



**Pensando agenciamentos de *Kay Punku***  
**Pensando *Kay Punku* desde su agencia**  
**Thinking *Kay Punku's* agency**

Camila Fernanda Sastre Díaz<sup>1</sup>

**Resumo:** *Kay Punku. Acción documentada*, criação de Ana e Débora Correa é uma das poucas produções artísticas que representam os casos de violações sexuais que ocorreram durante os anos do conflito armado peruano (1980-2000). Nesse artigo analiso a montagem teatral enquanto um fato social, centrado no “papel prático” que a obra tem nas relações sociais que participa, através da trama dramática e sua encenação.

**Palabras-chave:** mulheres artistas, obra de teatro, violação sexual

**Resumen:** *Kay Punku. Acción documentada*, creación de Ana y Débora Correa es una de las pocas producciones artísticas que representan los casos de violaciones sexuales que ocurrieron durante los años del conflicto armado interno peruano (1980-2000). En este artículo reflexiono sobre el montaje teatral entendiéndolo como un hecho social, centrada en el “papel práctico” que tiene la obra en las relaciones sociales en las que participa, a través de la trama dramática y su puesta en escena.

**Palabras claves:** mujeres artistas, obra de teatro, violación sexual

**Abstract:** *Kay Punku. Acción documentada* created by Ana and Débora Correa, is one of the few artistic productions that represent the rapes that took place during the internal armed conflict in Perú (1980-2000). In this article I reflect about this theater play as a social event, focusing in the "practical role" the play has in the social relations in which it participates, through its dramatic plot and staging.

**Keywords:** women artists, theater play, sexual violence

---

<sup>1</sup> Doctoranda en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, Licenciada en Historia de la Universidad de Chile y Diplomada en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile. Investigadora del Grupo Interdisciplinario sobre Memoria y Democracia de la Pontificia Universidad Católica de Perú. Becaria ANID/Programa de Formación de Capital Humano Avanzado/Doctorado Becas Chile/2017-72170421. La autora también se ha adjudicado el Fondo Programa de apoyo a la investigación para estudiantes de Posgrado PAIP (convocatoria 2019), categoría Doctorado, de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El artículo es parte de los resultados de la investigación doctoral “Producciones culturales post-violencia: el caso de Manta y Vilca (Huancavelica) y los casos de violencia sexual durante el conflicto armado interno del Perú”, investigación que cuenta con la asesoría de la antropóloga María Eugenia Ulfe Young, docente principal de la PUCP.

Correo: [csastre@pucp.edu.pe](mailto:csastre@pucp.edu.pe); [c.sastrediaz@gmail.com](mailto:c.sastrediaz@gmail.com)

El presente texto busca reflexionar en torno a la obra *Kay Punku. Acción documentada* (2007), creación de Ana y Débora Correa. La obra pone como tema protagónico los casos de violaciones sexuales perpetradas por militares destinados a las bases contrasubversivas de las comunidades de Manta y Vilca –Huancavelica- durante la época del conflicto armado interno (1980-2000). *Kay Punku* es una de las pocas producciones artísticas que se ocupan de la violencia sexual que afectó a las mujeres durante los años de la violencia política y que desde un inicio fue subestimada numéricamente. El Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación señaló que 527 mujeres y 11 hombres habían denunciado haber sido víctimas de violaciones sexuales (CVR, 2003, 67, tomo VIII). Estas cifras representaban solo el 1,53% de las violaciones a los derechos humanos registradas en la investigación que la CVR desarrolló a inicios de los 2000, siendo imputable a los agente del Estado –Policía y Fuerza Armadas- el 83% de los casos (2003, 274 y 277, tomo VI). Los comisionados consideraban que estos números no representaban la magnitud de esta afectación debido a la vergüenza y culpa que sienten y acompañan a las víctimas (CVR, 2003, 274, tomo VI). A diferencia de esos números, hoy en día –casi veinte años después del trabajo de la CVR- el Registro Único de Víctimas (RUV) ha acreditado que 5.337 mujeres fueron víctimas de violaciones sexuales, siendo reconocidas por el Estado<sup>2</sup>.

*Kay Punku* surge a partir de las preocupaciones e intereses de sus creadoras de dar a conocer lo ocurrido a estas mujeres. Sus historias durante muchos años fueron acalladas, silenciadas y negadas por sus familias y comunidad, llegando incluso a culparlas por lo que les había ocurrido. Ana y Débora al conocer estas historias, buscaron llamar la atención sobre éstas. Así, la obra se convierte en un gesto de reconocimiento de sus relatos, contraponiéndose a la anterior experiencia hostil con la que cargan las mujeres sobrevivientes.

