y no dueñas de las experiencias (conversación personal Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019).

Una precisión respecto a este detalle que señalaba Alondra en su conversación, respecto al ser sólo “agentes” que cuentan una historia. Es interesante este límite que construye discursivamente Alondra. Este detalle buscaba señalar la no apropiación de las historias y de las voces de las mujeres. Distinto es lo que sucede en otras producciones artísticas, específicamente con el documental *Mujer de soldado* (2020) de la directora Patricia Wiese. La producción de este documental ocurrió durante mi trabajo de campo, y tuve la oportunidad de observarlo. El documental tiene como trama central la visita de Magda a Manta, sobreviviente de violación

sexual cometida por los militares de la base contrasubversiva instalada en su pueblo, y una de las querellantes del caso judicial. En Manta, Magda se encontraba con tres amigas, quienes también fueron violadas. Juntas recordaban sus infancias en el pueblo, la llegada de los militares, los abusos que éstos les cometieron y cómo ellas han incorporado en sus vidas lo vivido. Todo ello contado en primera persona. No hay actrices, no hay “agentes”, son las propias mujeres las que narran lo que les ha pasado.

El contraste entre ambas producciones es interesante. Porque en el caso de *Manta y Vilca*, a diferencia de lo ocurrido en el documental *Mujer de soldado*, las artistas crean para el final de la obra esta escena de distanciamiento, ubicándose como parte de los espectadores para aplaudir al escenario, evidenciando que ellas no son las personas que experimentaron aquellas experiencias escenificadas. Magda y las otras mujeres que participan del documental son ellas mismas quienes narran lo sucedido, aunque con la mediación de la directora, el guionista y la productora, e incluso luego el proceso de post-producción.

Retomando sobre la creación de *Manta y Vilca*, hay escenas que se crean a partir del proceso de exploración, de construcción de personajes y otras debido a necesidades que surgen del propio proceso de creación. Pero hay otras escenas que son previamente concebidas por Micaela y Alondra y preceden al texto final. Ese es el caso de las escenas que representan las violaciones sexuales. Ambas me señalaron en nuestra conversación que desde el inicio del proceso sabían que querían hacer imágenes y formas desde y con el vestuario, introduciéndose una de las actrices dentro del vestuario de la otra. Para ello, escogieron una tela especial, flexible para el vestuario, descartando la posibilidad que las actrices usaran polleras o el tocuyo de las performances iniciales (conversación personal, Micaela Távara y Alondra Flores, 14 mayo 2019).

Es interesante que estas premisas provienen de las intervenciones anteriores, como si fuesen parte de un repertorio que tuvieran las propias actrices. Micaela recuerda las primeras intervenciones realizadas en el año 2009, cuando las actrices ocuparon polleras de tocuyo color beige: “si te das cuenta no se sale de la estética del montaje”, me señalaba Micaela, haciendo referencia a la gama cromática usada (conversación personal, Micaela Távara y Alondra Flores, 14 mayo 2019).

Una de las últimas etapas del proceso creativo consistió en el ensayo del recorrido de la obra. Debido a la decisión dramaturgica de que los y las espectadores de la obra nunca estuviesen sentados, sino que debían recorrer distintos espacios siguiendo a las actrices, el equipo tenía la necesidad de probar la reacción del público. Para ello, comenzaron a invitar a algunas integrantes de DEMUS y de la organización Flora Tristán. Gracias a esas funciones de prueba pudieron realizar algunas adecuaciones. La bitácora de creación de Micaela también da cuenta de este proceso de pulir el recorrido, haciendo énfasis en una serie de coreografías y secuencias que debían estar muy bien aprendidas por las actrices para así evitar descoordinaciones.

Finalmente, la obra fue presentada a las mujeres sobrevivientes patrocinadas por DEMUS. Previamente, las artistas habían conversado con las mujeres y ellas sabían que estaban

creando una obra de teatro inspirada en sus historias. Alondra me contaba lo importante que era para ellas que las mujeres sobrevivientes aprobaran la obra, que estuvieran de acuerdo con la representación (conversación personal, Lima, 14 enero 2019).

La importancia que adquiere para las artistas la aprobación de la obra de parte de las mujeres sobrevivientes genera una serie de interrogantes respecto al alcance que puede tener la obra de teatro. Me pregunto, ¿hasta qué punto esa necesidad de aprobación puede limitar el propio proceso creativo? ¿Cómo se compatibiliza con las posibilidades de generar incertezas, en pos de la transformación? ¿Puede alcanzar, entonces, cierta condición de un arte complaciente más que crítico? ¿Qué deberían tener las obras para generar la satisfacción de las mujeres? Posiblemente la búsqueda de una aprobación tenga relación con el propósito de ser respetuosas con las mujeres sobrevivientes. Sin embargo, como reflexiona Nelly Richard en torno a las discusiones ocurridas entre los artistas pertenecientes a la Escena de Avanzada<sup>89</sup> y los circuitos artísticos de izquierda chilena durante los años '80 –en pleno régimen dictatorial-, respecto a la exigencia de éstos últimos hacia los primeros a realizar una adhesión mucho más explícita a las luchas contra la dictadura militar y sobre todo con los lineamientos programáticos de la oposición, el compromiso político podía conducirlos hacia un abandono de la crítica (que a ratos puede ser incluso lo suficientemente incómoda), de la experimentación en pos de un lenguaje más bien denunciante y testimonial (Richard 2021, 151). En el caso de *Manta y Vilca*, la diferencia entre la crítica, la incomodidad, y el respeto no está lo suficientemente clara. Más bien, no es una distinción que haya sido reflexionada por las creadoras. Incluso, en mi conversación con Alondra, ella hacía referencia a la posibilidad de no estrenar la obra si a las mujeres sobrevivientes no les gustaba el montaje (conversación personal, Lima, 14 enero 2019).

La creación de la obra duró aproximadamente tres meses. Y a diferencia de *Kay Punku*, la obra *Manta y Vilca. Memoria escénica* se estrenó el 12 de abril del 2017 en Casa Pausa. La temporada inicialmente duraría hasta el 30 de abril, pero se extendió hasta el 07 de mayo.

---

<sup>89</sup> La Escena de Avanzada fue un grupo de artistas plásticos y escritores que, durante la época de la dictadura chilena (1973-1990), realizaron una serie de intervenciones en el espacio público como obras artísticas que mostraban su oposición al régimen político. Para más información: Richard, Nelly (2007).

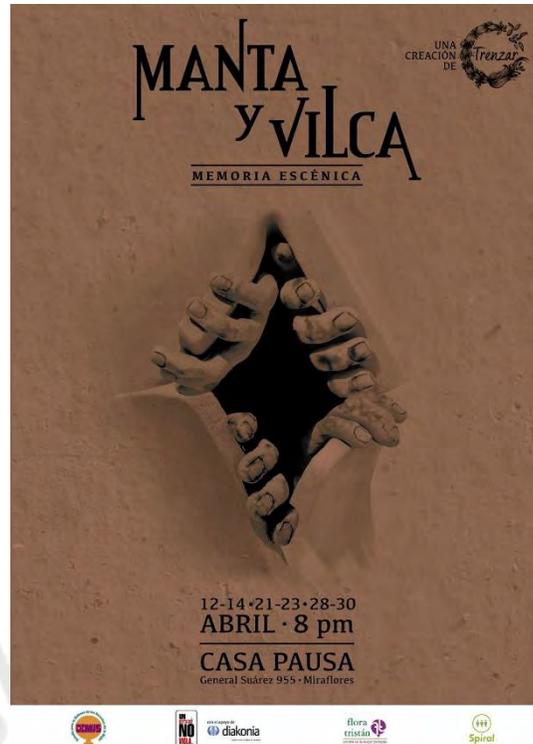


Imagen 22: Afiche promocional obra Manta y Vilca. Memoria Escénica  
 Fuente: cuenta Facebook Trenzar

Una breve segunda temporada tuvo lugar en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia e Inclusión Social (LUM) durante los días 25, 26 y 27 de agosto de ese mismo año. Es en esta oportunidad donde vi por primera vez la obra.



Imagen 23: Afiche promocional temporada en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social  
 Fuente: Facebook cuenta Trenzar

En términos logísticos, la primera temporada tuvo un cobro de entradas. Un porcentaje del dinero recaudado se destinó para pagar el alquiler del espacio donde se montó la obra de teatro. La obra también implicó el gasto del dinero que como Colectiva habían reunido a partir de unos trabajos realizado anteriormente<sup>90</sup>. Por último, también contaron con el apoyo de ONG feministas. Este apoyo no consistió en dinero, sino en apoyo con material, infraestructura y habilidades; DEMUS las apoyó con la impresión de afiches y los programas de mano, la ONG Flora Tristán con el plan de comunicaciones, la ONG Diakonía con papelería y finalmente la productora Spiral con el espacio para realizar los ensayos (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019).

En la segunda temporada no hubo cobro de entradas. El LUM compró las funciones y se hizo cargo de la entrega de entradas, mediante un formulario Google que debía ser completado por aquellas/os interesados en asistir.

Esta breve temporada implicó unas pequeñas de modificaciones en la obra, sobre todo en términos de montaje; por ejemplo, en la primera temporada al ingresar a uno de los espacios los espectadores se encontraban con tocuyos que cubrían uno de los muros. Los tocuyos se encontraban escritos y sobre-escritos con testimonios de las mujeres<sup>91</sup>. Esta instalación no se incorporó en la segunda temporada en el LUM. Otras adecuaciones tuvieron lugar con las características del espacio donde se montaría. Al montarse en la explanada del LUM, implicaba logísticamente repensar las escenas, ya que no tendrían espacios cerrados, como sí ocurría en Casa Pausa durante la primera temporada.

La Colectiva Trenzar ha continuado vinculada con el proceso judicial. Cumplido un poco más de dos años del inicio del proceso judicial las dos ONG patrocinadoras de las mujeres decidieron realizar un pedido de recusación contra la presidenta de la Sala del Colegiado B, la jueza Emperatriz Pérez. El nombre de la jueza había aparecido en una denuncia contra una red de corrupción entre jueces y fiscales en actos de tráfico de influencias y de corrupción<sup>92</sup>. Frente a este hecho las abogadas y abogados de las mujeres sobrevivientes decidieron presentar una recusación contra la jueza Pérez, la cual fue aceptada, quebrándose el juicio<sup>93</sup>. El día de la presentación de la recusación, las integrantes de Trenzar decidieron acompañar a las abogadas y abogados y mujeres sobrevivientes. En aquella ocasión volvieron a realizar la intervención que

---

<sup>90</sup> Micaela con Alondra habían realizado un trabajo para el Ministerio de Cultura para desarrollar una campaña de educación sobre la consulta previa con jóvenes en Huancayo y Huancavelica (conversación Alondra Flores, Lima, 14 enero 2019).

<sup>91</sup> Esta instalación se inspiraba en uno de sus trabajos anteriores titulado “El cuarto del rescate. Anti-memorial”. Ver <<https://www.mauriciodelgadocastillo.com/copia-de-y-el-peru-que>>

<sup>92</sup> Ver: <<https://idehpucp.pucp.edu.pe/observatorio-de-casos-anticorrupcion-y-lavado-de-activos/casos-materia-corrupcion/cuellos-blancos/>>

<sup>93</sup> El juicio se quebró debido a que la norma procesal señala que solo uno de los tres jueces puede ser reemplazado en un juicio. En caso de tener que abandonar más de un juez el proceso, éste debe comenzar nuevamente. La jueza Pérez era la segunda que abandonaba el juicio oral; ya lo había hecho el juez Marco Cerna, a solo meses de haber iniciado.

accionaban en los rituales de justicia para exigir a la misma Sala una fecha para el inicio del juicio oral.



Imagen 24: Fotografía plantón frente a Sala Penal Nacional, 23 de agosto del 2018  
Fotografía de la autora

La obra continuó circulando. Ese mismo año 2018 las integrantes de Trenzar fueron invitadas para presentar la obra *Manta y Vilca* en la actividad de conmemoración de entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que se realiza cada año en el *Ojo que Lloro* y es organizado por la ONG APRODEH. En aquella ocasión, las creadoras decidieron realizar una adaptación, escogiendo las escenas centrales de la obra. Incorporaron para aquella oportunidad a un grupo de performers, que acompañaban a las dos actrices que interpretaban los personajes de Manta y de Vilca. El resultado de la presencia de las performers era el efecto de ampliación o eco de las acciones de las protagonistas. Cabe agregar que DEMUS para aquella oportunidad las apoyó económicamente con algunos requerimientos, como lo sería el vestuario de las performers. Escenas como la promesa entre las hermanas, la búsqueda de la madre, la representación de violación y la sanación se mantuvieron en la adaptación, ya que capturaban el relato y objetivos de la obra.



Imágenes 25, 26 y 27: Fotografías adaptación Manta y Vilca en el Ojo que Lloro para la conmemoración de la entrega del Informe Final de la CVR, 28 de agosto 2018.

Fotografía de la autora.

Las integrantes de Trenzar han continuado vinculadas al proceso judicial, el cual aún no llegado a su término. Debido al quiebre del juicio en el 2018, una nueva Sala fue designada para iniciar un nuevo juicio oral. Se estableció que la primera audiencia sería el 13 de marzo del 2019.

Para esta ocasión, DEMUS volvió a solicitar nuevamente a la Colectiva Trenzar realizar una intervención. Las integrantes de Trenzar convocaron a performers para organizar la intervención. En esta oportunidad no se trató de una adaptación de la obra, aunque sí se utilizó la idea de crear imágenes por medio de telas, tal como se representaron las escenas de violencia en *Manta y Vilca*. De esta manera, una de las escenas más representativas del montaje volvía a inspirar el trabajo de las artistas. Sin embargo, realizaron una modificación en los colores de la intervención, dejando de lado el beige y usando los colores rojo y negro.



Imaegn 28: Fotografía intervención inicio segundo juicio oral, 13 de marzo 2019  
Fotografía de la autora.

Esta acción para la primera audiencia del segundo juicio oral no ha sido la única que han realizado las integrantes de Trenzar. Para visibilizar el caso judicial, el cual ya ha cumplido tres años, y en el marco del Bicentenario de la República, a fines de julio del 2021 las artistas han vuelto a realizar intervenciones públicas, aunque ya con escasas referencias a la obra. Con parlantes reproduciendo parte de los testimonios de las mujeres las integrantes de Trenzar recorrieron las calles del centro de la ciudad de Lima, para luego, frente a la Corte Superior de Justicia Especializada, donde se realizan las audiencias, exigir agilidad en el juicio y garantías de justicia. Además, en esta ocasión invitaron a participar a mujeres activistas y emblemáticas de causas sociales y de derechos humanos, con la idea de plantear la causa y exigencia de justicia para las mujeres sobrevivientes de Manta y Vilca en un marco más amplio de exigencia colectiva

de derechos y justicia para las mujeres peruanas. Es así como participaron Iris Alfaro, Victoria Vigo, Killa Sotelo, entre otras<sup>94 95</sup>.



Imagen 29: Imagen intervención 24 de julio de 2021  
Fuente: cuenta Instagram Trenzar

Semanas después, a fines de agosto del 2021, y en el marco de una nueva conmemoración de la entrega del Informe Final de la CVR, organizaron una jornada poética en el emblemático jirón Quilca, frente a la plaza San Martín en el centro de Lima. Invitaron a participar a poetas y literatas mujeres, para exigir reconocimiento de la verdad para las mujeres sobrevivientes del caso Manta y Vitea. Además, instalaron unas columnas donde se podían observar imágenes del proceso judicial y de las intervenciones que han realizado para visibilizar y exigir justicia para las mujeres sobrevivientes.



<sup>94</sup> Iris Alfaro es hermana de Melissa Alfaro, asesinada durante la dictadura fujimorista; Victoria Vigo es sobreviviente y activista de la causa de esterilizaciones forzadas; y Killa Sotelo es hermana de Inti Sotelo, asesinado durante las protestas de noviembre de 2020 contra el gobierno golpista de Manuel Merino.

<sup>95</sup> El nombre del caso judicial ha sido parte de un debate de los activistas y académicos relacionados con el proceso, como lo he señalado al inicio de este trabajo. Por ello, cabe señalar que a esta altura del proceso, las artistas de Trenzar han comenzado a nombrar al proceso judicial como el caso Manta. Sobre el debate en torno al nombre del caso haré referencia en el capítulo siguiente.

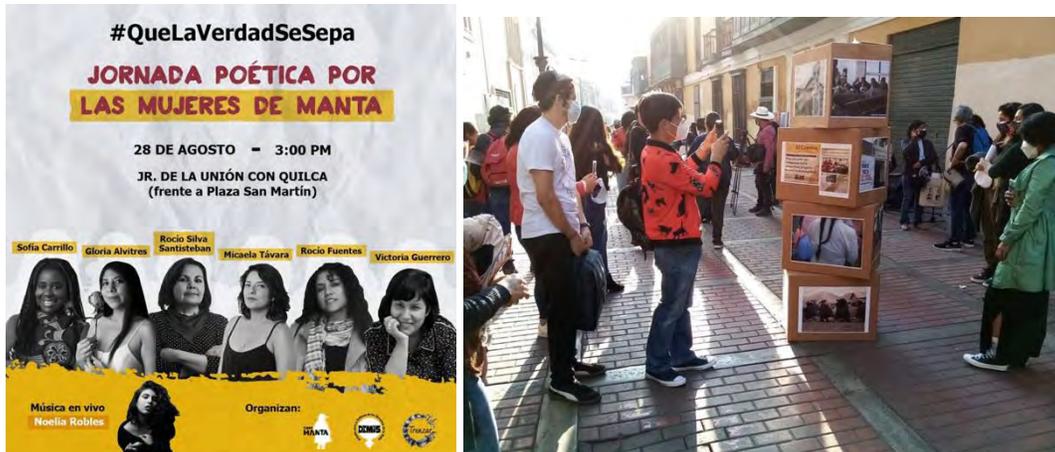


Imagen 30 y 31: Afiche de la Jornada poética y fotografía del día de la actividad  
Fuente: cuenta Instagram Trenzar

Esta vinculación con el proceso judicial se debe a la relación que tiene la Colectiva Trenzar y la ONG DEMUS. Consultadas respecto a este punto, Micaela y Alondra me señalaron que la campaña de difusión del proceso judicial es impulsada por DEMUS, y ellas las acompañan en momentos estratégicos y fechas claves a través de las acciones que impulsan (conversación vía redes sociales, 2021).

Sin embargo, la obra tuvo una pequeña reaparición. En el contexto de la segunda vuelta electoral presidencial, a mediados del año 2021, la Colectiva Trenzar participó de una actividad virtual junto con otras organizaciones y colectivos de arte, como parte de la oposición contra la candidata de Fuerza Popular, Keiko Fujimori. En aquella ocasión realizaron una lectura dramatizada de unos nuevos monólogos inspirados en la obra, aunque con claras referencias al primer monólogo creado por Távora y que aparece en el registro visual “No, no queremos”. Las actrices, vestidas con ropas similares a las que ocupaban en los montajes presenciales, se sentaron frente a las pantallas de sus computadores y declamaron sus monólogos, donde expresaban la indignación y dolor por lo vivido.



Imagen 32: Captura imagen “Monólogos de Manta y Vilca”, 31 de mayo de 2021

Posiblemente la refacción de los monólogos interpretados se deba a problemas relativos a derechos de autoría del guion de la obra *Manta y Vilca* entre las integrantes de la Colectiva y quien ejerció el rol de guionista<sup>96</sup>. De hecho, en alguna de mis conversaciones con las artistas de Trenzar me contaron que no volverían a montar la obra de teatro. Por esta razón, nunca pudieron proporcionarme el guion de la obra de teatro. Por lo mismo, cuando apareció la invitación a la lectura dramatizada causó mi curiosidad sobre qué es lo que iban a presentar.

Como he intentado mostrar, tanto *Kay Punku* como *Manta y Vilca* tienen un amplio proceso de circulación, que ha llevado a las artistas a adaptarlas, gracias a ciertos cuadros que condensan la esencia de cada una. Principalmente estas transformaciones están en función de apoyar las exigencias de justicia y reconocimiento, y al proceso judicial, sobre todo en el caso de la obra *Manta y Vilca*. Se mueven por distintos espacios, llevándolas desde el escenario tradicional del teatro hacia la intervención en el espacio público. Así, observar las trayectorias y los circuitos por donde las obras transitan permite apreciar el rol de activismo que adquieren, volviendo a hacerse evidente el lugar de enunciación de las artistas.

El activismo, como lo describe Carlos León-Xjimenez (2017), implica pensar a las artistas –y ellas a sí mismas- como ciudadanas que hacen uso de sus habilidades artísticas como herramientas de comunicación. Así, el arte se convierte en una estrategia de lucha y organización, buscando sumar adhesión y apoyo a alguna causa, llegando incluso a que el o la artista se difumine como autor/a (Escobar 2019). La obra artística comparte, entonces, la temporalidad de la protesta. Esto puede llevarla a la transgresión por su capacidad de transformar y liberar, y que puede llegar a “raya[r] en lo prohibido, incluso en lo ilícito” (Escobar 2019, 146). Por eso, el

<sup>96</sup> Jorge Black Tam fue quien ejerció de rol de guionista durante el proceso creativo. Intenté conversar con él, pero no respondió a mi solicitud.

Cabe agregar la Colectiva tiene una pugna con otra obra creada dentro de un proceso colectivo y con el mismo guionista. Me refiero a las obras *Pluma y Melissa. Una constelación*. Al igual que la obra *Manta y Vilca*, las integrantes de Trenzar decidieron no volver a montarla, aunque decidieron crear otra obra sobre el mismo caso.

activismo y una obra artística activista se relaciona con la intervención social, no sólo por la obra artística en sí misma, sino también que tendrá en quienes la observen (Radulescu 2014).

Ambas obras de teatro poseen varias de las características mencionadas. No sólo se hacen parte de una causa, convirtiéndose en una herramienta de la estrategia de lucha, sino que nacen enmarañadas en el proceso de búsqueda de justicia para con las mujeres sobrevivientes. En este sentido, más allá de auto-concebirse como obras que pretenden suscitar una reparación simbólica, éstas difunden lo ocurrido y buscan generar la empatía de la sociedad peruana hacia las mujeres y sus reclamos.

El carácter activista de las obras las lleva a circular por circuitos diferentes y alternativos, haciendo que adquieran un valor adicional al propiamente estético. Ese valor es resultado de la interacción social que se da en esa circulación; en los plantones, en las funciones de las campañas de difusión del caso judicial, en las adaptaciones para conmemoraciones, en las intervenciones públicas frente a la Corte Superior de Justicia. Parafraseando al ya citado Appadurai (1986), el valor de las obras surge de las interacciones sociales de las que participan. Por ello, su valor surge y reside en lo social, en la participación de las obras como un arte activista, comprometido y que las llevan a adaptarse para moverse desde la calle y los plantones, al escenario tradicional, y luego volviendo a la intervención pública. Esos movimientos, esos intercambios son, usando las palabras de Appadurai, la fuente del valor de las obras de teatro, (1986, 18), pero a la vez también las artistas adquieren valor (1986, 36-37). Esto último es importante de considerar, ya que en los casos de las obras de teatro este valor que adquieren tanto las artistas como la obra se relaciona con la logística que les permite a las creadoras volver a montar la obra; la ONG vuelve a pasarles dinero porque la obra posee un valor que es reconocido tanto por la organización civil como por otros agentes como actores sociales del mundo del arte, de los movimientos de derechos humanos, del movimiento feminista, entre otros. Y esa riqueza del movimiento social y la comprensión de su valor social, solo puede ser observado siguiendo su devenir, su vida social.

### 3.3.2. La creación artística

*... compartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones trascendentes, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino de un actor*

(Miguel Rubio en Diéguez 2009, 10)

Tal como yo misma lo evidencié en mi trabajo de corporalización de los árboles, e intenté plasmar al inicio de la sección anterior, una de las primeras etapas de un proceso creativo está relacionado con la experimentación e improvisación. Este es un momento de absoluta exploración de las artistas, pero que no ocurre a la deriva. Como Ana señaló en sus clases con

estudiantes de segundo año de la carrera de Artes Escénicas: “Esto no se trata de creatividad, sino de técnica” (notas de observación de clases Ana Correa, Lima, marzo-mayo 2019).

El trabajo de creación de Ana y Débora Correa se encuentra muy mediado por la experiencia que han desarrollado como integrantes de *Yuyachkani*. Ellos hablan del proceso de acumulación sensible, el que puede definirse como un momento de búsqueda y recolección de información lo más amplia y profunda posible respecto a la historia o personaje que deben crear, y así conseguir la densidad en las obras. Las integrantes de la Colectiva Trenzar comparten con Ana y Débora Correa este tipo de prácticas ya que Micaela Távora, Alondra Flores y Mehida Monzón fueron sus estudiantes en alguno de sus momentos formativos.

Este proceso de exploración y acumulación está muy mediado también por las herramientas y habilidades que las artistas han aprendido y desarrollando con el paso del tiempo. Es el caso de las artes marciales para Ana Correa y la danza para Micaela Távora y Alondra Flores. Por ejemplo, en la obra *Santiago* del grupo *Yuyachkani*, Miguel Rubio recuerda: “Una de las primeras acciones hacia este proceso fue mandar a construir un caballo blanco similar al de la imagen que está en la iglesia del Cusco, entonces no teníamos una idea clara de lo que haríamos, pero sabíamos que tener el caballo cerca nos invitaría a explorarlo y así fue” (Rubio 2008, 174-175). Ese momento de exploración también lo describe Débora Correa al momento de trabajar con máscaras: “¿Qué es lo primero que hago cuando me decido a trabajar con una máscara? La miro, la toco, me hago una serie de preguntas: ¿quién es?, ¿qué quiere?, ¿qué hace?, ¿cómo es?, ¿qué me quiere decir?”, preguntas que como ella señala buscan darle una vida para así comenzar a experimentar un intercambio entre ambas, ya que “le voy a prestar mi cuerpo para que ella encuentre su propio cuerpo, y ella me va a prestar su rostro para que yo pueda descubrir otras posibilidades de mi cuerpo, desconocidas por mí en el uso cotidiano” (Correa Benítez 2009, 171). Algo similar es lo que sucede en *Kay Punku* con la puerta, la que es explorada por Ana y Débora, exploraciones que les permiten ir creando. Ana también habla del “uso dramático de los objetos”, lo que puede describirse como la alteración de objetos a partir de su uso, transformándolos y convirtiéndolos, a través de la imaginación, en otros objetos<sup>97</sup>. Es el caso de la puerta en un cuartel militar.

Las exploraciones también son parte del proceso creativo de *Manta y Vilca*. En este caso, Micaela Távora invitaba a Mehida Monzón y a Carmen Amelia Álvarez a explorar a través del juego la creación de sus personajes de niñas. Es a través de las exploraciones que Mehida halla un gesto, que Micaela constantemente le recalca en los ensayos que no olvide, porque le permite caracterizar a su personaje como una niña. En su bitácora de creación Micaela señala: “Mehida, no olvidar tu forma de secarte las lágrimas y los mocos” (bitácora de Micaela Távora del proceso de creación de *Manta y Vilca*). Otra indicación que se encuentra en la bitácora respecto a esta

---

<sup>97</sup> Ana explica claramente su idea de “uso dramático de los objetos” en su conferencia escénica “Confesiones: acción escénica unipersonal”.

caracterización es para la actriz Carmen Amelia: “Amelia, en tu monólogo recordar siempre tu inocencia” (bitácora de Micaela Távora del proceso de creación de *Manta y Vilca*).

Otro ejemplo de esta exploración que hacen las artistas la observaba en el proceso de creación de la intervención “Cuantas más” de la Colectiva Trenzar, que tuvo lugar en agosto del 2019. En aquella ocasión, después de unas dinámicas que apuntaban a permitir que las performers se conocieran, Micaela y Alondra como directoras de la acción les pidieron que se separaran en dos grupos y formaran una ronda. A partir del ritmo de una canción, las invitaban a danzar. La primera que se animara a danzar debía colocarse al centro de la ronda y cada una de las performers debía ir uniéndose al movimiento, a medida que sintiera el impulso a hacerlo. De esa manera, iban logrando configurar una masa que se movía suavemente y de forma acoplada. Este ejercicio lo repiten al menos dos veces más, para luego hacerlo todas juntas. El objetivo del ejercicio era lograr compenetrar a las performers, como también jugar y explorar para configurar la imagen de una masa o cardumen (notas de campo observación del proceso creativo de la acción pública “Cuantas más”, Lima, agosto 2019).



Imagen 33: Fotografía ensayos performance “Cuantas más”

Fuente: fotografía autora

Estos procesos de exploración también pueden remitir a las actrices a usar sus historias y recuerdos familiares, los que se constituyen en repertorios. Diana Taylor (2015) describe un repertorio como una memoria encarnada, hecha cuerpo, al ser un conocimiento que se reproduce y se transmite por medio de la actuación del sujeto que lo posee. Por ello, esos conocimientos que albergan los repertorios no son reproducibles, sino que son saberes efímeros y sólo observables al ponerse en práctica. El caso de Mehida Monzón es un ejemplo de esto. En

nuestra conversación, al preguntarle qué es lo que la conmovía y motivaba a ser parte de la obra *Manta y Vilca* me comentó que al conocer a las señoras y conversar con ellas, se recordó de sus tías: “Me las imaginé como si fueran mis tías, personas muy cercanas a mí por como hablan, como se expresan, y verlas a los ojos y me contaran sus historias, fue muy fuerte para mí” (conversación personal, Lima, 05 de noviembre de 2019). Imaginar a sus tías, y también a su madre, le permitió recurrir a sus recuerdos para emularlas en los ejercicios de exploración. En uno de esos ejercicios, por ejemplo, le plantearon pensar en cuáles serían los sueños si ella fuese una Mehida pequeña y viviera en la sierra: “Recuerdo que mi mamá me decía que ella soñaba con ser profesora, pero al final por cosas relacionadas a la migración, tuvo que estudiar una carrera como Contabilidad. Nunca estudió Pedagogía” (conversación personal Mehida Monzón, Lima, 05 de noviembre de 2019). Algo similar sucede con Ana Correa y la importancia que le otorga a la puerta. La puerta para Ana también simboliza una memoria familiar, como un objeto que constituye el hogar de una familia (objetos que en el caso de lo sucedido en las comunidades son arrancados por los militares para construir las bases militares). Ana apuntaba que tanto las puertas como otros objetos en muchos casos son construidos por los integrantes de las familias, radicando allí su valor (Appadurai 1986). Ella misma me contaba que su padre y su abuelo eran carpinteros. Por ello, ella conserva la mesa fabricada por su abuelo y el ropero que confeccionó su padre, debido la historia que cargan esos muebles para ella. En el caso de *Manta y Vilca* está la retroalimentación de la historia de Micaela Távora con su abuela y como esta última la curaba con flores. Ese recuerdo inspira a Micaela para la creación de las escenas finales de limpieza.



Imagen 34: Fotografía adaptación Ojo que Lloro de la obra *Manta y Vilca*  
Fuente: cuenta Facebook Un Hombre no viola

Esos repertorios también pueden recoger trabajos previos de las propias artistas. Esto es lo que sucede en los casos de las obras en cuestión, que provienen de una larga trayectoria, retroalimentándose. La intervención “Nunca más contra ninguna mujer” en las plazas públicas del 08 de marzo del 2004 comparte un repertorio con el trabajo unipersonal de Ana Correa, *Rosa Cuchillo*. No solo comparando el vestuario de las performers con el usado por Ana interpretando

a Rosa Wanka, personaje protagónico de la unipersonal, sino también al observar con detención la danza que las performers hacen al inicio de la intervención, la cual se alimenta de la danza que Rosa Wanka realiza y que representa su viaje para buscar a su hijo por el Uqhu Pacha, por el Hanaq Pacha y el Kay Pacha, los tres mundos de la cosmovisión andina.



Imágenes 35 y 36: Imagen Rosa Cuchillo y de intervención del 08 de marzo de 2004

Todo este proceso de exploración también es resultado de las técnicas corporales entrenadas por las y los artistas. En las clases de entrenamiento corporal dictado por Ana Correa a las que puede asistir, observé su preparación es intensa, rigurosa y disciplinada, que va transformado sus cuerpos para lograr una infinidad de posibilidades para crear. Específicamente las clases del nivel III de Entrenamiento Corporal tenían como objetivo transmitir la importancia que tiene lograr un cuerpo flexible, lo que les permitirá a un actor o actriz tener mayores posibilidades, como movimientos, flexibilidad, elasticidad, elongación, para crear y caracterizar sus personajes.



Imagen 37: Fotografía clases Ana Correa, asignatura Entrenamiento corporal III, ciclo 2019-1  
Fuente: fotografía de la autora

Lo anterior es interesante mirarlo a los ojos de Marcel Mauss y su reflexión en torno a las técnicas y movimientos corporales. Mauss señala que las técnicas corporales pueden ser descritas, diferenciadas y comparadas, como expresiones del uso del cuerpo que varía de sociedad en sociedad. Mauss lo ejemplifica con su paso por el ejército francés: “Todo el mundo sabe que la infantería británica marcha a distinto paso que el nuestro, diferente en frecuencia y en largura, dejando de lado, por el momento, el balanceo inglés, su juego de rodillas, etc. [...]” (Mauss 1979, 338). A lo que Mauss quiere apuntar es que la forma de marchar, al igual que muchas otras acciones como nadar, comer, andar, no viene incorporada en el ADN de las personas, sino que son aprendidas, imitadas y varias de ellas son resultado de arduos entrenamientos. Para comprender, esto Mauss propone el concepto de *habitus*, el que entiende como “[...] esa misteriosa ‘memoria’ [...]”, resultado de una “[...] labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y de sus facultades de repetición” (Mauss 1979, 340). Las técnicas corporales nos centran nuevamente en el cuerpo, entendiéndolo como el “[...] primer instrumento y el más natural [...]” del ser humano, la principal herramienta y técnica de los procesos creativos (Mauss 1979, 342). Es así como se puede entender que Ana les transmitiera a sus estudiantes que “El cuerpo es nuestro medio” (notas de observación de clases, Lima, marzo-mayo 2019).

Es a través del cuerpo que los actores y actrices transmiten el carácter y las sensaciones de los personajes. De allí la importancia de las posiciones corporales aprendidas, como el “estar presente” o “tener presencia”. Esa frase la escucho en las clases y en todas las performances en las que participé y observé. El “estar presente” es una posición corporal aprendida, que implicaba una postura del cuerpo recta y con una mirada fija hacia el horizonte, como si tratáramos de traspasar el muro frente nuestro, nos decía Ana en clases para tratar de explicarla. Un cuerpo

también puede adquirir, por ejemplo, una posición flácida, siempre que el personaje requiera transmitir desgano. La importancia de la “presencia” o “estar presente” también la escuché en los ensayos para la acción en el *Ojo que Lloro* realizado por la Colectiva Trenzar para la conmemoración de la entrega del Informe Final de la CVR. Tanto Micaela Távora como Alondra Flores nos recalcan que como performers debemos estar seguras y proyectar esa seguridad cuando estemos accionando; y que, en caso de olvidar la secuencia, no mirar a la otra compañera con una actitud dudosa, que pueda proyectar inseguridad, sino que usáramos esa misma seguridad para volver a coordinarnos (notas de campo participación en intervención en el *Ojo que Lloro*, Lima, agosto 2018).

Esas técnicas corporales aprendidas por los y las estudiantes son grabados en sus cuerpos. De hecho, los estudiantes del curso de Ana Correa no ocupan cuadernos, sino que todo lo aprendido lo ponen en práctica y lo ensayan una y otra vez, inscribiendo los aprendizajes y conocimientos en sus cuerpos. Ana nos pide en clase que imaginemos que debemos cruzar un riachuelo, saltando piedras. Hay piedras que se encuentran cerca una de otra, pero en otros momentos hay otras piedras que se encuentran a distancias más extensas, exigiéndonos estirarnos y poner en práctica nuestra flexibilidad. No solo ello, a veces debemos agacharnos y tratar de avanzar en esa posición. Este es uno de los ejercicios que hacemos en clase y donde ponemos en práctica las técnicas aprendidas a lo largo de las sesiones (notas de observación de clases de Ana Correa, Lima, marzo-mayo 2019).

La importancia de estas técnicas corporales incorporadas se debe a que, como la propia Ana lo señala, el cuerpo es un espacio de aprendizaje para los actores y actrices, en tanto el cuerpo como medio de expresión. Por medio de esos aprendizajes, los cuales son múltiples y variados<sup>98</sup>, les permiten a los y las artistas crear una presencia, crear sentidos y transmitir información (Correa 2021).

Otro conocimiento que tiene mucha importancia es la codificación y secuencialidad de los movimientos. Es necesario establecer cuáles son los movimientos específicos que conducen de una posición a otra y cronometrarlos. Sin esa codificación, el cuerpo queda a la deriva, sin orden e improvisando. Ello se percibe por parte de los espectadores, sobre todo debido a la energía que se proyecta, nos señalaba Ana Correa en clases. En la bitácora del proceso de creación de *Manta y Vilca* de Micaela Távora se preguntaba, como apuntes para su trabajo de dirección, respecto a la coordinación, cronometraje y secuencialidad de algunas acciones. Escribió “¿Cuánto tiempo dura la caída de los pétalos?”, haciendo referencia a unas de las primeras escenas cuando las hermanas se preguntan si un chico quiere a una de las hermanas. En la misma bitácora Micaela anotaba sobre la necesidad de marcar claramente los movimientos para mover varios muebles que hay en el escenario, para que las actrices taponaran un acceso.

---

<sup>98</sup> Ana Correa señala que la cultura del actor/actriz es “un proceso de investigación constante durante largas horas de estudio, investigación en la teoría y la práctica, de entrenamiento físico, de aprendizajes de instrumentos musicales, de trabajo con objetos, de aprendizaje de poemas, de textos, de cantos tradicionales y que se convierten en parte de su acumulación sensible e información razonada” (2021, 41).

Carmen Amelia Álvarez también me relató esta secuencia de acciones cronometradas, organizada y aprendida por ambas actrices: “En Casa Pausa, cuando poníamos las cosas, se escuchaba en la puerta un plap plap plap, con cada cosa que colocábamos encima. Habíamos hecho un orden para llevar las cosas y dejar el espacio limpio” (conversación personal, Lima, 12 noviembre 2019).

Personalmente observo esta construcción de secuencialidad durante los ensayos de la obra *Melissa, una constelación* (2019)<sup>99</sup>. En la primera escena, para conseguir un ingreso limpio de las actrices al escenario, ensayaron varias veces, coordinando los ritmos, el balanceo del cuerpo que se mimetizaba con el ritmo de la canción que cantaban, escogiendo versos para poder marcar los tránsitos, y sobre todo la posición de cada actriz, ya que al finalizar dicha escena cada una de ellas debía quedar frente de la instalación donde realizaría su actuación, y así evitar cruzarse entre ellas para llegar a su posición, provocando y proyectando al público un desorden no deseado. Todo lo coordinaron y secuenciaron, no dejando nada a la deriva. Lo mismo sucede con una de las escenas donde las cinco actrices que actúan en la obra bailan la canción *Gaviota* de Silvio Rodríguez. Ensayaron una y otra vez. Marcaron la posición de cada una de ellas, los tiempos de los movimientos, los movimientos de pies, de brazos, la posición de las manos y giros para lograr la mayor sincronía entre ellas y la ejecución de la coreografía sea lo más limpia posible. Nada queda al azar (notas de observación del proceso creativo de *Melissa, una constelación*, Lima, octubre 2019).



Imagen 38: Fotografía ensayo obra *Melissa, una constelación*  
Fotografía autora

---

<sup>99</sup> Melissa Alfaro fue una periodista peruana que murió asesinada producto de una carta bomba enviada por al semanario *Cambio* donde ella trabajaba. Se vincula su asesinato a grupos paramilitares ligados al gobierno fujimorista debido a la línea editorial crítica del diario hacia con el gobierno. Hasta el día de hoy no se ha iniciado el juicio oral en el caso del asesinato de Alfaro.

La proyección de sensaciones también está diseñada para poder ser transmitida. En la bitácora del proceso creativo de *Manta y Vilca*, Micaela Távora escribió como indicación a Carmen Amelia Álvarez, quien interpreta a Manta, que luego de declamado su monólogo sobre su violación debe llamar a su hermana. Sin embargo, la forma como debía hacerlo no es de cualquier manera. “Que te cueste llamar a Vilca”, escribía Micaela. También Micaela detallaba en su bitácora como una indicación, que en la declamación de ciertos textos las actrices debían imaginar “que las van a tocar”, para poder provocarles incomodidad, la que debe ser transmitida corporalmente (bitácora de Micaela Távora del proceso de creación de *Manta y Vilca*). Otro ejemplo de esto es lo observado durante los ensayos para la intervención para la primera audiencia del segundo juicio oral, en marzo del 2019. Durante los ensayos, Micaela consideraba que faltaban elementos en la acción que permitieran lograr transmitir la potencia y dramatismo deseado. Para ello, decidió agregar que las performers tuvieran un puñado de tierra en su mano izquierda, la que en un momento de la acción dejarían caer. Ese es un elemento que no estaba pensando en un inicio cuando se concibió la acción, sino que fue incorporado para poder transmitir a quienes observaran la acción una potencia y dramatismo. Sólo tiene una funcionalidad, más que un significado metafórico o simbólico.



Imagen 39: Fotografía intervención primera audiencia del segundo juicio oral, 13 de marzo de 2019  
Fotografía de la autora

Estas sensaciones que buscan ser transmitidas por las actrices hacia los espectadores, constituyen una forma de conocer, en este caso en específico, sobre lo vivido por las mujeres de Manta y de Vilca durante el periodo de funcionamiento de las bases militares en sus comunidades. Las obras hacen uso de ellas, promoviendo un acercamiento sensorial para entender y conocer sobre lo ocurrido. Paul Stoller en su trabajo *The taste of ethnographic things* (1989), –también presentado en la sección de Metodología de esta investigación– reflexiona en torno al acercamientos sensorial y sensual durante su trabajo de campo en Níger en 1969. Stoller señala que, durante el trabajo de campo las subjetividades, las texturas, gustos, olores están presentes. Son parte de la experiencia social y son experimentadas a través del cuerpo. Aunque Stoller específicamente se refiere al trabajo de la etnógrafa o etnógrafo, sus reflexiones pueden ser extendidas para comprender aquello que quiere ser dado a conocer y transmitido en las obras de teatro en cuestión. En el caso de la obra *Manta y Vilca*, la escena de las violaciones a las niñas a manos de militares ocurre en una habitación de pequeñas dimensiones<sup>100</sup>. Con esa decisión, las creadoras buscan generar en los espectadores sensaciones de incomodidad debido a la estrechez del espacio. El monólogo y las imágenes de una actriz dentro del vestuario de la otra actriz simulando la violación sucedían a una pequeña distancia del espectador, desdibujando aquellas fronteras que dividen al escenario del resto del teatro. Sumado a ello, el espacio donde sucedía la escena previamente había sido taponado por las actrices con varios muebles colocados uno sobre otro. Esa estrechez y sensación de encierro buscaban poder transmitir la sensación que las propias mujeres sintieron como la imposibilidad de escapar de la violación y de la violencia que ocurría en sus pueblos, como también del hecho fáctico de no denunciar lo ocurrido al no existir ninguna autoridad a la que recurrir, elemento dicho por las mujeres en sus testimonios ante la CVR y que es usado como argumento en el proceso judicial por parte de los abogados y abogadas de las mujeres querellantes, respecto al control absoluto que los militares tenían de las comunidades<sup>101</sup>. A través de las sensaciones producidas se buscaba dar a conocer cómo fue lo sucedido y los estados anímicos de las personas, tal como Stoller logra darse cuenta del disgusto que siente Djebo, una de las mujeres con las que el autor interactúa en el pueblo de Songhay donde realizaba su trabajo de campo, con su familia política, y que es expresado a través en el aspecto vomitivo y de mal sabor de la comida que les sirve tanto a su familia como al autor (Stoller 1989).

Las artistas, en este caso específico creadoras de *Manta y Vilca* y *Kay Punku*, usan sus cuerpos para poder construir un conocimiento respecto a lo sucedido a las mujeres sobrevivientes de violencia sexual. Hacen uso de sus cuerpos, codificando movimientos, transmitiendo sensaciones que son percibidos por los y las espectadores y sentidos en sus cuerpos (Csordas 1990). Esas sensaciones son las que permiten que aquellas/os que presencian

---

<sup>100</sup> Esto sucedió solo en la Casa Pausa, que es el lugar escogido por las creadoras para montar la obra. La segunda pequeña temporada tuvo lugar en el LUM, donde estas características arquitectónicas del espacio no se cumplían, perdiéndose este objetivo.

<sup>101</sup> Los abogados y abogadas señalan que los militares tenían control absoluto de lo que sucedía en los pueblos incluso, de quienes entraban y salían del pueblo, a partir de la exigencia de los salvoconductos.

las obras, logren adquirir un conocimiento sobre lo sucedido, permitiendo conocer lo ocurrido por medio de otros cuerpos, lo vivido por las mujeres sobrevivientes.

### 3.3.3. Generando del conocimiento a través del arte: la ficción, la realidad y la representación

Tal como ya he expuesto -aunque brevemente- en la sección sobre Metodología, Maurice Merleau-Ponty en su trabajo *Fenomenología de la percepción* (1994) establece ideas centrales para pensar en el cuerpo como un medio de conocimiento. La invitación de Merleau-Ponty es volver al mundo, en tanto todo lo que el ser humano sabe y conoce es por medio de las experiencias que tienen lugar en él. Esta propuesta nos conduce a pensar respecto al sujeto como aquel que experimenta y percibe el mundo. Señala que “La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto [...] es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (1994, 10). Sin embargo, el mundo no es un objeto sino el escenario –por decirlo de algún modo-, el medio natural dice Merleau-Ponty, donde suceden los pensamientos y las percepciones. Por ello, señala que “la verdad” no habita en nuestro interior, sino que esa “verdad” se descubre y se conoce en el mundo y a través de nuestra presencia en él (Merleau-Ponty 1994). La propuesta de Merleau-Ponty se opone al principio –hegemónico- del dualismo cartesiano, que “desvincula al sujeto” como aquel que no puede aprehender sin antes primero pensarse como un sujeto existente. Señala, de hecho, que el *cogito* “[...] desvaloriza la percepción del otro [...]”, porque considera que el acceso al conocimiento sucede por medio del pensamiento interno, como si se tratase de una abstracción, alejándonos del cuerpo, y así del mundo (Merleau-Ponty 1994, 12). Opuesto a lo anterior, el autor propone que el mundo no es lo que se piensa, sino que lo que se vive y experimenta; porque el mundo siempre ha estado “ahí” antes de cualquier pensamiento, cualquier reflexión. Dice “La realidad está por describir, no por construir o constituir” (Merleau-Ponty 1994, 10). Esto nos lleva a su premisa respecto a que la filosofía más bien debe consistir en conducirnos a “aprender de nuevo a ver el mundo [...]”, regresándonos al cuerpo como instrumento clave, y por tanto a la percepción (Merleau-Ponty 1994, 20).

En esta misma línea, Thomas Csordas señala que el cuerpo, a partir de lo propuesto por Merleau-Ponty, puede ser entendido como la puerta de ingreso al mundo, debido a que en él son registrados, por medio del aparato sensorial, los estímulos que originan la percepción (1990, 8). Csordas, retomando lo planteado por Merleau-Ponty, nos invita a volver a los procesos constitutivos donde ocurre la percepción, a la experiencia misma, aquello que es denominado como preobjetivo. Este desafío pone en el centro al cuerpo, en tanto lugar donde ocurre la percepción.

Las actrices, como he tratado de mostrar, dan a conocer a través de sus cuerpos lo sucedido, invitándonos a pensar sobre otras maneras de conocer y aprender sobre la realidad. En mi conversación sostenida con Ana Correa, me comentaba que el teatro le permite generar

conocimiento, develar la realidad. Sin embargo, esa forma de revelar no ocurre de cualquier manera; ocurre por medio una poetización de la información, por medio del uso de metáforas, las que son capaces de generar ciertas sensaciones en el espectador. Son estímulos que las artistas disparan y que son significadas por el público de las obras. Es el caso del barro que cubría el cuerpo de La Mujer de la Puerta interpretado por Débora Correa, que representaba la sensación de suciedad que las mujeres sobrevivientes de violencia sexual decían sentir. Todo ello para que la obra de teatro no terminara siendo un libro de historia (conversación Ana Correa, Lima, 13 febrero 2020).

Aunque Ana exaltaba que cada uno de los procesos creativos implica una consistente investigación, la creación de las metáforas escenificadas implicaba prestar atención a otros detalles, desde la óptica de la creatividad. Cuando observé el proceso de creación de la obra *Melissa. Una constelación* de la Colectiva Trenzar, noté esa diferencia respecto al acercamiento a los datos, a la realidad. La instalación de Mehida Monzón relata las migraciones, viajes, retornos de Melissa Alfaro a lo largo de su vida. Para ello, Mehida había decidido hacer uso de un mapa del Perú, sobre el cual iría trazando los viajes desde una ciudad o región a otra. Todo este recorrido fue recopilado a través de una serie de conversaciones que Mehida sostuvo con la hermana de Melissa, reconstruyendo la vida y conociendo un sinfín de anécdotas que ayudan a descubrir quién era ella, más allá del trágico final de su vida. El material recopilado era formidable. Mehida se llegó a enterar sobre cuál fue la última canción que tenía a Melissa obsesionada, anécdotas de los paseos a las playas al sur de Lima con sus hermanos, su vida en Pucallpa, la migración con su familia a Lima, y los detalles del último almuerzo dominical de Melissa con su familia. Mehida había logrado conseguir tanta información que se encontraba abrumada, porque sentía que no estaba siendo justa con todo lo que la hermana de Melissa le había proporcionado. Esto la obligaba a seleccionar, porque su escena no debía durar más de diez minutos. Tenía susto que la selección que había hecho no cumpliera con las expectativas de la hermana, quien puede haber esperado otra representación. Los detalles que Mehida recolectó y prestó atención me demostró la forma diferente de ver la realidad y la historia. Esta situación la vuelvo a experimentar al observar el proceso de creación de otra de las escenas de la misma obra.

En otra escena participaban las cinco actrices juntas. Estaba inspirada en un reportaje escrito por Melissa Alfaro sobre el asesinato de los periodistas en Uchuraccay. Las artistas comenzaron su trabajo de creación revisando el reportaje, para luego entre todas seleccionar algunos párrafos que les parecen importantes, y que declamarán durante la obra individualmente algunos y coralmente otros. Sin embargo, mientras leen les surgieron algunas dudas. “¿Qué es Huaychao?”, me preguntaron, ya que me encontraba acompañándolas y mirándolas como trabajaban. Les expliqué que era la comunidad a la que se dirigían los periodistas, ya que Uchuraccay no era destino final sino que solo un lugar de paso. También les comenté que Huaychao había atraído su atención porque había información respecto a que pobladores de esa comunidad habían matado a un grupo de senderistas. Ellas me comentaron que sabían que uno de los periodistas muertos en Uchuraccay era fotoperiodista. Les dije que sí, que se llamaba Willy Retto, y les conté que él alcanzó a hacer una serie de fotografías antes de morir. Me dijeron que

no las conocen. La busqué por internet en mi celular y se las mostré. “¡Asu! ¡Qué fuerte!”, dijeron, y luego siguen con su trabajo.

Esta situación durante mucho tiempo me hizo ruido, y cuestionarla me permitió darme cuenta que los detalles que recopilan y con los que trabajan las artistas y creadoras son distintos, y que los procedimientos para procesarlos son diferentes a los de mis propios procesos de investigación y reflexión. De hecho, ambas obras de teatro que aquí analizo se construyeron a partir de los testimonios de algunas mujeres sobrevivientes. Pero las obras sólo se basaron en ellos para, a partir de esos testimonios, crear la historia dramática y la creación de personajes ficticios; los personajes de Manta, de Vilca, de La Narradora y de La Mujer de la Puerta.

Es esa misma ficción la que les permite hablar de temas crudos, tal como lo conversamos con Ana Correa. La ficción con la que trabajan le otorga al teatro una gran posibilidad para poner en escena temas complejos, violentos, y es gracias a la distancia que la ficción construye con la realidad: “[...] el teatro te lo permite, porque estamos jugando con la ficción y con la realidad. [...] Estamos entrando y saliendo de la ficción. Y la fuerza nos la da la verdad. Entrar y salir. Y en ese entrar y salir te permites hablar de cosas tan terribles, tan crudas, sin la necesidad de hacerlo” (conversación Ana Correa, Lima, 13 de febrero de 2020). Alondra Flores también señaló algo similar en una conversación que sostuvo con Stephanie Enríquez, actriz y fundadora del proyecto La Dramática. Allí, consultada sobre si su trabajo podría definirlo como ficción-testimonio, señaló que no ha pensado si sólo hacen testimonios; sí su trabajo se basa en ellos para impulsar y apoyar la lucha de otras mujeres. Pero, más allá del dilema, señala “Lo maravilloso del teatro es que te permite jugar con la realidad y la ficción” (conversación vía redes sociales entre Alondra Flores con Stephanie Enríquez, 07 de junio 2020)<sup>102</sup>.

Respecto a las posibilidades que la ficción permite, Carlos Rivera, abogado de IDL y parte del equipo de litigio en el caso Manta y Vilca, señalaba que las obras permiten un ingreso diferente y mucho menos brutal para acercar a la sociedad a temas como crímenes sexuales, o incluso matanzas o las desapariciones que ocurrieron durante el conflicto armado, en el caso de otros eventos. La ficción de las obras permite promover más empatía en la sociedad (conversación personal, Lima, 28 de noviembre 2018).

La ficción establece distancia entre la realidad y la representación. Incluso, la ficción permite que nos preguntemos por aquello que no fue. Es lo que José Carlos Agüero hace en *Persona* (2017); ¿qué hubiese pasado si su madre senderista no hubiera ido a tal o cual lugar? Quizás la habrían detenido y no ejecutado, y habría podido verla envejecer.

Pero también la ficción de la representación nos pone en frente a la necesidad social de poner trazar una distancia o la necesidad de una mediación para acercarse a ciertos eventos

---

<sup>102</sup> La conversación puede ser revisada en: <<https://www.instagram.com/tv/CBKILDoh1dl/?hl=es-la>>

violentos. A pesar, incluso, que los propios testimonios son narrativas producidas y dependientes del contexto de exposición (Pollak 2006).

En el caso de las obras de teatro, la distancia se refuerza también con varios elementos que se despliegan en la obra. Por ejemplo, Micaela Távora y Alondra Flores justifican la no incorporación de detalles que aludan a categorías de raza y clase en *Manta y Vilca*, como el uso de polleras, un acento y lenguaje quechua en el guion, con la intención de no querer dar a entender que la obra es una copia exacta de la realidad (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019). Para ellas era importante recalcar que, como ya he señalado con anterioridad, la obra no era una imitación, una puesta en escena exacta y calcada de lo sucedido: “Que se entienda que interpretamos la historia, pero no la actuamos”, precisaba Micaela (conversación personal Lima, 14 mayo 2019). En el caso de *Kay Punku*, Débora Correa me planteaba la construcción de un personaje mucho más universal, que no remitiera a una región o localidad en particular. Para ello, decidía usar ropas como una pollera simple, que no permitiera aludir a una particularidad, sino al mundo andino.

Este distanciamiento, esta construcción de una ficción permitía afianzar la idea de que las obras, como señala Diéguez (2016), no sustituyen la experiencia, o el duelo en el caso específico sobre el que reflexiona la autora. Las obras son alegorías, en el sentido benjaminiano del concepto, evocaciones o “desvíos poéticos”. En este sentido, se constituyen desde el espacio de la ficción, tomando elementos de la realidad, de los testimonios, desde los que se inspiran y crean. Los cuerpos de las actrices, en ambas obras, simulaban ser violentados, a través de elementos alegóricos, de gestos que evocaban, pero que buscaban remitir a los espectadores hacia experiencias concretas y reales.

En cierto sentido, la dicotomía realidad/ficción es similar al debate en torno a lo representable/irrepresentable en torno al horror y la palabra/imagen. Respecto a este punto, Diéguez propone problematizar esta “aparente oposición”, o falsa dicotomía. La autora señala que ambas son “dispositivos representacionales” –aunque de diferente manera (Diéguez 2016, 96-97)-. Sin embargo, impera la noción de la imagen como capaz de ocupar y llenar “el vacío de la palabra” para referirse al horror (no puede haber poesía después de Auschwitz, como lo recordaba anteriormente en este trabajo), de permitirnos acceder a aquello que la palabra aún no está preparada para narrar (Diéguez 2016, 114). De esta manera, la ‘imagen’ comienza a llenar esos espacios que la palabra no puede narrar.

En este caso, son las obras de teatro, la ficción que las obras de teatro construyen, las que ocupan el vacío de la realidad. Sin embargo, las obras, o más bien las creadoras tienen ciertas limitantes respecto a la posibilidad de representar. Cuando conversaba con Micaela Távora y Alondra Flores respecto a las escenas de violencia y lo que opinaban las mujeres sobrevivientes patrocinadas de DEMUS, con quienes ellas trabajaron en el proceso creativo, Micaela me comentaba que una de las opiniones que más le quedó resonando tiene relación con cierta carencia que la obra tenía con respecto a los hechos de violencia. Micaela me relataba que las

mujeres sobrevivientes le dijeron “Sí, muy bien todo. Pero ha sido peor, señorita. Hemos llorado más. Hemos gritado más. Yo he pateado, señorita” (conversación personal, Lima, 14 mayo 2019). Las sobrevivientes intentaban transmitirle que lo que se escenificaba no se alcanzaba a comparar en absoluto a lo ellas habían sentido. Aunque Micaela comprende lo que le transmitían las mujeres, me señaló que la representación de los hechos tiene inconvenientes. Me señaló “no podemos hacerlo más doloroso. Sabemos que fue más llanto, más dolor, más gritos, más ira. Pero no podemos hacer algo así de manera teatral” (conversación personal, Lima, 14 de mayo de 2019). Incluso, me dijo que aunque entre las posibilidades que podrían haber barajado para la escena de la violación sexual habría sido el ingreso de un actor hombre y haber interpretado esas escenas, nunca fue una opción, ya que les parecía demasiado violento, además de caer en lo fácil, en lo poco metafórico y evocativo (conversación Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, 14 de mayo de 2019).