Por este motivo, he decidido pensar la obra como un hecho social (Gell 2016). Esto significa pensar el montaje teatral y su naturaleza en función del contexto relacional del que son parte (Gell 2016: 38). Lo anterior conduce a centrar la mirada en los contextos de producción, de circulación y de recepción. Así, distingo mi enfoque de un análisis estético o semiótico, ya que no es de mi interés hacer un análisis intratextual. Más bien, me ocupo del rol social de la obra, su “papel práctico” en las relaciones sociales en las que participa (Gell

---

<sup>2</sup> Estos datos son los reportados por el RUV enero de 2020.

2016, 38). Este enfoque está motivado por la constatación de que una perspectiva estética no es capaz de explicar la existencia de la obra (Gell 2016, 33). Más aún, parafraseando a Gell, la obra *Kay Punku* como cualquier otra producción artística se sostiene en distintos procesos sociales, como lo es la religión, la política, entre otros (Gell 2016, 33)<sup>3</sup>. De esta manera, centraré mi mirada en las relaciones que se tejen alrededor de la obra, como su narrativa, agendas, mediaciones, transformaciones y expresiones de poder, siguiendo la invitación de Gell a ver el arte –y en este caso en particular, el montaje teatral- como un “sistema de acción” (2016, 36 y 38). Más específicamente, reflexionaré sobre la agencia de la narrativa que la obra de teatro ha generado en un periodo de posconflicto armado, donde las premisas de justicia, verdad y reparación copan el espacio y el hacer público. En ese sentido, ¿cómo la obra dialoga con estas premisas?

Metodológicamente, este texto es resultado de una serie de conversaciones y observaciones de campo, desarrolladas en el marco de mi investigación doctoral en Antropología, la cual se ocupa de producciones artísticas que tratan sobre los casos de violaciones sexuales ocurridos en las comunidades de Manta y Vilca durante el conflicto armado interno peruano.

### ¿Qué ocurrió en Manta y Vilca?

Las comunidades andinas de Manta y de Vilca se ubican en la región de Huancavelica, en la sierra central del Perú. Iniciado el conflicto armado, la zona geográfica que ocupan las comunidades mencionadas, fue considerada de gran relevancia por el comité zonal del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso. Ambas comunidades se encuentran ubicadas en la cuenca del río Vilca, zona fronteriza con la región de Junín y de la ciudad de Huancayo (Crisóstomo 2005: 15; Crisóstomo 2015: 15). Es por ello que desde fines de los años 70’, Sendero Luminoso comenzó a operar en la zona por medio de comités populares, que le permitían conseguir apoyo, abastecimiento, alimentación y lugares de descanso para las filas subversivas (Caro 2015; Crisóstomo 2015; Crisóstomo 2005; IDL 2007). En este contexto,

---

<sup>3</sup> Alfred Gell da como ejemplo el siguiente caso: “La presencia de un elevado número de esculturas, tallistas y críticos de esculturas en Yorubalandia en una época determinada es un hecho social cuya explicación no se encuentra en la estética indígena. De manera similar, nuestras preferencias estéticas no pueden explicar por sí mismas la existencia de los objetos que reunimos en los museos y que consideramos desde un punto de vista estético” (2016: 33)

la comunidad de Manta llegó a ser declarada “zona liberada” en septiembre de 1983, lo que desató una serie de persecuciones, amenazas y asesinatos de las autoridades locales (Crisóstomo 2005, 15).

A inicios de 1984, la zona fue declarada bajo estado de emergencia, estableciéndose en marzo de ese mismo año bases contrasubversivas a lo largo de la cuenca del Vilca. Entre ellas se encontraban las comunidades de Manta y de Vilca. En el caso de la primera, la base estuvo operativa hasta el año 1998; en Vilca hasta 1989 (CVR 2003, 80, tomo VIII). Los y las campesinas cuentan que el arribo de los militares a la comunidad de Manta fue como una invasión. Ellos recuerdan que:

‘Si ese día no hubiera habido neblina, esto hubiese sido una matanza total, a todos nos hubiera matado, pero la neblina nos ha salvado, nosotros nos escapamos cuando alguien vino corriendo a avisar. La instrucción de la subversión era escapar cuando llega la represión, nadie debe de quedar en su casa, porque ellos sabían tarde o temprano que iban a llegar. Los que quedan se van a condenar, ha dicho, así que todos salimos corriendo y al que corría los soldados lo mataban’. (Ex presidente de la comunidad de Manta) (Crisóstomo 2005: 16)

El arribo y establecimiento de los militares en ambas comunidades no alteró al ambiente de violencia que ya había sido establecida por Sendero Luminoso. Más aún, los habitantes de ambas comunidades recuerdan con mayor énfasis la violencia perpetrada por los militares, la que desde su arribo se extendió y escaló (IDL 2007,30). Los campesinos y campesinas recuerdan la serie de abusos, torturas y ejecuciones que comenzaron a ejecutar los militares asentados en las bases contrasubversivas. Entre estas violaciones a los derechos humanos, las mujeres principalmente se vieron afectadas por las constantes violaciones sexuales, las que fueron cometidas en más de una ocasión, por más de un militar (me refiero a violaciones en grupo), y de manera sistemática y cotidiana (CVR 2003, 80, tomo VIII). Según los datos que los equipos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación pudieron recopilar, en la comunidad de Manta, once mujeres señalaron haber sido víctimas de violaciones sexuales, mientras que otros diez casos fueron reportados por un tercero<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A los mismos equipos se acercaron padres, hermanos, tías e incluso vecinas señalando otros nombres, de otras mujeres que fueron violadas por militares. Sin embargo, ellas nunca se acercaron a denunciar en primera persona. Incluso existe un caso donde un familiar reporta la violación sufrida por su pariente, y ella en su testimonio no hace mención a este tipo de abuso y más bien su testimonio se limita a narrar el asesinato de su esposo y suegro. No es posible contrastar esa información con los datos de las mujeres inscritas en el Registro Único de Víctimas, ya que esa información es considerada sensible y por ello es privada.

Sobre estas experiencias vividas por las mujeres, Ana y Débora crearon la obra *Kay Punku*.

### **La obra**

Cuando llegó el libro *Noticias, recados y remesas de Manta* (Cárdenas et al 2005) a la Casa de *Yuyachkani*, Miguel Rubio se lo entregó a Ana y Débora Correa. Ambas se encontraban finalizando el proceso de creación de la obra *Willasaqmi* (Correa & Correa 2006), basada en cuentos precolombinos de los Andes y de la Amazonía y que rescata sabiduría de las mujeres ancestrales. El libro es resultado de los primeros viajes de diagnóstico y primeros talleres de trabajo del proyecto de salud comunitaria desarrollado por la ONG DEMUS en la comunidad de Manta<sup>5</sup>. En aquel momento, tanto Ana como Débora fueron motivadas por Miguel no solo a narrar historias de mujeres ancestrales, sino también historias de mujeres que han vivido el pasado reciente del país (conversación Ana Correa, Lima, noviembre 2017; conversación Débora Correa, Lima, agosto 2019). El libro se transforma en la inspiración.

La decisión de Ana y Débora de hacer una obra con las historias de las mujeres está muy ligada a sus compromisos políticos y preocupaciones sociales como actrices, creadoras e integrantes del Grupo Cultural *Yuyachkani*. Este compromiso, tanto del Grupo como de Ana y Débora, se observa desde sus primeros trabajos teatrales en los años 70', y luego con la tarea de representar lo que estaba ocurriendo durante el conflicto armado interno, no solo denunciando, sino que desnaturalizando la violencia (A'nness 2004, 400). Finalizado el conflicto armado e iniciado el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), *Yuyachkani* comienzan a acompañar el proceso: primero informando a la población, luego acompañando las Audiencias Públicas a través de la performance *Ayarichi* de Teresa Ralli, y también con la puesta en escena de las unipersonales *Adiós Ayacucho* de Augusto Casafranca y *Rosa Cuchillo* de Ana Correa (Lambright, 2015).

---

No obstante, debido a las características de la agresión, estas cifras sub-representan los casos, tal como la Comisión de la Verdad lo señala en su Informe Final.

<sup>5</sup> La ONG DEMUS realizó un extenso trabajo en la comunidad de Manta desarrollando su proyecto de salud comunitaria durante los años 2005 hasta fines del 2008. El libro es la síntesis del trabajo de diagnóstico realizado en los primeros viajes y las primeras intervenciones realizadas por el equipo interdisciplinario de profesionales.