Algo similar sucedió durante la edición y montaje del documental *Mujer de soldado* (2020) de Patricia Wiese, al que ya he hecho referencia en secciones anteriores. Todo el proceso de grabación consistió en veinte horas de grabación, los que se transformaron en ochenta y dos minutos de documental. Esto significó, como todo trabajo, un proceso de edición. En mi conversación durante el proceso de post-producción con la directora Patricia Wiese y con Gerardo Saravia, encargado de investigación, les pregunté cuáles fueron los criterios que condujeron la edición, específicamente respecto a los cuatro diálogos extensos grabados que sostuvieron las cuatro protagonistas y que estaban considerados en el guion. Patricia me comentó que habían ciertas cosas que se repetían en varios momentos de las conversaciones o aparecían en otros momentos del documental. Por ello, fueron eliminados. Sin embargo, hay otros momentos que decidió sacarlos porque la forma de expresión, la manera de contarlos, era demasiado fuerte; “[...] creo que saqué una parte en la que, me parecía, era demasiada [expresión de] rabia contra los hombres, porque lo que dicen es muy fuerte. [...] Cuando dicen ‘estos perros’, es demasiado” (conversación personal, Lima, 14 febrero 2020). En otras ocasiones, durante la grabación del documental, mientras las mujeres sobrevivientes conversaban alrededor de los temas propuestos por la dirección y producción del documental, ellas para referirse a sus violadores lo hacían a través de insultos, como expresión de rabia frente al daño provocado.

Una de las gracias del documental es que son las propias mujeres sobrevivientes las que narran lo ocurrido, auto-representándose. Sin embargo, tal como también me lo comentó Micaela Távora, lo doloroso y brutal de la violencia vivida por estas mujeres conduce a ambas como directoras de las producciones a establecer ciertos límites respecto a lo que puede ser representado.

Esto se contradice con las propias percepciones de las mujeres sobrevivientes, con respecto a las producciones artísticas que representan sus experiencias. Además de lo que la propia Micaela me contó en nuestra conversación, sobre lo que las mujeres le transmitieron en los ensayos respecto a que fue mucho más doloroso y que ellas lloraron más de que se escenifica en la obra, en mis propias conversaciones con las mujeres sobrevivientes percibí esa sensación

de insuficiencia de la representación. Más allá de los comentarios respecto a detalles que ellas extrañan en las obras de teatro, como que las obras deberían situarse en el campo y las personajes deberían estar vestidas como campesinas (lo que no ocurre en *Manta y Vilca* y sí en *Kay Punku*), o hacer énfasis que cuando ocurrieron los hechos ellas se encontraban solas, Rosalía, una de las mujeres sobrevivientes con quien conversé, me señaló que para ella más bien las obras parecen “un chiste”, porque no lograba entender. Es importante señalar que Rosalía, junto con Magda y Margarita no sabían de la existencia de las obras de teatro hasta la primera vez que conversaron conmigo, manifestándome molestia por esa situación. Rosalía incluso me señaló de forma irónica, al conversar sobre las escenas finales de limpieza de ambas obras, que sería bonito poder olvidar todo lo sucedido, como si dichas escenas simbolizaran un borramiento de lo que les sucedió; “Pero no se puede. Siempre van a estar ahí esos recuerdos” (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019). T.A.B., M.A.E. y M.A.B., otras tres mujeres sobrevivientes con quienes conversé, me señalaron que las obras deberían ser mucho más claras en decir que quienes las violaron fueron militares: “en una de las obras hablan de monstruos”, me comentaron, y enfatizaron diciéndome “Eran militares” (conversación personal, Lima, 10 de diciembre 2019).

La imposibilidad que expresan las creadoras y la insuficiencia manifestada por las mujeres sobrevivientes, sobre todo respecto a la representación de los episodios de violación sexual, nos acerca al debate en torno a los límites de la representación. Tal como nos lo recuerda Cynthia Milton (2018) y Elizabeth Jelin y Ana Longoni (2005) muchas veces esa condición de incapacidad por representar la violencia tiene relación con que lo que nos queda de ella son las huellas. Es por ello que como señala Jelin y Longoni, quizás la pregunta no debería ser si se puede o no representar dicha violencia horrorosa, sino que más bien la discusión debería apuntar a las características de los hechos que buscan ser representados “[...] lo incomunicable e irrepresentable escapa, por su propia naturaleza, del campo de la acción o del discurso humano. Solo podemos captar las huellas que logran traspasar los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión [...]” (2005, xvii-xviii). De hecho, como nos lo recuerda Primo Levi (2014) sobre el desconocimiento absoluto que tendríamos respecto de la violencia más cruda que se puede vivir, ya que “Al cabo de los años se puede afirmar hoy que la historia de los Lager [campos de trabajo nazis] ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el sufrimiento y la incompreensión” (p. 15); porque como explica Dominick LaCapra (2005) estos hechos pueden ser caracterizados como traumáticos, y por tanto capaces de “[...] desarticula[r] el yo y genera[r] huecos en la existencia” (p. 63).

Las obras de teatro, por tanto, se crean desde los restos, desde las huellas que deja la violencia, como lo son los testimonios de las mujeres sobrevivientes; es como si fueran como “Ángel de la Historia” de Walter Benjamin, y como tales, observan con los ojos desorbitados las ruinas de las catástrofes que se acumulan frente a su mirada, y a pesar de sus deseos de “despertar los muertos y recomponer lo destrozado”, el devenir de la Historia las obliga a continuar (2012, 173).

Sin embargo, las obras de las que me ocupo en esta investigación buscan promover un reconocimiento social hacia las experiencias de las mujeres sobrevivientes como forma de reparación y justicia social, dando a conocer lo sucedido a ellas. Por ello, las obras generan un conocimiento corporalizado, una episteme que se genera por medio del uso de los cuerpos de las artistas (Taylor 2015). Son producciones que nacen desde la imaginación de las creadoras, y aunque estén basadas en los testimonios de las propias mujeres, las pondrían –a las obras- en un lugar diferenciado, y por debajo del testimonio en tanto evidencia, como lo problematiza Cynthia Milton (2018). A partir de esta situación, Milton se pregunta si podemos confiar en el arte como relatos del pasado. Para ella, el arte puede acercarnos a una comprensión, nos puede complejizar las miradas, pero “no está obligado a la verdad” (Milton 2018, 49). Allí reside su riesgo, en tanto –como la misma autora lo señala-, tener un rol importante en la construcción de memorias colectivas, mucho más poderoso incluso que una política pública y/o una sentencia judicial. Es decir, muchas veces las personas conocen sobre lo sucedido por medio del arte. ¿Cómo entender, en este contexto, las críticas que reclaman las mujeres sobrevivientes con respecto a las obras de teatro? ¿Qué sucede con aquellos límites que las propias creadoras señalan con respecto a las formas de representar la violencia vivida por las mujeres?

Ileana Diéguez, en su prólogo al texto de Miguel Rubio *El cuerpo ausente* (2008), señala que una obra –incluso aquellas que pueden ser consideradas como teatro-documento- “no muestra[n] ya la realidad momentánea, sino *la copia de un fragmento de realidad*, arrancando de la continuidad viva” (p. 21. Cursivas de la autora). En este sentido, las obras en cuestión, se crean a partir de los testimonios de las mujeres sobrevivientes que relatan lo sucedido. Pero desde ellos se crean escenas, parlamentos y movimientos corporales codificados, creando una re-interpretación, un nuevo relato representativo, que es reiterado, actuado y revivido en cada oportunidad que la obra vuelve a montarse (Taylor 2012). Tal como señala la performer guatemalteca Regina Galindo, citada por Taylor, las actrices y creadoras replantean y reinterpretan las historias: “Creo a partir de algo ya creado, convierto las experiencias propias o ajenas en nuevas imágenes, nuevas acciones en donde el orden de los factores sí afecta al producto” (en Taylor 2012, 138).

En este sentido, si las obras tienen detalles que las convierten en insuficientes e incluso con detalles que faltan a la fidelidad de los hechos para las mujeres sobrevivientes, cabe hacerse la pregunta que la propia Taylor se plantea, “¿por qué se mantiene[n] viva[s] esta[s] obra[s]?” (2012, 161). Su vigencia, más bien, tendría relación con los sentidos y significancias que puede tener y otorgarles a las comunidades que las observan y en los espacios en los que circulan. Es por eso que la importancia, o relevancia, se debería a su eficacia, más que por ser una presentación “auténtica” del “original” (Taylor 2012). Posiblemente, en los casos en cuestión, su eficacia y significado esté relacionado con el contexto de exigencia de justicia, de extendida impunidad frente a violaciones a los derechos humanos ocurridos en el conflicto armado interno, sobre todo a manos de agentes del Estado peruano. De esa manera, las obras ocupan los testimonios de las mujeres sobrevivientes, los tratan consciente y controladamente, y por tanto

políticamente, para así crear una representación de los mismos. Estos procesos implican que las obras rompen con “lo real”, para evocar, como dice Taylor, nociones de mimesis (2012, 49)<sup>103</sup>.

En este sentido, es interesante lo planteado por Michel Taussig respecto a la mimesis. En su texto *Mimesis and alterity* (1993), a partir del análisis que despliega de unas figurinas de madera creadas por los indígenas Cuna de Colombia, plantea que el poder mágico de ellas no reside en el artefacto propiamente tal, sino que en el espíritu que las habita, siendo éste (el espíritu) quien le otorga su eficacia. Sin embargo, Taussig se pregunta sobre la necesidad de corporalizarlas (de convertirlas en un objeto concreto, en este caso las figurinas de madera). Para Taussig, la corporalización o la acción de retratar a los espíritus en las figurinas de madera permiten que su poseedor obtenga un poder sobre el espíritu retratado; como una encapsulación que permite el control/sometimiento del espíritu (1993, 13).

Lo central de lo planteado por Taussig es su propuesta respecto a la concepción de mimesis, la que presenta como dos opuestos pero con significados interconectados. La mimesis estaría basada no en la perfección de la copia, sino en su eficacia, que en este caso, se manifiesta a través de la sanación que se lograría por medio de las figurinas (que pueden ser entendidas como vectores) que retratan a los espíritus, y que permitiría la adquisición del poder original.

En esa línea, la autenticidad podría no ser el objetivo de las obras de teatro, sino la eficacia, que puede ir por el lado del reconocimiento de las experiencias de las mujeres, buscando favorecer a la reparación social y justicia social. Es así como se puede entenderse el intento de representar, de reinterpretar los testimonios de las mujeres afectadas, logrando crear una narrativa mimética, que busca encapsular la esencia de los relatos, convirtiéndose en un nuevo original (no en una copia de la copia), y así permitiendo enseñar y transmitir al público lo experimentado por las mujeres, y el deseo de reparación.

Ahora bien, no se puede dejar de reflexionar en torno a que muchas personas se enteran de los sucesos a través de las obras de teatro, por medio de estas nuevos originales. De hecho, Mehida Monzón recuerda que muchas veces, mientras accionaban en el frontis de la Sala Penal para exigir el inicio del juicio oral, en los llamados rituales de justicia que realizaron a inicios del 2016, los transeúntes que se encontraban con las intervenciones les preguntaban de qué se trataba lo que hacían, explicándoles ellas el caso y lo sucedido en las comunidades. Incluso, también me contaba que muchos espectadores de la obra *Manta y Vilca*, al finalizar las funciones se acercaban a ellas y les preguntaban si todo lo que había sido contado era ficción e ideas de ellas como creadoras: “Ahí es cuando nosotras les decíamos ‘no, es un caso real’” (conversación personal Mehida Monzón, Lima, 05 noviembre de 2019).

María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal en su reciente trabajo *Reparando mundos* (2021) reflexionan en su epílogo en torno a tres obras de arte de tres artistas distintos, que hacen referencia a la matanza perpetrada por Sendero Luminoso en la comunidad de Lucanamarca en

---

<sup>103</sup> Sobre la mimesis y la eficacia, volverá a ser retomado y profundizado en el capítulo 5.

abril de 1983. En las conversaciones que sostuvieron con ellos, les comentaron su preocupación por comprender y mostrar lo que había sucedido en Lucanamarca y en el país durante el periodo de la violencia política a través de su arte (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 232). Desde ese interés, los artistas decidieron crear sus trabajos artísticos, los cuales, como señalan las autoras se ponen en circulación, adquiriendo vida social propia, y permitiendo que otras personas conozcan sobre lo ocurrido a través de estas producciones. De hecho, la misma Lici Ramírez, una de las artistas entrevistadas por las autoras, les contó que ella no conocía Lucanamarca personalmente, y que conocía de lo ocurrido por medio de la prensa, por imágenes que se comparten los integrantes del movimiento de derechos humanos en el que participan, pero también por el documental *Lucanamarca* de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 232 -233). De esta manera, se construye un relato desde el arte que permite a otros y otras conocer sobre lo sucedido en Lucanamarca, y que para las autoras puede significar una reducción de dicho pueblo a los hechos ocurridos en 1983, desestimando una larga historia de la que sus propios habitantes son orgullosos y desean que sea conocida por el resto de la sociedad peruana (Ulfe & Málaga Sabogal 2021).

En cierto sentido, las obras de teatro cumplen con su objetivo de dar a conocer lo sucedido a las mujeres sobrevivientes, concibiéndose como productos culturales eficaces. Pero también es cierto que las mismas conjugan tanto las críticas como los detalles que las convierten en insuficientes e incluso faltas a la fidelidad, al igual que los deseos como es el caso de las escenas de sanación y limpieza que hay en las obras, como también el problema en torno a ciertos límites de las representaciones de lo horroroso, los cuales muchas veces son esas propias insuficiencias que llaman la atención las mujeres.

Como he intentado mostrar, se trata de un bucle del cual es difícil salir con alguna respuesta acabada, porque en el debate no existen respuestas cerradas. En este caso, he intentado poner de manifiesto las varias aristas que se conjugan, interactúan, como también, que entran en disputa. Las mujeres sobrevivientes, en este caso, tienen sus críticas frente a las representaciones, las cuales son totalmente válidas; aunque paralelamente reconocen el valor social de difusión que las obras aportan. Por otro lado, es imposible no reconocer la contribución de las artistas a través de sus obras para el proceso de reparación individual hacia las mujeres, como también su contribución social. Sin embargo, considero que el foco del debate siempre debe estar centrado desde el respeto y la empatía hacia las mujeres sobrevivientes, reconociendo su voz, sus opiniones y sus agencias.

## Capítulo 4

### EL CASO JUDICIAL, LA ONG'S Y LAS AGENDAS GLOBALES<sup>104</sup>

*Conocer a Magda fue una coincidencia maravillosa. Esa mañana había llegado por primera vez a Huancayo. Una de las primeras tareas que tenía que realizar era visitar el museo de memoria Yalpana Wasi, lugar donde funciona la oficina del Registro Único de Víctimas (RUV). Allí me encontré con una fila de cinco o seis personas que esperaban para ser atendidas por Rubén, el encargado de la oficina regional. Las personas que estaban antes de mí conversaban sobre qué venían a hacer y qué les había pasado. Me sonrieron y me incorporaron a sus conversaciones. Una de las señoras mayores quería transferirle su reparación a su hijo, para que pudiera estudiar. Mientras me contaba, ordenaba sus papeles en una carpeta que traía consigo. Me dijo que era comunera y que debido a la violencia había tenido que salir de su pueblo, de Lircay, y trasladarse a la ciudad. Que cada vez que comenzaba a contar lo que le sucedió y recordaba lo vivido, le comenzaba a doler la cabeza. Una segunda señora se integró a la conversación. Me decía que tenía setenta y algo años. También era desplazada. Fueron años muy duros, me dijo. “Nos mataban como carneros”, me contaba mientras su dedo recorría su cuello como si fuera un cuchillo, haciendo un gesto de degollamiento. “Caminábamos por la noche y en el día nos escondíamos”, para así evitar ser reclutados o asesinados. “Todos eran unos rateros”, dijo una de ellas, mientras que la otra señora le pedía que no siguiera recordando, porque su cabeza le había comenzado a doler, pero continúa, como si sintiera —pienso— la necesidad de desahogarse. Me dijo que no tiene nada, que lo había perdido todo, que vivía con sus hijos en Huancayo, todos juntos, apretados, en una pequeña casa. Por eso quería inscribirse como desplazada y así poder optar a una vivienda. Ella nunca más volvió a su pueblo, todo quedó abandonado.*

*Tocaba mi turno para entrar a conversar con Rubén. Me presenté, quien soy, que estoy haciendo y qué deseo conversar con él. Me propuso conversar al día siguiente, en la mañana. Mientras estábamos coordinando, recibió una llamada telefónica. Era Magda. Deseaba conversar con él por un asunto. Le preguntó si podía ir al día siguiente, porque hoy ya no alcanzaba. Si es posible que la recibiera, porque Rubén solo recibía público los lunes, miércoles y viernes, y el resto de los días los ocupaba para salidas a terreno vinculadas con el trabajo del RUV. Rubén le dijo que sí, que no había problema. Al cortar la llamada, me preguntó si deseaba conocer a Magda, que mañana me la podría presentar, y si ella quería, podría conversar conmigo.*

*Al día siguiente, temprano en la mañana, conversé con Rubén sobre su trabajo como encargado del RUV en Huancayo. Mis preguntas se habían terminado y Magda no había llegado. Al parecer no podría conocerla. Algo de desánimo me comenzaba a habitar. Claro. No podría haber sido todo tan perfecto en mi primer viaje de campo. Pero al salir de la oficina de Rubén vimos que Magda venía subiendo los últimos peldaños de la escalera. La acompañaba su hija. Nos saludamos y Rubén me pidió que esperara fuera, mientras él conversaba*

---

<sup>104</sup> Algunas de las reflexiones que aparecerán en este capítulo ya las he expuesto en mi artículo “Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano”, publicado en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* No 44 (2021).

con ella. Al rato, Rubén nos presentó. Magda había accedido a hablar conmigo. Rubén nos ofreció una sala que el museo tiene acondicionadas para talleres. Allí, alrededor de una mesa redonda, nos sentamos. Magda era de Manta, pero ya no vivía allí. Vivía en uno de los poblados de los alrededores de Huancayo, a unos cuarenta y cinco minutos en combi<sup>105</sup>. Ella era una de las mujeres querellantes del proceso judicial. Se le veía como una mujer fuerte, valiente. Me dijo que no sabía de la existencia de las obras de teatro. Me pidió que le cuente de qué trataban. A la vez, me contó que ella estaba participando de un documental que contaba su historia<sup>106</sup>. Quizá no conocía las obras porque éstas parecían estar más vinculadas a DEMUS que a IDL, y ella es una de las seis patrocinadas de IDL. Me contó que al inicio del proceso de judicialización eran doce mujeres las que buscaban poder denunciar y obtener justicia. Sin embargo, hoy son sólo seis<sup>107</sup>. Las otras mujeres, al no poder dar con el nombre de sus agresores, no pudieron continuar. Me dijo que el proceso judicial ha sido muy duro, que era fuerte que sus perpetradores estuviesen allí, en la sala, cuando a ella le tocó testimoniar frente a los jueces<sup>108</sup>. Me contó con lágrimas en sus ojos que tiene mucha rabia, mucha cólera por lo que le había pasado. Que cuando testimonió, los días siguientes se sintió enferma, que su cabeza estaba como en blanco, y que sólo los años de terapia le habían permitido estar mejor y no sentir los nervios, el miedo que antes la acompañaba.

Una semana después nos volvemos a ver. Me había dicho que fuera a su casa. Debía llamarla cuando vaya en camino. “¿Va saliendo de Huancayo señorita?”. Me entregó las indicaciones para llegar. En la primera curva, a la entrada del pueblo, debía bajarme. La combi se desvía desde el camino central para dirigirse al pueblo y sube un par de lomas. En la primera vuelta pedí al conductor detenerse para poder bajar. Sólo había una dirección hacia donde caminar. A los pocos metros se acabó el pavimento y la calle se convirtió en un camino de tierra. A los dos lados había casas. Camino. Llamó por celular a Magda porque no sé hasta dónde debo caminar. Me dijo que ella saldría al camino a buscarme, mientras, yo seguía caminando. A lo lejos, la vi. Levanté mis brazos e hice señas para que me viera.

Me invitó a pasar a su bodega<sup>109</sup> y me ofreció un asiento. Su tienda era grande. Tenía varios productos: abarrotes, frutas, verduras, bebidas. Le pregunté “¿Hace cuánto tiempo tienes este almacén?”. “Desde que no tengo a mis animales”, me respondió. Decidió dejar de tenerlos porque le costaba mucho salir a pastorear. Así es como comienza a contarme cómo fue aquella oportunidad que contó por primera vez lo que le había ocurrido.

Como si recordar a sus animales le hubiera despertado su memoria. Me contó que había llegado al pueblo Marcela, quien era parte del equipo de recojo de testimonios de la CVR. Había quedado de reunirse con ella para conversar una mañana, bien temprano, como a las seis de la mañana, cuando el sol despunta sus primeros

---

<sup>105</sup> Combi son unas camionetas tipo van que sirven como transporte urbano e interurbano.

<sup>106</sup> Cuando conversé con Magda la directora del documental, Patricia Wiese, aún no había obtenido los fondos concursables para grabar. Solo había postulado al concurso “Estímulos para la actividad audiovisual y cinematográfica 2018” del Ministerio de Cultura. El resultado del concurso fue publicado días después. Link de la noticia: <<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/19959-ministerio-de-cultura-presento-a-los-nueve-proyectos-de-documentales-que-recibiran-estimulos-economicos>> Revisado por última vez el 07 de agosto de 2020.

<sup>107</sup> Magda específicamente se refiere a las cinco mujeres que IDL patrocina. Hay tres casos más patrocinados por DEMUS.

<sup>108</sup> Magda se refiere al primer juicio oral, desarrollado entre julio de 2016 y septiembre de 2018. Cuando conversé con ella, ya le había tocado entregar su testimonio frente a los jueces. Ella dijo que tuvo que testimoniar frente a los acusados, hecho que fue considerado como victimizante por los abogados querellantes, e incorporado como ejemplo de una serie de malas prácticas de la Sala en el recurso de nulidad presentado ante la Corte Suprema de Justicia del Perú, el cual fue aceptado en noviembre de 2018.

<sup>109</sup> Almacén.

*rayos. La había invitado a que la acompañase a pastar a sus animales. Y allí, sentadas entre los pastizales, mientras los animales deambulaban tranquilamente entre ellas y la hierba, comenzó a relatarle su historia: cómo abusaron de ella en reiteradas oportunidades, cómo fue que quedó embarazada, cómo aquel hombre se comprometió con ella a regresar y hacerse responsable del bebé producto de su embarazo forzado, cómo fue que nunca regresó y allí quedó ella esperando. Su deseo de ir al descampado, lejos de los oídos de cualquiera, en la tranquilidad del campo, entre los mugidos de las vacas y los balidos de las ovejas, se debía a que nunca a nadie le había contado lo que le había ocurrido. “A mi marido no le he contado lo que me ha pasado”. Nunca a nadie le había dicho nada, como si así se fuesen a borrar esos hechos que provocaban que Magda se inundara de cólera. “Es muy grave lo que te pasó Magda. Deberías dar tu testimonio”, le dijo en aquella oportunidad Marcela. Y así fue como todo comenzó, como se inició un largo camino por la búsqueda de justicia que hasta el día de hoy Magda transita*

*(Notas de campo, Huancayo, 2 y 3 de octubre 2018).*

La búsqueda de la justicia para las mujeres sobrevivientes de violencia sexual ha sido y sigue siendo un largo camino que aún transitan. Describir y analizar ese transitar es el objetivo de este apartado. Para ello, ha sido fundamental realizar una historización del proceso de judicialización, el cual lo remonta al momento del recojo de testimonios de los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, seguido por las varias etapas que el caso ha atravesado, finalizando en la apertura del juicio oral, el cual aún al momento de escribir estas líneas se encuentra en curso.

Tanto la judicialización se convirtió en un proceso de análisis como las audiencias judiciales en espacios de observación. Esto porque en ellos se puede observar una serie de actores sociales e instituciones que intervienen y actúan a lo largo del proceso. Me refiero a las/os abogadas, sicólogas/os, trabajadores sociales, jueces, fiscales, comunicadores sociales, ministerios y organizaciones no gubernamentales. A su vez, observar el proceso también implicó reflexionar cómo la perspectiva de la justicia transicional se despliega tanto en las formas de comprender lo ocurrido como también en las demandas de justicia por la que abogadas y abogados de las mujeres sobrevivientes abogan.

La observación de los procesos judiciales ha sido incorporado en reflexiones académicas anteriores. Jo-Marie Burt y María Rodríguez (2015) en su trabajo en torno al proceso judicial de la masacre de Accomarca señalan que observar etnográficamente los juicios y las interacciones que ocurren tanto dentro como fuera de la sala de audiencias permite tener una mirada mucho más cercana de un proceso judicial, como también de aquella experiencia de justicia; más aún cuando, como destacan las autoras, los juicios son espacios institucionales y oficiales donde se enfrentan distintas memorias y relatos del pasado, con el objetivo de lograr una condena o una absolución de responsabilidad frente a un hecho concreto. Incluso, en los juicios pueden ocurrir fracturas dentro de ciertas narrativas negacionistas que han permitido por décadas la persistencia de la impunidad, como lo observan las autoras en el caso analizado.

Observar los procesos judiciales también permite ver como éstos se pueden convertir en espacios importantes respecto a la reparación que los Estados, a través de los tribunales de justicia, pueden llevar a cabo hacia los demandantes de justicia, y el rol transformador que tanto los procesos judiciales como las sentencias pueden tener en las sociedades (Boesten 2022). A partir del acompañamiento del proceso judicial sobre los hechos ocurridos en Sepur Zarco durante el conflicto armado guatemalteco, Burt (2019) observa que las mujeres sobrevivientes de esclavitud sexual y violencia sexual fueron el centro de todos los procedimientos judiciales, rompiendo con la tradicional centralidad que se le otorgaba a los perpetradores. Esto se ejemplifica, por ejemplo, con la credibilidad que se le dio a los testimonios de las mujeres como evidencia. La importancia que podemos otorgarle a los procesos de justicia también se relaciona con como éstos pueden generar procesos de reconocimiento y dignidad hacia las víctimas, a partir de los procedimientos y el actuar que tenga lugar en las audiencias, lo que Iris Jave denomina sentido de justicia (2020). Más específicamente, Jave se refiere a que la justicia no sólo se relaciona con los procesos de investigación y las sentencias, sino que también a las maneras como las víctimas pueden experimentar el proceso judicial (2020, 148). Por ello, observar los procesos se vuelve relevante. Finalmente, observar los procesos y las audiencias judiciales implica observar cómo se producen ciertas representaciones sobre los hechos ocurridos, siendo en este caso los abogados y abogadas, jueces y testigos los actores y actrices, mientras que el escenario son las salas judiciales, llegando los juicios a ser, al igual que en las obras de teatro, en algunos casos, reescrituras de aquellas historias que durante décadas fueron silenciadas, estableciendo como verdad lo que durante tantos años los y las sobrevivientes señalaban que había ocurrido, a través de sentencias justas y que rompen con años de impunidad.

El material que ha sido empleado para este capítulo, además de insumos bibliográficos y textos reflexivos en torno a normativas judiciales, derecho internacional y justicia transicional, es resultado de las observaciones en las audiencias judiciales del segundo juicio oral del caso Manta y Vilela (expediente 899-2007). Las audiencias del primer juicio oral fueron privadas, a solicitud de los acusados y contra la petición de las mujeres sobrevivientes querellantes. Las actas no pudieron ser revisadas al no estar disponibles para público. Con respecto a las audiencias del segundo juicio oral, desarrolladas desde marzo del 2019 hasta marzo del 2020 fueron públicas y presenciales. Esto me permitió poder observarlas. Las audiencias luego comenzaron a desarrollarse de forma virtual a causa de la pandemia del COVID-19. Esto me permitió continuar observándolas, a pesar de haber finalizado mi temporada de residencia en Lima. Sin embargo, implicó ciertos ajustes metodológicos a la observación al ocurrir las audiencias a través de plataformas de video-llamadas y teleconferencias, lo que ya ha sido expuesto en la sección de Metodología al inicio de este trabajo<sup>110</sup>. Hasta el momento de redacción de este capítulo las audiencias aún se desarrollan de forma virtual, y el proceso judicial se encuentra en pleno desarrollo<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> El poder judicial hace uso de la plataforma Meet para las audiencias.

<sup>111</sup> Al finalizar la redacción de este capítulo, la última audiencia desarrollada había ocurrido el 22 de septiembre del 2022. En estas últimas audiencias el fiscal, abogados y jueces se encontraban interrogando a testigos de los hechos,

## 4.1. El proceso judicial y la participación de las ONG

### 4.1.1. La historia de la construcción de un caso judicial

El arribo de los equipos de la CVR a los distintos poblados fue como abrir una caja de Pandora. Los habitantes comenzaron a contar que es lo que había ocurrido en esos veinte años en los que la violencia cubrió al Perú. Respecto a lo sucedido en Manta y en Vilca, la Comisión logró reunir cincuenta y ocho testimonios. Once de ellos señalaban, en primera persona, haber sido víctimas de violaciones sexuales perpetradas por militares de las bases contrasubversivas instaladas en sus comunidades. A los once testimonios habría que sumarle diez casos más reportados por un tercero. Aunque lo sucedido en Manta y Vilca no constituyó uno de los casos de estudio en profundidad presentados en el Informe Final<sup>112</sup>, sí fue expuesto de forma aparte como un caso emblemático. Esto principalmente porque los testimonios eran capaces de demostrar que las violaciones sexuales fueron una práctica sistemática.

A pesar de no ser un estudio en profundidad, sí fue uno de los cuarenta y siete casos que la Comisión entregó al Poder Judicial para ser investigados. Carlos Rivera, abogado y Coordinador del Área de Defensa Legal del Instituto de Defensa Legal (IDL), me contaba que terminado el proceso de investigación de la Comisión, presentado el Informe Final y entregados los casos al Poder Judicial, éstos quedaron “descolgados”, sin ningún responsable legal que los encausara judicialmente: “¿quién los iba a manejar, no cierto?” (conversación personal, Lima, 24 de noviembre 2018). Es así como IDL decidió asumir la investigación de lo ocurrido en Manta y Vilca<sup>113</sup>. En el caso de DEMUS, María Ysabel Cedano me comentó que como parte de la sociedad civil decidieron contribuir al cumplimiento de las recomendaciones de la CVR y buscar que se lograra justicia para las mujeres sobrevivientes de violencia sexual en este caso emblemático (conversación personal, Lima, 13 de diciembre de 2018).

El Instituto de Defensa Legal es una organización de la sociedad civil que tiene como objetivos “la promoción y defensa de los derechos humanos, la democracia y la paz en el Perú y en América Latina” (página web IDL). Fue fundado en 1983, en pleno contexto de violencia política. Es por eso que nacieron como una organización de derechos humanos, pero que “en el camino fuimos asumiendo otras líneas de trabajo relacionadas al sostenimiento de la democracia” (página web IDL). Se definen como independientes y con un trabajo interdisciplinario. Entre sus áreas de trabajo se encuentran el seguimiento de políticas públicas vinculadas con justicia, medio ambiente, pueblos indígenas y derechos humanos. En esta última

---

como también testigos expertos. Vale comentar que las testificaciones de las mujeres sobrevivientes finalizaron en la audiencia del 20 de abril de 2020.

<sup>112</sup> El tomo VII del Informe Final de la CVR se centra en presentar una serie de casos investigados en profundidad por la Comisión.

<sup>113</sup> IDL también se hizo cargo del otro caso de violencia sexual investigada por la CVR y presentada al Poder Judicial. Me refiero al caso de M.M.B.

línea, conciben como parte de su trabajo el velar por el cumplimiento de las recomendaciones hechas por la Comisión del Verdad y Reconciliación. Para lograrlo, han desarrollado estrategias de incidencia en políticas públicas (IDL Justicia Viva, IDL Litigio Constitucional y Pueblos Indígenas, e IDL Seguridad Ciudadana), en estrategia legal y de litigio (Defensa Legal IDL), en estrategias mediáticas (IDL-Reporteros, Ideele Radio e Ideele Revista) y alianzas interinstitucionales.

Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer DEMUS es también una organización de la sociedad civil con enfoque feminista. Fundado en 1987 por cuatro abogadas como una “apuesta política”, para crear un espacio para que “el movimiento social pudiera forjar estrategias sostenidas y focalizadas desde el derecho, para intervenir en él, disputarlo, transformarlo y usarlo como herramienta de incidencia” (página web DEMUS). Después de más de treinta años de trabajo, han ampliado sus ámbitos de acción, desde lo jurídico hacia lo social, político y cultural, como también incorporando otras disciplinas a la labor. Comenzaron trabajando por la defensa de una vida libre de violencia hacia las mujeres, y hoy han incorporado a sus luchas la defensa de los derechos sexuales y reproductivos, las garantías de derechos a personas LGTBIQ+, la despenalización del aborto, la efectiva autonomía de los cuerpos y de los proyectos de vida y el acceso a la justicia y dignidad de mujeres quienes han sido víctimas de la violencia. En esta línea, los casos de violaciones sexuales durante el conflicto armado interno, los perciben como procesos por los que deben perseverar en la búsqueda de justicia.

Antes de la publicación del Informe Final de la CVR no había mucho conocimiento de la masividad de este tipo de violencias. En conversaciones con la abogada Julissa Mantilla, para recoger su experiencia de su trabajo como parte del equipo de la línea de género de la CVR, me comentaba que las organizaciones de derechos humanos tenían conocimientos de algunos casos, dándole el carácter de hechos aislados. Este desconocimiento se dio a pesar de la existencia de informes internacionales de los años '90 donde se hacía mención a la existencia de este tipo de situaciones<sup>114</sup>. Sin embargo, la información recopilada por los equipos de la CVR desbarata estas impresiones que preliminarmente manejaban los equipos; “fue totalmente una sorpresa” me

---

<sup>114</sup> Al leer el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre el caso de Raquel Martín de Mejía contra el Estado Peruano, emitido en el año 1996, se menciona un informe emitido en el año 1992 por el Relator Especial contra la Tortura, designado por la comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas, donde se mencionaba que en Perú los militares destinados a zonas en estado de emergencia “frecuentemente recurren al abuso sexual”. Nuevamente, en el informe de 1993, el Relator vuelve a señalar que había recibido “abundante información sobre la práctica de la violación y la agresión sexual” que vivían mujeres en el contexto de “campañas de las fuerzas de seguridad contra los grupos insurgentes”. Se cita en el informe del caso de Raquel Martín de Mejía: “En las zonas de estado de emergencia... la violación parece utilizarse como forma de intimidación o castigo contra grupos civiles sospechosos de colaborar con insurgentes... El abuso sexual y la violación parece... ser habituales en las zonas en estado de emergencia”. No solo se hace mención a los informes del Relator de Naciones Unidas, sino que también se referencian los informes de Amnistía Internacional, quienes mencionan que “Ya en 1986 esta organización recibió información de distintos casos de abuso sexual perpetrado contra mujeres en zonas de emergencia”, donde operaban el personal militar con “amplias facultades” y sin control de alguna autoridad. Por último, también se hace mención a un informe de la organización Human Rights Watch, que describe la existencia de abusos sexuales contra mujeres como una práctica común (Informe n° 5/96 Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre el caso Raquel Martín de Mejía versus Perú, caso 10.970, 1996, pp. 12-13).

señalaba Julissa respecto a la aparición de los casos de violaciones sexuales (conversación personal, Lima, 31 de agosto de 2018). Para Carlos Rivera esta impresión estaba relacionada con la “distancia” que las organizaciones de derechos humanos tuvieron con los crímenes sexuales, porque consideraban, en ese momento, –de forma arbitraria, me dijo Rivera, sin ningún argumento concreto– que esos tipos de crímenes debían ser de preocupación de las organizaciones feministas, una visión influenciada, reflexiona, por la “invisibilidad” de este tipo de violencia. Nuevamente, el trabajo de la CVR constataba que “no solamente había muchos casos, sino que habían casos particularmente graves” (conversación Carlos Rivera, Lima, 24 de noviembre de 2018). La “invisibilidad” de la que hablaba Rivera tiene mucha relación con las características que adoptan los testimonios para referirse a la violencia sexual. Diana Portal, quien apoyó a Julissa en el trabajo desarrollado por la línea de género de la CVR, me comentaba que en varios testimonios las violaciones sexuales son narradas como “anécdotas”. También aparecen en pequeñas menciones, muy vagas, que podrían pasar desapercibidas. Pero la recurrencia de frases del estilo “y pasaron por mí” pone de manifiesto esta violencia particular (conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre de 2018), que condujo a la CVR a abrir la Unidad de género.

Es interesante abordar la distancia que existía entre tanto las organizaciones de derechos humanos y las feministas, y como esto se relaciona con la distancia de las últimas con los casos de violaciones a los derechos humanos en general, y en particular con los hechos violencia sexual ocurridas durante el conflicto armado. Es este mismo clima el que permite entender el contexto en el que se inscribió el trabajo de DEMUS, y por ello la importancia que le otorgaría la organización de posicionar el caso de Manta y Vilela en ambos movimientos, utilizando la creatividad del trabajo de Micaela Távora y la Colectiva Trenzar, y el apoyo de Ana y Débora Correa. Parte de estas distancias se construyeron debido al rol protagónico que tomaron los movimientos y organizaciones de derechos humanos respecto a las violaciones a los derechos humanos que comenzaron a ocurrir iniciado el conflicto armado.

Pascha Bueno-Hansen ha abordado y profundizado respecto a esas distancias. En su investigación *Derechos feministas y humanos en el Perú* (2020) reconoce que las organizaciones de derechos humanos, en pleno conflicto armado, hicieron un gran esfuerzo por dar respuesta a la demanda existente por víctimas y familiares a diversas denuncias respecto a diferentes violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, ese trabajo “no hizo hincapié en la violencia basada en género” (Bueno-Hansen 2020, 78). Mientras eso sucedía en torno al movimiento de derechos humanos, las organizaciones feministas tenían como prioridad la violencia doméstica y la exigencia por los derechos de las mujeres, y no ampliaron su foco hacia casos de violencia de género en el marco del conflicto armado (Bueno-Hansen 2020, 78 y 95). Esta distancia también se evidencia con respecto al movimiento de mujeres de sectores populares. Stephanie Rousseau (2012) señala que, aunque en un inicio en los años ’80 existía una cercanía entre ambos, las distintas preocupaciones en sus agendas marcó una distancia. Mientras el movimiento feminista se ocupaba de temas como el derecho al aborto y disidencias sexuales, en el movimiento de mujeres se encontraba abocado a responder a demandas en torno a

infraestructura básica, desempleo y crisis alimentaria (Rousseau 2012, 105). Esta distancia la describen de forma mucho más crítica Maruja Barrig y Virginia Vargas, quienes señalan “El movimiento feminista nunca ha sido un movimiento de masas, nunca tuvo bases sociales. El movimiento de mujeres del sector popular en los años 1980 no fue nuestra base social; ellas fueron nuestras interlocutoras, nuestras iguales, con agendas diferentes; compartimos elementos comunes y otros se negociaron” (Barrig & Vargas en Rousseau 2012, 106).

Volviendo a la relación del movimiento feminista con la lucha por los derechos humanos vulnerados, Francisco Soberón, reconocido e histórico dirigente de organizaciones de derechos humanos en el Perú, señaló que “si bien en sus inicios el movimiento feminista tenía una agenda radical, no dio una respuesta a la violencia política” (Bueno-Hansen 2020, 100). De hecho, “las feministas no estuvieron presentes en las áreas rurales donde se perpetraron las peores violaciones” (Bueno-Hansen 2020, 332). No respondían a las temáticas que más les preocupaban a las campesinas, como lo era el tema de las desapariciones forzadas, como lo recuerda Ofelia Antezana, integrantes y fundadora del Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos del Perú COFADER (Bueno-Hansen 2020, 101-102), algo que no sólo muestra distancias entre las organizaciones de campesinas con las feministas, sino que también es resultado de las “[reproducciones de] las históricas jerarquías sociales y asimetrías de poder” (Bueno-Hansen 2020, 102). Para la autora, también la explicación tiene sentido con respecto a que las organizaciones de mujeres campesinas no problematizaban este tipo de situaciones, escurriéndose entre las grietas estas violencias (2020, 79). De hecho, consultada Liliana Panizo por Bueno-Hansen, quien trabajó en APRODEH durante esos años de violencia política, señaló la existencia de una especie de tabú para hablar sobre violencia sexual: “pocas mujeres querían hablar sobre el tema, y, si no era asunto prioritario para ellas, entonces Aprodeh tampoco lo consideraba prioridad” (2020, 90). También considera la autora que debido al clima de desconfianza, producto por el propio conflicto armado, acentuó las distancias entre ambos movimientos. Más aún, las distancias se reforzaron con las desconfianzas creadas a partir de las relaciones que algunas organizaciones feministas establecieron con el gobierno autoritario de Alberto Fujimori (Hansen-Bueno 2020, 80-81), relaciones que cayeron en un vínculo marcado por la condición de empleador del Estado hacia con las organizaciones, colocándolas a éstas en un posición incómoda para criticarlo (Rousseau 2012, 114). Estas desconfianzas se vieron aún más acrecentadas producto de la vacilación de parte de algunas ONG feministas<sup>115</sup> a denunciar las esterilizaciones forzadas que se estaban realizando, bajo el Programa de Salud Reproductiva y Planificación Familiar de la dictadura Fujimorista (Rousseau 2012; Barrig 2002). De hecho, Bueno-Hansen señala que el movimiento feminista jugó un rol mucho menor, en comparación con el movimiento de derechos humanos, en la transición a la democracia y caída del régimen fujimorista (2020, 80-81), producto también de, como dice Barrig, su “dificultad para establecer

---

<sup>115</sup> En particular, se refieren a ONG feministas que eran parte de la Mesa Tripartita de Seguimiento de las medidas que debían adoptarse por el Gobierno, como compromisos adoptados en la Conferencia sobre Población y Desarrollo que tuvo lugar en El Cairo en 1994.

alianzas dentro del movimiento de mujeres [quienes ya se habían visto reprimidos por el régimen fujimorista] y virar hacia las organizaciones de derechos humanos” (2002, 601).

Ahora bien, la distancia también estaba relacionada con el vínculo de origen de los movimientos de derechos humanos con las organizaciones católicas y evangélicas. Y a pesar de que estas organizaciones se encontraban ligadas a los sectores más progresistas de sus respectivas Iglesias, los movimientos feministas no han estado de acuerdo con ellas históricamente (Bueno-Hansen 2020, 97). A pesar de las distancias y poca atención que prestaron en los años más violentos del conflicto armado interno a las violaciones a los derechos humanos, dos décadas después las mismas feministas y sus organizaciones fueron las que impulsaron incluir la perspectiva de género en el análisis que se estaba realizando en el trabajo de la Comisión de la Verdad (Bueno-Hansen 2020, 80-81).

A pesar de valor de los hallazgos de la Comisión y el ser una de las primeras que incluyeron en su Informe Final apartados donde se reflexiona sobre la violencia sexual como un delito de lesa humanidad, hay que señalar que el enfoque de género no fue incorporado desde el inicio de su trabajo. Esto puede haber tenido impacto en la subrepresentación cuantitativa de la violencia contra la mujer, mencionada por la Comisión en su Informe Final, que no sólo podría ser producto del silencio que guardaron las mujeres, sino también por la tardía decisión de incorporar la perspectiva de género en la metodología. Como recuerdan María Eugenia Ulfe y Silvia Romio (2021), el enfoque de género se incorporó en el segundo año de trabajo, cuando el antropólogo y comisionado Carlos Iván Degregori impulsó su incorporación al trabajo que ya se venía desarrollando; ello después que, como las mismas autoras cuentan, se enviara un memorándum de parte del programa de Diplomado en Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica del Perú al presidente de la Comisión señalando “la enorme tarea y los impactos diferenciados de la violencia” (Ulfe & Romio 2021, 377).

Posiblemente, como lo evidencian María Eugenia Ulfe y Silvia Romio, esta ausencia inicial de una dimensión de género en el trabajo de la Comisión se deba a ciertas continuidades metodológicas y de categorías heredadas del trabajo de las organizaciones de derechos humanos que comenzaron a constituirse a fines de la década de 1970, que luego empararon el trabajo de instituciones públicas, las cuales excluyeron “*a priori* una dimensión femenina compleja” (2021, 383). Lo anterior las autoras lo observan sobre todo respecto a la desaparición forzada: “notamos que hubo una predisposición a identificar la ‘desaparición con la masculinidad, esto es, considerar un sujeto masculino como la persona desaparecida” (2021, 385). Ahora bien, como Bueno-Hansen también señala, la incorporación de un enfoque de género en la Comisión fue también una oportunidad para el Estado peruano de “demostrar su adhesión a los últimos avances en el régimen de los derechos humanos”, que se habían manifestado en las experiencias de los Tribunales Justicia *ad hoc* de la Ex Yugoslavia y Ruanda, como también en el trabajo de la Comisión de la Verdad y Esclarecimiento Histórico de Guatemala (2020, 285).

Entre las limitaciones del tratamiento del enfoque de género en el trabajo de la Comisión se encuentra la centralidad que se le dio a los casos de violaciones sexuales en el conflicto armado interno, dejando de lado otra serie de experiencias diferenciadas que la violencia fue dejando, como por ejemplo que fueron las mujeres las que más se desplazaron, llevando “consigo la doble tarea de movilizarse y reconstruir sus familias en el nuevo lugar de residencia” (Ulfe & Romio 2021, 379). La ausencia extensa de la dimensión de género también se observa en lo que la socióloga Narda Henríquez les señala a Ulfe y Romio respecto a el impacto de los mandatos de masculinidad entre los militares y la violencia practicada durante el control que ejercieron en extensas áreas bajo el estado de emergencia. También centrarse en la violación sexual como un tipo de violencia vivida por mujeres tuvo un problema, ya que generó una segmentación respecto a quienes pueden sufrir el tipo de abuso, feminizando el delito e invisibilizando de cierta manera las violaciones vividas por hombres. Otro de los impactos respecto a la tardanza en la incorporación del enfoque de género en el trabajo de la Comisión tiene relación con el recojo de los testimonios. Debido a que ya se habían recogido relatos antes de la incorporación del enfoque de género y capacitación de los equipos de la Comisión, esos testimonios no podían ser vueltos a recoger, quedando posiblemente ciertas experiencias silenciadas o no profundizadas, impactando en la subestimación de los casos, como me lo explicó Julissa Mantilla en nuestra conversación (Lima, 31 de agosto 2018).

En el caso particular del análisis de lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca, Bueno-Hansen señala que la CVR eclipsó la subjetividad de las mujeres, centrándose en ciertos aspectos que hablan de estereotipos que operan en la forma de problematizar los casos. Para la autora se destaca el hecho de haber violado a mujeres vírgenes y al nacimiento de una serie de niños y niñas producto de embarazos forzados. Manifiesta la autora que “El caso se ve reforzado al construirse sobre el símbolo máximo de la inocencia, la virginidad y la prueba de que ha sido tomada: los niños que nacieron como consecuencia de la violación” (Bueno-Hansen 2020, 288). Esto es algo que también se puede observar al analizar la estructura de los testimonios de las mujeres sobrevivientes –que analizaré en la sección siguiente-, que es similar a lo expuesto con respecto a la continuidad de la metodología usada en el trabajo de la Comisión.

Este énfasis en ciertos aspectos, como lo son la inocencia y la virginidad de las mujeres, va construyendo un tipo de víctima “pura” y “legítima”. Esta construcción no se limitan sólo a cualidades que pertenecen a un plano subjetivo. Se complementan con un posicionamiento político “neutral”, apolítico, o más bien no simpatizante con los grupos armados que se esperaba –y que aún se espera- que hayan tenido las víctimas del conflicto. Este posicionamiento fomenta esta imagen de víctima “pura” y no “contaminada” políticamente en todo aspecto (tanto público como privado). De hecho, Ulfe y Málaga (2021) recuerdan que aunque el artículo n° 4 de la ley de creación del PIR, que estableció que no podrían acceder a reparaciones aquellos/as que hayan tenido alguna vinculación con alguno de los grupos subversivos, fue una decisión para contrarrestar la difamación que el trabajo de la CVR y el Informe Final estaban sufriendo de parte de sectores conservadores (p. 174-175), provocando una limitación de derechos a un grupo

de personas por su posición o vinculación política, y fortaleciendo, a la vez, está imagen de víctima legítima como aquella que fue inocente y apolítica.

Finalmente, el 28 de agosto del 2003 la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregó su Informe Final<sup>116</sup>, en donde hizo mención sobre la violencia sexual como crímenes de lesa humanidad y se refirió a lo sucedido en las bases contrasubversivas instaladas en las comunidades de Manta y de Vilca. Aunque no fue uno de los casos estudiados en profundidad por la Comisión, sí se convirtió en uno de los cuarenta y siete casos judicializables y entregados al Poder Judicial. El Instituto de Defensa Legal comenzó el análisis del Informe Jurídico “Violencia sexual en Huancavelica: las Bases Militares de Manta y Vilca”<sup>117</sup>, para ver las posibilidades de judicialización de los hechos. Este esfuerzo, para que IDL se hiciese cargo del caso judicial, también es impulsado por Consejería en Proyectos. Sin embargo, la primera piedra de tope tiene relación con las pruebas que acreditasen que el delito ocurrió. Roxana Vergara, asistente del caso en IDL al inicio del proceso de investigación, me comentaba que no había certificados médicos (documento que tradicionalmente se usa para acreditar una violación), tampoco denuncias debido a las amenazas que sufrieron las mujeres por parte de los militares.

Es interesante abordar este aspecto sobre la hegemonía de lo letrado, pero por sobre todo las limitantes que establece, en este caso en particular, con respecto a los procesos de búsqueda de justicia y reparación y su relación con el Estado. James Clifford (2001), en su reflexión en torno al juicio establecido por la comunidad de los wampanoag que vivían en Massachussets (Estados Unidos) en el año 1976, en torno a la propiedad de la tierra, observó que el juicio terminó por transformarse en una causa que buscaba determinar si la tribu Mashpee, como ellos se hacía llamar, era la misma que había cedido su derecho a la propiedad de la tierra a favor de obtener derechos a voto como ciudadanos libre e iguales de la República. A lo largo del juicio testificaron los mismos integrantes de la comunidad de Mashpee, recordando sus vidas en ese territorio y sus experiencias. Sin embargo, como el autor señala, el testimonio crucial fue el del historiador Francis Hutchins, quien expuso documento tras documento, creando “la sensación de estar sobre un sólido terreno documental. Todo descansaba en sólidas evidencias escritas” (Clifford 2001, 388). Finalmente, el jurado sentenció que la comunidad de Mashpee no era un tribu. Más allá de la decisión del jurado, tal como Clifford recalca, el juicio terminó por ser un “enfrentamiento entre las formas orales y escritas de conocimiento” (2001, 396), donde primó lo último por sobre lo primero, y a pesar de que la Corte sugería al jurado imaginar “una vida tribal”, pero que no mostraba una esencia y menos un “núcleo institucional”. Como se pregunta el autor, “¿cómo se le podría haber dado valor a una vida ‘tribal’ no documentada, ampliamente invisible (o no escuchada) para el registro superviviente?” (Clifford 2001, 396).

---

<sup>116</sup> El 28 de agosto el Informe Final fue entregado en la ciudad de Lima, y luego, al día siguiente, la Comisión lo entregó en la ciudad de Ayacucho.

<sup>117</sup> Nombre del Informe entregado por la CVR al Poder Judicial sobre lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca.

Nuestros Estados actuales y su institucionalidad son entes que se sustentan en una cultura letrada, a la que le es indispensable los documentos (los mismos que acreditan sus propias existencias) (Salomon et Niño-Murcia 2011). Esta característica puede generar ciertos problemas en torno a la relación que el Estado y la institucionalidad establece con sus propios ciudadanos, una relación que estaría mediada por los documentos y lo letrado. Como Ulfe y Romio (2021) muestran, para el caso peruano y en relación al trabajo de la Comisión de la Verdad, la ausencia o inexistencia de documentos con respecto a la desaparición de personas expuso esta distancia. Recuerdan que muchos procesos de búsqueda se iniciaban con “una denuncia fiscal o un certificado de muerte presunta”; por tanto se estableció una relación intrínseca y lineal entre “una denuncia, la activación de un proceso de búsqueda y la respectiva restitución simbólica” (Ulfe & Romio 2021, 395). Esto implicaba que muchos casos podrían haber sido no considerados debido a la ausencia de algún documento que acreditara la situación y/o condición, la cual en muchos casos se debe no necesariamente a un desconocimiento, sino que a la falta de un órgano o institución e incluso –sobre todo para el caso en cuestión- las condiciones políticas donde se permitiera generar el documento. Por ello, como evidencian las autoras, muchos de los casos corresponden a hechos que ocurrieron en contextos urbanos o periurbanos “donde los familiares lograron presentar un acta de denuncia fiscal” y sobre todo casos donde “los familiares sintieron que podían acceder a un reclamo de justicia sin correr el riesgo de ser acusados de ‘terroristas’ y, por ende, perseguidos” (Ulfe & Romio 2021, 395). De esta manera, la ausencia de documentación puede generar brechas y distancias entre la ciudadanía y la institucionalidad, ocultándose ciertas situaciones que ocurren debido a la imposibilidad de evidenciarlo desde lo escrito, y es lo que se evidenció al inicio de la formulación del caso judicial de Manta con respecto a la ausencia de documentación.

Otro escollo que tuvieron que solucionar las organizaciones fue el desconocimiento de los nombres de los perpetradores, quienes actuaron usando seudónimos (video-llamada Roxana Vergara, 16 de agosto 2020). Es por ello que se le solicitó al Ministerio de Defensa los nombres de los militares destinados a las bases, información denegada y ocultada hasta el día de hoy (Wiesse et al 2018, 11). Otro problema tiene relación con la prescripción, según lo que establecía el Código Penal Nacional de 1924, normativa vigente al momento de ocurridos los hechos (video-llamada Roxana Vergara, 16 de agosto 2020) El Código Penal de 1924 establecía que el rango de tiempo permitido para investigar los “Delitos contra las buenas costumbres, delitos contra la libertad sexual y el honor sexual” no podía superar el máximo de tiempo que podía tener la sentencia del mismo. Esto implicaba que desde ocurridos los hechos (desde 1984 en adelante), al momento cuando se estaban realizando las primeras etapas de proceso de judicialización, ya habían pasado veinte años, siendo que el máximo de pena a la que podían aspirar era de diez años. Por ello, la gran mayoría de los casos se podrían considerar prescritos. Frente a este panorama, para evitar la prescriptibilidad de los delitos y para la estrategia de litigio,

será importante argumentar que los casos en cuestión son crímenes de lesa humanidad, incorporando el Derecho Penal Internacional y el Estatuto de Roma de 1998<sup>118</sup>.

Sin embargo, el mayor tema a resolver era encontrar a las mujeres violentadas y saber si estaban interesadas en emprender un proceso judicial. Carlos Rivera me señalaba: “lo único que teníamos era el informe jurídico de la CVR y nada más, porque no conocíamos a nadie” (conversación personal, Lima, 24 noviembre 2018). Es así como IDL decidió desarrollar una estrategia que les permitiera acercarse a las víctimas. Roxana señaló que esto es lo “atípico” del caso, porque “las víctimas no vinieron a nosotros. Nosotros vamos” (video-llamada, 16 de agosto 2020).

*Mientras esperábamos que llegara Magda y Margarita, decidí invitar a Rosalía a ir al local de la esquina. Nos sentamos en una pequeña mesita. Pedí un café pasado y Rosalía el menú que estaba disponible. Rosalía comenzó preguntándome qué es lo que fui a hacer a Manta. “Quería conversar con el registrador del pueblo de aquella época”, le respondí. Me preguntó cómo estaba el pueblo. Le conté que estaban realizando unos trabajos, organizando las delimitaciones de los terrenos. Eso había hecho que varias personas, que generalmente viven fuera del pueblo, llegaran de visita. Le comenté que varias personas me contaron que es lo que les había pasado, cómo había sido la llegada de los militares al pueblo. Rosalía me comenzó a contar que ella tenía unos 14 años en aquella época. “Estaba en 4to de secundaria. Eran como las 5 de la mañana. Mi mamá ya tenía prendido el fuego. Y se comenzaron a escuchar balazos”. Me contó que no sabía para donde arrancar, pero “Dios me ayudó”. Luego comenzó a relatarme varios casos de abuso que ella supo que ocurrieron. Así es como comenzó a contarme de ella. Que tiene cinco hijos. Su hijo mayor es producto de la violación sexual. Me dijo que cuando fue con su abuelita a averiguar el nombre de quien la había violado le dieron un nombre falso. “¿Por qué hacen eso? Por qué sabían que no era correcto lo que me habían hecho”. Para Rosalía eso fue una demostración del crimen. Me expresó su malestar porque en el juicio los militares acusados niegan los hechos: “¿Por qué no dicen la verdad? Dios igual los va a juzgar”. Y reafirmó su postura: “Y si nosotras estuviéramos mintiendo, Dios también nos juzgaría”, como si su verdad tomara fuerza a través de la convicción de no estar mintiendo a los ojos de su Dios.*

*Comenzó a recordar cómo comenzó el proceso judicial. Recordó el primer episodio de esta larga travesía que ha recorrido para conseguir justicia. Retrocedió en los años y recuerda un día, a mediados de los 2000, cuando iba regresando junto con su marido a su casa en Villabamba. Estaban arriba de un camión, sentados en la parte trasera junto con otras personas. De repente, un joven se trepó por las barandas del camión y preguntó “¿Estará aquí Rosalía?”. Ella se puso nerviosa. No respondió nada. Ante la pregunta y su silencio, su marido respondió: “Es mi esposa. ¿Qué pasa?”. El joven les pidió conversar con ellos. Él iba acompañado de dos mujeres.*

*Al llegar a su casa, el joven comienza a conversar con el marido de Rosalía, alejándose de ella y de las dos mujeres. Las dos mujeres comenzaron a hablar con ella, y le preguntaron si cuando los militares habían estado*

---

<sup>118</sup> Respecto a este punto, me extenderé en la sección relativa a la violencia en el marco del derecho internacional.

*en el pueblo, habían abusado de ella. Rosalía dice que sí. Y me contó que se quejó con ellas “¿Por qué me hacen recordar esas cosas malas que me han pasado en mi vida? Si no me hubiesen abusado, mi vida podría haber sido distinta”. Una de las mujeres le contó que existía la posibilidad de judicializar su caso. “Quizás te interesaría participar”*

*(notas de campo, Huancayo, 19 octubre de 2019).*

Carlos Rivera me comentaba que esto fue lo más complicado del caso: encontrar a las mujeres y luego demostrarles la importancia que significaba “impulsar una investigación” sobre lo que les había sucedido (conversación personal, Lima, 24 de noviembre 2018). Rivera señalaba que esta etapa les demoró unos dos años. “Significó un trabajo constante de viajes a Huancavelica, a la propia Manta, a Vilca, a Huancayo y otros pueblos. Tratar de encontrarlas una por una, presentarse, de la noche a la mañana, ‘mira, vengo a construir el caso’. Porque es distinto dar un testimonio [a la CVR] y convencer a las señoras de meterse en un juicio. Hay una distancia significativa” (conversación personal, Lima, 24 noviembre 2018). Esto fue un gran desafío para IDL, recordaba Rivera, para quienes estaban acostumbrados a trabajar con víctimas que venían animadas a denunciar y exigir justicia. Al contrario, este caso implicó desarrollar una serie de estrategias para lograr la confianza de las mujeres sobrevivientes, y que a la vez significó un proceso de crecimiento de la propia ONG, por el tipo del caso que habían decidido asumir. Rivera recordaba que las mujeres tenían no sólo una gran desconfianza inicial hacia ellos, sino que también una desconfianza al sistema judicial y al propio Estado, reflejado en su descreimiento, respecto a que las distintas instancias del Poder Judicial les creyeran, así como también la posibilidad de alcanzar justicia (conversación personal, Lima, 24 noviembre 2018).