Al ingresar al lugar donde se monta *Kay Punku*, una se encuentra con La Mujer de la Puerta, interpretada por Débora Correa, sentada en un banco a mano izquierda del escenario, embarrándose su rostro, cuerpo y ropas. En el otro sector del escenario se encuentra La Narradora, personaje de Ana Correa, quien busca explicar el surgimiento de la obra y hace mención al libro *Noticias, recados y remesas de Manta*. Una puerta se encuentra ubicada en el centro del escenario. Las mujeres, al son de una música suave dan vueltas en torno a la puerta, intercambiando sus posiciones. Luego, La Mujer de la Puerta se ubica tras ella y La Narradora comienza a tocar una campana al son de distintos ritmos: “toques de penitencia”, “toque de bautizo”, a manera de como en las comunidades andinas se hacen llamados a sus habitantes. Finalmente, La Narradora toca la campana y hace “toques de urgencia”. En ese momento, La Narradora descubre el libro de actas del pueblo y nos comienza a contar lo ocurrido: la llegada violenta de Ejército, la construcción del cuartel con partes de las casas abandonadas y trabajo forzado de los habitantes, y las violaciones sexuales que los militares comenzaron a perpetrar contra las mujeres del pueblo. Acto seguido, la puerta se abre lentamente y vemos a La Mujer de la Puerta, quien comienza a narrar en primera persona los abusos que han sufrido las mujeres. En escena vemos una conjunción entre la voz de la mujer como testimonio oral y las actas como documentos oficiales.

De estos elementos surge la segunda parte del nombre de la obra *Acción Documentada*, que que buscan transmitirle a la obra la fuerza de las pruebas que acreditan la veracidad de los hechos que se escenifican. Aquí se encuentra una de los elementos más potentes de la obra: darle un rol de prueba a las voces de las mujeres que condensa Débora en su papel de La Mujer de la Puerta, las que constantemente fueron y son puestas en cuestionamiento. Me refiero, en un primer momento, por los jefes de la base subversiva, quienes pusieron en duda las denuncias de las mujeres<sup>6</sup>; la vergüenza social y la culpa que condujo a muchas de ellas

---

<sup>6</sup> “La declarante [ininteligible] que no contó lo ocurrido a nadie por temor y vergüenza, pero [ininteligible] meses de lo ocurrido tuvo que contarle a un soldado de la base militar de Manta y le re[ininteligible] por la identidad del soldado [ininteligible] señalándole que se llamaba Martín. Como el soldado fue cambiado de base militar [ininteligible], la declarante lo fue a [ininteligible] / guntarle el centinela por el soldado saltó el capitán y el coronel y tras contarle la declarante que el soldado la había violado, el capitán le dijo “cómo yo sé hijita?” y lo mandó a llamar al soldado, quien negó lo ocurrido. Ante esto la declarante intentó denunciar el abuso ante el juez de paz de Pampas quien se negó a recibirla” (testimonio fojas 066-068, carpeta 03, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación).

a guardar silencio<sup>7</sup>; el cuestionamiento que sufren hasta el día de hoy de parte de varios habitantes de la comunidad de Manta, quienes niegan que hayan sido violaciones (notas de trabajo de campo, comunidad de Manta, mayo 2019 y octubre 2019); y por último, el cuestionamiento que actualmente sufren las mujeres que se han atrevido a denunciar a sus agresores, llevándolos a un proceso judicial, donde son revictimizadas por los jueces y llamadas como “supuestas agraviadas” por los abogados de los acusados, como un acto de negación (notas de observación de campo de las audiencias judiciales, Lima, marzo-diciembre 2019). Así, poner en valor los testimonios de las mujeres se convierte en un acto reivindicativo, como reconocimiento de sus testimonios como verdad, en un contexto de veinte años de silenciamiento.

La Mujer de la Puerta se encuentra embarrada. El barro tiene varios significado. Débora me comenta que busca transmitir la sensación de las mujeres de “sentirse sucias” por haber sido violadas (conversación, Lima, agosto 2019). El barro también es capaz de transportarnos al momento y lugar de los acontecimientos. Débora dice: “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, Lima, agosto 2019).

Sin embargo, el barro no permanece para siempre en el cuerpo de La Mujer de la Puerta. Luego de un par de acciones que buscan expresar la violencia experimentada, a través de gestos y movimientos bruscos que simbolizan las golpizas y las torturas que vivieron, el personaje de Débora se derrumba. La Narradora va en su socorro y le ayuda a levantarse y salir de atrás de la puerta. Desde este momento, una serie de acciones se despliegan, las que buscan sanar, limpiar y empoderar a La Mujer de la Puerta. Primero, la puerta es desmontada por ambas mujeres. Zapatean sobre ella. Luego la vuelven a ubicar en otro lugar. El personaje de Débora comienza a cambiar de actitud. Después de zapatear sobre la puerta, de “botar la rabia”, como dice Débora, ésta se limpia y se saca el barro, y se cambia las ropas sucias por

---

<sup>7</sup> “... ‘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, es la primera vez que le cuento esto a alguien’” (testimonio fojas. 028-035, carpeta 05, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación); “Quedé arruinada y con la moral muerta, porque hasta la actualidad la gente no me mira bien” (testimonio fojas 058-064, carpeta 05, archivo 100309. Investigación bases militares contrasubversivas Manta y Vilca. Documentación Comisión de la Verdad y Reconciliación).

otras limpias. Ya limpia y vestida, comienza a bailar y colocan guirnaldas de flores sobre la puerta.

Esta serie de acciones tienen importancia en dos aspectos. Por un lado, tal como Ana lo señala, mostrar que el barro se puede sacar y que lavarse permite la aparición de otro cuerpo, tiene un valor simbólico. “Esa transformación era indispensable que las mujeres la vieran” (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). Esta acción simbólica se vincula con lo comentado por Débora respecto a cómo las mujeres se sienten: “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, Lima, agosto 2019); o como Ana también cuenta “... las señoras lloraban y decían eso, ‘me quiero romper acá, quiero abrirme y sacarme de mi cuerpo’. Es un dolor terrible”, el cual les impide cantar, bailar, ser felices, como se lo transmiten las mujeres (conversación, Lima, febrero 2020). De esta manera, Ana y Débora buscan que las mujeres sobrevivientes se sientan reflejadas y puedan concebir una posibilidad de sentirse mejor, impulsadas por la demostración simbólica que se escenifica.

Por otro lado, las escenas de sanación también son importantes pues la obra no se limita solo a la escenificación de la violencia. Además de la limpieza del barro que cubre el cuerpo de la Mujer de la Puerta, la puerta es desmontada del lugar que inicialmente se encontraba y reubicada en otro espacio, después de que ambas mujeres zapateasen sobre ella. Estas acciones tienen un alto significado, ya que la puerta simboliza el cuartel militar. Al inicio de la obra, La Narradora nos cuenta que es lo que ha ocurrido en el pueblo. Luego, la puerta se abre a vemos a La Mujer de la Puerta tras ella, y nos comienza a contar las torturas que sufrían las mujeres al interior del cuartel. Luego, ella intenta salir, pero la puerta la succiona. Solo después de forcejear, La Mujer de la Puerta logra salir, con la ayuda de La Narradora. Así, desmontar la puerta y las acciones de limpieza buscan escenificar la agencia de las mujeres, además de motivar a otras a actuar.

Es importante que la violencia vivida por La Mujer de la Puerta intenta ser superada gracias a la ayuda de otra mujer, La Narradora. Como señala Carla Dameane, juntas podrán sobreponerse a la violencia, a los sentimientos de culpa y podrán levantar la puerta (2012, 6 y 8). De esta manera, hace referencia a la solidaridad entre mujeres, a la sororidad, la que se escenifica, y a partir de allí, agenciar en los y las espectadoras esas mismas actitudes.

Para Ana, *Kay Punku* es un intento por consolar a las mujeres, transformándose las acciones y escenas de la obra en partes de un rito. Ella me explica que entiende el rito como una acción codificada y con un propósito específico, las cuales se repiten una y otra vez, evidenciando los deseos de hacerlo realidad (conversación, Lima, noviembre 2017; conversación febrero 2020). En esta línea, para Débora, la obra es un acto de solidaridad con estas mujeres, que se opone al actuar displicente del Estado (conversación, Lima, agosto 2019). De esta manera, no solo buscan consolar a las mujeres, sino evitar el olvido de lo que les ocurrió e incitar la obtención de justicia.

Alfred Gell, en uno de los tantos ejemplos que ofrece en su tarea de construir una teoría antropológica del arte, señala que, más allá de las posibles propiedades estéticas de los artefactos artísticos, una mirada antropológica conduciría a prestar atención a las “respuestas sociales y emocionales” que pueden suscitar dichos artefactos (Gell, 2016, 36). En este sentido, las motivaciones de Ana y Débora Correa de crear la obra de teatro están encarnadas en el montaje y generan una acción desde una dimensión simbólica. Para el caso peruano, Víctor Vich señala que las artes han contribuido a “reformular los imaginarios ciudadanos” en torno a lo ocurrido durante la época del conflicto armado interno, interpelando a la sociedad, inspirados en el Informe Final de la CVR como “fuente discursiva” (2015: 14). En ese sentido, me pregunto cómo la obra de teatro, desde su trama dramática y puesta en escena, logran dar agencia a las motivaciones de las creadoras.