En el caso de IDL, parte del trabajo de búsqueda de las mujeres fue desarrollado por Roxana Vergara. Su primer paso fue ir a revisar los registros que se encontraban en la Defensoría del Pueblo. Fue así como dio con una dirección de una señora en Huancayo. Al visitarlas, Roxana comentaba que ellas mismas le contaban de otros casos y le decían dónde podría encontrarlas, porque finalmente muchas de ellas son familiares cercanos o lejanos. Roxana recordaba que logró encontrar unas cinco o seis señoras, después de haber realizado unos tres viajes a la zona. Así fue como armó una pequeña historia, a partir de lo que las señoras le iban contando, y los nombres y seudónimos con los que habían actuado los militares perpetradores. Sin embargo, lo fundamental era encontrar un patrón de acción, que evidenciara que los casos eran una práctica sistemática, y una cadena de mando, en tanto responsabilidad de la institución militar (video-llamada Roxana Vergara, 16 agosto 2020). Respecto al patrón de acción, Roxana comenzó a pesquisar ciertos detalles que evidencian una forma de operar: “usaban ciertas palabras, tenían ciertas formas de persuadir, de amenazarlas” (video-llamada, 16 de agosto de 2020).

Es importante señalar que en la época, cuando tanto IDL como DEMUS comenzaron a contactarse con las mujeres sobrevivientes de violencia sexual, el Estado peruano no había creado ninguna política pública que tuviera como objetivo reconocer y reparar a las personas

víctimas del conflicto armado interno, y sólo era posible acceder a reparaciones y justicia a través de un proceso judicial. De hecho, en el año 2004 el Estado peruano, haciéndose eco de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, decide crear la Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN), entidad gubernamental que tiene como objetivo el seguimiento de las acciones y políticas del Estado, respecto a la reparación colectiva y reconciliación nacional post conflicto armado. Por ello, como pesquisó Vergara, uno de los motivos que llevaban a las mujeres a iniciar un proceso de investigación judicial era la posibilidad de lograr alguna indemnización monetaria que les permitiera mejorar, aunque sea marginalmente, su situación económica. Recordaba Vergara que la situación de pobreza en la que se encontraban era inimaginable en las comunidades<sup>119</sup> (video-llamada, 16 de agosto 2020). Mercedes Crisóstomo también señala lo mismo: “De otro lado, las mujeres que están llevando adelante los juicios contra las militares sobre todo lo hacen pensando en una reparación que alivie la situación económica de los hijos que tuvieron como resultado de las violaciones sexuales” (2011, 12). Magda, de hecho, me comentó que al arribar a Huancayo, luego de haber sido abusada, para poder conseguir algo de dinero para mantenerse a ella junto con su hij-, comenzó a vender dulces en la calle (conversación personal, Huancayo, octubre 2019). En esos contextos de pobreza, sumado a la inexistencia de políticas públicas que entregaran reparaciones, un proceso judicial era la única forma de conseguirlo. Además, el objetivo sobre todo era lograr que sus hijos/as pudiesen acceder a educación, tal como se deja entrever en los mismos testimonios entregados a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (Sastre 2020), y como el beneficio al que podían aspirar, frente al riesgo que asumían al iniciar un proceso judicial, versus la exposición que éste significaría para ellas –considerando que en varios casos, para ese momento, sus parejas no sabían lo que les había sucedido-. En ese sentido, una reparación económica es sumamente importante cuando no tienen nada.

Es por ello que el establecimiento de la CMAN fue un impulso importante, y que condujo a la creación y luego aprobación en el año 2005, por parte del Congreso, de la creación del Plan Integral de Reparación (PIR), entendido como “el instrumento técnico normativo que establece los principios, enfoques, objetivos, políticas y acciones que guían la acción del Estado [...] en materia de reparación, a las víctimas de la violencia” (decreto supremo n°15-2006-JUS). Sin embargo, para la ejecución del PIR era necesario crear un listado de personas que deberían ser reparadas por el Estado. Para ello se creó el Registro Único de Víctimas (RUV), instancia donde las personas deben presentar sus casos y acreditar la vulneración de derechos, los cuales son revisados antes de proporcionar la condición de víctima, que les permite acceder a reparaciones. Las mujeres sobrevivientes que actualmente son parte del proceso judicial en su mayoría fueron inscritas como parte de los listados de personas reconocidas por el Estado como víctimas, y por tanto sujetos de reparación, en el año 2009, dos años después de haber sido

---

<sup>119</sup> Hay que recordar que la gran mayoría de las mujeres que fueron afectadas por violaciones sexuales se desplazaron de sus pueblos, rompiendo con redes de apoyo comunales.

interpuesta la primera denuncia por violación sexual en la Fiscalía de Huancavelica que daría inicio al proceso judicial en cuestión (notas de campo, Huancayo, octubre 2018).

Con respecto a la importancia de judicializar lo ocurrido en Manta y Vilca, para el IDL el objetivo era castigar a los autores de las violaciones sexuales sufridas por las mujeres de estas comunidades campesinas, y con ello evidenciar que este tipo de violencias fue una práctica cotidiana en el actuar de las Fuerzas Armadas durante el conflicto armado. Roxana Vergara en su trabajo de búsqueda e inicio la judicialización de los casos nota que, a partir de la dureza de los detalles que comienza a recopilar, un proceso de este tipo no era posible llevarlo a cabo, sin apoyo psicológico. Así, IDL comenzó a trabajar con REDINFA (Red para la Infancia y la Familia), institución fundada en 1992 enfocada en el trabajo con niños y niñas afectados por la violencia política. REDINFA planteó desarrollar una propuesta metodológica de intervención, caracterizada por un enfoque comunitario, en pos de la reconstrucción de la memoria histórica de las comunidades. Esto implicaba promover una comprensión distinta de los hechos que habían asolado a la comunidad, y así promover que tanto las mujeres sobrevivientes de violencia sexual pudieran denunciar, como así también los testigos de los hechos (Chauca, Bustamante & Oviedo 2004). Elsa Bustamante fue una de las psicólogas de REDINFA. En la conversación que sostuve con ella me explicó el trabajo que desarrollaron junto con IDL. Recordaba que plantearon una intervención donde permitiera que las mujeres sobrevivientes se acordasen de cierta información relevante para el diseño del caso judicial, pero a la vez fuera también un proceso recuperativo “no sólo recuperar la verdad, sino también recuperar los sentimientos, las emociones, poder contener lo que se removía después de muchos años” (videollamada, 17 diciembre 2020). Vale señalar que la propuesta de REDINFA fue resultado de una serie de intervenciones y aprendizajes en varias comunidades afectadas por la violencia política, durante los años 1990 y primeros años del 2000. Esas experiencias las llevaron a plantear una propuesta metodológica que se fundamentaba en la importancia que tiene para los “procesos de recuperación de la salud mental, [...] iniciar procesos de recuperación de los derechos fundamentales de las personas y el fortalecimiento de su identidad como miembros de una sociedad” (Chauca, Bustamante & Oviedo 2004, 6).

Para Rivera el trabajo realizado por REDINFA también fue clave en aquel proceso de generar confianzas de las mujeres sobrevivientes con la organización, pero también entre ellas mismas, permitiendo que conocieran a otras mujeres con experiencias similares. Generar esos espacios también significó que ellas sintieran que estaban en un espacio donde, después de mucho tiempo, había personas dispuestas a escucharlas, y que les proponían una posibilidad de justicia (conversación Carlos Rivera, Lima, 24 noviembre 2018).

Por otro lado DEMUS, a fines del 2004, obtuvo fondos de Consejería en Proyectos y de la organización Womandkind para desarrollar un proyecto de intervención en salud mental comunitaria (Cárdenas et al 2005, 9; conversación María Ysabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018). La intervención buscaba generar las condiciones para que las mujeres se atrevieran a hablar de lo ocurrido y así denunciar; es decir, el foco del proyecto es la judicialización de los

casos de violaciones sexuales, y apoyar a que las mujeres sobrevivientes puedan acceder a justicia y reparaciones (conversación María Ysabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018; conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 noviembre 2018).

Merece un comentario aparte el proyecto de intervención en salud mental comunitaria desarrollado por DEMUS en la comunidad de Manta. El proyecto se tituló “Haciendo encontrar nuestros corazones: el encuentro con Manta”. Fue desarrollado por un equipo interdisciplinario, compuesto por abogadas, antropólogos, sociólogas y sicólogas<sup>120</sup>. Tenía como objetivo facilitar el acceso a justicia y a reparaciones a las mujeres víctimas de los delitos de violaciones sexuales durante el conflicto armado. Es importante volver a recordar que para el inicio del proyecto de intervención no existía aún el PIR, lo que significaba que las mujeres sólo podían obtener reparaciones como resultado de procesos de judicialización.

En términos concretos, el objetivo del proyecto era “contribuir” a la “reconstrucción del tejido social de la comunidad”, lo que permitiría “reestablecer las redes de confianza y vínculo”, y con ello “las condiciones subjetivas” para el ejercicio de derechos y el desarrollo de los habitantes del pueblo (Neira & Escribens 2010, 13; Velásquez 2007, 124). El proyecto también buscaba “ofrecer espacios de escucha y contención emocional” para las mujeres, y para la población en general, crear espacios de prevención de violencia sexual, asesorar propuestas que buscaran alcanzar justicia y reparación, e impulsar “nuevas comprensiones sobre la violencia sexual”, no sólo sobre la ocurrida durante el conflicto armado interno, sino también en el pasado y en el presente (Neira & Escribens 2010, 13; Velásquez 2007, 124).

A partir de un primer viaje de diagnóstico, diseñaron un plan de trabajo que implicaba el desarrollo de una serie de talleres que tenían como objetivo crear condiciones para que las mujeres decidieran hablar de lo que les había ocurrido, con miras a iniciar un proceso de judicialización. Lo anterior fue resultado de un proceso de aprendizaje, tanto del equipo como de la organización, de comprender que no se podía replicar lo que habían realizado en otros lugares. De hecho, Diana Portal comentaba que ese era uno de los problemas del diseño del proyecto al haber sido creado desde Lima: “Es un proyecto de gabinete” (conversación personal, Lima 5 y 9 de noviembre de 2018). En este caso era necesario crear las condiciones para que las mujeres sintieran que era posible contar lo sucedido, generando las confianzas, construyendo los espacios y promoviendo la concepción de sujetas de derecho, más allá de que, como lo señala María Ysabel Cedano “tú como abogada consideres que debe realizarse [judicializarse]” (conversación personal, Lima, 19 noviembre 2018).

El proyecto comenzó a desarrollarse a principios del 2005, con el beneplácito de la comunidad de Manta, a través de un convenio que era renovando anualmente en asamblea comunitaria. El equipo viajaba a la comunidad todos los meses y permanecía alrededor de quince

---

<sup>120</sup> El equipo estaba conformado por Eloy Neira (antropólogo), Diana Portal (abogada), Flor de María Valdez (abogada), Paula Escribens (psicóloga), Silvia Ruiz (psicóloga) y Nora Cárdenas (socióloga). El equipo estuvo coordinado por Tesania Velásquez (psicóloga).

días. Durante ese tiempo desarrollaban varios talleres: con las autoridades, en la escuela y con mujeres. Los talleres en la escuela eran desarrollados por las psicólogas. Allí se pesquisaron casos de abuso y maltrato. Respecto a los talleres con las autoridades, estos estuvieron a cargo de las abogadas del equipo. Tuvieron como objetivo construir un acercamiento con la comunidad. Entre las actividades desarrolladas encontró la construcción de líneas de tiempo, dinámica que les permitió ir explicando quienes eran ellas como integrantes de DEMUS. Tanto para las autoridades como para la comunidad, sintieron que constantemente eran visitados por instancias del Estado y organizaciones, sin recibir ninguna retribución al contar todo lo que habían sufrido en la época del conflicto. Para ellas fue importante que la comunidad entendiera que no eran parte de alguna institución del Estado y que no tenían ninguna vinculación con la CVR. Para esa época, ya habían estado en la comunidad, además de los equipos de la CVR, el Programa de Apoyo al Repoblamiento (PAR), la Defensoría del Pueblo –entregando constancias de desaparecidos-, y paralelamente se encontraba trabajando el Instituto de Defensa Legal.

Esta necesidad de marcar las diferencias con el resto de instancias se debía a una sensación de malestar que sintieron entre los habitantes del pueblo. Diana Portal recuerda que varios campesinos con las que ella conversaba durante los talleres le señalaban que habían contado lo que les había ocurrido y eso no les había servido de nada. Le decían “Me vienes a remover el mismo tema y no veo ningún cambio y ninguna reparación para nuestra comunidad” (conversación personal, Lima, 5 y 9 noviembre 2018).

Paula Escribens me comentó que en la comunidad también hubo reticencia para hablar sobre la violencia y violaciones sexuales. Para superar ese recelo, comenzaron a realizar varias acciones, como charlas, asesorías legales apoyo para adolescentes, para de a poco ir introduciendo la noción de derechos humanos (conversación Paula Escribens, Lima, 31 octubre 2018). Una de las actividades fueron talleres de mujeres. Éstos estuvieron pensados para tratar varios temas, entre ellos la violencia intrafamiliar y las violaciones sexuales perpetradas durante la época de la violencia. Diana Portal, quien participó en los talleres, comentó que las mujeres participantes reconocían que habían prácticas violentas al interior de sus familias, como los golpes que le propinaban sus maridos. Sin embargo, consideraban que esas prácticas eran propias de las relaciones de parejas y les señalaban que siempre había sido así en la comunidad. En esa línea, las mujeres criticaban la visión de las profesionales del proyecto porque no estaban casadas y porque no eran de la comunidad (conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre de 2018). A pesar de esta discrepancia, el taller fue avanzando en su planificación. Dentro de esta, habían planificado dos sesiones para hablar sobre violaciones sexuales. Diana me señala que para no confrontarlas tanto, deciden reflexionar sobre lo ocurrido en Ayacucho. Esto también respondía a su objetivo de demostrar que los casos de violaciones sexuales eran una problemática nacional y que había sido una experiencia compartida por muchas mujeres en ese tiempo. Finalmente, tal como lo habían pensado, al finalizar la segunda sesión y después de varios meses de trabajo en terreno, se acercó una primera mujer y les preguntó si podía conversar con ellas en otro lugar. El equipo la invita a que vaya al segundo piso del local comunal, espacio que ellas alquilaban para hospedarse durante sus estadias.

El proyecto finalizó en diciembre del 2008, luego que la asamblea de la comunidad decidiera no renovar el convenio anual que permitía la intervención en el pueblo. Diana recordaba que el pueblo comenzó a acusarlas de “haber vuelto revoltosas a las mujeres” y de estar beneficiándose de su dolor y de la comunidad. Pero sobre todo, de estar “manchando a la comunidad”, difundiendo los hechos de agresiones sexuales, dando una impresión de que todas las mujeres mantinas habían sido violadas, y que por ello ningún hombre de otra comunidad querría casarse con ellas (conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre 2018). Incluso, algunas mujeres que les habían contado sus testimonios de violencia sexual, comenzaron a negarlos.

Paula Escribens, sicóloga que participó en el proyecto desarrollado por DEMUS, me expresó que los hombres de la comunidad no querían que se hablara sobre violencia sexual (conversación, Lima, 31 de octubre de 2018). Era algo que no querían ver, dice Diana Portal, porque ellos sentían que no habían sido “lo suficientemente hombres”, para proteger a las mujeres, socavándose una idea de masculinidad y de autoridad (conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre de 2018), lo que también había sido pesquisado por Elsa Bustamante y el trabajo de REDINFA en la comunidad de Manta (video-llamada, 17 diciembre 2020). Tampoco deseaban que las mujeres se empoderaran. Esto habría sucedido debido a la perspectiva de trabajado desarrollado por la organización. En un documento publicado por DEMUS en octubre de 2010, titulado *Salud mental comunitaria. Una experiencia de psicología política en una comunidad afectada por la violencia*, escrito por Paula Escribens y Eloy Neira, ambos integrantes del proyecto, señalaban que la psicología política conduce a que parte de la persona durante su proceso terapéutico cuestione las relaciones de poder, requiriendo el desarrollo de la capacidad de denuncia y su lucha contra ese orden. Por ello “el enfoque de la psicología política lleva necesariamente al cuestionamiento de dicho orden y, en este sentido, al establecimiento de un conflicto” (Neira & Escribens 2010, 44-45). En este caso, el y la autora señalaban que las mujeres víctimas de violaciones sexuales fueron impulsadas a ejercer sus derechos no sólo frente al Estado, sino que también frente a sus paisanos hombres. Esto implicó que removieran tejidos de poder, convirtiendo a la organización y el proyecto en algo incómodo, señalaba Diana Portal, que se notaba en la poca importancia que le daba la comunidad, y más específicamente las autoridades, a las violaciones sexuales, como algo de lo que no se tenía que hablar (conversación personal, Lima, 5 y 9 de noviembre de 2018).

Finalmente, deciden trasladar el proyecto a Huancavelica. Esto implicaba ir a buscar a las mujeres a la comunidad para poder desarrollar talleres con ellas en Huancavelica. En una oportunidad, Diana me cuenta que habían llegado al pueblo a buscar a las mujeres para trasladarlas a la ciudad para realizar los talleres y escucharon “allí está el auto de las violadas” (conversación personal, Lima, 5 y 9 de noviembre de 2018). Esta situación era una demostración del estigma y discriminación que sufrían las mujeres, y ratificaba el miedo que sentían en caso de contar lo que les había sucedido.

A pesar de que el proyecto se hace insostenible, lograron que tres mujeres iniciaran un proceso de denuncia. También lograron generar una ordenanza municipal para que en el parque Santa Ana de la ciudad de Huancavelica se plantaran rosas, emulando el reconocimiento que existe en el ex centro de tortura Cuartel Terranova, hoy Parque por la Paz Villa Grimaldi a las mujeres detenidas desaparecidas durante la dictadura militar chilena. Sin embargo, cuando la organización dejó de aportar con recursos, la Municipalidad no continuó plantando las rosas<sup>121</sup>.

Antes de realizar las primeras denuncias, las mujeres firmaron consentimientos informados con las organizaciones que comenzarían a patrocinarlas en el proceso judicial. Diana me comentaba que esto implicaba comentarles a las señoras, que podrían convertirse en posibles patrocinadas, los pro y los contra de iniciar un proceso judicial; que seguramente sería un juicio largo, desgastante e incluso que sería difícil conseguir justicia. Luego de la aceptación de las condiciones, las abogadas y abogados de ambas organizaciones iniciaron un arduo trabajo de creación de los expedientes de los casos. Esto implicaba largas sesiones donde las mujeres, de manera individual, les iban contando todo lo que les había ocurrido, con la mayor prolijidad posible: cuántas veces habían sido abusadas, cómo habían sido abusadas, por uno o más militares, entre otros detalles.

Las primeras denuncias se llevaron a cabo en el 2004. Un segundo grupo de mujeres de Manta realizaron nuevas denuncias el año 2007. Finalmente, un tercer grupo lo hizo a finales del 2008 y principios del año 2009. Las primeras denuncias vinieron de la mano de mujeres contactadas por IDL. Magda recordaba aquella ocasión como un momento que nunca antes se hubiese imaginado que iba a ocurrir. Ella, junto con otra mujer que había sido violada por militares que se encontraban en la base de Vilca<sup>122</sup>, se acercaron a la Prefectura de la ciudad de Huancavelica para denunciar aquellos crímenes de las que habían sido víctimas hace más de veinte años. “No lo podíamos creer señorita”, me decía Magda, refiriéndose a que estaban en la Fiscalía denunciando, logrando ser capaces de vencer sus temores y sus miedos. Me contaba que reían como niñas al salir de la diligencia, una risa que oscilaba entre la alegría y el nerviosismo por lo que habían hecho (notas de campo, Huancayo, octubre 2018).

Posterior a las denuncias, la Fiscalía comenzó una investigación para acreditar la existencia de los delitos. En el caso de las patrocinadas de IDL, “En la Corte Superior de Huancavelica la instrucción se abrió el 2009, dos años después. Las señoras contaron sus historias primero ante un fiscal y luego ante un juez. El 2011 el otro grupo rindió su instrucción

---

<sup>121</sup> María Ysabel Cedano consideraba que además de haber un problema de recursos, hubo un problema de índole cultural. “De repente no eran [las rosas] las flores más idóneas para el clima. O también habían flores propias de la zona”, las que podrían haber hecho más sostenible el objetivo de la ordenanza (conversación personal, Lima, 13 de diciembre de 2018).

<sup>122</sup> El caso de esta mujer es el ejemplo de las barreras que han tenido sortear quienes actualmente se encuentran en el proceso judicial. Ella no pudo continuar en el proceso judicial debido a que no pudo dar con el nombre verdadero de quien fue su perpetrador, requisito indispensable para poder continuar en el proceso judicial. Sin embargo, la actual sala penal ha decidido que ella, al igual que otras mujeres, pueden entregar su testimonio en audiencia, como testigo y ejemplo de la sistematicidad del crimen.

en Lima. El siguiente paso consistió en la realización de los peritajes psicológicos en el Instituto de Medicina Legal del Ministerio Público en Huancayo” (Wiesse et al 2018, 33).

Con respecto a todo el proceso, es interesante la mirada que María Ysabel Cedano me compartió. Señalaba que a lo largo de éste hay momentos que, al mirarlos desde una perspectiva a largo plazo, pueden tener efectos reparadores. Me describía que las pericias psicológicas, dentro de la cultura judicial, son herramientas que buscan probar la veracidad de los testimonios y saber si hay o no secuelas. De esta manera se gradúa el daño, para poder establecer los costos de la afectación, de la recuperación y los judiciales. A pesar de ser una instancia más bien burocrática, Cedano señalaba que haberse encontrado con profesionales empáticos y respetuosos, sobre todo en las pericias de oficio realizadas por el Instituto de Medicina Legal, había convertido la instancia en un momento reparador. Habían logrado “que ellas sientan que pueden contar y no sentirse cuestionadas. Esto hace que la pericia también sea una herramienta valiosa de respaldo a su testimonio” (conversación María Isabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018). Algo similar puede ocurrir al encontrarse con fiscales que al momento de tomar los testimonios, lo hagan de manera respetuosa, amable y empática, inspirando confianza, para que “las mujeres sienten que la sola toma del testimonio de una persona que no duda de su palabra o que no las hace sentir que están mintiendo, ya es reparador. Ellas dicen esto a mí me reparó” (conversación María Isabel Cedano, Lima, 13 diciembre 2018). Lo contado por Cedano es lo que Jave (2020) define como la experiencia de justicia, y como ésta puede ser reparadora, más allá de las concepciones de justicia retributiva y restaurativa. Lamentablemente no todo el proceso ha tenido estas características, tal como ha queda plasmado al momento de describir las audiencias judiciales de los juicios orales.

En el 2013 la Sala Penal declaró como procedentes ambos procesos, el cual fue remitido en el año 2014 a la Tercera Fiscalía Superior Nacional para formular la acusación. El año 2015, dicha Fiscalía formuló la acusación contra los trece militares identificados por las nueve mujeres patrocinadas entre IDL y DEMUS. A los ex militares se les sindicaba como responsables del delito de violaciones sexuales en el contexto del conflicto armado interno (DEMUS, tríptico campaña “Un Estado no viola”; Wiesse et al 2018, 33). Finalmente, el 8 de julio de 2016 se iniciaron las audiencias del juicio oral, ante el Colegiado B de la Sala Penal Nacional. Sin embargo, para llegar a la denuncia contra los trece ex militares no fue nada de fácil. Implicó un gran esfuerzo de búsqueda y reconocimiento e identificación de los perpetradores, tanto por parte de los equipos jurídicos como de las propias mujeres.

*Ella guardaba consigo una carta firmada por aquel soldado que la abusó. En esa carta que firmó aquel soldado ante sus padres, él se comprometía a volver al pueblo, para hacerse responsable del hijo o hija que nacería producto del embarazo forzado. La carta, y sobre todo la firma que allí se encontraba, fueron fundamentales para el proceso de reconocimiento. “La firma tiene una colita al final”, y fue esa colita la que se le quedó grabada en su memoria. Ese detalle fue el que le permitió identificar una firma, entre las varias que*

*acompañaban a las fotografías del RENIEC que le mostraron sus abogados y abogadas. “Esa es. Abí estaba la colita”, les dijo a los abogados, identificándolo. Así, la firma los condujo a un nombre y a una dirección, y a ese hombre que tanto daño le había hecho.*

*La identificación de la firma fue una primera parte del reconocimiento. Había que ir a esa dirección y corroborar que allí viviera él. Es así como un día, ella en compañía de sicólogas/os y abogadas/os, partieron hacia el lugar donde supuestamente viviría quien abusó de ella. Al llegar a la dirección se estacionaron a una distancia prudente, desde donde no podría ser vista, pero ella sí podría mirar. De la otra camioneta, donde viajaba algunos de los sicólogos y abogados, se bajaron para acercarse a la casa y preguntar por aquel hombre. Él salió de la casa. Le preguntaron si aún tenía maíz a la venta, porque en el pueblo les habían dicho que en esa dirección vendían. Él dijo que no, que no vendía maíz, pero los remitió a otra casa, donde sí vendían, que allí podrían preguntar si aún les quedaba algo, porque ya la temporada estaba acabando. Ese tiempo fue suficiente para que Magda lo observara, viera sus gestos, sus acciones, como movía sus manos, como giraba su cabeza. Lo miró detenidamente, con calma. Así es como ella lograba confirmar que aquel hombre que salió de esa casa, era quien a mediados de los años '80 había abusado de ella.*

*(Notas de campo, Huancayo, octubre 2018)*

Dar con el nombre verdadero y la dirección de quienes habían abusado de las mujeres, era parte fundamental del proceso de judicialización. Roxana Vergara me señaló que al revisar los testimonios entregados a la CVR no había mucha información: no había nombres de los agresores, sólo seudónimos, menos algún otro dato que pudiese ayudarles a encontrarlos (videollamada, 16 de agosto 2020). Diana, en el caso de DEMUS, recordaba no haber realizado este tipo de acercamientos, aunque eso no impidió que alguna de sus patrocinadas o uno de sus hijos o hijas –no recordaba precisamente-, por su propia cuenta decidiera visitar a quien acusaban del delito de violación sexual (conversación personal, Lima, 5 y 9 noviembre 2018). Diana me comentaba que durante los años del conflicto se permitió a los soldados votar. Para que ello fuese posible, fue necesario que sacaran libretas electorales, ingresando por tanto a los registros civiles. Esos archivos, sobre todo los fotográficos, fueron fundamentales para las abogadas para poder identificar a los agresores y obtener más información sobre su ubicación.

No dar con los nombres de los agresores fue otro de los problemas del propio proceso judicial. Varias mujeres tuvieron que abandonar el proceso debido a la imposibilidad de individualizar al responsable de delito (Wiese et al 2018, 34). Pero este no fue el único problema. Otras mujeres también desistieron de la judicialización, tanto por miedo y/o cansancio. De hecho, una de las señoras con quien conversé en varias oportunidades y que es parte del proceso judicial, me comentó que ella no usaba su verdadero nombre porque tenía miedo que llegaran al pueblo donde vivía y “le hagan algo” (nota de campo, Huancayo, octubre de 2018). Ella no se sentía segura y esa era una sensación que compartían con otras mujeres. Temían ser secuestradas. Algunas de ellas me decían que hay veces que sentían que las perseguían, que las estaban buscando (notas de campo, Huancayo, agosto 2019).

Otro problema ha sido la ausencia de apoyo, en varios casos, tanto por parte de sus familias y como también de la comunidad. Son varias mujeres las que hace años no viven en la comunidad, debido a los constantes comentarios discriminatorios (Wiesse et al 2018: 34), y que continúan recibiendo por parte de sus paisanos y paisanas, llegando a negar sus relatos, tal como pude constatar en mis estadias en Manta (notas de campo, Manta, mayo y octubre 2019). De hecho, respecto a las marginaciones, malos tratos que ellas recibían tanto por las miembros de la comunidad e incluso por sus familiares, éstos fueron mencionados al momento de sus testimonios durante las audiencias judiciales. Por ejemplo, una de las mujeres sobrevivientes al preguntarles, en el juicio, cómo las trataban por haber tenido un hijo o hija de los militares respondió que eran maltratadas e insultadas. Les decían que ellas eran los “perros de los morocos” (militares) (notas de campo observación audiencias judiciales, sesión 10 de marzo 2021). En otra ocasión, otra la de las mujeres al ser consultada respecto a cómo se siente, ella responde que no se siente bien, que “no estoy normal”. Agregó que son despreciadas y las llamaban “sobras de moroco” (notas de campo observación audiencias judiciales, sesión 24 de agosto 2021). En otra sesión, otra de las mujeres querellantes comentó en el juicio que, producto de haber sido abusada por militares, ella era marginada por sus vecinos, por sus tíos, por su familia en general, y la llamaban peyorativamente “mujer de militar” (notas de campo observación audiencias judiciales, sesión 12 octubre 2021).

Respecto al apoyo familiar, este pudo ser un factor fundamental para el inicio y/o continuidad de las mujeres en el proceso judicial. Eso es lo que nos evidencia el llamado “cuarto caso” que estuvo *ad portas* de ser patrocinado por DEMUS. Diana Portal contaba que durante su estadía en la comunidad una mujer se les acercó y expresó su deseo de judicializar su caso. Sin embargo, ella no deseaba comenzar el proceso si su familia no estaba de acuerdo. Sus hijas vivían en Lima. Le ofrecieron organizar una reunión en Lima para que pudiera conversar con sus hijas y comentarles su deseo de iniciar un proceso judicial. En la reunión, la señora les contó a sus hijas lo que había ocurrido en la comunidad durante la época de la violencia y que ella había sido víctima de violaciones sexuales y que le gustaría judicializar su caso para obtener justicia. En respuesta al relato de su madre, las hijas se ofuscaron y le dijeron que todo lo que les ha relatado no ocurrió “¡Eso no ha pasado! ¡Mamá, estás equivocada! Deja las cosas así”. Diana me describió que dicha reunión fue tensa, y que debido a la oposición de las hijas, la señora decidió no ser parte del proceso de judicialización: “Es la familia la que finalmente no le da el apoyo y ella decide no continuar” (conversación Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre 2008).

Otro tipo de problemas tuvo que ver con las características del proceso y de la acusación. Tal como María Ysabel Cedano me lo describió, la experiencia acumulada del trabajo desarrollado por otras organizaciones de DDHH, como COMISEDH, APRODEH y el mismo IDL, les permitió identificar posibles contratiempos con que se podrían encontrar durante el proceso. Uno de ellos tenía relación con la desestimación del testimonio y de la pericia psicológica forense como prueba, y la desvaloración del contexto histórico (conversación María Ysabel Cedano, Lima, 13 de diciembre de 2018). De hecho, Cedano me comentaba que hubo una fiscal de Huancavelica que quiso exigir pruebas de ADN a los hijos e hijas de las mujeres

denunciantes y compararlas con resultados de pruebas solicitadas a los acusados, como prueba irrefutable de las violaciones (conversación personal, Lima, 13 de diciembre de 2018). Además, de dejar fuera a las mujeres denunciadas que no habían sufrido embarazos forzados, esta prueba es una expresión de una perspectiva judicial que pone en cuestión el testimonio de las mujeres. Carlos Rivera también recordaba otro incidente que demostraba la escasa comprensión y desorientación de los fiscales frente al tipo de denuncia. Recordaba que uno de las primeras fiscales que tenía a cargo la investigación dispuso realizar exámenes médicos a las mujeres para acreditar, físicamente, que habían sido víctimas de violaciones ocurridas hace veinte años atrás (conversación Carlos Rivera, Lima, 24 de noviembre de 2018).

Ya comenzado el juicio oral, hubo algunos buenos indicios, pero que rápidamente fueron desapareciendo. Aunque al inicio los jueces establecieron que las mujeres debían ser acompañadas por psicólogos y psicólogas del Ministerio de Salud, también se estableció que las audiencias tendrían el carácter de reservadas. Wiesse señala en su texto que “En ese momento pudimos observar el rostro de nuestras patrocinadas [de IDL] que reflejaban impotencia, desazón y tristeza porque la sociedad no conocería los nombres y los rostros de las personas que les hicieron daño, de los que las ultrajaron, y cuyos actos dieron lugar al nacimiento de bebés no deseados en la mayoría de los casos. En suma, se les negó su reivindicación personal, familiar y colectiva” (2018, 79). Este fue uno de los primeros detalles del juicio que comenzaron a demostrar como se privilegiaba “un mayor cuidado en la observancia de garantías para los imputados en detrimento de los derechos de las víctimas” (DEMUS 2019, 4). Así, las abogadas y abogados patrocinantes tuvieron que exigir el cumplimiento de una serie de condiciones (ninguna de ellas desconocida desde los estándares del derecho internacional). Específicamente, como contar con traductores para que puedan expresarse –si ellas lo deseaban- en su lengua materna, la limitación de estereotipos de género durante los interrogatorios, la no realización de las diligencias de confrontación, y que los acusados no se encontrasen presentes en las audiencias que las mujeres sobrevivientes debían entregar sus declaraciones (DEMUS 2019, 4).

Esta última situación fue una de las más revictimizantes que tuvieron que vivir las mujeres querellantes. Así lo recordaba Magda, cuando me contó como ella había vivido el proceso. Magda recordaba cómo la presidenta de la Sala, la jueza Emperatriz Pérez, durante su declaración le preguntó cuánto tiempo había durado el abuso. Frente a la pregunta, Magda se inundó de rabia “¡Sentí cólera señorita! Le respondí que no tenía un reloj para poder saber cuánto tiempo duró”. Pero esta no fue la única situación de revictimización que vivieron. Magda me contaba que también durante su declaración los acusados se encontraban en la Sala. Verlos ahí sentados frente a ella fue un momento muy cruel. “Se reían en nuestras caras”, me dijo Magda, respecto al comportamiento de los ex militares. Recordar ese momento hizo que Magda se quebrara conmigo y entre su llanto rabioso me dijo que los días siguientes a su declaración se sintió enferma. “Sentía que mi cabeza estuviera en blanco y muchos dolores de cabeza” (notas de campo, Huancayo, octubre 2018).

La jueza Pérez no solo cuestionó a Magda. En las actas de las audiencias del primer juicio oral se puede leer que, al momento de declarar M.G.A., ella expresó que deseaba que los acusados se retirasen de la Sala de audiencias porque sentía miedo, la jueza señaló: “la veo muy tranquila a declarar, cuando una persona está afectada, está nerviosa y tiene miedo que esté alguien ahí, es una audiencia privada lo que significa que no hay personas extrañas, lo que habrá aquí escucharán solo las personas comprometidas de alguna forma” (en DEMUS 2019, 18). Una situación similar ocurrió en el caso de la declaración O.R.C., en la misma audiencia, quien nuevamente a su solicitud de que los acusados no estén en la sala mientras ella prestase su declaración, la jueza Pérez señaló que su acusado estaba ausente. La mujer continuó pidiendo que se retirasen porque “tengo miedo a los acusados, a ellos no los conozco, sufro de presión alta”. Nuevamente la jueza justifica negarse a la petición diciendo “Sería comprensible que usted tuviera miedo de la persona a quien denunció, porque esa persona sería la que le habría agredido a usted, le habría causado daño, los demás según usted no son, y como tal no se explica el miedo” (en DEMUS 2019, 18).

Estas situaciones fueron descritas en un recurso de nulidad presentado ante la Corte Suprema, solicitando el apartamiento de los jueces, el cual fue acogido. En su resolución, la Corte señala que:

... exponer a las agraviadas ante los encausados además de EXPRESAR que la víctima no se muestra como alguien agredido, con la única finalidad de que declare frente al agresor, con claridad evidencia una falta de objetividad y descuido en el deber que ostentan de evitar que se revictimice a mujeres que fueron violentadas sexualmente dentro de un contexto político militar, en el que se cometieron grandes vulneraciones a los derechos humanos (en DEMUS 2019: 20. Mayúsculas son del documento).

La Corte también acogió la acusación de desestimación, por parte de la Sala, del contexto social y político que existía en las comunidades para el momento de los hechos. Esto se ejemplificó con los obstáculos puestos para que uno de los testigos entregase su declaración, exigiéndole que se limitara “a narrar los hechos, interrumpiéndosele continuamente e impidiendo finalmente que exponga información que tenía sobre la realidad de la base militar” (DEMUS 2019, 6). Algo similar ocurrió con la presentación de una de las peritas expertas. Mercedes Crisóstomo, como antropóloga e investigadora del tema, fue convocada a la audiencia y constantemente se le interrumpió y exigió que se limitara a contar lo sucedido en los casos de abuso sexual, sin permitirle hacer referencia a lo que ocurría en esos momentos en el pueblo. De esta manera, “Limitaron y recortaron [el] derecho [de la Fiscalía] a la actuación probatoria que tenía la finalidad de demostrar el contexto político y social en que se cometieron los crímenes sexuales” (Wiesse et al 2018, 80). Más aún, buscaban concebir los abusos como delitos comunes, obviando la sistematicidad y masividad de los hechos. Pero por sobre todo, obviar el contexto, ponía en cuestión una de las hipótesis de la parte civil querellante, respecto a la irrelevancia de discutir si hubo o no consentimiento, debido a la imposibilidad de existencia de éste por el contexto de violencia y restricción de libertades en la zona.

El juicio oral terminó por desbaratarse en septiembre del año 2018, tanto por la aceptación de la recusación presentada por los abogados y abogadas patrocinadores de las mujeres, como también por el apartamiento por decoro de la jueza Pérez, quien fue nombrada en unos audios vinculándola con redes de corrupción dentro del Poder Judicial.

Un nuevo juicio se inició el 13 de marzo del 2019. Los jueces consideraron que era necesario tomar en consideración el contexto en que ocurrieron los hechos; es decir, considerar que en esa época en el país se vivía un conflicto armado interno. Por tanto, los casos de violaciones sexuales no pueden ser considerados delitos comunes, sino crímenes de lesa humanidad. También los jueces decidieron acoger la solicitud de las mujeres querellantes, estableciendo que sería público y que sólo las audiencias donde ellas entregaran sus declaraciones tendrían un carácter privado. Respecto a este punto, los jueces argumentan la aceptación de la solicitud porque señalan que la condición de público del juicio ayudará a la creación de confianza y a la construcción de una verdad de forma colectiva, en tanto ejercicio de democracia. Además, según los estándares internacionales, los crímenes de lesa humanidad deben ser públicos – a excepción de una solicitud de los demandantes-, en tanto crimen contra la sociedad. Por ello, la sociedad debía conocer lo ocurrido (notas de campo de las audiencias judiciales, Lima, 27 de marzo de 2019).

El juicio ha continuado desarrollándose durante todo el año 2019, suspendiéndose seis sesiones. Durante el año 2020, sólo en los meses de enero y febrero se realizaron audiencias presenciales. Sin embargo, debido a la pandemia del COVID-19 las audiencias pasaron a realizarse en modalidad virtual. Esto ha sido mantenido durante todo el año 2021 y hasta mediados del año 2022, volviendo a la presencialidad. Hasta octubre de 2023, se habían desarrollado ciento veinticinco audiencias, en cuatro años. El proceso se encuentra en sus fases finales, presentándose las pruebas de ambas partes, para luego poder los jueces emitir su sentencia.

A pesar de los cambios que se pueden percibir desde el actuar de los jueces, los abogados de los acusados continúan menospreciando a las mujeres, llamándolas “presuntas agraviadas”, lo que implica poner en duda la existencia del delito, sin recibir la reprimenda del Colegiado. Incluso, en una de las audiencias, la abogada de uno de los acusados, le preguntó a una de las mujeres sobrevivientes si posterior al abuso ella había regresado llorando a su casa, a lo que ella respondió que no. La pregunta, además de ser estereotipada, tenía el claro objetivo de demostrar que la mujer sobreviviente no se sentía agredida, elemento que el fallo de la Corte Suprema exige que no suceda (nota de campo observación audiencias judiciales, sesión 30 de noviembre 2021).

El paso del tiempo, la serie de contratiempos, la dilatación en el avance del proceso judicial han ido desanimando a las mujeres. Y no solo ello, la impunidad como realidad se comienza a anclar, vaciando el sentido de reparación que podría tener un proceso judicial.

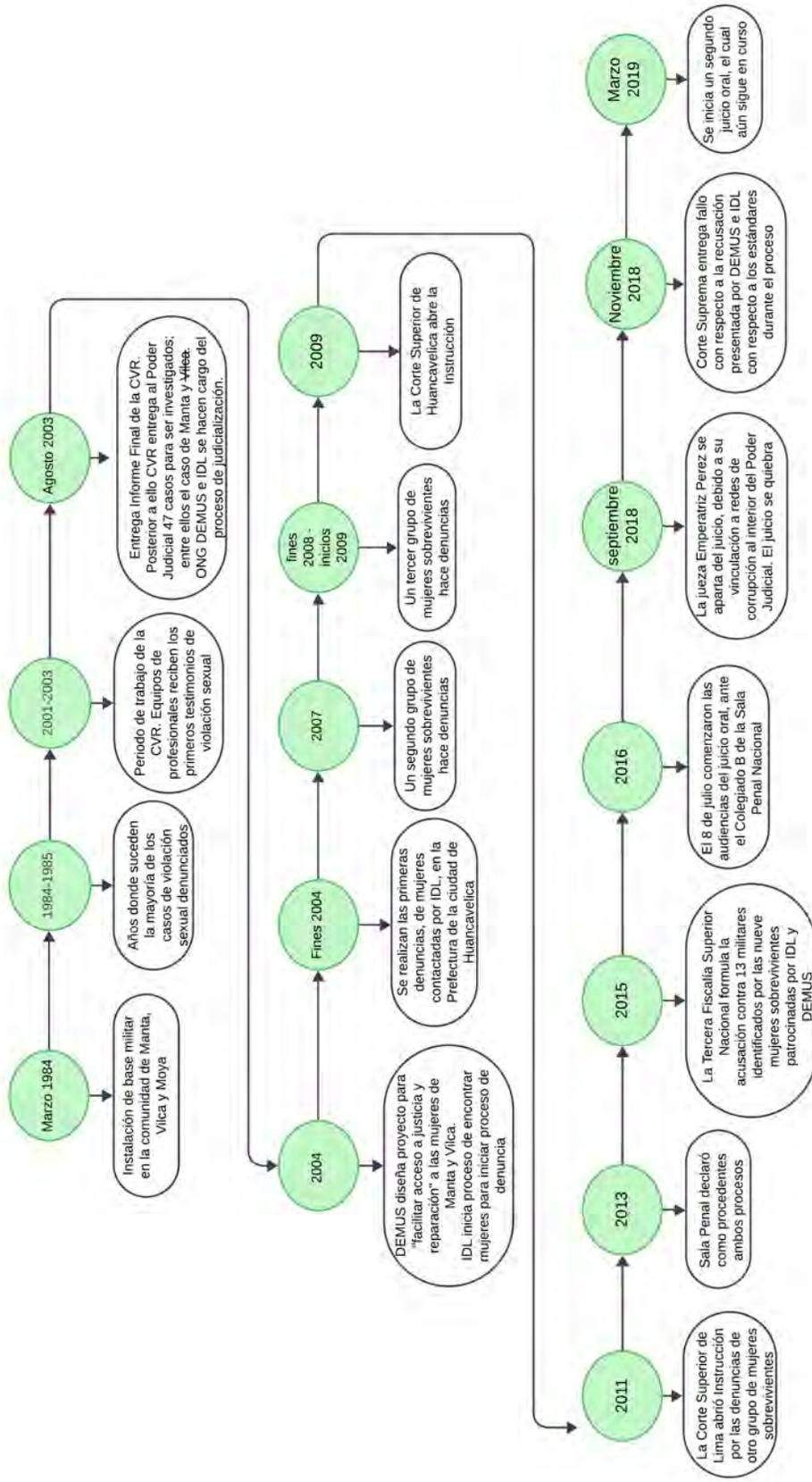


Imagen 40: Mapa de la historización del caso judicial. Elaboración propia.

#### 4.1.2. Los desafíos de la construcción del caso judicial desde una mirada género<sup>123</sup>

La construcción del caso judicial no fue nada de fácil. Algunos de los problemas ya han sido mencionados en la sección anterior. No obstante, hay algunos de ellos sobre los que deseo poner mayor atención. Mi interés se debe a que estas situaciones son capaces de mostrar aquellos pequeños espacios de diferencias, intersticios, nudos que implicaron negociaciones entre los actores que interactúan en el proceso de construcción del caso judicial. Prestar atención a aquellos intersticios que se observan en la construcción del caso judicial, son capaces de mostrarnos los claros y sombras del mismo. Como Michael Taussig reflexiona en su trabajo *La magia del Estado* (2015), una institución como un Estado, para poder existir requiere de una variedad de rostros, que se necesitan mutuamente para sustentar la institucionalidad. Así, fuerzas oficiales y extra oficiales, mimesis y alteridad, admisión y negación conviven, no necesariamente de forma armónica –e incluso conviviendo de forma opuesta–, pero cohesionan la estructura. En este caso, los intersticios entre las subjetividades de las mujeres y los sentidos y objetivos que movilizan a las ONG nos dejan ver aquellos espacios de negociación, aquellos límites porosos donde se mueven los actores para ir construyendo el caso judicial.

Mucho de esos nudos son producto de las distintas subjetividades de los actores, y en particular el de las mujeres sobrevivientes. Entiendo por subjetividad la manera como una persona habita las experiencias que le ha tocado vivir. Para la noción de subjetividad es clave el trabajo de Venna Das (2008a), quien observó cómo las mujeres indias, afectadas por la Partición entre la India y Pakistán, ocurrida en 1947, articularon formas para domesticar las violencias y “habitar otra vez el mundo” (Das 2008a, 247). Como lo expande Amandine Fulchiron (2014), en su trabajo con mujeres sobrevivientes de violación sexual en el conflicto armado guatemalteco, entender lo que les ha ocurrido desde sus subjetividades significa comprender sus deseos, su creatividad y “valorar las decisiones que las sobrevivientes han ido tomando a lo largo de sus vidas” (p. 130). La invitación de Das y Fulchiron es a reconocer que las experiencias de las mujeres están marcadas por la violencia vivida, que incluso ha llegado a integrarse en sus relaciones y vidas cotidianas<sup>124</sup>.

A medida que comenzó a avanzar la construcción de los casos judiciales, los y las abogados/as se encontraron con diferencias respecto a los objetivos que se buscaban con este proceso. Mientras que para los y las abogados/as el valor de la búsqueda por la justicia es central, la cual es impartida a través de una sentencia que responde a la evidencia recabada y que otorga sustento a la tesis jurídica expuesta por ellos/as, las mujeres sobrevivientes expresaban la necesidad de recuperar su dignidad, aquella que había sido arrebatada por la violación sexual sufrida, y luego extendida por el no reconocimiento, por parte de los padres biológicos, de los

---

<sup>123</sup> La gran mayoría de los antecedentes que se expondrán en esta sección no serán referenciados para evitar tergiversaciones.

<sup>124</sup> Sobre este punto me extenderé en profundidad en el capítulo 5.

hijos e hijas que tuvieron producto de los embarazos forzados. Esto sobre todo se evidenció en el momento de la búsqueda de los ex soldados, información trascendental para poder concretar la denuncia. En ciertos casos, mientras las organizaciones buscaban a los ex militares para poder identificarlos y denunciarlos, las mujeres sobrevivientes esperaban poder encontrarlos para que reconocieran a sus hijos.

En uno de los casos, luego que se diera con el paradero del ex soldado que abusó a una de las mujeres que había decidido ser parte del proceso judicial, ella cambió drásticamente su opinión. Quiso que su hij(-) pudiese conocer a su padre, llegando incluso a que el ex soldado no fuese sindicado como perpetrador. Para el equipo fue un golpe. No comprendían que parte de este cambio se debía a la importancia que para el mundo andino implica el reconocimiento de los padres a sus hijos. De hecho, en muchos casos, mientras el hombre se haga cargo de los hijos que una violación pueda provocar y de la deshonra que significa para la mujer, el problema estaba resuelto. Es la manera como trataron de resolver algunos familiares de las mujeres sobrevivientes, tal como se puede leer en los testimonios de mujeres entregados a la Comisión de la Verdad y Reconciliación:

Al día siguiente, la declarante junto a su madre se dirigieron a la base militar de Manta, pues esta última quería que el ‘soldadito’ se responsabilice por lo que había hecho, obteniendo como respuesta, por parte del capitán ‘Piraña’: ‘mi soldado se va a hacer responsable por lo que ha hecho maltrato’, firmando un ‘papel’ en el cual ‘soldadito’ se comprometió a casarse con la declarante ‘cuando salga de baja’ [...] (Testimonio foja 051-054, archivo 3, archivo 100309 BCS Manta y Vilca).

Esto no es sólo una solución idiosincrática, que obedece a la costumbre, sino que tiene su correlato legal. El artículo n° 204 del Código Penal de 1924, vigente al momento de los hechos, señalaba que en casos de violación “el delincuente quedará exento de pena, si se casare con la ofendida, prestando ella su libre consentimiento, después de restituida al poder del su padre o guardador o a otro lugar seguro”.

Esta forma de “resolver” casos de violaciones sexuales implicó reducir la valoración frente al delito. De hecho, muchas mujeres sólo consideraban la violación como un “suceso triste”. Por ello, como lo señalaban profesionales que trabajaron durante el proceso de búsqueda de las mujeres sobrevivientes, muchas de ellas no tenían conciencia de que lo que les había ocurrido era un delito y una violación a sus derechos humanos. Parte del trabajo de las organizaciones fue trabajar la concepción de lo que les había ocurrido, que lo ocurrido no era algo aceptable, sino un delito, y que incluso tenía una magnitud adicional debido al contexto en el que había sucedido.

En el caso descrito anteriormente, el cambio de parecer de la mujer sobreviviente al identificar al ex soldado agresor llevó a que el proceso de creación del caso judicial se detuviera. Frente a esta situación, la organización decidió cambiar su estrategia, para no truncar el proceso, como también con el afán de obtener información importante para su causa. Es por ello que se

le ofreció al ex militar la posibilidad de ser colaborador eficaz, opción que terminó por desechar y que actualmente lo tiene como acusado. A pesar que la propuesta no fue aceptada, esa estrategia permitió bajar los niveles de ansiedad tanto de la mujer como de su hij(-), quien también comenzó a cuestionar a su madre denunciar a su padre por violación sexual.

La situación descrita muestra las oposiciones que convivieron durante el proceso de construcción del caso judicial, pero más aún la complejidad que surge debido a las distintas visiones entre los actores que interactúan, y que han terminado por coexistir y asentarse. De hecho, el contratiempo descrito expresa una manera de habitar la experiencia, que va acompañada de formas de actuar y significar lo ocurrido, que en este caso se evidencia en este relevar el valor del reconocimiento del padre, los deseos de hij(-) por sobre el valor de la agresión.

Esta forma de valorizar y priorizar no es nueva. Al revisar los testimonios entregados a la Comisión de la Verdad y Reconciliación, al momento de ser preguntadas las mujeres respecto a sus expectativas, sus hijos e hijas tienen un rol central. Allí mencionaban que deseaban que los padres de sus hijos/as se hicieran responsables económicamente, ayudándolas con la educación de ellos/as; en sus palabras, decían que “asuma[n] las responsabilidades que le[s] corresponden” (testimonio foja 066-068, carpeta 03, archivo 100309 BCS Manta y Vilca). Ellas desaparecían completamente como sujetas posibles de sus expectativas de reparación. Esto no sólo se observa en sus testimonios entregados hace ya casi veinte años atrás. En unos de los interrogatorios de una de las mujeres sobrevivientes querellantes, al ser consultada tendenciosamente por los abogados de los acusados si ella habría denunciado al ex soldado, que ella acusaba de haberla violado, si hubiese reconocido a su hij(-) nacid(-) producto de la violación sexual, respondió que “las cosas habrían sido diferentes” (notas de observación de audiencia judicial, 30 de noviembre 2021). Aunque la respuesta para los abogados de los acusados buscaba demostrar una de sus tesis jurídicas, ésta debe ser comprendida dentro de una perspectiva de género y cultural. Por un lado, esto puede entenderse a partir de una lógica de la ética del cuidado y parte de su rol de género, que Elizabeth Jelin (2002) la describe como aquellos principios en los que las mujeres son generalmente socializadas, marcado por el “vivir para los otros”. Esto las llevaría a minimizar y subsumir sus propias experiencias de violencia. Pero por otro lado, la respuesta de la mujer en el interrogatorio, como también la primera situación descrita, no pueden entenderse sin un enfoque de género y una reflexión en torno a la violencia que las mujeres cotidianamente viven.

Penélope Harvey, en su trabajo *Violence: concepts and contexts for rethinking gender and sexuality* (1997) ya mencionado en el marco teórico de investigación, plantea que la violencia hacia las mujeres es un proceso social y no es marginal. Al contrario, es central en la reproducción y el establecimiento de las relaciones sociales, llegando a ser una fuerza transformadora. En ese sentido, la violencia constituye subjetividades. Señala Harvey que en los Andes, aunque pareciera que hombres y mujeres se conciben como iguales, como partes que se complementan en la producción y reproducción (la denominada complementariedad andina<sup>125</sup>), la masculinidad es

---

<sup>125</sup> Para el concepto de complementariedad andina, véase: Isbell 1976; Isbell 1997.

entendida como autónoma y una posición de mayor jerarquía que la feminidad. Este antagonismo no sería producto de la diferencia de género, sino que producto de la naturaleza de la afinidad y parentesco. La autora en un trabajo anterior ya había señalado que la identidad femenina y la sexualidad de las mujeres está mediada por dichos principios, los cuales constituyen el espacio doméstico, donde ocurre buena parte de la violencia que viven las mujeres (Harvey 1994). Son estos principios los que proporcionan un orden, una jerarquía y un respeto, y son incorporados tanto por hombres y mujeres y organizan las relaciones de género (Harvey 1994). Esto es lo que le permite a Harvey entender la violencia doméstica que las mujeres experimentan, yendo más allá de la explicación que refiere a la bebida y la embriaguez de los hombres (1994). Pero para Harvey lo más complejo es que esta diferenciación de género, debido a la afinidad y la parentesco, no sólo permea la identidad femenina, sino que también opera como un mecanismo básico de control social de la sexualidad de las mujeres (1997, 12); lo que socialmente se denomina como la honra de las mujeres.

Lo planteado por Harvey, es seguido por Mercedes Crisóstomo, quien señala que la violencia contra la mujer debe leerse dentro de un proceso histórico caracterizado por relaciones de dominación, que excluye a los que no son considerados como “iguales”, exclusión basada en diferencias de raza, sexo y clase. Producto de esa intersección, las mujeres son las más relegadas, estableciéndose relaciones entre hombres y mujeres que incluyen la violencia como característica, y que incide en los ámbitos domésticos y sobre su sexualidad. De hecho, Crisóstomo señala que “La fuerza, poder y dominio masculino son canalizados para poseer el cuerpo de la mujer, para hacer de ella un objeto al que se accede cuando se sienta la necesidad de hacerlo” (2005, 20). Con este panorama, y como ya he señalando, la violencia sexual, sea quien sea que la cometa, y sea cual sea el contexto en que se cometa, sería otra violencia más que las mujeres experimentarían, llegando a sentirse “sobreadaptadas” y asumiéndolo como “algo natural” (Crisóstomo 2015). Esta impresión también es compartida por Narda Henríquez, quien al analizar la violencia sexual en el conflicto armado, señala, respecto a las condiciones previas, que la violencia contra la mujer era “una práctica cotidiana, y la mayoría de los agresores son esposos, convivientes o parientes” (2006, 78).

La línea expuesta por Harvey, respecto a la menor jerarquía de las mujeres en relación a los hombres, proporcionaría cierta “aceptación” de parte de las mujeres a la violencia que se ejerce contra ellas de parte de los hombres, que incluso implica un control de su sexualidad. Por ello, como notan Crisóstomo y Henríquez, habría una sensación de naturalización de parte de las mujeres hacia la violencia y de la violencia sexual.

Estos repertorios culturales que permean a las mujeres sobrevivientes, permean también sus formas de habitar la violencia, constituyendo sus subjetividades. Por ello, no le dieron una prioridad a sus experiencias al momento de entregar sus testimonios ante los equipos de la CVR. Esto se manifiesta en las solicitudes de reparaciones para sus hijos e hijas, o desistiendo de una denuncia judicial para permitir la consolidación de una relación entre padre e hijos/as.

A su vez, estas diferencias sobre cómo se entiende una misma realidad, confronta a las y los abogados con otras formas de habitar las experiencias (incluso incomprensibles desde sus realidades situadas), y nos expone las maneras cómo ellos buscaron resolver los impasses que fueron surgiendo durante el proceso de construcción del caso judicial. Esto se debe principalmente a las diferentes nociones que condujeron a las mujeres sobrevivientes a tomar ciertas decisiones o actuar de ciertas maneras. Esto vuelve a poner en evidencia las diferencias culturales y cómo estas interactúan –ya discutiré si simétrica o asimétricamente- en el proceso de búsqueda de justicia y reparación para con las mujeres sobrevivientes.

#### **4.1.3. El reto jurídico: la violencia sexual en la normativa peruana y la inclusión del derecho internacional en la estrategia judicial**

Plantear la violación sexual como un crimen de lesa humanidad *per se* es uno de los grandes desafíos que hoy están comandando las abogadas de DEMUS en el actual juicio oral. Su valor se encuentra en la problematización en torno al entendimiento sobre el delito, poniendo en discusión y evidenciando que la violencia sexual en conflictos armados y guerras no son sólo reducibles a las tesis que la explican como prácticas de tortura o arma de guerra o botín de guerra. Ponen en discusión estructuras mucho más profundas que están vigentes en tiempos de paz y que se recrudecen en tiempos de guerra (Boesten 2010). De esta manera, se presenta una perspectiva para comprender cómo la violencia se vive de forma diferenciada en los cuerpos, sean estos masculinos, femeninos, e incluso cuerpos homosexuales, de lesbianas transexuales o no binaries<sup>126</sup>.