Por medio de esta puesta en escena, suceden una serie de acciones que responden simbólicamente a las motivaciones de las creadoras de la obra. A través de la escenificación, estas motivaciones encarnadas en el montaje comienzan a agenciar, mediar y producir transformaciones en quienes sean los y las espectadores de la obra. El montaje busca dar a conocer y promover la reflexión sobre estas experiencias violentas, el reconocimiento de las voces de las mujeres y de la verdad que contienen sus relatos, generar empatía y solidaridad con ellas y finalmente impulsar simbólicamente un proceso de sanación y transformación de las mujeres. Todas las escenas que constituyen a la obra de teatro, construyen este “sistema de acciones” (Gell 2016: 36), que provocan “sensaciones y emociones” en aquellos quienes la vean.

## La obra en la sociedad

Actualmente en Perú se desarrolla un proceso judicial, donde nueve mujeres de Manta acusan a trece militares de haberlas violado, durante el periodo que se encontraban destinados en la base contrasubversiva en Manta. El proceso judicial es resultado de más de quince años de trabajo impulsado por las ONG Instituto de Defensa Legal –IDL- y Estudios para la Defensa de los Derechos de la Mujer DEMUS. Luego de entregado el Informe Final de la CVR, donde se dio cuenta de los hechos ocurridos en Manta y Vilca (CVR, 2003, 79-88, tomo VIII), ambas ONGs decidieron hacerse cargo de lo ocurrido en estas comunidades y buscar justicia para estas mujeres. Lo sucedido en Manta y Vilca fue uno de los cuarenta y siete casos que la CVR entregó al Poder Judicial para ser investigados, por la consistencia y gravedad de lo ocurrido. Es así como desde el año 2004, IDL y DEMUS comenzaron a tomar contacto con las mujeres sobrevivientes, por medio de estrategias jurídicas diferentes. Por ejemplo, el proyecto de salud comunitaria desarrollado por DEMUS en la comunidad de Manta fue parte de su estrategia, buscando generar las condiciones para que las mujeres se atrevieran a hablar sobre lo que les había ocurrido y denunciar. Luego de un año de trabajo, un grupo de mujeres se acercaron a la Fiscalía Provincial Penal de Huancavelica para denunciar (Wiesse et al, 2018, 33). Después de varios años de investigaciones –como también retrasos de parte del propio sistema de justicia (específicamente cambios de los fiscales a cargo) – el año 2016 la Fiscalía presentó la denuncia contra trece militares acusados como perpetradores de las agresiones sexuales. Cabe mencionar que durante este proceso hubo un par de casos que quedaron fuera de la judicialización, debido a que las mujeres denunciadas no pudieron dar con los verdaderos nombres de sus agresores. Esto se debía a que los militares se hacían llamar por seudónimos o nombres falsos. Obtener los nombres de quién abuso de ellas era un “requisito indispensable para poder demandarlo[s]” (Wiesse et al 2018, 34).

Después de varios meses de espera, que llevaron a organizar una campaña para exigir a los jueces una fecha de inicio del juicio, finalmente comenzó en julio de 2016. El juicio siguió su curso hasta septiembre de 2018, momento en que se suspendió debido a las implicaciones de una de las juezas en casos de corrupción<sup>8</sup>. Además de esto, las mujeres

---

<sup>8</sup> Ver: <https://wayka.pe/juicio-manta-y-vilca-exigen-separar-a-jueza-vinculada-a-presunta-red-de-walter-rios/>; <https://diariocorreo.pe/politica/jueza-mencionada-en-cnm-fue-apartada-de-caso-manta-y-vilca-839917/>.  
Ultima vez revisado 21 de julio de 2020.

tuvieron que sufrir una serie de revictimizaciones, no solo de los abogados de los acusados, sino también por parte de los jueces, las cuales fueron denunciadas y acogidas en la Corte Suprema del Perú<sup>9</sup>. Un segundo juicio oral comenzó en marzo de 2019, el cual aún continúa en curso.