En la normativa peruana del Código Penal de 1924 el delito de violación sexual se encontraba tipificado en el segundo libro, específicamente en la sección tercera titulada “Delitos contra las buenas costumbres”, título I “Delitos contra la libertad y el honor sexuales”. El delito de violación era definido como aquel evento donde, haciendo uso de violencia o amenaza, en tanto fuerza que anula la resistencia de la mujer agredida, obligándola a “sufrir el acto sexual fuera de matrimonio” (artículo n°196, Código Penal 1924). Cabe agregar que para la época, según la doctrina hegemónica, el acto sexual era entendido sólo como la “introducción del órgano sexual masculino en la vagina de la mujer” (IDEHPUCP 2015, 15).

Es interesante en primer lugar señalar el marco en el cual estaba inscrito el delito. Según la doctrina en la que fue concebido el Código en cuestión, las buenas costumbres eran entendidas como “el uso recto de las relaciones carnales, opuesto a toda práctica viciosa” (en Defensoría del Pueblo 1998, 10). También se consideraba que la ley tenía como objetivo proteger la disposición del cuerpo “para la satisfacción del apetito sexual” (Defensoría del Pueblo 1998, 10).

---

<sup>126</sup> Imposible no pensar sobre lo ocurrido en Tarapoto en 1989, más recordada como La Noche de las Gardenias, cuando un grupo de militantes del MRTA asesinaron a ocho personas trans género, como parte de una “limpieza social”.

En este sentido, lo que la ley buscaba proteger era dos tipos de bienes jurídicos, vinculados al cuerpo: la libertad sexual y el honor sexual. Nuevamente, es interesante apuntar qué se entendía por ambos; la libertad sexual era entendida como “la facultad de disponer libremente del propio cuerpo en las relaciones sexuales, dentro de los límites impuestos por el Derecho y la costumbre sexual (moral sexual)”, mientras que el honor sexual se entendía por un lado como el “sentimiento íntimo de estimación y respeto a la propia dignidad, que es lo que se denomina propiamente ‘honor subjetivo’” y como “buena fama o reputación de que goza una persona ante los demás, que es lo que se llama ‘honor objetivo’ u ‘honra’” (Defensoría del Pueblo 1998, 10). Todo lo anterior era lo que la violación quebrantaba. No obstante, se entendía que el delito ocurría fuera del matrimonio, obviándose la posibilidad de una violación al interior de un matrimonio, y además, con respecto al honor, implicaba que para investigarlo este debía necesitar que la mujer agredida tuviese una “conducta irreprochable para merecer la ‘protección penal’” (Defensoría del Pueblo 1998, 27). El Código también establecía, como ya señalé en la sección anterior, que el delito podía extinguirse tanto por desistimiento de la afectada, transacción (que puede ser de tipo económico) o por matrimonio<sup>127</sup>. Esto último se entendía como una forma de “salvar” el honor de la mujer y de su familia; y más aún, liberar a la mujer de la especulación de la comunidad sobre su supuesta provocación de los hechos (Boesten 2017). De hecho, como Boesten comenta en relación a casos de violación sexual en el marco del conflicto armado interno, hubo casos donde el delito sexual fue considerado como resultado de una provocación a la naturaleza susceptible de los hombres (2017, 103). Algo similar una puede escuchar hasta el día de hoy de parte de algunos/as comuneros/as de Manta, quienes dicen que las mujeres eran quienes se acercaban “voluntariamente” a las bases militares (notas de campo, Manta, octubre 2019). De esta manera, este relato ubica parte de la responsabilidad en las afectadas, cuestionando aquella “conducta irreprochable” que una mujer debería tener para exigir protección penal, aunque legalmente aquella perspectiva jurídica se encuentre abolida.

Esta comprensión respecto a las implicancias del delito de violación cambiará en el Código Penal de 1991, el cual se encuentra vigente hasta el día hoy, con una variedad de modificaciones, siendo la última en el 2018. La principal modificación tiene relación con que la violación dejó de ser concebida como un delito contra las buenas costumbres y el honor sexual, y sólo limitándose a la libertad sexual. Esto abrió la posibilidad a que la violación también ocurriera dentro del matrimonio, al eliminar el condicionamiento que el Código de 1924 hacía respecto a que violación implicaba forzar a una mujer al acto sexual por “fuera del matrimonio”. Además, se dejaba sin efecto la posibilidad de eliminar el delito por desistimiento, transacción o matrimonio.

En esta misma línea, es importante lo establecido en el Acuerdo Plenario No.1-2011/CJ-116 tomado por los jueces peruanos, con respecto al consentimiento en una violación sexual. En el Acuerdo se estableció que el consentimiento no puede inferirse a partir de una palabra a

---

<sup>127</sup> El artículo n°204 del Código Penal de 1924 señalaba: “el delincuente quedará exento de pena, si se casare con la ofendida, prestando ella su libre consentimiento, después de restituida al poder del su padre o guardador o a otro lugar seguro”.

conducta “cuando la fuerza, la amenaza de la fuerza, la coacción o el aprovechamiento de un entorno coactivo hayan disminuido su capacidad de consentimiento libre y voluntario”, “como tampoco a partir del silencio o falta de resistencia” (IDEHPUCP 2015, 17). El mismo Acuerdo también señala que no puede considerarse el “comportamiento anterior” de la persona agredida para otorgarse credibilidad al testimonio/denuncia (IDEHPUCP 2015, 3). Estos puntos del Acuerdo serán centrales en los debates que se darán en las audiencias del proceso judicial, a pesar de que los abogados de los acusados intentarán poner en debate constantemente, a favor de sus tesis jurídicas, la inexistencia de la coacción como también realizan preguntas insidiosas apuntando a sus comportamientos anteriores a los hechos.

Sin embargo, tanto en el Código de 1924 como en el de 1991 la violación sexual es un delito que tiene prescripción<sup>128</sup>, cuestión que limitaba la posibilidad de judicializar los hechos que afectaron a las mujeres de Manta y Vilca. Y no solo ello, los Códigos tampoco entregaban marcos y perspectivas que pudiesen ayudar a hacer justicia considerando el contexto de violencia política en el que ocurrieron los hechos.

A pesar de ello, es interesante considerar las condicionantes que puede haber generado los supuestos que poseía el Código de 1924 en los testimonios que las mujeres proporcionaron ante los equipos de la Comisión de la Verdad. Antes de continuar, es importante señalar que estos testimonios, los cuales se encuentran en la carpeta rotulada “BCS Manta y Vilca”, son transcripciones de las conversaciones que los integrantes de los equipos de la CVR sostuvieron con las mujeres. En ellos se proporcionan frases que las testimoniadas entregaron durante las conversaciones. Además, señalar que las conversaciones tuvieron un esquema semiestructurado, el que puede haber guiado la conversación hacia aspectos de corte legal.

Al revisar los testimonios se puede observar que las mujeres hacían referencia a la obligatoriedad a tener “relaciones sexuales”<sup>129</sup>, que es acompañado con descripciones de la resistencia que ellas intentaron oponer a la agresión, pero que es doblegado por la fuerza de los militares versus su minoría de edad o a la intimidación producto de las armas que portaban. Generalmente se señalaba la edad de las mujeres, acompañada de la referencia respecto a que la violación habría sido su “primera vez”. La forma en la que estos dos últimos elementos se presentan en los testimonios invitaban a hacer una concatenación de ellos. De esa manera, se mezclaban varios elementos: la edad y la conducta irreprochable (la “primera vez”), y la resistencia, como expresión de su rechazo, que finalmente es doblegada por la fuerza del agresor. Todo estos elementos hacían referencia a las interpretaciones que el Código Penal de 1924 hacía del delito de violación sexual y de las características que debían rodearlo para que la afectada pudiese exigir la “protección penal” del bien afectado. Además, en los testimonios las mujeres también hacían referencia a haber sido penetradas, como prueba de la consumación del delito, y

---

<sup>128</sup> En el caso del Código de 1924 señala veinte años como plazo de la acción judicial, desde el momento de ocurridos los hechos. Esto se debe a que la prescripción está en directa relación con el máximo de pena al que se puede aspirar. Lo mismo sucede en el caso del Código Penal de 1991 (Díaz 2012, 169-170).

<sup>129</sup> Estos son las formas de describir que se ocupan en los testimonios.

respondiendo a la definición que la propia CVR manejaba de violación sexual, que a la vez es eco de la propia normativa peruana como también de las definiciones internacionales del derecho penal<sup>130</sup>.

Las descripciones de los hechos no ignoran estos marcos y normativas. Al contrario, son parte constituyente de los relatos. Didier Fassin (2018a) en su estudio de las solicitudes al Estado francés por asilo, refugio y apoyo económico, observa como los sujetos exponen sus miserias, o como dice el autor hablan desde los cuerpos que sufren, configurándose una *biolegitimidad* o una forma de reconocimiento social de la vida que va de la mano con la exposición del cuerpo. Fassin nota que esas exposiciones pueden agruparse en ciertos tópicos –*tópicos de la desdicha* dice el autor– como la necesidad, la compasión y el mérito. Aunque Fassin centra su análisis en el rol del cuerpo como evidencia del sufrimiento, bajo los marcos de una “razón humanitaria”, es interesante como al fin y al cabo esa exposición del cuerpo y el sufrimiento corporalizado permite que el sujeto solicitante logre una “legitimación” de su persona frente a la institucionalidad (Fassin 2018a, 76). Los testimonios de las mujeres de cierta manera se mueven entre los parámetros e interpretaciones establecidos en los códigos penales como también en la definición de víctima que maneja la CVR, para así poder legitimarse como víctimas (Fassin 2018a).

A pesar de las prescripciones según la normativa nacional, los casos de violaciones sexuales, a partir del avance del derecho penal internacional y del derecho internacional humanitario, configuran crímenes de lesa humanidad, y con ello su imprescriptibilidad. Un crimen de lesa humanidad es aquel que “daña a los seres al golpear lo más esencial para ellos: su vida, su libertad, su bienestar físico, su salud y/o su dignidad. Son actos inhumanos que por extensión y gravedad van más allá de los límites de lo tolerable para la comunidad internacional” (IDEHPUCP 2015, 19-20). Sin embargo, no siempre la violencia sexual fue concebida como un crimen de lesa humanidad. El Estatuto del Tribunal Internacional de Núremberg, creado luego de la II Guerra Mundial, el cual marca el inicio del Derecho Penal Internacional Moderno, no reconoció la violencia sexual como un crimen de guerra (Díaz 2012). Sin embargo, el mismo estatuto establecía que los actos inhumanos cometidos contra población civil eran considerados como crímenes de lesa humanidad.

La legislación internacional avanzó respecto a esta materia. De hecho, la resolución del Consejo de Naciones Unidad del año 1993, que conformó la creación del Tribunal de la ex Yugoslavia, definió la violencia sexual como crímenes de lesa humanidad, los cuales debían ser estudiados por dicho Tribunal. Estableció que la violencia sexual no son actos aislados cuando ocurren en el marco conflicto armados, sino que más bien son actos que buscan aterrorizar a la población civil (APRODEH 2008, 39). No sólo incluyeron los crímenes sexuales en la categorización de crímenes de lesa humanidad, sino que también establecieron reglas para su probatoria. Se estableció que no era necesario corroborar el testimonio de la víctima; que el consentimiento no puede ser usado como defensa por parte del agresor, si es que la víctima ha

---

<sup>130</sup> La CVR definió violación sexual como la invasión de un cuerpo de una persona a través de la penetración de cualquier orificio, sea por un órgano o parte del cuerpo de un sujeto o el uso de un objeto (CVR 2003, 265).

sido amenazada o tenga temor de sufrir violencia, coacción detención e incluso opresión de tipo psicológica, o porque tenga temor que un tercero pueda sufrir algún tipo de agresión en caso de rechazar la agresión; y tampoco puede considerarse la conducta previa de la víctima como prueba del acusado (Díaz 2012, 145-146).

La legislación continuó avanzando con la creación y actuación del Tribunal Penal Internacional para Ruanda, creado en 1994, el cual estableció que en los casos de violaciones sexuales lo central no es el acto sexual “sino ‘la coacción como ausencia de consentimiento de la víctima’” (Díaz 2012, 148). Cronológicamente, luego el 17 de julio de 1998 se estableció la creación de la Corte Penal Internacional –ratificado por el Perú el año 2001-, la cual tipificó la violencia sexual como crimen de lesa humanidad (artículo 7, inciso 1, literal g). El Estatuto señalaba que la violación sexual era un crimen de lesa humanidad cuando constituye un ataque generalizado o sistemático contra la población civil. Además de la importancia de esta tipificación en cuanto ampliación de los delitos que son considerados de lesa humanidad, dejando así de ser tipificados sólo como tortura o actos inhumanos, también significaba otorgarle la condición de imprescriptibilidad. Otra legislación de carácter internacional es la Convención para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer (CEDAW), de la que el Estado peruano es parte desde el año 1982. Dicho tratado establece desde su primer artículo las obligaciones de los Estados miembros de prevenir y erradicar la violencia contra la mujer (APRODEH 2008).

A nivel Latinoamericano, ha sido importante la Convención Americana de Derechos Humanos (o más conocida como el Pacto de San José), ratificado por el Estado Peruano en 1978, y la jurisprudencia que se ha emanado desde la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que a exigiendo a sus Estados miembros investigar las vulneraciones de derechos humanos de diversa índole, incluyendo los casos de violencia contra las mujeres. En este sentido ha sido de real importancia los acuerdos alcanzados en la Convención de Belém do Pará de 1994 (ratificado por el Estado Peruano en el año 1996), el cual tiene como objetivo prevenir, sancionar y erradicar toda violencia contra la mujer.

Estos avances jurídicos se concretizan, por ejemplo, en la sentencia del año 2004 en el caso *Masacre Plan Sánchez vs. Guatemala*, donde se establecieron nuevos estándares para comprobar el delito de violación, como la posibilidad de declarar que éste ocurrió a través de testigos no directos, sino una suma de declaraciones, tanto de peritos y testigos (Huaita 2019, 205), y en la sentencia del Caso Penal Miguel Castro Castro vs. Perú del año 2006, en el cual por primera vez la Corte Interamericana se pronunció y concluyó la existencia de violencia contra la mujer (Astocóndor *et al* 2011, 232), y además se reconoció como probatoria reportes de forenses y declaraciones de familiares de las víctimas (Huaita 2019, 205).

Varios han sido los informes que señalan que lo ocurrido en Manta y Vilca constituye un crimen de lesa humanidad, como la propia Fiscalía Supraprovincial de Huancavelica. Sin embargo, para realizar el análisis hermenéutico y otorgar tal calificación de crimen de lesa humanidad, es necesario analizar ciertos aspectos de corte individual y otros de contexto, como

lo estableció la Corte Penal Internacional. Respecto a los primeros, se refiere a la caracterización del delito como actos que han generado un daño en la persona. A los aspectos de contexto se refieren a que dichos delitos constituyan ataques contra la población civil, de carácter sistemáticos o generalizados y que quien los perpetre tiene conocimiento de los riesgos que el ataque implica. En este sentido, lo vivido por las mujeres de Manta y Vilca cumplen con estos criterios, constituyéndose en crímenes de lesa humanidad, ya que ellas “se encontraban en un estado de total indefensión frente a los efectivos militares, quienes poseían el control militar y político de todo el distrito” (IDEHPUCP 2015, 22). Además, las violaciones sexuales sufridas por ellas fueron “reiteradas contra un alto número de mujeres del distrito” (IDEHPUCP 2015, 23), demostrándose la característica de sistematicidad y generalidad de los hechos. De hecho, la CVR ya había señalado que las violaciones en el distrito de Manta y de Vilca fueron una práctica cotidiana y persistente. Por último, respecto al conocimiento del ataque, los militares que abusaron de las mujeres de Manta y Vilca “conocían que la violación sexual era empleada contra las mujeres durante la época de la violencia política como una manera de subordinar a los miembros (y posibles miembros) de grupos subversivos y de demostrar el ejercicio de un poder efectivo sobre la población” (IDEHPUCP 2015, 23-24).

A pesar de todo lo expuesto en el párrafo anterior, argumentos que van a ir siendo considerados en la argumentación en favor del sustento del reto jurídico, es importante señalar que el informe redactado por la Unidad de Investigación Especial de la CVR al Ministerio Público, en torno a lo sucedido en las bases militares de Manta y Vilca, sólo consideró a la violación sexual, en tanto delito e “infracción al derecho internacional de los derechos humanos”, al categorizarse que la violación fue una forma de tortura (Salazar 2006, 198). Esta manera reducida de comprender la violación sexual no permite entender por qué una mujer puede ser abusada en múltiples ocasiones, dejando de lado otras explicaciones que más bien se vinculan con un *continuum* de violencia que se relacionan con estructuras patriarcales (Boesten 2010), las mismas que buscan ser evidenciadas por la perspectiva de género que las abogadas del caso proclaman.

Otro de los desafíos de las ONGs, con respecto a la construcción del caso judicial, fue la calificación del delito como una práctica con carácter de sistematicidad. Partiendo por el mencionado informe de la Unidad de Investigación Especial de la CVR, respecto al caso de lo sucedido en las bases de Manta y Vilca se cuidó de calificar como una práctica sistemática (Salazar 2006, 199). Aunque sí plantea que varios de los delitos ocurrieron al interior de las bases militares, que eran los mismos oficiales a cargo quienes cometían los delitos, además de fomentar a sus subalternos a hacerlo, mientras otros toleraron los crímenes y no tomaron medidas sancionatorias (Salazar 2006, 199). Esta precaución adoptada se condice con lo expuesto en el mismo Informe Final, caracterizando los casos de violación sexual ocurridos en el marco del conflicto armado más bien como “prácticas reiteradas y persistentes”, y señala que es posible que en algunos casos puede haber alcanzado la característica de sistemática (Salazar 2006, 189).

Tanto IDL como DEMUS comenzaron sus procesos de forma paralela. Sin embargo, era necesario unir los casos, y que éstos no procedieran de forma separada, para así darle más fuerza y demostrar el carácter de sistematicidad de lo ocurrido. Además, como lo comentó Diana Portal, no tenía sentido separar casos que habían nacido de forma conjunta a partir de los resultados de la CVR (conversación persona, Lima, 5 y 9 de noviembre 2008).

Considerar lo ocurrido en Manta y Vilca como un crimen de lesa humanidad es resultado de una serie de debates respecto al alcance de la normativa internacional en ordenamiento jurídico interno. Frente a esta discusión, el Tribunal Constitucional falló señalando que “los tratados o convenciones sobre derechos humanos tienen grado constitucional, es decir, tienen la más alta jerarquía en el plano de la legislación a nivel nacional, prevaleciendo sobre las leyes o normas con rango de ley y las demás normas jurídicas” (Astocóndor et al 2011, 248).

Pero, a pesar de esta jerarquización jurídica, que permitía considerar las normativas y convenios internacionales ratificados por el Perú para el juzgamiento de crímenes como lo sucedido a las mujeres de Manta y Vilca, otra parte de la discusión osciló con respecto a la consideración de los delitos como crímenes de lesa humanidad y con ello el cuestionamiento de su imprescriptibilidad. Esto principalmente porque la declaración realizada por la Convención sobre la imprescriptibilidad de los crímenes de guerra y crímenes de lesa humanidad del año 1963 fue recién ratificada por el Estado peruano en el año 2003, señalando que esta condición sólo sería aplicable a los hechos cometidos con posterioridad a la ratificación. Sin embargo, el constante cuestionamiento respecto a la prescriptibilidad se mantiene, a pesar que el Tribunal Constitucional Peruano en un expediente del año 2011 haya establecido que esta última condición no era válida. Finalmente, el actual juicio oral ha establecido que los hechos ocurridos en las comunidades andinas de Manta y Vilca contra las mujeres, y que son materia de juzgamiento en el actual proceso, son crímenes de lesa humanidad (nota de campo observación audiencia judicial 27 de marzo 2019).

No sólo se ha puesto en cuestión la prescriptibilidad, sino que también el uso de ciertas tipificaciones que han surgido tiempo después de ocurrido los hechos. Respecto a este punto, según el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, en su artículo No. 15 permite el enjuiciamiento y castigo por actos que no se encontraban tipificados en el momento de ser cometidos, acuerdo ratificado por el Perú en 1978. Esta tipificación *post facto* encuentra su origen en el Tribunal de Núremberg, debido a que la trascendencia de los hechos que serían judicializados por dicho Tribunal, los cuales no estaban definidos ni tenían un castigo asignado en caso de cometerse, deben ser de igual modo investigados y juzgados por ser “auténticas infracciones contra la humanidad en general”, es decir ser un crimen que se considere contra la humanidad (APRODEH 2008, 45).

La discusión en torno a cómo investigar casos como lo sucedido en Manta y Vilca no ha sido de exclusividad peruana. En este sentido es interesante observar lo que ha sucedido a nivel regional. Lo ocurrido en Guatemala ha marcado un precedente, debido a la sentencia pionera

que los jueces han dictaminado en relación a lo ocurrido a las mujeres mayas Q'eqchi de la aldea de Sepur Zarco, quienes se vieron sometidas a violaciones sexuales sistemáticas y esclavitud forzada por militares guatemaltecos entre los años 1982 y 1988, en pleno periodo de conflicto interno. Se trata de una sentencia firme que reconoce la violación sexual vivida por las mujeres en contexto de violencia política, y cometida a manos de agentes del Estado de Guatemala. Como lo han descrito Jerónimo Ríos y Brocante (2017), “El caso Sepur Zarco, por ello, marca un antes y un después en la protección y restauración jurídica de los derechos de las mujeres frente a casos de violencia sexual inmersos en contextos de conflicto armado” (p. 89). Inicialmente, aunque el caso de las mujeres de Sepur Zarco se consideraba prescrito, debido a la prevalencia de las normativas internacionales sobre derechos humanos, lo ocurrido a las mujeres mayas Q'eqchi se consideró imprescriptible al ser un crimen de lesa humanidad, enmarcado en un contexto de violencia política (Ríos & Brocante 2017). Entre los avances que el caso Sepur Zarco ha dejado, como puesta en práctica de varios de los propios parámetros del derecho internacional como del derecho americano relacionado con delitos de violencia contra la mujer y violencia sexual, Jelke Boesten recoge el valor que se le ha otorgado al testimonio de las mujeres sobrevivientes como evidencias, además de poder entregarlos en espacios de total seguridad y resguardando sus identidades (2022, 12). Jo-Marie Burt (2019) también señala que durante el proceso judicial la centralidad fue puesta en las mujeres querellantes y no en los acusados. La toma de testimonios fue cuidadosa, para evitar caer en revictimizaciones, además de otorgarle el valor de evidencia (Burt 2019). Otra característica del proceso tuvo relación con la diversidad de evidencias que fueron presentadas por los abogados y abogadas de las mujeres de Sepur Zarco, para no sólo proveer información con respecto al contexto histórico y social. También se presentó evidencias del impacto que este delito significó para las mujeres, tanto de forma individual, cultural y socialmente (Burt 2019, 72 y 89). De hecho, parte del proceso y como perito experta participó la antropóloga Rita Segato, exponiendo sobre la *muerte social* que significaron los delitos cometidos debido a la marginalización social que implicó contra las mujeres (Segato s/f; Velásquez 2019).

El caso de Sepur Zarco no ha sido el único que se ha resuelto de forma favorable para mujeres sobrevivientes de violencia sexual en el contexto del conflicto guatemalteco. Recientemente, en enero del 2022, la justicia de ese país ha dictado un fallo en favor de las treinta y seis mujeres Achí de Baja Verapaz, quienes acusaban a cinco ex patrulleros de las autodefensas civiles parte del Ejército guatemalteco de haberlas violado y esclavizado sexualmente.

Sin embargo, los casos de Sepur Zarco y Achí son la excepción a la regla. En el resto de la región más bien nos encontramos frente a casos en construcción. Es lo que sucede entre agrupaciones de mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales en las dictaduras del Cono Sur, con fuerte perspectivas feministas, quienes buscan visibilizar y denunciar la violencia sexual vivida durante la represión militar. Para estos casos, las sentencias mencionadas de Sepur Zarco y de las mujeres Achí proporcionan un referente jurisprudencial debido a su contundencia argumentativa y su fundamentación jurídica, que puede ser extrapolable a otros casos con características similares (Ríos & Brocante 2017, 96), como lo es el caso de Manta y Vilela.

El caso Manta y Vitea no sólo ha tenido que superar los obstáculos legales en torno a la imprescriptibilidad y la definición de los delitos como crímenes de lesa humanidad. Buena parte de la discusión, que incluso es parte de las tesis jurídicas de los abogados de los acusados, tiene relación con establecer la supuesta existencia de un consentimiento por parte de las mujeres para establecer relaciones sexo-afectivas con los ex militares, debido a “relaciones de noviazgo” que habrían establecido, cuestión rechazada por el derecho internacional, e incluso a nivel de legislación interna con el Acuerdo Plenario 01-2011. Por ello, parte de los retos jurídicos del caso tienen relación con proporcionar importancia al contexto histórico, no sólo para argumentar la imprescriptibilidad de los hechos y su condición de crímenes de lesa humanidad, sino también para fortalecer la imposibilidad de existencia de consentimiento alguno de parte de las mujeres.

El valor que adquiere el contexto histórico es vital también para la consideración de las pruebas que los abogados y abogadas de las mujeres sobrevivientes presentan en el juicio. Al considerar el contexto del conflicto armado, la amplitud de la probatoria presentada, como testigos que hablan respecto al control ejercido por los militares, la inexistencia de autoridades, entre otros. Sin embargo, la consideración de estas pruebas fue puesto en entre dicho durante el primer juicio oral, tal como lo recordaba Carlos Rivera, ya que desde la mirada de los jueces la probatoria sólo debía limitarse al hecho (conversación personal, Lima, 24 noviembre 2018). Las abogadas de las mujeres patrocinadas por DEMUS describían esta reducción de la probatoria con los constantes “no ha lugar” que exclamaban los jueces frente a preguntas que se realizaban a testigos y a las mujeres sobrevivientes con respecto a cómo era la situación en la comunidad luego de la llegada de los militares (notas de campo Primer Diálogo Feminista organizado por DEMUS con las mujeres sobrevivientes, Lima, 10 de mayo 2018). No considerar el contexto histórico en el que ocurren las violaciones sexuales implican desnaturalizarlas en tanto crimen de lesa humanidad, y dar cabida a tesis jurídicas que buscan menospreciar la violencia política existente y argumentar la posible existencia de “consentimiento”.

Otro de los retos jurídicos del caso es una de las apuestas que DEMUS respecto al carácter que adquiere el delito de violación sexual. Como Diana Portal me lo explicaba, DEMUS se ha planteado un “reto jurídico” para que, en el proceso judicial y sentencia final, la violación sexual sea considerada *per se* como un crimen de lesa humanidad y no la violación sexual como un crimen de lesa humanidad en tanto tortura. Esto tiene relación con la perspectiva feminista con la que buscan imbuir el proceso. Como Rossy Salazar lo explicaba, esto se debe a que la violación sexual no se encuentra tipificada como crímenes de lesa humanidad en la legislación nacional, lo que sí sucede con los delitos de tortura, genocidio y desaparición forzada (Ríos & Brocate 2017, 93). De hecho, tipificar las violaciones sexuales como tortura es una manera de llenar el vacío normativo (Huaita 2019, 218). Así, la Fiscalía cuando formalizó la denuncia, ésta establecía “la comisión del delito [contra nueve ex militares] de violación sexual como forma de tortura como crimen de lesa humanidad en agravio de nueve mujeres” (Escribens, Portal, Ruiz & Velásquez 2008, 88).

El protagonismo que adquieren este tipo de perspectivas tienen sentido al revisar lo ocurrido en un caso peruano similar al de Manta y Vilca, como lo es el caso Chumbivilcas. El caso Chumbivilcas trata de una denuncia contra una patrulla militar que recorrió diversas zonas de la región de Cusco en abril de 1990, y que durante su trayectoria asesinó, torturó a campesinos y específicamente violó a mujeres campesinas. El proceso penal comenzó en el 2008 y casi diez años después la Sala Penal Nacional entregó su sentencia, donde se condenó a los militares acusados de desaparición forzada, lesiones y homicidio, todos delitos considerados crímenes de lesa humanidad. Las denuncias de violaciones sexuales sufridas por las dos mujeres fueron desestimadas, a pesar de haberse probado del delito. En el caso de unas de las mujeres sobrevivientes, su testimonio fue calificado como no válido porque su esposo fue desaparecido por la misma patrulla que ella acusaba haberla violado. Los jueces consideraron que su denuncia más bien era una venganza. En el caso de la otra mujer, aunque los jueces reconocieron la violación, el delito no recibió castigo ya que no hubo forma de acreditar quien fue el agresor, ya que el delito de violación es considerado de “mano propia”. Cabe señalar que en este caso las violaciones sexuales fueron judicializadas como tales, respecto al tipo penal, y no como torturas. Estas desestimaciones escalaron, y la Corte Suprema señaló que la tropa en su conjunto es responsable penalmente de los delitos, inclusive la violación sexual, además de considerarlos crímenes de lesa humanidad al estar enmarcados en un contexto de violencia política. De esa manera, los castigos fueron ratificados, y, sobre todo, se declaró la nulidad de las absoluciones con respecto a la violación sexual. Esto último ha significado el reinicio de un juicio en octubre de 2021<sup>131</sup>. Sin embargo, como la abogada Gloria Cano ha señalado, y a pesar de que la Corte Suprema ya estableció que estos delitos de violación sexual son crímenes de lesa humanidad, los jueces del nuevo juicio se encuentra debatiendo respecto a este punto.

Otro caso judicializado donde hubo denuncias de violaciones sexuales fue en el caso Los Cabitos 83. En la sentencia del año 2017, los jueces reconocieron que dentro del cuartel militar hubo violencia sexual, más específicamente abusos, tocamientos, desnudos y violaciones. Sin embargo, todos estos delitos fueron tipificados como tratos humillantes<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Apuntes presentación de Gloria Cano en la charla “Perú: Violencia sexual y de género cometida por el Estado y las fuerzas de seguridad en Perú: reflexiones sobre los avances y desafíos de los casos de esterilizaciones forzadas, Manta y Vilca, Chumbivilcas y Los Cabitos”, enmarcada en el ciclo de paneles “Diagnóstico de la justicia de Género en América Latina: ¿Dónde estamos y hacia dónde vamos? Una actualización de los casos emblemáticos de violencia sexual y de género en Perú, Uruguay, Guatemala y Colombia”, organizado por la Academia de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario junto a la Oficina de Investigación de Crímenes de Guerra de American University y la Red Latinoamericana de Litigio Estratégico en Género (ReleG).

<sup>132</sup> Apuntes presentación de Gloria Cano en la charla “Perú: Violencia sexual y de género cometida por el Estado y las fuerzas de seguridad en Perú: reflexiones sobre los avances y desafíos de los casos de esterilizaciones forzadas, Manta y Vilca, Chumbivilcas y Los Cabitos”, enmarcada en el ciclo de paneles “Diagnóstico de la justicia de Género en América Latina: ¿Dónde estamos y hacia dónde vamos? Una actualización de los casos emblemáticos de violencia sexual y de género en Perú, Uruguay, Guatemala y Colombia”, organizado por la Academia de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario junto a la Oficina de Investigación de Crímenes de Guerra de American University y la Red Latinoamericana de Litigio Estratégico en Género (ReleG).

El único caso con una sentencia por violación sexual en el conflicto armado por la justicia peruana fue el de M.M.M.B., quien denunció a haber sido secuestrada y violada por dos efectivos militares en 1992. La Fiscalía hizo la denuncia por delito de secuestro y violación sexual, considerados como crímenes de lesa humanidad debido al contexto en que sucedieron, contra una persona como autor mediato y nueve como autores materiales (Huaita 2019, 210). Sin embargo, la sentencia estableció a uno de los acusados como autor del delito contra la libertad personal, producto del secuestro en modalidad agravada que sufrió M.M.M.B, y sólo como autor mediato del delito de violación sexual. Otros dos acusados fueron también declarados culpables por el delito de secuestro. Sin embargo, los otros ocho acusados fueron absueltos tanto por los delitos de secuestro como de violación sexual, a pesar de que M.M.M.B. logró identificar haber sido violada en, por lo menos, dos oportunidades y por cuatro personas. Esto, a pesar de que la violación fuera reconocida como un delito que sucedió, pero fue desestimado en la sentencia al no poder establecerse responsabilidades individuales, debido a que éste es un delito que se considera de “mano propia” (Huaita 2019)<sup>133</sup>.

En este panorama legal se desarrolla el actual proceso judicial de Manta y Vilela. Aunque no sólo es legal sino también es político, enmarcado en un contexto donde predomina un discurso fuertemente negacionista (Sastre & Ulfe 2022), que pretende poner en cuestión el relato del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que planteaba la existencia de un conflicto armado interno entre integrantes de movimientos alzados en armas como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y agentes del Estado, y otros grupos como rondas campesinas, y que significó una serie de delitos y violaciones a los derechos humanos de la población civil; un relato que cuestionaba la “memoria salvadora” instaurada por el gobierno autoritario de Alberto Fujimori, quien se enaltecía como el pacificador y quien derrotó el “terrorismo” instaurado por los mencionados movimientos armados, y que consideraba que las violaciones a los derechos humanos cometidas por agentes del Estado eran sólo excepciones cometidas por “decisiones individuales”, y no como parte “una práctica sistematizada, ni ordenada ni orquestada por los entes rectores del Ejército del Perú” (Ejército Peruano 2010, 301). Por ello, juicios como el actual, ponen en cuestión el actuar del Ejército, que generalmente no se ha mostrado dispuesto a reconocer las violaciones a los derechos humanos, que incluso tildan de persecuciones políticas (Burt & Rodríguez 2010, 138). La importancia del juicio y su sentencia también se entiende como una forma de reescribir la historia de lo ocurrido, otorgándole la tan ansiada credibilidad que las mujeres sobrevivientes han reclamado durante tantos años.

A pesar que el desafío jurídico es grande, no quiero finalizar la sección sin hacer mención falta de atención con respecto a los embarazados forzados. De las seis mujeres con las que conversé, cinco de ellas quedaron embarazadas producto de las violaciones sexuales que vivieron. Sin embargo, según lo que el registrador del pueblo registró en las actas de nacimiento,

---

<sup>133</sup> Es importante señalar que la absolución del delito de violación fue revisada por la Corte Suprema del Perú, y en una sentencia hecha pública en febrero del 2018 estableció el inicio de un nuevo juicio.

unos treinta niños y niñas nacieron debido a las violaciones sexuales perpetradas por militares a las mujeres del pueblo (nota de campo conversación personal Ciro Araujo, Manta, octubre 2019). Esta situación, de haber quedado embarazadas forzadamente, no ha sido problematizada en el actual proceso judicial y no ha sido incluida como delito.

El reciente Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia, titulado *Hay futuro si hay verdad* (2022), se instaló el delito de violencia reproductiva, para comprender como los embarazos forzados producto de las violaciones sexuales “anularon la capacidad [de las mujeres] de decidir sobre su propio cuerpo”, sobre las decisión de ser madre, e incluso en el caso de las FARC-EP de la anticoncepción, siendo finalmente “expresiones de poder y de horror que dejaron marcas en su[s] vida y en la libre elección de ser madres” (p. 117).

La Comisión de la Verdad colombiana hace un interesante avance con respecto a la problematización de esta realidad, y que es precedido por trabajos de abogadas feministas. Éstas mismas son las que han comenzado a preguntarse si la violencia reproductiva debe ser analizada como otra forma de violencia sexual o debe ser considerada como una categoría independiente. Pero, más allá del debate que se abre jurídicamente, el avance realizado por la Comisión colombiana no es menor, y abre una arista a considerar en el caso peruano, sobre todo con respecto a las mujeres sobrevivientes que vivieron embarazos forzados.

#### **4.2. Las agendas globales**

Como ya he señalado, las obras de teatro surgen enmarañadas con la construcción del caso judicial y el actual proceso de judicialización, específicamente con el trabajo desarrollado por DEMUS. *Kay Punku. Acción documentada* va a inspirarse de las reflexiones producto del trabajo de levantamiento de información para la realización del proyecto de salud comunitaria que DEMUS desarrolló en la comunidad de Manta. También fue importante para su proceso de creación las funciones de confrontación en el marco del Seminario Internacional “Justicia y Reparación para Mujeres de Violencia Sexual en contextos de Conflicto Armado Interno”, organizado por la Consejería en Proyectos, ONG que las invitó a participar, comprando las funciones de la obra. Posteriormente, varias funciones han sido compradas por DEMUS para que *Kay Punku* sea montada en el marco de las campañas “Un Estado no viola” y conmemoraciones vinculadas al inicio de los juicios orales del caso judicial.

La obra *Manta y Vilca. Memoria escénica* también ha recibido apoyo económico durante el proceso de creación de la obra, no sólo de parte de DEMUS, sino que también otras ONG y organizaciones de la sociedad civil; y la gran mayoría de las acciones de intervención pública que ha realizado la Colectiva Trenzar, apoyando el proceso judicial, ha recibido apoyo económico de DEMUS, como parte de la campaña que desarrollan para visibilizar el proceso y conseguir apoyo de la sociedad.

Sin embargo, los contextos globales en los que han surgido las obras de teatro, como el propio proceso judicial no es cualquiera. Tanto IDL como DEMUS, luego de la entrega de parte de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de los cuarenta y siete casos judicializables al Poder Judicial, y la decisión de ambas ONG –de forma independiente cada una de ellas- de hacerse cargo del caso sobre los hechos ocurridos en las comunidades de Manta y Vilca, los impulsó a no sólo desplegar una serie de acciones y de trabajo de sus equipos profesionales. También los arrojó a buscar apoyo económico, el mismo que ha permitido, principalmente a DEMUS apoyar las mencionadas producciones culturales.

En esta sección busco reflexionar en torno al contexto global en el que se sitúa el proceso judicial y se inscriben la producción de las obras de teatro. Se trata de un contexto de post conflicto armado, marcado por los mandatos de justicia transicional y de una agenda global con énfasis en derechos humanos, reivindicaciones feministas y de derechos de la mujer<sup>134</sup>.

Jo-Marie Burt describe el boom de justicia transicional que Latinoamérica se encuentra viviendo como una *cascada de justicia*, usando el concepto que otros autores han creado, y con el cual buscan describir la “tendencia global” que tiene como objetivo “promover la rendición de cuentas” sobre crímenes de lesa humanidad (2011, 310). Esta *cascada de justicia* se debe a una ampliación de normas que protegen los derechos humanos y también la gobernabilidad democrática (Lutz et Sikkink 2001), dando lugar a lo que Ruti Teitel denomina como una nueva fase de justicia transicional, que tiene como características la normalización de esta justicia de excepcionalidad y su globalización (Teitel 2003). Como ejemplo, Teitel menciona la creación del Tribunal Penal Internacional, como también la amplitud de su competencia. Respecto a este último punto, Burt señala que este nuevo periodo tiene como característica el reconocimiento del deber de los Estados de “investigar y castigar las violaciones de los derechos humanos”, permitiendo el surgimiento de “una vigorosa lucha alrededor del mundo –a nivel internacional, nacional y local- para concebir mecanismos que garanticen la rendición de cuentas de crímenes de guerra, crímenes de lesa humanidad y graves violaciones a los derechos humanos” (2001, 312). Esto se vio expresado en la presión que varios grupos de la sociedad civil, como organizaciones de familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos y el propio

---

<sup>134</sup> Sin ir más lejos, hay que tener en consideración para esta sección cuales son los objetivos globales de la agenda de las Naciones Unidas. Actualmente el ODS (Objetivos para un Desarrollo Sustentable) 16, titulado “Promover sociedades, justas, pacíficas e inclusivas, incluye como metas la promoción del “estado de derecho en los planos nacionales e internacionales y garantizar la igualdad de acceso a la justicia para todos” (ODS16 para 2030, ONU). Esto, en el plano de fortalecimiento de la institucionalidad democrática de países que se encuentran en contextos de conflicto, pero también no puede dejar de mirarse a aquellos que aún tienen mucho por delante, respecto al robustecimiento de la justicia en tanto institucionalidad como ejercicio.

Otro de los ODS es el 5, titulado “Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y las niñas”. Entre sus metas se encuentra “Eliminar todas las formas de violencia contra las mujeres y las niñas en los ámbitos públicos y privado incluidas la trata y la explotación sexual y otros tipos de explotación”, lo cual implica también ocuparse de lograr justicia para aquellas mujeres que ya han experimentado violencias previas. Para más información sobre los ODS ver: <<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/sustainable-development-goals/>>

Con respecto a ODS vinculados a igualdad de género, la ONU ya en los desafíos para el nuevo milenio (2000-2015) había planteado “Promover la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer” (<<https://www.un.org/es/conferences/environment/newyork2000>>).

movimiento de derechos humanos, tuvieron que realizar hacia instancias internacionales, debido al escaso interés de los gobiernos de la región en judicializar los casos de violaciones a los derechos humanos sucedidos en los recientes regímenes autoritarios y conflictos armados ocurridos (Burt 2001, 313).

Pero las organizaciones civiles vinculadas a las luchas contra las violaciones a los derechos humanos surgieron mucho antes de los periodos de postconflicto y post regímenes autoritarios. Al contrario, aparecieron en plenos periodos de represión política. Haciendo un poco de historia, el movimiento de derechos humanos en el Perú surgió en la década de 1970, sobre todo en el contexto de represión, como respuesta al malestar popular producto del ascenso del general Bermúdez, las medidas económicas que fueron reduciendo el gasto público y los reclamos en torno a derechos laborales frente a masivos despidos de trabajadores desde mediados de los años '70 (Youngers 2003). Este vuelco, con respecto a la importancia de salvaguardar el respeto en torno a los derechos humanos, más aún en un contexto como el que se abrió el mismo día de ocurridas las elecciones democráticas de mayo de 1980, significó la conformación de otra serie de instituciones. Como ejemplo, en 1983, surgió el Instituto de Defensa Legal, luego de la declaración de varias provincias de la sierra sur central como zonas en estado de emergencia<sup>135</sup>. Sin embargo, es importante remarcar que en un inicio las organizaciones no hacían uso de la noción de derechos humanos, sino que “enmarcaron su lucha en los términos de los derechos sociales y económicos, y el fin de la dictadura militar” (Bueno-Hansen 2020).

Ahora bien, el surgimiento de este tipo de organizaciones no sólo dependió de la buena voluntad de las personas que decidieron organizarse y luchar contra las violaciones a los derechos humanos. Debido a la situación política que azolaba a la región, las agencias de cooperación internacional comenzaron a apoyar a distintas organizaciones de la sociedad civil. Como Sonia E. Álvarez y otros (2017) describen, la noción de sociedad civil surgió, a nivel regional, en las décadas de 1970 y 1980, en un contexto de oposición a los regímenes militares y de las derrotas tanto de las izquierdas que tomaron el camino electoral o la lucha armada. En este contexto, la izquierda comenzó a incorporar la noción de sociedad civil en su discurso, como una herramienta teórica, como una manera de articular experiencias y subjetividades políticas que invocaran una fuerza contra hegemónica contra los Estados represivos y proponer un camino de transformación. En este ambiente surgieron una infinidad de organizaciones no gubernamentales (ONG). Muchas de ellas no sólo fueron espacios de organización, sino que también de refugio de profesionales, y desde donde expresaron su compromiso social a través del desarrollo de proyectos sociales (Barrig 1998, 4). En el caso peruano, Aldo Panfichi y Juan Luis Dammert señalan que durante los años 90 desde las ONGs comenzaron los ex militantes de izquierda a “promover iniciativas de participación en la gestión local como una manera de

---

<sup>135</sup> Un año después se fundó la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH), importante organización que hasta el día de hoy cumple una gran labor de defensa de los derechos humanos.

fortalecer o reconstruir las sociedades civiles y políticas locales duramente golpeadas por las políticas de ajustes neoliberales o la violencia política” (2006, 251).

Sin embargo, también comenzó a surgir un nuevo significado de sociedad civil durante la década de 1990. Fue un significado mucho más ligado a las elites neoliberales y promovidas por organizaciones internacionales, las cuales consideraron que las organizaciones de la sociedad civil, y entre ellas a las ONGs, como entidades capaces de poder resolver los problemas sociales relativos a los bajos niveles de desarrollo de los países de la región (Álvarez et al 2017). Se trataba de una mirada –que aún se encuentra vigente en varias sociedades latinoamericanas- que apuntaba a la sociedad civil y a sus organizaciones como agentes privilegiados para autogestionar el desarrollo. Así, este discurso respondía a la debilitación del Estado y de su gestión en políticas sociales, debido a las políticas neoliberales implementadas desde mediados de los años ‘80s en Latinoamérica, e impulsando a la sociedad civil a asumir las tareas abandonadas por el nuevo Estado de rostro neoliberal (Álvarez et al 2017, 9). De hecho, Evelina Dagnino, Alberto Olvera y Aldo Panfichi (2006) apuntan a que esta transferencia de tareas a sectores de la sociedad civil –tareas que son inminentemente de responsabilidad estatal- fue una forma de reducir el rol del Estado, adelgazándolo, pero por otro lado para resolver el déficit que las propias políticas neoliberales produjeron.

Más allá de la confluencia de experiencias, desde lo sucedido en Latinoamérica con los movimientos sociales y el surgimiento de las organizaciones, y por otro lado el ímpetu puesto por las elites neoliberales para promover a la sociedad civil como principal gestor del desarrollo, la sociedad civil y las ONGs comenzaron a impulsar agendas transnacionales con énfasis en género, raza, temas de índole ambiental y profundización de la democracia. Varios de estos proyectos de estas agendas han sido financiados a través de programas de ayuda bilateral y por agencias cooperantes (Álvarez et al 2017, 19). Los principales receptores de estos patrocinios fueron las ONGs, debido a que eran (y son) entidades con estructuras profesionalizadas, que permiten garantizar transparencia y rendición de cuentas de los fondos entregados, como también con la capacidad de ejecutar proyectos que buscarían resolver el déficit producido por el adelgazamiento del Estado.

Ahora bien, aunque las ONGs no son la única forma de asociatividad que tiene la sociedad civil, sí serán las que tendrán mayor relevancia con las agencias cooperantes internacionales y con el Estado, debido a su profesionalización. Esta relevancia que adquieren se convirtió en un punto de disputa, producto de la representatividad que comienzan a encarnar. Esta disputa se ejemplifica de buena forma en el caso del movimiento feminista, donde varias feministas plantearán que las ONGs no son representantes de sus reivindicaciones.

A pesar de ello, las ONGs comenzaron a ejercer un papel importante tanto a nivel local y regional. Al empezar a participar en foros internacionales, pudieron generar redes con organizaciones internacionales, que muchas veces se tradujeron en apoyos económicos a proyectos que las ONGs buscaban desarrollar. En el caso IDL, por ejemplo, además de las

organizaciones cooperantes que aparecen como en su página web<sup>136</sup>, el trabajo y el libro titulado *Umbral para la memoria*, proyecto que tenía como objetivo principal preservar la memoria de la región de Huancavelica, y donde aparecen testimonios sobre violencia sexual, contó con el apoyo económico del Fondo Italo-Peruano. El mencionado Seminario Internacional “Justicia y Reparación para Mujeres Víctimas de Violencia Sexual en contextos de Conflicto Armado Interno”, fue organizado por Consejería en Proyectos, organización de cooperación internacional que recibe apoyo económico del Consejo Danés para Refugiados, del Consejo Sueco para Refugiados (SWERA) y la organización Inter Pares de Canadá; además el seminario recibió apoyo de la Oficina Multilateral de programas de cooperación de Canadá. En el caso de DEMUS, en el libro *Noticias, recados y remesas de Manta* (2005), documento donde se entregaron los primeros resultados del proyectos de intervención en salud comunitaria, agradecen a la ONG británica Womankind. En mis conversaciones con Diana Portal ella recordaba el apoyo financiero recibido por DEMUS de parte de UNIFEM para la realización del proyecto de intervención en salud comunitaria en Manta (conversación personal, Lima, 5 y 9 noviembre 2018; Bueno-Hansen 2020). María Ysabel Cedano más bien señalaba haber tenido el financiamiento de Consejería en Proyectos, y mencionaba recibir el apoyo de la organización sueca Diakonia y la organización Sigrid Rausing Trust para el proceso judicial. La obra de teatro *Manta y Vilca* también contó con apoyo de la Agencia Catalana de Cooperación, de Diakonia y la asociación Entre Pueblos, además de ONG nacionales como Flora Tristán. La campaña “Un Estado no Viola” de DEMUS recibió el apoyo de CUSO International, una organización canadiense. La primera acción que Ana Correa realizó con integrantes del CEXES de *Yuyachkani* para un 08 de marzo del año 2004, recibió el apoyo de Consejería en Proyectos. Otras publicaciones que han sido producto del trabajo desarrollado por DEMUS y su equipo de profesionales, como el texto *Reconociendo otros saberes* (2008) contó con el apoyo de la Fundación Ford, de la Consejería en Proyectos, de la organización Entre Pueblos, la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo y la organización WomanKind. Por último, vale señalar que muchas de las organizaciones que menciono surgen en la década de 1960 o en 1990, y la gran mayoría tiene entre sus principios trabajar por la igualdad, la inclusión, el desarrollo y contra la violencia hacia la mujer.

El financiamiento obtenido tanto por IDL como por DEMUS fue de gran importancia para el desarrollo de las varias etapas que ha tenido el actual proceso judicial. Elsa Bustamante, recordando como fue el inicio del trabajo desarrollado por IDL, en conjunto con el apoyo psicológico de REDINFA –institución donde ella trabajaba en ese entonces-, mencionaba que en algún momento el trabajo de IDL se vio ralentizado producto de pérdida de financiamientos (video-llamada, 17 diciembre 2020). María Ysabel Cedano, respecto al valor del apoyo económico, comentaba que el proceso de litigio ha implicado un gran inversión porque se necesita de una serie de profesionales especialistas: abogadas, psicólogas para el trabajo de

---

<sup>136</sup> En la página web de IDL aparecen mencionados las siguientes organizaciones con los que ellos tienen alianzas: CONECTAS Human Rights, la Comisión Europea, CELS, MISEREOR Gemeinsam Global Gerech, Hans Seidel Stiftung, DPLF; además de otras organizaciones locales como la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, la organización Derechos Humanos y Medio Ambiente de Puno, AIDSESEP, entre otras.

terapia, para el acompañamiento psico-jurídico, psiquiatras, además de profesionales de la comunicación para el ámbito comunicacional del proceso y un componente activista y de movilización, que es donde se involucraban las artistas. Para todo ello “requieres de mucho trabajo de gente contratada para hacer eso” (conversación personal María Ysabel Cedano, Lima, 13 de diciembre 2018).

Las relaciones que comenzaron a construir las ONGs las vinculó con la llamada esfera pública internacional, y permitió que sus intereses y reivindicaciones se complementaran o entremezclaran con temáticas de interés global (Panfichi 2002, 42-43). De hecho, en el caso peruano, la existencia de una Comisión investigadora como la CVR fue producto del contexto internacional, ya que estas instancias eran consideradas como una herramienta conducente hacia transiciones democráticas (Degregori 2011, 279). Esta presión también jugó a favor de la preocupación sobre los casos de violencia sexual, como consecuencia de cambios importantes en el área de justicia transicional y como resultado del trabajo de Comisiones de Verdad previas a la CVR peruana, como lo fueron la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de Guatemala y el trabajo de los Tribunales *ad hoc* de Ruanda y la ex Yugoslavia (Bueno-Hansen 2020).

Las redes internacionales que las ONGs locales comienzan a establecer les permite influenciar hacia sus Estados en la resolución de sus demandas (Panfichi 2002, 42-43), llegando a surgir movimientos y organizaciones que incluso más bien sustentan sus demandas en “motivaciones y objetivos globales” (Rabotnikof et al 2002, 47). Esto puede generar un distanciamiento entre organizaciones sociales y parte de la sociedad civil, que puede no verse reflejada o convocada por las demandas, verse ralentizado la obtención de las demandas, e incluso adquirir poca resonancia en los Estados. Es esto algo que sucedió sobre todo en la búsqueda de justicia hacia las víctimas y sus familiares del conflicto armado interno. De hecho, como he señalado antes, la constitución de la CVR logró sumarse a una ola de demandas que eran resultado de un ambiente social que apuntaba al respeto a la democracia (Degregori 2011, 277-279).

Sin embargo, a pesar de la autonomía que hay en el trabajo de las ONGs IDL y DEMUS, su espacio de acción ocurre en un contexto de democracia neoliberal, que permea las agendas. Esta es la crítica que plantea Alejandro Castillejo (2015) respecto al discurso de justicia transicional. Concibe al discurso transicional como un discurso global, con tecnologías que tienen lógicas que en su esencia son neoliberales. El autor señala que las políticas de reparación que se impulsan desde este discurso global, además de la restitución de daños a través de compensaciones financieras, disculpas oficiales y conmemoraciones, ha incorporado la implementación de programas de desarrollo. Esto se debe al nexo que han comenzado a tener la justicia transicional con una agenda de desarrollo, muy impulsado por agentes como el Banco Mundial. El gran problema es que estas políticas con este tipo de enfoques “no penetran en las causas del conflicto ni reparan las ‘múltiples’ víctimas de la historia” (Castillejo 2015, 20), despreocupando, finalmente, uno de los principios más importantes de la propia justicia

transicional como lo son las garantías de no repetición. Así lo transicional se reduce sólo a ser un “modelo global de administración y de gestión del conflicto” (Castillejo 2015, 24).

Ulfe y Málaga (2021), en su análisis sobre los programas sociales desarrollados por Fujimori, señalan que éstos sentaron las bases de las políticas de reparación, mucho más centradas en enfoques desarrollistas. Uno de esos programas era el Fondo Nacional de Cooperación para el Desarrollo (Foncodes), que tiene como objetivo la reducción de la pobreza a través de “inversiones en infraestructura económica y social en áreas que fueron afectadas por la violencia” (Ulfe & Málaga 2021, 157). Foncodes funcionaba bajo la política de la focalización, usando como criterio la pobreza, lo que permitió ir categorizando a la población y estableciendo las zonas y/o poblaciones prioritarias para recibir los recursos. Como señalan las autoras, poner la pobreza como punto nodal para la decisión de entrega de fondos y desarrollo de proyectos la puso en el “corazón del aparato estatal”, lo que incluso se ha proyectado hacia otro tipo de políticas como las de reparación (Ulfe & Málaga 2021, 163). De hecho, otro proyecto de la época de Fujimori es el Programa de Apoyo al Repoblamiento y Desarrollo de Zonas de Emergencia (PAR), el cual buscaba atender a las poblaciones desplazadas producto de la violencia y que deseaban volver a sus comunidades. El programa buscaba generar las condiciones mínimas para el desarrollo sostenible de las comunidades. Para eso plantearon tres ejes de acción, dos de ellos con un enfoque en desarrollo: la satisfacción de necesidades básicas, promoviendo así la inversión en viviendas, en educación, en salud y alimentación; la promoción económica, que buscaba desarrollar proyectos productivos, creación de puesto de trabajo y desarrollo de microempresas; y el tercer eje de promoción de ciudadanía, a través de asesorías legales, talleres de liderazgo y organización comunal, titulación de tierras, entre otras (Ulfe & Málaga 2021, 166). Lo interesante, como señalan las autoras, es que el PAR será el antecedente del Plan Integral de Reparaciones (PIR), al dar reparaciones en vivienda, establecer el modelo de atención a través de la instalación de módulos y abordar temáticas de salud mental a causa del conflicto armado, además del enfoque de focalización en su implementación. Ejemplo de esto último es lo ocurrido con una pareja de pastores, quienes a pesar de tener su certificado de acreditación de víctimas que le proporcionó el Registro Único de Víctimas, cuentan Ulfe y Málaga que aún no habían recibido su reparación económica: “La focalización consideraba la muerte, la violación y la edad de los familiares, pero muy poco la tortura y otros tipos de afectación” como criterios de priorización (2021, 178).

La focalización y su implementación apareció mencionada en la conversación que sostuve con Arturo Carhuallanqui, encargado de la sede Junín de la Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN)<sup>137</sup>, al comentarme respecto a la planificación con la que trabajan en su institución. Ésta se encuentra organizada a partir de una clasificación en cinco niveles de afectación, desde las poblaciones más afectadas a las menos afectadas. Arturo me contaba que los dos niveles de mayor afectación ya se encontraban cubiertos, en relación al trabajo de

---

<sup>137</sup> Arturo también trabajó en la Defensoría del Pueblo a fines de la década de 1990, específicamente en el PAR. Luego trabajó como parte de los equipos de la CVR en el recojo de testimonios. De hecho, fue uno de los que recogió testimonios en la comunidad de Manta.

información de las políticas de reparación y entregas de reparaciones, y que actualmente se encontraban trabajando en las comunidades intermedias (conversación personal Arturo Carhuallanqui, Huancayo, 05 de octubre 2018). Este orden que plantea la focalización termina por generar una sensación de jerarquización de las víctimas y sus afectaciones, otorgándole una urgencia de reparación más que a otras, lo cual puede provocar una especie de competencia, algo muy propio de la lógica neoliberal (Cánepa 2020).

Esta especie de competencia se percibe en comentarios que han recibido las propias mujeres sobrevivientes, de parte de algunos comuneros del pueblo de Manta. Rosalía, por ejemplo, me contaba como ha escuchado las críticas dichas por sus paisanos, quienes consideran que ellas “no han hecho nada por el pueblo”, preocupándose sólo por sí mismas, siendo que ellos consideran que toda la comunidad se vio afectada por la violencia (notas de campo conversación personal, Huancayo, octubre 2019). Estos comentarios expresan un malestar de ciertos integrantes de la comunidad, el cual se encontraba implícitamente teñido por un supuesto egoísmo de parte de las mujeres. En alguna oportunidad alguien me comentó que habían ocasiones en que algunas mujeres habían expresado que no querían que se realizasen reportajes televisados sobre sus casos porque podría mencionarse el monto de las indemnizaciones económicas que recibirían, entre otras compensaciones demandadas, en caso de lograr una sentencia favorable para ellas. Esta información que podría llegar a oídos de sus paisanos, quienes podrían volver a formular que las denuncias sólo tenían como objeto ganar dinero, como una forma de menospreciar e incluso poner en duda lo vivido por las mujeres.

Otra herencia del enfoque desarrollista de políticas públicas anteriores en la implementación del PIR, se nota en la percepción que la población tiene de las reparaciones. Ulfe en un anterior trabajo (2013) señala que la población generalmente la percibe como proyectos de desarrollo o de mejoras en infraestructura, mientras que los propios funcionarios estatales las conciben como políticas de desarrollo y de asistencia social, y no como reparaciones que buscan restituir la ciudadanía y reconocer a las personas y/o comunidades como víctimas de la violencia política. Esto sobre todo se puede percibir en el caso de las reparaciones colectivas. Ulfe cuenta lo que sucede con la construcción de una piscigranja en la comunidad de Lucanamarca. A pesar de que para el desarrollo de un proyecto, haciendo uso de los dineros otorgados por una reparación económica colectiva, la asamblea comunal es la quien debe tomar la decisión, los proyectos muchas veces terminan siendo consideradas como “obras del alcalde” (Ulfe 2013).

Volviendo a las influencias de las agenda globales, en el caso de las reivindicaciones de género y del movimiento feminista, es interesante lo que comenzó a ocurrir a mediados de la década de 1970. Debido al impulso promovido por las Naciones Unidas (ONU), que en 1975 declaró el “Decenio de Naciones Unidas para la mujer y el desarrollo”, varios gobiernos a nivel mundial comenzaron a promover políticas públicas que permitieran una equidad de género, la integración de las mujeres en la economía y su mejora en las condiciones de vida (Toro 2007, 21). Cabe señalar que la declaración de este Decenio también respondió a la Segunda Estrategia

para el Desarrollo de las Naciones Unidas, en donde “la Asamblea General reconoce explícitamente la necesidad de estimular la integración de las mujeres a favor del desarrollo” (Haydeé Birgin citada en Toro 2007, 22). No sólo han sido los gobiernos los que han respondido a los planteamientos de la ONU, sino también organismos internacionales y agencias de cooperación, quienes comenzaron a destinar sus recursos para proyectos que buscaran incentivar la participación de las mujeres en el mundo económico y en el desarrollo social (Toro 2007, 23).

A pesar que desde la década de 1990 ha existido cierto repliegue de las agencias cooperantes y los organismos internacionales en la entrega de recursos, éstos siguen manteniendo su trabajo principalmente en Centroamérica, en el área Andina y Brasil. Pero, como Álvarez (1998; 2010) señala, a mediados de los años 90's comenzó a surgir Nueva Agenda de Políticas de Género, con un marcado enfoque neoliberal. Esta Nueva Agenda atrajo nuevamente el interés de la cooperación internacional, ímpetu aprovechado por ONGs feministas latinoamericanas (Álvarez 1998, 281). De hecho, en el caso peruano, como comenta Pascha Bueno-Hansen (2020), luego de finalizado el trabajo de la CVR, fueron varias las ONGs que comenzaron a trabajar el tema de la violencia sexual ocurrida durante el conflicto armado interno “porque la atención mundial hizo que existieran fondos disponibles”, permitiendo así que pudieran continuar con el trabajo que algunas ya habían comenzado a desarrollar (p. 331-332).

Sin embargo, la influencia que va a generar la cooperación internacional provocó una importante disputa dentro del movimiento feminista latinoamericano, sobre todo respecto al impacto de las donaciones sobre el proceso de profesionalización u oenegización del feminismo. La disputa principalmente va a girar en torno a la supuesta representatividad que comenzaron a adquirir las ONGs y los Centros de Estudio, en comparación al resto del movimiento feminista, en instancias institucionales y en la elaboración de políticas públicas. Para ciertos grupos de feministas este protagonismo adquirido atentaba contra la autonomía del movimiento, al institucionalizarse, debilitando así al movimiento y su activismo (Toro 2007; Álvarez 2010; Álvarez 1998).

Pero más allá de la disputa, es imposible negar que, como describe Barrig, que para la última década del siglo XX una serie de instancias estatales y de figuras internacionales, el feminismo y sus reivindicaciones han sido incorporadas como parte de las tareas que deben ser abordadas social, política y económicamente. Como dice la autora “el mensaje fue decodificado, el discurso engullido”, pero “sin sus aristas más incómodas” (Barrig 1998, 8).

En este contexto de auge de una Nueva Agenda de Políticas de Género se puede circunscribir el apoyo que DEMUS ha obtenido de sus organizaciones aliadas para poder ir desarrollando el trabajo en torno al proceso de judicialización. Y no sólo el trabajo de la ONG es reflejo de la fuerza que vuelven a adquirir las reivindicaciones respecto a los derechos de las mujeres, sino también se ve reflejado en políticas públicas del Estado. Es lo que se puede observar en la creación y promulgación de los Lineamientos para la adopción de acciones diferenciadas en la implementación del Plan Integral de Reparaciones a Mujeres y Población

LGTBI+, de la CMAN. Estos lineamientos fueron presentados en marzo del 2019. Su finalidad fue “Contribuir a que las reparaciones [...] se realicen bajo los enfoques de género, equidad, inclusión, dignidad y reconocimiento de la diversidad” (CMAN 2019). Es interesante señalar que su base legal básicamente son convenciones y resoluciones internacionales.

Otra modificación importante y enmarcada en la incorporación de enfoques de género en la ley fue la modificación<sup>138</sup>, promulgada por el presidente Francisco Sagasti, a los artículos 3 y 6 de ley que creaba el Plan Integral de Reparaciones (n° 28592). La modificación ampliaba la noción de víctima de violación sexual a violencia sexual en todas sus formas. Esto implicaría la posibilidad de reparar a una serie de mujeres que sufrieron otro tipo de abusos, como desnudamientos forzados, abuso sexual, tocamientos, entre otros. Hasta antes de la mencionada modificación sólo las mujeres afectadas de violación sexual podían obtener reparaciones de parte del Estado.

La influencia de las agendas globales, finalmente, se ve expresado en las prioridades que los Estados van incorporando en sus programas, como también en las posibilidades de desarrollo del trabajo que las ONGs intentan realizar. Son esas prioridades en las agendas globales las que han permitido que IDL y DEMUS, entre otras organizaciones, puedan desarrollar sus proyectos como también darle fuerza a las reivindicaciones que promueven, como organismos de la sociedad civil. Es este panorama también en el que se inscriben el desarrollo del juicio oral y la creación de las obras de teatro, que también responden a prioridades que hoy en día inundan las esferas públicas a nivel mundial. Por ello, y aunque lo sean de forma crítica, tanto las ONGs como las obras de teatro son parte del complejo engranaje de la actual democracia neoliberal, la misma que critican desde sus principios fundantes, en el caso de las ONGs o por medio sus tramas dramáticas, en el caso de las obras de teatro; la misma democracia neoliberal que crea los espacios en los que trabajan, haciéndose cargo de aquello que el Estado neoliberal ha dejado de hacer.

### **4.3. “Ellas son mis patrocinadas”: reflexiones en torno a la relación entre las ONGs y las mujeres sobrevivientes desde la crítica al humanitarismo**

*Después de varios meses, luego de haberse quebrado el juicio oral que comenzó en julio del 2016, hoy vuelve a reiniciarse<sup>139</sup>. He quedado de ir a la audiencia para fotografiar la performance que la Colectiva Trenzar realizará en las afueras de la Sala Penal. Nos juntamos con las integrantes de Trenzar y todas las performers en la plaza Francia. Abí se preparan y ensayan. Desde allí, comenzamos a caminar hacia el lugar donde se realizará la primera audiencia de este segundo juicio oral. Al llegar hay bastante prensa y gente que ha llegado hasta allí para acompañar a las mujeres sobrevivientes. Diviso a un grupo de mujeres que son parte querellante y están patrocinadas por una de las dos ONGs que acompañan el caso. Pero a las otras mujeres no las veo.*

<sup>138</sup> La modificación mencionada es la ley n° 31.119, publicada en el diario oficial el 06 de febrero de 2021.

<sup>139</sup> El segundo juicio oral comenzó el 13 de marzo del 2019.

*Las que están ahí presentes son consultadas por la prensa. Les preguntan por cómo se sienten y cuáles son sus expectativas del juicio. Luego toman la palabra abogados y abogadas, quienes se expresan en mayor profundidad respecto a las expectativas que tienen del juicio, sobre las características que esperan que adquieran las audiencias, de la importancia que deberían tener resoluciones emitidas por la Corte Suprema respecto a la revictimización, y cómo deberían incorporarse la perspectiva de género y el contexto histórico en el juzgamiento de los jueces en este caso.*

*Las performers se ubican en el frontis del juzgado. Realizan los movimientos, las figuras que se habían propuesto realizar, y gritan exigiendo justicia. La performance es repetida en varias ocasiones. La prensa fotografía. Yo también registro la intervención. Y en algún momento comienza el ingreso a la audiencia. Se organiza una fila instantánea. La gente debe mostrar sus bolsos, carteras, maletines, y luego entregar sus DNI para ser inscritos en un registro a la entrada del juzgado. Somos varias y varios los que no alcanzamos a ingresar. La Sala no tiene una capacidad que nos permita todas y todos quienes estábamos ahí poder entrar. Las integrantes de Trenzar deciden continuar con la intervención y realizarla hasta que termine esta primera audiencia. Al finalizar, me topo con una de las personas que trabaja en el equipo de litigio de una de las ONG patrocinantes. Le pregunto por las mujeres sobrevivientes que ellas acompañan y a quienes no vi antes del inicio de la audiencia. Le consulto si ellas no vinieron a esta ocasión. Me dice que sí, pero que no estaban en el frontis de la Sala, donde se encontraba toda la gente reunida. Que habían decidido, como ONG, que esperarían el inicio de la audiencia en una cafetería que se encuentra al interior del supermercado que hay al costado del juzgado; y cuando comenzó el ingreso a la sala de audiencias, las hicieron ingresar lo más desapercibido posible, para que así nadie las pudiera acosar, sobre todo la prensa que se encontraba presente. Luego, al terminar la audiencia, decidieron que salieran por una puerta lateral, para que nuevamente no fueran vistas.*

*(Nota de campo, Lima, 13 de marzo de 2019).*

En varias ocasiones, a lo largo de mi investigación, me topé con situaciones que al observarlas de forma meticulosa y con distancia, me iban poniendo en evidencia las características de la relación tejida entre los equipos de las ONG y las mujeres sobrevivientes. Y no sólo se trataban de situaciones que tuve la oportunidad de observar, sino también cómo se produjo mi propio acercamiento con las mujeres sobrevivientes, que en algunos casos estuvo mediado por las y los integrantes de las ONG. Considero importante reflexionar en torno a estar relaciones y las características que adquieren, siendo éste el objetivo de este apartado.

#### **4.3.1. La razón humanitaria**

Didier Fassin (2016) considera que nuestra época se encuentra fuertemente marcada por una moral que llama *razón humanitaria*. Ésta se evidencia en acciones realizadas por gobiernos y organizaciones sociales como la asistencia a pobres, la entrega de asilo a personas con enfermedades que exigen tratamiento de altos costos y/o complejos, entre otras situaciones. Sin

embargo, más allá de las acciones, Fassin se pregunta por las motivaciones. Para él, esta razón humanitaria ha sido “la respuesta que nuestras sociedades han aportado a lo intolerable del estado moderno contemporáneo” (2016, 371). De esa forma, ocupando las palabras del autor, se aligeraría el sufrimiento, como también el peso del orden mundial desigual (Fassin 2016, 371).

Sin embargo, la misma razón humanitaria genera un tipo de subjetividad en particular. En el trabajo de Fassin sobre la organización Médicos Sin Fronteras, como un ejemplo concreto, señala que la razón humanitaria ha colocado al sufrimiento en un estatus prioritario, dominando la moral y la política (Fassin 2008). Pero no cualquiera puede hablar sobre el sufrimiento. Como Veena Das (2008b) señala, existen lenguajes profesionales, acreditados para hablar sobre aquel sufrimiento frente al Estado y la sociedad, convirtiendo a aquellos y aquellas profesionales que los manejan en expertos. Sin embargo, y a pesar de la buena voluntad de los expertos, debido a la legitimidad de sus voces, a los lenguajes y categorías que manejan, comienzan a hablar por las personas que han experimentado el sufrimiento en sus cuerpos, apropiándose de su experiencia y arrebatando sus voces. Sumado a aquella legitimidad del experto, los activistas de organizaciones internacionales, humanitarias y/o no gubernamentales comienzan a reivindicar un imperativo moral para hablar y entregar testimonio sobre abusos o crímenes que ocurren en zonas en conflictos, guerras o países en estado de subdesarrollo que ellos observan en sus visitas en terreno durante el trabajo de apoyo humanitaria (Fassin 2016, 293). Finalmente, el impacto de todo lo anterior implica que los sobrevivientes comienzan a perder la autoridad para hablar por ellos y ellas mismos, adquiriendo mayor relevancia la voz de aquel que le socorre; en palabras de Fassin “la prolijidad de los agentes humanitarios está en la medida del silencio de los sobrevivientes. La voz de los primeros sustituye a la de los segundos” (2016, 302).

En este sentido, durante mis conversaciones con algunas de las mujeres sobrevivientes respecto a las obras de teatro, ellas manifestaron una imposibilidad para poder decir lo que les ha sucedido a ellas. A partir desde esa imposibilidad que ellas identificaron, reconocieron positivamente la labor de las actrices, quienes podrían narrar y dar a conocer lo que les ha sucedido a las mujeres sobrevivientes por medio de su arte en los montajes teatrales (conversación T.A.B., M.A.E y M.A.B., Lima, 10 de diciembre 2019). Ellas me señalaban “no podemos hablar bien, no podemos expresarnos bien”, y que frente a esos “impedimentos” las obras de teatro y las actrices contaban mucho mejor que sus propias voces lo que les había sucedido (conversación T.A.B., M.A.E y M.A.B., Lima, 10 de diciembre 2019).

Esta sensación terminaba siendo reforzada, de forma inconsciente, por medio de una serie de actitudes de los y las integrantes de los equipos profesionales de las ONG patrocinantes. Un ejemplo de ello ocurrió durante la ceremonia de homenaje y entrega de los premios otorgados por la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos a las mujeres sobrevivientes y querellantes del caso Manta y Vilca, en diciembre del año 2019<sup>140</sup>. En aquella oportunidad, con el objetivo de informar a los presentes sobre el caso judicial y lo vivido por las mujeres, antes de entregar el

---

<sup>140</sup> Sobre premiación ver: <<https://www.idl.org.pe/mujeres-de-manta-y-vilca-recipientes-premio-anual-de-la-coordinadora-nacional-de-derechos-humanos/>>

premio se presentó un video elaborado especialmente para la ocasión. Sin embargo, en vez de aparecer las propias mujeres contando lo sucedido, siendo quizás intercalado con las opiniones de otros y otras profesionales, en el video sólo aparecieron sus abogados y abogadas, complementadas con imágenes de la intervención que las integrantes del Colectivo Trenzar realizaron en agosto del 2018 durante la conmemoración de la entrega del Informe Final de la CVR en el Ojo que Lloro. Luego de la presentación del video, las mujeres fueron invitadas a subir al escenario para recibir el homenaje. Sin embargo, un grupo de integrantes de uno de los equipos de litigio de una de las ONG, sin ser nombradas, subió al escenario y se ubicó atrás de las mujeres que patrocinaban. Ya en el escenario, las y los abogados de las mujeres tomaron la palabra y comenzaron a hacer referencia nuevamente a la serie de obstáculos que han tenido que sortear las mujeres para conseguir justicia y su lucha por la verdad. A continuación se entregaron las condecoraciones, y recién en ese momento invitaron a tomar la palabra a una de las mujeres sobrevivientes de una de las ONG patrocinantes. Posterior a sus palabras, una de las profesionales del equipo de litigio de la otra ONG tomó la palabra en “representación” de las mujeres con que ellas y ellos trabajan y leyó una carta “construida colectivamente” (nota de campo, Lima, 10 de diciembre 2019).

La escena descrita muestra cómo ocurre en la práctica el silenciamiento de las mujeres debido a la preeminencia de las voces de distintos profesionales, siendo varios los actores involucrados: no sólo los y las profesionales de las ONG sino también organizaciones de derechos humanos, en este caso la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, institución organizadora de la ceremonia. Esto sucede debido a que adquiere más importancia las huellas que deja el sufrimiento o el daño que el haberlo padecido, y son varios profesionales los que poseen mayor legitimidad para dar cuenta de esas consecuencias (Fassin 2016, 304-305). En este caso, los abogados y abogadas, los psicólogos y/o trabajadores sociales que apoyan el proceso judicial comentan sobre las complicaciones que el caso ha vivido, sobre lo complejo que ha sido el camino para lograr justicia, sobre las trabas, impedimentos y limitaciones del propio Poder Judicial y de la legislación y sobre los problemas que aquejan a las mujeres sobrevivientes respecto a sus entornos sociales y familiares, además de los daños psicológicos como el miedo, la desconfianza y el estrés post-traumático que experimentan. Son las huellas de la experiencia las que tienen mayor importancia, más que la experiencia en sí misma, y con ello las voces de los profesionales por sobre la de las mujeres. De hecho, al finalizar la primera audiencia del inicio del segundo juicio oral, algunos medios de prensa continuaron intentando obtener impresiones de aquella instancia. Y nuevamente fueron los y las abogadas de las ONG patrocinantes las que respondieron las preguntas de la prensa, rodeadas de las performers que participaron de la acción pública (nota de campo, Lima, 13 de marzo 2019).

Esta pérdida de su capacidad de hablar no sólo ocurre con profesionales como abogados o psicólogos, sino también en otros niveles como las representaciones museográficas. En una visita que realicé junto con un grupo de mujeres sobrevivientes al museo Yalpana Wasi en Huancayo, me expresaron su crítica ante la ausencia de sus casos en el espacio de memoria. Aunque en aquella oportunidad conversamos y les señalé que el museo tenía un carácter regional

y hacía referencia a lo sucedido en particular en la región Junín, les comenté que en Huancavelica, región a la que pertenecen los distritos de Manta y Vilca, existe un sitio llamado Casa de la Memoria, ubicado en la plaza central de la ciudad, al lado de la Biblioteca Municipal, y que allí hay unos paneles dedicados a lo sucedido en sus comunidades y a ellas. “Pero, ¿quizás que dirá, señorita?”, me dijeron, “Si a nosotras no nos han preguntado nada” (nota de campo, Huancayo, 21 de octubre 2019).

Lo contradictorio ocurre porque este arrebatamiento de la voz de las mujeres es producto de las buenas intenciones de los profesionales, resultado, a la vez, de aquel imperativo moral que los faculta a actuar. La nota de campo con la que abro esta sección muestra cómo el equipo profesional decidió mantener a las mujeres fuera del foco mediático y así impedir que fueran acosadas por los medios de prensa. Pero estas mismas intenciones relegó a las mujeres sobrevivientes del espacio público. Ahora bien, también existe un temor, por parte de las y los profesionales, de que las mujeres al hablar con medios de comunicación u otras instancias sin la supervisión de ellos o ellas, pudiendo entregar información que pudiese “perjudicar” el proceso judicial, como lo pude percibir en algunas conversaciones informales que tuve con integrantes de los equipos de las ONG patrocinantes.

Estas actitudes también son legados de formas esencialistas de relacionarse con un otro indígena, y que se encuentran arraigadas en la sociedad peruana. Enrique Mayer, en su reflexión crítica sobre el Informe final de la Comisión sobre los sucesos de Uchuraccay<sup>141</sup>, hace énfasis en el trasfondo de los argumentos presentados tanto por Mario Vargas Llosa —el autor del Informe— como por sus críticos. Vargas Llosa postula que el asesinato de los ocho periodistas, a manos de los comuneros de Uchuraccay, habría sucedido producto de un error debido a la incomprensión cultural entre éstos y los periodistas, a lo que habría que sumar el estrés producto del clima de violencia. Para Mayer el problema en lo postulado por Vargas Llosa se encuentra en la construcción de una valoración de los hechos cometidos por los comuneros, apuntando a generar compasión del resto de la sociedad (Mayer 1991). Por ejemplo, la argumentación que plantea Vargas Llosa respecto a la incomprensión cultural de los comuneros se basa en la ‘ignorancia’ e ‘ingenuidad’ de los pobladores de Uchuraccay, debido al aislamiento en el que viven, como expresión del *Perú profundo*, en contraste con el *Perú oficial*. Aunque Mayer señala que Vargas Llosa hace un mal uso de estas nociones propuestas por Jorge Basadre, este binarismo exigiría a aquellos ciudadanos del Perú oficial compasión hacia los habitantes del Perú profundo, como una actitud de benevolencia hacia otro que habría que disculpar (1991, 479).

Lo curioso es que esta concepción que se encuentra en la médula de la argumentación de Vargas Llosa, también es compartida inclusive por posturas críticas y de izquierda. Rodrigo Montoya, por ejemplo, criticó que el Informe “prestaba apoyo” al gobierno de Belaunde,

---

<sup>141</sup> La Comisión sobre los sucesos de Uchuraccay fue una instancia creada por el gobierno de Belaunde Terry para esclarecer lo sucedido en torno al asesinato de ocho periodistas en la comunidad del mismo nombre el 26 de enero de 1983. La Comisión fue presidida por el escritor Mario Vargas Llosa y fue foco de varias críticas, como expongo en el texto. Para más información ver: CVR 2003, Tomo V, capítulo 2, sección 4.

legitimándose por medio de un uso decorativo de la Antropología, además de limitarse de una forma estrecha a “lo andino” como explicación a lo sucedido, y sin considerar las articulaciones e incluso subordinación entre las autoridades indígenas hacia el Estado (Mayer 1991, 476). Por otro lado, Luis Millones señalaba que los comuneros de Uchuraccay no entendían el mensaje promovido por Sendero Luminoso (Mayer 1991, 472). Mayer también menciona que otros críticos no aceptaban que campesinos como los uchuraccainos pudiesen perpetrar hechos como lo sucedido en Uchuraccay, planteando que éstos estaban encubriendo a la Policía o el Ejército (Mayer 1991, 476). Todos estas críticas tienen el objetivo común de exculpar a los comuneros de Uchuraccay del asesinato de los periodistas, argumentando la imposibilidad de los comuneros de haberlo hecho, o por la ‘subordinación’ de los indígenas hacia el Estado, o por la incomprensión del discurso senderista, entre otras razones. Finalmente, esta mirada no es más que una comprensión esencialista hacia los y las campesinas y de las comunidades, la que busca eliminar su responsabilidad en los hechos, o por su “ignorancia” lo que no les permitía poder actuar y/o pensar por ellos mismos (Ulfe 2011, 231).

Esa comprensión esencialista aún se aprecia en actitudes de parte de los equipos de las ONG con las mujeres. Por ello, la necesidad de protegerlas, de cuidarlas, de alejarlas del ojo mediático, de acompañarlas constantemente, llegando incluso a arrebatárles la voz.

Otra ejemplo de esta actitud paternalista y esencialista de parte de los equipos profesionales de las ONG, se observaba en las impresiones que éstos tienen de las mujeres sobrevivientes. En una conversación con uno de los profesionales de los equipos de litigio me caracterizó a las mujeres como si fueran personas que exigían mucha preocupación y atención, “como si fueran niñas”. Para argumentar su impresión, me contaba que muchas veces le pasó que hablando con las mujeres por teléfono ellas le manifestaban no saber nada respecto al avance de sus casos. Terminada esas conversaciones, se acercaba a los y las abogadas, quienes le comentaban haber conversado recientemente con las mujeres y haberlas actualizado. Aprensiones como la expuesta, pueden terminar por socavar la confianza de una de las partes respecto a la capacidad de auto representación, promoviendo la actitud paternalista, que es aceptada por ambas partes, aunque en algunos momentos también es cuestionada.

Eso es lo que me expresó en una ocasión de Magda. Me manifestó su disconformidad porque consideraba que todas ellas como mujeres sobrevivientes y parte querellante del proceso judicial no habían tenido tiempo suficiente para reunirse solas, sin la presencia de algún integrante de los equipos de las ONG. Me comentaba que a ella le gustaría poder conversar a solas con las otras mujeres sobrevivientes, conocerse más e incluso poder saber mucho más de cómo ocurrieron los abusos que sufrieron las otras mujeres, sobre todo porque en el juicio, me comentaba Magda, los jueces les hacían preguntas sobre los otros casos. Además, en aquella primera conversación Magda me contó que en una de las últimas ocasiones que viajó a Lima y tuvieron reuniones entre las dos ONG en conjunto con las mujeres querellante. Almorzaron e hicieron la reunión, pero acabada ésta rápidamente las profesionales de una de las ONG se retiró, yéndose con ellas las mujeres que patrocinan. Magda me señalaba que esa actitud no era positiva

y que debían dejar que pudiesen conversar entre ellas (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). Esta queja la volví a presenciar a las afueras de la Sala Penal durante la primera audiencia del segundo juicio oral. En aquella ocasión Magda se acercó a María Ysabel Cedano, directora en ese entonces de DEMUS, para preguntarle si era posible concretar una reunión entre las mujeres patrocinadas por ellas. La queja surgía luego que Magda se diera cuenta de las incompatibilidad de las agendas –que son diseñadas por cada ONG- para poder llevar a cabo una instancia de reunión entre las mujeres (nota de campo, Lima, 13 de marzo 2019).

Como se puede desprender de la situación descrita, muchas veces las ONG y sus pretensiones, se contraponen con las que tienen las mujeres sobrevivientes, generándose desacuerdos (Ranciere 1996), entendido como una instancia o situación de habla (Agüero 2013), donde respecto a una palabra los sujetos que interactúan no comprenden lo mismo. Ello no sucede porque exista desconocimiento, ignorancia, ni un malentendido. Tampoco un desacuerdo de palabras. Sucede porque los interlocutores experimentan una distorsión. A pesar de que el receptor entiende lo que el emisor dice, el primero no ve el objeto, o expectativa en el caso que convoca, y del cual el primero está hablando (Ranciere 1996). En conversaciones con Katherine Valenzuela, secretaria ejecutiva de la CMAN, me comentó que en algún momento una de las ONG le solicitó realizar un acto público en reconocimiento a las mujeres sobrevivientes, en tanto reparación simbólica. Sin embargo, cuando la CMAN se reunió con ellas manifestaron no desear hacer algo público, sobre todo debido a la estigmatización que han vivido (conversación personal, Lima, 16 noviembre 2018). La situación descrita por Valenzuela permitía observar desacuerdos respecto a cómo poder experimentar los procesos de reparación. Mientras que los profesionales del equipo de la ONG consideraban importante la realización de un acto público de reconocimiento hacia lo vivido por las mujeres, en tanto visibilización y quiebre con el silencio en torno a los crímenes sexuales ocurridos durante el conflicto armado, producto de la estigmatización y vergüenza que viven las víctimas, ellas deseaban todo lo contrario, debido a esa misma estigmatización y vergüenza que los y las profesionales buscaban quebrar. Otra situación similar, donde se aprecia desacuerdos en torno a las expectativas que cohabitan en estos procesos de reparación también fue relatada por Valenzuela, en específico durante sus trabajos para la construcción de un sitio de memoria en Cayara. Me comentaba que en las reuniones que sostuvieron como CMAN con los y las habitantes del pueblo y sus anexos, éstos les expresaron su deseo de construir un monumento para recordar a sus desaparecidos frente al cementerio. Ellos deseaban en ese lugar el memorial porque todas las personas del pueblo iban al cementerio a recordar a sus familiares y ellos no tienen ningún lugar donde ir. Sin embargo, cuando colocaron la primera piedra, un representante de una ONG de Ayacucho se le acercó a una de las señoras dirigentes y le dijo por qué habían dejado que construyeran el memorial en ese lugar, como si la decisión hubiera sido tomada sin la opinión de los propios habitantes de la comunidad. El profesional de la ONG le señalaba que el memorial debía haber sido construido a la entrada del pueblo, para que así todos los visitantes del pueblo lo pudieran ver. A la opinión del profesional, la señora le respondió que ellos mismos habían sido quienes decidieron que se ubicara en ese lugar; que esa había sido su decisión (conversación personal Katherine Valenzuela, Lima, 16 noviembre 2018). Nuevamente, la situación que me describía Valenzuela exponía como

en ocasiones las expectativas e intenciones de los profesionales se contraponen al de las propias víctimas y familiares, manifestando los desacuerdos en relación a las expectativas y significados en torno a la reparación, como ejemplo de desacuerdos.

No obstante, la tensión que expone Valenzuela en estas dos situaciones descrita también pone de manifiesto el ejercicio de la negociación por parte de los actores sociales. Por un lado, las ONG con los discursos transicionales y humanitarios; y por otro lado, las y los afectados, quienes poseen sus propias expectativas de reparación, producto de las diversas experiencias de violencia y daños (Castillejo 2015). Sin embargo, estas negociaciones también ocurren dentro de ciertos marcos establecidos. Eso es lo que Fassin (2018a) denomina como la biolegitimidad y una anatomopolítica, en donde más bien el daño debe demostrarse por medio de huellas dejadas en el cuerpo o la psiques, y que a la vez es mediado y validado por lenguajes profesionales, que reproducen estructuras jerárquicas de autoridad.

Las aprensiones, los temores, las expresiones de ese paternalismo inconsciente que aflora de parte de los profesionales, que son parte de legados paternalistas que producen miradas esencialistas hacia otro diferente, como también la legitimidad de las voces de los abogados y psicólogos por sobre la de las mujeres sobrevivientes, no es más que expresión de la desigualdad de poder que permea las relaciones. La misma desigualdad que explica en cierto grado la violencia vivida por las mujeres durante el conflicto armado e incluso la actual displicencia del Poder Judicial, concretizada en las actitudes de los y las jueces durante las audiencias; aquella desigualdad que la misma razón humanitaria, en tanto principio moral, intenta —aunque sea en algo- alivianar.

#### **4.3.2. La representación del sufrimiento y la construcción de realidad**

Sin embargo, quien habla construye realidades. Este es uno de los puntos importantes sobre los cuales llama la atención Fassin. Al ser algunos los que tienen cierta legitimidad para hablar sobre lo sucedido, son esas mismas voces las que se usan para crear categorías e interpretar los hechos ocurridos. De esta manera, se construye una descripción y una representación del mundo (Fassin 2008), y como dice Das, esas voces que adquieren preeminencia son las que organizan la memoria de los hechos (2008b).

Pero, más allá de la representación de la realidad y de la memoria que se construye sobre lo acontecido, éstas tienen implicaciones efectivas. Es importante considerar que el relato que se construye sobre lo ocurrido —y que aún se sigue construyendo judicialmente para el caso en cuestión— tiene limitantes, al fabricarse a partir de lo transmitido por aquellas voces y lenguajes legitimados. Por ello, Fassin se pregunta qué es lo que perdemos de lo sucedido en aquellos testimonios y relatos fuertemente marcados por esta moral humanitaria y que apaga las voces de las y los sujetos que experimentan la violencia (2008).

El relato que rodea a las mujeres sobrevivientes que son parte del proceso judicial se encuentra fuertemente marcado por la exigencia de justicia. Las noticias o boletines que circulan sobre el caso se centran, en su mayoría, en exponer los avances y retrocesos del proceso judicial, como los abogados de los acusados constantemente dilatan el avance del juicio usando un sinfín de artilugios jurídicos, la denuncia del actuar revictimizante de parte de los jueces y abogados de los ex militares hacia las mujeres, entre otra serie de minucias que ocurren a lo largo de las audiencias. Todos estos detalles van mostrando a la opinión pública cómo se obstaculiza y tarda la justicia para las mujeres. En este sentido, la justicia se convierte en el objetivo central de todo este proceso, en tanto una sentencia favorable para las mujeres. De hecho, durante buena parte de la campaña encabezada por DEMUS, se exigía un juicio “ágil, justo y transparente”. La noción de justicia, para los equipos profesionales, también tiene otras ramificaciones. Fernández me comentaba que DEMUS consideraba que el juicio podía animar a otras mujeres que han sufrido agresiones sexuales a denunciar, además de ser un caso que podía marcar precedentes y jurisprudencia, algo que también es compartido por los abogados de IDL, respecto a la posibilidad que una sentencia favorable hacia las mujeres pueda establecer estándares para el juzgamiento de este tipo de casos<sup>142</sup>. Estos objetivos, que más bien tienen sentido para las ONG, han terminado por ser “acogidos” por las mujeres sobrevivientes, llegando actualmente a considerarse como extensiones importantes del juicio que encabezan (conversación Adriana Fernández, Lima, 30 de octubre de 2019).

Sin embargo, ¿qué sentido tiene la noción de justicia para las mujeres? Adriana Fernández, sicóloga y parte del equipo litigante de DEMUS, me señalaba que la noción de justicia, en el caso de las mujeres sobrevivientes, está muy relacionado con el reconocimiento de sus relatos. Es por eso que a las mujeres sobrevivientes les molesta ser llamadas “presuntas agraviadas” por parte de los abogados de los acusados, ya que es una manera de poner en duda el delito y sus historias (conversación Adriana Fernández, Lima, 30 octubre 2019; conversación T.A.B., M.A.E y M.A.B., Lima, 10 de diciembre 2019). Elsa Bustamante también señalaba, a partir de su trabajo de acompañamiento a las patrocinadas de IDL, que el aspecto de la recuperación de la dignidad era muy relevante para las mujeres, el cual se relacionaba con el reconocimiento de los hijos e hijas nacidos producto de los embarazos forzados. De hecho, en las conversaciones que tuve con Magda, me señaló que para ella habría sido mucho más importante que quien la violó le hubiese pedido perdón y hubiera reconocido al hijo- que nació producto del embarazo forzado a raíz de la violación sexual (notas de campo, Huancayo, octubre 2018). En este mismo sentido, la importancia que tiene para las mujeres el reconocimiento de sus relatos como verídicos también puede entenderse desde los deseos de recuperación de la dignidad de ellas, sobre todo porque han sido tratadas de mentirosas por la comunidad y acusadas de haber sido parejas de los ex militares. Obtener sentencias judiciales que favorezcan los relatos de ellas, les proporcionaría una validación de sus historias, cuestionando la calificación de mentirosas que socialmente han recibido y reconociéndolas socialmente como víctimas del conflicto armado. Sin embargo, todo lo anterior también nos evidencia los desencuentros que

---

<sup>142</sup> <https://www.idl.org.pe/nuevo-juicio-oral-por-violaciones-en-manta-y-vilca-durante-conflicto-armado-interno/>

existen entre lo que las ONG buscan y lo que las mujeres quieren, desde los sentidos diferenciados que adquiere la noción de justicia.

Pero los sentidos que el proceso judicial y que la justicia tendrían para las mujeres queda relegado del relato público. No hay espacio para sus expectativas, las mismas que dan sentido tanto a lo que ellas entiende por justicia y que las moviliza a estar en el proceso. Más bien, el relato público se construye desde las voces de los abogados y abogadas, y otros profesionales de las ONG. Los sentidos que adquiere la noción de justicia para las mujeres sobrevivientes se pierde en esos relatos que circulan. Más aún, se pierden los significados que la misma experiencia que ellas han vivido, difuminándose debido al relato hegemónico que predomina en el espacio público. Se construye, de esa manera, una representación del mundo que carece o donde no predominan los sentidos y las miradas que tiene para las mujeres sobrevivientes las experiencias de violencia que han vivido; una representación que también tiene influencia en las memorias que proliferan respecto a estas experiencias.

Pascha Bueno-Hansen (2020) también ha observado esas distintas nociones de justicia que circulan y manejan los distintos actores que se relacionan en torno a lo vivido por las mujeres sobrevivientes. Cuenta en su trabajo que durante un periodo de permanencia del equipo de DEMUS a la comunidad de Manta, se realizó un concurso de teatro popular. En aquella oportunidad se escenificó como un juez no terminó por condenar un caso de violación sexual. En el equipo la escenificación causó un sentimiento doble. Por un lado la oportunidad de conversar sobre violencia sexual, pero por otro una gran perturbación respecto a la impunidad escenificada, sobre todo porque “Era fácil extrapolar los supuestos sobre la resignación de la comunidad, lo que daba lugar a una mayor permisibilidad de la violencia sexual” (Bueno-Hansen 2020, 344). Sin embargo, la autora al comenzar a indagar respecto a la escenificación descubrió discrepancias respecto al significado de ésta. El problema que buscaba abordarse con el montaje no era la impunidad hacia casos de violencia sexual, sino la corrupción. Esta diferencia no menor –o que incluso puede llegar a ser considerada como ceguera- “resaltan la distancia potencial entre los focos de atención de Demus y la comunidad de Manta: Demus estaba más preocupado por la impunidad y la violencia sexual, mientras que los miembros de la comunidad, afirmó el juez de paz, lo estaban más por la corrupción y la naturaleza arbitraria de la justicia estatal” (Bueno-Hansen 2020, 344-345). Esta distancia no solo evidencia las distintas preocupaciones que tenían por un lado la comunidad y por otro la ONG, sino también diferentes formas de relacionarse con los hechos históricos sucedidos en ese lugar que tenía la comunidad y la ONG.

El predominio de las voces de los y las profesionales en el relato público, respecto a la experiencia vivida por las mujeres sobrevivientes, no es algo nuevo. En el caso de los testimonios entregados por las mujeres de Manta y Vilca, durante el trabajo de recojo de testimonios para la CVR y que hoy integran el archivo del Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo, éstos fueron transcritos pero no de forma íntegra. Al leer los documentos se percibe una mediación de un tercero, quien va narrando lo ocurrido y que agrega un par de cita textuales de lo dicho por las mujeres (lo mismo sucede en

el caso de otros testimonios donde se narra todo lo ocurrido en torno a la base militar y la violencia ejercida por los militares destinados). Los testimonios tienen esta estructura porque la guía diseñada por la CVR para los equipos de profesionales que recolectaban los testimonios señalaba que los profesionales debían ellos relatar lo narrado, para así darle una estructura a lo contado por el o la testimoniante, incluyendo frases textuales descriptivas que reflejaran “la voz de la gente” (Guía CVR). Al aproximarnos, entonces, a los testimonios como fuentes para reconstruir lo sucedido en el pasado reciente, más bien nos acercamos a una representación realizada por aquellos y aquellas profesionales de los equipos de recojo de testimonios de la CVR. Y aunque los testimonios, en algunos casos, se encuentran como registros de audio, al escucharlos también dan la sensación de haber sido conversaciones fuertemente mediadas tanto por los y las profesionales como por las pautas que ellos y ellas usaban durante la entrevista.

El trabajo de los equipos de profesionales para recoger testimonios tenía como objetivo aportar insumos para alcanzar el mandato de la Comisión: investigar los delitos atribuibles a todos los actores del conflicto (CVR 2003, 34-35 tomo I). Esto implicaba que las pautas de conversación como el trabajo completo de la Comisión, tenía como foco tributar a la satisfacción de tal mandato. Sin embargo, al reflexionar en torno a la representación del pasado que construía la Comisión, no se puede dejar de lado los debates políticos del momento. Como recordaba Degregori, a pesar de los altos niveles de aprobación hacia el trabajo de la Comisión, a dos meses de su presentación, que comenzó a enfrentar una fuerte campaña de desprestigio, de parte de partidos políticos, sobre todo relacionada con una supuesta parcialización en su relato, siendo más favorable hacia los grupos subversivos y en contra de las Fuerzas Armadas (2011, 285), oponiéndose así a la memoria salvadora fujimorista que fuertemente había sido implantada en los años noventa. Este contexto se notará con mayor fuerza en las negociaciones en torno a las políticas de reparación, estableciendo el artículo n° 4 en la ley 28.592, donde se señala que integrantes de organizaciones subversivas no pueden ser beneficiarios de reparación, incluso habiendo sido víctima de violaciones a los derechos humanos, e inclusive con una sentencia judicial que lo declare<sup>143</sup> (Ulfe & Málaga 2022, 174-175).

Estos contextos, tanto políticos, históricos como discursivos, impactan en las formas como se construyen las representaciones de la realidad y en las memorias. Sin embargo, como lo he expuesto en estos párrafos, el predominio de las voces de profesionales en la construcción del relato público sobre la experiencia de las mujeres sobreviviente no deja de ser menor, llegando incluso a describir los hechos brutales que han vivido siguiendo líneas conductoras que son más bien ajenas a sus propias subjetividades.

La situación anterior nos muestra ciertas linealidades que impactan unas sobre otras, sin que la influencia sea recíproca. Esta situación no es nueva. Bueno-Hansen (2020) respecto al trabajo realizado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en específico en las Audiencias Públicas, nota que en estas instancias no tuvo lugar una traducción bidireccional. Solo tuvo lugar

---

<sup>143</sup> La ley no impide que la persona pueda recurrir a la vía judicial, donde se puede sentenciar compensaciones por violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, dichas compensaciones no están relacionadas por el PIR.

la traducción del quecha al castellano. Esto significó que aquellas/os que no comprendieran lo suficiente el castellano, idioma utilizado por los y las comisionados, no accedieron a una interpretación en su lengua materna, lo que finalmente le restó valor a la enorme tarea desplegada por el Estado en relación la invitación a escuchar las experiencias de violencia vividas por sus ciudadanas/os durante el conflicto armado. En palabras de la autora, “Si bien se les invitó a expresar su sufrimiento y recibir el reconocimiento del Estado, fue de importancia secundaria que pudieran comprender los procedimientos. Esta falta de interpretación equitativa en quechua y en castellano contradice el deseo de crear relaciones horizontales entre víctimas y los comisionados de la CVR” (2020).

En el caso de los testimonios recogidos por el equipos de la CVR de parte de las mujeres de Manta y Vilca, éstos fueron, en su mayoría, entregados en castellano<sup>144</sup>. Sin embargo, los testimonios al ser transcritos presentan una característica, que vuelve a evidenciar la manera de establecer las relaciones. Como señalé anteriormente, éstos no son transcritos de forma íntegra, sino que se transforman en documentos donde el entrevistador/a relata lo narrado, dándole una estructura a lo contado por el o la testimoniante. No obstante, quien otorga la estructura del relato es el profesional, porque el sujeto testimoniante no posee un estatus dialógico (Spivak 2003).

Las direccionalidades que toman las relaciones sociales entre las mujeres sobrevivientes u otras víctimas del conflicto armado con la institucionalidad y/o las organizaciones civiles permiten apreciar las características que éstas tienen. Tim Ingold (2018) invita a reflexionar en torno a las formas que las líneas adquieren, en tanto pensar que “cada ser viviente es una línea”, y que éste en su devenir en la vida va trazando líneas que van adquiriendo diversas formas, texturas, materialidades y características. Además, las líneas o las vidas de las personas, se van encontrando, topando, interconectando con otras trayectorias de otras personas –es decir con otras líneas-. Sin embargo, como he ido describiendo en los párrafos anteriores con respecto al caso de las mujeres sobrevivientes, esas interacciones adquieren formas particulares, las cuales nos hablan de las características y el contexto en las que se construyen dichas relaciones. Lo anterior vuelve a relacionarse con aquellas herencias esencialistas y coloniales que trascienden el tiempo, manteniéndose arraigadas en la sociedad peruana, las mismas que he descrito y explicado previamente haciendo referencia al trabajo de Mayer (1991). Las mismas estructuras que propician que las mujeres sobrevivientes vean que la representación de sus experiencias violentas sean arrebatadas por distintos actores sociales e institucionales de diversos niveles.

Gayatri Spivak en su clásico artículo *¿Puede hablar el subalterno?* (2003) problematiza como el o la sujeto social subalterno no posee un “estatus dialógico” o una “posición discursiva” que le permita que su voz, en tanto definición figurada, tenga una resonancia en la esfera pública. Un buen ejemplo que la autora usa es lo que sucede con práctica de la Sati o la viuda hindú que describe al finalizar su texto. En el momento de la incineración, la viuda o Sati subía a la pira

---

<sup>144</sup> De varios de los testimonios se conservan los audios. Al escucharlos una confirma que fueron entregados en castellano.

donde se estaba quemando el cuerpo de su marido, y así se sacrificaba. Esta práctica no era realizada por todas las mujeres viudas y tampoco tenía una relación con la casta a la que pertenecía la mujer. No obstante, fue abolida por los británicos al colonizar la India, describiéndolo como “Hombres blancos salvando a mujeres café de hombres café”, aunque los hombres de la India señalaban con respecto a la práctica de la Sati que “Las mujeres realmente deseaban morir” (Spivak 2003, 344). Lo interesante es que ninguna de estas explicaciones se encuentra alguna opinión que entregué razones dadas por las propias mujeres para decidir inmolarse sobre la pira de sus maridos muertos. Las voces autorizadas para explicar lo hecho por las mujeres son las de los hombres, blancos e hindús, voces que aún persisten y aún resuenan en los documentos coloniales, y que deben el valor del que gozan a estructuras discursivas hegemónicas como lo son el imperialismo y el patriarcado, silenciándose así las razones y la agencia de las mujeres auto inmoladas (Spivak 2003, 358).

En el caso de las mujeres sobrevivientes, la representación de sus experiencias, al igual que los sentidos que adquieren nociones como justicia y reparación, son significados por una variedad de actores e instituciones, desvaneciéndose así como ellas mismas han definido y entienden lo que han vivido. Mientras los profesionales de los equipos de las ONG poseen la hegemonía del relato en la esfera pública, los jueces poseen la potestad de sentenciar una verdad jurídica, y las artistas construyen una representación colmada de metáforas, las voces de las mujeres se encuentran relegadas e intentan incidir en los relatos de estos diferentes actores. Tomar conciencia de esta situación implica considerar que la representación de la experiencia de las mujeres es construida desde ciertas posiciones particulares, y que a través de esas representaciones perdemos parte de la experiencia de ellas (Fassin 2008).

No puedo cerrar esta sección y capítulo sin mencionar cómo las mujeres sobrevivientes hacen hincapié en distintos detalles con respecto al relato que se construye en torno a lo que ellas vivieron, mostrando las limitantes de las representaciones que circulan o los miedos respecto a las representaciones que están en construcción. Durante las audiencias judiciales, en específico en las ocasiones donde les tocó a las mujeres entregar sus testimonios, ellas se enfrentaron a los abogados de los acusados. Una de ellas en particular acusó al abogado de la defensa como una persona cínica y reprochándole “ustedes saben lo que ha ocurrido”. Esto sucedió luego de una secuencia de preguntas que el mismo abogado le realizaba con una clara intencionalidad de poner en duda el relato que ella había proporcionado previamente en la declaración ante el Fiscal (notas de campo, audiencia judicial 22 de abril de 2021). Esta molestia guarda relación con la actitud con que recuerdan el actuar de los jueces durante el primer juicio oral. En una publicación de DEMUS, las mujeres sobrevivientes patrocinadas por la ONG señalaban que cuando tuvieron que entregar sus testimonios los jueces “no nos [hicieron] caso, pareciera que no nos escucha[ban]” (DEMUS 2018)<sup>145</sup>. Esto se suma al constante ninguneo de parte de los mismos

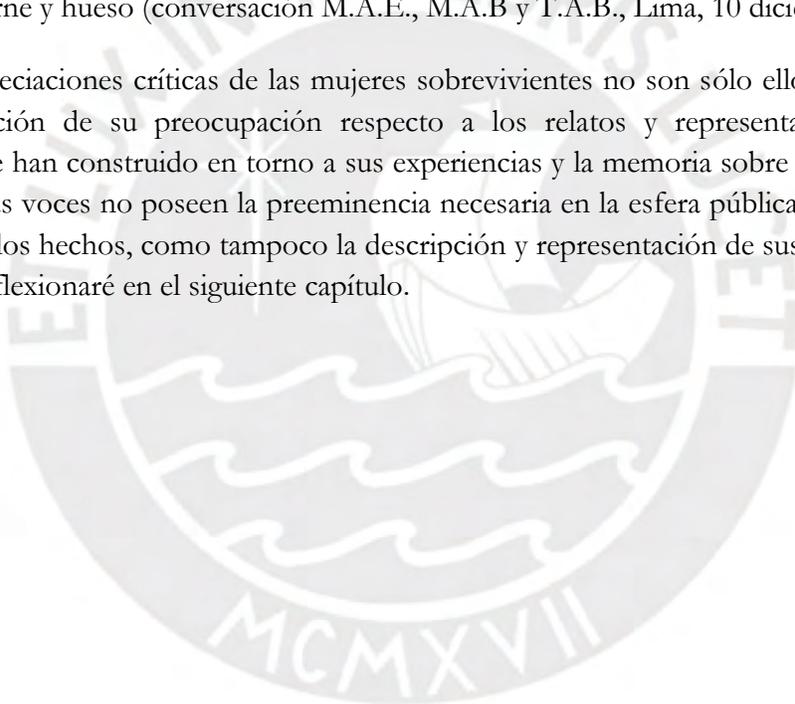
---

<sup>145</sup> DEMUS, ‘Organizaciones feministas y de DDHH alertan discriminación y desconocimiento de estándares internacionales en Sala Penal Nacional’, 15 de mayo de 2018, <[http://www.demus.org.pe/noticias/organizaciones-feministas-y-de-ddhh-alertan-discriminacion-y-desconocimiento-de-estandares-internacionales-en-sala-penal-nacional/?fbclid=IwAR3\\_NGVwl40e\\_H7L1yw63saCO6XQypVQzfItlpgCnQZfA7jR8J9uweiH7Q8](http://www.demus.org.pe/noticias/organizaciones-feministas-y-de-ddhh-alertan-discriminacion-y-desconocimiento-de-estandares-internacionales-en-sala-penal-nacional/?fbclid=IwAR3_NGVwl40e_H7L1yw63saCO6XQypVQzfItlpgCnQZfA7jR8J9uweiH7Q8)>

abogados defensores de los acusados que las llamándolas “presuntas agraviadas”, poniendo nuevamente en cuestión el delito y su condición de afectadas (conversación M.A.B., M.A.E., T.A.B., Lima, 10 de diciembre 2019). Estas situaciones acrecientan la sensación de impunidad que históricamente han vivido las mujeres, aumentando su preocupación con respecto a una sentencia final desfavorable y, por sobre todo, la verdad jurídica sobre los hechos que afectase en su deseo de recibir legitimidad que las mujeres buscan alcanzar para ratificar su verdad de lo sucedido.

La crítica con respecto a las imágenes que se van construyendo en torno a lo sucedido también abarca lo realizado por las obras de teatro. En una de las conversaciones que sostuve con las mujeres sobrevivientes me señalaron la necesidad de aclarar que quienes habían abusado de ellas habían sido militares. “En una de las obras hablan de unos monstruos”, me dijo una de las mujeres con un tono crítico, porque consideraba que esa imprecisión podía permitir que los espectadores realmente pensarán que habían sido “monstruos” quienes las habían violado y no hombres de carne y hueso (conversación M.A.E., M.A.B y T.A.B., Lima, 10 diciembre 2019).

Las apreciaciones críticas de las mujeres sobrevivientes no son sólo ello, sino también una manifestación de su preocupación respecto a los relatos y representaciones que se construyen y se han construido en torno a sus experiencias y la memoria sobre lo sucedido. Al fin y al cabo sus voces no poseen la preeminencia necesaria en la esfera pública para organizar la memoria de los hechos, como tampoco la descripción y representación de sus mundos, tema sobre el que reflexionaré en el siguiente capítulo.



## Capítulo 5

### LAS MUJERES SOBREVIVIENTES

Una de las cosas más duras que me tocó escuchar de parte de las mujeres sobrevivientes era su sensación de imposibilidad de reparar sus cuerpos y almas violentadas producto de la violencia vivida. “Solo la muerte me va a sanar de lo que me ha pasado” (nota de campo, Huancayo, octubre 2018), “Nosotras estamos fregadas, señorita” (notas de campo, Huancayo, agosto 2019) eran algunas de las frases que emergían en nuestras conversaciones. Así respondían ellas a mis preguntas con respecto a las posibilidades de reparación. Y aunque nuestras conversaciones continuaban y me manifestaban sus críticas al Estado y las políticas de reparación, sus palabras iniciales expresaban sus sensaciones más íntimas y subjetivas de lo que ha significado y el impacto que ha tenido en sus vidas personales el haber sido abusadas sexualmente.

Esas palabras durante mucho tiempo me dieron vueltas. Además de la dureza, son complejas de comprender. En ellas existía una expresión de imposibilidad, que va más allá de las posibilidades de obtener justicia y recibir reparaciones debido a políticas públicas; incluso he percibido que esas sensaciones de imposibilidad de sanación transitan por caminos paralelos a los procesos de judicialización y obtención de justicia, reparaciones económicas y simbólicas por parte del Estado.

Comprender esas imposibilidades no ha sido fácil. Como señaló en algún momento Renato Rosaldo, con respecto a la práctica de los *ilongot* de degollar cabezas para descargar la ira producto de la aflicción de la muerte de un ser cercano, que él “no estaba en condición de comprender la fuerza de la ira que puede nacer del luto”, pero que con posterioridad y debido a una experiencia trágica “ahora sí lo estoy” (2000, 28). Aunque yo no he tenido una experiencia que se asemeje en lo más mínimo a lo vivido por Magda, Rosalía, Margarita, T.A.B., M.A.E y M.A.B., haciendo imposible que pueda usar una experiencia personal como una categoría analítica (Rosaldo 2000), sí considero que una etnografía –y más aún un trabajo que aborde temáticas como las que he tratado a lo largo de estas páginas- no puede no considerar “las emociones intensas” que afloran en el trabajo de campo y en las interacciones con los y las sujetos y sujetas sobre quienes queremos aprender y conocer. Porque suprimirlas implicaría “elimina[r] de [las] explicaciones, variables que son potencialmente importantes” (Rosaldo 2000, 34) en aquella experiencia o evento sobre el que queremos conocer.

En los capítulos anteriores he ido dando cuenta como la experiencia de las mujeres se ha ido construyendo a partir de las representaciones que otros y otras actoras sociales han ido construyendo en diversas instancias y espacios, llegando a capturar una hegemonía en el espacio

público en torno al relato que existe sobre ellas y lo vivido. Desde un plano simbólico y estético, las artistas han construido un relato de memoria y reivindicaciones a través de las obras de teatro y performance. Los y las abogados/as, jueces y equipos de profesiones de las ONGs disputan la construcción de una verdad jurídica sobre lo sucedido. En cada una de estas instancias las voces de las mujeres, sus sensaciones y sentires, en gran medida inciden de forma escasa, limitada en otras ocasiones, e incluso mediada, en otras.

Es por ello que el objetivo de este capítulo es acercarme a la experiencia de las mujeres sobrevivientes, dando amplio espacio a sus sentires, sus sensaciones con respecto a lo vivido, el impacto en sus vidas y relaciones interpersonales, el convertirse y ser víctima, la relación que establecen con el Estado y sus políticas desde su condición de víctimas y, por último, las representaciones culturales sobre sus experiencias.

### **5.1. El conocimiento envenenado: subjetividad y violencia sexual**

En una de mis conversaciones con un grupo de mujeres sobrevivientes, Rosalía describió la violación sexual como un herida. Y agregó que, a pesar que la herida cicatrice, de igual forma quedaría una cicatriz, la que la acompañaría por el resto de su vida (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). La imagen de la cicatriz a la que apelaba Rosalía es interesante. Se trataba de una huella reposada en su cuerpo, que la evocaba sus recuerdos sobre los abusos sufridos, los mismos que la hacían llorar. Pero la transformación de la herida en una cicatriz hablaba de la manera como Rosalía ha adaptado lo experimentado para continuar viviendo, portando consigo aquello que ella sabe que le ocurrió y que la dañó.

Veena Das ha reflexionado en torno a las violaciones sexuales que sufrieron las mujeres durante la partición de la India y Pakistán en 1947. Das señala que muchas mujeres vivieron la violencia de la Partición o a través de la agresión a sus cuerpos –más precisamente una violación– como también en la descomposición de relaciones sociales y de parentesco fuertemente marcadas por costumbres de orden religioso. Es por ello que su interés es observar cómo la violencia se “integra a las relaciones cotidianas” (Das 2008a, 243), porque muchas veces ésta no toma la forma de un recuerdo traumático. Esto significa un gran desafío para un/a investigador/a. Das señala “si la manera de estar con otros [de relacionarse] fue herida de forma brutal, entonces el pasado entra en el presente, no necesariamente como un recuerdo traumático, sino como un conocimiento envenenado” (2008a, 244), en el sentido de algo o un conocimiento que es ponzoñoso, nocivo y letal para la persona: un recuerdo “que las jode” para siempre. Por lo mismo, adentrarse en este conocimiento, en las cicatrices, aquello a lo que remiten y los significados que tienen para las propias mujeres es necesario indagarlo en la subjetividad de la persona y leer a contrapelo sobre lo sucedido y sus impactos (Guha 2002).

Considero que, a pesar que las mujeres sobrevivientes con quienes he trabajado pueden conversar sobre los eventos de abuso, frases como las que referencé al inicio de esta sección

dan cuenta de una densidad, que desborda la mera descripción de los sucesos. Al contrario, van dando cuenta de cómo la violencia se ha colado en sus vidas, transformando el mundo y el futuro que imaginaban y proponiéndoles una forma otra de habitar el mundo (Das 2008a, 247). Es por eso que es necesario prestar atención y valorar los deseos, la creatividad, a las decisiones que las mujeres han tomado a lo largo de sus vidas, a los sentimientos de rabia, colera y miedo que las agobian, para así acceder a sus subjetividades (Fulchiron 2014, 130).

### 5.1.1. La moral, la comunidad y la “mancha”

Cuando las mujeres de Manta y Vilca, como también alrededores, se acercaron a los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación a entregar sus testimonios, siendo para muchas de ellas la primera instancia donde contaban lo que les había sucedido, algunas mencionaron la vergüenza que sintieron luego de ser violadas. Esta sensación no sólo la sintieron un tiempo después de ocurrido los hechos, sino que las ha seguido acompañando, en gran medida producto de las actitudes de sus paisanos de sus comunidades, como también de sus familiares. En los relatos entregados a la Comisión de la Verdad se puede leer “Quedé arruinada y con la moral muerta porque hasta la actualidad la gente no me mira bien” (archivo del Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos –ACI-, fs. 058-064, carpeta 05, n° 100309); “nunca le he contado a nadie esto que me ha pasado, a nadie, ni a mi familia ni a mis hijos, porque pienso que se ha perdido mi dignidad [...]” (ACI, fs. 028-035, carpeta 05, n° 100309).

En otras instancias de recojo de testimonios las mujeres de Manta comienzan a evidenciar con mayor detalle cómo se fueron destruyendo sus dignidades. En uno de estos testimonios, N.P.M. recordaba como su hermano, de quien ella cree que recibía algo a cambio por permitir que los soldados estuvieran con ella, le gritaba “... ‘por perra has tenido ese hijo de soldado’” (Wiesse et al 2018, 36). Otro testimonio recogido es el de M.A.E. quien recordaba que su padre la echó de su casa y debido a ello, ella migró. Al tiempo, su padre le envió una carta para perdonarla: “[...] ‘Me indignó, porque no tenía nada que perdonarme’ [...]” (Wiesse et al 2018, 53). En ambos casos existe una culpabilización hacia las mujeres por lo vivido por parte de parientes cercanos.

El maltrato no se limitaba a su círculo cercano. En un trabajo realizado por Paula Escribens (2011a) señalaba que una de las mujeres con quien ella trabajó, comentaba que decidió migrar debido a los maltratos que vivió de parte de su familia y de la comunidad “quienes permanentemente la criticaban tanto por haber sido violentada como por haber tenido hijas producto de las violaciones” (p. 55-56). No es una experiencia única. Otra de las mujeres con quien conversó Escribens migró de su comunidad, “producto de las hostilizaciones de las que era víctima, tanto por parte de su familia como de la comunidad en su conjunto” (2011a, 63). En otro trabajo de la misma autora, las mujeres señalaban que eran constantemente criticadas:

[...] ‘no apoyaban, ni las autoridades, ni la gente misma, no, con desprecio a los que... claro yo sabía que ha pasado violación todo, pero la gente no sabían de mí, no sabían, pero de otros sí sabían. Por eso, ‘tal, tal fulana ha violada, tal fulano ese es, un soldado era, tal fulano’ [...] Así criticaba la gente, la que ha sido violada, los criticaban feo, hasta mujeres, niños criticaban. Así por eso yo no podía contar’ (Escribens 2011b, 61).