*Kay Punku* tiene una historia de vinculaciones con el proceso judicial descrito. Además de haberse inspirado en el libro *Noticias, recados y remesas de Manta*, resultado del proyecto de salud comunitaria desarrollado por la ONG DEMUS, la obra ha sido montada con su auspicio en un par de ocasiones para apoyar su campaña “Un hombre no viola-Un Estado no viola”<sup>10</sup>. La obra se involucra con el proceso judicial y acompaña a las mujeres sobrevivientes de violaciones sexuales en su búsqueda de justicia. Así, el montaje se inserta en el ámbito para el cual siempre fue pensado por sus creadoras: “éstas [obras<sup>11</sup>] nacieron no para una difusión en teatro. Siempre buscaron un camino alternativo. Si hemos llegado al teatro es porque nos han invitado... la idea siempre ha sido que se presente en comedores populares, en comunidades campesinas y ha seguido ese recorrido” (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). La obra deja de tener solo una circulación limitada al ámbito artístico y comienza a ser parte de lo denominado convencionalmente como esfera pública, siendo parte del debate y del intercambio de visiones. Así, la obra adquiere una segunda vida, más bien ligada a lo político, buscado generar agencia en esta esfera de lo social.

La obra no solo tiene esta otra faceta. *Kay Punku* varias veces es montada como parte de los talleres de sanación *Hampiq Warmi* que Ana y Débora realizan. Estos talleres también son parte de los encuentros *Warmikuna Raymi*, espacio que nace en el año 2012 a partir de las motivaciones de Ana y Débora en conjunto con otras artistas peruanas, específicamente con Cucha del Águila, Tania Castro y Marisol Zumaeta, para reflexionar en torno a la vocación artística y de sanación simbólica para con las mujeres y las violencias que históricamente han experimentado.

Los talleres *Hampiq Warmi*, que en castellano se traduce como mujer sanadora, nacen de la necesidad que sienten Ana y Débora de crear un espacio que ayude a las mujeres a

---

<sup>9</sup> Me refiero a la respuesta de la Corte Suprema al recurso de nulidad N°2395-2017

<sup>10</sup> Esta es una campaña desarrollada por DEMUS para promover el apoyo social hacia las mujeres que han querrellado en el proceso judicial. Link de la campaña: <https://www.facebook.com/UnHombreNoViola>. Última vez revisado 21 de julio de 2020.

<sup>11</sup> Se refiere a *Kay Punku* y *Willasaqmi*.

sanarse de la violencia que viven por ser mujeres. Es un espacio que busca incentivar que las mujeres se consuelen mutuamente, que se reconcilien con sus cuerpos, que se fortalezcan como comunidad de mujeres y dejen de ser portadoras del patriarcado (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020).

Estos talleres son herederos de un importante trabajo anterior que Ana y Débora, junto con Teresa Ralli y Rebeca Ralli, habían desarrollado desde fines de los años 80' y durante la década de los 90'. Me refiero a los talleres de autoestima, como los denominaron en aquellos años. Estos talleres surgieron de la necesidad de trabajar y reflexionar sobre sus propias madres y abuelas, como una necesidad de consuelo y tomar conciencia de la violencia patriarcal que ellas también habían vivido (conversación Ana Correa, Lima, febrero 2020). Este trabajo, que se ve reforzado por la experiencia que Teresa Ralli trae consigo luego de participar en los primeros encuentros del Magdalena Project<sup>12</sup>, desemboca en los talleres de autoestima que las mujeres integrantes de *Yuyachkani* comenzaron a desarrollar con organizaciones de mujeres en distintos barrios.

La obra *Kay Punku* tiene un lugar importante dentro de los talleres *Hampiq Warmi*. La obra “abre la herida de la violencia sexual”, dice Ana, aquella que la gran mayoría de las mujeres hemos sufrido (conversación, Lima, febrero 2020). La obra busca ser gatillador, para que otras mujeres que hayan vivido experiencias similares hablen de lo que han vivido, dentro de un espacio de escucha sororo. Posterior a ello, Ana y Débora realizan una serie de dinámicas, que buscan consolar a las mujeres y apuntar reconciliarlas con sus cuerpos y rescatar esos sueños que han sido dejados de lado.

La obra comienza a circular en otros contextos sociales, que le llevan a desplegar otros roles. En el caso del proceso judicial, el montaje busca realizar una movilización de la opinión pública, adquiriendo el arte un papel político. Respecto a su papel práctico en los talleres de sanación, la obra ingresa a otros espacios mucho más íntimos y personales, ligados a procesos de acompañamiento y consuelo, usando el arte como un medio que intenta abrir una posibilidad y destrabar el pesar que acongoja a las mujeres.