Con respecto al nulo apoyo que la mujer relataba, tanto de autoridades como del pueblo, en los testimonios entregados a la Comisión de la Verdad se encuentran relatos donde se evidenciaba la impunidad que existía en la zona y el abandono en que se hallaban las mujeres: “dijo que no denunció antes estos hechos pues no existía un lugar donde hacerlo” (ACI, fs. 020-023, carpeta 03, n° 100309); “la declarante intentó denunciar el abuso ante el juez de paz de Pampas quien se negó a recibirla” (ACI, fs. 066-068, carpeta 03, n° 100309).

Como se evidencia en los anteriores fragmentos, el pueblo se convirtió en un testigo mudo. Escribens recogió el siguiente testimonio de una de las mujeres abusadas: “ [...] me discriminaban, diciendo que yo era lo peor de las mujeres, no? Pero yo sé que en el pueblo sabe, saben lo que yo he sufrido las violaciones ellos saben, incluso te he contado que escribían hasta en las paredes Milagros puta de los militares, en ese tiempo que me violaban al tercer día todos sabían, la gente miraba y todo se sabía [...]” (Escribens 2011b, 57, 58). En mis conversaciones con T.A.B., M.A.E. y M.A.B. señalaron que todo el pueblo sabía lo que ocurría. Me contaron que los paisanos podían pasar caminando y ver a los militares violando a una chica entremedio de las rocas y los árboles, y aun así no hacían nada. “Todos sabían. Lo han visto. [...] Era rutina”, dijeron, como una forma de describir la naturalización de los hechos, que los llevaría a no entender que todo ello no debería haber sucedido (conversación T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 diciembre 2019).

Para ellas estas acusaciones que reciben, además de ocurrir porque consideraban que sus paisanos no entienden que ellas han sido agredidas y han experimentado una vulneración de sus derechos, era una manera de negar que a muchas otras mujeres también han sido abusadas, y así mantienen un velo de silencio. De hecho, como he señalado en el capítulo anterior, muchas de las familias intentaron “solucionar” los abusos que vivieron sus hijas buscando alguna especie de compromiso con los abusadores. Esta “solución” buscaba “salvar el honor” de las mujeres. Al mismo tiempo, dicho compromiso silenciaba el abuso subordinándolo a un pacto. Esta “solución” no era algo nuevo. Tal como Diana Portal lo recordaba, al igual que en el resto de los Andes, en la comunidad de Manta existía un *continuum* de abusos silenciados por medio de conciliaciones entre familias (conversación personal, Lima, 5 y 9 noviembre 2018).

El silencio también es una práctica que se sigue reproduciendo en la comunidad. Uno de los esposos de las mujeres sobrevivientes patrocinadas por DEMUS me comentaba que él sabe por lo menos de otras cinco mujeres que también fueron violadas por militares en la época del conflicto y que ni siquiera se han inscrito en el RUV, porque sienten vergüenza y no quieren que sus esposos y familias las desprecien y abandonen (conversación T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 diciembre 2019).

El silencio se convierte en una estrategia que el resto de los habitantes de la comunidad usa. Nuevamente, como si el silencio permitiera borrar lo sucedido. Magda, Rosalía y Margarita me comentaban que luego de la grabación del documental, el pueblo había acordado en una asamblea no hablar sobre lo ocurrido durante el conflicto armado (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

Sin embargo, la incompreensión hacia los abusos y el silencio de otras mujeres agredidas se enredaba con las acusaciones de difamación que los habitantes de la comunidad hacían en relación a supuestas acciones en las que habrían incurrido las mujeres sobrevivientes. En mi estadía en Manta en octubre de 2019, posterior a la grabación del documental *Mujer de soldado*, la comunidad le expresó a sus autoridades su malestar. Las razones se debían a que las cosas no habría sucedido tal como las mujeres lo habían contado en la filmación. Un comunero me señaló que la productora había distorsionado todo lo que había ocurrido en el pueblo; mientras que otra comunera me comentaba que las cosas no fueron tan así como las mujeres sobrevivientes lo contaban; que ellas se trepaban por los muros para entrar a la base militar (notas de campo, Manta, octubre 2019). Diana Portal recordaba que una mujer que les llevaba la comida, mientras hacían el trabajo de campo para el proyecto de salud comunitaria, les decía que las mujeres que habían sido violadas por militares eran culpables de lo que les había ocurrido, porque los buscaban y eran sus parejas (conversación personal, Lima, 5 y 9 de noviembre 2018).

Este cuestionamiento puede ser entendido como una forma de establecer distancia con los hechos ocurridos; como si de esa manera pudiesen borrar de alguna manera lo sucedido. No es primera vez que esto ocurre. Cuando DEMUS regresó un tiempo después a presentar los avances de sus primeras intervenciones, muchas mujeres comenzaron a negar lo dicho en ocasiones anteriores. Diana Portal recuerda que les decían: “sácalo”, “eso no pasó aquí”, “van a manchar a la comunidad” (conversación personal, Lima, 5 y 9 de noviembre 2018).

La idea de la mancha que aparece en los comentarios de los habitantes del pueblo merece una reflexión. Mary Douglas (1973) en su reflexión en torno al peligro y la pureza señala en primer lugar que estos conceptos responden a la particularidad cultural de cada grupo humano, resguardando el orden y la estructura social. Así, nociones como contaminación, suciedad o profanación se oponen a la estructura social, y en buena medida con la moral. De esta manera, aquel que transgrede ciertos límites sociales que configuran la estructura social y actúa de forma equivocada, desencadena el peligro. Como dice Douglas “El contaminado se convierte en un objeto de reprobación doblemente malvado, primero por cruzar la línea y segundo porque pone en peligro a los demás” (1973, 187). Esta contaminación puede tener dos fuentes. Por un lado puede ser externo, lo cual puede animar la solidaridad de la comunidad. Pero por otro lado, la contaminación puede surgir desde el interior de la estructura, lo cual puede desencadenar el castigo de aquellos que han provocado el peligro, para volver a afianzar la estructura (Douglas 1973, 189).

En el caso de las mujeres de Manta, la agresión que vivieron, a pesar de tener un origen externo, no provocado por ellas, la comunidad traslada el origen del peligro hacia supuestas actitudes de las mujeres, las que produjeron la pérdida de su honor, y con ello de la posibilidad de contaminar a la comunidad. Para Escribens, tal como también me lo comentó Diana Portal, lo anterior puede entenderse, en parte, porque los hombres de la comunidad consideran que “cuidar a sus mujeres”, “por no haber sido lo suficientemente hombres” e impedir que las violaciones ocurrieran, socavando sus masculinidades. Por ello que, para no asumir su supuesta responsabilidad, se culpa a las mujeres (Escribens 2011a; conversación con Paula Escribens, Lima, 31 de octubre 2018; conversación con Diana Portal, Lima, 5 y 9 de noviembre 2018).

La mancha también es el estigma. Como ya he contado, las mujeres sobrevivientes con las que he trabajado no viven en la comunidad, a excepción de sólo una de ellas, la única de ellas que no quedó embarazada forzosamente. Este elemento no es menor. Como Escribens lo reflexionaba en nuestra conversación, la existencia de un hijo/a es trascendental, porque pone en evidencia el abuso, operando como una marca y/u otra mancha del hecho (conversación personal, 31 de octubre 2018).

Las mujeres han migrado forzosamente, rompiendo con sus redes de apoyo y comunitarias. Este estigma, esta distancia, es lo que Rita Segato ha denominado para el caso guatemalteco como la *muerte social* de las mujeres, la que describe como ese asilamiento social a la que son arrojadas las mujeres, y que se entiende desde el valor que tienen sus sexualidades desde la noción del honor depositado el cuerpo femenino desde una perspectiva patriarcal y que se irradia en la comunidad (s/f; Velásquez 2019).

No obstante, a pesar de todo ello, las mujeres hoy en día decían percibirse empoderadas, y no sentir vergüenza. Pero la noción de mancha aún se encuentra presente en ellas. En una reunión convocada por las ONG patrocinantes, las sicólogas invitaron a todas las mujeres que son parte del proceso judicial a dibujar cómo se imaginaban ellas luego de finalizado el juicio oral. En uno de los dibujos de la serie, se observaba a una mujer vestida con un vestido con colores alegres y con una expresión de felicidad en el rostro. El título de la ilustración es “Me pondré mi vestido bonito”, como si antes de una sentencia favorable no fuese posible que ella se pusiera un vestido bonito. El fin del juicio oral y una sentencia favorable para ellas –contexto sobre el cual se les invita a dibujar a las mujeres- pareciera ser una especie de limpieza.



***Me pondré mi vestido bonito.***

Imagen 41: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes

Fuente: Wiese et al. (2018). P. 65

Sin embargo, también existe el factor de la convivencia provocado –o más bien profundizado<sup>146</sup> en el pueblo luego de la llegada e instalación de los militares. Para Magda y Rosalía, la gente del pueblo era muy envidiosa, y las acusaban de “no hacer nada por el pueblo”, apuntando hacia el “beneficio”, sobre todo monetario, que obtendrían en caso de obtener una sentencia favorable (notas de campo, Huancayo, agosto 2019; notas de campo, Huancayo, octubre 2019). Magda también me señaló, durante nuestra estadía en Manta, y frente al malestar que la gente del pueblo expresaba por la grabación del documental, que esas reacciones se debía porque ellos “son cómplices” porque sabían lo que les había ocurrido a ellas y a otras mujeres del pueblo, además de haberse beneficiado de la presencia de los militares en el pueblo (notas de campo, Manta, mayo 2019). Escribens señalaba, en la línea de lo dicho por Magda, que a diferencia de lo sucedido en otras comunidades donde hubo violaciones masivas como resultado de operaciones militares, lo ocurrido en Manta fue más complejo porque los militares se instalaron y comenzaron a convivir con los campesinos y campesinas. Esto significó que para muchas familias “aliarse a los militares” se convirtió en una “estrategia de guerra, de

---

<sup>146</sup> Hay varios trabajos que reflexionan cómo la llegada de las columnas senderistas a los pueblos, y luego el arribo de los militares, se asentaron sobre quiebres sociales existentes previamente, mezclándose esas rencillas en el conflicto armado. Ver: Burt 2011; Theidon 2004.

supervivencia” (conversación personal, Lima, 31 octubre 2018), e incluso una oportunidad de negocio para algunos, con sus negocios y almacenes.

Esta situación se complejiza al considerar los comentarios que la gente de pueblo me dijo durante mis viajes a la comunidad. El primer día de mi estadía mientras se grababa el documental *Mujer de soldado*, y mientras buscaba al Presidente de la comunidad para presentarme, me topé con una señora con quien inicié una conversación. Como casi siempre, nuestro diálogo se inició cuando ella me preguntó sobre cuál era el motivo de mi visita. Luego de contarle, me comentó que el pueblo estaba disconforme con la grabación, porque “nadie les ha dicho nada”. Me señalaba que si les hubieran dicho con anticipación, los habrían esperado con bailes y otras expresiones culturales “y les habrían contado todo lo que han vivido”. Y continúa “A mí también me han torturado señorita. Me han roto la cabeza. A mi papá también se lo han llevado preso al cuartel”, tratando de explicarme que las mujeres protagonistas del documental no son las únicas afectadas (notas de campo, Manta, mayo 2019).

Este tipo de comentarios revelan una especie de competencia que comienza a surgir entre la población. Ulfe también observa esta situación similar en el caso de Lucanamarca, donde algunos pobladores manifestaron ciertos comentarios respecto a quienes habían sido seleccionados como beneficiarios del programa de reparaciones (Ulfe 2013, 78). En el caso de Manta, comentarios como el mencionado manifiestan un intento por equiparar la atención que concitan las mujeres sobrevivientes.

La negación, la distancia y los intentos por equiparar las agresiones de las que fueron víctimas las personas en la comunidad son algunas de las características que adquiere la relación entre la comunidad y las mujeres sobrevivientes. Fueron varios los incidentes ocurridos durante la grabación del documental, que expresaban el malestar de la comunidad hacia las mujeres, como también expresión de las características que ha adquirido esa relación entre ambos actores. Algunos de ellos los presencié y de otros supe que sucedieron. Además de no responder a saludos, uno de ellos sucedió mientras se encontraban grabando una de las escenas del documental. Una comunera pasó por el lugar de filmación con un perro, y al momento de pasar al lado de las mujeres sobrevivientes hizo el gesto de echar a su perro de su lado diciendo “¡Ah! ¡Sale perro!”, intentando aludir con esa expresión a las mujeres (notas de campo, Manta, mayo 2019). Otro de los incidentes lo vivió la nieta de Bernarda, una de las mujeres sobrevivientes y parte de las cuatro mujeres protagonistas del documental. La totalidad del equipo de producción se alojaba en la casa de los padres de la niña, quienes a la vez son hija y yerno de Bernarda. Durante una tarde la niña de cuatro años de edad salió a jugar con el resto de sus amigos de edades similares. Al cabo de un rato, la niña regresó llorando. En ese momento no supe que era lo que había ocurrido. Al día siguiente su madre me comentó que los amigos de su pequeña hija le habían dicho que a ella y a sus papás los iban a “botar<sup>147</sup> del pueblo”. Con seguridad, me comentó la madre, los niños habrían escuchado a sus padres decir eso, porque en su casa se

---

<sup>147</sup> Expulsar.

estaba alojando el equipo de producción que ha traído a las señoras nuevamente al pueblo (notas de campo, Manta, mayo 2019).

A pesar de los eventos hostiles que observé, me doy cuenta que las mujeres recibían visitas de sus primas y amigas de antaño que aún viven en el pueblo. Ellas se acercaban a la casa de Bernarda, donde las mujeres se encontraban alojándose –y donde también me hospedaba yo-. Conversaban alegres, se reían entre ellas mientras se contaban varias cosas que a cada una de ellas les había sucedido recientemente. Sin embargo, durante todos esos días noté que las visitas ocurrían durante las noches, cuando disminuían las posibilidades de ser vistas por el resto de los habitantes del pueblo (notas de campo, Manta, mayo 2019).

Esta relación espinosa entre las mujeres y la comunidad, que tiene como centro la disputa de la responsabilidad de lo ocurrido, también tiene una manifestación en ciertas imágenes que las mujeres plasmaban como futuros posibles en caso de lograr sentencias favorables (Appadurai 2015). En los mismos dibujos que las mujeres realizaron en las sesiones convocadas por una de las ONG patrocinantes, aparece una ilustración titulada “Volveremos a nuestra tierra orgullosas”. En la imagen se logra observar a cuatro mujeres, tres de ellas tomadas de las manos, rodeadas de flores y un árbol con fruta. La única mujer que no se encuentra tomada de la mano del resto, mira hacia el cielo donde se encuentra una mariposa. El dibujo, además de evidenciar un florecimiento de las mujeres, también apunta al retorno de las mujeres con una sentencia favorable cuesta, lo que les permitiría exigir el reconocimiento de su verdad por el resto de sus paisanos. Un gesto importante es el de las mujeres tomadas de las manos, como expresión de su empoderamiento y apoyo mutuo.



***Volveremos a nuestra tierra orgullosas.***

Imagen 42: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes. Fuente: Wiese et al. (2018). P. 59

Otro dibujo en la misma línea es la ilustración titulada “Volveré a mi casa donde viví de niña”. En éste se observa una mujer con cara alegre, una casa de fondo y en un paisaje compuesto por una especie de chacra y de flores y de fondo una montaña, aludiendo a su comunidad. Bajo la casa se puede leer la palabra Manta. El dibujo hace referencia al retorno de la mujer a su pueblo (y del que posiblemente haya migrado de forma forzada). Pero no es un retorno cualquiera. Como ya mencioné, se trataría de un retorno con una sentencia favorable, que reconoce que ellas no fueron culpables de lo ocurrido, como dicen muchos de sus paisanos, sino que fueron víctimas de la violencia del Estado.



### ***Volveré a mi casa donde viví de niña.***

Imagen 43: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes. Fuente: Wiese et al. (2018). P. 75

A pesar de todas las esperanzas que los dibujos expresan, Magda y Margarita me señalaban que se sienten heridas (nota de campo, Huancayo, 21 agosto 2019). T.A.B., M.A.E. y M.A.B, comentaban que no desean morir sin antes conseguir justicia y reparación. Que les daba miedo morir y no haber conseguido nada, sobre todo porque el proceso ha sido largo y muy desgastante. Pero que, no obstante ello, consideraban que haber tomado la decisión de embarcarse en este proceso les ha permitido estar mejor. Que al inicio ellas sentían que sus vidas estaba “jodidas”, y que haberse encontrado con la ONG les ha permitido salir adelante; que realmente no se imaginaban en qué situación estarían sumidas hoy en día sino hubiese sido con el apoyo de las organizaciones: “Yo a estas alturas estaría loca”, “Me hubiera carcomido por

dentro (conversación T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 diciembre 2019; conversación personal con Adriana Fernández, Lima, 30 de octubre de 2019).

### 5.1.2. Sus relaciones familiares, de pareja y la rabia

*Rosalía se siente incomprendida. Su marido no sabe con tanto detalle lo que le ocurrió. “Él no entiende”, me dice ella. Esto ha provocado que se lleven mal. Su marido es chofer de esas camionetas que recorren los pueblos aledaños de Huancayo y trasladan a sus habitantes de un lugar a otro. Sin embargo, cada vez que Rosalía necesita viajar no le pide a su marido que la lleve. Prefiere no pedirle favores y movilizarse con otros choferes. Está molesta con él porque dice que nunca lleva plata a la casa. Por lo mismo, en varias ocasiones ha pensado en echarlo. Sus hijos han hablado con él y le han dicho que debe preocuparse por ella y la casa. Su marido considera que sus quejas son producto de lo exagerada que es ella. Nunca la ha acompañado a ningún trámite, como sí hacen otros maridos. Lo ha increpado en varias oportunidades. Se siente muy triste en su casa. Es por eso que cada vez que le proponen salir, ella acepta.*

*(Nota de campo, Huancayo, octubre 2019).*

Lo vivido por las mujeres ha transformado sus vidas. La violencia ha dado paso a otras formas de habitar el mundo (Das 2008a) y, como ya he mencionado, no necesariamente esos recuerdos pueden haberse concebido como traumáticos, sino como un conocimiento envenenado. El miedo que sintieron las mujeres continúa hasta el día de hoy. Magda me señalaba que no se siente segura. Me decía que sentía que siempre la estaban siguiendo y que alguien podría secuestrarla en cualquier momento. Ha llegado a pensar que los militares podían contratar matones para secuestrarlas. Con Margarita y Rosalía compartían ese miedo. Me cuentan, de hecho, que cuando las llamé para reunirnos en el museo *Yalpana Wasi*, luego se comunicaron entre ellas para confirmar que hubiese sido yo quien las había contactado y no otra persona que les quisiera hacer algo malo y las hubiese estado intentando engañar (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). Lo descrito evidencia el grado de desconfianza que sentían las mujeres y era una manifestación del daño en sus capacidades para relacionarse con otras personas, en la construcción de lazos sociales.

Una de las constantes en las conversaciones con las mujeres sobrevivientes fue la agresividad que empapaba sus interacciones. Rosalía y Magda me comentaron que ellas generalmente, por cualquier cosa, reaccionan mal. Ejemplo de ello, Magda contaba, en forma de anécdota, que unos días atrás llegó un fiscal preguntando por otra persona a su casa. Sin embargo, el fiscal cometió el error de no presentarse como tal y Magda pensó que la estaban buscando. Insultó y echó al fiscal, sobre todo por el miedo que ella siente cada vez que alguien extraño se le acerca (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). Magda me ha dicho que muchas veces la han catalogado de “malcriada” por los malos modos con los que reacciona (notas de

campo, Huancayo, octubre 2018). Estas malas reacciones no se limitaban sólo a personas desconocidas, sino que también ocurre con los propios integrantes de sus familias. Rosalía me señalaba sobre la necesidad que muchas veces sentía de golpear algo para poder liberarse de la rabia que la inundaba en esas ocasiones. Ellas señalaban que muchas veces terminaban discutiendo por cosas sin mucha importancia, enfrascándose en discusiones fuertes y agresivas, que incluso podían terminar en golpes, sobre todo con sus parejas. Margarita me contaba que en una oportunidad terminó diciéndole bruto a su marido porque él no lograba entender que lo que a ella le pasaba es producto del trauma ocasionado por las violaciones sexuales que sufrió, haciendo referencia a que ellas en sus propios espacios familiares no son comprendidas (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

El impacto de la violencia en sus vidas no se limitaba solo malas reacciones y soledad. En nuestra conversación, Margarita de forma retórica me preguntaba si yo creía que era posible “vivir bien” con una experiencia de esas magnitudes, que incluso implicaba las relaciones con sus esposos e hijos. Sobre todo, hizo énfasis en la imposibilidad de establecer relaciones sanas en el plano de sus vidas sexual (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). La misma Margarita me comentaría en una siguiente conversación que había decidido separarse de su marido, porque él la había violado durante un periodo de reposo que tuvo que realizar, luego de una operación a la columna a la que debió someterse (notas de campo, Huancayo, octubre 2019).

La experiencia que descrita por Margarita lamentablemente no era única. Paula Escribens recogió el testimonio de Milagros, quien le comentaba en la conversación que entabló con ella que su marido nunca le preguntó cuántos hijos quería tener, “sólo me decía que yo tenía que darle hijos para probar que era su mujer y no de esos otros”. Milagros argumentaba que debía aguantar esa violencia en su relación de pareja, porque su marido había aceptado casarse con ella, a pesar de haber experimentado abusos sexuales, e hijos/as producto de éstos (Escribens 2011a, 60). Como la autora lo señala en otro trabajo, las experiencias de abusos sexuales empobrecen sus relaciones interpersonales y sus mundos internos y subjetivos (Escribens & Ruiz Córdor 2007, 38), lo que también se extiende hacia la relación que establecen con sus cuerpos, debido a que éste se vincula a la violencia y a una reproducción forzada, imposibilitándose vivirlo como propio y como fuente de placer (conversación Paula Escribens, Lima, 31 de octubre 2018).

Gabriela Joo, trabajadora social y parte del equipo de trabajo de IDL vinculado al caso judicial de Manta y Vilela, en nuestra conversación me comentaba que la situación de las mujeres muchas veces es de soledad. Se sienten solas producto de la inexistencia de relaciones entre ellas con sus hijos e hijas, o con sus padres, como también con sus parejas. Muchas de las mujeres se han separado de sus parejas, sobre todo porque no cuentan con su apoyo. Muy pocas son las que cuentan con el apoyo de ellos, y en muchos casos como resultado de un proceso de acompañamiento psicológico. Esta inexistencia de relaciones es la mejor demostración del impacto que la violencia ha tenido en sus vidas (conversación personal, Lima, 3 diciembre 2018).

Por todo lo que han vivido, ellas sienten que sus vidas se han truncado. Desde la necesidad de tener que desplazarse de sus pueblos, cortando con redes de apoyo comunal, y sumado al abandono de sus familias, sus situaciones empeoraron. Muchas de ellas expresaban la frustración que les provocaba no haber podido estudiar. “Éramos las mejores de nuestras promociones”, me decía M.A.E. en la conversación que sostuvimos, y agregaba que podría haber estudiado una profesión y mejorar su vida. Junto con T.A.B. y M.A.B. se preguntaban cómo hubieran sido sus vidas si no hubiesen llegado ni los militares ni Sendero Luminoso a su pueblo. Con seguridad habrían sido distintas. Habrían estudiado, se habrían casado con alguno de sus paisanos y seguirían viviendo en Manta (conversación personal T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 diciembre 2019). Pero sus vidas han sido diferentes a lo que ellas se imaginaron. M.A.E. me decía que si ella hubiese podido estudiar y tener una profesión hoy no estaría preocupada por lo que va a ser de ella cuando envejezca, y que por culpa de sus agresores “voy a terminar vendiendo fruta o dulces en la calle”, como expresión de la vulnerabilidad a la que ha sido arrojada producto de los hechos vividos en su adolescencia. Todo ello me lo comentaba con un tono de rabia y pena (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). Más allá de si estas expectativas se hubiesen podido cumplir en un contexto histórico donde no hubiese tenido lugar un conflicto armado de las envergaduras del que tuvo lugar en el Perú, como señalaban algunos profesionales de las ONG patrocinantes, la sensación de las mujeres es de una pérdida irreparable.

Todo lo vivido y el impacto que ha tenido en sus vidas les generaba rabia. Magda me decía que muchas veces se sentía como un “perro rabioso”, debido a la ira que surgía en ella cada vez que recordaba lo que le ocurrió. Sentía que nada podía ayudarla a sanar su alma, y que percibía que en ella había un odio contra los hombres. El trabajo *Cuando violar a una mujer era pan de cada día* (Wiese et al 2018) recoge un testimonio, de unas de las mujeres sobrevivientes, con respecto a la relación que las mujeres entablan con los hombres: “No se puede borrar. Eso ha afectado a mis hijos, a mi marido que tengo. No he vivido una vida feliz, no conozco esa palabra. Tengo miedo a los hombres, así sea hijo, hermano. Cuando era niño mi hijo le he pegado por el rencor que tengo, sólo porque es varón” (p. 57). Escribens y Ruiz Córdor consideran que las mujeres, producto de las experiencias de abuso, pueden tener temor de vivir nuevamente un evento de violencia sexual, llegando a percibir que cualquier hombre es un potencial agresor, “y que es mejor protegerse [de ellos] manteniendo una marcada distancia en los vínculos, lo cual se relaciona con la desconfianza que prima en sus relaciones interpersonales y en particular con las figuras masculinas” (2007, 38).

La experiencia de violencia socavó las posibilidades de expresar y establecer relaciones caracterizadas por el cariño. Paula Escribens recogió el testimonio de otra mujer sobreviviente, quien describía las formas de crianza hacia sus hijos:

‘Yo los he criado diferente a mis hijos de cómo debe ser una madre, sin cariño, sin amor, todo golpe (llora), hay veces que no les daba de comer, a veces cuando querían teta y lloraban yo les pegaba, que te dé tu padre maldito, no me friegues les decía a mis hijos, cuando estaban bebés yo les pegaba bastante, porque me hacía acordar, les pegaba duro’ (Escribens 2011a, 57).

Este mismo testimonio, además de describir la forma de relacionarse y criar a sus hij-s producto embarazos forzados, expone la imposibilidad de establecer lazos con cualquier otro pariente:

‘Yo cuando me embaracé de mi actual esposo cariño por mis hij[-]s tengo, así en el corazón pero no lo demuestro a mis hij[-]s, no puedo, hasta mi marido, es como que no me importa si él se enferma, yo digo ‘ya... que se enferme también’, no sé qué es lo que tengo, yo misma no me logro entender, pero pienso que es por todo lo que me ha pasado que soy así y hasta mi esposo me reclamo y me dice que soy rara, que soy una mala madre porque ve que no le atiendo a sus hij[-]s, me reclama también que a mis otras hij[-]s las he abandonado... mis hij[-]s también me reclaman ‘por qué tú no tienes cariño con nosotros’... (Escribens 2011a, 58).

Como la autora señala, la violencia no ha permitido que las mujeres puedan establecer vínculos saludables con sus familias, con sus entornos cercanos, como tampoco pueden sentirse plenas con ellas mismas (Escribens 2011a, 30; Escribens & Ruiz Córdor 2007, 38). Les cuesta poder expresar cariño, debido a lo difícil que es para ellas generar vínculos, producto de la desconfianza como efecto del abuso sexual. Esto se logra observar con las auto caracterizaciones de “mala madre” al que apunta la mujer del testimonio.

Rosalía explicaba que la cólera que muchas veces sentía por lo vivido sólo podía liberarla mediante el llanto (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). Durante el primer juicio oral, Gabriela Joo señalaba que a las mujeres les generó mucha frustración la imposibilidad de no poder decirles a la cara a los exmilitares acusados, en el momento que entregaban sus testimonios, el daño que les habían provocado. Esto debido a las limitaciones propias del contexto de entrega de testimonio y/o interrogatorio en el juicio oral, como también debido a la ansiedad y los nervios del momento. Gabriela también me reconocía que las mujeres sienten mucha rabia hacia ellos, por lo que les han hicieron, la que se acrecienta frente al nulo reconocimiento o arrepentimiento que los exmilitares les manifiestan (conversación personal, Lima, 03 de diciembre 2018). La rabia que sienten las mujeres llega a inundarlas a tal grado que una de ellas me comentó, en una de nuestras conversaciones, que cuando observó a su agresor en la sala de audiencias le provocó tanta cólera (como ella describía su sensación) que si hubiera tenido un cuchillo cerca lo habría matado, sin importar que eso hubiera significado irse a la cárcel.

Renato Rosaldo, quien ya fue referenciado al inicio de este capítulo, intenta entender la rabia que puede sentir un ser humano. La entiende como una fuerza emocional que surge a partir de la aflicción producida por “la ruptura permanente de una relación íntima particular” (2000, 23). En el caso de las mujeres, la ira o rabia surgiría de la aflicción o pena que se produce por una ruptura que tiene lugar en su ser interior, producto de las agresiones vividas. Pero, a diferencia de los *ilongot* con quienes trabajó Rosaldo, las mujeres liberan su rabia llorando, golpeando o incluso a través de deseos violentos. Y no sólo es una forma de liberación, sino también de enfrentar la aflicción que atraviesa sus vidas. Sin embargo, esa liberación no es capaz de satisfacer demandas de justicia y reparación.

Toda la subjetividad presentada se encuentra escasamente presente en las obras de teatro, las que más bien se ocupan de contar el evento violento. En los relatos hegemónicos que se construyen desde las ONG se exalta el contexto del conflicto, la inexistencia de consentimiento y la valentía de las mujeres al embarcarse en un reclamo de justicia. Sin embargo, bajo estos relatos contados por las voces de otros actores quedan relegados los sentimientos, sensaciones de las mujeres sobrevivientes, sus desazones, la difícil relación que tienen con sus seres cercanos y con su cuerpo; sensaciones que es importante de considerar para comprender cómo las mujeres se relacionan con sus historias, con lo vivido. Pero, por sobre todo, nos muestra como la vivencia violencia se ha convertido en un conocimiento envenenado.

## **5.2. Entre la justicia, sus deseos y expectativas, y el mandato de ser víctima**

### **5.2.1. No sólo hay que ser víctima sino parecerlo**

Seis meses después de entregado el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación<sup>148</sup>, en febrero de 2004 y mediante Decreto Supremo N° 0011-2004-PCM se creó la Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN). Esta entidad gubernamental tenía (y tiene hasta el día de hoy) como objetivo el seguimiento de las acciones y políticas del Estado peruano respecto a los ámbitos relacionados con la paz, la reparación colectiva y la reconciliación nacional.

A partir de la necesidad de establecer a quiénes se debía reparar, el mismo 2004 se creó el Consejo de Reparaciones, que tenía como función elaborar el Registro Único de Víctimas (RUV), instancia que revisa los casos y documentos presentados por personas para ser reconocidas como víctimas del conflicto armado interno. Posteriormente, en el año 2005 el Congreso aprobó la creación del Plan Integral de Reparaciones (PIR), entendido como “el instrumento técnico normativo que establece los principios, enfoques, objetivos, políticas y acciones que guían la acción del Estado [...] en materia de reparación, a las víctimas de la violencia” (Decreto Supremo N° 15-2006-JUS). En simple, todas estas instancias gubernamentales se interrelacionan de la siguiente forma: el PIR es el plan de reparaciones para las víctimas registradas en el RUV del Consejo de Reparaciones, y la institución que diseña, coordina y supervisa la ejecución del PIR es la CMAN.

La CMAN tiene siete programas de reparaciones: reparaciones colectivas, reparaciones económicas, reparaciones en salud, reparaciones simbólicas, restitución de derechos ciudadanos, reparaciones en educación, y de promoción y facilitación al acceso habitacional. Respecto a lo que la CMAN entiende como reparaciones, el artículo n° 3 lo define como:

las acciones que realiza el Estado a favor de las víctimas y, de acuerdo con la Ley, a los familiares de víctimas, orientadas de manera expresa al reconocimiento de su condición de tales, y que tiene

---

<sup>148</sup> El Informe Final se entregó en agosto de 2003.

como objetivo permitir su acceso a la justicia, la restitución de sus derechos, la resolución de las secuelas derivadas de las violaciones a los derechos humanos y la reparación material y moral, específica o simbólica, por los daños sufridos (Artículo 3, Título I, del Decreto supremo n°15-2006-JUS)

Con respecto a las reparaciones, el PIR tiene un rol determinante al definir quienes, por ley, son consideradas víctimas, y por ende beneficiarios. En este sentido, inicialmente el PIR definió como víctima de violencia sexual sólo a las personas que directamente sufrieron violaciones sexuales, dejando fuera cualquier otro tipo de agresiones como esclavitud sexual, desnudamientos forzados, entre otros. En particular, la ley establecía que “Son consideradas víctimas todas aquellas personas o grupos de personas que, debido al proceso de violencia, sufrieron actos u omisiones que violaron normas del derecho internacional de los derechos humanos, tales como: [...] d) violación sexual” (Artículo 45°, Ley 28.592).

Un avance importante se produjo en febrero del 2021, en relación con las limitantes establecidas en las definiciones en el PIR. El presidente Francisco Sagasti promulgó la ley N° 31.119 que modificó la noción de víctima. La nueva definición señala: “Para efecto de la presente Ley son consideradas víctimas las personas o grupos de personas que hayan sufrido actos u omisiones que violan normas de los Derechos Humanos, tales como [...] violencia sexual en sus diversas formas” (Artículo N° 3, Ley 31.119). Esto significaba una ampliación de las personas que pueden ser reconocidas y reparadas. Más aún, esta expansión implica reconocer otras formas de violencia sexualizada y que en su mayoría son experimentadas por mujeres, en tanto diferenciación por género de la violencia ejercida en los cuerpos.

Otro de los avances con respecto a las reparaciones fue la incorporación de lineamientos con enfoque de género, intercultural e interseccional para responder al impacto diferenciado que se vivió durante el conflicto armado. Dichos lineamientos establecieron una serie de recomendaciones concretas para incorporar en la práctica los mencionados enfoques en el hacer de las instancias gubernamentales y funcionarios públicos vinculados a las políticas públicas de reparación, como lo son la Secretaría de la CMAN y el RUV. En ellos se da amplio énfasis a la violencia sexual, el trato que debe adoptarse, propuestas en torno a prevención, promoción y autonomía hacia las mujeres.

Sin embargo, a pesar de la modificación de la definición de la noción de víctima en la ley PIR, que en sí es un gran avance y amplía la definición de agresiones sexuales que tuvieron una clara razón estructural de género y patriarcal, y que la primera versión de la ley PIR del año 2005 incluía como beneficiarios indirectos “a los hijos producto de violaciones sexuales” (Artículo N°47, literal c), Ley 28.592), en ella no existe una consideración hacia la violencia reproductiva vivida por las mujeres (cuestión mencionada en secciones anteriores) como tampoco existe en los lineamientos para la incorporación del enfoque de género, interseccional e intercultural en la implementación del PIR.

Ahora bien, la legislación, las definiciones que vienen aparejadas con ella y los marcos institucionales que construyen no son inocuos (como tampoco lo son los contextos en los cuales se diseñan las mismas<sup>149</sup>). Como señalan Ulfe y Málaga, es entre estos límites normativos que las personas *habitan* sus experiencias, y con ello asumiendo ciertos roles que el Estado establece, los que también pueden ser rechazados (2021, 182). Ejemplo de estos marcos es lo que sucede con el artículo 4 del PIR, donde se establece que “quienes hayan simpatizado o tenido alguna vinculación con grupos alzados en armas no pueden lograr su inscripción en el RUV” (Ulfe & Málaga 2021, 174).

Debido al impacto que tienen estos mismos marcos normativos, respecto al reconocimiento de parte del Estado como víctima de vulneración de derechos y la obtención de reparaciones, las personas buscan “encontrar su lugar”, llegando a amoldar sus relatos a lo “esperado” por la institucionalidad y oficialidad sobre ellas (Ulfe & Málaga 2021, 179). La importancia por “adecuarse” es uno de los hallazgos expuestos por Theidon. Recuerda que en una de las tantas comunidades donde realizó su investigación observó que el día antes de realizarse la visita del presidente Toledo, en octubre del 2002, el alcalde de la comunidad les dijo a los hombres que al día siguiente los visitarían periodistas, como parte de la visita del Mandatario, con quienes no debería hablar; y en caso de ser preguntados sobre lo que había sucedido allí durante el conflicto armado, debían responder que no sabían “la verdad”. Pero, particularmente sobre ciertos grupos que podían tener un relato disruptivo con el discurso que deseaban adoptar, no acorde con los marcos normativos, y haciendo referencia hacia mujeres viudas, el alcalde señaló: “... ‘Y ojo, que las mujeres no hablen cosas que no sean ciertas’” (Theidon 2004,145).

Parafraseando a Gisela Cánepa, ella señala que las representaciones culturales pueden ser entendidas no sólo como tradiciones heredadas que representan una realidad (pero no constituyentes), sino como prácticas performativas capaces de suscitar experiencias, y donde los sujetos y sujetas y las relaciones entre éstos se pueden “crea[r], transforma[r] y negocia[r]” (2001, 18). Esto implica reconocer la agencia de los sujetos y sujetas en la constitución de la realidad, y a su vez, la subjetividad social. Lo sustancial de esta perspectiva es comprender que las representaciones culturales son expresiones de como la sociedad y los sujetos y sujetas que son parte de ella, se representan a sí mismos, como actores y constituyentes de sus propias identidades y relaciones que establecen con otros (Cánepa 2001, 13-18).

---

<sup>149</sup> Me refiero a que las leyes también se encuentran influenciadas por la temporalidad de su diseño. Es el caso de las políticas de justicia transicional como los son el PIR, el RUV y la CMAN. De hecho, Ulfe y Málaga aluden a las limitaciones de esa legislación como parte del contexto político transicional. Recuerdan como Sofía Macher, comisionada de la CVR, explicaba como tuvieron con ceder con respecto al artículo 4 que excluye a integrantes o simpatizantes de los grupos alzados en armas (Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) como víctimas, aunque pudiesen éstos haber sido afectados por violaciones a sus derechos humanos. En un momento, y debido a la discusión política totalmente dirigida hacia el desprestigio del trabajo de la CVR, de parte de sectores conservadores y fujimoristas, se prefirió avanzar en la creación de la ley, aunque ella excluyera y fuese contra la propia esencia de los derechos humanos, en tanto universales e inalienables (Ulfe & Málaga 2021,174-175).

Un buen ejemplo de ello es lo que Terence Turner observa en el caso de los Kayapó, a quienes define como “expertos en sus propios modos culturales de representación”, frente tanto a la sociedad brasileña, activistas y funcionarios de instituciones internacionales, y con un impacto positivo de sus auto representaciones en el ámbito político (1996, 417). Para el caso peruano, otro ejemplo es el estudiado por Óscar Espinosa sobre indígenas de la Amazonía peruana, quienes, como dice el autor, han aprendido a *exotizarse* y *erotizarse*, desde su indigeneidad, con respecto a sus rasgos, trajes, pinturas corporales, entre otros detalles y objetos, intensificando su otredad, y así para poder obtener atención tanto de los medios de prensa, de la sociedad y del Estado (Espinosa 2011; Espinosa 2009).

Considerando lo planteado por Cánepa, y los ejemplos expuestos por Turner y Espinosa, considero que las mujeres sobrevivientes no sólo *habitan sus experiencias* dentro de los marcos normativos legales de forma estática, sino que agencian dentro de ellos y performan con ellos. De hecho, Ulfe y Málaga señalan que existen personas que deciden no asumir el rol que el Estado les propone a partir de las experiencias de violencia vividas, no acercándose al RUV para ser registrados como víctimas, y con ello no recibiendo ningún tipo de reparación. Sin embargo, ello no implica establecer algún tipo de denuncia por violación a los derechos humanos contra el Estado.

En más de una ocasión las mujeres sobrevivientes han visto como el dolor que sienten producto de las experiencias de vulneración, y con ello su condición de víctimas, ha sido puesta en duda debido a la omisión de ciertos roles o actitudes que ellas “deberían cumplir”. En nuestras conversaciones, Magda recordaba con molestia como en el primer juicio la jueza las cuestionaba cuando ellas se encontraban testificando, debido a que no lloraban o temblaban al momento de narrar lo sucedido (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). No llorar la convertía en una persona no convincente. Sin embargo, para la primera audiencia del segundo juicio oral algunas de las mujeres querellantes del caso habían recibido la recomendación de no “quebrarse” frente a las cámaras, en caso de ser consultadas por la prensa. La petición se debía a que el público limeño estaría cansado de la imagen de la mujer andina quejumbrosa (notas de campo, Lima, marzo 2019).

Por otro lado, las mujeres constantemente señalaron en sus testimonios entregados a los equipos de la CVR que ellas se encontraban solas, y por lo tanto en una situación de indefensión, al momento de los hechos. En el caso de los testimonios entregados a la CVR, este estado se agudizó con otra serie de detalles descritos, como el porte de armas de fuego por parte de los agresores, la edad de las mujeres sobrevivientes en ese entonces, que en promedio era de quince años, y la fuerza de los militares en comparación a la de ellas (Sastre 2021, 79-80). Durante mis conversaciones con ellas nuevamente me volvieron a señalar este detalle como un importante elemento de contexto que se encuentra ausente en las obras de teatro (notas de campo, Huancayo, agosto 2019).

Una de las cosas que nota Didier Fassin (2018a) en su análisis de solicitudes de asilo o refugio humanitario es como el cuerpo es usado como fuente de derecho. Fassin señala que el cuerpo no es expuesto estática ni físicamente, pero es parte constituyente, desde una dimensión de argumentación, del discurso que los sujetos exponen. Más allá de que la exposición del cuerpo tenga un uso argumentativo y que la revelación expresa la buena voluntad y fe, de parte del sujeto solicitante, el autor se pregunta sobre los efectos que dicha exposición pueda tener en la “producción de sujetos contemporáneos” y en la conformación de su ser como personas (Fassin 2018a, 100). Se pregunta Fassin, por ejemplo, si acaso no afecta en la percepción de sí misma, y de su lugar y relación, en/con la sociedad, el hecho que una persona se deba exponer hacia el Estado como víctima y su estado de vulnerabilidad para obtener beneficios estatales, o la aceptación de asilo de un sujeto por razones humanitarias vinculadas a trastornos psiquiátricos y no como refugiado político –a pesar de que los trastornos son producto de la persecución política sufrida- (Fassin 2018a, 100).

Las características que priorizaban las mujeres sobrevivientes en sus testimonios y en los relatos que se construían sobre sus experiencias (como el caso de las obras de teatro), se debía a la constante necesidad de argumentar su discurso/verdad centrada a la inexistencia de consentimiento. Hacen énfasis en la fuerza usada por los militares, en la indefensión de ellas, su corta edad como elementos de amedrentamiento, como detalles que arguyen sus relatos. Son elementos relevados y que argumentativamente ponen en cuestión los relatos de los paisanos de las mujeres que señalaban que ellas buscaron tener relaciones con los soldados. Lo mismo sucede con la tesis jurídica que intentan impulsar y posicionar los abogados de los acusados con respecto a que las violaciones no fueron tal, sino relaciones sexuales producto de relaciones amorosas consentidas. Además de ello, es un relato que está en concordancia con su condición de víctimas frente al Estado, acreditado con su inscripción en el RUV.

No tener que llorar frente a los y las periodistas que les preguntaban las expectativas que tenían del juicio, pero sí tener que “hacerlo” frente a la jueza como expresión del dolor que les provocaba contar y haber vivido una vulneración de derechos, además de tener que presentarse como mujeres en condición de indefensión, provoca un impacto en su constitución como sujetas. Lo anterior también implica tomar conciencia del lugar que ocupan en la sociedad, una posición como y desde el ser víctimas, como señala Fassin (2018a). Marcel Mauss señalaba que la persona se constituye socialmente a través de las técnicas, los hábitos y el derecho (1979). En este caso, la configuración como sujetas de las mujeres sobrevivientes en relación con el Estado y la sociedad está marcado por su reconocimiento como víctimas, que no es al azar, sino que se encuentra mediado por la definición contenida en la legislación; más específicamente por la ya nombrada ley PIR.

Sin embargo, en este caso la constitución como sujetas no sólo ocurre por medio de la norma, sino también a través del cuerpo y de la experiencia que se vive por medio y en el cuerpo. La constitución de ellas como mujeres sobrevivientes se experimentaba a partir de una vivencia que percibe y ocurre en sus cuerpos. Es más, desde la óptica del Estado, sin esa experiencia la

posibilidad de configurarse como víctimas no sería posible. Es por ello que la violencia constituye a las mujeres como personas, la cual es vivida en los cuerpos, y que, para ser aceptadas por el resto de la sociedad como tales y por el Estado, deben cumplir con la definición legal que enmarca la experiencia.

Pero, también hay detalles de las experiencias que las mujeres omiten o silencian, porque no cumplen con lo socialmente esperado. Sin embargo, son detalles que también constituyen lo vivido. Por ejemplo y como ya señalé en secciones anteriores, una de las mujeres me contó que habría matado a su agresor con un cuchillo cuando lo vio sentado en la sala de audiencias, el día que le tocó testificar (notas de campo, Huancayo, octubre 2018).

La historia anterior no es excepcional. Como ya he señalado, en conversaciones sostenidas por Escribens con mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales y que quedaron embarazadas forzosamente, le comentaron que habían criado a sus hij-s sin mucho cariño, golpeándoles y recriminándoles porque sus progenitores biológicos las había violado (Escribens 2011, 57). Una de las mujeres le comentaba que “A mi hij[...] yo no lo quería, no le cambiaba su pañal, así lo tenía pensado que se muera ya, hinchando su barriguita, lo dejaba mojado y no moría tampoco, o a las cinco de la tarde lo bañaba en el río helado calatito y tampoco moría, yo quería que muera...” (Escribens 2011a, 65).

En conversaciones que sostuve con las mujeres sobrevivientes, y sobre las que ya me he explayado, ellas manifestaban sentir “mucho cólera”, la que muchas veces liberan por medio de golpes o malos tratos, los que no se limitan a actitudes con personas extrañas, sino también con su propia familia, hijos, hijas y esposos (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Comentaban que son actitudes que les nacían y que no eran comprendidas. Esta imagen de mujeres agresivas, rabiosas –tal como ellas algunas veces se definían– tampoco era acorde a la idea tipo de una “buena víctima”. Más aún, las mujeres habían comentado sentir miedo hacia los hombres, sean estos sus hermanos o hijos, llegando a sentir odio (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Una de ellas señaló en el libro de Wiesse que “cuando era niño a mi hijo le he pegado por el rencor que tengo, solo porque es varón” (2019, 57).

Uno de los casos de violencia sexual que fueron parte de las audiencias públicas fue el Giorgina Gamboa, al cual ya he aludido. Para recordar, Giorgina era oriunda del pueblo de Parcco, Ayacucho. A sus 16 años fue detenida por Fuerzas Especiales de la Policía y acusada de ser “terrorista”. Durante su detención fue violada en varias oportunidades y por varios *sinchis*<sup>150</sup>. Producto de ello, quedó embarazada forzosamente. Cuenta Giorgina, en su testimonio entregado en las audiencias públicas, que vivió su embarazo en prisión. Recuerda que quería matarse y pensaba que en su útero se encontraba creciendo “un monstruo”. Giorgina le pidió al médico que “le sacara el monstruo” producto de las violaciones que había sufrido. Pero el médico le indicó que “el bebé estaba creciendo bien”, agregando además el profesional que “no tiene la culpa tu bebé, está normal...” (Silva Santiesteban 2010, 247). Ya nacido el bebé, Giorgina

---

<sup>150</sup> Nombre en quechua para referirse a las tropas especiales de la Policía.

se planteó la posibilidad de dar en adopción a su hija, decisión que revirtió a partir de comentarios de la abogada, que terminaron por “convencerla”. Giorgina decidió que criaría a su hija “como sea” (Silva Santiesteban 2020, 248).

Como expone Rocío Silva Santiesteban en su análisis del testimonio de Gamboa, posterior a la *basurización simbólica* que ella experimentó, la sobreviviente decide “asumir” la maternidad que forzosamente se le impuso. Desde esa posición se instala socialmente, habitando desde esa posición tanto la sociedad como la historia reciente nacional. En palabras de la autora, el cuerpo humillado de Giorgina por la violación vivida “puede recuperarse para la vida con la maternidad” (2010, 246). Los deseos de abortar y luego de dar en adopción son sepultados por su decisión final de asumir su maternidad, que la lleva incluso a presentar su testimonio ante la CVR en las audiencias públicas, acompañada de su hija.

En el caso de las mujeres sobrevivientes, ni siquiera hay espacio para problematizar y exponer aquellos detalles que no son concordantes con la imagen que se espera y/o desea de una víctima. De esa manera, hay detalles que son omitidos porque pueden afectar la credibilidad de su condición de víctimas, perdiéndose historias que las complejizan a ellas y a la experiencia, conduciendo a un achatamiento de ésta. Ejemplo de esto, nuevamente es el caso de la mujer que comentaba que si hubiese podido matar a su agresor “feliz” lo hubiera hecho, al enfrentarse a él en la sala de audiencias durante la toma de testimonios en el juicio oral (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). Además de invitar a introducirse en el debate sobre justicia y venganza, y presentando el problema de la satisfacción por medio de la justicia, expone una faceta proactiva, contrario a un comportamiento más inerte, pasivo al que se asocia la víctima, esperando pacientemente el reconocimiento y la justicia del Estado, construida desde la propia normativa de las políticas públicas vinculadas a las reparaciones. De hecho, hay que recordar que la acreditación como víctima implica no tener ninguna asociación con grupos subversivos (artículo 4 de la Ley PIR). Más aún, el deseo de matar a su agresor transformaría a la mujer sobreviviente en una mujer vengativa, lo cual no es considerado como una cualidad de una buena víctima. Es por ello que comentarios de este tipo son expresados en contextos de confianza y fuera de espacios judiciales y/o comunicacionales.

La normativa jurídica y las imágenes sociales del ser víctima, terminan conformando un guion teatral, entregando información sobre las características técnicas, al más estilo Mauss, que las mujeres deben realizar y sentir para constituirse en víctimas. Llorar, expresar miedo e indefensión, así como no evidenciar alguna elección política pareciera ser detalles importantes; mientras que sentimientos tan humanos como la rabia, la impotencia, expresada en actitudes agresivas, deben ser silenciadas. Encajar en estos guiones termina afectando conscientemente en la propia subjetividad de las mujeres sobrevivientes y su forma de habitar sus experiencias. Esto es lo perverso de la condición de víctima, porque experiencias tan propias, tan íntimas vividas por las mujeres terminan siendo coaccionadas por distintos actores que las presionan a adoptar formas sobre cómo tiene que presentar lo que ellas sienten y vivieron.

## 5.2.2. “Tienen que pagar”: los sentidos de justicia y reparación<sup>151</sup>

*Al finalizar el taller de sanación, me comentaba Débora, que invitó a las mujeres a realizar sus cajas de San Marcos. Allí plasmarían sus sueños. Les preguntó cuáles eran sus anhelos y al unísono respondieron ‘ganar el juicio’ y que ‘se hiciera justicia con sus casos’. Débora las instó a pensar en algo que hayan querido hacer y que lo postergaron, o que no lo hayan podido concretar por diversos motivos de la vida. Que pensarán en algo que ellas hayan querido, deseado y no lo habían podido lograr. Una de ellas contó que deseaba tener una casa en el campo con animales. Poco tiempo había transcurrido entre los huaicos ocurridos en el verano del 2017<sup>152</sup> y esta actividad que Débora había realizado con las mujeres. Por ello se encontraba muy reciente en sus recuerdos la imagen de aquella mujer que embarrada, tras el aluvión, había salido del río<sup>153</sup>. Le comentaron a Débora que el gobierno le había dado a la mujer una casa y varias empresas le habían donado muebles y electrodomésticos para amoblarla. La pusieron como ejemplo de lo que deseaban para ellas. Querían tener su casa propia, su cocina, su refrigeradora, etc. Recién, después de recordar ese episodio y el diálogo que surgió entre ellas, comenzaron a confeccionar en sus hacer sus cajas de San Marcos, con plastilina, arcilla y telas, esas casas en el campo con las que ellas soñaban*

(Conversación personal, Lima, 12 de agosto de 2029).

Después de cuatro meses de audiencias, en la sesión n° 14 del 31 de julio del 2019 el Fiscal presentó el caso y con ello las penas exigidas a los acusados. Las penas demandadas comenzaban desde los seis años hasta veinte años de privación de libertad, dependiendo de la cantidad de delitos que se le imputa a cada uno de los exmilitares, más el pago de s/100.000 a cada mujer querellante. A pesar de que estas demandas representaban formalmente, y en términos jurídicos, la pena equivalente a la obtención de justicia, ésta podía ser revestida con otros sentidos mucho más complejos, incluso entreverándose con los sentidos que tienen conceptos como reparación y reconocimiento. Reflexionar en torno a esos sentidos, puede acercarnos al impacto de la agresión en la vida de las mujeres como la complejidad de lidiar con experiencias violentas que a las mujeres transforma radicalmente, como también la insatisfacción que puede producir la justicia, en contraposición con sus expectativas.

En los talleres que realizaron las sicólogas de una de las ONG patrocinantes, en uno de los dibujos que hicieron las mujeres se puede observar uno donde una mujer está con las manos

---

<sup>151</sup> Algunas de las reflexiones que expondré en esta sección han sido publicadas en el artículo “Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano”. En *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* No 44: 71-93.

<sup>152</sup> Ver: <<https://es.mongabay.com/2017/12/peru-la-furia-nino-costero-2017/>>

<sup>153</sup> Ver: <<https://www.eluniverso.com/noticias/2017/03/16/nota/6092479/mujer-sobrevivio-emerger-medio-huaico-sur-lima/>>

arriba y una sonrisa. El dibujo lo titularon “Cuando termine el juicio bien estaré alegre”. El dibujo expresaría lo que resultados favorables en la sentencia final podrían hacerles sentir.



*Cuando termine el juicio bien estaré alegre.*

Imagen 44: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes Fuente: Wiese et al. (2018). P. 31

No es el único dibujo que nos acerca a los sentidos que va adquiriendo una sentencia favorable como sinónimo de justicia. En una ilustración, titulada “Todo tendrá nueva luz”, se retrataba un amanecer, con el sol apareciendo entremedio de las montañas. El paisaje se completa con una casa, flores, un árbol y una siembra. En el centro, aunque no de un gran tamaño, se encuentra una mujer con los brazos abiertos lista para abrazar.



***Todo tendrá nueva luz.***

Imagen 45: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes. Fuente: Wiese et al. (2018). P. 49

Otra ilustración realizada por ellas en estos talleres se observa a una mujer caminando en un paisaje con las montañas de fondo, que alude a su pueblo. A su lado se encuentra pintada una flor roja con hojas verdes. El dibujo se titula “La vida será distinta”. Como sugiere Adriana Fernández, sicóloga del equipo de litigio de DEMUS, en otras experiencias terapéuticas con ilustraciones que las mujeres han tenido, ellas dibujan muchas flores, como expresión de una etapa de florecimiento que se encuentran viviendo, tanto gracias a los procesos de reparación, acompañamiento y el propio proceso judicial. Para Adriana esos dibujos de flores, como también de ellas cosechando fruta, expresan vida. Las flores, me señalaba en nuestra conversación, manifestaban las ganas que las mujeres tienen de vivir (conversación personal, Lima, 30 octubre 2019).



***La vida será distinta.***

Imagen 46: Dibujo de una de las mujeres sobrevivientes Fuente: Wiesse et al. (2018). P. 37

La obtención de justicia, posterior al fin del juicio oral y una sentencia favorable, les permitiría a las mujeres iniciar una nueva etapa, expresada en los amaneceres, flores y árboles que las rodean en sus dibujos. Es un comenzar lleno de alegría y esperanza. Pero, la justicia también se relaciona con el conocimiento social de sus historias, su verdad de los hechos y cómo sus derechos fueron vulnerados. De hecho, Magda me señaló que una de las razones por la que deseaba que el juicio fuese público era para que sus casos fueran conocidos. No concebía que hayan pasado casi cuarenta años desde que sucedieron los episodios de violación y mucha gente no supiese lo que les había sucedido (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). En esa misma línea, M.A.E., T.A.B. y M.A.B. consideraban que la existencia de las obras de teatro era algo positivo, porque ayudaba a dar a conocer lo que les había sucedido (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019).

Sin embargo, existen otras nociones de justicia que surgieron en mis conversaciones con las mujeres. M.A.E., por ejemplo, me señalaba que sentiría mucha alegría cuando sus agresores reciban las condenas y vayan presos. Este anhelo de felicidad se ve ensombrecido con el temor que sienten de enfermarse o morir, y no ver a los ex militares en la cárcel (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). Más aun, M.A.E. también señaló en el libro *Cuando violar a una mujer era pan de cada día* (Wiesse et al 2019) que ella siente satisfacción de ver a los ex militares siendo juzgados, incluso en el caso de que perdieran el caso judicial: “Los veo ahí sentados con sus caras de sonsos, pero yo sé que están asustados, porque en la vida van a querer estar dentro

de la cárcel” (p. 53). M.A.E me comentó que considera que todo en la vida “da vueltas”, refiriéndose a que el daño que ellos les hicieron lo “van a pagar” en algún momento de sus vidas. Me señalaba que a ella la tranquiliza verlos ahora sentados en el banquillo de los acusados, “ahora están ahí, tomando agüita de sus botellas. Ahora están ahí sin sus armas. Les llegó su hora”, haciendo clara referencia a la cualidad de poder abusador e impune entregada por las armas a quien las porta –como si de un don se tratara- (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). M.A.E. no fue la única que me habló del “pagar” por la agresión sufrida. Magda señalaba que los exmilitares debían “pagar” por lo que les hicieron y por el daño que produjo la agresión en sus vidas. Rosalía agregaba que los exmilitares “viven felices, tienen sus familias y esposas”, en contraste a la situación en la que ellas se encontraban, comparando sus vidas con la de ellos; “no pueden ser felices después de habernos hecho tanto daño”, concluía Rosalía (notas de campo, Huancayo, agosto 2019).

Lo expresado por las mujeres sobrevivientes nos enfrenta a una amplia gama de matices que adquiere la obtención justicia para ellas. Sus palabras nos llevan desde la esperanza de iniciar una nueva etapa de sus vidas con el reconocimiento jurídico de su verdad hasta la alegría que les producía verlos siendo juzgados. Lo más llamativo es la idea del “estar pagando” por el daño causado. El sentido de la frase nos acerca al debate en torno al castigo y la venganza. La alegría que les puede provocar ver a sus agresores sentados tras el banquillo de acusados o el deseo de verlos pagar el daño causado, dejando así de “vivir felices”, son frases que excedían al sentido cuantitativo y de equivalencia de la sentencia, que se reduce a años de cárcel por delito y al pago de cierta cantidad de dinero en términos de reparación.

Fassin en su reflexión en torno a los límites entre el castigo y la venganza, se refiere al devenir histórico del castigo desde una economía afectada hacia una economía moral del castigo, y desde una lógica de compensación a una del castigo por la violación de una norma o ley (Fassin 2018b, 197-198). Sin embargo, a pesar de este desplazamiento histórico y sobre todo la conformación de un cuerpo de normas y leyes como parte de una economía moral del castigo, frases como las que expresan las mujeres sobrevivientes nos expone a una zona gris entre el castigo y la venganza. En este sentido, es interesante la cita de Fassin a Friedrich Nietzsche, quien en su libro *La genealogía de la moral* señala que la etimología de la palabra culpa, en alemán, viene de deuda (*schuld* y *schulden*, respectivamente). En esa etimología se halla parte de la respuesta en torno a la pregunta sobre qué es lo que se castiga o por qué el castigo debería implicar la imposición de sufrimiento. Aunque Nietzsche considera que la violación de una norma –por tanto, del orden social- no debería producir culpa, sino sólo deuda, ambas, en su raíz, son palabras que provienen de una misma etimología y por lo tanto de una misma raíz de significado (Fassin 2018b, 75 y 79).

Las mujeres sienten que sus agresores les adeudan, producto del daño causado por la violación sexual. La deuda no sólo es por el evento de la violación sexual, sino por las consecuencias que esto ha causado. Como ya he señalado, las mujeres siempre comentan que ellas eran buenas estudiantes. M.A.E. me decía que ellas eran “las mejores de nuestras

promociones”, pudiendo haber estudiado una profesión y así mejorar sus vidas. Pero que la llegada de los militares a sus pueblos y luego los episodios de abuso, sus vidas fueron “jodidas” (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). El abuso vivido por las mujeres constituyó una deuda, que no sólo se limita al hecho, sino también se extiende hacia todo lo que produjo e impidió. Es esa deuda la que las mujeres sienten que en parte se está saldando por medio del proceso judicial, al verlos como acusados, como culpables, y por medio de una sentencia favorable que los condene a la cárcel.

Sin embargo, la sentencia final del proceso judicial también incorpora la reparación, pero sólo en términos económicos. Pero, para las mujeres sobrevivientes, la reparación abarca también otros sentidos. Los primeros significados se pueden encontrar en sus testimonios entregados a los equipos de la CVR.

Como ya he señalado con anterioridad, al finalizar la toma de testimonios, se les consultaba a las personas si deseaban agregar algo a su testimonio. Ese espacio generalmente fue usado por las mujeres para expresar sus expectativas o indicios de reparación. Sus hijos e hijas eran los protagonistas de sus requerimientos. Más precisamente, exigen que los padres de sus hijos e hijas, producto de las violaciones sexuales, se hagan responsables económicamente y las ayuden con su educación: “... que desea que el padre de su hija se haga cargo tanto económica como moralmente de [...] menor, quien en este momento tiene 17 años” (foja 046-050, carpeta 3, archivo 100309 BCS Manta y Vilca); “Que espera que se ubique a [...] a fin de que colabore en la educación de su hij[-]” (foja 051-054, carpeta 3, archivo 100309 BCS Manta y Vilca); “Que desea que se ubique a [...] para que se haga responsable por la educación de su hij[-]” (foja 061-065, carpeta 3, archivo 100309 BCS Manta y Vilca); “Finalmente refiere que espera que el padre de su hij [-]<sup>154</sup> que actualmente tiene 7 años asuma las responsabilidades que le corresponden” (foja 066-068, carpeta 3, archivo 100308 BCS Manta y Vilca). Las mujeres no se incluyen entre sus propias expectativas de reparación o exigencias. No hay siquiera mención a alguna reparación hacia el daño experimentado en sus cuerpos, a pesar de haber sido ellas quienes las víctimas directas. Sin embargo, con el pasar del tiempo, la noción de reparación comienza a abarcar más sentidos.

En mis conversaciones con las mujeres, constantemente hicieron referencia a la necesidad de que sus historias se hicieran conocidas. Magda me decía que para ella era muy importante que la gente supiera lo que les había ocurrido: “no puede ser que haya pasado tanto tiempo y no se sepa qué se sepa qué es lo que nos pasó” (conversación personal, Huancayo, octubre 2018). T.A.B., M.A.E. y M.A.B. deseaban que sus experiencias sean conocidas, porque lo que ellas decían es “la verdad” de lo sucedido (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). El valor que les dan las mujeres a las obras de teatro que han sido analizadas en esta investigación, se encuentra en esta línea. Consideraban que permitían que sus historias sean conocidas, difundiendo cómo sus derechos fueron vulnerados y cómo ellas han sufrido

---

<sup>154</sup> Se elimina los nombres de los acusados en los testimonios o de los hijos o hijas que son mencionados, para proteger la identidad de las mujeres sobrevivientes que entregaron sus testimonios a la CVR.

(conversación personal T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 de diciembre de 2019). Ello también implicaba que sea reconocidos los exmilitares como victimarios (notas de campo, Primer Diálogo Feminista con las sobrevivientes del Caso Manta y Vilca, Lima, 10 de mayo de 2018).

Este deseo de difundir lo vivido se relaciona con sus anhelos de reconocimiento de sus narraciones como la verdad de lo sucedido. Una sentencia favorable implicaría un reconocimiento de parte del Estado hacia sus versiones, las que, de cierta manera, se encuentran siendo juzgadas. Por esta razón les produce mucha molestia que los abogados de los acusados las llamen “supuestas víctimas”, haciendo un paralelo con la denominación de “supuestos victimarios” –ya que en el juicio es la condición de agresores lo que se investiga- (conversación personal T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 de diciembre 2019). La denominación de “supuestas víctimas” pone en cuestionamiento los eventos experimentados por las mujeres y que ya han sido acreditados por Fiscalía. Sin embargo, se trata de un artilugio lingüístico que usan los abogados defensores para desacreditarlas.

La justicia, en esta línea expresada por las mujeres, se imbuye de un sentido que se relaciona con el deseo de reconocimiento oficial y estatal de sus relatos, como la verdad jurídica de lo ocurrido. Esto implicaría, a su vez, un reconocimiento oficial de sus derechos vulnerados. “Es lo justo para ellas”, señalaba la sicóloga Adriana Fernández (conversación personal, Lima, 30 octubre 2019). María Ysabel Cedano era consciente de este entendimiento: “Ahí tú puedes darte cuenta de que para muchas de ellas la justicia es verdad en un primer momento. No es tanto una solución, sino verdad. Que les crean. Que su verdad sea firme, aceptada por todos porque se enfrentan al estigma y a una comunidad que no puede aceptar públicamente lo que les pasó” (conversación personal, Lima 13 de diciembre de 2018).

Con respecto a lo que significa para ellas reparación, Magda a veces sentía que es un intento por reconstruirlas (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). T.A.B., M.A.E. y M.A.B. lo describían como un intento por sanarlas por el daño sufrido (conversación personal, Lima, 20 de diciembre de 2019). Pero también lo vinculaban con la entrega de dinero que han recibido. Lo mismo hacen Magda, Margarita y Rosalía. Sin embargo, Magda me preguntaba, de manera retórica, si esos dineros equivalen al dolor que han vivido “¿acaso eso vale todo lo que hemos sufrido?” (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Margarita es más drástica. A pesar de ser parte de un proceso judicial, considera que la reparación no es posible: “Nosotras estamos fregadas” (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). De hecho, me señalaba críticamente que el Estado cree que las está reparando, haciendo alusión a la entrega de reparaciones de distinta índole a través de la CMAN. Además, pone en duda las intenciones del Estado porque consideraba que este mismo, a través del Poder Judicial y sus actitudes, pone en cuestionamiento sus relatos: “creen que nos están reparando, pero ellos mismos no nos creen cuando estamos contando lo que nos pasó y lo que nos hicieron los militares” (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Sin embargo, tal como cuando las mujeres se acercaron a entregar sus testimonios a los equipos de la CVR, ellas vuelven a acercarse a conseguir justicia y reparación, manifestándose

una continuidad de confianza y de esperanza en conseguir el ansiado reconocimiento de su verdad como la verdad de lo sucedido.

La reparación también es una forma de relacionarse con el Estado. Y aunque ellas han construido ciertos significados, el Estado tiene su propia forma de comprender qué es la reparación. Como expone el recorrido histórico que Ulfe y Málaga Sabogal (2021) trazan, inicialmente reparación surge como un equivalente a indemnización, pero que hacia la década de los 1990, se incorporó como parte del modelo de justicia transicional que ha primado en Latinoamérica. Sin embargo, el modelo no pudo escapar del contexto histórico en que se materializó. Las autoras muestran como el conjunto de ideas neoliberales intervinieron en múltiples dimensiones de la vida, sin quedar fuera las políticas de reparación. Aunque el PIR se instaló una década después, varios programas sociales previos, que se ejecutaron en los años 1990, y que focalizaron recursos para la superación de la pobreza y el desarrollo sostenible (como el Programa de apoyo al Repoblamiento y Desarrollo de Zona de Emergencia –PAR-, Fondo Nacional de Cooperación para el Desarrollo Social –FONCODES-, entre otros) como mecanismo de respuesta a las secuelas de la violencia política, se convirtieron en sus antecedentes directos (Ulfe & Málaga Sabogal 2021). De hecho, el PIR se propondrá “como una forma de compensación a la violación de los derechos humanos” (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 170). Lejos quedó, como se preguntan las autoras, sentidos como la reparación de lazos sociales y la restitución de la ciudadanía y su dignidad (Ulfe & Málaga Sabogal 2021, 180).

El proceso de búsqueda de justicia y reparación marca la relación que se establece entre ellos. Por ejemplo, las mujeres sobrevivientes, a pesar de ser parte querellante de un proceso judicial y haber sido reconocidas como víctimas por el RUV, ven que la relación que el Estado establece con ellas es incoherente en su actuar: mientras el RUV las reconoce y las repara, el Poder Judicial con su actuar relativiza y pone en duda sus relatos y su condición de víctimas. No impide que los abogados de los acusados las traten de “supuestas víctimas”, e incluso hubo jueces que las cuestionaron por no temblar o llorar al momento de testimoniar, como expresión de incomodidad y dolor (notas de campo Primer Diálogo Feminista organizado por DEMUS con las mujeres sobrevivientes, Lima, 10 de mayo 2018). Por ello, las mujeres incluso señalaban que si la sentencia llegase a negar los hechos que ellas relatan que les pasó, comentaron que “Dios sabe todo lo que ha sucedido”, y que él los haría “pagar en otra vida” (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Incluso, llegaron a restar valor al Poder Judicial porque consideraban que “este mundo se mueve con dinero”, haciendo referencia a la corrupción de los jueces y del Estado (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Por otro lado, el Estado establece una forma de relacionarse con las mujeres a partir de su condición de víctimas, que se encuentra normado a partir de definiciones legales, que ellas deben acreditar (Fassin 2018a). Sin embargo, en ninguno de estos espacios donde se establecen las características de la relación, se da espacio para la subjetividad de las mujeres y de los efectos del daño causado en ellas. En las instancias tanto judiciales como del RUV se busca acreditar un daño, que viene aparejado de una reparación equivalente, universal y homogénea, dejando de lado los aspectos subjetivos y las particularidades de la experiencia.

A pesar de que las mujeres no viven en Lima, sus procesos de inscripción al RUV se realizaron en tal ciudad (conversación personal Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018). Según lo que me comentó el encargado de la oficina del RUV de Huancayo, ubicada al interior del museo Yalpana Wasi, él había sido informado que las mujeres fueron acompañadas por las organizaciones no gubernamentales, que las patrocinan en los procesos judiciales, en sus inscripciones (conversación personal Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018). Su inscripción ocurrió en fechas similares, durante el año 2009. Esta es una de las dos experiencias de inscripción que ocurren, me comentaba Arturo Carhuallanqui, encargado de la oficina de la CMAN en Huancayo. Arturo agregaba que en el caso de la inscripción de las mujeres sobrevivientes del caso Manta y Vilela, fue un proceso que podría caracterizarse como colectivo –a pesar de que los casos individuales se inscriben individualmente-. Esto habría ocurrido porque las ONG que las patrocinan y acompañan en el proceso judicial, las guiaron en el registro de manera grupal (conversación personal Arturo Carhuallanqui, Huancayo, octubre 2018). Por ende, las ONG adquirieron un rol importante en el proceso de gestión. Pero, no todas las inscripciones ocurren así, sino que son más bien resultado de un proceso individual.

Rubén me describía cómo es el proceso de inscripción como víctima del conflicto armado, para así poder acceder a reparaciones. Me contaba que consta de dos etapas; una primera fase que implica la entrega de los documentos solicitados, y luego una segunda que consta del recojo del testimonio. Rubén destacaba la importancia de la información que las personas proporcionan al momento de entregar sus testimonios frente al encargado del RUV. Me dice que es muy importante que el registrador sea capaz de recoger toda la información posible, sobre todo tomando nota de todas las afectaciones que sufrió la persona. No lograrlo, me señalaba, podría ser un error, porque puede implicar que las personas no obtengan todas las reparaciones a las que deberían acceder. Por ejemplo, una persona puede asistir a registrarse por tortura, pero durante la entrevista el o la registradora puede percatarse que también ha sufrido desplazamiento forzado y actualmente posee ciertas discapacidades producto de lo vivido (conversación Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018).

Me señalaba que en el caso de las mujeres que buscaban inscribirse como víctimas de violaciones sexuales se les solicitaba traer, como documentos de requisitos, una denuncia – documento que se especifica en los trípticos de información-. Le comenté que me llamaba profundamente la atención dicho requisito, ya que es sabido que contar con una denuncia en esos tiempos era casi imposible. Me señaló que efectivamente nunca nadie le ha mostrado una denuncia, pero lo que él les pide es un documento o constancia de la autoridad de sus comunidades que acrediten que en los años cuando ellas señalan haber sido agredidas, existían bases militares contrasubversivas o que pasaban columnas subversivas o se registraron enfrentamientos (conversación Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018). También puede entregarse registros periodísticos que acrediten eventos como atentados en sus comunidades o la presencia senderista.

La acreditación final no la realiza el encargado o encargada del RUV de las sedes. La información es evaluada por Consejo de Reparaciones que se encuentra en Lima. Son los funcionarios que trabajan en el Consejo los que evalúan los casos, los cotejan con diversos registros con los que cuentan (como Censo de Desplazados, denuncias de desapariciones forzadas, entre otros). Los casos pueden ser “observados” si las personas se encuentran en alguna base de datos o registro que la relacione como simpatizante o militante de algún grupo subversivo.

Como señaló Rubén, la información que las mujeres entreguen en la entrevista es fundamental para la evaluación de la afectación. Por ello, me pareció importante considerar la instancia de la entrevista. Rubén me contaba que, aunque él trabaja con apoyo psicológico, inicialmente las mujeres se encontraban solas en el momento de la entrevista. Sólo solicitaba el apoyo cuando las mujeres manifestaban o evidenciaban sentirse mal. Esta decisión de comenzar el recojo del testimonio sólo él con las mujeres la argumentaba porque había notado que mientras más personas se encontraban en la sala, ellas se retraían. Me explicaba que ellos como encargados de las oficinas del RUV tienen capacitaciones. En esas instancias se les hacía entrega de pautas de testimonios según afectaciones. Al iniciar el recojo del testimonio, Rubén me contaba que comenzaba abordando la época y lo que sucedía en sus comunidades en general, para así ir acercando la conversación a lo que a ellas les ocurrió particularmente (conversación Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018).

Sin embargo, más que cómo se realiza la recolección del testimonio, es fundamental generar confianza con la persona, la cual se produce desde el primer momento, desde que ellas se acercan a preguntar cómo pueden inscribirse. Por ello Rubén me señalaba que en sus conversaciones siempre les decía a las personas que se acercaban, que las conversaciones que entablaban son sólo entre él y la persona afectada. Otra estrategia que utilizaba era mostrarles los formularios que él debía completar, como un acto de transparencia, y que muchas de las indagaciones que él iba a realizar no tenían ninguna intención de fastidiarlos, sino que, todo lo contrario, de poder ayudarlos (conversación personal Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018).

Todo lo anteriormente descrito establece los marcos en los que se da la relación entre las mujeres con el Estado. Es claro que una de las razones por la que se forja esa relación es la búsqueda del reconocimiento de su condición de víctima, desde una perspectiva de reparación frente a las afectaciones vividas. Esto implica considerar que la relación que se establece entre las mujeres y el Estado contiene las expectativas de las mujeres. Más precisamente, lo que ellas esperan del Estado. Sin embargo, tal como Castillejo lo plantea en su crítica a la justicia transicional, existen una multiplicidad de significados que adquiere el daño, y por lo tanto una multiplicidad de sentidos para entender lo que es una reparación, las que muchas veces se confrontan con nociones universalizantes sobre la víctima y el daño; como señala Castillejo, se trata de una *ontología de la víctima* y un *dolor transhistórico* —propias del discurso global transicional— que uniforma el daño, la víctima, y por ende la reparación (Castillejo 2015).

Ahora bien, como los testimonios de las mujeres frente a la CVR como las conversaciones que sostuve con ellas, las expectativas rebasan a lo que las propias políticas públicas de reparación de la CMAN establecen. En palabras de Castillejo, podría decirse que entre el discurso global de la justicia transicional y las micropolíticas de la experiencia ocurriría una intersección desigual o asimétrica. Más aún, esas expectativas que tienen las mujeres sobrevivientes implican imaginar un futuro posible, configurándose éste como un hecho social, que incluso llega a movilizarlas por la búsqueda de justicia y reconocimiento (Appadurai 2005). De esta manera, las expectativas se pueden entender como una política de la esperanza, que embarca a las mujeres en búsqueda por cambios (Appadurai 2005). Sin embargo, lo que el Estado les ofrece termina siendo insuficiente para ellas. De hecho, en oportunidades señalaron cómo el Estado incluso contra la violencia hacia la mujer, discurso en el que también leen lo que les ha sucedido, no logra generar un cambio efectivo y que logre erradicarla (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

Por otro lado, se encuentran las exigencias que el Estado fija para establecer un tipo de relación. Como señalé anteriormente, el proceso de inscripción en el RUV implicaba una serie de fases y requisitos que cualquier persona que desee ser reconocida como víctima por el Estado debía cumplir. Además de la entrevista que el encargado o encargada del RUV debe realizar, en el caso de las mujeres, deben presentar el mencionado documento de una autoridad comunal que acredite que en sus pueblos hubo enfrentamientos o la presencia de columnas senderistas o una base contrasubversiva, como símil a una denuncia presentada por ellas en la época.

Tal como lo he referenciado en líneas anteriores, Fassin señala que los Estados configuran formas de reconocimiento por medio de la exposición de los cuerpos de sus ciudadanos. Es lo que el autor describe como una *biolegitimidad* (Fassin 2018a). Las mujeres, tanto en la entrevista como haciendo entrega de los documentos solicitados, exponen sus cuerpos frente al Estado para obtener su reconocimiento, describiendo la vulneración de derechos sufridos. Esto también se puede apreciar en lo comentado por el encargado del RUV de Huancayo en mi conversación. Como ya comenté en párrafos anterior, señalaba que era fundamental que las personas mencionaran todas las afectaciones que habían sufrido durante el conflicto armado, para así poder obtener todas las reparaciones que le correspondía. Pero, para lograrlo, era necesario evidenciarlo en dicho recojo de testimonio (conversación Rubén Riveros, Huancayo, octubre 2018).

Describir y evidenciar frente a un agente estatal no es algo menor. Se trata de una instancia que forma parte de un proceso que tiene como objetivo legitimar la condición de víctima de una persona, que en muchos casos se debe al actuar del propio Estado.

Esta exposición no sólo la viven las mujeres durante los procesos de registro en el RUV. Deben volver a exponerse durante el proceso judicial; y como bien ya ha sido expuesto, las mujeres viven procesos de revictimización a manos de los jueces a cargo, como también de los abogados de los acusados. Como ya he comentado, Magda me contó que la jueza Emperatriz

Pérez (del primer juicio oral) le preguntó cuánto tiempo había durado la violación sexual. Ella recordaba haber sentido mucha rabia e impotencia por la pregunta humillante, y respondió que no tenía un reloj a mano para poder saber cuánto tiempo había durado el abuso (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). Este tipo de actitudes –vejatorias en este caso- van caracterizando las relaciones que se establecen entre los individuos e instituciones, las mujeres y el Estado específicamente. Recordemos nuevamente que, en el mismo proceso judicial, la misma jueza cuestionó a las mujeres porque al momento de testificar, no lloraban o temblaban (nota de campo, Huancayo, octubre 2018). En este hecho vuelve a ilustrar cómo las mujeres deben evidenciar, acreditar el dolor, exponer sus sensaciones y su cuerpo vulnerado para obtener legitimidad. La misma Magda me comentaba en otra oportunidad que consideraba que el Estado cree que las está reparando, sobre todo con las entregas de reparaciones de distinta índole, pero son ellos mismos los que no les creen cuando deben contar lo que les pasó y lo que les hicieron los militares, haciendo referencia al juicio oral (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

Estos mecanismos gubernamentales, de estas técnicas, que son parte de las políticas de reparación del PIR, van construyendo la relación entre las mujeres sobrevivientes con la institucionalidad estatal, marcada por la exposición del sufrimiento, que vuelve a estar marcada por la condición de víctima y lo que implicaría ser víctima. Como se señaló anteriormente, el ser víctimas implica exponer el cuerpo, el dolor, el sufrimiento frente al Estado, con sus agentes. De esa manera, se conformaban como personas sociales (Maus 1979), en este caso víctimas, por medio de la visibilización y legitimación de una vulneración de derechos (Maus 1979).

### 5.3. Performance, reparaciones y eficacia

Claude Levi-Strauss en su trabajo *Antropología estructural* (1995) analiza un texto que fue enviado por el indígena cuna Guillermo Haya a Henry Wassen sobre un rito shamánico realizado entre los indígenas en los partos difíciles. Para los cuna, *Muu* es el espíritu responsable del desarrollo y crecimiento del feto. Cuando ocurre un parto difícil se debe a que *Muu* ha excedido su rol, apoderándose del alma o *purba* de la madre. El shamán, por medio de su canto, busca el *purba* que ha sido apoderado por *Muu*. En ese recorrido, se hace acompañar por espíritus protectores que se representan en los *nuchu*, quienes se encarnan en imágenes sagradas esculpidas por el shamán bajo la hamaca de la parturienta y que son usadas durante el rito. El canto del shamán narra el viaje hacia la mansión de *Muu*, la superación de obstáculos para arribar donde se encuentra el *purba*, batallas contra animales y luego contra *Muu* y las *mugan* (sus hijas). La derrota de *Muu* implica su encausamiento (porque se entiende que *Muu* no es una fuerza mala sino que sólo se ha descarriado), y con ello la liberación del *purba* de todas las partes del cuerpo que habían sido apartadas por el “alma del útero”, las que han vuelto a colaborar y así superar las dificultades del parto (Levi-Strauss 1995).

Sin embargo, como nota el autor el shamán jamás toca a la parturienta como tampoco le proporciona algún tipo de medicamento en hierbas o infusiones. Más bien se trataría de una

“medicación psicológica”; de una “*manipulación psicológica* del órgano enfermo, y que de esta manipulación se espera la cura” (Levi-Strauss 1995, 216). Cómo ocurre, entonces, la “manipulación” se pregunta el autor. Para Levi-Strauss el mito en tanto relato adquiere un rol clave. A través de un relato mítico la parturienta, en este caso, experimenta una serie de situaciones que buscan producir su cura. Por ejemplo, ella no sólo logra imaginarse la penetración de una serie de espíritus que tienen como objetivo recuperar el *purba* apropiado por *Muu*, sino que los siente efectivamente ingresando a su cuerpo (Levi-Strauss 1995, 218). Y es el canto el que permite que la mujer experimente esas sensaciones. El canto del shamán describe a los animales con que se van encontrando los espíritus en su camino para poder rescatar el *purba*. Pero, más allá de nombrarlos y describirlos, el canto los presenta de una forma, que la mujer en trabajo de parto puede comprender lo que le está sucediendo. Esto es lo fundamental del trabajo que realiza el shamán. Como dice Levi-Strauss: “Los espíritus protectores y los espíritus malignos, los monstruos sobrenaturales y los animales mágicos forman parte de un sistema coherente que funda la concepción indígena del universo. La enferma los acepta o, mejor, ella jamás los ha puesto en duda” (1995, 221). Finalmente, esa interpretación inteligible permite facilitar el parto. Aquí es donde se encuentra la eficacia simbólica del canto, en tanto expresión del mito, en inducir ciertos procesos fisiológicos en el cuerpo de la mujer.

Las obras de teatro que ampliamente he analizado en este trabajo se entienden a sí mismas como reparaciones simbólicas. Buscan responder a las recomendaciones del Informe Final de la CVR –sin ser políticas estatales de reparación–, inscribiéndose como producciones culturales posconflicto. Las artistas han señalado que las obras son ejercicios de justicia social, un grano de arena en los procesos de sanación de las mujeres, al verse reflejadas en las escenas de limpieza que se escenifican al finalizar ambos montajes. Pero, principalmente buscan promover el reconocimiento social de las experiencias de las mujeres, en un contexto de gran desconocimiento e incluso descrédito hacia lo narrado por ellas.

En este sentido, el objetivo de esta sección final es reflexionar en torno eficacia de las obras en tanto reparaciones simbólicas, desde la perspectiva de las mujeres sobrevivientes y protagonistas de las experiencias. Se trata de acercarnos a la mirada que tienen las mujeres de las obras. Lo que les hace sentido y lo que no; lo que desde su mirada les falta; cómo dialoga la interpretación ofrecida por las obras con los sentires, los significados y la memoria de las mujeres sobrevivientes; y cómo se vinculan las actrices con el conocimiento envenenado de las mujeres sobrevivientes.

Magda, Rosalía y Margarita no conocían las obras de teatro antes de nuestro encuentro. En aquella oportunidad, me expresaron su malestar debido la existencia de las producciones sin su consentimiento. En esa ocasión quedamos que en nuestro próximo encuentro les llevaría fotografías e intentaría llevarles videos con las producciones (notas de campo, Manta, mayo 2019). Y así fue. En agosto, cuando nos volvimos a encontrar, nos juntamos en una sala facilitada por el museo *Yalpana Wasi* para conversar en torno a las obras de teatro. Les entregué una serie de fotografías secuenciadas de las obras de teatro y pude mostrarles un pequeño corto de la obra

*Kay Punku* y una grabación de una intervención en el Ojo que Lloro de la obra *Manta y Vilca*. Mientras veíamos esta última grabación, Magda comentó como ciertas escenas les hacía sentido. Al inicio de la intervención grabada se veía como las personajes corrían y jugaban. “Así jugábamos nosotras” me decía Magda (notas de campo, Huancayo, agosto 2019). Otro momento de la obra *Manta y Vilca* que les hizo sentido fue en el monólogo de Manta, específicamente cuando pregunta de forma retórica “¿No era que ustedes nos debían de cuidar?”, haciendo referencia a los militares y las acciones abusivas perpetradas por éstos. En aquel momento Margarita asintió con su cabeza como si todo lo que la actriz que interpretaba a Manta tuviera sentido para ella, compartiendo la retórica dolorosa que se encuentra inscrita en la interrogante (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

En el caso de la obra *Kay Punku*, también hay escenas o elementos de los montajes que les generan a las mujeres una conexión con sus experiencias. Para Magda los toques de campana que suceden en distintos momentos de la obra gatillaron recuerdos, recordando la vida cotidiana en su pueblo. Las campanas se convirtieron en un elemento evocador de un ambiente que les era familiar, y que posee un potencial de verosimilitud al asociarse a la realidad campesina y rural (nota de campo, Huancayo, agosto 2019).

Las escenas con que llamativamente conectaron fueron las representaciones de la violación sexual. En el caso de la obra *Manta y Vilca*, la escena cuando una de las actrices se colocaba abajo del vestuario de la otra actriz, simulando el ingreso de una persona en el cuerpo de otra, provocó la reacción de Margarita, Magda y Rosalía: “Es así lo que nos sucedió”, me dijeron (nota de campo, Huancayo, agosto 2019). T.A.B., M.A.E. y M.A.B. tienen una gran valoración tanto por las obras de teatro como las escenas que representan los episodios de violencia. Me señalaron que en una de las obras hay una escena, donde a una de las personajes la jaloneaban del cabello. Esa imagen les recordaba lo que a ellas les tocó vivir, llegando a provocarles miedo (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019)<sup>3</sup>.

Son elementos o acciones las que provocan en las mujeres una sensación de conformidad con la representación que se realiza de sus experiencias. De esa manera, los montajes adquieren una cualidad de veracidad. Para las mujeres sobrevivientes es fundamental que las obras retraten los hechos tal como ellas señalan que sucedieron. A través de estos elementos o escenas representadas, logran ser una interpretación inteligible para las mujeres. De esta manera, consiguen ser aceptadas por ellas, sobre todo al evocar detalles que hacen referencia a sus recuerdos de la vida en comunidad. Sucede lo mismo en las escenas que representan los hechos violentos, donde las actrices son capaces de evocar las sensaciones que las mujeres vivieron en esos momentos: “Sentí miedo” (conversación persona, Lima, 10 de diciembre de 2019). Así logran alcanzar cierta eficacia simbólica.

Sin embargo, las obras a la vez son consideradas como insuficientes. Micaela y Alondra, creadoras de *Manta y Vilca*, me contaban que las mujeres sobrevivientes les han comentado que la obra de teatro les parece bien. El mismo comentario recibió María Ysabel Cedano, ex directora

de DEMUS, al preguntarle a las mujeres patrocinadas por DEMUS, y que pudieron ver algunos ensayos y el estreno de la obra. Sin embargo, la violencia representada no era nada comparado a lo vivido, me comentaba María Ysabel (conversación personal, Lima, 13 diciembre 2018). A Micaela y Alondra también las mujeres les comentaron que los montajes no lograban capturar todo el dolor vivido: “Falta, señorita”, les han comentado; “Sí muy bien todo, pero ha sido peor, señorita. Hemos llorado más; hemos gritado más. Yo he pateado señorita”, les habían dicho las mujeres a las artistas, como una forma de explicarles la brecha existente entre la representación y la experiencia (conversación Micaela Távara y Alondra Flores, Lima, 14 de mayo de 2019). Para las mujeres, las obras deberían ser más realistas. Por ejemplo, para Margarita debería mostrarse como las golpeaban, mientras que para Rosalía debería haber escenas donde las agarraran el cabello y las arrastraran por el suelo, tal como lo que a ellas les había sucedido (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019).

Hay algunos elementos que las mujeres consideraban que deberían incorporarse o cambiarse. Magda, por ejemplo, consideraba que ambas obras no lograban ser situadas en el campo. También considera que en el caso de *Manta y Vilca* las actrices deberían usar atuendos campesinos, como sí sucede en *Kay Punku* (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019). Margarita creía que también debía haber elementos que hicieran alusión al luto, ya que cuando ellas sufrieron las agresiones habían muerto varias personas de sus familias y de la comunidad. Otro detalle que considera que sería importante de incluir es aludir a que cuando sucedieron los episodios ellas se encontraban solas; o sus madres se encontraban en sus chacras, o ellas se encontraban pastando a sus animales, o recogiendo leña, o cuando regresaban de la escuela. Margarita agregaba que los militares “se aparecían de la nada” (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019). Este detalle es importante en relación con el relato que ellas entregan durante las audiencias del proceso judicial, respecto a que las agresiones sexuales por lo general son delitos sin testigos. Además, este detalle también es concordante con lo mencionado por ellas en el juicio, respecto a haber sido agredidas de improviso. La eficacia simbólica, en este caso, adquiere una trascendencia, más allá del escenario y de la representación simbólica, situando en el espacio público un detalle –no menor– de cómo fue la agresión, y que busca contribuir a la premisa de la inexistencia de consentimiento, tesis jurídica que las y los abogados de las mujeres buscan que sea aceptada por los jueces.

Las mujeres me comentaron que había algunas escenas que eran incomprensibles para ellas. Margarita me decía que las obras “están bonitas”, pero hay elementos o acciones que no comprendía, “que no se dejan entender” (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019). Rosalía, de hecho, me dice que no entiende mucho de lo que intentan contar las obras, llegando a calificarlas de “un chiste” (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019).

Son muy críticas con las escenas de sanación de las obras. Aunque Magda comentaba que eran como los procesos judiciales, en tanto procesos que buscan alcanzar la justicia como reconocimiento y reparación; o como los tratamientos psicológicos y que intentan ayudarlas. Pero para Rosalía estas escenas le generaban enojo. Irónicamente me dice “que bonito sería que

olvidáramos todo”, como si esas escenas donde las actrices se limpian simbolizaran un borramiento; “pero no se puede, porque siempre van a estar ahí esos recuerdos” (conversación personal, Huancayo, 21 de agosto de 2019).

Otros elementos, a pesar de estar presentes, pasan desapercibidos para las mujeres. Para T.A.B., M.A.E. y M.A.B. era muy importante que se retrataran los proyectos de vida, sueños, que tenían, como ser profesionales. Sin embargo, esos deseos de estudiar y convertirse en profesoras y enfermeras se vieron truncados producto de las violaciones sexuales y sus embarazos forzados. Incluso me señalaron que debería realizarse una obra de teatro con esas historias (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). Ahora bien, la primera parte de la obra *Manta y Vilca* escenifica los sueños de las niñas, los cuales sucumben con la violencia que asola a las personajes. La crítica de las mujeres demuestra la insuficiencia o irrelevancia de la representación, llegando a pasar desapercibido este detalle.

Sin embargo, el detalle más llamativo con respecto a elementos que no se encuentran en las obras fue señalado por M.A.E., T.A.B. y M.A.B. Me comentaron que en las obras deberían ser muy claras en señalar que quienes las agredieron fueron militares: “Que se entienda que eran militares” (conversación personal, Lima, 10 de diciembre de 2019). El comentario surge de la sensación de ambigüedad de las obras con respecto a mencionar que los responsables fueron militares. Una de ellas incluso me comentó que en las obras se hablaba de monstruos.

Para las creadoras de *Manta y Vilca* la decisión de no nombrar directamente a los militares como los agresores se debe a decisión estéticas, priorizando un lenguaje metafórico. De hecho, sólo evocan su presencia por medio de frases que aluden a detalles de sus atuendos: “Y el escudo del Perú en su chaqueta” o “el sonido de sus botas en el barro”. Además, las creadoras señalan que no les parecía el ingreso de un tercer personaje, tanto porque consideraban que era una solución simplista, como también porque su decisión dramática era centrarse en las mujeres (el ingreso de un tercer personaje podría descentrar el interés del público). Esta decisión le resta grado de eficacia simbólica, restándole detalles valiosos para las mujeres con respecto a que las obras sean interpretaciones inteligibles de los eventos. Diferente es lo que ocurre en el caso de *Kay Punku*, donde las referencias son mucho más directas, debido a la perspectiva documental por la que apuesta la obra y sus creadoras.

Otro detalle que se encuentra ausente en *Manta y Vilca*, y sólo presente estéticamente - más que una presencia desarrollada en la trama- en *Kay Punku*, son los hijos e hijas nacidos productos de los embarazos forzados. En esta última se hace referencia a ellos en las piedras que se encontraban en el suelo y que dibujan la sombra de la puerta, que a la vez representa los cuarteles militares, generando una asociación entre ellos. Sin embargo, no desarrollan alguna historia que trata esta temática en la obra. Para Débora Correa era importante hacer alguna especie de referencia, como un acto de reconocimiento. Sobre todo, porque las mujeres hacen mención a sus hijos en sus testimonios, señalando que nunca han recibido el reconocimiento de

sus padres biológicos. Débora decía “son parte de ellas”, y por ello era importante colocar algún objeto que hiciera alusión a ellos y ellas (conversación personal, Lima, 12 de agosto de 2019).

En *Manta y Vilca* no hay ninguna referencia. Se centran en las mujeres y sus experiencias y sueños. Micaela Távora me comentaba que en la trama ya no había espacio para colocar este elemento. Además, para ella la obra ya era lo suficientemente “intensa” como agregar otra línea dramática que le diera aún más intensidad: “La obra es súper intensa. Es solamente visceral. Desde el momento del inicio de la búsqueda de la madre no hay momento de desahogo. [...] Todo el rato te tiene ahí” (conversación personal Micaela Távora, Lima, 14 de mayo 2019). Es por ello que las creadoras consideraban que agregar la temática de los hijos era demasiado. Esto no significa que nieguen su existencia y la importancia que tienen para las mujeres. Además, Alondra Flores agregaba que ellas deseaban centrarse en las mujeres, ya que en varias oportunidades quedan relegadas como protagonistas: “Muchas veces nos centramos en el violador, en el hijo no deseado, en todo el alrededor y no en ellas” (conversación personal, Lima, 14 de mayo de 2019). Añadían también que la relación de las mujeres con sus hijos e hijas es difícil. “¿Cómo lo narras?”, me comentaba Micaela sin caer en provocar una confrontación de las mujeres con este tema “espinoso” como lo son sus hijos e hijas nacidos de estas agresiones (conversación personal, Lima, 14 de mayo de 2019).

Sin embargo, en los testimonios entregados a la Comisión de la Verdad las mujeres hacen referencia a ellos, siendo protagónicos en lo que ellas esperaban con respecto a las reparaciones, centrando sus peticiones en educación para ellos y su reconocimiento. De hecho, no era recurrente que pidieran justicia o reparaciones para ellas. Incluso, la importancia del reconocimiento hacia los hijos sigue siendo importante. Magda me comentaba que a ella le gustaría que el segundo juicio oral se realizara en Huancayo porque así sus hijos e hijas podrían ir a las audiencias y ubicarse en el frontis de los tribunales con carteles pidiendo el reconocimiento de sus padres biológicos (nota de campo, Huancayo, octubre 2018).

## CONCLUSIÓN

*Llegué a Manta la tarde del jueves 23 de mayo de 2019. La camioneta que me trajo desde Huancayo me dejó en la plaza del pueblo. Allí caminando por los alrededores, después de haber ido a la Municipalidad en busca del Alcalde e información del presidente de la comunidad, me encontré con la hija de Magda y con Jenny, productora del documental Mujer de soldado. A la hija de Magda la había conocido meses antes en Huancayo, en la misma oportunidad cuando Rubén me presentó a Magda en el museo Yalpana Wasi. A Jenny no la conocía, pero ella sabía que llegaría porque Patricia Wiesse, directora del documental, le había comentado que los acompañaría unos días durante el rodaje. Me invitaron a acompañarlas a la casa de Rosita, donde estaba el equipo de grabación y las señoras. Allí nos reencontramos con Magda, y ella me presentó a Rosalía, Margarita y a Bernarda. Sin dudarlo, me invitaron a alojarse con ellas.*

*Esa noche fue cuando la hija de Magda me dijo: “un pajarito anunció tu llegada ayer”. “¿En serio?, ¿por qué?”, le pregunté. La hija de Magda me comentó que el día anterior un pajarito de color azul había revoloteado cerca de ellas. “El pajarito azul fue un buen augurio. Eres una buena persona”, me dijo la hija de Magda.*

*Pensé miles de cosas. ¿Qué hubiera pasado si ese pajarito hubiera sido de otro color? ¿Qué hubiera pasado si ese pajarito no hubiera revoloteado entre ellas? No tengo como saberlo. Sólo sé que apareció, que revoloteó y que era de color azul. Pero sí expresaba cierta confianza que las mujeres sobrevivientes tuvieron en mí, y que les permitió conversar conmigo.*

*Otra noche, comenzaron a preguntarme sobre mi familia. Si tenía hijos o no, sobre mi pareja, sobre mi mamá, mi papá... Les conté que no tenía hijos, pero que llevaba muchos años con mi pareja. Como tenía mi Ipad, comencé a mostrarles fotos. Les presenté a mi sobrino, a mi pareja, a mi mamá, a mi papá, les mostré mis abuelos, mi hermano... Sabían que no era peruana. Les conté que vivía en Santiago, antes de mudarme a Lima, y que cuando terminara mis estudios y mi investigación tenía que volver nuevamente a Chile. “Para allá te vas a llevar nuestras historias”, me dijo Rosalía. Sus palabras hicieron que sintiera con fuerza el compromiso que estaba adquiriendo con ellas. Esa responsabilidad jamás lo había sentido. Yo, sólo espero estar a la altura de las historias que ellas están entregando y cumplir con ellas.*

(Notas de campo, Manta, mayo 2019).

Decidí comenzar esta conclusión recordando esta anécdota de mi trabajo de campo, porque considero que expresa el compromiso que esta investigación ha significado, y la responsabilidad profunda que adquirimos al adentrarnos en las experiencias de las personas de quienes buscamos aprender y conocer. Además, terminé de escribir este trabajo en plena conmemoración de los veinte años de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Estos hitos invitan a visitar los hechos y repensarlos desde contextos actuales, en este caso de post conflicto armado peruano.

Los veinte años se cumplen en un ambiente negacionista. Ya desde hace un tiempo, las fuerzas conservadoras, en alianza con posiciones fujimoristas han empujado la preeminencia de un discurso que plantea que las violaciones a los derechos humanos fueron excesos de algunos

militares, pero sobre todo exaltan la labor de las Fuerzas Armadas contra “el terrorismo”. Este discurso ha llegado incluso a expandirse de tal forma en la sociedad peruana que se ha acuñado el verbo “terruquear”. Como explica Burt, es un término que se deriva de la jerga de “terrorista” y “terruco”, usado en la época del conflicto para denominar a senderistas. Sin embargo, hoy en día es una expresión que se usa para acusar a alguien de simpatizar con “algún grupo terrorista” sin prueba alguna, pero que, más bien, se trata de un insulto a cualquiera que esboce alguna crítica hacia ciertas posturas políticas fujimoristas y conservadoras. De esa manera, se desacredita y estigmatiza a aquel que exprese posiciones y opiniones críticas (Burt 2023).

Es en ese mismo panorama que sigue desarrollándose el juicio oral contra los trece ex militares que agredieron a las mujeres sobrevivientes de Manta. Mientras escribo estas líneas ya se han desarrollado ciento veinticinco audiencias. A pesar que el juicio ya ha entrado en la recta final, desarrollándose la fase de presentación de pruebas, la parte acusada constantemente intenta dilatar el avance del proceso, oponiéndose a distintas pruebas presentadas por parte de la Fiscalía y de los abogados y abogadas de las organizaciones que apoyan a las mujeres sobrevivientes. Además de ello, constantemente los abogados de los ex militares señalan que lo ocurrido fueron relaciones consentidas, a pesar de la serie de pruebas presentadas que evidencian el control y poder que tenían los militares en la comunidad, y los testimonios de las mismas mujeres y testigos que expresan el temor que sentía la población. Más aún, ponen en duda lo establecido en documentos oficiales como el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, planteando la duda sobre la veracidad de la información contenida, estrategia propia del negacionismo. Aunque el juicio se definió por la Sala como público, luego de la pandemia está decisión ha sido quebrantada. Durante unos meses el juicio fue transmitido a través del canal del Poder Judicial. Pero, actualmente las audiencias son reservadas. Esto impide que la sociedad civil observe el avance del proceso, dificultado la construcción de una democracia basada en la transparencia de la búsqueda de la verdad, argumento usado por los propios jueces para establecer que el juicio fuera público. Sin embargo, existe un temor latente que el actual contexto político influya negativamente en la sentencia del caso judicial.

De hecho, con respecto al contexto político, y ejemplo del estado de acecho en que se encuentra la memoria en el Perú, en marzo de 2023 la Municipalidad de Miraflores, dirigida por el militante del partido conservador Renovación Popular Carlos Canales, clausuró de forma temporal el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). La clausura ocurrió horas antes que se presentara un informe de Amnistía Internacional sobre la situación política y la represión que se había desatado los meses anteriores en el país contra el gobierno de Dina Boluarte, el cual tuvo que modificar su sede de presentación. La excusa para la clausura temporal fue debido a que el espacio no tenía el Certificado de Inspección Técnica de Seguridad en Edificaciones, documento que tampoco lo tenían otros cinco –del total de nueve- museos privados y públicos de Miraflores, y que no fueron ni han sido clausurados.

La clausura sucedió, a la vez, en un contexto que no puede ser menospreciado. Durante la campaña por el Municipio del distrito de Miraflores, ocurrido unos meses antes, Canales planteó el cierre de LUM, al igual que el entonces candidato de su mismo partido, a la alcaldía de Lima Metropolitana, Rafael López Aliaga. De hecho, para la juramentación de Canales, instancia a la que asistió López Aliaga, éste último señaló que debían ser las Fuerzas Armadas quienes administraran el espacio, porque eran quienes realmente habían “sufrido” lo ocurrido durante los años del “terrorismo”. Además, calificó este tipo de espacios como lugares que “no

tienen nada de memoria y reconciliación” y donde se miente “descaradamente”<sup>155</sup>. Esta mirada sobre espacios como el LUM no es minoritaria. Durante la misma campaña municipal para el distrito de Miraflores, la candidata fujimorista Sitza Romero planteó algo similar. Señaló la necesidad de “recuperar el LUM” para Miraflores, y convertirlo en un espacio de reencuentro, donde deje de difundirse un mensaje de “apología a los terroristas”<sup>156</sup>.

El contexto se ve aún más recrudecido, a partir del creciente despliegue de grupos de extrema derecha violentos como La Resistencia o la Insurgencia. Entre sus objetivos ha sido el hostigamiento a figuras e instituciones, como el periodista Gustavo Gorriti y a IDL Reporteros, periodista y medio independiente, y que su trabajo ha evidenciado la vulneración de derechos durante la dictadura fujimorista. Recientemente, durante la conmemoración de los veinte años de entrega del Informe Final de la CVR, el grupo La Resistencia acudió a las afueras del Ojo que Lloro, lugar donde se realiza tradicionalmente la actividad de conmemoración, y acusó a los asistentes, principalmente familiares y víctimas del conflicto armado interno, de “terroristas”.

Las obras de teatro han continuado con sus trayectorias. *Kay Punku* se vuelve a montar en algunos momentos específicos, pero *Manta y Vilca* no ha vuelto a presentarse. Como señalé a lo largo de este trabajo, debido a inconvenientes con quien ejerció de dramaturgo de la obra, se decidió que la obra no volvería a ser montada. Sin embargo, la Colectiva Trenzar sigue realizando constantes *performances* e intervenciones públicas para llamar la atención de la sociedad civil, respecto al caso Manta y Vilca, y dar a conocer lo sucedido; además de otra serie de acciones artísticas, por medio de las cuales buscan artivar sobre violencia contra la mujer y la población LGTBIQ+. Por otro lado, Ana y Débora Correa continúan participando del Grupo Cultural *Yuyachkani*, como también trabajando en sus propios proyectos creativos individuales. De gran alcance y potencia es el Colectivo Marea Roja, donde participan tanto Ana como Débora, junto con muchas otras mujeres artistas, grupo que se organizó desde las manifestaciones contra el golpe de Estado de Manuel Merino en noviembre de 2020 y que hasta el día de hoy se manifiesta en protestas e hitos conmemorativos, denunciando la violencia que reiteradamente los gobiernos peruanos de estos últimos años han ejercido contra la población.

Sobre el documental *Mujer de soldado*, éste se estrenó en el Festival de Cine de Lima en agosto del 2020. Desde ese momento, ha comenzado un extenso recorrido en festivales de cine, obteniendo una serie de reconocimientos, como el premio al mejor documental en el Festival Internacional Signi Della Note (Italia) en marzo del 2021, el premio a mejor película en el XIII Festival de cine en Villa María del Triunfo y Lima Sur en julio de 2021, premio al mejor documental Iguana Dorada en la 7ma edición del Festival Internacional de Cine de Guayaquil en septiembre de 2021, o el premio a mejor película de la sección largometrajes en el X Festival Antofacine (Chile) en noviembre de 2021, por mencionar sólo algunos<sup>157</sup>. Ha sido parte de

---

<sup>155</sup> Ver: <https://elpais.com/internacional/2023-04-12/rafael-lopez-aliaga-el-alcaldede-lima-100-dias-de-propuestas-poco-factibles.html>).

<sup>156</sup> Ver: (<https://www.facebook.com/watch/?v=456449923081252>).

<sup>157</sup> Otras premio obtenidos son: el premio al mejor largometraje en el Festival de Cine Latinoamericano Lenguas Originarias en Perú, en marzo del 2022; mención especial del jurado en el Festival Internacional Signos de la Noche en Tucumán (Argentina), en diciembre del 2021; premio categoría Rural Largos, obteniendo la estatuilla "Tropero Arica Nativa", en el Festival Internacional de películas nativas, en noviembre de 2021; mención especial de la Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina, en el VII Festival Cine de las Alturas, en Jujuy (Argentina), en octubre de 2021; mención especial de la crítica en el Latin American Film Festival en Vancouver, en septiembre de 2021; mención honorosa en la primera versión del Festival Internacional

catálogos de plataformas audiovisuales importantes en América Latina, como Retina Latina, para así ampliar el radio de público.

La violencia contra la mujer en el Perú continua siendo un problema grave. Antes del conflicto armado interno no hay estadísticas que nos permitieran realizar comparaciones (Boesten 2019b). Éstas comenzaron a construirse a fines de los años 1980. De hecho, recién en esa época la violencia contra la mujer comenzó a ser una preocupación de política pública. Por lo mismo, en 1988 se inauguró la primera Comisaría de la Mujer en el centro de Lima (Jubb et al 2008, 26), y en 1993 se aprobó la Ley 26.260, la cual reconocía la violencia intrafamiliar como delito (Dammert 2018, 25). Es interesante señalar que para la inauguración de la primera Comisaría de la Mujer participaron Ana y Débora Correa, junto con Teresa y Rebeca Ralli, sus otras compañeras artistas mujeres del Grupo *Yuyachkani*, con intervenciones callejeras que realizaron con grupos de mujeres víctimas de violencia intrafamiliar, que participaban en los talleres Teatro-Mujer y de Autoestima para mujeres de barrios de escasos recursos.

En el año 2014, según las cifras de la Oficina Nacional de Estadísticas, el 32,3% de las mujeres señalaron haber experimentado, a lo menos una vez al año, violencia de manos de su pareja. El mismo estudio mostró que el 7,9% de las mujeres ha experimentado violencia sexual, y el 72,4% señaló haber vivido violencia psicológica y/o verbal (Boesten 2019b, 161-162). Boesten señala que entre el 2000 y el 2009, anualmente hubo más de 7 mil denuncias por violencia sexual considerando las estadísticas policiales y los datos de los Centros de Emergencia para la Mujer, correspondiendo el 78% a denuncias de adolescentes y niñas de 18 años y menos; cifras que podrían ser discordantes respecto a la cantidad de hechos, ya que, como la misma autora indica, sólo en el año 2009 se realizaron 34.153 exámenes de “integridad sexual” en el Instituto de Medicina Forense (2019b, 162). Estas cifras han posicionado al Perú como uno de los países de América del Sur con altos índices de violencia contra la mujer, en particular de violación sexual.

Diez años después la situación no es muy diferente. Según los datos de una encuesta del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables realizada durante los meses de octubre y diciembre de 2019, el 67,6% de las mujeres mayores de 18 años declararon haber sido víctimas de violencia psicológica, física o sexual alguna vez en su vida. Más aún, el 22% señaló haber sufrido algún tipo de violencia en los últimos doce meses, previos a la realización de la encuesta. La pandemia, por otra parte, vino a exponer crudamente que los hogares de las mujeres no eran un espacio seguro. Según los datos del Programa de prevención y erradicación de la violencia contra las mujeres integrantes del grupo familiar AURORA, del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, entre enero y agosto del año 2020 hubo 5.767 casos de violencia sexual, que en su mayoría fueron de adolescentes de 12 a 17 años. Esta cifra se puede complementar con los casos atendidos por la Línea 100<sup>158</sup> en el año 2020, que evidencia un aumento, comparando el número de llamados el año 2019. Entre los meses de enero y agosto del año 2019 hubo 79.461 llamadas, mientras que en los mismos meses del año 2020 hubo 156.307 llamadas. Señalar que las llamadas aumentaron groseramente desde el mes de mayo, dos meses después de haberse decretado la cuarentena a nivel nacional. A estas cifras, debemos sumar las 1.011 mujeres y 2.557 niñas y adolescentes desaparecidas que reportaba en agosto de 2020 el Boletín de Igualdad y no

---

de Cine El Sine Suma Paz (Colombia), en septiembre de 2021; y el premio al mejor documental sección itinerante y premio del jurado joven en el Festival Internacional de Cine al Este (Perú), en junio del 2021.

<sup>158</sup> Línea telefónica gratuita que entrega información, orientación, consejería y soporte emocional a personas que son víctimas de violencia intrafamiliar o sexual.

Violencia de la Defensoría del Pueblo, en un año donde el país en su mayoría, en su mayoría, en un confinamiento entre marzo a junio.

Es éste el contexto de producción y montaje de las obras de teatro. Y no es sólo el contexto en que las producciones artísticas fueron creadas, sino también donde las mujeres luchan por obtener el reconocimiento de su verdad y la obtención de justicia.

Comencé esta investigación con el objetivo de reflexionar en torno a las producciones artísticas y cómo éstas representaban la violencia sexual vivida por las mujeres, en particular sobre lo ocurrido en las comunidades de Manta y Vilca durante el conflicto armado interno. Más específicamente, me interesaba saber si las artes podían reparar simbólicamente a las mujeres. Buscar alguna respuesta, me llevó no sólo conversar en profundidad con las artistas y creadoras de las obras de teatro *Kay Punku* y *Manta y Vilca*, sino que también observar los procesos creativos, ensayos, y sobre todo observar las dinámicas y relaciones que se van generando entre las creadoras y las mujeres sobrevivientes representadas.

En reiteradas ocasiones, las artistas y creadoras me señalaron que su principal motivación para crear las obras era reparar de forma simbólica a las mujeres sobrevivientes. De esa manera, los montajes actuarían como ritos de sanación. Pero, más allá de lo mencionado, son sus propias trayectorias artísticas y personales, sus intereses y motivaciones, las que las lleva a acercarse y vincularse con el caso. En sus palabras, pareciera que se antepone la exigencia social de aportar desde su rol como artistas comprometidas, desvaneciéndose sus propias motivaciones como individuales. Con ello, quiero relevar la individualidad de las artistas y creadoras, que pareciera disiparse en el rol social del ejercicio de la producción artística.

Ahora bien, esta reparación pretendida por las artistas, ocurre simbólicamente a través de la trama de las obras. A través de metáforas, de sensaciones y el uso de los cuerpos de las artistas, la trama de la obra se concretiza. Sin embargo, los cuerpos de las artistas son alegorías, y no reemplazan los cuerpos de las mujeres sobrevivientes. Al fin y al cabo, las obras son sólo representaciones ficcionales sobre lo ocurrido. En este sentido, y como me pregunté a lo largo del trabajo, ¿hasta qué punto esas ficciones llegan a retratar lo ocurrido? Las obras, en tanto representaciones, tiene límites. Las creadoras y actrices mencionaron cuestiones relativas a las estéticas de las obras como también al público, en tanto receptor. Esto se enfrenta con las percepciones de las mujeres sobrevivientes, para quienes las producciones terminan siendo insuficientes, en relación a sus recuerdos de lo vivido. De esta manera, se evidencia una brecha entre lo creado y lo recordado.

Pero las obras no sólo representan lo ocurrido, sino también buscan transmitir mensajes. En el caso de las obras analizadas, las artistas buscan mostrar a las sobrevivientes como mujeres que no se quedaron inmobilizadas por el dolor y la violencia, sino que han continuado con sus vidas, buscan sanarse y se han empoderado. La existencia de estas imágenes no son casuales y se relaciona con los deseos e intenciones de las propias artistas y creadoras de mostrar a las mujeres no como sujetas pasivas y sufrientes. Estas decisiones, que puede entenderse como licencias creativas, nuevamente nos devuelven a las trayectorias de las creadoras como un elemento clave en la producción artística y con fuerte influencia en la representación. Así se pone en evidencia los lugares de enunciación de las artistas y creadoras, como configuran sus mundos, sus aspiraciones y las luchas políticas que las movilizan.

Lo complejo es que estas brechas no sólo influyen en la representación y los mensajes que se transmiten, sino que también en los sentidos de justicia y reparación que las obras proponen. La escasa aparición de los hijos e hijas y la nula problematización de los embarazos forzados en las representaciones, que es una decisión creativa, se opone a la importancia que tiene para las mujeres. La decisión creativa de las artistas no sólo implica que no se problematizan las situaciones vividas por las mujeres sobrevivientes, sino que también no proponen una reflexión con respecto a cómo ellas incorporan en su habitar esas experiencias, que han configurado sus vidas. De esa manera, si pensamos que la reparación simbólica debe ser correspondida por el sujeto al que busca dignificar, la brecha que se constituye a partir de la ausencia pone en cuestión su efectividad.

Estas distancias se convierten en problema a la hora de considerar a las obras como artefactos que permiten generar conocimiento, de develar como dice Ana Correa. En este sentido, las obras tienen un poder de constitución en la vida social, en el caso de las reparaciones generan imágenes sobre lo esperado. Y aunque se proponen recuperar la agencia de las mujeres, realzar y valorar los testimonios de las mujeres –los que durante mucho tiempo han sido desacreditados y negados (aún hoy en el juicio oral)-, las distancias entre lo recordado y vivido por las mujeres, y las producciones nos acerca al problema central de la representación con respecto al despojo de la legitimidad del Otro de hablar sobre sí mismo.

Pero, la ficción que crean las artistas, a pesar de estar basadas en testimonios de las mujeres, son algo nuevo. Aunque intentaron capturar la esencia de lo sucedido, las brechas existentes desde la percepción de las mujeres sobrevivientes hacia sus experiencias concretiza la insuficiencia de la representación, sobre todo de lo horroroso, la que, a la vez, debido a esas mismas brechas se convierte en algo más digerible. Esa distancia de la ficción, ese entrar y salir de la realidad, les proporciona a las artistas la posibilidad de hablar de aquello que pocos quieren hablar. Allí se encuentra el valor de la ficción en tanto representación.

Por último, con respecto a las obras de teatro, cada una de ellas es resultado de una larga trayectoria que he buscado evidencias. Son parte de un gran y exquisito repertorio de las creadoras y artistas. Pero también, surgen y son parte de un proceso social como el post conflicto peruano y la búsqueda de verdad y justicia. Esa vinculación y su nacimiento enmarañado en el contexto transicional y de posconflicto, le otorgan cierto valor específico, que les permite seguir circulando, otorgándoles vigencia. Sus valores residen en ese intercambio social.