---

<sup>12</sup> El Magdalena Project es una organización que busca reunir a actrices y dramaturgas de todas partes del mundo. Surgió en 1986 en la ciudad de Gales, Gran Bretaña. El objetivo del Magdalena Project es incentivar el trabajo de las mujeres, relevando su contribución y buscando que el teatro se convierta en un espacio para exponer las preocupaciones de las mujeres. Link proyecto: <https://themagdalenaproject.org/es/content/objetivos>. Revisado por última vez 21 de julio de 2020.

**Para concluir**

Cuando finaliza la función de *Kay Punku*, sorprende lo mínimo de la escenografía frente la dureza de la historia que escenifican Ana y Débora durante los cuarenta y cinco minutos que dura aproximadamente. La destreza artística y actoral de las artistas invita a poner atención en la dimensión estética de la obra. Ambas artistas alcanzan una interpretación estremecedora, contextualizando lo sucedido en las comunidades, referenciando los testimonios de las mujeres, ejecutando movimientos y gestos que logran transmitir la crudeza y el dolor vivido por ellas. Además, incorporan el uso del quechua, lengua materna de las sobrevivientes de la agresión sexual representada. También es destacable el uso de elementos cotidianos para construir escenas de gran carga simbólica, varias de ellas descritas en el texto, a través de las cuales logran darle vida a la trama.

Sin embargo, la mirada que busqué privilegiar en estas líneas fue aquella que circunscribe la obra a su rol social, dado por los propósitos de Ana y Débora: los deseos de consolar, de invocar la justicia y llevar a cabo un acto de solidaridad para con las mujeres sobrevivientes. Estos anhelos solo se logran comprender a partir del compromiso social y político que ambas actrices tienen.

Más aún, el compromiso de Ana y Débora y los objetivos que las mueven a crear esta obra, son necesarios en tanto reconocimiento hacia las mujeres sobrevivientes de los casos de violaciones sexuales. Las mismas mujeres que con sus experiencias inspiran la obra han sido vapuleadas por sus familias y sus comunidades, teniendo que migrar de sus pueblos debido a lo insoportable que se habían convertido sus vidas. Este maltrato no ha cesado y ha continuado, e incluso a lo largo del proceso judicial y el juicio oral que han emprendido, en búsqueda de reconocimiento y justicia. Esta situación se incrementa por ser indígenas y pobres. La Narradora y La Mujer de la Puerta finalizan la obra haciendo mención a esta constante violencia que persigue a las mujeres: “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 ser mentirosas. Hasta hoy, prevalece la impunidad” (guion *Kay Punku*, 2007).

Prestar atención a la agencia de la obra, implica entenderla como un hecho social, que genera un entramado de acciones, y que tienen su origen en los anhelos de las creadoras. *Kay*

*Punku* es un actor en el posconflicto peruano, buscando promover la reparación, el reconocimiento y justicia para las mujeres que Ana y Débora representan en el escenario. Es así como la trama de la obra, a través de la escenificación, logra darle agencia a las motivaciones de sus creadoras, adquiriendo un rol práctico en el espacio público y en el proceso social.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

CÁRDENAS, Nora et al. **Noticias, recados y remesas de Manta y Vilca**. Lima: ED. DEMUS, 2005.

GELL, Alfred. **Arte y agencia. Una teoría antropológica**. Buenos Aires: SB, 2016.

CARO, Ricardo. **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, 2015.

CRISÓSTOMO, Mercedes. **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. Lima: Ed. IEP, 2015.

CRISÓSTOMO, Mercedes. 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**. Lima: Ed. APRODEH, 2005.

DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, Carla. Relatos do sujeito andino em Anta Warmikuna (2011) e Kay Punku (2007). Ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). **Moringa. Artes do espetáculo**, Vol. 3, N°2, jul-dez 2012.

INSTITUTO DE DEFENSA LEGAL –IDL. **El umbral de la memoria. Pasado, presente y futuro en las memorias de la violencia en Huancavelica.** Perú: Ed. IDL, 2007.

COMISION DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. **Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomos VI y VIII.** Lima: Ed. Comisión de la Verdad, 2003.

A'NESS, Francine Mary. Resisting amnesia: Yuyachkani, performance, and the postwar reconstruction of Perú. **Theatre Journal**, Volume 56, número 3, p.395-414, octubre 2004.

LAMBRIGHT, Anne. **Andean truths. Transtional justice, ethnicity, and cultural production in post-shining path Peru.** Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

VICH, Víctor. **Políticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú.** Lima: Ed. IEP, 2015.

WIESSE, Patricia et al. **Cuando violar a una mujer era pan de cada día. El caso Manta y Vilca.** Lima: Ed. Instituto de Defensa Legal, 2018.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publiado em abril de 2021.