Las obras de teatro nacieron enmarañadas en el proceso de judicialización por la búsqueda de verdad y justicia para las mujeres sobrevivientes que representan. Los proyectos y procesos que las ONGs desarrollaron para judicializar el caso de Manta y Vilela, generaron un conocimiento sobre los hechos ocurridos, que gatillaron la creación los montajes teatrales.

Ahora bien, judicializar los casos no fue nada fácil. Como expongo a lo largo del capítulo IV, la construcción del proceso judicial implicó un acercamiento de parte de las ONGs, la construcción de confianzas, la aceptación de las mujeres sobrevivientes de judicializar sus casos y la negociación entre los actores (ONGs y mujeres sobrevivientes) vinculados en este proceso de judicialización, la reconstrucción de los hechos, el establecimiento de patrones de acción, cadenas de mando y descubrimiento de las identidades de los perpetradores. Además de todo ello, la construcción del caso implica la construcción de tesis jurídicas, que es, al fin y al cabo, una representación de lo ocurrido.

Y aunque las ONGs patrocinantes de las mujeres han trabajado colaborativamente en ciertas instancias, también hay aspectos en los que se diferencian a lo largo del proceso. Inicialmente, las ONGs realizaron los acercamientos, hacia las mujeres, de diferentes maneras. Luego, el enfoque en la construcción del caso judicial, y, sobre todo, del delito que se busca que sea juzgado, demostraba diferencias con respecto a la forma de comprender la violación a los derechos humanos ocurrida. En este sentido, el enfoque feminista por el que apuesta DEMUS es una apuesta y un desafío hacia la justicia transicional. Sin embargo, la construcción del caso judicial no consideró la violencia reproductiva vivida por las mujeres, manifestándose en embarazos forzados, y con ello la imposibilidad de las mujeres de decidir sobre sus cuerpos.

No obstante, lo más complejo tiene relación con los nudos que se generaron durante la construcción y judicialización del caso. Estos nudos principalmente tienen relación con los subjetividades de las mujeres. Para ellas, este proceso implicó hablar sobre lo vivido y desnaturalizar la violencia de sus vidas. Pero, además de ello, en varios casos las mujeres tenían otras expectativas, sobre todo el reconocimiento de sus hijos por parte de sus padres y el perdón hacia ellas. Estas expectativas están relacionadas, también, con la forma de entender y habitar la violencia, y que, a la vez, significan de contenidos diferentes conceptos como justicia.

A pesar de estas distintas concepciones, el relato público está saturado por la exigencia de justicia. Hay poco espacio para las voces de las mujeres y sus exigencias de reconocimiento de su verdad. De hecho, como señalo en las páginas anteriores, las voces de las mujeres sobrevivientes se encuentra relegada, en comparación a otra serie de actores como abogados, jueces, e incluso las mismas artistas, quienes desde sus *expertise* hablan y crean representaciones sobre lo ocurrido. Esta situación no es desconocida por las mujeres, quienes manifiestan su preocupación en relación a las representaciones que se han construido sobre sus experiencias, sin tomar en consideración sus pareceres.

Esta preocupación nos debe hacer reflexionar en torno a los lugares de enunciación de los actores sociales –y de nosotras/os mismos como investigadores– en la construcción de discursos en torno a la experiencia vivida por otras/os. Esa construcción puede ser presa cierta ceguera que no se restringe sólo a los eventos ocurridos, sino también en las sensaciones que el evento violento provoca en las mujeres sobrevivientes. De hecho, las mujeres se refieren al daño permanente que la violación sexual ha provocado en sus vidas, el impacto en sus relaciones estropeadas con sus familias producto de la desconfianza o la sensación de rabia que las inunda. Estas sensaciones tan propias del sentir del ser humano, como dice Rosaldo (2000), y que constituyen las subjetividades de las mujeres sobrevivientes, producto de la aflicción que sienten por el ruptura que portan en su interior, muchas veces quedan silenciadas en los relatos de los abogados/as, de las ONGs, o son consideradas irrepresentables para el caso de las producciones culturales.

No sólo sucede una limitación con respecto a las experiencias de las mujeres sobrevivientes, con respecto al discurso que abogados/as y artistas crean, sino también los marcos normativos sobre quién es una víctima del conflicto armado interno. Como he señalado, las políticas públicas de reparación establecen ciertas nociones, las cuales definen quién es víctima. Sin embargo, dichos marcos no sólo demarcan, sino que también las personas habitan sus experiencias dentro de ellos, y agenciando dentro de ellos y performando con ellos. Esto afecta la constitución de los sujetos contemporáneos y la percepción que las personas, en este caso las mujeres sobrevivientes, tiene de ellas y de sus experiencias. Esos sentires tan propios del

ser humano, que pueden sentir las mujeres, pueden ser ocultados en algunos casos, o exacerbados, en otros casos, afectando sus subjetividades.

Ahora bien, los marcos normativos y las definiciones son parte de las políticas públicas de memoria, que a la vez son una forma de relacionarse el Estado con las víctimas del conflicto armado. Para ello, las mujeres sobrevivientes deben acreditar su experiencia ante los agentes estatales, la cual muchas veces les exige exponer el cuerpo, el dolor y sufrimiento vivido para ser legitimadas. Nuevamente, las características en las que ocurre esta relación entre el Estado con las mujeres sobrevivientes, vuelven a impactar en la constitución de las mujeres como sujetas sociales, exacerbando su condición de víctimas por sobre la de sujetas y ciudadanas.

Finalmente, y volviendo al punto inicial de esta investigación, con respecto a la efectividad de las obras de teatro como reparaciones simbólicas, hay elementos en las obras de teatro que generan en las mujeres una sensación de realidad con su experiencia, pero hay también ausencia de ciertos elementos. Sin embargo, más allá de la ausencia de ciertos detalles, las representaciones no logran ser suficientes, con respecto a la transmisión del dolor experimentado, desde la perspectiva de las mujeres. Esto nos plantea una brecha entre la representación y la experiencia. Más aún, esto nos acerca a una cuestión clave con respecto a la reparación, la cual debe considerar las particularidades no solo de la experiencia, sino también de las expectativas de reparación de cada persona. Se trata de una mirada hacia lo denominado como la micropolítica de la reconciliación, siendo a la vez una crítica al gran modelo de justicia transicional desde los limitantes que la experiencia social nos muestra.

En esta línea, tanto en las obras de teatro como en los discursos público, el lugar que las mujeres sobrevivientes ocupan es escueto. Sus relatos, sus voces, los sentidos y significados de sus experiencias no son protagonistas. Son otros actores sociales, como artistas y abogados, entre otros, los que tienen mayor preponderancia pública. Esto significa que las mujeres sobrevivientes no son las que ocupan un lugar principal en sus propios procesos de reparación y búsqueda de justicia.

Como he señalado, este trabajo comenzó como un intento por reflexionar en torno a las representaciones culturales sobre la violencia sexual ocurrida en el conflicto armado peruano y como ellas pueden reparar simbólicamente. Y aunque intenté abordar una serie de aristas a lo largo de la investigación, otras no fueron trabajadas. Mi foco de investigación giró en torno a las mujeres sobrevivientes, sus experiencias y su búsqueda por justicia y reconocimiento. Ello me hizo ir dejando de lado, otras temáticas que iban apareciendo a medida que me adentraba en la investigación, como la reflexión en torno a las masculinidades y la cultura militar. Pero, más allá de este descarte, me interesa señalar la complejidad y multiplicidad de aristas que engloba la violencia sexual hacia las mujeres.

He intentado, desde una mirada crítica y centrada en las mujeres y sus representaciones, aportar a las reflexiones en torno al posconflicto peruano, a las políticas de reparación y problematización de la violencia contra la mujer. Y a la vez, he buscado aportar, desde mi propio lugar de enunciación, a la visibilización de la violencia sexual vivida por las mujeres durante el conflicto armado interno, relevando sus voces y expectativas, sus deseos por reconocimiento social y público. Pero también exponiendo sus tristezas y desganos que ellas cargan consigo, y que el Estado y la sociedad peruana en ocasiones aviva a través de las formas de actuar a través de sus agentes institucionales y estatales. Así es como la impunidad, contra la que las mujeres

luchan hace más de cuarenta años, pareciera extenderse en el tiempo, perpetuándose. Pero está en nuestras manos que como integrantes de la sociedad generemos una realidad donde el reconocimiento, la verdad y la justicia se impongan como pilares básicos de nuestra convivencia social.



## EPÍLOGO

*Es sábado en la tarde. Está terminando el mes de enero de 2023. Mientras me encuentro sentada en el sofá de mi departamento, reviso mis contactos de What's App. Entre ellos aparece el del Magda. Le escribo para confirmar que es el de ella.*

*“¿Magda? ¿Es Usted? Soy Camila Sastre, la antropóloga que trabajó con usted.”*

*No tengo una respuesta inmediata. Tampoco la esperaba. Sé que hay personas que demoran en contestar, porque no tienen siempre el teléfono a mano. Yo misma tengo silenciadas las notificaciones y trato de no estar siempre mirando teléfono. Sin embargo, un par de minutos más tarde recibo una llamada telefónica vía What's App. Era ella. La primera llamada se corta. Vuelvo a insistir yo, devolviendo la llamada.*

*“¿Señora Magda! Soy Camila. ¿Cómo está?”*

*“¿Señorita!”, me responde ella, con un tono de alegría.*

*Yo no doy de la felicidad de haber podido contactarme con ella y escuchar su voz. Desde que me fui de Perú, en febrero del año 2020, y desde la última vez que nos vimos con Magda, en octubre de 2019, han pasado muchas cosas. Volví a Santiago de Chile a ver a mi familia, antes de irme por cuatro meses a Bogotá, para luego retornar a Lima. Pero esos viajes quedaron truncados. La vida impidió que todas mis planificaciones ocurrieran. Llegó el COVID-19, las cuarentenas y los cierres de fronteras. Me quedé en Chile junto a mi familia. Así pasaron los meses, y yo intenté centrarme en escribir mi tesis, dentro de este largo espiral de incertidumbre. No he vuelto a Perú desde ese entonces. Había logrado comunicarme con la hija de Magda a través de Facebook. Me había contado que habían enfermado; que la habían pasado muy mal, que no querían ponerse la vacuna contra el COVID porque le tenían miedo. Luego supe que el padrastro de Magda había fallecido, aquel señor que me lo topé un par de veces cuando estuve haciendo mi trabajo de campo y que con sus ojos llorosos me dijo que los valientes se habían quedado en la comunidad en los tiempos de la violencia; que por esa razón habían retornado a Manta, para sepultarlo, para llorar su partida. Sabía todo ello, pero no había vuelto a escuchar la voz de Magda desde aquel, para mí, octubre doloroso de 2019. Y la última vez que estuvimos juntas, Magda no tenía un celular que le permitiera tener What's App.*

*Conversamos un poco. Me preguntó cómo estaba y dónde estaba yo. Le dije que bien y en Santiago. Le pregunté como estaban ellas y cómo estaban las cosas por allá en Perú. Me contó que estaba trabajando en su pueblo.*

*Cuando conversamos, las cosas en Perú estaban muy agitadas. El presidente Pedro Castillo, a inicios de diciembre de 2022, decidió tomar una medida antidemocrática y “disolver” el Congreso, para así intentar de hacer frente a la constante obstaculización que las fuerzas fujimoristas, apristas y otras, realizaban para así boicotear sus medidas. De esta manera, gobernaría a través de decretos de emergencia. Sin embargo, Castillo terminó preso por subversión y asumió el poder su vicepresidenta Dina Boluarte [quien hasta el día de hoy se encuentra en el poder].*

*Desde aquel momento, una serie de movilizaciones han comenzado a sucederse una tras otras, aumentando el descontento frente a Boluarte, y exigiendo el adelanto de elecciones. Con el crecimiento de las movilizaciones, había aumentado desproporcionalmente la represión. Cuando escribo estas líneas, ya van más de sesenta personas asesinadas por las fuerzas del orden.*

*“¿Cómo están las cosas Magda, sobre las movilizaciones?”, le pregunto.*

*“¡Ay, señorita! Está feo”, me dice, y agrega, “Hay mucho paro”.*

*Continúa describiendo la situación con frases que me desgarran.*

*“¿De qué ha servido todo lo que hemos hablado? ¡De nada ha servido todo lo que hemos dicho que nos ha pasado en la época de Sendero! Es como los años 80, señorita.”*

*En conjunto con las denuncias de represión, han aparecido acusaciones de violencia sexual, desnudamientos forzados, en las detenciones arbitrarias que han tenido lugar durante las movilizaciones.*

*“Me duele el corazón cuando me entero y veo lo que está pasando”, le digo a Magda.*

*Terminamos nuestra conversación comprometiéndonos a volver a vernos. Le digo que quiero volver a Perú en la segunda parte del año.*

*“Me avisa señorita”, me dice con tanta alegría, mientras yo sólo me despido con la felicidad de haberla escuchado.<sup>159</sup>*

---

<sup>159</sup> Cuando termino de escribir mi tesis, Dina Boluarte continúa en la presidencia del Perú. Bajo el argumento de que le corresponde al Congreso realizar las modificaciones necesarias para poder llamar a elecciones presidenciales anticipadas, Boluarte se mantiene como presidenta de la República, sin ninguna intención de incluso dimitir para así, forzosamente, promover el adelanto de elecciones.

Cada cierto tiempo las movilizaciones vuelve a reactivarse, y con ello la represión y las muertes. Y la crisis política en la que el país se encuentra desde hace ya más de cinco años (con ya seis presidentes), parece no tener un final pronto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIBROS Y ARTÍCULOS

#### **Abu-Lughod, Lila**

(2019). “¿Puede haber una etnografía feminista?” En Alhena Caicedo (ed.). *Antropología y feminismo*. Popayán: Asociación Colombiana de Antropología. Pp. 15-48.

#### **A’ness, Francine Mary**

(2004). “Resisting amnesia: Yuyachkani, performance, and the postwar reconstruction of Perú”. En *Theatre Journal*, Vol. 56 (3): 395-414.

#### **Agüero, Javier**

(2013). “La filosofía en lo político: el desacuerdo y la comunidad como posibilidad” en *Astrolabio. Revista Internacional de filosofía*. N°15: 105-113.

#### **Alcalde, Cristina**

(2014). *La mujer en la violencia. Pobreza, género y resistencia en el Perú*. Lima: IEP-Fondo Editorial PUCP.

#### **Álvarez, Sonia E.**

(2010). “Advocating feminism: the Latin American feminist NGO ‘Boom’”. En *International Feminist Journal of Politics*, 1(2): 181-209. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/146167499359880>  
(1998) “Feminismos latinoamericanos”. En *Revista Estudios Feministas*, Vol 6 (2): 265-284.

#### **Álvarez, Sonia E. et al**

(2017). “Interrogating the civil society agenda. Reassessing uncivic political activism”. En Álvarez, Sonia E., Gianpaolo Baiocchi, Agustín Laó-Montes, Jeffrey W. Rubin y Millie Thayer (eds.), *Beyond civil society. Activism, participation and protest in Latin American*. Durham and London: Duke University Press. pp. 1-24.

#### **Appadurai, Arjun**

(2015). *El futuro como hecho cultural*. Fondo de Cultural Económica, Argentina

(2001). *La modernidad desbordada*. Ed. Trilce, Argentina.

(1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijaldo- Consejo Nacional para la cultura y las Artes.

#### **Appadurai, Arjun & Carol Breckenridge**

(1988). “Why public culture”. En *Public Culture* 1(1): 5-9. <<https://doi.org/10.1215/08992363-1-1-5>>

**Artés, Patricia**

(2020). *A propósito de feminismo y escena*. Consulta: 28 de junio de 2020.

<<https://antigonafeminista.wordpress.com/a-proposito-de-feminismo-y-escena/?fbclid=IwAR3SnOkh5Ux-vuLEEqRwoIRXGnQ3D6fjTvBAZzgum4dMR46a7k-M46uPPLE>>

**Astocóndor, Gisela et al**

(2011). “La judicialización de la violencia sexual en el conflicto armado en Perú: a propósito de los recientes estándares internacionales de derechos humanos desarrollados en la jurisprudencia de la Corte IDH”. En *Revista IIDH*, Vol. 53: 213-259.

**Ballón, Alejandra**

(2014). *Memorias del caso peruano de esterilización forzada*. Lima: Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

**Barrig, Maruja**

(1998). “Los malestares del feminismo”. Ponencia presentada en LASA, Chicago Illinois, 24-26 de septiembre de 1998.

(2002). “La persistencia de la memoria: feminismo y Estado en el Perú de la década de 1990”. En Panfichi (coord.). *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Andes y Cono Sur*. México: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú-FCE. Pp. 578-609.

**Benjamin, Walter**

(2012). *Escritos políticos*. Madrid: Abada editores.

**Boesten, Jelke**

(2022). “Transformative gender justice: criminal proceedings for conflict-related sexual violence in Guatemala and Perú”. En *Australian Journal of Human Rights*. DOI: 10.1080/1323238X.2021.2013701

(2019a). “Recalling violence: gender and memory work in contemporary post-conflict Peru”. En: Shackel, Rita et Lucy Fiske (ed.) *Rethinking transitional gender justice. Transformative approaches in post-conflict settings*. Switzerland: Palgrave Macmillan. Pp. 165-185.

(2019b). “Peace for whom? Legacies of gender-based violence in Peru”. En: Hillel David Soifer & Alberto Vergara (eds). *Politics after violence. Legacies of the Shining Path conflict in Peru*. United States of America: University Texas Press. Pp. 157-175.

(2016). *Violencia sexual en la guerra y en la paz*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

(2010). “Analizando los regímenes de violación en la intersección entre la guerra y la paz en el Perú”. En *Debates en Sociología* 35: 69-93.

**Boesten, Jelke & Lurgio Gavilán**

(2023). *Perros y promos. Memoria, violencia y afectos en el Perú posconflicto*. Lima: IEP. E-book

**Borea, Giuliana**

(2004). “Yuyanapaq. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar”. En *Illapa* 1: 57-68. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i1.1165>

**Bourdieu, Pierre**

(2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

**Bueno-Hansen, Pascha**

(2020). *Derechos feministas y humanos en el Perú: decolonizando la justicia transicional*. Lima: IEP. Ebook

**Burt, Jo-Marie**

(2023). “Crisis política de Perú reaviva ecos de conflicto civil”. <https://www.wola.org/es/analisis/crisis-politica-peru-boluarde/>

(2019). “Gender justice in post-conflict Guatemala: the Sepur Zarco sexual violence and sexual slavery trial”. En *Critical Studies*, No. 4, pp .63-96.

(2011). “Desafiando a la impunidad en tribunales nacionales: juicios por derechos humanos en América Latina”. En Reátegui, Felix (ed.). *Justicia transicional. Manual para Latinoamérica*. Nueva York: Centro Internacinal para la Justicia Transicional. 309- 338.

(2011). *Violencia y autoritarismo en el Perú bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: SER-EPAF-IEP.

**Burt, Jo-Marie & María Rodríguez**

(2015). “Justicia, verdad y memoria: el proceso penal para el caso de la masacre de Accomarca”. En: Huber, Ludwig & Ponciano del Pino (eds.). *Política en justicia transicional. Miradas comparativas sobre el legado de la CVR*. Lima: IEP. Pp. 135-168.

**Bustamante, Vizney**

(2017). “De víctimas a sobrevivientes: implicaciones para la construcción de paces en Colombia”. En *Revista de Sociología y Antropología VIRAJES* 19(1), 147-163. DOI: 10.17151/rasv.2017.19.1.8

**Cánepa, Gisela**

(2020). “El neoliberalismo como régimen cultural: gubernamentalidad y ciudadanía performativas”. En: Cánepa, Gisela & Leonor Lamas (eds.) *Épicas del neoliberalismo*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 57- 127.

(2014). “Peruanos en Nebraska: Una propuesta de lectura crítica del spot publicitario de Marca Perú.” En: Sánchez León, Abelardo (ed). *Sensibilidades de frontera. Comunicación y voces populares*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pp. 207-235

(2006). “Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público”. En: Cánepa, Gisela & Maria Eugenia Ulfe (eds.). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONYCTEC. Pp. 15-34.

(2001). “Introducción”. En Cánepa, Gisela (ed). *Identidades representadas*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pp. 11-35.

**Cánepa, Gisela & Félix Lossio**

(2019). “La marca país como campo argumentativo y los desafíos de problematizar el Perú como marca”. En: Cánepa, Gisela & Félix Lossio (ed). *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: Universidad del Pacífico. Pp. 9-39.

**Cánepa, Gisela & Leonor Lamas**

(2020). “Las paradojas del emprendedor: una introducción a las épicas neoliberales en el Perú”. En: Cánepa, Gisela & Leonor Lamas (eds.) *Épicas del neoliberalismo*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 15-55.

**Cárdenas, Nora et al.**

(2005). *Noticias, recados y remesas de Manta y Vilca*. Lima: ED. DEMUS.

**Caro, Ricardo**

(2015). “Demonios encarnados. Izquierda, gremio y campesinado en los orígenes de la lucha armada en Huancavelica: 1963-1982”. Tesis Magíster en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

**Castillejo, Alejandro**

(2015). *La imaginación social del provenir: reflexiones sobre Colombia y el prospecto de una Comisión de la Verdad*. Buenos Aires: CLACSO.

**Celiberti, Lilian**

(2012). “Desatar, desnudar... reanudar”. En González, Soledad et Mariana Risso Fernández (comp.) *Las Laurencias. Violencia sexual y de género en el terrorismo de Estado uruguayo*. Montevideo: Ediciones Trilce. Pp. 13-24.

**Chauca, Rosa Lía, Elsa Bustamante & Victoria Oviendo**

(2004). *Kachkaniraqkum allin wiñay Q' ispichinaykupaq. A pesar de todo estamos todavía para construir un futuro mejor. Propuesta metodológica para la elaboración de la memoria histórica en comunidades rurales*. Lima: REDINFA.

**Clifford, James**

(2001). *Dilemas de la cultura*. España: Gedisa.

**Collier, John & Malcolm Collier**

(1990). *Visual anthropology. Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

### **Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN)**

(2019). *Lineamientos para la adopción de acciones diferenciadas en la implementación del Plan Integral de Reparaciones a Mujeres y Población LGTBI*. Lima: CMAN.

### **Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú**

(2010). *En honor a la verdad*. Lima: Ejército del Perú

### **Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición de Colombia**

(2022). *Hay futuro si hay verdad. Experiencias de mujeres y personas LGBTQ+ en el conflicto armado*. Bogotá: Comisión de la Verdad.

### **Comisión de Verdad y Memoria de Mujeres**

(2013). *La verdad de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Ruta Pacífica de las Mujeres

### **Comisión de la Verdad y Reconciliación**

(2002). Manual para el desarrollo de entrevistas – ver como citar documentos de trabajo  
Dice: documento de trabajo, 05 de febrero de 2002, equipo de apoyo metodológico – sistemas de información

(2003). *Informe Final. Tomos I, VI y IX*. Lima: CVR.

### **Contreras, Carlos & Marcos Cueto**

(2004). *Historia del Perú contemporáneo*. ED. IEP, Lima.

### **Cornejo Polar, Antonio**

(1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* ED. Horizonte: Lima.

### **Correa Benítez, Débora**

(2009). “Detrás de la máscara. Demostración teatral sobre el uso de la máscara”. En Diéguez, Ileana (comp.). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: ED. Universidad Iberoamericana. pp. 169-180.

### **Correa Benítez, Ana**

(2021). “La XIII Muestra Nacional de Teatro Peruano (Andahuaylas, 1988) y la creación de una voz y cuerpo público”. Tesis para optar al título de Magistra en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú.

### **Cotler, Julio**

(2002). “Perú, 1960-1990”. En: Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina. Vol. 16: Los países andinos desde 1930*. ED. Cambridge University Press / Crítica, Barcelona. Pp. 59-104

### **Crisóstomo, Mercedes**

(2018). *Género y conflicto armado interno en el Perú. Testimonio y memoria*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

(2016). *Violencia contra las mujeres rurales: una etnografía del Estado peruano*. Cuaderno de Trabajo n°34, Departamento de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

(2015). *Mujeres y fuerzas armadas en un contexto de violencia política: los casos de Manta y Vilca en Huancavelica*. Documento de trabajo n°210, Estudios de Memoria. ED. IEP, Lima.

(2011). “La violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano. Un caso de las mujeres rurales del Perú”. Ponencia presentada en el Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los Derechos Humanos. Memorias y Perspectivas. Buenos Aires, 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre de 2011. <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_9/crisostomo\\_mesa\\_9.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_9/crisostomo_mesa_9.pdf)>

(2005). “Las mujeres y la violencia sexual en el conflicto armado interno”. En: APRODEH. *Warmikuna yuyariniku: lecciones para no repetir la historia. Violencia contra la mujer durante el conflicto armado interno*. ED. APRODEH, Lima.

### **Csordas, Thomas**

(1990). “Embodiment as a paradigm for Anthropology”. *Ethos*, Vol. 18 (1): 5-47

### **Dagnino, Evelina, Alberto Olvera & Aldo Panfichi**

(2006). “Introducción. Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina”. En Dagnino, Evelina, Alberto Olvera y Aldo Panfichi (coords.). *La disputa democrática en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica-CIESAS Universidad Veracruzana. Pp. 15-99.

### **Dameane Pereira de Souza, Carla**

(2012). “Relatos do sujeito andino em *Anta warmikuna* (2011) e *Kay Punku* (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Debora Correa (Yuyachkani)”. En *Moringa. Artes do espetáculo*, Vol 3 (2).

### **Dammert, Lucía**

(2018). “Trabajo policial, burocracia y discrecionalidad en la implementación de las políticas de violencia contra la mujer: El caso de las comisarias en Perú”. En *Espacio Abierto*, 27 (4): 19-43.

### **Das, Veena**

(2008a) “El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad”. En Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 217-251.

(2008b). “La antropología del dolor”. En Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 409-436.

(2008c) “En la región del humor”. Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 95-144.

(2008d). “Trauma y testimonio”. En Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 145-169.

### **Defensoría del Pueblo**

(1998). *La violencia sexual: un problema de seguridad ciudadana. Informe Defensorial No. 21*. Lima: Defensoría del Pueblo.

### **Degregori, Carlos Iván**

(2015). “Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”. En Carlos Iván Degregori et al (eds). *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación en el Perú*. Lima: IEP. 27-68.

(2014). *Heridas abiertas derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP.

(2011). *Qué difícil es ser Dios*. Lima: IEP.

2010. *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima: IEP.

### **De Greiff, Pablo**

(2007). “La contribución de la justicia transicional a la construcción y consolidación de la democracia”. En Mô Bleeker, Javier Ciurlizza y Andrea Bolaños-Vargas (eds.) *El legado de la verdad. Impacto de la justicia transicional en la construcción de la democracia en América Latina*. Bogotá: Departamento Federal de Asuntos Exteriores Suiza y Centro Internacional para la Justicia Transicional. Pp. 25-35.

### **De la Cadena, Marisol**

(1991). (1991). “Las mujeres son más indias: Etnicidad y género en una comunidad del Cuzco”. En *Revista Andina*, No. 17. Revisado de: <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20mujeres%20son%20mas%20indias.pdf>

### **Del Pino, Ponciano & Carolina Yezer**

(2013). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

### **DEMUS**

(2019). *Justicia de género. La garantía de derechos de las víctimas como parte del deber de imparcialidad judicial: un nuevo estándar en la justicia de género a partir del caso Manta y Vilca*. Lima: DEMUS.

### **Denegri, Francesca**

(2017). “Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú”. En Francesca Denegri et Alexandra Hibbett (eds.). *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia*

*política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 67-91.

**Díaz, Ingrid**

(2012). “La violencia sexual y de género como crimen de lesa humanidad: análisis penal a propósito del delito de violación sexual y la aplicación de estándares internacionales en el ordenamiento interno”. En: Montoya, Yván (ed.) *Temas de derecho penal y violación de derechos humanos*. Lima: IDEHPUCP. Pp. 141-179

**Didi-Huberman, George**

(2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. España: Paidós.

**Diéguez, Ileana**

(2009). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: ED. Universidad Iberoamericana.

(2014). *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*. México: ED. Paso de Gato.

(2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

**Di Giminiani, Piergiorgio, Helene Risor, Karine Vanthuyne**

(s/f). “The futures of reparation in Latin America: Imagination, translation and belonging in the politics of reconciliation”. Borrador.

**Douglas, Mary**

(1973). *Pureza y peligro*. España: Siglo XXI Editores

**Escobar, Susana**

(2019). “Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #NoEstamosTodas”. En *Revista Index* 8: 142-150.

**Escribens, Paula**

(2011a). “Proyecto de vida de mujeres víctimas de violencia sexual en conflicto armado interno”. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Psicología con mención en Psicología Clínica, Pontificia Universidad Católica del Perú.

(2011b). *Dialogando con mujeres de Huancavelica. DEMUS y su apuesta por la salud mental comunitaria*. Lima: DEMUS.

**Escribens, Paula, Diana Portal, Silvia Ruiz & Tesania Velásquez**

(2008). *Reconociendo otros saberes. Salud mental comunitaria, justicia y reparación*. Lima: DEMUS.

### **Escribens, Paula & Silvia Ruiz Córdor**

(2007). “La vivencia de la violencia sexual en las mujeres: mundo subjetivo y mundo de relaciones”. En Velásquez, Tesania (ed). *Experiencias de dolor: reconocimiento y reparación. Violencia sexual contra las mujeres*. Lima: DEMUS

### **Espinosa, Óscar**

(2017). “No queremos inclusión, queremos respeto’: los pueblos indígenas amazónicos y sus demandas de reconocimiento, autonomía y ciudadanía intercultural”. En: *En busca de reconocimiento. Reflexiones desde el Perú diverso*, editado por María Eugenia Ulfe y Rocía Trinidad, 119-136. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

(2011). “¿Guerreros o salvajes? Los usos políticos de la imagen de los indígenas amazónicos en el espacio público mediático”. En Gisela Cánepa (ed.). *Imaginación visual y cultural en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pp. 247-262.

(2009). “Los pueblos indígenas de la Amazonía Peruana y el uso político de los medios de comunicación”. En *América Latina Hoy*, (19). Pp. 91-100 <<https://doi.org/10.14201/alh.2258>>

### **Espinoza, Eduardo**

(2003). “Las responsabilidades del Estado frente a las transgresiones de derechos durante el conflicto armado: el caso de las violaciones sexuales”. En *Revista Democracia y Derechos Humanos. Edición Especial sobre Violaciones sexuales a mujeres durante la violencia política en el Perú*. Edición especial, Marzo, Lima. Pp. 23-28.

### **Falconí, Carolina & José Carlos Agüero**

(2003). “Violaciones sexuales en las comunidades campesinas de Ayacucho. Percepciones del equipo de trabajo de campo de COMISEDH”. En *Revista Democracia y Derechos Humanos. Edición Especial sobre Violaciones sexuales a mujeres durante la violencia política en el Perú*. Edición especial, Marzo, Lima. Pp. 8-13.

### **Fassin, Didier**

(2018a). *Por una repolitización del mundo. Las vidas descartables como desafíos del siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

(2018b). *Castigar: una pasión contemporánea*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

(2016). *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente*. Buenos Aires: Prometeo.

(2008). “The humanitarian politics of testimony. Subjectification through Trauma in the Israeli-Palestinian conflict”. En: *Cultural Anthropology*, Vol. 23, No. 3 (Aug., 2008): 531-558

### **Favre, Henri**

(1976). “Evolución y situación de la hacienda tradicional de la región de Huancavelica”. En: Jose Matos Mar (comp.) *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. ED. IEP, Lima. Pp. 105-138.

### **Franco, Jean.**

(2008). “La violación: un arma de guerra”. En *Debate Feminista*, Vol. 37 (abril): 16-33

**Fulchiron, Amandine**

(2014). “Poner en el centro la vida de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual en la guerra: una investigación feminista desde una mirada multidimensional del poder”. En *Otras formas de (re)conocer*, editado por Irantzu Mendia, Matxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirion y Jokin Azpiazu Carballo, Bilbao: Universidad del País Vasco, Hegoa y SIMRF. Pp. 127-145.

**Gargallo, Francesca**

2019. “Los feminismos y las políticas de las mujeres en el horizonte de poner fin a los mandatos patriarcales de la violencia”. En *Derechos de los pueblos*, coordinado por Jessica Visotsky, Mariana Katz y Ana Luisa Guerrero, 136-149. Concepción: Nuestra América desde abajo.

**Garza, Cynthia M.**

(2018). “De frente contra la memoria: *Sin Título, técnica mixta* del Grupo Cultural Yuyachkani”. En Cynthia Milton (ed.). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: IEP. Pp. 225-245.

**Gell, Alfred**

(2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.

**Golte, Jürgen & Ramón Pajuelo**

(2012). *Universos de memoria*. Lima: IEP.

**Gómez, Diana & Diana Ojeda**

(2019). “Feminismo y antropología en Colombia: aportes epistemológicos, diálogos difíciles y tareas pendientes”. En Alhena Caicedo (ed.). *Antropología y feminismo*. Popayán: Asociación Colombiana de Antropología. Pp. 101-137.

**Gonzalez, Olga**

(2011). *Unveiling secrets of war in the peruvian Andes*. ED. University Chicago Press, EE.UU.

**Guber, Rosana**

(2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

**Guha, Ranahit**

(2002). *Las voces de la historia*. Barcelona: Crítica.

**Huaita, Marcela**

(2019). “Caso María Magdalena Monteza Benavides. Reconociendo la violencia sexual contra la mujer en el conflicto armado interno”. En Erick Acuña, Cristina Blanco, Marcela Huaita, Victor Quinteros, Valeria Reyes, Elizabeth Salmón y Piero Vásquez (eds.) *Jurisprudencia y derechos humanos*:

*avances en la agenda de derechos humanos a través de sentencias judiciales en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 199-234.

### **Harvey, Penélope**

(1997). “Violence: concepts and contexts for rethinking gender and sexuality”. Conferencia dictada en LASA, Guadalajara.

(1994). “Domestic violence in the peruvian Andes”. En Penelope Harvey et Peter Grow. *Sex and violence. Issues in representation and experience*. ED. Routledge, London. Pp. 66-89.

(1989). *Género, autoridad y competencia lingüística. Participación política de la mujer en pueblos andinos*. Ed. IEP, Documento de trabajo n.33, Lima.

### **Henríquez, Narda**

(2006). *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

### **Honneth, Axel**

(1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.

(1996). “Reconocimiento y obligaciones morales” En *Revista Internacional de Filosofía Política*, 8: 5-17.

### **Huaita, Marcela**

(2019). “Caso María Magdalena Monteza Benavidez. Reconociendo la violencia sexual contra la mujer en el conflicto armado interno”. Acuña et al. *Jurisprudencia y derechos humanos: avances en la agenda de derechos humanos a través de sentencias judiciales en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Pp.199-234

### **Hurworth, Rosalind**

(2003). “Photo-interviewing for research”. En *Sociology Research*, n°40. Consulta: 03 de julio de 2019. <<http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU40.pdf>>

### **Huysen, Andreas**

(2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE.

(2009). “Medios y Memoria”. En Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

### **Iguñiz, Natalia**

(2017). “¿Qué hay dentro de las casas? Pequeñas historias sobre la distancia y el vacío”. En: Giuliana Borea (ed.). *Arte y antropología: estudio, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 253-263

**Ilizarbe, Carmen**

(2015). “Memoria, olvido y negacionismo en el proceso de recomposición política en el Perú de la posguerra del siglo XXI”. En: Huber, Ludwig & Ponciano del Pino (eds.). *Política en justicia transicional. Miradas comparativas sobre el legado de la CVR*. Lima: IEP. Pp. 231-259.

**Ingold, Tim**

(2014). “That’s enough about ethnography!”. *HAAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 383–395.

(2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

**Instituto de Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú - IDEHPUCP**

(2015). *Informe en derecho sobre el caso de violación sexual de mujeres del distrito de Manta por parte de miembros del Ejército peruano durante los años 1984 y 1994*. Lima: IDEHPUCP.

**Instituto de Defensa Legal -IDL**

(2007). *El umbral de la memoria. Pasado, presente y futuro en las memorias de la violencia en Huancavelica*. ED. IDL, Perú.

**Isbell, Billie**

(1997). “De inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género”. En Denise Arnold (ed). *Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes*. ED. CIASE/ILCA, La Paz.

(1976). “La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual en los Andes. *Estudios andinos* 5(1). Pp. 37-56.

**Jave, Iris**

(2020). “Tensions between criminal trials and the sense of justice in post-conflict Peru”. En Capdepón, Ulrike & Rosario Figari (eds.) *The impact of human rights prosecutions. Insights from European, Latin American and African post-conflict societies*. Belgium: Leuven University Press. pp. 143-164

**Jelin, Elizabeth**

(2002). *Trabajos de Memoria*. ED. Siglo XXI, España.

**Jelin, Elizabeth & Ana Longoni**

(2005). *Escritura, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI editores.

**Jiménez, Edilberto**

(2009). *Chungui*. Lima: IEP-COMISEDH-DEAD.

**Jimeno, Myriam**

(2008). “Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia”. En Francisco Ortega (ed). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 261-291.

**Jubb, Nadine et al**

(2008). *Mapeo regional de las Comisarias de la Mujer en América Latina*. Quito: CEPLAES-IDRC-CRDI.

**La Serna, Miguel**

(2013). “Una brutalidad propia de hombres cavernarios’: conflicto de género y lucha armada en Ayacucho (1940-1983)”. En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (ed) (2013). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. ED. IFEA-IEP, Lima. pp. 71-102.

(2012). “Murió comiendo rata: power relations in pre-Sendero Luminoso”. En *Contra-corriente. Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*. Vol. 9, No. 2

**LaCapra, Dominick**

(2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Lambright, Anne**

(2015). *Andean truths. Transnational justice, ethnicity, and cultural production in post-shining path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press.

**León-X Jiménez, Carlos**

(2017). “Estrategias artísticas y activistas en la práctica espacial crítica: cultura, protesta social y Centro Histórico de Lima en la república neoliberal”. En: Borea, Giuliana (ed). *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Pp. 183-194

**Levi, Primo**

(2014). *Los hundidos y los salvados*. CIUDAD: Ed. Península.

**Levi-Strauss, Claude**

(1995). *Antropología estructural*. España: ED. Paidós.

**Lossio, Felix.**

(2019). “La nación en tiempos especulativos o los imperativos culturales de la marca país”. En: Cánepa, Gisela & Félix Lossio (ed). *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: Universidad del Pacífico. Pp. 67-97

**Lutz, Ellen et Kathryn Sikkink**

(2001). "The justice cascade: the evolution and the impact of foreign human rights trials in Latin America". En *Chicago Journal of International Law*, Vol 2(1): 1-33.

**Mantilla, Julissa**

(2003). "Los crímenes olvidados: la violación sexual contra las mujeres". En *Revista Democracia y Derechos Humanos. Edición Especial sobre Violaciones sexuales a mujeres durante la violencia política en el Perú*. Edición especial, Marzo, Lima. Pp. 29-31.

2007. "Violencia sexual contra las mujeres: la experiencia de la Comisión de la Verdad y Reconciliación". En *Fronteras interiores: identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres*, editado por Maruja Barrig. Lima: IEP.

2005. "The Peruvian Truth and Reconciliation Commission's Treatment of Sexual Violence against Women". *Human Right* 12 (2): 1-4.

**Mannheim, Bruce & Dennis Tedlock**

(1995). "Introducción". En *The Dialogic Emergence of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, pp. 1-23. Consulta: 16 de abril de 2020

<[https://www.academia.edu/3613842/Mannheim\\_Bruce\\_and\\_Dennis\\_Tedlock\\_1995esp\\_Introducci%C3%B3n\\_a\\_The-Dialogic-Emergence-of-Culture\\_traducci%C3%B3n\\_al\\_castellano\\_por\\_traductor\\_desconocido\\_](https://www.academia.edu/3613842/Mannheim_Bruce_and_Dennis_Tedlock_1995esp_Introducci%C3%B3n_a_The-Dialogic-Emergence-of-Culture_traducci%C3%B3n_al_castellano_por_traductor_desconocido_)>

**Mauss, Marcel**

(1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.

**Mayer, Enrique**

(1988). "De la hacienda a la comunidad: el impacto de la Reforma Agraria en la provincia de Paucartambo, Cusco". En: Ramiro Matos Mendieta (comp.) *Sociedad andina: pasado y presente: contribuciones en homenaje a la memoria de César Fonseca Martel*. Lima: ED. FONCIENCIAS. Pp. 59-100.

(1991). "Perú in Deep trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes'". En: *Cultural Anthropology*, Vol6(4): 466-504.

**Medivilla, Paz**

(2016). "El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación". Tesis Doctorado en Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

**Merleau-Ponty, Maurice**

(1994). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta-Agostini.

**Milton, Cynthia**

(2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: IEP.

**Milton, Cynthia, María Eugenia Ulfe & Karen Bernedo**

(2015). “La Cautiva written by Luis Alberto León and directed by Chela de Ferrari”. En: Revista E-mispherica, VOL. 12, n°1 y 2.

<<https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/e121-review-milton.html>>

**Neira, Eloy & Paula Escribens**

(2010). *Salud mental comunitaria. Una experiencia de psicología política en una comunidad afectada por la violencia*. Lima: DEMUS.

**Ortega, Francisco**

(2008). “Rehabitar la cotidianidad”. En Francisco Ortega (ed.). *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar. Pp. 15-69.

**Panfichi, Aldo**

(2002). “Sociedad civil y democracia en los Andes y el Cono Sur a inicios del siglo XXI”. En Panfichi, Aldo (coord.). *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Andes y Cono Sur*. Lima-México: Fondo de Cultura Económica-Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 13-46

**Panfichi, Aldo & Juan Luis Dammert**

(2006). “Oportunidades y limitaciones de la participación ciudadana en el Perú. La mesa de concertación para la lucha contra la pobreza”. En Dagnino, Evelina, Alberto Olvera y Aldo Panfichi (coords.). *La disputa democrática en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica-CIESAS Universidad Veracruzana. Pp. 243-274.

**Plasencia, Rommel**

(1995). “Reafirmación del orden: Ayllus, varayos y matrimonio en Huayllay (Huancavelica).” En: *Anthropologica*, No. 13: 187-204.

(1997). “Conflictos en la sociedad regional: Angaraes 1896-1950”. En: *Anthropologica*, No. 15: 135-150.

(2016). “Luchas campesinas en el contexto de la reforma agraria en Huancavelica”. En: *Perspectivas latinoamericanas*. No. 13: 41-59.

**Pearce, Adrian**

(2013). “Huancavelica 1563-1824: historia and historiography”. En *Colonial Latin American Review*, Vol. 22, No. 3: 422-440.

**Pollak, Michael**

(2006) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones al Margen.

**Poole, Deborah & Isaías Rojas Pérez**

(2011). “Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra”. En: Cánepa, Gisela (ed.). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 263-303.

**Radulescu, Mihaela**

(2014). Participación en el Seminario Artivismo, Cambio social y activismo cultural, organizado por la Universidad Peruana Cayetano Heredia, 20- 21 de marzo de 2012, Lima. Editores de la Memoria del Seminario, Ximena Salazar y Fernando Olivos.

**Rabotnikof, Nora, María Pía Riggirozzi & Diana Tussie**

(2002). “Sociedad civil y organismos internacionales: dilemas y desafíos de una nueva relación”. En Panfichi, Aldo (coord.). *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Andes y Cono Sur*. Lima-México: Fondo de Cultura Económica-Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. pp. 47-77

**Ralli, Teresa**

(2003). *El escenario en el mundo interior*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

**Rancière, Jacques**

(1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión: Buenos Aires.

**Revuelta, Beatriz y Raynier Hernández**

(2019). “La teoría de Axel Honneth sobre justicia social, reconocimiento y experiencias del sujeto en las sociedades contemporáneas”. En *Cinta Moebio* 66: 33-346. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2019000300333>

**Reyes, Ana Maria**

(2019). “The Monument to the children of Villatina: commemorating innocent child victims in the context of lethally stigmatized youth in Colombia”. En *Visual Communication*, Vol. 18(3): 379-398. <https://doi.org/10.1177/1470357219832798>

**Richard, Nelly**

(2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. Buenos Aires: CLACSO.

(2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

**Ríos, Jerónimo & Roberto Brocate**

(2017). “Violencia sexual como crimen de lesa humanidad: los casos de Guatemala y Perú”. En *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, n° 117: 79-99. DOI: doi.org/10.24241/rcai.2017.117.3.79

**Ritter, Jonathan**

(2013). “Cantos de sirenas: ritual y revolución en los Andes peruanos”. En Ponciano del Pino & Carolina Yezer (eds.). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP. Pp. 105-151.

**Robin, Valérie**

(2021). “¿Devolver la dignidad a los desaparecidos del conflicto armado peruano? Exhumaciones, justicia transicional y políticas de la compasión”. En Anne Marie Losonczy y Valérie Robin (coordinadoras). *Retorno de cuerpos, recorridos de almas. Exhumaciones y duelos colectivos en América Latina y España*. Bogotá: Ediciones Uniandes-Instituto Francés de Estudios Andinos. pp. 27-53. <http://dx.doi.org/10.30778/2020.11>.

**Romero, Tania**

(2020). “Poéticas del cuerpo: Género, relato y nación en dos poemarios ‘posconflicto’”. En Ricardo Bedoya, Dorothée Delacroix, Valérie Robin y Tania Romero (coord.). *La violencia que no cesa. Huellas y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo*. Lima: Punto cardinal. Pp. 201-228.

**Rosaldo, Renato**

(2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ed. Abya Yala.

**Rosaldo, Renato, Smadar Lavie & Kirin Narayan**

(1993). “Introduction: creativity and anthropology”. En Smadar Lavie, Kirin Narayan & Renato Rosaldo (eds.) *Creativity/ Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 1-8.

**Rousseau, Stéphanie**

(2012). “Mujeres y ciudadanía. Las paradojas del neopopulismo en el Perú de los noventa” IEP, Lima.

**Rubio, Miguel**

(2008). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

**Salazar Luzula, Katya**

(2006). “Género, violencia sexual y derecho penal en el periodo posterior al conflicto en el Perú”. En Magarell, Lisa & Leonardo Filippini (eds.). *El legado de la verdad en la transición peruana*. ICTJ: Nueva York. Pp. 185-209.

**Salomon, Frank et Mercedes Niño-Murcia**

(2011). *The lettered mountain*. Durham: Duke University Press.

**Sanford, Victoria, Kathleen Dill & Sofía Duyos**

(2020). *Guatemala: violencia sexual y genocidio*. Guatemala: F&G Editores. E-book.

**Santiesteban, Alfonso**

(2020). “La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo de teatro limeño (1971-1990)”. Tesis para optar el grado académico de Magister en Literatura Hispanoamericana. PUCP.

**Sastre, Camila**

(2021). “Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano”. En *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* No 44: 71-93. <https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.04>

(2015a). Tensiones, polémicas y debates: el museo ‘Lugar de la memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social’ en el Perú post-violencia política. Tesis de Magíster, Universidad de Chile

(2015b). “Fotografías que rememoran. La narrativa en la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*”. En *Revista Chilena de Antropología Visual*, No 27: 37-68.

(2017). “Memoria en jaque: las constantes tensiones de la memoria del conflicto armado interno”. En *Noticias SER* <<https://web.archive.org/web/20170831181136/http://www.noticiasser.pe/23/08/2017/po-r-el-ojo-de-la-cerradura/memoria-en-jaque>>

**Sastre, Camila & María Eugenia Ulfe**

(2022). “Debates museográficos en la era del negacionismo y la posverdad: dos casos peruanos”. En *CROLAR Critical Review on Latin American Research*, Vol 10(1): 72-84.

**Schechner, Richard**

(2012). *Estudios de la representación. Una introducción* ED. FCE, México.

(2000). *Performance teoría y prácticas interculturales*. ED. Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

**Scott, James**

(2008). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ed. ERA.

**Segato, Rita**

(2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo.

(s/). *Peritaje antropológico de género. Causa del caso Sepur Zarco, municipio de El Estor, departamento de Izabal*. Documento de peritaje de testigo experto para Caso Sepur Zarco, Guatemala. <<http://www.unsam.edu.ar/pensamientoincomodo/files/Peritaje%20Antropol%C3%B3gico%20de%20G%C3%A9nero.%20Causa%20del%20Caso%20Sepur%20Zarco..pdf>>

(2013). *La escritura de las mujeres en ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.

(2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad de Quilmes.

**Silva Santiesteban, Rocío**

(2010). “Maternidad y basurización simbólica (el testimonio de Giorgina Gamboa)”. *Debate Feminista*, Vol. 42. Pp. 227-254. < <http://www.jstor.org/stable/42625176>>

(2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

(2003). “Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política”. En: Hamann, Marita et al (eds). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Pp. 203-228.

**Spivak, Gayatri**

(2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. En *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 39: 297-364.

**Stern, Steve**

(2018). “La verdad del artista: el dilema de Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias”. En Cynthia Milton (ed.). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: IEP. Pp. 293-319.

**Stoller, Paul**

(1989). *The taste of the ethnography things. The senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

**Taussig, Michael**

(1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge.

(2015). *La magia del Estado*. México, D. F. : Siglo XXI editores.

**Taylor, Charles**

(2009). *El multiculturalismo y 'la política del reconocimiento'*. México: FCE.

**Taylor, Diana**

(2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Americas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

(2012). *Performance*. Buenos Aires: Editorial Asunto Impreso.

(s/f). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. En:

<<http://performancelogia.blogspot.pe/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>>

Última vez revisado el 07 de enero de 2022

**Teitel, Ruti G.**

2003. “Transitional justice genealogy”. *Harvard Human Right Journal*. Vol 16: 69-94.

**Theidon, Kimberly**

- (2015). “Ocultos a plena luz: los niños nacidos de la violencia sexual en tiempos de guerra”. *Análisis Político*, n°85. Pp. 158-172.
- (2011). “Género en transición: sentido común, mujeres y guerra”. *Cadernos Pagu* (37): 43-78
- (2004). *Entreprójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.
- (2007). “Gender in transition. Common Sense, Women, and War”. En *Journal of Human Rights*, 6(4): 453-478. DOI: 10.1080/14754830701693011

### **Toro, María Stella**

- (2007). *Debates feministas latinoamericanos: institucionalización, autonomía y posibilidades de acción política*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.

### **Turner, Terence**

- (1996). “El desafío de las imágenes. La apropiación Kayapó del video”. En: Santos Graneros, Fernando (comp.). *Globalización y cambio en la Amazonía indígena*. Cayambe: FLACSO. Pp. 397-435.

### **Turner, Víctor**

- (1974). *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*. United States of America: Cornell University Press.
- (1982). *From ritual to theater. The human seriousness of play*. United States of America: PAJ Publications.
- (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

### **Ulfe, María Eugenia**

- (2013). *¿Y después de la violencia qué queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú*. Buenos Aires: CLACSO.
- (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

### **Ulfe, María y Silvia Romio**

- (2021). “Género y violencia: desmontando el perfil de víctima del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación”. En: Gomez, Diana, Angélica Bernal, Juliana Gonzalez, Diana Montealegre y María Manjarrés (eds.). *Comisiones de la Verdad y género en países del Sur Global: miradas decoloniales, retrospectivas y prospectivas de la justicia transicional*. Bogotá: Centro Interdisciplinario de Estudios sobre el Desarrollo, Universidad de los Andes. pp. 373-410.

### **Ulfe, María Eugenia & Ximena Málaga**

- (2021). *Reparando mundos. Víctimas y Estado en los Andes peruanos*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

### **Ulfe, María Eugenia & Camila Sastre**

(2022). “Debates museográficos en la era del negacionismo y la posverdad: dos casos peruanos”. En *CROLAR Critical Review on Latin American Research*, Vol 10(1): 72-84.

**Uribe, María Victoria**

(2015). *Hilando fino. Voces femeninas en la violencia*. Bogotá: Universidad del Rosario.

**Van Gennep, Arnold**

(2008). *Los ritos de paso*. España: ED. Alianza.

**Vela, Jaime**

(1980). “Hasta la mujer me van a pedir?. La disolución de la SAIS Huancavelica”. En *Revista Quehacer*, n°2, abril, DESCO, Lima. pp. 60-77.

**Velásquez, Irma**

(2019). “Las abuelas de Sepur Zarco. Esclavitud sexual y Estado criminal en Guatemala”. En *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, coordinado por Xochitl Leyva y Rosalba Icaza, 89-107. Buenos Aires; San Cristóbal de Las Casas; La Haya: Clacso, Cooperativa Editorial Retos; Institute of Social Studies.

**Velásquez, Tesania**

(2007). “Reconociendo y reconstruyendo subjetividades. El encuentro con Manta”. En: Barrig, Maruja (ed). *Fronteras interiores. Identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres*. Lima: IEP, pp. 121-139.

**Vich, Víctor**

(2018). “Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto”. En Milton, Cynthia (ed). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Lima: IEP. Pp.

(2015). *Políticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

**Wiese, Patricia et al**

(2019). *Cuando violar a una mujer era pan de cada día. El caso de Manta y Vilca*. Lima: idl

**Youngers, Coletta**

(2003). *Violencia Política y Sociedad Civil en el Perú*. Lima: IEP.

**DOCUMENTOS**

**APRODEH**

2008. *Violación sexual como crimen de lesa humanidad. Amis Curis presentado por la Organización No Gubernamental de JuSticia (Colombia) ante la Primera Fiscalía Penal de Abancay*. Lima: APRODEH.

## **DEMUS**

2019. *La garantía de derechos de las víctimas como parte del deber de imparcialidad judicial: un nuevo estándar en la justicia de género a partir del caso Manta y Vilca*. Lima: DEMUS.

## **PRIMERA SALA PENAL TRANSITORIA**

2017. Recurso de nulidad n° 2395-2017 sobre la prevalencia del derecho a la verdad en los delitos de lesa humanidad.

Recuperado: <[https://static.legis.pe/wp-content/uploads/2018/12/R.N.-2395-2017-Lima-Legis.pe\\_.pdf](https://static.legis.pe/wp-content/uploads/2018/12/R.N.-2395-2017-Lima-Legis.pe_.pdf)>

## **COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS**

1996. Informe n° 5/96 sobre el caso Raquel Martín de Mejía versus Perú, caso 10.970.

Recuperado: <<http://hrlibrary.umn.edu/cases/1996/Speru5-96.htm>>

## **DEFENSORÍA DEL PUEBLO**

1998. *La violencia sexual: un problema de seguridad ciudadana. Las voces de las víctimas*. Lima: Defensoría del Pueblo.

Recuperado: <<https://www.defensoria.gob.pe/informes/informe-defensorial-no-21/>>

## **IDEHPUCP**

2015. *Informe en derecho sobre el caso de violación sexual de mujeres del distrito de Manta por parte de miembros del ejército peruano durante los años 1984 y 1994*. Lima: IDEHPUCP.

## **CÓDIGO PENAL PERUANO**

1924. Ley N°4868

## **CÓDIGO PENAL PERUANO**

1991. Decreto de Ley N° 635

## **CORTE SUPREMA DE JUSTICIA DE LA REPÚBLICA**

2011. Acuerdo Plenario No. 1-2011/CJ-116

## **CONGRESO DE LA REPÚBLICA**

2006. Decreto Supremo N°15-2006. Aprueba Reglamento de la Ley N° 28592, Ley que crea el Plan Integral de Reparaciones.

2006. Ley N° 28592. Ley que crea el Plan Integral de Reparaciones – PIR.

## **PRESIDENCIA DEL CONSEJO DE MINISTROS – PCM**

2004. Decreto Supremo N° 011-2004-PCM. Conformen Comisión Multisectorial de Alto Nivel encargada de las acciones y políticas del Estado en los ámbitos de la paz, la reparación colectiva y la reconciliación nacional.

## **CORREA, ANA Y DÉBORA CORREA**

2007. Guion obra de teatro *Kay Punku. Acción documentada.*

2007. Dossier *Kay Punku. Acción documentada*

s/f. Guion obra de teatro *Willasaqmi. Portadoras de secretos.*

s/f. Dossier *Willasaqmi. Portadoras de secretos.*

## **PAGINAS WEB**

### **INSTITUTO DE DEFENSA LEGAL**

Instituto de Defensa Legal: ID.

<https://www.idl.org.pe/>

### **ESTUDIOS PARA LA DEFENSA DE LOS DERECHOS DE LA MUJER**

Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer: DEMUS

<https://www.demus.org.pe/>

### **CONVERSACIONES PERSONALES**

Conversación personal con Ana Correa, Lima, noviembre 2017; Lima, octubre 2018; 13 y 15 de febrero 2020.

Conversación personal con Julissa Mantilla, Lima, 31 de agosto 2018.

Conversación personal con Rubén Riveros, Huancayo, 03 octubre 2018.

Conversación personal con Magda, Huancayo, 03 octubre 2019.

Conversación personal con Arturo Carhuallanqui, Huancayo, 05 de octubre 2018.

Conversación personal con Paula Escribens, Lima, 31 octubre 2018.

Conversación personal Diana Portal, Lima, 05 y 09 de noviembre de 2018.

Conversación personal con Katherine Valenzuela, Lima, 16 noviembre 2018.

Conversación personal con María Ysabel Cedano, Lima, 19 de noviembre 2018; Lima, 13 diciembre 2018.

Conversación personal con Carlos Rivera, Lima, 28 de noviembre 2018.

Conversación personal con Gabriela Joo, Lima, 03 diciembre 2018.

Conversación personal con Alondra Flores, Lima, 14 de enero 2019.

Conversación personal con Patricia Wiese, Lima, 08 febrero 2019.

Conversación personal con Micaela Távora y Alondra Flores, Lima, mayo 2019.

Conversación personal con Mauricio Delgado, Lima, 13 de agosto de 2019.

Conversación personal con Débora Correa, Lima, 12 agosto 2019.

Conversación personal con Magda, Rosalía y Margarita, Huancayo, 21 de agosto de 2019.

Conversación personal con Adriana Fernández, Lima, 30 de octubre de 2019.

Conversación personal, Mehida Monzón, Lima, 05 de noviembre de 2019.

Conversación personal con Carmen Amelia Álvarez, Lima, 12 de noviembre 2019.

Conversación personal con T.A.B., M.A.E. y M.A.B., Lima, 10 diciembre 2019.  
Conversación personal con Gerardo Saravia y Patricia Wiese, Lima, 14 de febrero de 2020.  
Conversación telefónica con Jairo Rivas, 22 de julio de 2020.  
Videollamada con Roxana Vergara, 16 de agosto de 2020.  
Videollamada con Elsa Bustamante, 17 diciembre 2020.

## ENTREVISTAS EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y REDES SOCIALES

### **La Dramática**

2020. “Entrevista a Alondra Flores”. 07 de junio.  
<<https://www.instagram.com/tv/CBKILDoh1dl/?hl=es-la>>

### **EntreNos 7**

2020. “Entrevista a Micaela Távora”. 20 de junio.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=qX1mGaXT2zs&t=61s>>

